



# MİLLİ SARAYLAR

SANAT-TARİH-MİMARLIK DERGİSİ SAYI: 14/2015

İstanbul 2015

TBMM Milli Saraylar Yayınıdır. Her Türlü Yayın Hakkı Saklıdır.

Yayın No. 108

**TBMM Milli Saraylar Adına Yayınlayan**

Dr. Yasin Yıldız

Genel Sekreter Yardımcısı (Milli Saraylar)

**Yayın Kurulu**

Dr. Kemal Kahraman

Dr. Halil İbrahim Erbay

İlhan Kocaman

Dr. T. Cengiz Göncü

Dr. Jale Beşkonaklı

**Editör**

Dr. Kemal Kahraman

**Yayına Hazırlayan**

Dr. İlona Baytar

**Yayın ve Tasarım Koordinasyonu**

Esin Öncü

**Grafik Tasarım**

Metin Tolun

**Düzeltili**

Sema Yazıcı

**Fotoğraf**

Suat Alkan

**Baskı**

TBMM Basımevi - Ankara

ISSN 1304-9046

Bu yayında yer alan makalelerden yazarları sorumludur.

# İçindekiler

Sunuş .....	5
Editörden .....	7
<b>DOSYA: SARAYDA RESİM</b>	
Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı .....	11
Sema Öner	
Ressam Van Mour'un Tabloları Üzerinden Osmanlı Saray Yaşamı .....	29
Mutlu Erbay	
Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları: İmgenin Siyasi İktidar Mücadelesindeki Yeri .....	35
Funda Berksoy	
1914 Kuşağında İç Mekân Resimleri .....	61
İlkay Canan Okkalı	
Osmanlı Sarayının Portre Ressamları .....	81
Nurdan S. Küçükhasaköylü	
Ressam Halid Naci ve Porselen Ressamlığı: Milli Saraylar Koleksiyonu'ndan Örnekler .....	97
Gül Sarıdikmen	
Osmanlı Saray Ressamlarına Dair Bir Değerlendirme: Stanislaw Chelebowski, Luigi Acquarone ve Fausto Zonaro .....	121
Ümit Kılınç	
Milli Saraylar Resim Müzesi .....	133
Gülşen Sevinç Kaya	
Namık İsmail ve Resim Sanatına Toplumsal Bir Yaklaşım .....	157
Simizar Aslan Özcan	
Mimarzade Mehmed Ali Bey'in Fatih Camii'ndeki Tablosu ve Zorlu Restorasyonu .....	175
Nienke Woltman, Laura Homer	
Mimarzade Mehmed Ali Bey	
Ömer Faruk Şerifoğlu	
<b>BELGE - YORUM</b>	
Bir Mükaleme Mazbatası Işığında Sultan Abdülaziz'in Fransız Büyükelçisi ile Görüşmesi ve Eleştirilerine Verdiği Cevaplar .....	193
T. Cengiz Göncü	
Toplumsal Hafızanın Bekçileri: Müze, Arşiv ve Kütüphaneler .....	201
Naciye Uçar Başaran	



# Sunuş

TBMM Milli Saraylar bünyesindeki saray, köşk, kasır ve müzelerimiz, ülkemizin paha biçilmez hazineleri arasında yer alıyor. Ecdadımızdan bize miras kalan bu emanetleri bizden sonraki nesillere bir insanlık mirası olarak aktarmak, onları ülkemize ve insanlığa tanıtmak öncelikli görevimizdir.

Milli Saraylar teşkilatı bünyesinde faaliyet gösteren saray köşk ve müzelerimizde verilen hizmetler gün geçtikçe büyük bir gelişme gösterirken zaman içinde yenileri de ekleniyor. Daha önce saray depolarında saklanan tarihî eserlerle Saray Koleksiyonları Müzesi, saray saatleriyle bir Saat Müzesi, klasik Türk müziği çalgılarından bir Musiki Müzesi açılmıştır.

Yakın zamanlarda Milli Saraylar koleksiyonlarının en değerli örnekleri arasında yer alan tablolar Resim Müzesi'nde toplandı. Bunun için Dolmabahçe Sarayı Veliâhd Dairesi restore edilerek düzenlendi ve modern sanat galerileri konsepti içinde yeni bir müze hazırlanarak hizmete sunuldu. Açıldığından günümüze büyük bir ilgiyle karşılanan Milli Saraylar Resim Müzesi yerli ve yabancı binlerce ziyaretçi tarafından gezildi, geziliyor.

Aralarında son Halife Abdülmecid, Şeker Ahmed Paşa, Fausto Zonaro, Ayvazovski gibi ünlü ressamların eserlerinin de yer aldığı zengin koleksiyon, akademi ve kültür çevrelerinde üzerinde kapsamlı araştırmalar yapılacak özellikler taşıyor.

Milli Saraylar dergisi bu sayısında işte bu araştırmalardan bir kısmına yer veriyor. Burada yer alan çalışmaların kültür ve sanat dünyamıza önemli katkılar sağlamasını temenni ediyorum.

Emeği geçen bütün personelimize teşekkür ediyorum.

İsmail KAHRAMAN  
Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı



## Editörden...

Osmanlı sultanlarının hemen her biri belli bir sanata ilgi duymuş ve o alanda eser vermiştir. Bu sanatların başında şiir gelir. Birçok sultanın şiirleri, hatta bunları bir kitapta topladığı divanı vardır. Osmanlı sarayında revaçta olan diğer sanat dalı hat sanatıdır. Modernleşme dönemi sultanları da bu sanatla ilgilenmiş, hatta dönemin ünlü hattatlarından icazet almıştır.

Sultanların Batılı anlamda resim sanatıyla ilgilenmeleri ise son dönemde görülen bir olaydır. Bu konuda öne çıkan isimler, bizzat resim yapan, ayrıca koleksiyonun oluşumuna en büyük katkıyı sağlayan Sultan Abdülaziz ve Halife Abdülmecid'tir.

Milli Saraylar koleksiyonlarında tablolar çok önemli bir yer tutuyor. Bu tablolar Dolmabahçe başta olmak üzere saray, köşk ve kasırlarımızda sergilendiği gibi, Dolmabahçe Sarayı Veliâhd Dairesi tamamen bu koleksiyona ayrılarak bir Resim Müzesi haline getirilmiştir. Milli Saraylar dergimizin bu sayısını "Sarayda Resim" başlığıyla yayınlayarak uzman ve araştırmacıların bu konudaki inceleme ve değerlendirmelerine yer vermek istedik.

Yıldız Teknik Üniversitesi'nden Sema Öner *Tanzimat Sonrası Osmanlı Sarayında Resim Sanatı'nı* incelediği yazısında saray çevresinde resim sanatının gelişmesi ve bu süreçte rol alan önemli aktörleri değerlendiriyor.

Boğaziçi Üniversitesi'nden Mutlu Erbay, Flaman asıllı Fransız Ressam Van Mour'un tablolarında işlenen Osmanlı saray yaşamıyla ilgili araştırmasını sunuyor.

Karadeniz Teknik Üniversitesi'nden İlkyay Canan Okkalı, *1914 Kuşatımında İç Mekân Resimleri* başlıklı yazısıyla bu sayımıza katılıyor.

Mimar Sinan Üniversitesi'nden Funda Berksoy, kendisi de bir ressam olan Halife Abdülmecid Efendi'nin tablo ve fotoğraflarını konu ettiği yazısında imge ile siyasi iktidar ilişkisini inceliyor.

Nurdan S. Küçükhasaköylü, *Osmanlı Sarayının Portre Ressamları*; Gülşen Sevinç Kaya, *Milli Saraylar Resim Müzesi*; Ümit Kılınç, *Osmanlı Saray Ressamlarına Dair Bir Değerlendirme*; Gül Sarıdikmen, *Ressam Halid Naci ve Porselen Ressamlığı*; Simizar Aslan Özcan Namık İsmail ve *Resim Sanatına Toplumsal Bir Yaklaşım*; Ömer Faruk Şerifoğlu, *Unutulmuş Bir Ressam ve Hattat Mimarzade Mehmet Ali Bey* adlı çalışmalarıyla bu sayımıza katılıyorlar.

Son bölümde Cengiz Göncü'nün bir belge çözümlemesi ile Naciye Uçar Başaran'ın müze, arşiv ve kütüphanelerle ilgili yazısı yer alıyor.



Portrait of a man on horseback  
by [unreadable]  
[unreadable]





"Resim; ... Hayali ruhla ışıqlandırır." Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim



# Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı

Sema Öner\*

17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa karşısındaki askerî ve siyasal gücünü yitirmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun, 18. yüzyılda Batı'ya ayak uydurma veya bir anlamda çağdaşlaşma çabası içine girdiği bilinmektedir. Diplomatik, askerî ve ticari ilişkilerin, giderek sanayiye bağlı girişimlerin, zaman içinde birbirlerinin önüne geçerek, doğrudan veya perde arkasında oluşturdukları itici güç, Batı ile kültürel ve sanatsal ilişkilerin de yoğunlaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu yoğun ve girift ilişkiler yumağı içindeki kültürel ve sanatsal akışın bir başka deyişle "hareketin" yönü; daha çok Batı'dan Osmanlı İmparatorluğu'na doğru olmuştur. Ancak, amaçlar ve yoğunluk birbirinden farklı da olsa karşılıklı birbirini izleme ve tanıma isteği açıkça söz konusudur.

Böyle bir ortamda 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda belirgin Batı etkileri gözlenmeye başlanmış ve bu konudaki somut örneklerin özellikle mimari bezemede öncelik kazanması, 19. yüzyıl ortalarına kadar süregelmiştir. 1839'da Tanzimat'ın ilanı ve düşünce ortamındaki farklılaşmalar, bu kıpırdanışların yeni bir ivme kazanmasını sağlamıştır.

Konumuz çerçevesinde düşüncemizi yönlendiren en önemli sorulardan birisi de, çağdaşlaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nda, Tanzimat'ın getirdiği yeni açılımlar çerçevesinde "resim sanatı"nın Batılı estetik görüş ve uygulamalardan pay alıp almadığıdır. Yapılan araştırma ve incelemeler<sup>1</sup> Tanzimat'ın, 19. yüzyıl Türkiye'sinde resim etkinliklerindeki değişim ve gelişimi yönlendirici dönemin önemli bir hareket noktasını oluşturduğunu göstermektedir.

Tarihî süreç içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun yenileşme hareketlerine bakıldığında, bu hareketlerin genellikle saraydan kaynaklandığı veya desteklendiği gözlenmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında saray, Batı'yı çok yönlü bir bakış açısıyla izlerken, Batılı resme ilişkin gözlemlerini siyasal ve kültürel ilişkiler çerçevesinde yoğunlaştırmış, bu bağlamda da genel sanat ortamı ve yakın çevresindeki resim sanatı etkinliklerini, çok yönlü olarak desteklemiştir.

\* Doç. Dr. YTÜ Mimarlık Tarihi.

1 Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı resmin gelişmesine özel ilgisiyle önemli katkılarda bulunan Sultan Abdülaziz'in, kanımızca ratuvale edilmiş, tamamlanmamış bir portresi, Abdülmecid Efendi, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 57 cm, Env. No. 64/2180.



1

Yönetici ve aydın sınıfı da yanına alan bu destek, oldukça karmaşık ve çok yönlü etkileşimler içinde 20. yüzyılın başına kadar süregelmiştir. İki boyutlu geleneksel minyatür sanatından çağdaş Türk resim sanatına geçiş dönemi olarak ise yaklaşık yüzyıllık bir bilgilenme ve uygulama sürecinden geçildiği anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda bir gelişim ve destek sağlanırken, saray ve yakın çevresinin, saray sınırları dışında gelişen toplumsal ve kültürel olaylardan soyutlanamayacağı da kuşkusuzdur. Sarayın, Batı tarzı resim sanatına olumlu yaklaşımında rol oynayan ve saray politikasıyla da bütünleşen öncelikli etmenlerin, eğitim, saray tarafından desteklenen sergiler ve siyasal-ekonomik ilişkilere dayalı konularda odaklaştığı görülmektedir. Bu ana etmenlerin tümünü kapsamı içine alan ve doğrudan saraydan kaynaklanan en önemli yönlendirici de sultanların kişilikleri, sanat ve sanatçılara, özellikle resim üretenlere bakış açıları olmuştur.

Bu etmenler genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, eğitim programında resim derslerine yer verilmesi konusunun, Türk resim sanatının gelişimini, Türk resim sanatçısının yetişmesini sağlayan ve sarayın da desteklediği temel etkenler arasında yer aldığı belirlenmektedir.

Batı'yı örnek alarak, bir anlamda modernleşme yolunda adımlar atan Osmanlı İmparatorluğu'nda öncü girişimlere, askerlik ve askerliğe bağlı olarak da okullardaki eğitimle başlanmıştır. Bilindiği gibi Batı teknolojisini yakından izlemek ve uygulamak için gerekli olan teknik nitelikteki resim, 18. yüzyılın sonlarında askerî ders programı içine alınmıştır. 19. yüzyılda askerî okulların nitelik ve nicelik açısından gelişim göstermesiyle koşut olarak yaygınlaşan, belirttiğimiz çerçevedeki resim bilgisi, başlangıçta çağdaş teknolojinin askerî alandaki kullanımına yönelik bir amaç taşırken, giderek sanatsal bir ifade bulmuştur.

Askerî okullardaki resim eğitimi programı, 19. yüzyılın sonlarında Darüşşafaka, Galatasaray Sultanisi gibi sivil okullar için önemli bir örnek oluşturmuştur. Başlangıçta Batılı eğitimcilere verilen resim derslerinde ağırlık, zaman içinde yetişen asker kökenli eğitmenlere kaymış, resim eğitimi de Batılılardan, Türk eğitmenlere doğru gelişen bir çizgi doğrultusunda ilerlemiştir. Resim üreten ve eğiten bu asker kökenli ressamların yetişmesiyle Türk resim sanatı ve Türk sanatçıları açısından önemli bir birikim oluşarak, dünya sanat çevrelerinde örneğine rastlanmayan bir "asker resamlar" silsilesi ortaya çıkmıştır.<sup>2</sup>

**2** 1867'de Fransa'daki Uluslararası Sergi nedeniyle Avrupa'nın çeşitli ülkelerine bir dizi seyahat yapan Sultan Abdülaziz'in ilk durağı Fransa'nın Lyon kentiydi. 30 Haziran 1867'de Sultan'ın III. Napolyon tarafından Lyon garında karşılanması, (L'illustration, 13 Temmuz 1867, No. 1272).



3 İlk kez bir Osmanlı padişahına kapılarını açan Elysée Sarayı'nda III. Napolyon'un, konuğu Sultan Abdülaziz'i ziyareti, (L'illustration, 13 Temmuz 1867, No. 1272).



3

Saray, bu yeni yetişen ve yetişmekte olan sanatçılar grubunun önemli bir potansiyel haline gelişinde, eğitim programını, etkinliklerini, sanatçıları ve ürünlerini destekleyerek, hatta bu sanatçıları yönlendirerek etkin bir rol oynamış ve oldukça geniş bir tabana yayılan bir alt yapının oluşumunu sağlamıştır. Bu destek, sanatçıları onur madalyaları, “atiyye-i seniyye” ile ödüllendirme veya onların yetenekleri doğrultusunda, birikimlerini Batı’da güçlendirmelerini sağlama biçiminde somutlaşmaktadır. Bu konuda en belirgin örnekler, Ahmed Ali ve Süleyman Seyyid beylerdir. Askeri ressamlar arasından seçilen bazılarının Sultan Abdülmecid Dönemi’nden Sultan Reşad Dönemi’ne kadar yaverressam olarak görev yapmaları da sarayın resim sanatına olumlu bakış açısını ve bir anlamda Türk sanatçısıyla bütünleşmesini göstermektedir.

Askerî okullardaki ana eğitim programının bir parçası ve yan dalı olarak başlayan resim derslerinin, sivil okullarda da benimsenerek yerleşmesinin ardından, 19. yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru bu konuda resim eğitiminde özel ve kendine özgü bir program içinde sistematik bir örgütlenmenin gerekli olduğu anlaşılmıştır. Sultan Abdülaziz Dönemi’nde, bir “katalizör” olarak da nitelendirilebilecek Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet, önemli bir rol oynamıştır. 1874’te kurulan ve sanatçının Türkiye’deki ilk özel akademi niteliğini taşıyan büyük atölyesi, Türkiye’deki resim eğitimine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Guillemet’in, özel okulunun köklü bir biçimde eğitim sistemi içinde yer alabilmesi için ilgili makamlarla yoğun bir ilişki içine girdiği belgelerden anlaşılmaktadır.<sup>3</sup> Konuya ilişkin yazıların sonuçlanması, 1877’de Sultan II. Abdülhamid’in saltanatının ilk yıllarına rastlamaktadır. Ancak, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nın böyle bir kurumlaşmayı aksattığı anlaşılmaktadır. Resim eğitiminde odaklaşan bir kuruluşun, “özel” girişim niteliğini aşarak, devlet politikasının resmî programı içinde gerekli yeri alabilmesi, dört-beş yıllık bir sürenin ardından, 1883’te Sanayi-i Nefise’nin kurulmasıyla gerçekleşebilmiştir. Yeni,



4 Sultan Abdülaziz, Londra'da Guidhall'da düzenlenen bir resepsiyonda, (L'illustration, 27 Temmuz 1867, No. 1274).

4

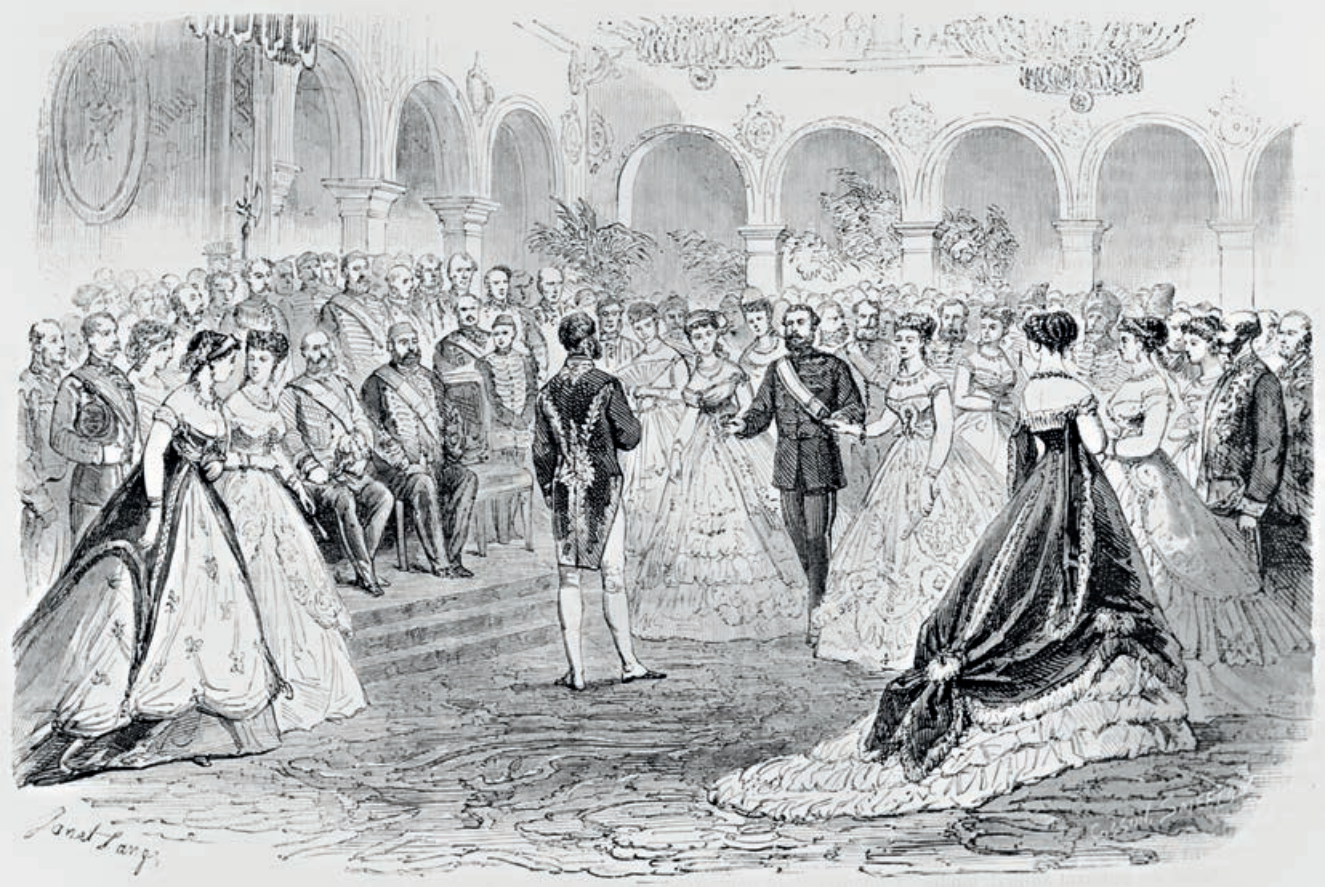
kapsamlı ve tek hedefe yönelik bir güzel sanatlar okulunun gerekliliğinin devletin üst düzey yöneticilerine ve saraya, yeterince anlatılmasında ressam, müzeci ve arkeolog olarak hem teşkilatçı hem de çok yönlü kültürel bir kimliğe sahip Osman Hamdi Bey, etkin bir rol oynamıştır.

19. yüzyıl Türkiye'sinde eğitim konusunda önemli adımlar atılırken, sarayın desteğini alarak gelişimini sürdüren ve sarayı bu konuda yönlendiren ana etmenlerden bir diğeri de, güzel sanatlar sergileridir.<sup>4</sup>

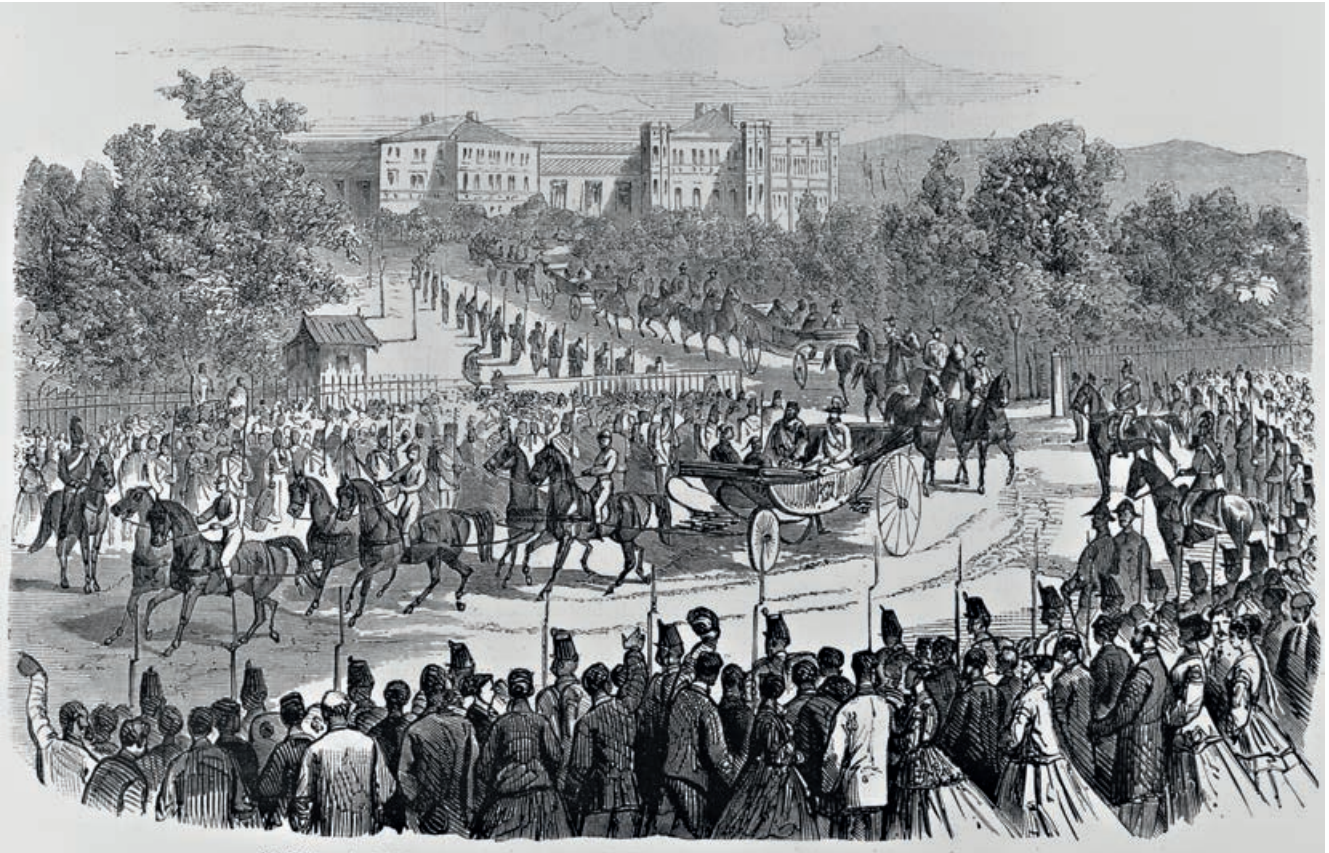
Türkiye'de toplumsal nitelik taşıyan sergilere ulaşıncaya dek bu olgunun gerçekleşme aşamasında ekonomi ve sanayi temelli, fuar nitelikli sergilerin öncü adımlarının bulunduğu da belirlenmektedir.<sup>5</sup> 19. yüzyılda Avrupada, sanayileşmeye bağlı olarak, ürünlerin tanıtımını amaçlayan bu sergiler, Tanzimat'tan sonra Osmanlılar için hem Batı pazarını tanıma hem de yerli ürünlerin ve el sanatlarının tanıtılması açısından önem kazanmıştır.

1851'de İngiltere'nin öncülük ettiği ve içeriğini özetle belirttiğimiz bu uluslararası sergiler, 1851-1867 yılları arasında Osmanlılar'ın ziraat ve sanayiye yönelik ürünlerinin tanıtımının yanı sıra, el sanatları ve mimariye yönelik sanat yapıtlarının da sergilenmesine öncülük etmiş, başlangıçta endüstri ve sanayi temelli bir bütünün küçük bir ayrıntısı durumundaki güzel sanatlar ürünleri, bu sergilerde giderek daha kapsamlı bir yer kazanmışlardır.

Bu etkinlikler içinde, 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nin gerek Sultan Abdülaziz'in katılımı gerekse Osmanlı Güzel Sanatlar ürünlerinin tanıtımı ve sergi içinde aldığı yer açısından özel bir yeri vardır. Sultan Abdülaziz'in katılımının temelinde siyasal ağırlıklı nedenler yatsa da, bir İslam liderinin ilk kez kendi ülkesi sınırları dışına çıkarak farklı uygarlık ürünleri ve yaşam tarzı ile doğrudan etkileşime girmesi, çağdaşlaşma yolunda adımlar atan bir Osmanlı ülkesi için ve özellikle de bu ülkedeki Batı tarzı resim sanatının gelişiminde ayrı bir önem taşımaktadır.



5



6

Türkiye’de gerçek anlamda bir sergi fikrinin olgunlaşıp toplumsal boyut kazanarak gerçekleşmesi için Sultan Abdülaziz Dönemi’nin son yıllarında 1873 tarihi, önemli bir başlangıç noktası olmuştur. Askerî okul kaynaklı resim bilgilerini, Batı’da aldığı eğitimle pekiştiren Ahmed Ali Bey’in<sup>6</sup> sultan ve yönetici sınıfı da yanına alarak, bir sanat okulunun öğrenci etkinliği görünümünde başlattığı bu hareket, estetik değerler açısından da gelişim gösterdiği anlaşılan 1875 tarihli sergi ile bütünleşmiştir.

Sultan Abdülaziz Dönemi’nde, güzel sanatlar alanındaki bu öncü ve temel girişimler, giderek kişi ve grup sergilerinin gerçekleşmesinde sarayı ve toplumu hazırlayıcı bir ortam yaratmışlardır. 1873-1908 yılları arasında Türk, levanten ve Batılı sanatçılarla gerçekleştirilen sergiler, belirli çevrelerde bir resim alım-satım piyasasının oluşumunu sağlarken, sarayda görev yapan Ahmed Ali ve Halil beylerle saray yakın çevresinde tanınan Lina Gabuzzi, Emilio Della Sudda, sarayda sultan için resim yapan Pierre Dêsirê Guillemet, Fausto Zonaro gibi değişik kaynaklardan gelen ressamların da büyük ölçüde katılımını almıştır.

Sarayı odak noktası olarak alan bir başka bakış açısı ile bu sergilere bakıldığında, etkinliklerin saray tarafından yakından ve dikkatlice izlendiği, bazı sanatçıların yapıtlarının sergiler yoluyla tanınıp ünlendikten sonra saraya kazandırıldığı anlaşılmaktadır.

19. yüzyılın sonlarına doğru, sarayın verdiği ivmeyle saray duvarları dışında, sanatçı birikimi, eğitim programı ve sergiler aracılığıyla gelişen bu yeni sanat ortamından elde edilen olumlu sonuçların saraya doğru yöneldiği izlenmektedir. Bir başka deyişle, bu sanat ortamı ile saray arasında, karşılıklı pozitif bir etkileşim söz konusudur. Böyle bir etkileşim alanı içinde dönemin sultanlarının bakış açıları da, ayrı değerlendirilmesi gereken bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.



**5** Londra’da Sultan onuruna verilen bir balo, (L’Illustration, 3 Ağustos 1867, No. 1275).

**6** Sultan Abdülaziz’in 27 Temmuz 1867’de Viyana garından kortejle kente girişi, (L’Illustration, 17 Ağustos 1867, No. 1277).

**7** Sultan Abdülaziz ve onunla birlikte olan heyet üyelerinin Viyana’da Ambras Galerisi’ni ziyareti, (L’Illustration, 17 Ağustos 1867, No. 1277).

**8-9-10** Sultan Abdülaziz'in savaş konulu desenleri, (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 12 Ocak 1326, No. 103).

**11** Dolmabahçe Sarayı duvarlarını süsleyen, S. V. Chelebowski'nin tablolarıyla yakın benzerlik gösteren imzasız yağlıboya bir tablo, Env. No. 11/1496.

**12** Sultan Abdülaziz'in savaş konulu bir deseni, (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1 Mart 1330, No. 14).

Toplumsal gereksinimlerin, geleneklerin, dış etkenlerin çizdiği sınırlarla birlikte, devletin bu en üst düzeydeki yöneticisi, belirttiğimiz çerçevede söz sahibidir. Kuşkusuz sultan bu konuda yalnız değildir. Yakın çevresindeki üst düzey yöneticilerinin -devlet erkânının- görünen uygulamaları, sanat olaylarına bakış açısı da piramidin tepe noktasındaki sultanın tavrı ve seçiciliği ile birleşmektedir. Yine de öncelikli olan, padişahın kişilik özellikleriyle birikimi ve sanata yaklaşımıdır.

Tanzimat padişahı Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid'e resim sanatının gelişimi açısından böyle bir değerlendirme içinde bakıldığında, bu sultanların Batılı bir görünüm içindeki Osmanlı sarayında yaşamalarına ve bazı ortak değer yargılarına karşın, ayrıntılarda farklı kişisel özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır. En önemli ortak özellikleri, Batılı kültürel öge ve beğenilere, sanatçılara ve ürünlerine pozitif bir açılım ve yaklaşım içinde olduklarıdır. Unutulmaması gereken bir nokta da her ne kadar Batı ilgisi ve beğenileri söz konusu olsa da geleneksel değerlerden vazgeçilmemesidir. Belirlenebilen bir diğer ortak özellik, her üç sultanın da resimle uygulayıcı olarak ilgilenmeleridir.<sup>7</sup> Bu yetenek Sultan Abdülaziz'de sarayında çalışan ressamı yönlendirecek ölçüdedir. Sultan Abdülaziz'in eskizleri ile Polonyalı Ressam Stanislavs Von Chelebowski'ye ait ya da sanatının ürünü oldu-

ğu düşünülen saray koleksiyonundaki bazı savaş konulu tablolarının grafik düzeni arasındaki çok yakın benzerlik, bu olayın somut örneğidir.

Sanatçı grupları içinde Türk ve Batılı ressamın maddi veya manevi değerlere sahip ödüllere onurlandırılmaları da bu üç sultanın belirgin ve ortak davranış özelliği olarak gözlenmektedir.

Öyle anlaşılıyor ki, 19. yüzyılın ikinci yarısında sarayın önemli bir odak noktasını oluşturduğu resim alanındaki değişim çizgisinin sınırları, Batılı ressam ile Osmanlı ressamı tarafından çizilmiştir.

Osmanlı ressamı daha önce de belirttiğimiz gibi genellikle asker kökenli, akademi çıkışlı ve sivil eğitim kurumlarında eğitim alan veya eğitimlerini Batıda aldıkları bilgi ile pekiştiren, bu nedenle de resim alanındaki çağdaş yaklaşımları izleyebilme olanağı bulan kişilerdir. Batılı ressamın ise, aynı dönemde Türkiye'ye doğru yönelen sözü edilmesi gerekli önemli bir eğilim içinde oldukları gözlenmektedir.

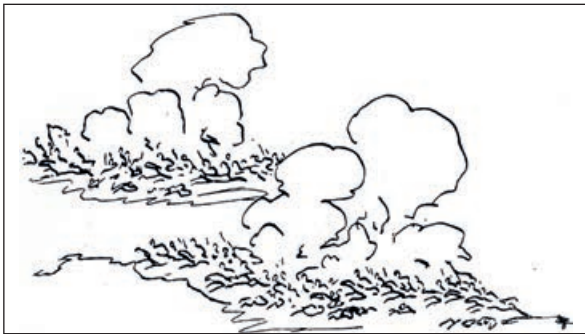
Bu ressamın Türkiye'de, özellikle de başkentte odaklaşmalarının en önemli nedenleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı dünyasının yeni değerler aramaya yönelişi, ekonomik ve siyasal olayların gelişimi, bilimsel ve arkeolojik araştırmaların yönlendirilişi, hatta Doğu'ya yapılan gezi koşullarının düzelmesi olgularıyla açıklanabilmektedir.<sup>8</sup> Doğu'ya ilgi "turquerie" den sonra tekrar canlanmış, "Orientalizm" adlı ile tanımlanan, Doğu'ya bu yeni bakış açısı, özellikle resim alanında yeni bir ifade bulmuştur.



8



9



10

Orientalizm'in yanı sıra, yüzyılın Osmanlı topraklarında veya sınırlarında gerçekleşen savaşlar da "savaş betimleyici" ressamların Türkiye ve İstanbul'a geliş nedenleri arasında gözükmektedir. Bu nedenlerin yanı sıra, Türkiye'deki Batılı ülke temsilciliklerinin de Batılı ressamların İstanbul'da odaklaşmasında önemli hareket noktaları oluşturdukları anlaşılmaktadır.

Sultan Abdülmecid Dönemi'nde, 1854'te başlayan Kırım Savaşı, pek çok Batılı sanatçıyı Türkiye'ye doğru yönlendirmiştir. Bu sanatçılar içinde ressamlar önceliklidir. Sultan Abdülmecid Dönemi'ndeki savaşla sonuçlanan bu sıcak siyasi ilişkiler; Sultan Abdülaziz Dönemi'ndeki Türk-Yunan sorununda yoğunlaşmıştır. Girit üzerindeki tartışmalar, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde 1897-1898 Türk Yunan Savaşı'na kayarken, bu siyasal gelişmelerden resim ortamı ve doğal olarak sanatçılar da etkilenmiştir.<sup>9</sup>

**13** Dolmabahçe Sarayı'nda korunan Chelebowski'nin tablolarıyla benzerlik gösteren yağlıboya resminden ayrıntı. Ön plandaki atın Sultan Abdülaziz'in yukarıdaki deseniyle benzerliği dikkat çekicidir, Env. No. 11/1496.



11



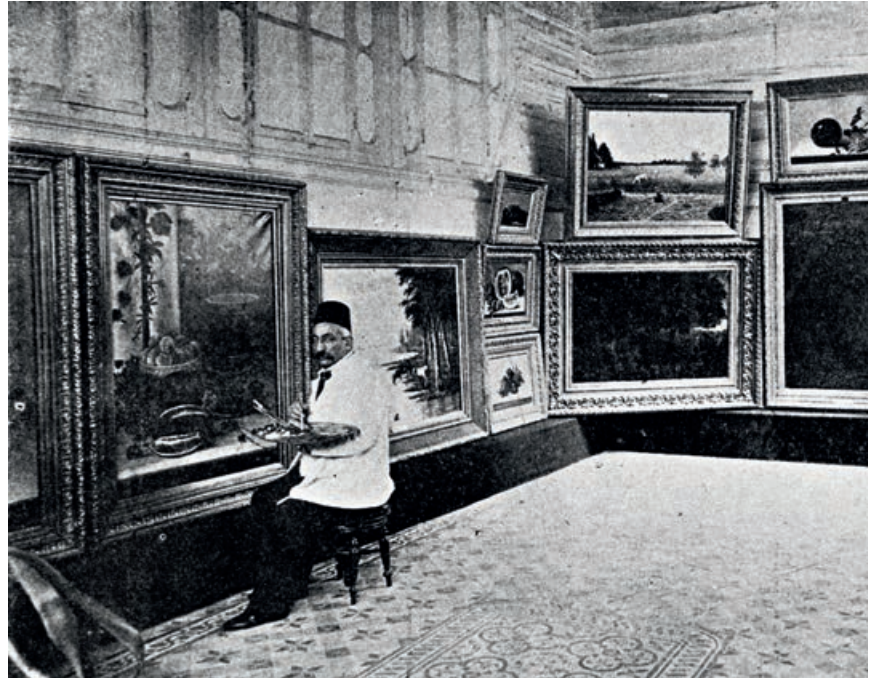
12



13



14



15

**14** Türk resim sanatının gelişimindeki öncü isimlerden Sultan Abdülaziz'in bir anlamda sanat danışmanlığını da üstlenmiş olan Ahmed Ali Paşa, yaşamı boyunca aldığı onur madalyalarıyla, 1894, (Şeker Ahmed Paşa, s. 9).

**15** Ahmed Ali Paşa Atölyesinde, (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1 Mart 1327, No. 3).

**16** Saray için yaptığı tabloları ve eğitici yönüyle de tanına P. D. Guillemet, *Saraylı Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 77 x 96 cm, Env. No. 13/570.

**17** II. Abdülhamid Dönemi'nde adı saray çevresinde ve sergilerde belirginleşen W. E. Caruana, *Cami İçinden Görünüş*, 1886, kâğıt üzerine guaj, 47 x 40 cm, Env. No. 12/2735.

**18** I. C. Ayvazovski, *Ayrılış*, 1843, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 85 cm, Env. No. 11/681.

Çok yönlü girdilerle oluştuğu açıkça anlaşılan bu karma zeminde, 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Türk ve Batılı ressam ikilisi, saray dışında olduğu gibi saray içinde de birlikteliğini sürdürmüştür. Diğer Osmanlı sanatçılarıyla levantenler ise bu ikili arasında önemli geçiş alanları oluşturmuşlardır.

Saray içindeki tuval resmi etkinliklerine Türk ressamı açısından bakıldığında çok yönlü değerlendirmelere varılabilmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan Abdülmecid Dönemi'nden itibaren sarayda hayat bulan en önemli olgulardan birisi de asker ressamlar grubudur. Yaver-ressamlar içindeki en belirgin ve en etkin örnek ise, Ahmed Ali Bey'dir. Kendisi, Sultan Abdülaziz'in bir anlamda sanat danışmanlığını da üstlenmiş durumdadır.<sup>10</sup>

Aynı süreç içinde sarayda resim eğitiminin getirdiği olumlu sonuçlarla bağlantılı olarak asker ve sivil kökenli ressamların özellikle Darüşşafakalılar'ın yapıtlarına önemli ölçüde yer verildiği görülmektedir.

Konu bir diğer bakış açısıyla değerlendirildiğinde, 19. yüzyılın sonlarında, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde, saray çevresinde adı belirginleşen bazı Türk ressamların, tuval resminin yanı sıra, farklı zemin kullanarak, saray tavan ve duvarlarında da resim yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu sanatçılar içinde adını belirleyebildiklerimiz A. Ali Bey ve Mehmet Ali Paşa'dır.<sup>11</sup>

19. yüzyılın ikinci yarısında saray çevresinde, Batılı ressamlar açısından da önemli bir hareket izlenmektedir. Bu sanatçılardan kimileri, yapıtlarını elçilikler aracılığıyla, Türkiye'ye gelmeden saraya ulaştırırken, kimileri de saraya kabul edilerek yapıtlarını sultana sunabilme olanağı bulmuşlardır.

Bu genel ilişkiler dışında, Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Batılı ressam ve saray arasındaki bağlantıya yeni bir boyut geldiği görülmektedir. Sultan Abdülaziz'in sanatçı kişiliği ile de bütünleşen bu yeni hareket, daha çok padişah imgesinin görüntülenmesi için Batılı sanatçıların Osmanlı sarayına davet edilmeleridir.



16



17



18



19

19 Eserleri Osmanlı sarayında önemli bir koleksiyon oluşturan ünlü deniz ressamı Ayvazovski.

20 Fausto Zonaro, *Manzara*, 50 x 78 cm, Env. No. 13/2.



20

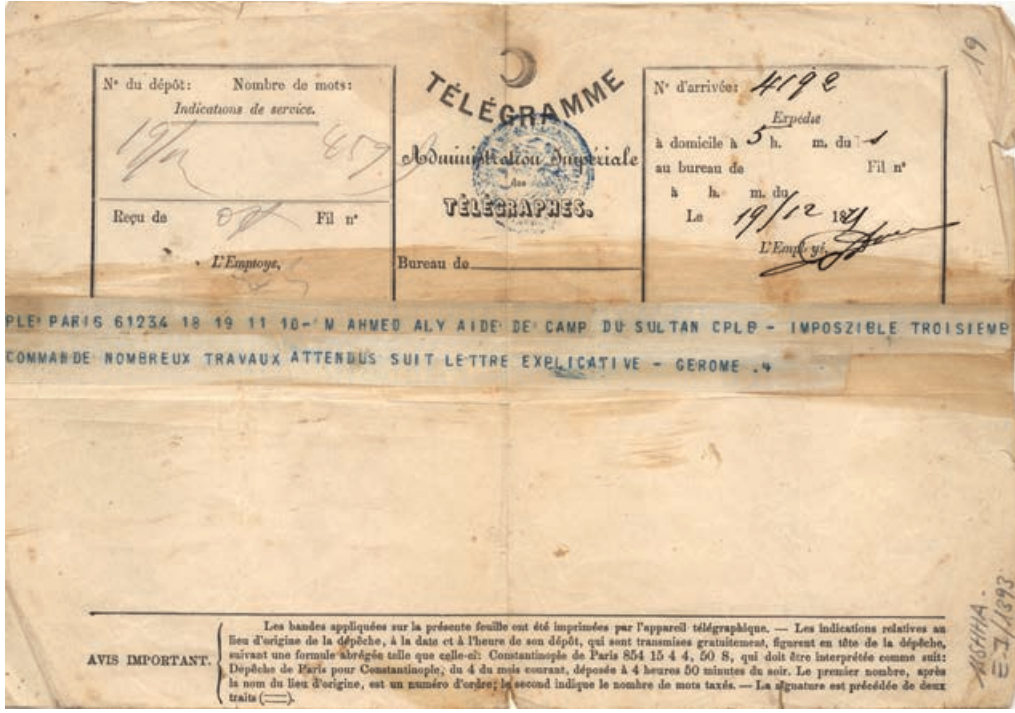
1865-1875 yılları arasında saraya davet edilen bu sanatçılar arasında, E. D. Guillemet, S.V. Chelebowski ve Ivan Konstantinoviç Ayvazovski de bulunmaktadır.<sup>12</sup>

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde ise, saraya gereksinim üzerine çağrılan gelip geçici Batılılar yerine, sarayla uzun süreli, kesintisiz, kalıcı bağlantılara giren ressamlardan söz edilebilmektedir. Bu sanatçılar içinde öncelikle belirlenebilenler, İtalyan Ressam Acquarone ve daha sonra yerini alan F. Zonaro'dur.<sup>13</sup>

Resim tarihimiz ve sarayla ilişkileri açısından sözü edilmesi gerekli bir diğer sanatçı da J. L. Gêrôme'dur. Onun, sanatçılığının yanı sıra saraydaki en önemli işlevi; saraya tablo satın alınmasındaki etkin rolüdür.

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde, sarayda gerçekleşen en önemli etkinliklerden biri olan ve "Saray-ı Hümayûn" a sanat eseri toplama düşüncesi ile başlatılan tablo satın alma işlemi sırasında Gêrôme, Ahmed Ali ve Paris'te bir sanat galerisinin sahibi A. Goupil ile iletişim içindedir. Bu kuşkusuz Sultan Abdülaziz'in de onayını alan bir ilişkidir.

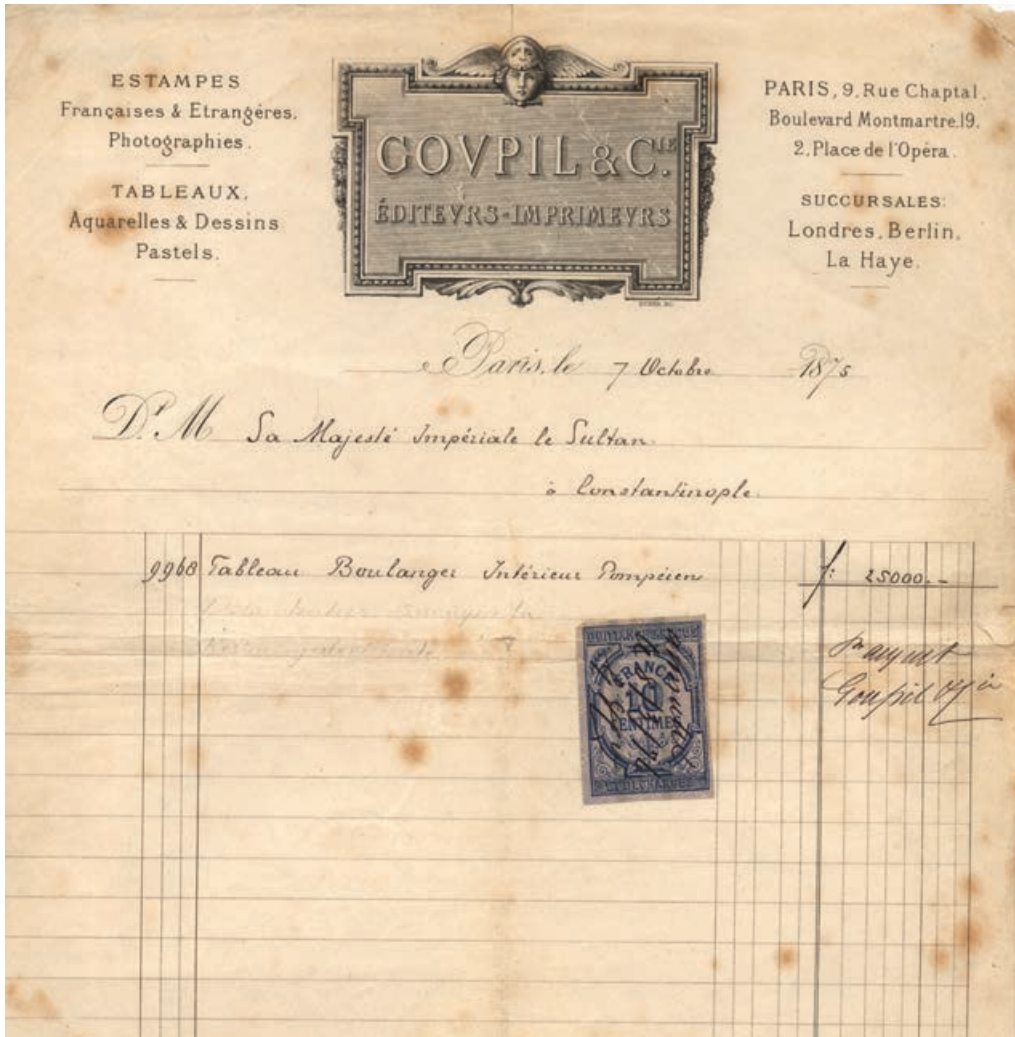
Bu ilişki sonucunda sarayda orientalist konuların belirli sınırlamalar içindeki bir kesintinin ağırlık kazandığı, bilinçli bir resim koleksiyonunun oluşmaya başladığı, belgeler<sup>14</sup> ve saray koleksiyonundaki yapıtlardan anlaşılmaktadır.



21

21 Gêrôme'un Ahmed Ali Bey'e Paris'teki Goupil Galerisi'nden çektiği telgraf.

22 Boulanger'nin Pompei'den Bir İç Görünüm adlı eseri için Goupil firmasının kestiği fatura.



22

**23** Hüseyin Zekai Paşa,  
*Eski Türk Evleri*,  
tuval üzerine yağlıboya,  
48,5 x 60 cm,  
Env. No. 11/1476.

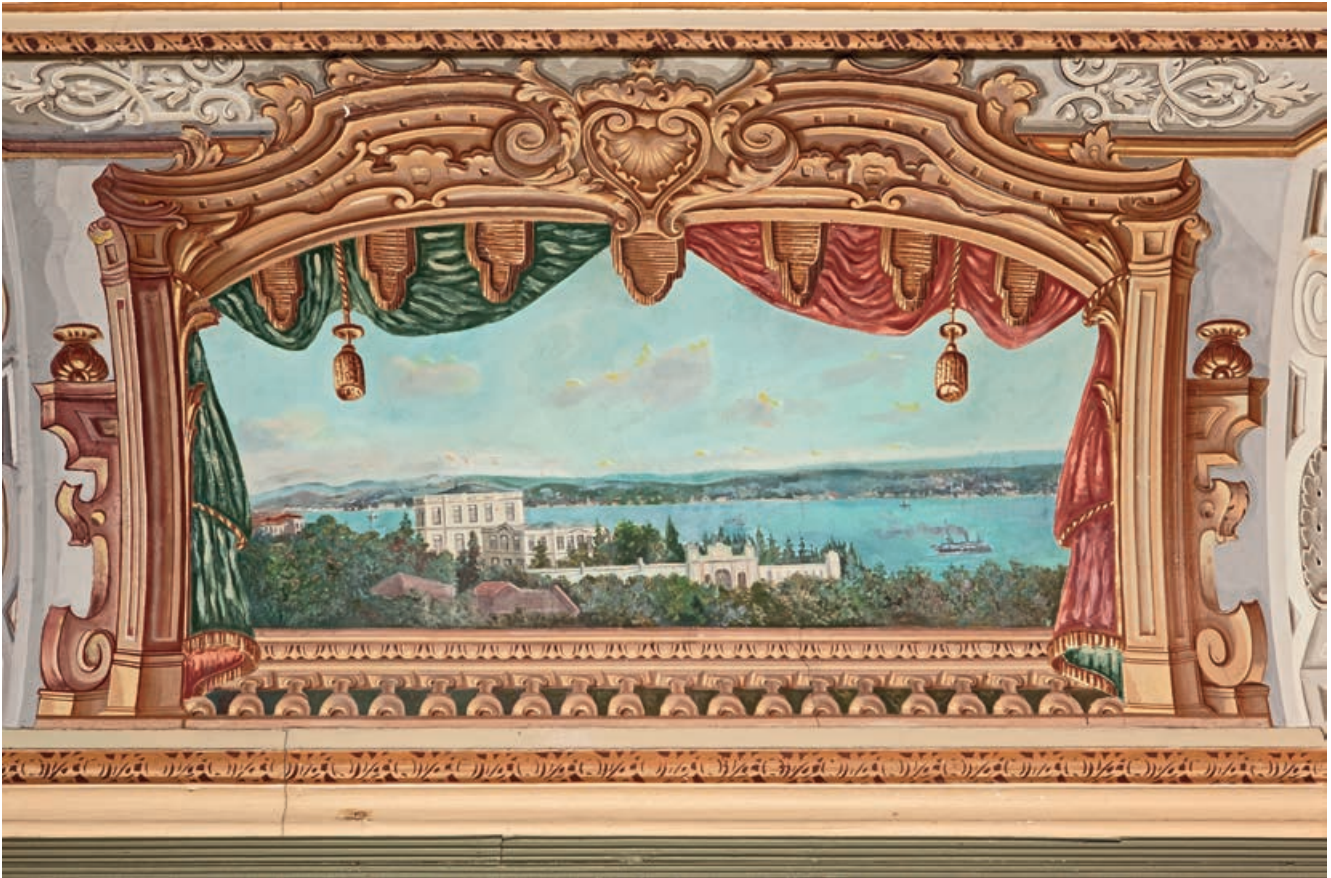
**24** Aynı kompozisyonun  
Dolmabahçe Sarayı  
Harem Bölümü 212 nolu  
salonun tavan eteğindeki  
uygulaması.

**25** Anonim, *Gümüşsuyu  
sırtlarından Dolmabahçe  
Sarayı*, tuval üzerine  
yağlıboya, 63 x 78,5 cm,  
Env. No. 11/171.

**26** Süleyman Seyyid,  
*Orman*, H. 1312 / M. 1894,  
tuval üzerine yağlıboya,  
98 x 78 cm,  
Env. No. 11/1445.



23



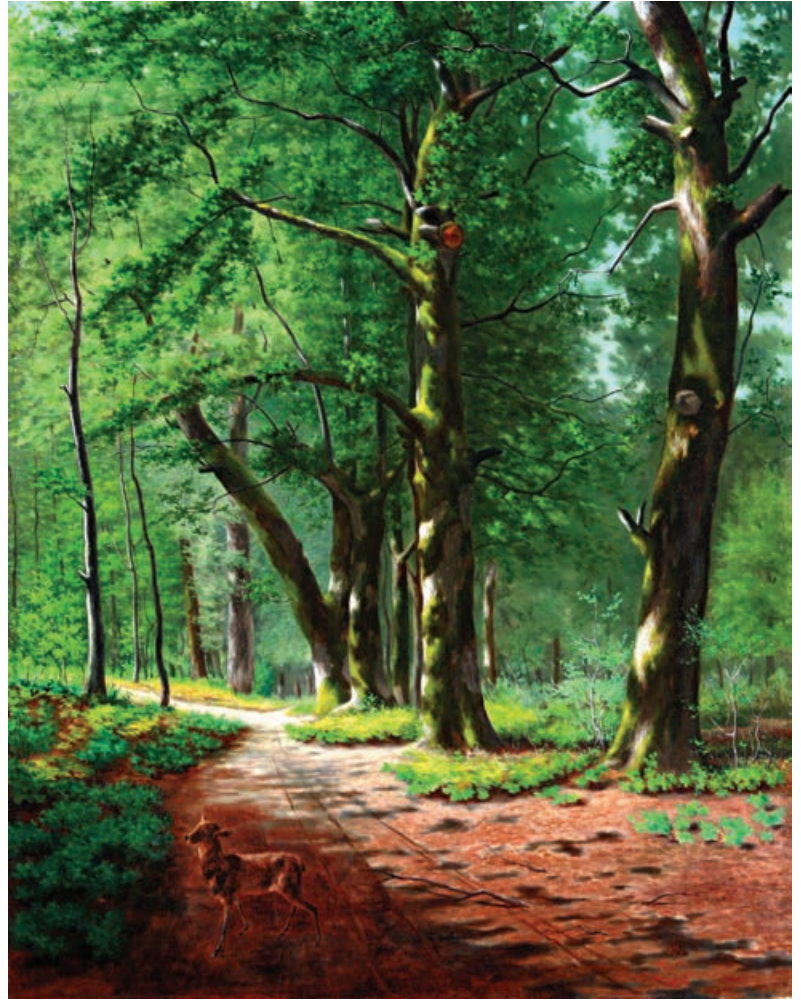
24



25

Böyle bir ortamda sarayda görev alan Batılı ressamlarla, özellikle yaver-ressamlar, sanatsal bir etkileşim içinde ve Mabeyn çatısı altında, birlikte görev yapmışlardır. Yine aynı ortam içinde, saray bireyleri resim konusunda bilgilenerik içlerinden, Şehzade Abdülmecid (daha sonra Halife) gibi, sanatçılığı çağdaşı Batılı otoritelerce de onaylanan bir örnek çıkmıştır. 19. yüzyılın sonuna doğru, saray ve yakın çevresinde çalışan Ahmed Ali, Hüseyin Zekai ve Fausto Zonaro gibi Türk ve Batılı ressamlar, Yıldız'daki imparatorluk çini fabrikasının üretime geçmesiyle, yetkin fırçalarını farklı bir malzeme üzerinde kullanmışlardır.

Sarayın beğenisini kazanarak onaylanan resim konuları, sarayların tavan ve duvar bezemelerinde yinelenmişlerdir. Sonuç olarak ortaya, özellikle Türk ressamları açısından, tuvalden tavan resmine, tavan resminden endüstri ürününe uzanan geniş bir yelpazede, sarayla bütünleşen bir anlayış çerçevesinde yükselen bir grafik çıkmaktadır.



26



27



28



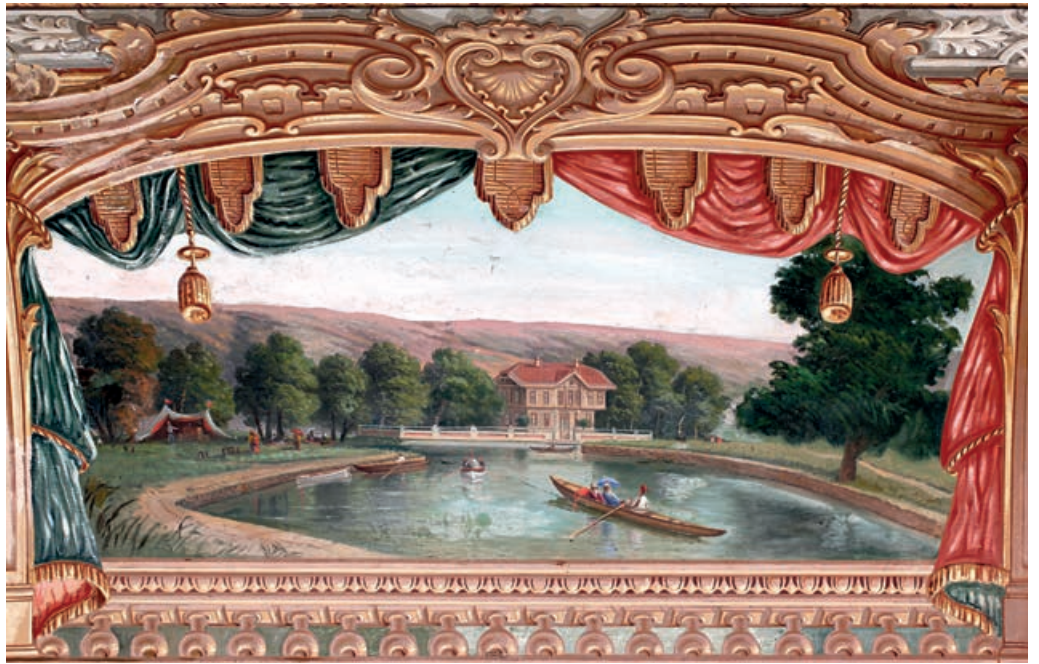
29

27 Aynı kompozisyonun Yıldız Vazosu'ndaki bir uygulaması.

28 *İmrahor Köşkü*, H. 1306/M. 1888-1889, Ziya imzalı, 72 x 93 cm, Env. No. 11/127.

29 Aynı konu ve benzer kompozisyonun II. Abdülhamid Dönemi'nde Yıldız Şale'deki Sarı Salon'un tavanında yinelenişi.

30 Aynı kompozisyonun Dolmabahçe Sarayı Harem Bölümü 212 nolu salonun tavanının eteğindeki uygulaması.



30

Bu çizgiye ulaşmada Sultan Abdülaziz'in saltanat yılları, gerek sarayın genel sanat ortamındaki ivme verici ve destekleyici rolü gerekse saraydaki etkinliklerdeki yoğunluk ve çok yönlülükle, en etkin dönem olarak belirginleşmektedir.

Sarayı odak noktası olarak alan bir açıdan bakıldığında Sultan II. Abdülhamid Dönemi ve izleyen yıllar ise, Türk ressamının Batı'yla etkileşimini, vardığı yorum ve sentezleri, birikimiyle günümüze ulaştıran önemli bir zaman dilimi olarak değerlendirebilmektedir.

Bu yazı Milli Saraylar 1992'de yayınlanmış makalenin yeniden basımıdır.

## Notlar

- 1 Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osmanlı Hamdi*, İstanbul 1971. Bu yapıtta, böyle bir değerlendirmeye varılabilmesi için önemli ve ayrıntılı bilgiler mevcuttur.
- 2 Sema Öner, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği*, MSÜ Sos. Bil. Ens. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1991, s. 96-104.
- 3 Bşb. Arş. *Meclis-i Mahsus İradeleri*, no. 2666.
- 4 Sema Öner, *age.*, s. 21.
- 5 Sema Öner, *age.*, s. 13-21. Rifat Önsoy, *Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayileşme Politikası*, Ankara 1988, s. 59-94'te belirtilen uluslararası sergiler hakkında ayrıntılı araştırma yapılmıştır.
- 6 Ahmed Ali Bey, daha sonra Şeker Ahmed Paşa olarak tanınacaktır.
- 7 Sema Öner, *age.*, s. 71-96.
- 8 Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul 1989, s. 22-52.
- 9 Sema Öner, *age.*, s. 114-115.
- 10 MSA, Evrak No: 1393'e kayıtlı ve saraya tablo satın alınması hakkında bilgi veren telgraflar, Goupil Sanat Galerisi'nden 1875 ve 1876 tarihlerinde Dolmabahçe Sarayı'ndaki Yaver Ahmed Ali adına çekilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sema Öner, "Geçmişten Günümüze Önemli Bir Birikim, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu", *Milli Saraylar Dergisi*, S. 1, 1987, s. 88.
- 11 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamit*, İstanbul 1960, s. 115.
- 12 Sema Öner, *age.*, s. 122-132.
- 13 Sema Öner, *age.*, s. 133-137; Sema Öner, *age.*, s. 90.
- 14 MSA, Evrak I no: 1393.



# Ressam Van Mour'un Tabloları Üzerinden Osmanlı Saray Yaşamı

Mutlu Erbay\*

Hollandalı Elçi Cornelis Calcoen ile Ressam Jean-Baptiste Van Mour'un yolu, 17. yüzyılda Osmanlı sarayında kesişmişti. Bu kesişme ikisinin de yüklendiği misyonun tuvaldeki yansıması ile Osmanlı saray hayatını Batılı ressamın gözünden bize sundu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatsal ve kültürel olarak içinde bulunduğu sistem ve süreci incelediğimizde, Avrupa'yı sanatsal ve kültürel anlamda etkilediğini görürüz. Özellikle o yıllarda saray, kendi kozmopolit yapısı içinde yurt dışındaki ülkeler ile bu iletişimi kurabilmiştir. Saray yabancılara kapılarını açmış ve sanatsal etkinliklerde öncü olmuştur. Sınırlı kesime hitap eden bu otoriter yapı, yalnız kendi halkına gelişimleri aktarmada ağır davranmış olabilir. Monarşiye dayalı yönetimlerde sanatı ve sanatçıyı destekleyen en büyük gücün saray olması elbette doğaldı. Sarayın bu etkileşimdeki rolü başa geçen yöneticilerin tutumlarına göre değişebilmekteydi. Osmanlı saray yaşamında dönem dönem padişahlar Avrupa kültürüne ilgi duymuşlardır.

17. yüzyılda toplum yapısındaki değişimler ile birlikte Batı'nın bazı sanat akımları ve sanat zevkleri Osmanlı sanatına yön vermeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu her devirde seyyahlar, gezginler, tüccarlar, diplomatlar ve sanatçıları etkilemiş onlar için merak konusu olmuştur. Bu merak daha çok Osmanlı İmparatorluğu'nun hükmeden ve söz sahibi devlet yapısından kaynaklanmaktadır. O günün şartlarında gelinen, görünen ve hatta yerleşilen merkez olmuştur. Televizyon, fotoğraf gibi görüntüsel araçların olmadığı o dönemlerde aktarımda yardımcı olarak resim sanatına yönelinmiştir. O dönemle ilgili tablolar, gezginlerin yazdığı yazılar, sanatçıların eserleri önemli belge niteliğini taşımaktadır. Bu eserler bazen mimari çizimler, grafikler ve yağlıboya tablolarla ölümsüzleştirilmiştir. Ne yazık ki bunlardan pek çoğu günümüze ulaşamamıştır.

Ülkeye gelen yabancı elçiler, beraberinde ressamlar getirerek Osmanlı ile ilgili izlenimlerinin görüntülenmesini sağlamışlardır. Avrupa ile kültürel ilişkilerde kıpırdanmalar görüldüğü 1700'lü yıllarda da ülkemizde Hollanda (Flaman) büyükelçisi misyonunu üstlenmiş Cornelis Calcoen, Osmanlı İmparatorluğu'nda göreve başlamıştır.

\* Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölüm Başkanı.

III. Ahmed Dönemi (1703-1730), Osmanlı Rus Savaşı ve Prut Seferi, Venedik ve Avusturya seferleri, İran seferlerinin olduğu ve yeniçerilerin ayaklandığı, yönetimde sarsıntıların yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde Hollandalılarla ticari ilişkiler geliştirilmiştir. Bu dönemde saray hayatını belgeleyen, büyükelçiyi sarayda görüntüleyen, bir ressamın tabloları günümüze ulaşabilmiştir. Bu tablolar resimsel belge niteliğinde olup, Osmanlı'nın kültür hayatını anlatan tarihsel kayıtlardır. Önceleri Fransa elçiliği daha sonra da Hollanda elçisi adına çalışan Van Mour'un tabloları III. Ahmed Dönemi büyükelçi karşılama törenlerini konu alması ile önemlidir.

Flaman asıllı Fransız Ressam Jean Baptiste Van Mour, portreleri ve tarihsel yapıları konu alan resimleriyle tanınır. Bu ressamın kendi geçmişi ile gördüğü eğitim hakkında pek bir bilgi bulunmamakla birlikte olasılıkla zamanın ünlü akademisi Lile Akademi'de öğrenim gördüğü sanılmaktadır.

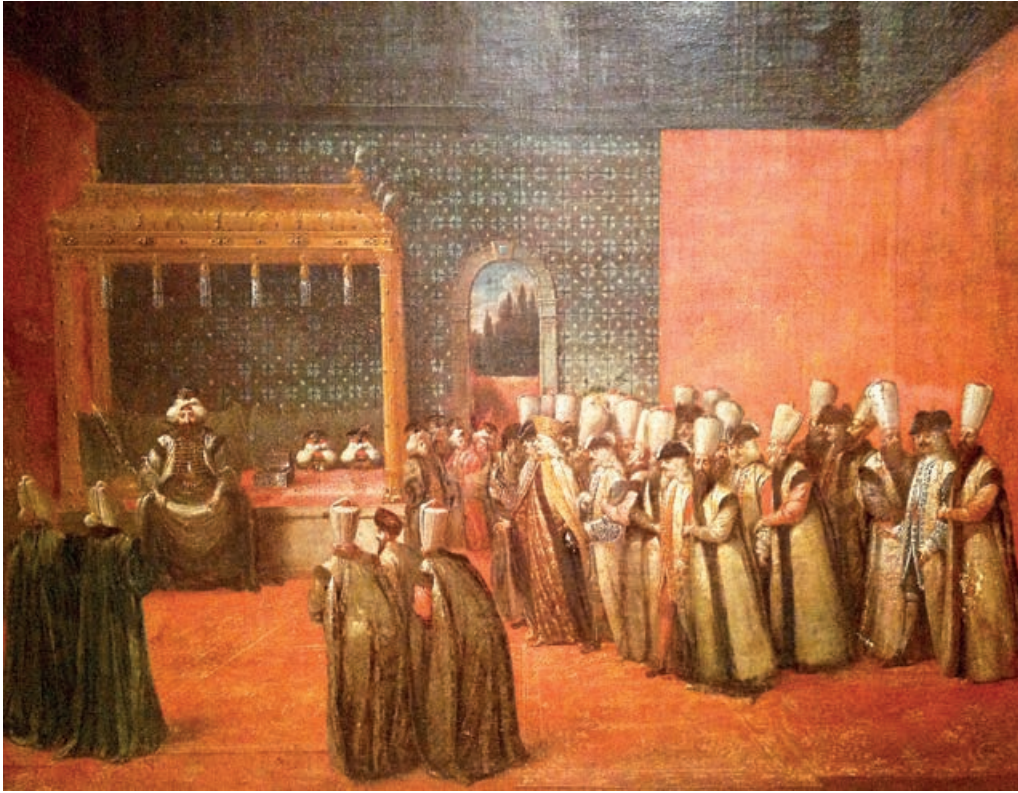
Van Mour ilk kez 1698-1711 yılları arasında İstanbul'da Fransız elçiliği görevini sürdüren Elçi Ferriol tarafından, 1699'da Osmanlı figürlerini geleneksel giysileri içinde çizmekle görevlendirilmiştir. Fotoğraf makinesinin olmadığı bir çağda bu, o ülkeyi tanımanın en gerekli yöntemlerinden biriydi. Çizdiği yüzden fazla portre, 1712'de Fransa'da *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant'ta* (Levant'ın çeşitli ülkeleri tanıtan yüz oyma baskı derlemesi) yer almıştır. Fransa'da iki baskı yapmış, İtalya, Almanya ve İspanya'da albüm olarak kopyaları satılmış bu kitaba, kısaca "*Ferriol Belgeleri*" adı verilmiştir. Bu yolla Van Mour ismi çok tanınmıştır. Bütün bunlar Van Mour'un bir çok yabancı diplomattan, öncelikle Osmanlı sarayına kabul edilip resim siparişleri almasına sebep olmuştur.

Yüksek ihtimalle Calcoen bu ünlü ressamın adını ve ününü öğrenmiş, kendisi ve Osmanlı Hanedanlığı ile ilgili resimler yapmasını istemiştir. Van Mour işlerinin çokluğu sebebiyle başka ressamlarla çalışıp, yetiştirilebileceği büyük resimleri sipariş almaya başlamış ve bir resim atölyesi açmıştır. Bu okulda çalışan ressamların çoğu Rum ve Ermeni asıllı ve öncelikle dış pazarlara resim yapan ressamlar olmuştur. Van Mour 1725'te ilk kez Fransız krallığı tarafından "*Kralın Levant'daki Sürekli Ressamı*" unvanına layık görülmüştür.

Van Mour'un resimleri artistik olmaktan çok tarihsel ve kültürel açıdan önemli olup, yapıtları 18. yüzyıl Osmanlı tarihinin en ilginç belgeleridir.

Hollanda ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkilerin başlaması kapitülasyonlar yüzünden çok zorlu ve sıkıcı bir şekilde olmuştur. Osmanlı topraklarından 1612'den itibaren yirmi sekiz yıl boyunca Hollanda'nın ilk resmî elçisi olarak Cornelis Haga görev yapmıştır. Bu görevi 1682-1725 yılları arasında Jacobus Colyer sürdürmüştür. 1726-1744 yılları arasında da Amsterdamlı asil bir ailenin çocuğu olan Cornelis Calcoen Osmanlı'da görev yapmış ve Hollanda'nın İstanbul'daki elçiliğinin yeniden düzenlenmesi görevini üstlenmiştir. Kendisinden önceki büyükelçinin borçlarını kapatıp, elçiliğe tekrar ciddi, saygın bir çehre kazandırma çabalarına girişmiştir. Bu çabaları arasında o zamanın Osmanlı hanedanı ile de ilişkilerini kuvvetlendirmesi de gerekmiştir.

Cornelis Calcoen 14 Eylül 1727 tarihinde Sultan III. Ahmed tarafından, makama kabul edilmesi ile görevi başlamıştır. Calcoen'le, Venedikli Ressam Jan Baptiste Van Mour'un birlikte çalışması da bu yıla rastlar. Büyükelçi, Van Mour'dan Sultan III. Ahmed huzurunda kendisini gösteren tablolar yapmasını ister. Bu tarihten sonra



1 J. B. Van Mour onuruna vezir-i azam'ın Divan'da verdiği yemekte büyükelçi Cornelis Calcoen, 90 x 121 cm, 1725? (Pera Müzesi, İstanbul)

Cornelis Calcoen'in Topkapı Sarayı'nda vezir-i azamın verdiği yemekte ve sarayın ikinci avlusunda diğer büyük elçilerle birlikte gösteren tabloları Van Mour tarafından yapılarak, bu görev yerine getirilmiştir.

Cornelis Calcoen'in 1727'de Sultan III. Ahmed tarafından kabul edilmesini belgeleyen tablo (Resim 1), Osmanlı hanedanı tarafından yabancı elçilerin kabul sahnesini yansıtmaktadır. Sultan III. Ahmed tarafından kabul edilen elçilere, samur kürkünden şeref kaftanı giydirilerek huzura alınmasını belgeler nitelikte, Calcoen kendisine giydirilen samur kürklü kaftanla resimde görülmektedir. Sultan'ın misafirlerini kabul ettiği Arz Odası tek katlı, etrafı mermer sütunlarla çevrili, asma çatılı bir yapıdır. İç alanı iki bölmeden oluşur. Büyük bölme, kabul salonu ve tahttan oluşur. Küçük bölme, Sultan'ın misafirleri için ayrılmıştır. Van Mour'un tablosunda Sultan'ın tahtı görülebilmektedir. Tahtında oturan Sultan, ayaklarını iki basamaklı bir yüksek tabureye dayamış, elleri dizlerinin üstünde cepheden resmedilmiştir. Tahtın yanında dört genç prens ayakta durmaktadır. Ellerini kuşakları üstünde önde kavuşturmuş kişilerde bu kabul anını beklemektedir. Büyük ihtimalle Sultan elçiyi arkası dönük vaziyette, Sultan'a bir saygı belirtisi olarak hafif eğilmiş kişinin, Sultan'a elçinin takdimini yaptığı düşünülebilir. Elçi mir-i alem tarafından Sultan'a takdim edilir. Sultan'ın solunda yer alan elçinin de, her elçinin kabul töreninde yaptığı gibi, kendi dilinde hazırladığı saygı ve bağlılıklarını bildiren mektubu Sultan'a okuduğu resimde görüntülenirse de bilinmektedir. Hatta bu konuşmadan sonra birinci sekreterden güven mektubu alındığı ve bunun Sultan'ın tercümanına verildiği, sadrazamda bu mektubu sultanın sağında bulunan değerli bir sandığın içine koyduğu gene aktarılmış bilgidir.

Van Mour'un resminde bu güven mektubu görülmektedir. Van Mour'un tablosunu yaptığı bir diğer eser, elçiyi yemek esnasında göstermektedir (Resim 2). Vezir-i azam tarafından elçilere verilen yemekte arkadan, taburede otururken gösterilmiştir. Yuvarlak gümüş tepsilerde kapaklı kâseler içindeki yemekler, masanın üstüne açık renk örtülerin üstünde resmedilmiştir. Yemek öncesi yemeğe katılanların ellerini yıkamaları için ibrikler ve taslarla gezdirilen el yıkama suyu geleneksel olarak öncelikle sadrazama kapıcı başından başlanarak, sırası ile Anadolu ve Rumeli kadılarına daha sonra da misafirlere sunulduğu görülmektedir. Calcoen, sadrazamın masasında gösterilmiştir. Yanlarında Bâb-ı Âlî'nin tercümanları bulunmaktadır. Elçinin birinci sekreteri elindeki güven mektubunu resmî bir subayın yanına koymuş, yemek boyunca onunla sohbet eder şekilde gösterilmiştir. Elçinin beraberinde Divan'a kabul edilen diğer Hollandalılar rütbelerine göre çeşitli masalara dağılmışlardır. Ancak kadının masasında Hristiyan misafirlerin yer alması gelenekseldir. Yemekte en yüksek rütbedeki kişilere yemekle beraber limonata ve şerbet ikram edilmektedir. (Geleneksel yemeklerin yanında, lokum, kahve, demirhindibağ şerbeti, Sakız Adası'ndan mastik gibi.) Bu tabloda elinde asası ile kapıcı başına benzeyen figür yer almaktadır. Geniş, demir parmaklı pencerenin mekânı aydınlattığı yemek salonunda, taş zemin üzerinde iki büyük boy halı üzerinde elçiler, sadrazamlar, hizmetkârlar ve Seyhülislam görülmektedir.

Van Mour bu tabloları, Osmanlı İmparatorluğu'nun yabancıları ağırlama törenlerinden âdeta enstanteneler yansıması ve Hollanda elçiliği ile olan ilişkileri bize aktarması bakımından önemlidir.

Cornelis Calcoen diğer meslektaşları gibi elçilik görevi sırasında aldığı hediyeleri ve seyahatlerinde topladığı bir çok önemli eser ile kendi koleksiyonunu oluşturmuştur. Calcoen'in görevi bittiğinde ülkesine dönerken götürdüğü değerli resim koleksiyonu arasında da Osmanlı sarayından izler taşıyan bu tabloları da götürdüğü



2 J. B. Van Mour'un çizdiği Büyükelçi Cornelis Calcoen'un Sultan III. Ahmed tarafından kabul edilmesi, 90 x 121 cm, 1725 ? (Pera Müzesi, İstanbul)

bilinmektedir. Resim koleksiyonuna ayrı bir önem veren Cornelis Calcoen çocuğu olmadığı için resim koleksiyonunu yeğeni Abraham'a bırakmıştır. 1817'de Abraham'ın oğlu Nicholaas'ın ölümünden sonra resim koleksiyonu Amsterdam Ticaret Odasına kalmıştır. Oda'nın 1827'de kapanmasıyla Gravenhage'deki Zeldzaamheden Kraliyet Meclisi resimleri korumaya almıştır. 1875'te resimler Hollanda Tarih ve Sanat Müzesi tarafından teslim alınırken, Calcoen'in mirasından sadece küçük bir bölümünün bu resimlere dahil olduğu görülmüştür. 1883'te bu müze, Devlet müzesi bünyesine alınmıştır. Resimlerin diğer bölümü Leiden'deki Etnografya Müzesi tarafından alınmıştır. 1902'de yirmi yedi tablo Calcoen'un bu koleksiyonu ile birleştirilmiş olarak, Amsterdam Devlet Müzesi ve Rijks Museum'da sergilenmiştir. Bir ara bazı eserleri Beyoğlu Hollanda Konsoloslugu'nda korunarak sergilenmiştir.

Van Mour'un elçileri, sultanları ya da sadrazamları ziyaretlerini, görkemli geçit törenlerini, İstanbul limanının, Boğaziçi'ni süslenen raks eden ya da yıkanın Türk kadınlarını, sema yapan Mevlevi dervişlerini konu alan resimleri vardır. Van Mour, Patrona Halil Ayaklanması'na da tanık olmuş, bu konuda da resimsel betimlemeler yapmıştır.

Ressam Jean-Baptista Van Mour konulu çalışmalar literatürlerde yer almıştır. A. Dinaux'un 1844'te *Earchwes Historiques et Litteraires du Nord de la France et du Mieli de la belge* adlı kitabında, 453 ve 456. sayfaları arasında yer vermiştir. E. Van Ahrenbergh'in 1844'te *Bioraphie Nationale belge* adlı kitabında 226 ve 227. sayfaları arasında, P.J. Mouriette'nin 1858'de *Abecedovuo* adlı kitabında 388 ve 389. sayfalarında yer almaktadır. Ayrıca Hollandalı Van Luttermvelt, kitabında Van Mour'a yer vermiş aynı zamanda M. E. Pape, *Die Turquerie in der bildenden Kunst der 18 Jahrhunderts, Keulen 1989* adlı kitabında Van Mour hakkında çıkan tüm yazıları derlemiştir. 18. yüzyılın belgesel resim türüyle tanınan ressamın mezarı, İstanbul'da Galata'daki Cizvit Kilisesi'nde bulunmaktadır.

18. yüzyılın başlarında ilginç bir Osmanlı üslup dönemi olan ve Batı ile ilişkilerin arttığı Lale Devri'nden önce, yabancı ressamlar çoğunlukla Türkiye'ye bir merak ve serüven duygusu içinde gelmişlerdir. Lale Devri'nde ise yabancı elçiler beraberinde ressamlar getirmişlerdi. Bu ressamlar Türkiye izlenimlerini görüntülenmesini sağlarken elçilerin hayatlarında önemli yer tutan mekânları ve güçlerini anlatan yağlıboya resimler ile onların görsel kültürüne katkı sağlamışlardır. Bu program fotoğraf sanatının icadına kadar oldukça etkili bir şekilde 18. yüzyıl boyunca devam etmiş ve daha sonra bu belgeleme geleneği popülerliğini kaybetmiştir.

## Kaynakça

- Annelies Abelmann, "Cornelis Calcoen'un Sultan III. Ahmet tarafından kabul edilmesi", *Osmanlılar ve Hollandalılar: Osmanlılar ve Hollandalılar arasındaki 400 yıllık ilişkiler*, s. 23.
- Jean-Michel Casa, "Diplomatlar ve Koleksiyoncular: Van Mour'dan Guardi'ye, 'Turqueries'nin Yazgısı', *Yapı'dan 5 Seçmeler, Sanattan Yansımalar, Resim, Heykel, Seramik*, Yem Yayınları, 1994, s. 130-187.
- M. Erbay, "Ressam Van Mour'un tablolarında Hollandalı Elçi Cornelis Calcoen", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, S. 38, 1999, s. 48.
- R. Van Luttermvelt, J. B. *Van Mour'un Türk Resimleri ve Okulu ve Cornelis Calcoen'un Koleksiyonu 1725-1743*, İstanbul, 1958, s. 7.
- Eveline Saint Nicola as Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı, Jean-Baptiste Van Mour*, Koç Kültür Sanat, 2003, s. 251.
- Osman Öndeş, Erol Makzume, *Jean Baptiste Van Mour Lale Devri Ressamı*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 200.



Alfred H. H. II

1926

# Halife Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları: İmgenin Siyasi İktidar Mücadelesindeki Yeri

Funda Berksoy\*

Osmanlı Dönemi'nden günümüze kalan sanat eserlerinin birçoğunda, imparatorluğun yaklaşık beş yüz yıl süren siyasi, kültürel tarihini ve düşünsel gelişimini görmek mümkündür. Bunlar arasında Sultan Abdülaziz'in,<sup>1</sup> profesyonel düzeyde resimle ilgilenen oğlu Halife Abdülmecid'in (Abdülmecid Efendi, 1868-1944) siyasi ve tarihî olaylara gönderme yapan tabloları ayrı bir yere sahiptir. Şehzade, hem Osmanlı hanedanı bünyesindeki güç ilişkileri hem de Osmanlı ile Avrupa devletleri arasındaki iktidar mücadeleleri içinde yer almış; gelişmeler karşısında tavrını belli eden resimler yapmıştır. Devlet yönetiminde, hiçbir zaman merkezi bir konuma gelemeyen Halife Abdülmecid'in siyasi/tarihî tabloları, her ne kadar Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi dönemin usta ressamlarının çalışmalarıyla aynı sanatsal seviyede görülmeseler de tarihî açıdan büyük önem taşır.

Genel olarak II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonraya tarihlenen bu tablolar, şehzadenin yağlıboya tuval resmine verdiği desteği yansıtanın yanında, siyasi bakış açısını ve dönemin olayları karşısındaki tutumunu imgeler yoluyla anlamamızı sağlar. Şehzade resim sanatının yanında fotoğrafın gücünden de yararlanmış; kendisini tabloların önünde gösteren fotoğraflar çektirmiştir. Söz konusu fotoğrafların kurgusu, tabloların içeriğini destekler niteliktedir. Bugüne kadar yapılan yayınlarda Halife Abdülmecid'in siyasi yorum içeren tarihî tabloları, (porte, manzara, günlük yaşam sahneleri ve tarihî resimler gibi) farklı başlıklar altında değerlendirilmiş; resimlerdeki ortak özellikler üzerinde durulmamıştır. Ayrıca tablolar, dönemin tarih anlayışı ile ilişkilendirilmemiş; bunlar yorumlanırken ressamın çektiği fotoğraflar dikkate alınmamıştır.

Bu makalenin amacı, bahsi geçen yağlıboya resimlerin, hangi olay ya da olgulara dikkat çekmek amacıyla yapıldığını araştırmaktır. Bazı tabloların yaratımında, dönemin resmî tarih anlayışı ve devletin toplumu kurgulamaya yönelik rasyonalitesi etkili olmuştur. Bu saptamayı daha belirgin kılmak ve Abdülmecid'in böylesi bir yaklaşımı benimsemesine katkı yapan toplumsal, kültürel atmosferi anlamak amacıyla ilk bölümde şehzadenin yetişme koşulları ve dönemin padişahları ile olan ilişkisi özetlenecek; yönetimin ve aydınların tarih yazıcılığına yüklediği misyon hakkında bilgi verilecektir. İkinci olarak, tarihî ve siyasi içerikli tablolar tanıtılacak; bunların iktidar mücadeleleri içerisinde oynadıkları rol araştırılacaktır. Son olarak da Abdülmecid'in tabloların önünde çektiği fotoğraflardaki "mizansen" incelenecek; anlam bakımından tablolarla ilişkilendirilecektir.

\* Prof. Dr., Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü.

## Halife Abdülmecid'in Yetiştirme Koşulları, İktidar Tekniği Olarak Tarih Yazıcılığı ve Tablolar

Osmanlı'nın son veliahdı ve halifesi olan Abdülmecid, babası Sultan Abdülaziz'i sekiz yaşında (1876) kaybetmiş; bu durum onun hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Şehzade, aynı tarihte yönetime gelen Sultan II. Abdülhamid'in, istibdat rejimi sırasında Ortaköy Feriye (Fer'iyye) Sarayı'nda ve Bağlarbaşı'ndaki köşkünde baskı altında tutulmuş; siyasete katılması engellenmiştir. Bu süreçte, sarayda Batı kültürüne açık ama İslam geleneğine bağlı bir Osmanlı aydını olarak yetişmiştir. Almanca, Fransızca, Arapça gibi dilleri öğrenmiş; müzik ve edebiyata meraklı olmuştur. Stanislaw Chlebowski, Fausto Zonaro ve Osman Hamdi Bey'den resim dersi almış; yurtiçi ve dışında açılan sergilere katılacak düzeyde çalışmalar yapmıştır. Onun yaşamı boyunca ilgilendiği bir diğer alan da tarihtir. Profesör Rodeh ve Mahmud Sadık Bey gibi hocalar sayesinde bu konudaki bilgisini arttırmış; Osmanlı hanedan tarihi ve dünya tarihi hakkındaki kitapları kütüphanesine katmıştır.<sup>2</sup>

Siyasi görüşlerine gelince, şehzadenin dönemin olaylarına dair düşüncelerini ilk elden aktaran başlıca kaynak, onun kaleme aldığı ve Taha Toros arşivinde bulunan hatıralardır. Fakat bu belgeler, henüz yayımlanmadığı için çağdaş gelişmeler ile ilgili fikirlerini, ancak *Musavver Muhit*, *Resimli Kitap* ya da *Cem* gibi yayınlarda basılan beyanatlarından, arkadaşlarına gönderdiği mektuplardan, kendi yazdığı risalelerden ve yaşamı hakkında bilgi içeren kitaplardan öğrenmek mümkündür.<sup>3</sup> Söz konusu kaynaklara göre Abdülmecid, kendisini 40 yaşına kadar toplumdan tecrit eden Sultan II. Abdülhamid'e karşı muhalif bir konumda olmuştur. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra sarayda sürdürdüğü kapalı yaşam sona ermiş; Sultan V. Mehmed Reşad, onunla uyumlu bir ilişki kurmaya özen göstermiştir. Bu dönemde şehzade, iktidardaki İttihat ve Terakki Partisi'nin yönetime yönelik değişiklik taleplerine olumlu yaklaşmıştır.

Diğer yandan parti üyelerinin bu değişiklikleri gerçekleştirebilmek üzere uyguladıkları şiddete dayalı yöntemleri (örneğin 1913 Bâb-ı Âli baskını) onaylamamıştır. 1916'da kardeşi Yusuf İzzettin Efendi'nin intiharından sonra bu parti, onu (VI. Mehmed Vahideddin'in önüne geçirecek) veliahd ilan etmek istese de kendisi, geleneği bozmamak adına bunu kabul etmemiştir. 1918 senesinde padişah olan kuzeni Vahideddin ile Osmanlı Hanedanı'nın içindeki Mecidiler-Aziziler çekişmesi<sup>4</sup> daha da belirginleşmiş; aralarında hem siyasi hem de kişisel anlaşmazlıklar olmuştur. Oğlu Ömer Faruk ile padişahın kızı Sabiha Sultan'ın evlenmesi de bu durumu değiştirmemiştir. Şehzade 1919'da Sadrazam Damat Ferit Paşa'nın politikalarını eleştiren iki mektubu, Vahideddin'e göndermiş; fakat hiçbir karşılık alamamıştır.<sup>5</sup> Söz konusu olay, onun saray politikası üzerinde etkili olma girişimlerinin neticesiz kaldığını gösteren bir örnektir. Sonuç olarak, içinde bulunduğu şartlardan dolayı siyasi alanda, istediği ölçüde nüfuzlu bir konuma gelememiştir.

Bu noktada, Halife Abdülmecid, düşüncelerini ifade etmek için resim sanatının olanaklarından yararlanmış ve birçok tablosunda tarihî olaylara, kişiliklere yer vermiştir. Resimleri olasılıkla hem siyasi düşüncelerini aktarma hem de belli bir tarihsel söylemi ifade etme yönünde kullanmıştır. Aynı dönemde devletin tarih yazıcılığını bir yönetim aracı olarak devreye sokması da onu etkilemiş olmalıdır; çünkü devlet

stratejilerine benzer şekilde tablolarında tarihî olayları kurguladığı; izleyicinin bakış açısını bu tarihî kurgu ve siyasi görüşler üzerinden şekillendirmeye çalıştığı görülür. Dolayısıyla, şehzadenin resimlerini değerlendirmeden önce genel olarak iktidarlar ile tarih arasındaki ilişkiye ve Osmanlı'da resmî tarih yazımının, devlet yönetimi içindeki yerine kısaca değinmekte fayda vardır.

Fransız düşünür Michel Foucault'nun da belirttiği gibi, tarihin geleneksel işlevi, antik çağdan 17. yüzyıla ve hatta daha ileriki tarihlere kadar iktidarın hukukunu dile getirmek ve onu yüceltmek olmuştur.<sup>6</sup> Devlet ile uyum içinde çalışan tarihçi, bir yandan hükümdarların zaferlerinin tarihini anlatarak insanları, iktidarın sürekliliğine inandırmış; bir yandan da onları iktidarın kahramanlıkları ile büyülemiştir. Dolayısıyla tarih, bir iktidar yaratıcısı ve yoğunlaştırıcısı olarak işlev görmüştür. Tarih yazımında önemli olan, geçmişin olay ya da insanların büyüklüğünün, yaşanan zamanın değerlerini desteklemesini sağlamaktır. Geçmişte ve çağdaş zamanda hükümdarın yaptığı her şey anlatılmaya değer bulunmuş; vakanüvislerin tarihi sürekli kaydetmesi, hem bellek oluşturmaya hem de hükümdarlığın güçlendirilmesine hizmet etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda tarih yazımının, modern kapitalist toplumlara benzer şekilde, bireyleri öznel anlamda kurgulama ve iktidarı pekiştirme yolunda kullanılması, 19. yüzyıla rastlar. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanlarının ilanı ile birlikte, Osmanlı'da modern bürokratik devletin oluşumu hız kazanmış, tüm bireylere eşit hakların tanınması ve tebaadan vatandaşlık statüsüne geçilmesi söz konusu olmuştur. Bu süreçte, yeni devlet kurumları oluşturulurken, toplumsala nüfuz etmek, bireylerin öznelliğini biçimlendirmek ve aynı zamanda topluma bir bütün olarak yön vermek önem kazanmıştır. Tüm bu gelişmelere paralel olarak tarih yazımı, sarayın hususi ilgi alanı olmaktan çıkmış;<sup>7</sup> aynı zamanda devletin bireyleri, belli bir tarih anlatısı çerçevesinde, (birey özne olarak) kurgulamasına hizmet eden bir iktidar tekniği haline gelmiştir.<sup>8</sup> Sultan Abdülaziz'in döneminden itibaren tarih dersleri, okulların eğitim programına alınmış (1869); tarih kitaplarının basımına önem verilmiş; Divan-ı Hümayûn'a bağlı resmî tarihçilik (vakanüvislik) kurumsallaşmış ve Tarih-i Osmanî Encümeni kurulmuştur (1909). Tarih kitaplarının konusunu, ağırlıklı olarak Osmanlı hanedan tarihi oluşturmuş; genel tarih, popüler tarih ve ders kitabı mahiyetinde eserler hazırlanmıştır.<sup>9</sup>

Osmanlı'nın son döneminde, tarih yazımı sadece devlet stratejilerinin bir parçası olmakla kalmamış; aynı zamanda "yeni bir toplum ve insan idealini" ortaya koyan Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi düşünce akımlarının da yararlandığı bir siyasi-toplumsal eylem aracı olmuştur. Söz konusu ideolojileri benimseyen yönetici ve aydınlar, savundukları toplum modeline meşruiyet kazandırmak amacıyla tarihe yönelmiş; geçmişi amaca uygun olarak yeniden inşa etmeye çalışmışlardır. Bu yeniden inşanın mimarlarından birisi de Osmanlıcılık ideolojisini benimseyen Namık Kemal'dir (1840-1888). Yazar tarihi, İslam ve Osmanlı birliğini sağlayacak tek vasıta olarak görmüştür. Ona göre imparatorluğun kurtuluşu, köklü bir tarih eğitimi ve tarih bilincinin uyanmasına bağlıdır. Çağdaş (yeni) insana, geçmişten modeller oluşturmak istemiş; tarihten ders almanın yararı üzerinde durmuştur. Onun *Vatan Yahut Silistre* (1872) ile *Cezmi* (1880) isimli çalışmaları, sırasıyla Osmanlı'da yazılan ilk tarihî tiyatro oyunu ve roman olma özelliğini taşır.<sup>10</sup>

Özetle bu yıllarda sarayın, yöneticilerin ve aydınların, tarih bilimine siyasi görev yüklemesiyle beraber onu aktaran araçlar çoğalmış; tarihî içerikli edebi eserlerin yanında fotoğraf ve resim çalışmaları<sup>11</sup> yapılmıştır. Bu anlamda, Şehzade Abdülmecid'in hazırladığı tarihî tablolar ile bunların önünde çektiirdiği fotoğraflar önemlidir. Öncelikle, resim çalışmalarından söz etmek gerekirse bunların, Osmanlı resminde, siyasete ilişkin kişisel yorum içeren ilk çalışmalar arasında yer aldığı ve bu bakımdan ayrı bir değer taşıdığı söylenebilir.

Abdülmecid, siyasi ve tarihî olaylara gönderme yapan tablolarından bir kısmını, Pierre Loti ve Tevfik Fikret gibi dostluk kurduğu edebiyatçılara hediye etmiş; bir kısmını ise Paris Salonu (1914), Viyana Sergisi (1918) ve Galatasaray Sergisi gibi etkinliklerde gösterime sunmuştur. Söz konusu tablolar, şehzadenin farklı meselelere ilişkin görüşlerini yansıtmaları bakımından yedi gruba ayrılabilir. Resimlerin konusu şöyledir: Reformcu padişahlar; padişahların baskıcı pratiklerinin beraberinde getirdiği sansür ve muhalif şairler; kötü yönetim ve saray dışı etkiler sonucu tahttan indirilen padişahlar; genç nesil hanedan mensuplarına devlet yönetimi konusunda nasihat; babası Sultan Abdülaziz'in ölümü; I. Dünya Savaşı sırasında Almanya ile ilişkiler; Halife Abdülmecid'in aile reisi olarak siyasi konumu. Ressam bazı tablolara, kompozisyonun içeriğini belirginleştiren yazılar eklemiştir.

İlk gruptaki tablolara örnek olarak, *Atlı II. Mahmud Portresi* (yakl. 1895-1911), *Atlı Abdülaziz Portresi* (yakl. 1895-1911); ikinci gruba *Sis* (1910), *IV. Murad ve Şair Nef'i* (1927), üçüncü gruba *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* (Hal'i, 1912-1917), *III. Ahmed ve Nevşehirli İbrahim Paşa* (1913 sonrası); dördüncü gruba *Tarih Dersi/Nasihah* (1912), *Sultan III. Selim ve Şehzade Mahmud* (1912-1914); beşinci gruba *Sarayburnu'nda Gün Işığı* (1912), *Çerkez Hasan'ın Portresi* (1912) ve *Tespîhli Natürmort* (1931); altıncı gruba *Harem'de Beethoven* (1915), *Harem'de Goethe* (1917); yedinci gruba da 1926 ve yakl. 1943 tarihli iki *Otoportresi* gösterilebilir. Sonraki iki bölüm, bahsi geçen çalışmaların incelenmesine ayrılmıştır.

## Reformcu Padişahlar, Muhalif Şairler, Tahttan İndirilen Sultanlar ve Genç Nesle Nasihat Konulu Tablolar

Abdülmecid Efendi'nin siyasi içerikli tablolarına bakıldığında, ilk dört resim grubunda yer alan ikişer tablonun, farklı zamanlarda geçen; benzer konulu çalışmalar olduğu dikkati çeker. Birinci sırada yer alan ve ressamın dedesi II. Mahmud ile babası Abdülaziz'i at üzerinde gösteren, yaklaşık aynı boyuttaki anıtsal portrelerin, birlikte sergilenmek üzere tasarlanmış olması muhtemeldir. Her iki tabloyu, atölyede yan yana gösteren iki fotoğraf, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bunlardan birisinde ressam, bir merdivenin üstünde *Atlı Abdülaziz Portresi*'ni çalışırken gösterilmiş;<sup>12</sup> diğesinde ise tabloların önünde poz vermiştir. (Resim 1) Portreler, boyut ve içerik bakımından, Abdülmecid'in yaptığı büst portre tarzındaki padişah portrelerinden (örneğin Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim vs.) ayrılmaktadır.<sup>13</sup> Ufak boyutlu bu portreler, padişahların imgesini vermektten; onların hanedan tarihi içindeki önemini vurgulamaktan öte siyasi bir mesaj taşımazlar. Öte yandan, Sultan II. Mahmud ile Abdülaziz portrelerinin, hem anıtsal boyutları hem de tasarımlarıyla, daha farklı bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Bu konuya geçmeden önce atlı portreler hakkında kısaca bilgi vermek gerekir.



1 Fotoğraf,  
II. Abdülmecid Atölyesinde,  
Atlı Sultan II. Mahmud ve  
Abdülaziz Tabloları İle,  
19.5 x 25.5 cm,  
Milli Saraylar  
Fotoğraf Koleksiyonu,  
Env. No. 64/2190-10.  
(Fotoğraftaki tabloların  
yeri saptanamamıştır).

Şehzade Abdülmecid bahsi geçen tablolarını yaparken sarayın emrinde çalışan Avrupalı ressamın eserlerinden yararlanmıştı. Bugün yeri belli olmayan *Atlı II. Mahmud Portresi*'nde (1911 ya da öncesi), Hippolyte Bertaux'nun Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan resmini (1893, 142 x 106 cm, TSM, 17/61) model almıştır. Dedesi Sultan II. Mahmud'u, kıyafet reformundan ve yeni ordunun kuruluşundan önceki dönemde, askerlere önderlik ederken betimlemiştir.<sup>14</sup> Babasını gösteren *Atlı Abdülaziz Portresi* (yakl. 1895-1911) ise S. Chlebowski'nin II. Dünya Savaşı sırasında kaybolan bir resmine çok benzemektedir.<sup>15</sup> (Resim 2) Bununla birlikte şehzade, Chlebowski'nin resmini birebir kopyalamamış; örneğin diğerinde olduğu gibi babasını genç yaşta betimlemek yerine yaşlı bir adam olarak tasvir etmiştir. Çalışma, 1911'de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde basılmış ve boyut olarak 360 x 260 cm ölçüsü verilmiştir.<sup>16</sup>

Tabloları birlikte gösteren fotoğraftan anlaşıldığı üzere resimlerin ölçüsü neredeyse aynı, yani yaklaşık 360 x 260 cm'dir. Bu da ressamın birinci tablosunu, model aldığı Bertaux'nun 142 x 106 cm boyutlu resminden daha büyük çalıştığını gösterir. (Bkz. Resim 1) *Atlı II. Mahmud* tablosunda figürlerin, kıyafet reformundan (1826) ve ordunun dönüşümünden önceki süreç içinde, hareketli pozlarda resmedilmesi ile Osmanlı Devleti'nin bir devinim/dönüşüm içinde olduğu düşüncesine gönderme yapmak istediği iddia edilebilir. *Atlı Abdülaziz* tablosunda ise bundan farklı olarak, durağan bir atmosfer vardır. Resmî üniforma taşıyan padişah, sakin bir pozda gösterilmiştir. Söz konusu karşıtlıkla izleyicide, olasılıkla bir nesil içinde Osmanlı'da, daha istikrarlı ve rasyonalize olmuş bir devlet yapısının kurulduğu fikri uyandırılmak istenmiştir. Sonuçta, Şehzade Abdülmecid'in tablolarında, dedesi ile babasının, reform sürecine yaptığı katkının altını çizmek istediği söylenebilir.



2 S. Chlebowski,  
Atlı Abdülaziz Portresi,  
(yeri bilinmiyor,  
Mieczyslaw Treter'den).

Şehzade Abdülmecid, *Sis* şiirinin basımından iki sene sonra bunun, resimsel bir yorumunu yaratmıştır. Onun böyle bir tablo yapması, kendisi gibi baskı gören, sansüre uğrayan dostu Tefvik Fikret'in görüşlerini desteklediğini gösterir. Tablonun ön tarafında, sis içinde yolunu kaybetmiş bir kayık dolusu insan vardır. Bunlardan bir tanesi ayağa kalmış; uzağa doğru bakmaktadır. Geri planda ise belli belirsiz Sultan I. Ahmed Camisi ve Galata Köprüsü seçilir. 17. yüzyılda yapılan cami ve külliyesi, Tanzimat Dönemi'nde Bâb-ı Âli'de yoğunlaşan nezaretlerin, Sultanahmet Meydanı'nın çevresine taşmasıyla birlikte, devletin idari merkezine dâhil olmuştur. Dolayısıyla Sultan I. Ahmed Camisi'nin, padişahın tahtına ve devlet yapılanmasına bir gönderme olarak resmedilmiş olması muhtemeldir. Köprü imgesi ise imparatorluğun, krizlerle dolu bir geçiş dönemi içinde olduğuna gönderme yapmak için kullanılmış olabilir. Özetle, şiirde ve tabloda, acımasız, despot yönetim sayesinde ülkenin içine düştüğü zor durum, İstanbul'u saran sis imgesiyle etkili bir şekilde ifade edilmiştir. Bu manada sis, hem şairin kişisel olarak baskı karşısında hissettiklerinin hem de ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı durumun bir alegorisi olarak değerlendirilebilir.

Şehzade, dönemin sultanı ile muhalif şairini "karşı karşıya getiren" başka bir tablo daha (*IV. Murad ve Nef'i*) hazırlamıştır. 1927'de yapılan ve özel bir koleksiyonda bulunan bu tabloda, Sultan IV. Murad ile divan şairi Nef'i, Topkapı Sarayı'ndaki avlunun önünde yan yana konuşur vaziyette gösterilmiştir.<sup>18</sup> Çalışmada padişahın, şairden daha uzun ve iri bir vücuda sahip olduğu görülür. IV. Murad bir eli havada konuşurken betimlenmiş; şair ise başını yukarı kaldırmış ona doğru bakar pozda resmedilmiştir. Figürler, tam boy belli bir mesafeden ele alınmış; geriye saray yapısı

İkinci sırada padişahların baskıcı pratiklerine maruz kalan muhalif şairleri konu alan resimler vardır. Bunlar: *Sis* (1910-1911) ile *IV. Murad ve Şair Nef'i* (1927) isimli çalışmalardır. *Sis* tablosu, Şair Tefvik Fikret'in aynı adlı şiirinden (1902) yola çıkılarak yapılmış ve "Azizim Tefvik Fikret Bey'e" şeklinde imzalanmıştır. (Resim 3) Tablo, şairin bir dönem polis gözetiminde yaşadığı ve sonradan müzeye çevrilen Aşyan'daki evine konmuştur. II. Abdülhamid'in kurduğu baskı rejimini eleştiren ve bu nedenle 1908 senesinde *Tanin* gazetesinde yayımlanabilen şiirde, Sultan II. Abdülhamid ve istibdadı, başkent İstanbul'u saran sis imgesi ile sembolleştirilmiştir. Şu mısralar, Tefvik Fikret'in düşüncelerini açık eder niteliktedir: "Sarmış ufuklarını senin gene inatçı bir duman/ Bir ak karanlık ki, gittikçe artan (...) Ama sana lâyıık bu derin, karanlık örtü/ Lâyık bu örtünme sana, ey zulümler mülkü! (...) Doğunun eski, çekici kraliçesi (...) Marmara'nın mavi kucağı içinde / Ölmüş gibi uyuyan ey canlı kitle (...)"<sup>17</sup> Bu parçadan da anlaşılacağı üzere şair eserini, derin bir ümitsizlik içinde ele almıştır.

ve Sarayburnu manzarası yerleştirilmiştir. Üzerinde kaftan ve sarık taşıyan Şair Nef'i (1582-1636), yaşadığı dönemin siyasi düzenini hicveden siyasi şiirleriyle tanınmıştır. Yergileri *Sihâm-ı Kaza* (Kaza Okları) isimli bir kitapta toplanmıştır. 1635'te Vezir Bayram Paşa hakkında yazdığı hicviye yüzünden, IV. Murad'ın emriyle idam edilmiştir.<sup>19</sup> Dolayısıyla, bu çalışma ile *Sis* tablosu arasında içerik bakımından paralellik olduğu söylenebilir. Tablolara konu olan şairler, dönemin sultanları ile fikir ayrılığı yaşamış; yöneticilerin acımasız tavrı, şairlerin özgürlüklerini kısıtlamış; hatta hayatlarına mal olmuştur. Resimler arasındaki bu ortak yan, Abdülmecid'in, tarih içinde birbirine koşut bazı olayları gözler önüne sermeyi ve sarayın sanatçılar üzerindeki baskıcı pratiklerini eleştirmeyi amaçladığını düşündürür.

Üçüncü sırada bulunan ve saray dışı etkiler sonucu tahttan indirilen padişahları konu alan tablolardan ilki, 27 Nisan 1909'da gerçekleşen önemli bir olayı yansıtır. Bahsi geçen olay, 13 Nisan 1909'da İstanbul'da gerçekleşen [ve tarihte Rumî takvimine göre 31 Mart (1325) Vakası diye geçen] ayaklanmanın akabinde yaşanmıştır. Yönetimdeki İttihat ve Terakki Partisi, II. Abdülhamid'in bu ayaklanmayla bağlantılı olduğunu iddia etmiş; onu tahttan indirmek için harekete geçmiştir. Böylece, Meclis-i Umumi Milli adı altında toplanan Ayan ve Mebusan Meclisleri'nin aldığı ortak karar uyarınca padişah tahttan indirilmiştir. Şehzade Abdülmecid, *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* (Hal'i, 1912-17) tablosunda, Yıldız Sarayı, Küçük Mabeyn Dairesi'ne gelen beş kişilik heyetin, kararı padişaha tebliğ ettiği anı betimlemiştir.<sup>20</sup> (Resim 4)

Çalışma, fotoğraftan yararlanılarak yapılmış; heyette bulunan kişilerin modellik etmesi sağlanmıştır. Halife Abdülmecid'in böyle bir anı, büyük bir tablo ile (242 x 180 cm) ölümsüz kılmak istemesi, oldukça anlamlıdır. Bu durum, onun II. Abdülhamid'in, tahttan indirilmesini, olumlu karşıladığı izlenimini yaratır. Ressamın, 1920'li yıllarda kaleme aldığı ve Osmanlı padişahları hakkındaki görüşlerini aktardığı, otuz beş sayfadan oluşan yayımlanmamış bir risale, bu izlenimi doğrular. Bu risaleden bir gazete için hazırlanan özet vasıtasıyla, içerik hakkında bilgi edinilebilir.<sup>21</sup> Buna göre şehzade, II. Abdülhamid ve kardeşleriyle ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapmıştır: "*Bunların hepsi (V. Murad, II. Abdülhamid, Sultan V. Mehmed Reşad, Sultan VI. Mehmed Vahideddin'i kastediyor) art arda tahta geçerek Avusturya sınırından Basra Körfezi'ne uzanan koskoca bir devletin çöküşünün sebebi oldular. Ben, bu dört hükümdarı, tarihin vereceği en şiddetli hükme bırakmakla yetiniyorum.*" Dolayısıyla tablosunda, kötü yönetime yol açtığını iddia ettiği padişahın akıbeti üzerinden, bu tip bir yönetime olan duruşunu ve görüşünü iletmek istediği söylenebilir.

Abdülmecid bu anlamda, benzer mesaj içeren bir diğer çalışma daha yapmıştır. Bahsi geçen çalışma II. Abdülhamid'e benzer şekilde saray dışı etkiler sonucu (halk isyanı) tahttan indirilen III. Ahmed ile sadrazamını konu alır. Reşat Ekrem Koçu'nun



3

3 II. Abdülmecid, *Sis*, 1910-1911, tuval üzerine yağlıboya, 144 x 101 cm, İstanbul Aşiyen Müzesi, TF/74.

4 Halife Abdülmecid,  
II. Abdülhamid'in  
Tahttan İndirilişi (Hal'i),  
1912-1917, tuval üzerine  
yağlıboya, 242 x 180 cm,  
İstanbul, Milli Saraylar  
Resim Müzesi, 11/1270.



aktardığı üzere ressam, tablosunu Ahmet Refik Altınay'ın *Lâle Devri* isimli çalışmasını okuduktan sonra hazırlamıştır.<sup>22</sup> Büyük boyutlu olduğu belirtilen tabloda, III. Ahmed'le Nevşehirli İbrahim Paşa'yı ve çevresini, Topkapı Sarayı'nın dekoru içinde betimlemiştir. Resmin bir kenarına da Altınay'ın eserinden kısa bir alıntı eklemiştir. *Lale Devri*'nin, 1913'te İktam gazetesinde tefrika edildiği; 1915'te de kitap olarak basıldığı düşünülürse, söz konusu tablonun, yaklaşık bu tarihlerde hazırlanmış olması kuvvetle muhtemeldir.<sup>23</sup>

Şehzadenin, kitaptan esinlenmesi, hem tarih çalışmalarına gösterdiği ilgiyi yansıtır hem de tablonun konusunu belirlerken, arka planındaki tarihsel süreci (yani III. Ahmed Dönemi'nde yaşanan siyasi gelişmeleri) göz önüne aldığı düşündürür. Resmin yeri saptanamadığı için *Lale Devri*'nden tabloya hangi satırları kaydettiği bilinmemektedir; fakat III. Ahmed'in tahttan indirildikten sonra, halefi Sultan Mahmud'a gönderdiği manzumedan etkilenmiş olması muhtemeldir. *Lale Devri* kitabında basılı olan manzume şöyle başlar: "*Hayr-ı endiş ey vücûd-ı kerîm / Kimseye etme kendini teslim / Hâcet ashâbına adâlet kıl / Fukarâ hâline riâyet kıl / Kimsenin inkisârını alma / Benim ettiklerime hem kalma.*"<sup>24</sup> Bu dizelerden de anlaşılacağı üzere III. Ahmed, hata yaptığını düşünmüş ve halefine, bunları tekrarlamaması için öğütler vermiştir. Abdülmecid Efendi'nin padişahlar hakkında yazdığı risalede, III. Ahmed ile ilgili görüşleri de yer almaktadır. Padişah için: "*Devletin en hassas zamanlarını, Lâle Devri'ne çevirerek bütün milleti zevk ve sefahatle mest etti, günlerini, Sâdâbâd safâları ile geçirdi. (...) Sefahat kendisini tamamen ele geçirmişti. Çıkan bir isyan neticesinde saltanatı I. Mahmud'a terk edip başarısız şekilde bir köşeye çekilmeye mecbur oldu.*" diye yazmıştır.<sup>25</sup>

Bu bilgilerin ışığında, Sultan II. Abdülhamid ve III. Ahmed'i konu alan tablolar birlikte düşünüldüğünde, şehzadenin, çağdaş siyasi gelişmelere ilişkin eleştirileni etkili kılmak (desteklemek) için geçmişte yaşanan bazı olaylarla bağlantı kurduğu söylenebilir. Her ne kadar iki padişahın saltanatı arasında, yaklaşık iki asır olsa da bu padişahlar, Abdülmecid Efendi'ye göre ülkeyi iyi yönetememiş; saray dışı etkiler sonucu tahtı terk etmek zorunda kalmıştır. Özetle, ressam bu çalışmalarında olasılıkla, ülkeyi kötü yönettiğini düşündüğü padişahları gündeme getirerek; tarihî tecrübelerden yararlanmanın gerekliliği üzerinde durmuştur.

Farklı zamanlarda geçen; benzer konulu iki resmi daha vardır. Bunlar: dördüncü sırada yer alan *Tarih Dersi / Nasihat* (1912) ve *Sultan III. Selim ve Şehzade Mahmud* (1912-14) isimli tablolardır. Söz konusu çalışmalarda, haneden üyelerinden, genç nesle aktarılan bilgilere önem atfedilmiş ve faydalı oldukları düşüncesi üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte, *Tarih Dersi / Nasihat* isimli tablo, aynı zamanda Osmanlı ve Avrupa kamuoyuna yönelik siyasi mesajlar içeren bir çalışmadır. (Resim 5) Kompozisyon bakımından, Fausto Zonaro'nun, (Sultan Abdülhamid'e hediye ettiği) *Akşam Resim Dersleri* (Lezione della sera, yakl. 1902) isimli resmine benzemektedir.<sup>26</sup> Zonaro'nun tablosunda, masa başında bir anne, çocuğuna ders verirken betimlenmiştir. *Tarih Dersi*'nde ise Halife Abdülmecid kendisini, oğlu Ömer Faruk ve bir kız çocuğu ile birlikte masada, harita başında resmetmiştir. Şehzade, resmin solunda üst üste duran kitapların yanında, sağ elini şakağına koymuş ve yüzünü kapatmış vaziyette oğluna doğru bakmaktadır. Ortada oturan Ömer Faruk, haritada, parmağıyla Balkanlar bölgesine işaret etmektedir. Başının hemen üzerinde, bir hat levhası asılıdır. Bu levhada: Hadis-i Şerif'ten "Seyyid'ul kavmi, hâdimuhum" (Kavmin efendisi, onlara hizmet edendir) yazılıdır.

Çalışmanın tarihinden ve masadaki haritadan anlaşılacağı üzere ressam burada, Osmanlı Devleti'nin, 1912'de çıkan (1914'e kadar süren) Balkan Savaşları'nda



5 Halife Abdülmecid, *Tarih Dersi/Nasihat*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 164 x 120 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, 17/568. (Geçici olarak İstanbul, Milli Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenmektedir).



6

6 Halife Abdülmecid, Sultan III. Selim ve Şehzade Mahmud, 1912-1914, tuval üzerine yağlıboya, 115 x 166 cm, Özel Koleksiyon, (Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, İstanbul 2004).

eklenmiştir. Bu durum ressamın, Osmanlı kamuoyunun yanında uluslararası kamuoyuna da seslenmek ve eleştirilerini iletmek istediğini gösterir. Böylece, Balkan Savaşı sırasında hem yenilgiye engel olamayan Osmanlı iktidarını hem de Osmanlı Devleti'ne destek vermeyen Fransa gibi Avrupa ülkelerini, sözel ve görsel anlamda eleştirmiş; yaşananların, toplumsal hafızaya kaydedildiği düşüncesini iletmıştır. Tablo, 1914 Paris sergisinin yanı sıra, yerli ve yabancı gazete ile dergilerde yer alan fotoğraflar sayesinde kamuoyuna tanıtılmış; içerdiği mesaj aktarılmıştır.<sup>29</sup>

Ressamın *Tarih Dersi* ile aynı sene hazırlamaya başladığı; fakat yarım bıraktığı *Sultan III. Selim ve Şehzade Mahmud* tablosunda da buna benzer bir konu işlenmiştir. (Resim 6) Bu resimde, yaşlı bir hanedan mensubunun (III. Selim), çocuk yaştaki bir şehzadeye ders verdiği görülür. Resimde, Topkapı Sarayı mekân olarak seçilmiş; yaklaşık sekiz yaşındaki II. Mahmud ile III. Selim yerde oturur vaziyette betimlenmiştir. Profilden verilen şehzade, karşısında ona hitap eden amcasının oğlu III. Selim'i dinlemektedir.<sup>30</sup> Yenilikçi padişah, kendisi gibi ileride Osmanlı'da modern devletin oluşumunda önemli rol oynayacak olan şehzadeye, olasılıkla devlet yönetimi konusunda bilgi vermekte; nasihatlerde bulunmaktadır.

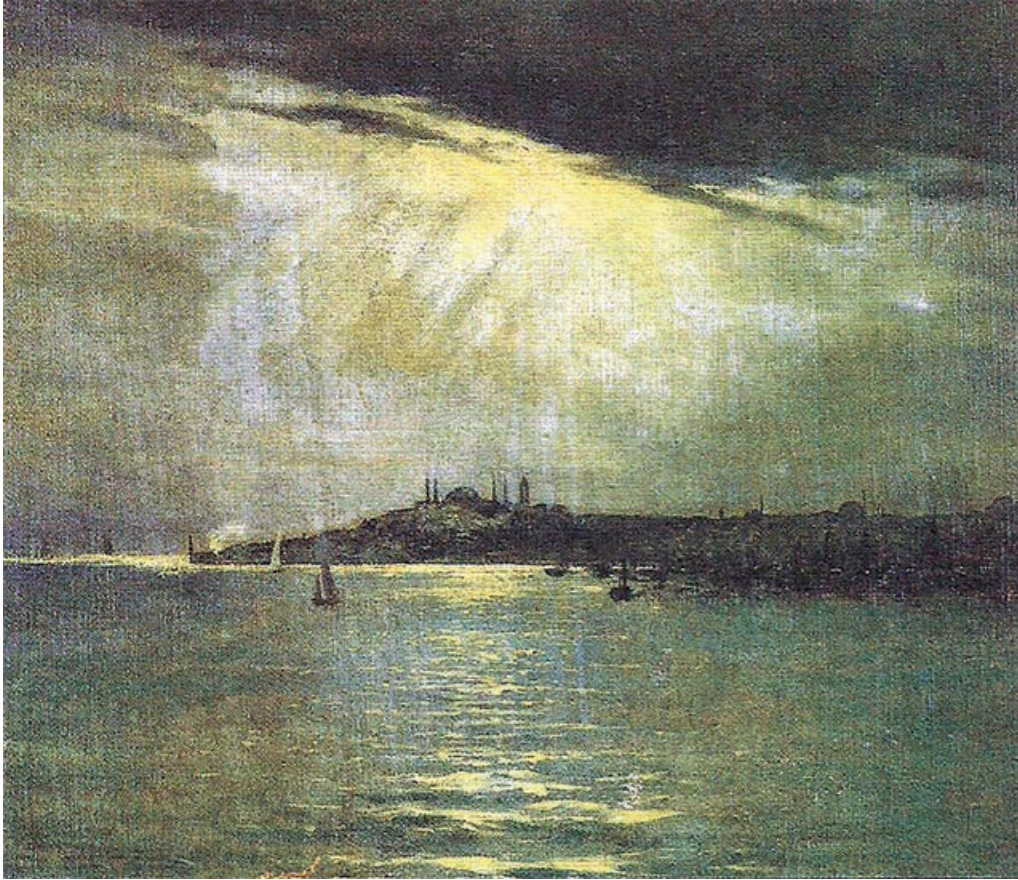
Sonuçta, Abdülmecid'in, her iki çalışması arasında anlam birliği vardır. Buna göre, hanedan mensuplarının, birbirlerine aktardığı deneyimin ve tarih bilgisinin önemi üzerinde durulmuştur.<sup>31</sup>

yaşadığı yenilgi ve toprak kaybı karşısında düşüncelerini yansıtmıştır. *Tarih Dersi/Nasihah* hakkında bugüne kadar yapılan yorumlarda, duvardaki hat levhasının içeriği dikkate alınmamıştır. Oysa bu yazı, dekoratif bir öge olmaktan öte, olasılıkla resmin içeriğine katkı yapan önemli bir unsurdur. Buna göre ressamın, peygamberin sözünden hareketle, gerçek yöneticilerin halka hizmet eden, halkın çıkarlarını koruyan kişiler olduğunu; bunun aksini yapanların ise yönetici (kavmin efendisi) olmayı hak etmedikleri mesajını verdiği söylenebilir. Dolayısıyla, şehzadenin tabloya yerleştirdiği bu yazıyla, Balkan Savaşı'nın başladığı sene yönetimde bulunan İttihat ve Terakki Partisi ile Sultan V. Mehmed'in (Reşad) uyguladığı politikaları eleştirdiği; yaşanan toprak kaybindan onları sorumlu tuttuğu söylenebilir.<sup>27</sup>

*Tarih Dersi/Nasihah* tablosu, Pierre Loti'nin yardımlarıyla 1914 Paris Salonu'nda, *La Leçon d'Histoire* (Tarih Dersi) adıyla gösterime sunulmuştur.<sup>28</sup> Sergi sırasında tablonun çerçevesine "Leçon d'histoire Y. A. J. Le Prince Abdulmedjid Constantinople Turquie" ve "Unut felaket-i şahsiyenin müsebbibini; fakat hakareti affetme valide-i vatanı" (Şahsi kinleriniz unutulmaz ama vatanınıza yapılanları asla) yazılarının bulunduğu iki etiket

## Sultan Abdülaziz'in Ölümü, Almanya-Osmanlı İlişkileri ve Halife Abdülmecid'in Hanedan İçindeki Konumu İle İlgili Tablolar

Beşinci sırada, Şehzade Abdülmecid'in, babası Sultan Abdülaziz'in ölümü karşısında düşüncelerini yansıtan tablolar vardır. Bunları gerektiği gibi yorumlayabilmek için önce tarihî gelişmeler konusunda kısaca bilgi vermek gerekir. Sultan Abdülaziz, tahttan indirildikten dört gün sonra Ortaköy'deki Çırağan Sarayı'nın Feriye Dairesi'nde şüpheli bir şekilde ölmüştür (1876). İlk intihar ettiği dair bir rapor hazırlanmış; fakat II. Abdülhamid Dönemi'nde suikast gerekçesiyle suçlanan bazı kişiler, Yıldız Mahkemesi'nde yargılanıp mahkûm edilmiştir. Padişahın ölümünden on bir gün sonra Abdülaziz'in eşlerinden Neşerek Kadın'ın kardeşi olan Binbaşı Çerkes Hasan, bakanlar kurulunu basmış; eniştesinin katili olduğunu düşündüğü iki kişiyi (Serasker Hüseyin Avni Paşa ile Hariciye Nazırı Mehmed Raşid Paşa) öldürmüştür. Akabinde, Beyazıt Meydanı'nda asılmış; mezarı II. Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır.<sup>32</sup> Sultan Abdülaziz'in ölümü, İttihat ve Terakki Partisi yönetime geldikten sonra farklı bir anlatı ile kurgulanmıştır. Yöneticiler, öldürülme tezini savunan Sultan Abdülhamid'e karşı çıkmak ve katle göz yumduğu iddia edilen Midhat Paşa'yı savunmak için, Abdülaziz'in öldürülmeyip, intihar ettiği görüşünü, devlet tezi haline getirmişlerdir. Tüm bu olaylar karşısında Şehzade Abdülmecid, partinin intihar iddiasını kesin bir dille reddetmiştir. Onun dostlarına yazdığı mektuplar ile hanedan hakkındaki risalesinde yer alan ifadeler, babasının kesinlikle intihar etmediğine, suikast sonucu öldüğüne inandığını gösterir.<sup>33</sup>



7 Halife Abdülmecid, *Sarayburnu'nda Gün Işığı*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 43.8 x 54.3 cm, Özel Koleksiyon, (A. Satan).



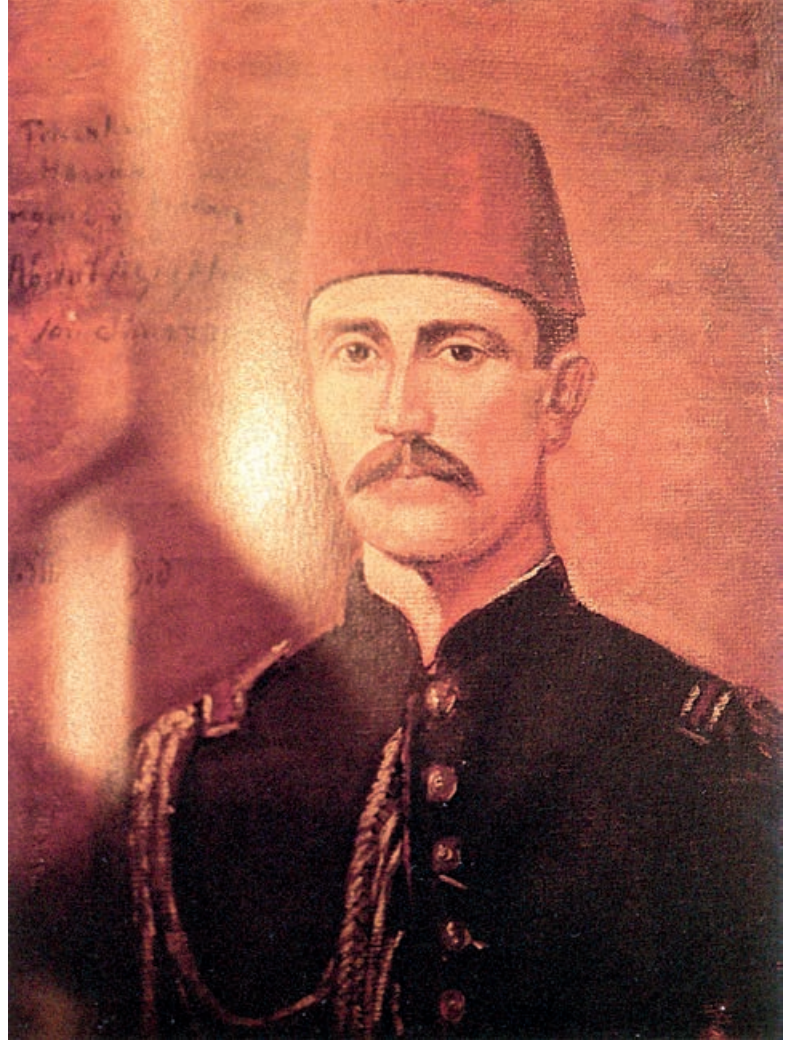
8

8 Halife Abdülmecid, *Tesbihli Natürmort*, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 21 x 31 cm, Özel Koleksiyon (Antika Dergisi, S. 19, Ekim 1986).

Şehzade babasının ölümü ile ilgili görüşlerini, görsel anlamda ifade eden manzara, portre ve ölüdoğa çalışmaları hazırlamıştır. *Sarayburnu'nda Gün Işığı* (1912), *Tesbihli Natürmort* (1931) ve *Çerkes Hasan* (1942) isimli tabloların, babası Abdülaziz'in ölümü ile bu çerçevede yürütülen siyasi stratejilere karşı birer tepki niteliği taşıdığı söylenebilir. İlk çalışma, ressamın II. Abdülhamid Dönemi'nde hapis hayatı yaşadığı Çırağan Sarayı Feriye Dairesi'ndeki odasından görüldüğü şekliyle bir deniz manzarasıdır. (Resim 7) *Sarayburnu'nda Gün Işığı* tablosunda, karanlık bulutlardan süzülen güneş ışınları, denize yansımıştır. Ressam, bu tablo ile bir başka manzara resmini (*Boğaziçi*), dostu Fransız Yazar Pierre Loti'ye hediye etmiştir. 18 Ağustos 1912'de yazara gönderdiği mektupta, *Sarayburnu'nda Gün Işığı*'ni hangi hislerle yaptığı konusunda bilgi vermiştir. Nedim Gürsel tarafından Türkçeye çevrilen bu mektuptan kısa bir alıntı şöyledir: "İlk tabloda 33 yıl boyunca gördüğüm hüznü ve melankolik manzara yer alıyor: Sarayburnu. Anısı belleğimden silinmeye yüz tutan sevgili babam Sultan Abdülaziz'i öldürmek için kiralık katillerin girdiği pencereden görülen ulaşmaz İstanbul bu. Babam bu pencerenin önünde öldürülmüştü."<sup>34</sup> P. Loti, dokuz ay sonra Mayıs 1913'te Abdülmecid'e yolladığı bir mektupta, çalışmanın tarihî bir değeri olduğunu; resimdeki hüznü atmosferden çok etkilendiğini belirtmiştir.<sup>35</sup> Sonuçta, bu ifadelerden hareketle Abdülmecid'in tablosunu, İttihat ve Terakki hükümetinin, Sultan Abdülaziz'in ölümü ile ilgili yürüttüğü politikaya muhalif siyasi bir duruşun görsel dışavurumu olarak değerlendirmek mümkündür.

Benzer bir yaklaşıma, sürgünde yaptığı *Tespikli Natürmort* (1931, Özel Koleksiyon) isimli ufak boyutlu (21 x 31 cm) çalışmasında da rastlanır.<sup>36</sup> (Resim 8) Bu çalışmada, sağ alt köşede yatay vaziyette duran ve Sultan Abdülaziz'i gösterdiği düşünülen portreli bir madalyon; arkasında nazar boncuklu bir tespih; en geride de sol kısmı görünen bir hat levhası vardır. Ayrıca, hat sanatında kullanılan bazı malzemeler [makas, kalemtraş (bıçak)]; dikdörtgen bir kutu ile kalemlerle seramik bir kap ve kapak resmedilmiştir. Daha önce tablo hakkında yapılan yorumda, söz konusu objelerin, hilafete atıfta bulunduğu belirtilmiştir.<sup>37</sup> Diğer yandan, resmin sağ alt köşesinde padişah portreli bir madalyonun bulunması, çalışmanın hilafet konusunu aşan ve madalyonda imgesi olduğu düşünülen Sultan Abdülaziz ile ilgili sembolik bir içeriğinin olduğunu akla getirir. Buna göre, hat yazımında kullanılan malzemeler, büyük olasılıkla hat levhadaki yazının içeriğini vurgulamak ve izleyicinin dikkatini buna yöneltmek için kullanılmıştır. Ressamın, Abdülaziz portreli madalyonu, levhanın ön kısmına yerleştirilmesi, onun yazı ile sultan arasında bağ kurmak isteğini gösterir. Tespih ise hem İslamiyet'te ibadetin bir parçası hem de çekilen çilelerin ve sabrın bir sembolüdür. İslamî inanca göre tespih çeken insan, hem Allah'ı anar hem de sabır dileyerek, dertlere deva duası yapmış olur.<sup>38</sup>

Hat levhada, sülüs yazıyla "*Allah-u Veli-ü Tevfik*" (Allah hidayet edenlerin/müminlerin dostudur) yazılmış; sol alt köşesine de "*Abdülmecid 1347*" kaydı düşülmüştür. Bu kayıt, levhanın hat sanatıyla da uğraşan Şehzade Abdülmecid'in bir çalışması olduğunu düşündürür. Hat, anlam bakımından *Kuran'ın Bakara Suresi*'nin 257. ayeti ile örtüşür. Söz konusu ayet sadeleştirilmiş şekliyle şöyledir: "*Allah müminlerin dostu, kayırcısıdır. Onları karanlıklardan aydınlığa çıkarır. Kâfirlerin dostları ise şeytan ve yordakçılardır. Bunlar, onları aydınlıktan çıkararak karanlıklara sokarlar. Onlar, orada ebedi olarak kalmak üzere cehennemliktirler.*" Hattın içeriği ile Abdülaziz portreli madalyon birlikte değerlendirildiğinde, Abdülmecid Efendi'nin babasının ölümü karşısında düşündüklerini, sembolik anlamda ifade ettiği söylenebilir. Buna göre Sultan Abdülaziz, haksızlığa uğramış; tahtını ve hayatını kaybetmiştir. Padişah, doğru yoldan sapmamış biri olarak, öbür dünyada da olsa aydınlığa ulaşacak; yanlış yola sapanlar cezalarını çekeceklerdir. Tespih motifi de doğru yolda olanların haklılığının, bir gün ortaya çıkacağı düşüncesini güçlendirir.



9

9 Halife Abdülmecid, Çerkes Hasan'ın Portresi, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 47 x 37 cm, Özel Koleksiyon. (Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, İstanbul 2004).



10

10 Halife Abdülmecid, *Harem'de Goethe (Mütalâ)*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 132 x 173 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi, 0721.

Abdülmecid, *Tespihli Natürmort*'tan on bir sene sonra babasının ölümüne gönderme yapan son bir tablo daha hazırlamış; olasılıkla fotoğraftan yararlanarak Çerkes Hasan'ın büst şeklindeki portresini çalışmıştır. (Resim 9) Resimde, yirmi altı yaşında idam edilen Çerkes Hasan'ı fes ve askerî üniforma ile göstermiş; tablonun sol üst kısmına Fransızca "*Sultan Aziz'in İntikamcısı*" yazısını eklemiştir. Şehzadenin, böyle bir çalışma yapması ve "*intikam*" sözünü eklemesi, onun Çerkes Hasan'ın gerçekleştirdiği eylemi onayladığı mesajını verir.

Altıncı resim grubunda, Halife Abdülmecid'in I. Dünya Savaşı sırasında, Osmanlı Devleti'nin müttefik Almanya ile kurduğu yakın ilişkileri konu alan tabloları vardır. *Harem'de Goethe (Mütalâ)*, 1917, Ankara Resim Heykel Müzesi, 0721) ve *Harem'de Beethoven* (Ahenk, 1915) isimli çalışmalar, 16 Mayıs 1918'de Viyana Üniversitesi'nin Ziyafet Salonu'nda (Festsaal) açılan Türk Ressamları Sergisi'nde (Ausstellung Türkischer Maler)<sup>39</sup> ve 1922'de Galatasaray Sergisi'nde gösterime sunulmuştur. Birinci tabloda, ressamın ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi olduğu düşünülen ve kanepede oturan bir kadın, elinde Johann Wolfgang Goethe'nin *Faust* isimli kitabını tutar vaziyette tasvir edilmiştir. (Resim 10) İkinci tabloda ise ressamın Bağlarbaşı'ndaki köşkünde düzenlenen bir müzik dinletisi betimlenmiştir. Ön plandaki nota defterlerinden de anlaşılacağı üzere icra edilen parça, Ludwig van Beethoven'ın bir eseridir. (Resim 11) Resimde ilk eşi Şehsuvar Başkadınefendi keman, Hatça Kadın

(asıl adı Ofelya Kalfa) piyano ve kimliği bilinmeyen bir erkek viyolonsel çalmakta; erkeğin arkasında önde, ressamın diğer eşi Mehistî Kadınefendi durmaktadır. Sağ tarafta, yüzü odadakilere dönük oturan, hakî renkte askeri üniforma taşıyan, beyaz saçlı ve bıyıklı erkek ise ressamın kendisidir. Abdülmecid Efendi paltosunu, ast- ragan kalpağını ve kılıcını, tablunun sağ alt köşesine yani izleyiciye yakın bir yere yerleştirmiştir.

Literatürde, bu tablolar genellikle Batılılaşma hareketinin Osmanlı saray yaşamı üzerindeki etkisini sergileyen çalışmalar olarak yorumlanmıştır.<sup>40</sup> Diğer yandan konuya sadece bu açıdan yaklaşmak, resimlerin yapıldığı dönemde Osmanlı Devleti ile Wilhelm İmparatorluğu arasındaki siyasi ilişkileri görmezden gelmek olur. Resimlerin hazırlandığı süreç, Almanya'nın Osmanlı Devleti üzerindeki etkisini arttırdığı; emperyalist faaliyetler yürüttüğü ve I. Dünya Savaşı'nda müttefik olarak yer aldığı bir döneme rastlar. Böyle bir ortamda, Abdülmecid'in Alman kültürünü öven; sarayı zihnen bunun etkisinde gösteren resimler yapması, anlamlıdır. Bu durum, onun söz konusu faaliyetleri bir sorun olarak görmediğini; tam aksine tablolarıyla ülkeler arasındaki hiyerarşik siyasi ve ekonomik ilişkilere destek verdiğini düşündürür.<sup>41</sup>

Özellikle ikinci tabloda şehzadenin, Alman bir besteciyi seçmesi ve kendisini askeri kıyafetler içinde betimlemesi, onun savaş sırasında Alman Devleti ile kurulan ittifakı onayladığı izlenimini yaratır. Oğlu Ömer Faruk'un, Potsdam'da Prusya

**11** Halife Abdülmecid, *Harem'de Beethoven* (Ahenk), 1915, tuval üzerine yağlıboya, 154 x 211 cm, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1581/588.





12

12 Halife Abdülmecid, *Otoportre*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 90 cm, Nice, Musée Masséna, MAH-4205/3108.

1924'te) halifelik makamı kaldırılmış ve bütün hanedan mensuplarının, yurt dışına çıkarılması ön görülmüştür. Ailesiyle birlikte ülkeyi terk etmek zorunda kalan şehzade, bundan sonraki yaşamını, sırasıyla İsviçre'nin Territet Kasabası (Mart-Ekim 1924) ve Fransa'nın Nice (Cimiez semti, 1924-39) ile Paris (1939-44) kentlerinde sürdürmüştür.<sup>43</sup> Özellikle Nice, çok sayıda hanedan mensubunun kaldığı bir yer olmuştur. Abdülmecid Efendi burada kiraladığı villada ailesiyle yaşamış; Türkiye'ye dönme umudunu yitirmemiştir. Nice'te yaptığı resim çalışmalarından belki de en önemlisi, 1926 tarihli otoportresidir. Bugüne kadar hiçbir yerde yayımlanmayan çalışma, 1937 tarihinde şehzade tarafından kentte bulunan Masséna Müzesi'ne bağışlanmıştır. (Musée Masséna, MAH-4205/3108.)

Bu otoportrede Abdülmecid kendisini, başında fes olmadan, ayakta, Avrupaî görünümde ve yarım portre şemasına uygun betimlemiştir. Bakışlarını izleyiciye dikmiş; sağ kolunu da görünmeyen bir yere koymuştur. Söz konusu resim ile İsviçre'de çekilen bir fotoğraf (1924) arasındaki benzerlik, yağlıboya portrenin, fotoğraftan yararlanılarak hazırlandığını gösterir. Bununla birlikte, resimde vücudun yönü değiştirilmiş; ressam sağa dönük vaziyette, resmedilmiştir. Çalışmada, sağ elin duruşu ise Dolmabahçe'de çekilen bir fotoğrafa (Hicrî 1341) benzemektedir.<sup>44</sup> Tablonun sol alt köşesinde, yani şehzadenin sağ elinin hemen altında iki sütun halinde yazılar vardır. İlk olarak, Osmanlıca "Oğlum Ömer Farukâ Yedigâr 1345" yazısı ile altında "Abdülmecid Bin Abdülazîz Han" yazılı tuğra şeklinde imzası yer alır; bunun yanında ise Latin harfleriyle "Abdülmecid II" yazısı ile altta "1926" tarihi bulunur.<sup>45</sup>

Askeri Akademisi'nde eğitim gördükten sonra I. Dünya Savaşı'nda Fransa'ya giderek Almanların safında çatışmalara katılması ve Alman İmparatoru tarafından nişan ile ödüllendirilmesi gibi bazı tarihî olgular, bu yorumu destekler niteliktedir.<sup>42</sup> Şehzadenin tablolarını, Viyana ve İstanbul'da sergilemesi, onun Almanya ile kurulan ittifak konusundaki olumlu düşüncelerini, yerli ve yabancı kamuoyuna aktarmak istediğini gösterir.

Son sırada, Şehzade Abdülmecid'in 1926 ve 1943'te yaptığı iki *Otoportresi* bulunur. (Resim 12-13) Söz konusu çalışmalar, içerik bakımından, bugün çoğu Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan diğer otoportrelerinden ayrılır. Bunlar, ressamın kendi görünümü vermekten öte hanedan içindeki konumuna ilişkin belli bir mesajı aktarmak istediğini düşündürür. Musée Masséna'da bulunan ilk portreyi ele almadan önce bu resmin yapımından kısa süre önce gerçekleşen olaylara kısaca değinmek gerekir. Şehzade, 1922'de TBMM tarafından halife seçildikten yaklaşık bir buçuk yıl sonra (yani 3 Mart

Çalışmanın yapıldığı süreçte, Osmanlı hanedanını ve Şehzade Abdülmecid'i ilgilendiren önemli olaylar gerçekleşmiştir. 16 Mayıs 1926'da son padişah VI. Mehmed Vahideddin İtalya'da San Remo'da ölmüştür. Böylece, Abdülmecid yurt dışında yaşayan hanedan mensuplarının, tartışmasız resmî reisi olmaya hak kazanmıştır. 20-21 Mayıs günlerinde padişahın yakın çevresinden kişileri, bir toplantı için Nice'deki villasına çağırmıştır. Başkanlık ettiği aile konseyinde, Vahideddin'in cenazesinin Şam'a nakil işlemi ve ailenin mali durumu gibi konular konuşulmuştur. Dolayısıyla 1926 senesi, şehzade için önemli bir yıl olmuş; bundan böyle "Osmanlı Hanedanı'nın Reisi" olarak sürgüne gönderilen aile üyelerinin meseleleriyle yakından ilgilenmiştir.<sup>46</sup>

Nice'deki otoportresinde, bu gelişmenin yansımalarını görmek mümkündür. Örneğin, resimde Abdülmecid'in, sağ elinin işaret parmağıyla tuğra şeklindeki imzasına ve yazıya işaret etmesi, olasılıkla onun 1926'da Vahideddin'in ölümüyle aile içinde edindiği yönlendirici konuma vurgu yapar. Tablodaki bir diğer önemli özellik de, 1922 sonrası otoportrelerine benzer şekilde, "halife sakallı" tasvir edilmiş olmasıdır. Söz konusu makam, 1924'te kaldırılmış olmasına rağmen Abdülmecid, halife olduğu düşüncesinde ısrar etmiş; ona karşı çıkan ve bu unvanın kendisine ait olduğunu savunan Vahideddin ile anlaşmazlık yaşamıştır. Padişahın ölümünden sonra ise ailede onun bu unvanı taşımasına itiraz eden hiç kimse kalmamıştır.<sup>47</sup> Otoportrenin yapıldığı süreç düşünüldüğünde, Abdülmecid'in resim aracılığıyla izleyiciye hanedanın "reisi" ve "meşru halife" olduğu mesajını iletmek istediği söylenebilir. Resimde oğlu Ömer Faruk'un, kendisinin ve babası Abdülaziz'in isimlerinin yazılı olması, hanedanın devamlılığına vurgu yapar. Ayrıca, çalışmasını oğlu için imzalaması da aile içindeki bağlılığın bir ifadesi olarak yorumlanabilir.<sup>48</sup>

Şehzade, siyasi mesaj içeren bir diğer otoportresini, ölümünden yaklaşık bir sene önce yapmıştır.<sup>49</sup> (Resim 13) Bu yarım boy portrede, kendisini karşıdan, resmî kıyafetler içinde beyaz saçlı, sakallı ve bıyıklı olarak göstermiştir. Mavi gözlerini, izleyiciye dikmiş vaziyette ayakta durmaktadır. Başında kırmızı fes, üzerinde de koyu renkli bir manto ile ceket, beyaz yelek ve papyon taşımaktadır. Göğsündeki yeşil hamailin üzerinden aşağı doğru, altın renginde bir madalyon sarkmaktadır. Ceketine, bir Osmanî Nişanı takılmış; bunun net olarak görülmesi için manto, sol omuz üzerinden geriye doğru sıyrılmıştır. Şehzade, (anatomik kurallara uygun çizilmeyen) sağ elinde bir tespih tutmaktadır. Tabloda izleyicinin dikkatinin, Osmanî Nişanı'na ve onunla aynı hizada resmedilmiş olan tespihe yönlendirildiği söylenebilir. Tespih, olasılıkla (*Tespihli Natürmort* resminde olduğu gibi), hem İslamiyet hem de çekilen çileler



13

**13** Halife Abdülmecid, *Otoportre*, yakl. 1943, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 65 cm, Özel Koleksiyon, İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne uzun süreli ödünç verilmiş. (*Sergi Kataloğu Geçmiş ve Gelecek*)

karşısında sabırlı olmanın bir sembolüdür. Modelin kimliği dikkate alındığında, aynı zamanda hilafet sembolü olarak da değerlendirilmek mümkündür. 1862’de Sultan Abdülaziz tarafından ihdas edilen Osmanî Nişanı ise isim bakımından, devletin resmî sıfatı ile hanedanın kurucusu olan Osman Gazi’ye gönderme yapar. Ön yüzünde, yukarı bakan altın renkli bir yarım ay (hilâl) ve üstünde de Arapça “Allah’ın rehberliğine dayanan [rehberliğinde hüküm süren] Osmanlı Devleti Hükümdarı Abdülaziz Han” anlamına gelen bir ibare vardır.<sup>50</sup> Altın harflerle işlenen bu ibare, Abdülaziz’in iktidarının ilahî meşruiyete dayandığı mesajını verir.

Sonuçta şehzadenin otoportresinde, tespih ve Osmanî Nişanı’nı ön plana çıkarması; (1925’te Türkiye’de ilan edilen şapka kanuna rağmen) kendisini fesli olarak resmetmesi; onun hanedana ve aile içindeki konumuna dair belli bir bildiriye iletmek istediğini düşündürür. Şehzade olasılıkla Osmanlı topraklarında, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasına ve hilafetin kaldırılmasına rağmen, babası Sultan Abdülaziz’den devraldığı misyonu sürdürdüğüne, ailenin reisi olduğuna ve halife unvanından vazgeçmediğine işaret etmek istemiştir. İzleyiciye diktiği kararlı bakışlar, Türkiye halkının bir gün bu gerçeği hatırlayacağı ve rejim değişikliği olmasa bile, hanedana hak ettiği itibarı geri vereceğine dair içinde taşıdığı umudu hissettirir.

### Siyasi/Tarihî Mesaj İçeren Fotoğraflar

Halife Abdülmecid, burada yedi grup halinde ele alınan ve siyasi yorum içerdiği öne sürülen tablolarını hazırlarken, büyük ihtimalle hem izleyiciye belli bir mesajı aktarmaya önem vermiş hem de tarihî olaylar ile kişilikler aracılığıyla hanedanın meşruiyetini pekiştirmeyi amaçlamıştır. Bu anlamda, onun fotoğrafın olanaklarından da yararlandığı ve yağlıboya tablolarında iletmek istediği mesajı güçlendirmek; daha anlaşılır hale getirmek için kendisini, bunların önünde gösteren resimler çektiği görülür. Söz konusu fotoğraflara değinmeden önce şehzadenin fotoğraf merakından ve özellikle ressam kimliğini gözler önüne seren örneklerden kısaca bahsetmek gerekir.

Abdülmecid Efendi, hanedan üyeleri arasında fotoğrafa en fazla meraklı kişilerden birisi olmuştur. Kendisinin ve ailesinin, çeşitli vesilelerle çektiği fotoğrafları, yakın çevresine dağıtmış; birçoğuna ithaf yazısı eklemiştir. Onun Abdullah Biraderler gibi saray fotoğrafçılarının yanı sıra özel stüdyolar tarafından (Sebah ve Joaillier, Febüs Fotoğrafhanesi) hazırlanan çok sayıda fotoğrafı günümüze kalmıştır.<sup>51</sup> Bunlar arasında ressam kimliğini öne çıkaran çalışmalar ayrı bir yer tutar. Söz konusu resimlerin bazısında modeliyle birlikte, tuvali başında resim yaparken görüntülenmiş; kimisinde de tabloları önünde izleyiciye poz vermiştir. İlk gruba örnek olarak, onu elinde paleti, Abdülhak Hamid Tarhan ve eniştesi Şerif Mecid Paşa’nın portrelerini hazırlarken yansıtan fotoğraflar gösterilebilir.<sup>52</sup> Resimler, çalışma sürecini belgelemenin yanında, hatıra amaçlı çekilmiş olmalıdır.

İkinci gruba giren fotoğrafların kurgusu ise bunlardan farklıdır. Söz konusu resimlerde, şehzadenin tablolarını, anlamlı bir şekilde yan yana getirdiği ve önünde poz verdiği görülür. Bahsi geçen çalışmalar, Osmanlı hanedanı ve Şehzade Abdülmecid’in hanedan içindeki yeri hakkında bazı mesajlar içerir. Bu bağlamda, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu’nda bulunan iki fotoğraf, dikkat çekici bir mizansene

sahiptir. Her ikisi de büyük olasılıkla 1914 ya da öncesinde, şehzadenin Bağlarbaşı'ndaki köşkünün "Resim Odası"nda çekilmiştir.<sup>53</sup> Bunlardan birincisinde (Env. No. 64/2190-10) Abdülmecid, yabancı ressamların eserlerini büyüterek hazırladığı *Atlı II. Mahmud ve Abdülaziz Portreleri* ile birlikte gösterilmiştir. (Resim 1) Şehzade, birbirine bitişik duran tabloların ortasında, ayakta, ellerini göğsünde kavuşturmuş vaziyette izleyiciye doğru bakmaktadır. Vücudu, hafifçe *Abdülaziz Portre'sine* dönmüktür. Başında fes; üzerinde de koyu renkli uzun bir ceket ve pantolon vardır. Abdülmecid'in kıyafeti, babası Abdülaziz'in üniformasına benzemektedir.

Bu fotoğrafın, izleyiciye olasılıkla iki önemli düşünceyi aktardığı söylenebilir. İlk olarak, ressam, giyimi ve duruşuyla, Sultan II. Mahmud'un torunu, Abdülaziz'in oğlu olduğu gerçeğine işaret etmek istemiştir. Böylece, hanedan içindeki konumuna dikkat çekmiştir. İkinci olarak, şehzadenin kendinden emin, objektife doğru diktiği bakışlar onun bakanı, ailesinin başarıları ile etkilemek istediği izlenimini yaratır.

Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan diğer fotoğraf (MSFK, 100/769), şehzadeyi atölyesinde, sandalyede otururken, üç tablosuyla birlikte göstermektedir.<sup>54</sup> (Resim 14) Bedeni sağa dönük, profilden; başı ise objektife çevrili, izleyiciye bakarken yansıtılmıştır. Hemen arkasına, tam karşıdan görülen *Tarih Dersi/Nasihat*

**14** Fotoğraf,  
Halife Abdülmecid  
Atölyesinde,  
*II. Abdülhamid'in Tahttan  
İndirilişi (Hal'ı), Tarih  
Dersi / Nasihat ve Sultan  
III. Selim ve Şehzade  
Mahmud* Tabloları ile,  
19.5 x 26 cm, Milli Saraylar  
Fotoğraf Koleksiyonu,  
Env. No. 100/769.



(1912) isimli tablosu yerleştirilmiştir. Bunun sağında ve solunda, henüz bitmemiş iki tablo daha bulunmaktadır. Söz konusu çalışmalar: *Abdülhamid'in Tahttan İndirilmesi* (Hal'i) ve *III. Selim ve II. Mahmud* resmidir. Hem tablolar, hem de yerde sağ tarafta duran fırçalar ve boya kutusu, Abdülmecid'in ressam kimliğine işaret eder.

Diğer yandan, fotoğrafın planlanmış kurgusu, şehzadenin ressam kimliğinin ötesinde, başka bir konuya daha gönderme yapmayı amaçlandığını düşündürür. Buna göre, resimdeki üç tablo bilinçli olarak yan yana getirilmiş olmalıdır. Bunlardan, *Tarih Dersi* ile *III. Selim ve II. Mahmud* tablosu, arasında konu bakımından benzerlik vardır. (III.Selim, II. Mahmud'a; Abdülmecid Efendi de oğlu Ömer Faruk'a ders verirken gösterilmiştir.) Her iki tabloda da, genç şehzadeler, ileri yaştaki hanedan üyelerinin yönetim birikimlerinden yararlanırken yansıtılmıştır. Dolayısıyla ressamın, tarihî süreci bilmenin, çağdaş olaylara karşı tavır almada kişiye yardımcı olacağı düşüncesini aktardığı söylenebilir. Üçüncü tablo ise, ülkeyi kötü yönettiği ressamca düşünülen padişahın başına gelenleri anlatır. Dolayısıyla, *Abdülhamid'in Tahttan İndirilmesi* tablosunun, diğer tablolarla birlikte fotoğraflanması yoluyla, tarihsel sürecin öğrettiklerini göz ardı eden yöneticilerin, iktidarı kaybedeceği düşüncesinin, iletilmek istendiği söylenebilir.

Şehzadenin bu resimdeki pozunu, *Tarih Dersi*'ndeki pozun yeniden üretimi gibidir. Bu pozla, tablodaki, "*Kavmin efendisi, onlara hizmet edendir*" mesajı ve genel olarak da tarihsel süreci bilmenin ve buradan çıkarılan sonuçların, yönetime yansıtılmasının önemli olduğu düşüncesinin iletilmek istendiği düşünülebilir. Fotoğrafta ressamın gözlerini, kendinden emin, âdeta meydan okurcasına izleyiciye dikmesi de onun, görüşlerinin doğruluğuna duyduğu güveni yansıtır. Özetle, Abdülmecid Efendi'nin atölyesinde tablolarla birlikte görüntülenme biçimi, onun kendisini, hem ressam hem de tarih dersi veren kişi olarak kurguladığını düşündürür.

## Sonuç

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin siyasi ve tarihî içerikli tablolarının ele alındığı bu çalışmada, dört önemli saptamada bulunulmuştur. İlk olarak, söz konusu tabloların, konu bakımından yedi grupta (reformcu padişahlar; padişahların baskıcı pratiklerinin beraberinde getirdiği sansür ve muhalif şairler; kötü yönetim ve saray dışı etkiler sonucu tahttan indirilen padişahlar vs) toplanabileceği ileri sürülmüştür. Ayrıca bunların, portre, manzara, günlük yaşam resmi, ölüdoğa kategorilerinde ele alındığı belirlenmiştir.

İkinci olarak tabloların çoğunu, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra hazırladığı ortaya konmuştur. II. Abdülhamid'in tahttan düşmesiyle birlikte şehzadenin, kendi deyimiyle "*dört duvar arasında sürdürdüğü hapis yaşamı*" sona ermiş; bundan böyle görüşlerini hem sözel hem de görsel olarak daha rahat ifade etme imkânı bulmuştur. Bundan sonra, Osmanlı hanedanı bünyesindeki güç ilişkileri ve Osmanlı ile Avrupa devletleri arasındaki münasebetler hakkında tavrını, düşüncelerini belli eden resimler yapmıştır.

Üçüncü olarak, Abdülmecid'in çalışmalarının içeriğinin, Osmanlı'da devletin, dönem içerisinde tarihe attığı rolle yakından ilişkili olduğu ileri sürülmüştür.

İmparatorluğun son döneminde yaşanan gelişmelere bağlı olarak geçmişi, iktidarın ya da belli bir ideolojinin gözünden aktaran araçlar çoğalmıştır. Tarih kitaplarının yanında tarihî içerikli sanat eserleri hazırlanmıştır. Böyle bir ortamda Şehzade Abdülmecid'in, hanedan tarihî ve siyasi gelişmeler hakkındaki görüşlerini kamuoyuna duyurmak için resim sanatını, bir araç olarak kullandığı üzerinde durulmuştur. Şehzade, düşüncelerini yazıyla da desteklemiş; tablolardan bazılarını, tarihî ya da dini metinlerden alıntılar eklemiş ya da kişisel yorum içeren cümleler yazmıştır. Söz konusu resimler, belli bir tarihsel anlatıyı içerdiği için bunları, siyasi eylem aracı olarak da değerlendirmek mümkündür.

Dördüncü olarak, şehzadenin, geçmiş ve çağdaş zamanda geçen benzer içerikli resimler yaptığı (örneğin *Tarih Dersi* ile *Sultan III. Selim ve Şehzade Mahmud*) saptanmış; bu resimlerle iletmek istediği mesajı, daha anlaşılır kılmak için tabloların önüne geçerek fotoğraf çektiği vurgulanmıştır. Örnek olarak, büyük olasılıkla I. Dünya Savaşı'nın başlangıç döneminde çektiği iki fotoğraf incelenmiş ve bunların, resimlerin içeriğini destekleyen "planlanmış bir kurgusunun" olduğu belirtilmiştir. Fotoğraflarda verdiği pozlardan hareketle onun kendisini, "tarihsel bir gerçekliğe" işaret eden "hanedan üyesi ressam" olarak sunduğu üzerinde durulmuştur.

Özetle, bu makaleye konu olan tablolar, hem ressamın kimliği hem de Osmanlı'da kişisel yorum içeren ilk siyasi tablolar arasında yer almaları bakımından, tarihî bir öneme sahiptir. Nasıl Sultan Abdülaziz, Polonyalı Ressam Chlebowski ile birlikte çalışarak, tarihin Osmanlı bakış açısından bir yorumunu yaratmışsa; oğul Abdülmecid de ona benzer şekilde, resim sanatına, düşünsel ve siyasi bir anlam yüklemiştir. Çalışmalarını, siyasi ortama yönelik bir "müdahale kanalı" olarak görmüş olması hayli muhtemeldir. Tablolarının, yurt içi ve dışı sergilerde gösterilmesine; çeşitli yayınlarda fotoğrafının basılmasına önem vermesi de bu düşünceyi destekler niteliktedir.

## Notlar

- 1 Sultan Abdülaziz (1864-76), resim sanatını ve fotoğrafı, kamuoyunu etkilemek amacıyla aynı anda kullanan ilk hükümdar olmuştur. Fotoğrafın icad edildiği dönemde tahta çıkan kardeşi Sultan Abdülmecid'in, 1850'li yıllardan kalan bir fotoğrafı henüz tespit edilememiştir. Bahattin Öztuncay, *Hanedan ve Kamera, Osmanlı Sarayından Portreler, Ömer M. Koç Koleksiyonu, Sergi Kitabı, Sadberk Hanım Müzesi*, 7.1.-21.4.2011, Aygaz, İstanbul (Aralık) 2010, s. 24. Çizim kabiliyeti de bulunan padişah, resamları, hazırladığı taslaklar doğrultusunda çalışmaları ve tarihî konulu resimler yapmaları için yönlendirmiş; sarayda bilinçli olarak bir resim koleksiyonu oluşturmuştur. Örneğin, 1865-1872 arasında Polonyalı Ressam Chlebowski ile ortak çalışması sonucu ortaya çıkan yağlıboya savaş resimleri, padişahın Osmanlı tarihi konusundaki kişisel yorumunu içerir. Mary Roberts, "Ottoman Statecraft and the 'Pencil of Nature', Photography, Painting and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz", *Ars Orientalis*, no. 43, s. 11-30.
- 2 Söz konusu kitaplar bugün Dolmabahçe Sarayı'nın Mabeyn-i Hümayûn Dairesi'ndeki Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Burası, 1922-1924 arasında Halife Abdülmecid tarafından kütüphane olarak kullanılmıştır. Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)", *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, (Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 35. Abdülmecid, saraydaki 66 numaralı odayı da "Resim Odası" olarak kullanmıştır. Bkz. Gülşen Sevinç Kaya, *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, TBMM Milli Saraylar Yayını, İstanbul 2004, s. 9-10.

- 3 Bu kaynakların bir dökümü için bkz. Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)" ve "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", *Hanedan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, s. 106-110. 1994 senesinde, Murat Bardakçı, Halife Abdülmecid'in el yazısından klişe alınarak basılan dokuz adet sirkülerin kendi arşivinde olduğunu belirtmiş; bunlardan bir tanesini (Yeşil Kitab) yayımlamıştır. Bkz. Murat Bardakçı, "Hanedan Yayınları ve Halife Abdülmecid'in 'Yeşil Kitab'", *Müteferrika*, S. 3, Yaz 1994, s. 50-51.
- 4 Mecidiler-Aziziler çekişmesi, II. Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909) başlamış; Sultan Abdülmecid'in oğulları (II. Abdülhamid, V. Mehmed Reşad, Vahideddin) ile Sultan Abdülaziz'in oğulları (Halife Abdülmecid, Yusuf İzzeddin, Şerafeddin Efendi) arasında yaşanmıştır. Bu çekişmenin gerisinde yatan en önemli nedenlerden birisi veraset konusudur. Osmanlı İmparatorluğu'nda uzun süre kardeş katline neden olan veraset sorunu, 17. asırdan itibaren en yaşlı üyenin tahta geçmesiyle bir ölçüde çözülmüştür. Diğer yandan, devletin son döneminde değiştirilmek istenen bu usul, özellikle hanedanın Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz kolları (Mecidiler, Aziziler) arasında bitmeyen bir gerilim yaratmıştır. İlber Ortaylı, *Türkiye Teşkilât ve İdare Tarihi*, Cedit Neşriyat, Ankara 2008, s. 181.
- 5 Hem bu olay hem de genel olarak Sultan Vahideddin ile ilişkileri hakkında bkz. Ali Satın, *Son Halife Abdülmecid Efendi*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s. 45-48.
- 6 Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, (Çev. Şehsuvar Aktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 77-82. (Il faut défendre la société, Seuil/Gallimard, 1997).
- 7 Erken dönemden itibaren Osmanlı saray çevresi, bürokratlar, askerler vs. tarafından sipariş edilen resimli tarih kitapları, saraydaki güç hiyerarşilerinin, sosyal kimliklerin şekillendirilmesinde, yansıtılmasında ve tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Konu hakkında bkz. Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri, Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, (Çev. Nurettin Elhüseyni), Yapı Kredi Yayını, İstanbul 2013. (*Picturing History at the Ottoman Court*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 2013).
- 8 Osmanlı İmparatorluğu'nda tarih yazıcılığının gelişimi hakkında bkz. İbrahim Şirin, "Osmanlı Tarih Yazıcılığının Tarihi Gelişimi", *Pax Ottomana, Studies in Memoriam Prof. Dr. Nejat Göyünç*, (Ed. Kemal Çiçek), Sota-Yeni Türkiye, Haarlem-Ankara 2001, s. 543-579.
- 9 İbrahim Şirin, "Osmanlıda Tarihin Anlam Arayışı", *OTAM* (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), S.11, 2000, s. 567 vd. İbrahim Caner Türk, "Osmanlı Son Dönem Tarihçi-Eğitimcisi Ahmed Refik (Altınay) ve Tarih Eğitimi", *History Studies*, vol. 3/3, 2011, s. 351-362.
- 10 Şirin, "Osmanlıda Tarihin Anlam Arayışı", s. 562-567.
- 11 1915'te Nazmi Ziya'nın Maarif Nezareti'nin (Milli Eğitim Bakanlığı) isteği doğrultusunda yaptığı resimler buna örnektir. Sanatçı, okulların duvarına asılmak üzere Osmanlı tarihinden bazı konuları (İstanbul'da Bir Cirit Oyunu, *Zıgetvar Kuşatması*, III. *Mustafa'nın Kılıç Alayı* gibi) resmetmiştir. Konu ile ilgili olarak bkz. Turan Erol, *Nazmi Ziya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 16.
- 12 Bu fotoğraf, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu'nda (Env. No. 64/2190-9) bulunmaktadır. Bkz. Ayşe Fazlıoğlu (ed.), *150 Yılım Sessiz Tanıkları, Dolmabahçe Sarayı Fotoğraf Albümleri*, Sergi Kitabı, Dolmabahçe Sarayı, 11.4.-3.5.2007, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul 2007, s. 171.
- 13 Halife Abdülmecid'in yaptığı padişah portreleri için bkz. Eylem Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, Katalog Kısmı, s. 189-256.
- 14 1919'da Sedat Simavi, Halife Abdülmecid ile yaptığı bir röportaj metninde belirttiğine göre, *Atlı II. Mahmud Portresi*'ni, şehzadenin Çamlıca'daki (Bağlarbaşı'ndaki) köşkünde görmüştür. Bkz. Sedat Simavi, "Veliahd Saltanat Devletli Necabetli Abdülmecid Efendiyle Mülakat", *İnci*, 9, Teşrinievvel (Ekim), 1919, s. 5-8.
- 15 Chlebowskî'nin kayıp *Atlı Abdülaziz Portresi*, 1944'te Naziler'in Lviv (Lvov) Art Gallery'de el koyduğu kayıp 300 eser arasında yer almaktadır. Tablo, siyah beyaz bir fotoğraf sayesinde tanınmaktadır. Söz konusu fotoğraf, şu kaynakta basılıdır: Mieczysław Treter, *Nowosze Malarstwo Polskie W Galeryi Miejskiej We Lwowie*, Lviv, 1912, s. 25-26. Bu esere çok benzeyen "Kleboski" imzalı atlı bir Abdülaziz portresi (yağlıboya, 125 x 100 cm) bugün Harbiye Askeri Müzesi'nde (Env. No. 9391) korunmaktadır. Bkz. *Askeri Müze Resim Koleksiyonu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2001, s. 109. Eylem Yağbasan, 26 Mayıs 2002'de Neslişah (Sultan) Osmanoğlu ile yaptığı görüşmeye dayanarak, Abdülmecid Efendi'nin *Atlı Abdülaziz Portresi*'nin veya bir kopyasının bugün Dürrüşehvar (Sultan) Berar'ın Londra'daki koleksiyonunda olduğunu yazmıştır. Bu konu ve tablo hakkında detaylı bilgi için bkz. Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, s. 203-204.
- 16 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, no. 2, 15 Seferülhayır Sene 1329, 1 Şubat 1326 (1911). Gazetenin güncelleştirilmiş basımı için bkz. Yaprak Zihnioğlu (Yayıma Hazırlayan), *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914*, Latin Harflerine Aktaran: İrfan Dağdelen, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007, s. 15, 20.

- 17 Şiirin transkripsiyonu ve Türkçeye çevirisi için bkz. Tefvik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste, Kırık Saz, Bütün Şiirleri:2*, (Yayıma Hazırlayan Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul, s. 362-371. II. Abdülhamid Dönemi'nin uygulamalarını, eleştirel bir içerikle şiirleştiren bir diğer şair de Tefvik Fikret'in edebiyat hocası Recaî-zâde Mahmud Ekrem olmuştur. Onun 1894/95'te (1310) yazdığı *Nefrîn* isimli şiiri, istibdadı ve İstanbul'u konu alır. Her iki şiirin bir karşılaştırması için bkz. Mahfuz Zariç, "Recaî-Zâde Mahmud Ekrem'in "Nefrîn" ve Tefvik Fikret'in "Sis" Adlı Şiirleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. III, S. 1, 2002, s. 39-59.
- 18 Tablo hakkında bilgi ve fotoğrafı için bkz. Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, s. 251; Resim 126.
- 19 Nâimâ Mustafa Efendi, *Nâimâ Târîhi*, (Çev. Zuhuri Danışman), C. III, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul 1968, s. 1283, 1284. Şair Nef'î'nin hiciv edebiyatına katkısı için bkz. Ömer Özcan, *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 2002, s. 137-148. Hilmi Yücebaş, *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*, Dizerkoncamatbaası, İstanbul 1955, s. 36-37, 114-115, 139-171.
- 20 II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun olay hakkında verdiği bilgi ve Abdülmecid Efendi'nin tablosu hakkındaki yorumu için bkz. Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, Timaş Yayınları, İstanbul (6. Baskı), 2013, s. 149-151. II. *Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* tablosu hakkında detaylı bilgi için bkz. Gülsen Sevinç, "Ressam Şehzade Abdülmecid Efendi'nin "Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Halî) adlı Tablosuna Dair Çözümlemeler", *Türkiye'de Sanat*, S. 45, Eylül-Ekim 2000, s. 16-21.
- 21 Murat Bardakçı, "Osmanlı'yı Dedelerimin İçkisi Yıktı", *Habertürk Gazetesi*, 5 Mayıs 2013, s. 26. Ayrıca bkz. <http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/841641-osmanliyi-dedelerimin-ickisi-yikti> (28.3.2015).
- 22 Reşad Ekrem Koçu, "Abdülmecid Efendi" Maddesi, İstanbul Ansiklopedisi, C. I, İstanbul 1958, s. 137. Şehzade Abdülmecid, tarihçi Ahmed Refik ile yakın ilişki içinde olmuş; 1922'de halife olduktan sonra kendisini kutlamaya gelen yazara "*Tarihimi bundan sonra yazacaksınız. Suçlamanıza düşmemek için nasıl çalışacağımı göreceksiniz*" demiştir. Bkz. Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)", s. 35.
- 23 Ahmed Refik, "Lale Devri," *İkdam*, no. 5763 (9.3.1913), s. 2. (Tefrikanın İlk Yazısı). Ahmed Refik, *Lâle Devri (1130-1143)*, Muhtar Halid Kitabhanesi, İstanbul 1915.
- 24 Ahmet Refik Altınay, *Lale Devri*, İlgî Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 133.
- 25 Bkz. Bu makalede dipnot 21.
- 26 Zonaro, *Akşam Resim Dersleri* tablosunu, II. Abdülhamid'e hediye etmiş; aynı tabloyu çok beğenen Grandük Oldenburg için yeniden yapmıştır. Resim ve konu hakkında bilgi için bkz. Osman Öndeş, Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayını, İstanbul 2002, s. 58, 66.
- 27 Şehzade Abdülmecid, kız ve erkek çocuğunu sınıfta, Rumeli haritası önünde gösteren bir de çizim yapmıştır. (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, 100/649) *Talebe Defteri* (1913, no. 16, s. 246) isimli gençlik dergisinde basılan bu çizimin altına Şair Faik Ali'nin, Balkan Savaşı'ndaki toprak kaybına tepki gösterdiği *Ben Büyüyeyim De* isimli şiiri konmuştur. Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", s. 77-78.
- 28 Pierre Loti'nin Şehzade Abdülmecid'e gönderdiği 19 Şubat (1914?) tarihli mektubundaki ifadeler, şehzadenin tablonun Paris'te sergilenmesine ne denli önem verdiğini açık eder niteliktedir. Mektubun çevirisi için bkz. Orhan Yüksel, "Pierre Loti'nin Abdülmecid Efendi'ye Mektupları", *Hayat Tarih Mecmuası*, yıl 1, C. II, S. 10, 1965, s. 14.
- 29 Tablo hakkında bilgi veren ve fotoğrafını basan yayınlara iki örnek: Anonim, "Unut Felaket-i Şahsiyenin Müsebbibini, Fakat Hakareti Affetme Valide-i Vatana", *Şehbal*, 75, 1 Mayıs 1329/1914, s. 43. Adolphe Thalasso, "Un Prince artiste: S. A. J. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", *L'Art et les Artistes*, C. XIX, Paris 1914, (avril-sept.), s. 279. Son makaleden *Tarih Dersi* tablosu ile ilgili bir bölümün çevirisi için bkz. Seza Sinanlar Uslu, "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları 1908-1914", *Semra Germaner Armağanı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını, İstanbul 2014, s. 272.
- 30 Tablo hakkında bilgi için bkz. Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, Katalog No. 33, s. 213.
- 31 Osmanlı sarayında şehzadelerin eğitiminde tarih dersine özel bir önem verilmiştir. Örneğin, Sultan II. Abdülhamid'in en küçük oğlu Mehmed Abid Efendi'nin 1917'de Beylerbeyi Sarayı'nda hocası Mahmud Siirt Bey'den (Soydan) aldığı dersleri belgeleyen fotoğraflar, bunu gözler önüne serer. Söz konusu fotoğraflardan ikisinde şehzade, tıpkı Abdülmecid'in *Tarih Dersi* isimli tablosu ya da *Ben Büyüyeyim De* (1913) isimli çiziminde olduğu gibi bir haritanın önünde durmakta; eliyle buna işaret etmektedir. Tahtaya çizilen ya da iliştilen haritaların altında şu satırlar yazılıdır: "*Selanik için ne düşünüyorsunuz, ebediyen bizden ayrıldı mı? ve "Esir Vatan"*. Görüldüğü üzere şehzade derste, dönemin tarihi gelişmelerinden haberdar edilmiş; bunlar üzerinde düşünmesi sağlanmıştır. Fotoğraflar için bkz. B. Öztuncay, *Hanedan ve Kamera*, s. 192.

- 32 E. Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", s. 72.
- 33 Şehzade Abdülmecid, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a yazdığı 29 Ramazan 1335 (20 Temmuz 1917) tarihli mektupta, şu ifadeleri kullanmıştır: "Sevgili pederim Hâkaan-ı mağfûr Ab dülaziz Hân Hazretleri müntehir değildir. Şehiddir. Ben bu felâketin şahid-i bi-pervâsıyım. Ömrümün son ânına kadar zahm-nâk kalbimden o acı hâtırâtı bütün hakıykatle muhâfaza edeceğim." Şevket Rado'nun şahsî koleksiyonunda olduğu belirtilen söz konusu mektup için bkz. [http://etarih.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=407:son-halife-abduelmecid-efendi-nin-iki-mektubu&catid=7&Itemid=210](http://etarih.com/index.php?option=com_content&view=article&id=407:son-halife-abduelmecid-efendi-nin-iki-mektubu&catid=7&Itemid=210) (04 Mayıs 2015). Hanedan hakkındaki risalesinde ise şöyle demiştir: "On beş küsur senelik saltanatını hiçbir hastalık görmeden geçirdi. Ama, kendisine ve başladığı büyük işlere yardım edecek tek bir kimseye bile sahip olamadığından tahttan indirilme felâketine maruz kalıp şehid edildi." Bkz. Bu makalede dipnot 21.
- 34 Söz konusu mektup Pierre Loti'nin oğlu Pierre Viaud'un arşivinde bulunmaktadır. Mektubun çevirisi için bkz. Nedim Gürsel, "Pierre Loti'nin Evinde", *P Dergisi*, S. 6, yaz 1996, s. 102. Mektubun orijinali için bkz. Alain Quella-Villéger, "Le Reclus et le Nomade: Abdül-Medjid II et Pierre Loti", *Stamboulimies*, no. 11, janvier-juin 1993, s. 79vd.
- 35 Orhan Yüksel, "Pierre Loti'nin Abdülmecid Efendi'ye Mektupları", s. 12.
- 36 Tablo için bkz. Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, Katalog No.100, s. 253, Resim 130. Feyhaman Duran'ın da babasını anmak üzere yaptığı *Hatıralar* (Sanatçının Koleksiyonu) isimli bir ölüdoğa çalışması vardır. Bkz. Aynı yerde, s. 183, Resim 175.
- 37 Aynı yerde, s. 142.
- 38 Hasan Akay, "Tesbih" Maddesi, *İslami Terimler Sözlüğü*, İşaret Yayınları, İstanbul 2005, s. 472. Safer Baba, "Tesbih" Maddesi, *Tasavvuf Terimleri*, Heten Keten Yayınları, İstanbul 1998, s. 282-283.
- 39 *Wiener Zeitung*'da (112, Cuma, 17.5.1918, s. 7) verilen bilgiye göre, serginin 15 Hazirana kadar sürmesi düşünülmüştür. Celâl Esad Arseven'in organize ettiği bu serginin açılış ve kapanış tarihleri hakkında bilgi için bkz. Dieter F. Kickingeder, *Celâl Esad Arseven: Ein Leben Zwischen Kunst, Politik und Wissenschaft*, Islamkundliche Untersuchungen, Band 287, Klaus Schwarz Verlag, Berlin 2009, s. 96-97. Viyana'daki sergiye, 1917'de Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamların yaptığı savaş konulu tabloları ile diğer bazı çalışmalar gönderilmiştir. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu sergide, yukarıda bahsi geçen resimlerinden başka iki tablosu daha yer almıştır. Bunlar: *Otoportre* ve *Yavuz Sultan Selim Portresi*'dir. Hem bu resimler hem de Şişli Atölyesi ile Viyana Sergisi hakkında geniş bilgi için bkz. Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul 1997, Resim 49-50.
- 40 Tablolar hakkında yorum için bkz. Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve "Haremde Beethoven"ın Düşündürdükleri", *Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi, Bildiriler*, Türkiye İş Bankası, Ankara 2000, s. 141. Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 123-124, 181-184. E. Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konu ve Üslup", s. 74.
- 41 Viyana Üniversitesi'nde açılan *Türk Ressamları Sergisi*'nde, *Haremde Goethe* ve *Haremde Beethoven* tablolarını gören bazı Avusturyalılar, bunları şaşkınlıkla karşılamıştır. Örneğin, gazeteci ve gezi yazarı Richard Arnold Bermann (1883-1939), "Arnold Höllriegel" takma adıyla kaleme aldığı bir makalede, Osmanlı kanından bir prensin, büyük yağlıboya tablolarla Alman kültürünün propagandasını yapmasını şaşkınlıkla karşıladığını yazmıştır. Arnold Höllriegel, "Die türkische Kunstausstellung in Wien", *Wochen-Ausgabe des Berliner Tageblatts*, 5 Haziran 1918, s. 7. Tabloların, Alman emperyalizmi bağlamında değerlendirilmesi için bkz. Funda Berksoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Emperyalizminin Kültürel Tezahürleri: Emperyal Projeyi Tahkim Eden Tablolar", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, S. 17, Bahar 2014, s. 37-69.
- 42 Murat Bardakçı, *Neslişah, Cumhuriyet Devrinde Bir Osmanlı Prensesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s. 39-41. Aynı kitapta, s. 96'yı takip eden resimler bölümünde Ömer Faruk'u savaş yıllarında, Osmanlı ve Alman nişanlarıyla gösteren bir fotoğraf ile II. Wilhelm'in Hassa Alayı'ndayken yansıtan bir resim bulunmaktadır. Bu yayında belirtildiği üzere Şehzade, önce Mekteb-i Sultânî'ye (Galatasaray Lisesi) devam etmiş; daha sonra birkaç yıl Viyana'daki Theresianum'da eğitim görmüş ve son olarak da Potsdam'daki askerî akademiye gönderilmiştir. Şehzadenin savaşa katılması hakkında ayrıca bkz. İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğu ve Alman İlişkileri", *İki Dost Hükümdar: Sultan II. Abdülhamid Kaiser II. Wilhelm, Zwei Befreundete Herrscher*, Sergi Kataloğu, 2 Mayıs-5 Temmuz 2009, TBMM Milli saraylar Daire Başkanlığı Yayın No. 53, İstanbul 2009, s. 14. Bardakçı, Ömer Faruk'un Verdun'da savaştığını ve II. Wilhelm'den Kırmızı Nişan (Roter Adler), daha sonra da Demir Haç Nişanı (birinci derece Eisernes Kreuz) aldığını yazarken (s. 40); Ortaylı, şehzadenin Marne cephesinde savaştığını ve kendisine Kara Kartal Nişanı'nın (Schwarzer Adlerorden) verildiğini belirtmiştir.

- 43 Şehzadeye sürgün yıllarında eşlik eden özel sekreteri Salih Keramet Nigar'ın kitabı, yurtdışına çıkış ve yaşananlar hakkında detaylı bilgi verir. Bkz. Salih Keramet Nigar, *Halife II. Abdülmecid*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1964.
- 44 Her iki fotoğraf için bkz. Keramet Nigar, *Halife II. Abdülmecid*, s. 6, 33.
- 45 Bu bilgileri, 22 Ocak 2009 tarihinde Musée Masséna'dan Cécile Massot tarafıma aktarmıştır. Tablonun müzede, Salon (Salle) D02'de sergilendiği belirtmiştir.
- 46 Sultan Vahideddin'in ölümü ve Nice'de yapılan toplantı hakkında bkz. Murat Bardakçı, *Şahbaba*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2014, s. 396-401.
- 47 Kaynakları aktardığına göre, Osmanlı Hanedanı, Abdülmecid'in halife seçildiği 1922 Kasım'ından itibaren iki başlı gibi yaşamış; bir yanda saltanattan ve hilâfetten feragat etmediğini; İstanbul'dan ayrıldığı andan itibaren her vesileyle söyleyen Sultan Vahideddin; diğer yanda onun hal' edildiğini, dolayısıyla ailenin reisinin artık kendisi olduğunu söyleyen Halife Abdülmecid vardır. Söz konusu anlaşmazlık, ailenin yararına olan ve ortak hareket edilmesi gereken bazı mali girişimlerin (örneğin, Irak petroleri üzerindeki hanedan hakları gibi) de sonuçsuz kalmasına neden olmuştur. Bkz. Bardakçı, *Şahbaba*, s. 374-376.
- 48 Halife Abdülmecid'in bundan başka bilinen otoportreleri hakkında bilgi için bkz. Yağbasan, *Halife Abdülmecid ve Sanatı*, Katalog kısmı, s. 189 vd.
- 49 Özel koleksiyonda bulunan bu portre, İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne uzun süreli ödünç verilmiştir. Bkz. Esin Eşkinat (ed.), *Sergi Kataloğu Geçmiş ve Gelecek*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2013, s. 40-41.
- 50 Arka yüzde ise çapraz olarak yerleştirilmiş bir çift sancak, davul ve 699 (1299/1300) tarihi bulunur. Sultan Abdülmecid'in çıkardığı *Mecidi Nişanı*'nından sonra Batı tarzında tasarlanan ikinci nişandır. Osmanî Nişan hakkında bilgi için bkz. Edhem Eldem, "Sultan Aziz Dönemi: Osmanî Nişanı ve Osmanlıcılığın Gelişmesi", *İftihar ve İmtiyaz, Osmanlı Nişanları ve Madalyaları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2004, s. 216-237.
- 51 Şehzade Abdülmecid'in fotoğraf merakı hakkında bkz. B. Öztuncay, *Hanedan ve Kamera*, s. 29-30, 57.
- 52 Öztuncay, *Hanedan ve Kamera*, s. 158. Fazlıoğlu (ed.), *150 Yıllık Sessiz Tanıkları, Dolmabahçe Sarayı Fotoğraf Albümleri*, s. 168-169.
- 53 Pierre Loti'nin, şehzade Abdülmecid'e yazdığı Mayıs 1913 tarihli mektuptaki ifadeler bu görüşü doğrular niteliktedir. Bu mektupta Loti, 1910'da İstanbul'daki görüşmelerini hatırlatmış ve şehzadenin kendisine gönderdiği fotoğraflara şöyle teşekkür etmiştir: "Fotoğrafların da benim için tarifsiz bir değeri var; bilhassa Sultan Abdülaziz Han Hazretlerinin, kendilerini Çamlıca'daki büyük tablosunda gördüğüm haliyle tespit eden fotoğraflarına paha biçilmez." Bkz. Yüksel, "Pierre Loti'nin Abdülmecid Efendi'ye Mektupları", s. 13.
- 54 Mekân diğer fotoğrafta olduğu gibi büyük olasılıkla Bağlarbaşı'ndaki köşkünün Resim Odası'dır. Fotoğraftaki *Tarih Dersi/Nasihah* tablosu, 1914-1920 arası, Paris'te bulunduğu göre; fotoğraf, tablo gitmeden yaklaşık 1914'te çekilmiş olmalıdır. 1920'de çekilmiş olması mümkün görünmüyor; çünkü fotoğraftaki *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* tablosu henüz bitmemiştir.



# 1914 Kuşacağı İç Mekân Resimleri

İlkay Canan Okkalı\*

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih sahnesinden silinmeye başladığı son dönemler ile yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde sanat ortamının egemenliği; "Meşrutiyet Kuşacağı" olarak da adlandırılan, ancak daha çok "1914 Kuşacağı/Çallı Kuşacağı" olarak bilinen sanatçıların elindedir.<sup>1</sup> 1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup devlet tarafından Paris'e gönderilen ve orada çağın hızlı gelişen sosyal, kültürel, sanatsal, teknolojik ve benzeri olaylarını yakından inceleyen, 1914 Savaşı başlangıcında yurda dönen 1914 Kuşacağı ressamı İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Namık İsmail (1890-1935), Hüseyin Avni Lifij (1889-1927), Sami Yetik (1878-1945), Hikmet Onat (1882-1977), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Ali Sami Boyar (1880-1967)'dan oluşuyordu. Academié Julian'a devam eden Sami Yetik dışındaki sekiz sanatçının tümü Paris l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts'da (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu), Prof. Fernand Cormon Atölyesi'nde çalışmışlardır.<sup>2</sup>

1914 Kuşacağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktasıdır. Türk resim tarihi içinde yer alan sanatçılar, Empresyonizm'in genel anlamı ötesinde Batı'dan etkilenmişler, fakat kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını yerine getirme görevi asıl işlevleri olmuştur.<sup>3</sup> Uyguladıkları teknik Empresyonizm'e yakındı; siyah, kahverengi ve her çeşit koyu tonları paletlerinden atmışlar, atölyelere kapanmaktan çok açık havaya çıkıp, İstanbul'un pırıltılı aydınlığını tuvallerine geçirmeye çalışmışlardır.<sup>4</sup>

Batı resminin tarihinde tür (genre), manzara, natüremort, iç mekân, portre, tarih, mimari, çıplak gibi temaların dışında ölüm, yalnızlık, yabancılaşma, üretim, toplumsal eleştiri, kent yaşamı vb. çeşitli konular başlı başına zengin gelenekler oluşturmuştur. Türk resminde ilgiler belirli dönemlerde yoğunlaşarak özellikle tarihî resim; savaş resmi gibi konularda ve yerel yaşamı işleyen yaklaşımlarda belirli bir üretim göstermiştir. Özellikle Türk resminin çağdaşlaşma sürecinde peyzaj temasına ağırlık verilmiş, doğa görünüşleri büyük bir önemle ele alınmıştır. Genellikle manzara ağırlıklı çalışan bu kuşacağın sanatçıları iç mekân çalışmalarını portre veya nü çalışmalarında bir dekor veya fon olarak kullanmışlardır. Özellikle Feyhaman Duran'ın ve İbrahim Çallı'nın portre ve nü çalışmaları buna örnektir. Bu çalışmalarda portresi yapılan kişinin gerçekçi bir anlayışla kendi ortamı içerisinde betimlenmesi söz konusudur.

Feyhaman Duran'ın bazı portre ve otoportreleri, iç mekânı tanımlaması bakımından neredeyse portresinin yapıldığı kişi kadar ayrıntılı çalışmalardır. Bu portrelerden birisi de *Dr. Akil Muhtar Portresi*'dir. Portresi yapılan kişinin karakterini vermede usta olan Feyhaman Duran, portreye konu olan kişinin yaşadığı ortamı detaylandırmada da usta bir sanatçıdır. Figür, doktorluğu simgeleyen beyaz önlüğü ve önündeki tavşanla betimlenmiştir. Arkada ise çeşitli boyda şişeler ve ilaçlar yer alır. Hayvanlar üzerinde çeşitli deneyler yaparak Muhtar Refleksi adıyla tıp literatürüne geçen Akil Muhtar'ı bir eliyle önünde yer alan tavşanı tutarken, diğer elinde makas tutar şekilde bir deney öncesi anında betimlemeyi tercih etmiştir.<sup>5</sup> (Resim 1)

1 Feyhaman Duran, *Dr. Akil Muhtar Portresi*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm, (İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Koleksiyonu), (Gül İrepoğlu, Feyhaman Duran, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 49).

\* Dr., KTÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Öğretim Görevlisi.

2 Feyhaman Duran, *Üniversite Senatosunun Toplantısı*, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 70 cm, İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No. 17/2000, (Belgin Demirsar Arlı, (Editör), (İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/ Pinakothek-Katalog/ Catalogue, 2004, s. 42).



2

Avrupa resminde portre çalışmalarında poz verenlerin duruşları ve mimikleri ile çevrelerinde bulunan aksesuarlar belli bir kalıp içinde ve çoğu kez muhtelif anlamlarla yüklüdür. Bu anlamda portre simgesel bir biçimdir. Poz verenler ile birlikte resmedilen aksesuarlar da genellikle poz verenin algılanışını pekiştirir. Aksesuarlar, sözcüğün teatral anlamında sahne donatımı olarak düşünülebilir. Canlı aksesuarların da kullanıldığı görülür. Örneğin Batı resminde bir kadının veya bir çiftin yanında duran köpek sadakati temsil eder.<sup>6</sup> Feyhaman Duran da portresini yaptığı kişiyi bir hayvanla betimleme yoluna gitmiştir.

Feyhaman Duran (1886-1970), *İç Mekân (Üniversite Senatosunun Toplantısı)* adlı çalışmasında, İstanbul Üniversitesi'nin senato üyelerini bir iç mekânda resmetmiştir. Bir masanın etrafında toplanmış on yedi senato üyesi, Flaman grup portreciliği<sup>7</sup> geleneğinde karşılaştığımız ve bu grup içinde en önemlisi olan Rembrandt'ın *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Üyeleri*<sup>8</sup> resmine benzer bir tarzda odaya giren izleyiciye bakarak yaptıkları işe ara verdikleri an resmedilmiştir. Üyelerin tamamı olmasa da çoğunluğu yeni gelen kişiye/izleyiciye bakmaktadır. Figürler, kendi içlerinde bir bütün oluşturur ve belirli bir amaç için bir araya geldiklerini hissettirirler. Bu bütünlük hissi hem fiziksel hem de psikolojiktir. Uygun bir olay/durum yaratılmış; figürler buldukları mekân içinde doğru yerleştirilmiş, bakışlar ve jestler aracılığıyla birbirleri ile ilişkilendirilmişlerdir. 17. yüzyılda grup portrelerini yaptıran kurumlar, her şeyden önce bir grup olarak kimliklerini ve ortak amaçlarını betimleyecek yapıtlar istiyorlardı. Her ne kadar bu kuruluşlar ressamdan kendi içlerindeki ideolojik eşitliği tuvale yansıtmasını isteseler de, ressamın bir yandan hiyerarşiyi de belirgin tutması beklenmekteydi.<sup>9</sup> Feyhaman Duran da bu eşitlik hiyerarşisini bozmamaya özen göstererek resimdeki kişileri masanın etrafına üçerli-dörderli gruplar halinde yerleştirme yolunu tercih etmiştir. Arka planda kalın perdelerin bulunduğu geniş pencereler, masanın hemen üstünde kristal büyük bir avize ve duvarda tablolar yer alır. Kadife perdelerin zenginliğinden, ahşabın dokusundan yararlanarak iç

mekânın atmosferini ustaca verebilmek, Feyhaman Duran'ın başarısıdır. Sanatçı, bu kompozisyon betimlemesiyle bireylerin kişiliklerini ve kimliklerini yansıtırken söz konusu problemleri çözmüş, sipariş üzerine yapılmış bir grup portresini tekdüzelikten kurtararak resmi, bir olayın geçtiği tür resmine dönüştürmüştür. (Resim 2)

Feyhaman Duran'ın 1940-1950 yılları arasında ürettiği yapıtları değerlendirildiğinde iç mekân çalışmalarına daha fazla yöneldiği düşünülmektedir. Figürlü iç mekân çalışmalarının yanı sıra figürsüz Topkapı Sarayı görünümü ile genellikle ev içi çalışmalarına ağırlık vermiştir.<sup>10</sup> Feyhaman Duran eşi Güzin Duran'la birlikte 1943-1947 yılları arasında Topkapı Sarayı Müzesi'nde çalışma olanağı bulmuştur.<sup>11</sup> Bu iç mekânlarda tarihsel çevre ve görüntü, genel atmosferi bozmayacak ayrıntılarla çalışılmış, ince işlemlerin izlenimleri detaylı verilmiştir.

Feyhaman Duran'ın *Topkapı Sarayı Haremi III. Ahmed Yemiş Odasından I. Ahmed Odası'na Bakış*,<sup>12</sup> (1943) çalışmasında tarihî çevre ve görüntü, genel havayı bozmayacak ayrıntılarla verilmeye çalışılmıştır. İşlemler ince detaylarıyla verilmese de izleyicinin algısı onu detaylandırır. Sanatçı, Topkapı Sarayı'nın iç görünüşlerini sakin, fakat aynı zamanda renkli atmosferiyle ustaca yansıtarak resmetmiş,<sup>13</sup> Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nden izler taşıyan III. Ahmed Yemiş Odası'ndaki vazodan çıkan çiçek kompozisyonlarıyla bezenmiş odayı ustaca betimlemiştir. Kapıdan diğer odaya bakışla mekânlar arası iletişim kurulmuştur. (Resim 3)

1914 Kuşağı sanatçılarından Hikmet Onat da Feyhaman Duran gibi Topkapı Sarayı ile ilgilenmiş, iç mekânları betimlemiştir. Hikmet Onat, Topkapı Sarayı iç mekânlarını Feyhaman Duran'ın çalışmalarına göre daha ayrıntılı olarak gerçekçi bir anlayışla ele almıştır.<sup>14</sup> Topkapı Sarayı Hikmet Onat'ın dikkatini 1947 yılında çeker. Sarayın kapalı olduğu dönemlerde, özel izinle girdiği mekânları büyük boyutlu tuvalere aktarmaya başlar. Sultan odaları, Şehzade bölümleri, Valide Sultan Odası, Harem bölümü, bahçeler onun resimlerinde canlanır. 1955'e kadar bu çalışma dönemi sürer. Sonuçta bol ışıklı renklerle Topkapı Sarayı oda oda resimlenir. Topkapı Sarayı'nın iç mekânlarını gösteren bu çalışmalar belgesel değer taşıması açısından önemlidir.<sup>15</sup>



3



4

**3** Feyhaman Duran, *İç Mekân (Topkapı Sarayı Haremi III. Ahmed Yemiş Odasından I. Ahmed Odası'na Bakış*, 1943, kontrplak üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm, İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No. 224/2000, (Belgin Demirsar Arlı, (Editör), T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/ Pinakothek-Katalog/ Catalogue, 2004, s. 135).

**4** Hikmet Onat, *III. Murad'ın Yatak Odası*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 62 cm, Edip Onat Koleksiyonu, (Kıymet Giray (Hazırlayan), Hikmet Onat, (1. bs.), Türk Ressamları Dizisi-5, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ağustos 1995, s. 151).

5 İbrahim Çallı, *Mevleviler*, imzalı, kontraplak üzerine yağlıboya, 61.5 x 75 cm, Fatma Barşal Koleksiyonu, (Alif Art 2005 Aralık Müzayede Kataloğu Lot No. 276; Nurullah Berk - Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. II, Tıglat Yayınları, İstanbul 1981, s. 27).



6 İbrahim Çallı, *Cami İçi? [Topkapı Sarayı]*, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 38 cm, Naci Terzi Koleksiyonu, (Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, Türk Ressamları Dizisi: 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 122).

Hikmet Onat, III. Murad'ın Yatak Odası çalışmasında, III. Murad Odası'nın odağı sayılabilecek bölümlerden biri, girişin sağ cephesinde, tam ortada yer alan, erik çiçekleriyle bezenmiş pirinç ocaklı mekân betimlenmiştir. Ocağın pirinç yaşmağı (davlumbazı) lacivert çinilerin oluşturduğu fon önüne yerleştirilmiştir. Revzen pencereden gelen ışıkla mekân aydınlanır. Osmanlı Dönemi'nde niş uygulamaları genellikle ocakların iki yanında kullanılır. Kullanım rahatlığı açısından alçak seviyede uygulanan bu girinti alanlara tembel delikleri denilmektedir.<sup>16</sup> (Resim 4)

Hikmet Onat, Topkapı Sarayı'nı betimlediği iç mekânlarının yanı sıra *Büyük Tarruz Planı* resmi gibi tarihî kompozisyonların iç mekânlarını da üretmiştir.<sup>17</sup>

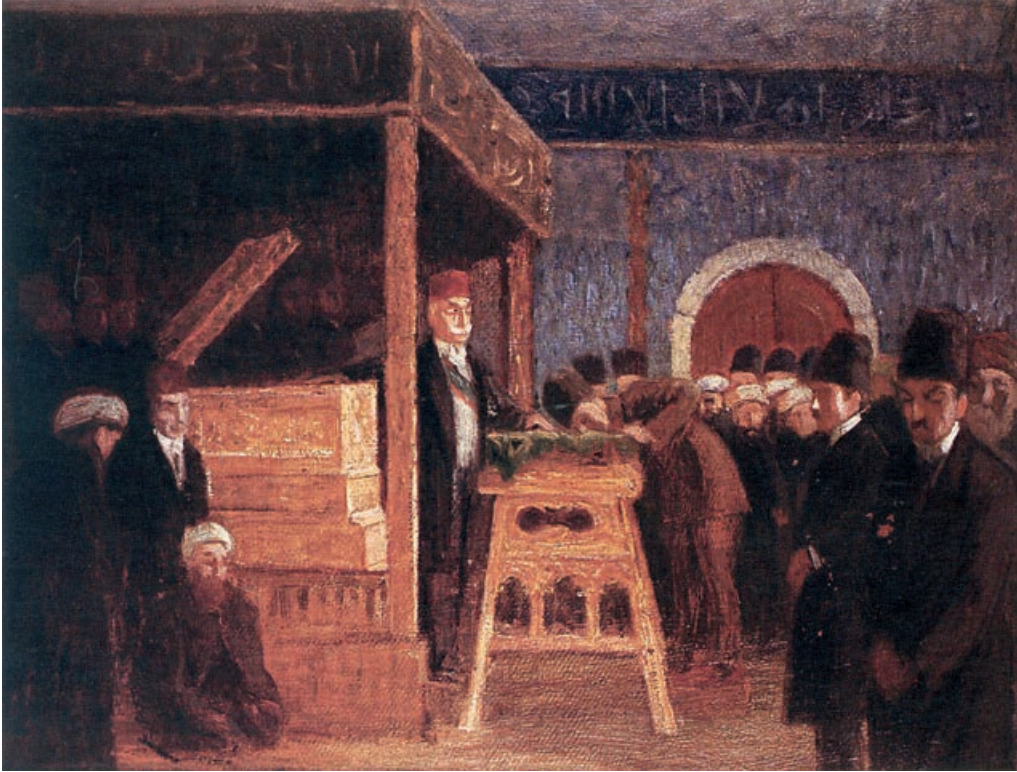
1914 Kuşağı sanatçılarından Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın Topkapı Sarayı odalarını bir dizi halinde betimlemişler, İbrahim Çallı ise dizi resim geleneğini İstanbul'a gelen Alexis Gritchenko'nun etkisiyle<sup>18</sup> *Mevleviler* resimlerinde sürdürmüştür. Gritchenko, cami ve tekke görünümüleri yapmaktadır. Yabancı bir kültürü yansıtmak isteyen sanatçının resimleri İstanbul'un sanat ortamı için çok yabancıdır ve bu yüzden kısa sürede ilgi odağı olmuştur. Çallı bu dizide bu döneme kadar uyguladığı yarı Empresyonist tekniği bırakmış, Ukraynalı ressamın grafiğe yakın, şematik desenini, az karışımlı renklerini benimsemişti. Yapıtlarının tümü içinde birkaç parçayı geçmeyen *Mevleviler* ve *Arzuhalçiler* dizisi, kalitesi bakımından Çallı'ya plastik karakteri daha belirgin olan yeni olanaklar sağlamıştı.<sup>19</sup> Çallı'nın *Mevleviler* dizisi resimleri yaratıcı, büyük planlı, geniş fırçalı çalışmalarının en iyi örnekleridir.<sup>20</sup>

İbrahim Çallı'nın (1882-1960), *Mevleviler* çalışması, Galata Mevlevihanesi'nde semazenlerin sema yapmalarını betimleyen bir iç mekân resmidir. Semazenler sırayla dönmeye başlayacakları noktaya geldiklerinde postnişinlerini selamlayarak semaya başladıkları anda betimlenmiştir. Dergâhlarda yaptığı desen ve resimleri, Çallı'nın sanat anlayışında yeni bir döneme girdiğini kanıtlamaktadır. Sanatçı, Mevlevi dergâhlarında dünya ile bağlarını koparmış, ibadet eden figürlerin ibadetin özü olan semayla (Tanrı ile) bütünleşmelerinin, sağ eliyle gökyüzünü, diğer eliyle yeryüzünü işaretleyen (sağ el Tanrı'dan gelecek ihsanları kabul etmek için yukarıya, sol el de paylaşmak için aşağıya çevrilir) dervişlerin bu eylemle kimliklerinden sıyrılmalarını yeni bir yorumla resimler.<sup>21</sup> (Resim 5)

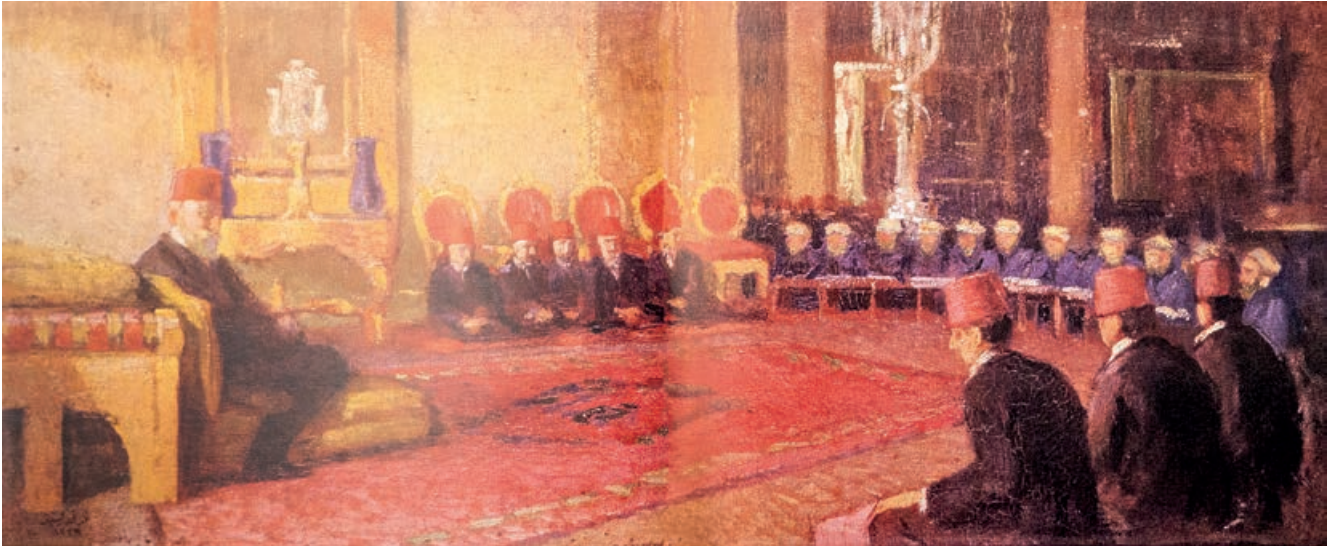
İbrahim Çallı, Mevlevihanelere ve mistik mekânlara olan ilgisini Topkapı Sarayı iç mekânlarına da yöneltmiştir. Sanatçının *Cami İçi* olarak adlandırılan çalışmaları<sup>22</sup> incelendiğinde mekânların Topkapı Sarayı'na ait olduğu anlaşılmaktadır. Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın Topkapı Sarayı çalışmalarına göre ayrıntıdan uzak, mekânın genel özelliklerinin gözle tamamlandığı çalışmalardır. Sanatçının çalışması, pencere önünde yer alan sedir, hat kuşağının çepeçevre dolandığı mekânın çini süslemeleri, nişli bölmeleri, revzen ve vitray pencereleriyle, Topkapı Sarayı iç mekânlarını andırmaktadır.<sup>23</sup> (Resim 6)

1914 Kuşağı sanatçılarından Avni Lifij'in 1923'te Mareşal Fevzi Çakmak'ın resimlerini yaptığı bilinmektedir.<sup>24</sup> Avni Lifij, Şehzade Abdülmecid Efendi tarafından sipariş olarak verilen *Biat Töreni* ve *Huzur Dersi* yapıtlarında daha özgür bir atmosferde değişik çalışma yöntemleri uygulamıştır. Lifij mekânı önceden çizmiş, daha sonra tören sırasında kişileri portre özelliklerine göre betimlemiştir.<sup>25</sup>

Avni Lifij'in *Biat Töreni* çalışması üstü kapalı bir bölüm önünde kurulan bir masa, başında kırmızı fesliyle yaşlı bir adam, bu masaya başını eğen bir başka adam, etrafında fesli ve beyaz sarıklı diğer figürlerin betimlendiği iç mekân çalışmasıdır.<sup>26</sup> Şehzade'nin sağ eliyle Kur'an-ı Kerim'e el bastığı, sol elini de kendine bağlılık yemini edenlere uzattığı görülür. Şehzade'nin bulunduğu kapalı mekânın arkasında törende görevli olanların yer aldığı görülmektedir. Tablonun sağ tarafındaki insanların da törene gelen konuklar olduğu anlaşılır. Son Osmanlı Sultanı VI. Mehmed Vahideddin'in tahtını ve şehzadeligi bırakmasından sonra (1918-1922 saltanat yılları) yerine veliaht olan II. Abdülmecid Efendi, TBMM'nin 19 Kasım 1922 tarihinde aldığı bir kararla şehzade ilan edilmiştir. Törenlere tüm devlet ileri gelenleri, şeyhülislâm, yüksek rütbeli memurlar ve davetliler katılırdı.<sup>27</sup> (Resim 7)



7 Avni Lifij,  
*Biat Töreni*, 1922,  
tuval üzerine yağlıboya,  
31 x 41 cm, Salih Tatlıcı  
Koleksiyonu, (Ahmet  
Kamil Gören, Avni Lifij,  
Yapı Kredi Kültür Sanat  
Yayıncılık, İstanbul Haziran  
2001, s. 201).



8

8 Avni Lifij, *Huzur Dersi*, 1923, imzalı, tuval üzerine yağlıboya, Salih Tatlıcı Koleksiyonu, (Ahmet Kamil Gören, Avni Lifij, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Haziran 2001, s. 202-203).

9 Mehmet Ruhi Arel, *Hilal-i Ahmer'e Yardım/İane*, 1917'ler, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 38 cm, MSGSÜ-İRHM, (Ahmet Kamil Gören, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, s. 126).

Avni Lifij, *Huzur Dersi*<sup>28</sup> resminde karşılıklı oturan fesli figürlerin ve hocanın karşısında oturan sarıklı figürlerin bulunduğu, geniş bir alanı kaplayan zengin döşenmiş bir iç mekân betimlemiştir. Şehzade Abdülmecid'in siparişi üzerine yapılan kompozisyonun ortasında Abdülmecid Efendi, karşısındaki rahlelerde Kur'an-ı Kerim okuyan din görevlileri, din görevlilerin arkasında ise diğer konuklar yer alır. Buradaki mekân, büyük olasılıkla Dolmabahçe Sarayı'nın salonlarından biridir.<sup>29</sup> Mukarrirlerin cübbeleri siyah, muhatapların mavi olurdu. Sarıklı mavi renkte bir örnek giyinmiş muhatapların önünde açılan Kur'an ve fesli kişilerin elleri dizlerinde saygıyla dinlemeleri, hocanın Kur'an okumasından sonra verdiği vaazı anımsatır. Mukarrir dersini bitirdikten sonra muhataplardan rütbesi en yüksek olandan başlamak üzere kendisine sorular sorulurdu. Bu sorular konuşulan konuya ilişkin olur ve mukarriri zor duruma düşürecek cinsten konu dışı sorular olmazdı. Daha sonra mukarririn duasıyla derslere son verilir. Yerdeki kırmızı halı, avizeler ve büyükçe bir aynanın önünde yer alan mavi porselen vazolar, sarayın zengin iç dekorasyonundan örnekler taşır ve saraya ait mekân duygusunu pekiştirir. Fesli figürlerin arkasında bulunan sandalyelerin kullanılmaması ve yere oturulması Kur'an'a gösterilen hürmetin bir ifadesidir. Serbest anlayışta ve hızlı biçimde ele alınmış, büyük olasılıkla daha sonra gerçekleştireceği büyük boyutlardaki kompozisyonlara hazırlık çalışmasıdır.<sup>30</sup> (Resim 8)

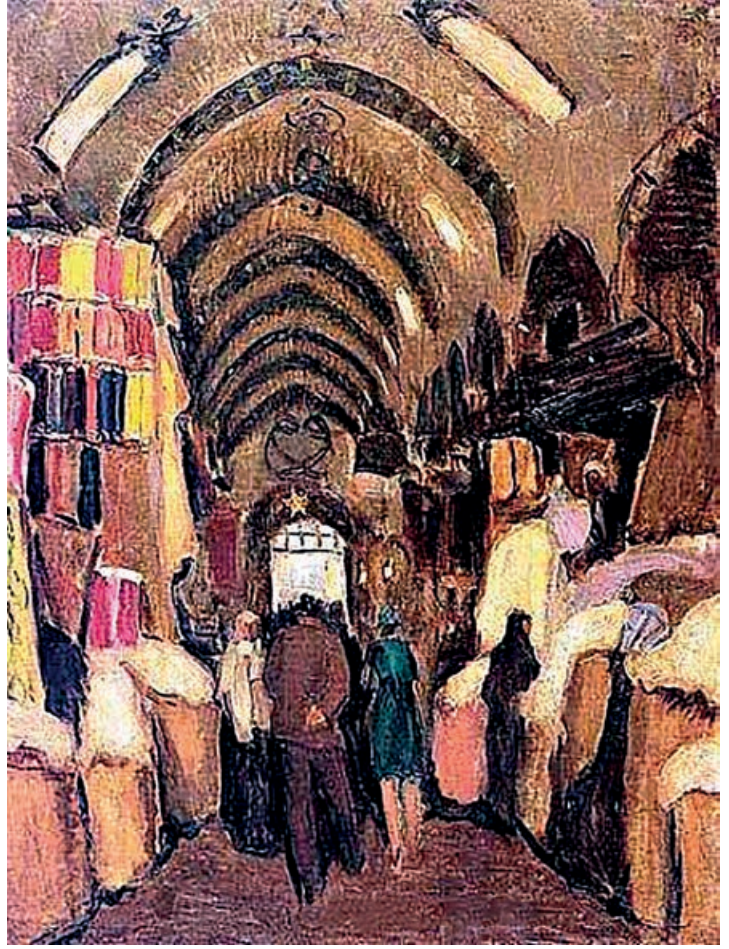
1914 Kuşluğu sanatçılarında ev dışı iç mekânlarda dini mekânların betimlenmesi ile sık karşılaşılır. Bu çalışmalara örnek olarak Mehmet Ruhi Arel'i, *Hilal-i Ahmer'e*<sup>31</sup> *Yardım/İane* adlı resmidir. Yapıtta bir cami içinde insanların ibadet için toplandığı mekânda hocanın Hilal-i Ahmer'e yardım için elindeki Kızılay kumbarasını dolaştırması ve ibadet eden diğer insanlar betimlenmiştir. Mihrap, minber, avizeler, kandil, mimari elemanlar ve duvarda asılı Kuran-ı Kerimler özel kılıfları içerisinde ayrıntılı verilmiştir. Betimlenen yerin Osmanlı'nın son dönemlerine ait olduğu anlaşılır. Caminin pencerelerinden içeriye vuran ışık, mekânın mistik yönüne vurgu yapar ve canlılık getirir.<sup>32</sup> Figür ağırlıklı bu kompozisyonda yüzler iyice belirsizleşmiştir. Mehmet Ruhi Arel'in dini mekânı ve yaşadığı toplumun hassasiyetlerini birlikte değerlendirdiği çalışmadır. (Resim 9)



9



10



11

Anıtsal ve tarihî yapılar içerisinde Ayasofya'yı betimlemeyi tercih eden Ali Sami Boyar Ayasofya Müzesi Müdürlüğü yapmış, 1943'te çıkardığı Ayasofya kitabını Ayasofya'nın iç mekân resimleriyle süslemiştir.<sup>33</sup> Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'nun yapıtları arasında olan Ali Sami Boyar imzalı *Ayasofya Galeri* adlı yapıtta, sanatçı bir süre müdürlüğünü de yaptığı Ayasofya Camii'ni tüm mimari görkemiyle betimlemeye çalışmıştır. Ayasofya'nın galeri katında yer alan sütunlar kubbeye geçişteki pandantifleri süsleyen kanatlı melek figürleri ve galerinin kavisli dönen yapısı perspektifle vurgulanmıştır.<sup>34</sup> (Resim 10)

İbadet mekânları ve anıtsal yapıların yanı sıra tarihî iç mekânların betimlenmesine 1914 Kuşağı sanatçılarından Namık İsmail'in yapıtlarında rastlanmaktadır. Özellikle gündelik yaşamın bir parçası olan *Kapalıçarşı Yorgancıları/Mısır Çarşısı* yapıtı, insan kalabalığının iç mekânda gösterimi açısından önemlidir.<sup>35</sup>

Namık İsmail'in *Kapalıçarşı Yorgancıları/Mısır Çarşısı* resmi, çarşının renkli dünyasını yansıtan bir çalışmadır. Tonozlu örtünün belirlediği mekân duygusu kapıya doğru yürüyen kadın erkek figürleriyle izleyicide daralma algısı bırakır. Kapının üstünde yazan aynalı vav ve yıldız dikkat çeker. Yanlardaki dükkânlarda renkli yorganları satan satıcı ve alıcılar, mekânın alışveriş yapılan bir ticaret mekânı olduğunu hissettirir. Hayatın içinden gündelik bir sahnedir. Ahmet Kamil Gören'e göre bu mekân *Mısır Çarşısı* olması gerekirken yanlış olarak *Kapalı Çarşı Yorgancıları* olarak adlandırılmıştır.<sup>36</sup> (Resim 11)

**10** Ali Sami Boyar, *Ayasofya Galeri*, suluboya, (Adil Öner, "Ressam Sami Boyar'ın Hal Tercümesi", Bedi N. Şehsuvaroğlu (Hazırlayan), Ressam Ali Sami Boyar/A Well known Turkish Painter, İstanbul 1959, s. 14).

**11** Namık İsmail, *Kapalıçarşı Yorgancıları/Mısır Çarşısı*, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 60.5 cm, İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, (Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatında Adı Konulmayan Yapıtlar: 2"; Tombak, S. 15, İstanbul Ağustos 1997, s. 84).



12

12 Namık İsmail, *Maden İşçileri*, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm, İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, (Levent Çalikoğlu, İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu/İstanbul Chamber of Commerce Painting Collection, İstanbul, 2001, s. 12).

13 Namık İsmail, *Bursa Ulu Cami (Enteriyör)*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 100.5 cm, İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu, (Zeynep Rona, Namık İsmail, Türk Ressamları Dizisi: 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 28).



13

Namık İsmail sosyal konulara da ilgi gösteren bir ressamdır. *Maden Ocağı Çalışanları* sanatçının yaşadığı topluma uzak olmadığı ve duyarlı bir yaklaşım gösterdiği anlaşılan yapıtlarındadır.<sup>37</sup> Çalışma ortamı olarak oldukça karanlık bir iç mekânın; maden ocağının ve maden işçilerinin çalışmalarının betimlenmesidir. Fiziksel güce dayalı bu işte işçiler kömür çıkartırken ve taşırken gerçekçi bir anlayışla gösterilmiştir. (Resim 12)

Namık İsmail dini mekânları da ustalıkla betimler. Özellikle *Bursa Ulu Camii*'ni 1925 ve 1926'da iki kez aynı açıdan betimlemiştir. Kuvvetli bir perspektifin egemen olduğu resimlerde ışık, resmin ögesi olarak kullanılmıştır.<sup>38</sup> Sanatçı, bu dönemde Bursa'nın ünlü yapılarının iç mekânlarını konu alır. Yapıtta ön planda caminin içindeki 18 köşeli, fiskiye havuz görülmektedir. Arka planda ise caminin mihrabı, minberi ve mahfili resmedilmiştir. Namık İsmail *Bursa Ulu Cami* kompozisyonunda, en solda "Allah Muhammed" yazar, camideki hatların bazılarını yazmadığı, sağa doğru silikleştiği görülmektedir. Minberin üzerinde ise "fetebârekallah" yazmaktadır. Gerçekte madalyonlu hat şadırvanın olduğu yönden gözükmebilir. Sanatçının camideki hat düzenine birebir bağlı kalmadığı, yazıyı deforme ettiği anlaşılmaktadır. Ressam vermek istediği etkiyi artırmak için hattı kullanarak gerçekliği çarpıtma yoluna gitmiştir. Karşılıklı yazıya "hatt-ı müsanna" dediği gibi "aynalı yazı" da denir. Tarikatlarda da bu yazılar çoktur. Ayrıca tenazur bu yazıya canlılık katar. Bursa Ulu Cami böyle örneklerle doludur.<sup>39</sup> Sanatçının babası döneminin ünlü hat ustalarından biridir ve kendisi de hat sanatına büyük bir ilgi duyar. Ayrıca mihrap üzerinde yer alan yuvarlak kemerli iki vitray arasında da hat sanatı örnekleri vardır. (Resim 13)

Ruhi Arel, 1914 Kuşağı içerisinde gerçekçi sorun ve temalarla daha yoğun ilgilenmiş resimlerine yerel atmosfer kazandırmada usta olan bir sanatçıdır. Çalışan işçilerin ve gündelik yaşamdan kesitleri gerçekçi bir bakışla sunar. Ruhi Arel'in *Halı Dokuyan Adam* çalışması, halı tezgâhının başında işiyle meşgul olan yaşlı bir adamın betimidir. Figür, arkadan gösterilerek halı tezgâhına ve atölyesine bakış gerçekleştirilir.<sup>40</sup>

Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan sosyal değişimlerle beraber eğlence biçimleri de farklılaşır. Açık havada yemek yemek, sahilde gezinti yapmak, düğün gibi yeni kültürel ortamda yeniden yorumlanan geleneksel eğlence biçimlerinin yanı sıra salt Cumhuriyet kültürüne özgü eğlence alanları da ortaya çıkar.<sup>41</sup> Yeni eğlence alanlarının başında, devlet kurumlarından okullara kadar birçok kurumun düzenlediği

balolar gelir. Özellikle kıyafet baloları erken tarihlerden itibaren en çok ilgi çeken eğlence biçimleri olur. İstanbul'da 1920'lerden itibaren moda haline gelen vals, tango, fox-trot, çarliston, rumba ve samba gibi danslarla Ankara, düzenlenen balolar sayesinde tanışır.<sup>42</sup> İbrahim Çallı zamanın ruhunu *Balo/Bir Balo Gecesi* çalışmasında yakalamıştır. *Balo/Bir Balo Gecesi* adlı çalışma bir balo salonunda önde ve arkada birer çiftin dans ettiği, modern giyimli dans elbiseleriyle önde oturmuş iki kadından birinin izleyiciye bakarak betimlendiği bir iç mekân resmidir. İbrahim Çallı'nın *Balo'su*, Hikmet Feridun'un betimlediği "Smokinli, fraklı erkeklerle, lame iskarpinli, beline kadar açık gece tuvaletli neşeli kadınların eğlencesine" karşılık gelmektedir.<sup>43</sup> Bu çalışma kadınların erkeklerle birlikte toplumsal yaşama katılmalarının görsel örneğidir.<sup>44</sup> Bu resimde, erkek-kadın bir aradalığının yanı sıra modernleşmenin getirdiği yeni yaşam tarzı görselleştirilmiştir.<sup>45</sup> (Resim 15)

Ev içi mekânlarla hem toplumsal olarak hem de görselleştirme bakımından bütünleşen kavram kadındır. Birçok kültürde kadının yeri evdir. Evi, "hiçliğin, gecenin, karanlığın kaynağının tek siperi" olarak gören Kant, kadına hem kendi eksenini etrafında dönebileceği hem de bağımlı bir yer sunuyordu. Kadın evde, parlak mobilyaların yumuşak alacakaranlığında tutulursa egemenlik altında kalır ve isyancıya dönüşmezdi.

Dolayısıyla bu dönemde ev içi mekânların gösteriminde başkarakter kadındır. Kadının mekânları olarak da oturma odaları ve mutfak... Nadir olsa da ibadet eden adamlar, kadınlı-erkekli ailenin bir arada gösterildiği betimlemeler de vardır. Çoğunlukla dikiş diken, yemek hazırlayan, sofraya kuran kadınlar evin belli bölümlerinde; oturma odasında ve mutfakta gösterilirler. Kadınlar bu odalarda yaşamış, çalışmış, aşk mektupları okumuş, ağlamış, kitaplar okumuş, hayaller kurmuşlardır. Kapılarını kapatmak, özgürlüklerinin simgesi olmuştur. Pencereden bakmışlar, düşünceleriyle seyahat etmişlerdir. Bu mekânlar bazen kadının yalnızlığına vurgu yapan odalardır, bazen çocuğu ile ilgilenen annelerin sıcak yuvasıdır. Evler, ailece kararların bir masa etrafında alındığı bir karargâh olurken, bazen kadınların birlikte eğlendiği mekânların gösterimine dönüşür. Dikiş diken kadınların gösterildiği bu odalar, genellikle kadınların çalışmalarını teşvik eden görüntülerdir. Oturma odaları, resimlerde kâh hayata meydan okuyan, dik duran kadınların mekânı olur, kâh duygusal, ağlayan kadının sığınağıdır.<sup>46</sup> Aynı zamanda bu resimlerde Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin

**14** Mehmet Ruhi Arel, *Halı Dokuyan Adam*, Eski Türkçe imzalı, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 73 cm, (Koleksiyon Ramazan Özel Müzayedesesi, 20 Kasım 2003, Lot No. 157).

**15** İbrahim Çallı, *Balo/Bir Balo Gecesi*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 80 cm, Ayla Günaltay Koleksiyonu, (Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C. II, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, s. 27).



14



15

farklı yaklaşımlarını ve toplumsal değişimin izlerini ev içlerinde kullanılan eşyalardan, kadınların kıyafetlerinden ve duruşlarından yakalamak mümkündür.

Mehmet Ruhi Arel'in *Odada Kasnak İşleyen Kız* adlı çalışması, gerek sanatını icra eden gerekse sosyal yaşamından bir kesitiyle çalışan bir kadını gösterir. Başlı yazmalı genç kız yerde oturmuş kasnak işlerken betimlenmiştir. Pencereden süzülen ışıkla mekân aydınlanmış, divan örtüleri ve kadının kasnağında işlediği çiçek motifi vurgulanmıştır. Kadın yaşamının konu edildiği çalışmada, kadının entarisinin işlenmesi, terliği ile geleneksel detaylar dikkat çeker.<sup>47</sup> Mehmet Ruhi'nin İftar Sofrası,<sup>48</sup> *Anne Şefkati*<sup>49</sup> adlı çalışmalarında da kadın geleneksel yönüyle ön plandadır. (Resim 16)

1914 Kuşağı sanatçılarından Namık İsmail, başlangıçta daha çok II. Meşrutiyet'in kentli kadını imgelemiştir. Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın* resminde kanepeye uzanan Batılı giyim tarzındaki kadını Doğu'yu çağrıştıran öğelerle bir iç mekânda betimlemiştir. Geri planda asılı çerçevelenmiş hat, kanepede üzerindeki saten ipek örtü, yastıklar, ayakta terlikler, ön planda sağdaki sedef kakmalı sehpa ve üzerindeki tas, yerdeki tiryaki fincanı ve zarfıyla betimlenmiş tepsi gibi nesnelere bir arada oluşu, gelenekle ve bulunduğu dönemle bağ kurmaya çalışan figürün arada kalmışlığını duyumsatır.<sup>50</sup> Kadın terliklidir, ayakları çıplak değildir, ama giysisinin yakası omuzlarını ve göğsünün az da olsa üst bölümünü açıkta bırakmaktadır. Kompozisyonun ana öğesi olan genç kadının yüz ifadesi anlamlıdır, ışık yüz bölgesine ustaca düşürülmüştür.<sup>51</sup> Başında o yıllarda Avrupa'da da moda olan bir bone-şapka vardır. Gerek giyim-kuşamıyla, gerekse duruş ve bakışıyla ve geri planda yer alan kitaplıkla modelin güzelliğini yansıtmaya isteğinin yanı sıra, entelektüel bir kadın imgesi yaratılmak istenmiştir. Namık İsmail'in dönemin Batılı giyim tarzıyla betimlediği kadın, 1920'de evleneceği Mediha Hanım'dır. Namık İsmail'in betimlediği kadınlar, seçkin ortamların, zamanını aşkın, entelektüel kadınlarıdır.<sup>52</sup>

1920'lerin başlarında kadınlar özel eğitim almış, farklı bir görünüm çizen, yabancı dil bilen, Batı ile bağları olan, kendine güvenen, biraz ürkülerek bakılan, kamusal alana çıkma mücadelesi veren, eğitim olanaklarını genişletip çalışma hakkını elde etmeye çalışan, onları toplumdan ayıran duvarları yıkmaya çalışan,<sup>53</sup> ama giyimleriyle, duruşuyla neredeyse bu toplumun dışında bir kimliğe bürünmüştür.<sup>54</sup> Bilgisi ve eğitimi ile yaşadığı toplumun dışında kalmış, bu nedenle de biraz bıkkın, mutsuz ve umutsuz bu kadınlara Namık İsmail'in yapıtlarında rastlamak olasıdır. Osmanlı'nın

**16** Mehmet Ruhi Arel, *Odada Kasnak İşleyen Kız*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 143 x 117 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu, (Ömer Faruk Şerifoğlu (Yayına Hazırlayan), Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu, C. III, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, İstanbul 2014, C. I, s. 247).

**17** Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 180 cm, MSGSÜ-İRHM, (Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul Ocak 2006, s. 42).



16



17



18



19

**18** Hikmet Onat, *Oturan Kadın*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 113.5 x 69.5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, (Ferit Edgü (Editör), *Batı'ya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni* (1860-1930), Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul 2009, s. 111).

**19** İbrahim Çallı, *Dikiş Diken Kadın*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, MSGSÜ-İRHM, (Zeynep Yasa Yaman, *Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul Ocak 2006, s. 14.

özgürleşen kadınları eskiden hapsedildiği evi aşıp özgür bir birey olarak sokağa inemedi; o evi genişleterek sokağı da eve dahil etti. Bu resim görece özgürleşse de sokağa rahatça inemeyen kadınların gösterimine örnek bir çalışmadır.<sup>55</sup> (Resim 17)

Virginia Woolf'un *Kendine Ait Oda* kitabında kendi toplumu için çıkardığı sonuçlar; toplumsal cinsiyet meselesi, ataerkil bir düzenin varlığı, eğitimdeki eşitsizlikler, kadınların tarihte yer alamayı ya da kadınların tarihinin silikliği, edebiyatta erkek egemenliği gibi<sup>56</sup> her biri birbirine bağlı ve sorunsallaşmış meseleler, aynı dönem II. Meşrutiyet'in kadınları için de geçerlidir.

Manzara ve özellikle İstanbul'u betimlemeyi seven 1914 Kuşağı sanatçılarından Hikmet Onat,<sup>57</sup> ev içlerinde kadınları gösteren çalışmalara imza atmıştır. Sanatçının *Oturan Kadın* resminde, *Madam Recaimer* tarzı koltuğun kolçağına oturmuş kadın figürünü dönemin modası olan iri çiçek desenli duvar kâğıdı ile kaplı modern evin vurgulandığı bir mekânda betimlemiştir. Kadın, yakası beyaz satenden siyah tayyörüyle, opak ince çorabıyla, topuklu ayakkabısı ve döneminin modası kısa küt kesilmiş saçlarıyla modern hayatın modern kadını olarak vurgulanmıştır. Figür ağırlıklı bir iç mekân çalışmasıdır.<sup>58</sup> Kendine güvenen eğitilmiş bir birey olarak kadının temsilidir. (Resim 18)

Kadının yapması gereken asli işleri arasında dikiş dikmek, annelik vb. özelliklerin de vurgulandığı çalışmalar birçok sanatçının ilgi alanına girmiş ve kadınları ev işleriyle meşgulken betimlemişlerdir. Bu sanatçılardan birisi de İbrahim Çallıdır. İbrahim Çallı (1882-1960), *Dikiş Diken Kadın*, çalışmasında evinin oturma odasında dikiş diken, boynu açık, boyu dizlerde yeşil elbisesi ve saçıyla modern Türk kadını imajına uygun bir kadın betimlenmiştir. Masanın üzerinde iğne, çeşitli renklerdeki ipliklerden oluşan dikiş malzemeleri ve dikiş makinesi bulunur. Kadın yaptığı işe odaklanmış, uzun süreli bir iş yapacağından ayağının altına yükselti koymuştur. Masanın arkasında yer alan paravanda İbrahim Çallı'nın *Mevlevîler* dizisinden bir resim bulunur.<sup>59</sup> (Resim 19)

**20** İbrahim Çallı,  
*Yeşil Elbiseli Kadın /*  
*Prenses Vicdan Halim*  
*Moralı*, 1932, tuval üzerine  
yağlıboya, 146 x 136 cm,  
MSGSÜ-İRHM, (Kaya  
Özsezgin, İbrahim Çallı,  
Türk Ressamları Dizisi: 2,  
Yapı Kredi Yayınları,  
İstanbul 1993, s. 168).

**21** Sami Yetik,  
*Eşi Belkıs Hanım*,  
40 x 33 cm, Duralit  
üzerine yağlıboya,  
Özel Koleksiyon,  
(İstanbul Antik Sanat  
Bahar Müzayesi,  
11 Mart 2007,  
Lot No. 139).

İbrahim Çallı'nın *Yeşil Elbiseli Kadın (Prenses Vicdan Halim Moralı)* yapıtında geleneksel yeşil bir elbise ve sarı içlik giymiş bir kadın geleneksel bir şekilde döşenmiş bir iç mekânda betimlenmiştir. Divan ve üzerindeki minder ve yastıklar, duvarda kavukluk ve hat tablosu gelenekselliğe vurgu yapar. Prenses kendi köşkünde Edirnekârî bir sedirin üzerinde oturmakta, sedirin solunda aynı tekniği sergileyen sehpanın üzerinde Beykoz işi mavi opalin vazonun içinde güller görülmektedir. Duvar da solda üzerine porselen tabak konmuş Edirnekârî kavukluk, sağda yaldızlı çerçeve içinde Sülüs hatlı "Ve lâ hüve efdal" [O (erkek) daha iyi değildir]<sup>60</sup> yer alır. Sarı ipek şalvar, sim işlemeli yeşil üç etek giymiş olan prensesin elmas küpeleri ve sarı çiçek oyalı hotozu dikkat çeker. (Resim 20)

Ev içi resimlerinde kadını ele alan bir diğer sanatçı Sami Yetik'tir. Sami Yetik'in *Eşi Belkıs Hanım*<sup>61</sup> adlı yapıtında geniş bir oturma odasının merkezinde oturan kadın, kitabını okurken betimlenmiştir. Yüzünde ayrıntıdan kaçınılmıştır, pembe ve mavi renk döşenmiş mobilyalar ve arkada geniş bir pencereden gelen ışıkla mekân aydınlanmaktadır.<sup>62</sup> (Resim 21)

Figürsüz ev içlerinde, eşyalar, mobilyalar, iç mekânın genel görünümünde hayat bulur. Feyhaman Duran, ev içlerini figürsüz olarak betimlemeyi seven bir sanatçıdır. Feyhaman Duran'ın *İç Mekân* çalışması samimi ve sıcak (entim) bir ev içi betimlemesidir. Sanatçı, üzerinde çeşitli yiyeceklerle dolu bir masa, iki sandalye ve arkalarındaki duvarda yer alan büyük bir manzara tablosunun olduğu köşeyi resmetmiştir. Masanın üzerindeki iki servis, yemekten önceki bir anın kompozisyonu olduğunu hissettirir. Mekân dışı kapalı olsa da arkada yer alan oldukça büyük bir manzara tablosu Feyhaman Duran'ın içeriden dışarıya bakarak yaptığı çalışmalara benzer ve mekânın dışarıya kapalı algısını kırar. (Resim 22)



20



21



22



23

İç mekânlar içinde yer alan atölye mekânları, sanatçının üretme sancıları çektiği, modeliyle, şövesesi, tuvali, fırçaları, paletiyle ve diğer malzemeleriyle kurguladığı hayal dünyasını gerçeğe dönüştürdükleri mekânlardır. Dolayısıyla sanatçının dünyasını “microcosmos”u göstermesi açısından önemli çalışmalardır. Türk resminde ressamın kendini atölyesinde gösterme çalışmaları Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmed Paşa ile başlamıştır. 1914 Kuşağı sanatçıları da Sanayi-i Nefise Mektebi gibi hocalık misyonlarının eklenmesiyle birlikte genellikle grup halinde atölyede poz vermişler ve yine kendilerini ikili-üçlü gruplar halinde çalışırken betimlemişlerdir. 1914 Kuşağı içerisinde atölyede canlı model kullanımına bağlı olarak nü resimler başlayacaktır. Bu resimler atölyenin varlığını ve modelin poz verdiğini duyumsatan iç mekân çalışmalarının içerisinde değerlendirilir.

İbrahim Çallı'nın *Ressam Şevket Dağ ve Ben* (İbrahim Çallı) adlı resmi,<sup>63</sup> sanatçının kendi atölyesinde bir çalışma anının betimlenmesidir. Hasır sandalyesine oturmuş şövesinin başında olan Ressam İbrahim Çallı, önündeki masaya kurduğu asılı kumaş ve gaga ağızlı ibrik kompozisyonunu resimlerken betimlenmiştir. Resmin modelini oluşturan ibrik ve kumaşın yer aldığı bölüm detaydan uzak çalışılmışken, şöveledeki tabloda kompozisyon daha net olarak gösterilmiştir. Çallı'nın arkasında duran Şevket Dağ, elleri cebinde resmin yapılışını izler. Son derece aydınlık renkler ve izlenimci bir teknikle yapılan bu resimde mekân, şövenin yanındaki masa, yerdeki halılar ve duvardaki tablolarla bir anlam bütünlüğü kazanır. Duvardaki tablolardan yalnızca bir tanesi algılanır şekildedir ve o da nü bir resmi gösterir. Diğer tablolar blok renk görünümü içindedir. Tabloların altında kütüphane olabileceği düşünülen bir dolap yer alır. Çallı'nın resimde kendine ait bir dünyada son derece ciddi çalışırken ve bu ana şahit olan, çalışmayı son derece dikkatlice inceleyerek gerektiğinde müdahale edebilecek yakın bir yol arkadaşını betimlemesi, Çallı'nın belgesel yaklaşımından öte gerçekçi yaklaşımını gözler önüne serer. (Resim 23)

Feyhaman Duran ve Güzin Duran çifti ortak atölyede çalışmanın ve birlikte yaşamının konforuyla birçok kez birbirlerinin portresini yaparlar. Feyhaman Duran'ın *Güzin Duran Karagöz Resmederken* çalışmasındaki kadın da Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran'dır. Evinin büyük pencerelere sahip odasında Güzin Duran'ı geleneksel Karagöz-Hacivat oyununun figürlerini çizerken betimlemiştir. Duvarda asılı olan deri işleri Karagöz-Hacivat figürleri, Güzin Duran'ın resim dışındaki uğraşları

**22** Feyhaman Duran, *İç Mekân*, 1943, karton üzerine yağlıboya, 27 x 19 cm, İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No. 760/2000, (V. Belgin Demirsar Arlı (Editör), T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/ Pinakothek-Katalog/ Catalogue, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/ Garanti Bankası, İstanbul 2004, s. 172).

**23** İbrahim Çallı, *Ressam Şevket Dağ ve Ben*, 1940, ahşap pano üzerine yağlıboya, 38 x 46 cm, Özel Koleksiyon, (Günsel Renda-Turan Erol, *A History of Turkish Painting*, Palasar Yayınevi, İstanbul 1988, s. 184).

arasındadır.<sup>64</sup> Neredeyse mekânın tamamını kaplayan pencere, dışa açık bir yaşamın da göstergesidir. Modern, kendine güvenen, yaratıcı bir kadının sevdiği işi yaparken, gelenekten kopmayışının da göstergesidir. Poz verdirme hissinden ziyade yaratıcı sürece eşlik etme duygusu hakimdir. (Resim 24)

Türk resim tarihi içinde 1914 Kuşağı, gerçek bir dönüm noktasıdır. Bu kuşak temsilcileri, Empresyonizm'in genel anlamı ötesinde Batı'dan etkilenmekle birlikte asıl işlevleri kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını ortaya koymak olmuştur. Namık İsmail'in *Sedirde Uzanan Kadın* gibi yapıtlarındaki iç mekânlar, ince bir duyarlılıkla işlenmiştir. Sanatçı, görece geç yapıtlarından olan *Kapalıçarşı Yorgancıları/Mısır Çarşısı* ve *Maden İşçileri* gibi resimlerinde toplumsal duyarlılıkla ele aldığı mekânlara ve konulara yönelir. İbrahim Çallı'nın *Mevleviler'i* ve Mevlevihaneleri gösteren mistik kompozisyonları, sanatçının gözlem gücünü yansıtır. 1914 Kuşağı sanatçıları arasında iç mekâna en çok eğilen isimler Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı olmuştur. Portre konusunda usta olan iki sanatçının da portresini yaptıkları kişileri yaşadıkları doğal mekân içerisinde gösterme eğiliminde olmaları, iç mekânı betimleme konusunda ustalaşmalarını sağlamıştır. Feyhaman Duran bir portre sanatçısı olarak yaptığı grup portrelerini günlük yaşam sahnesine dönüştürmeyi başarmıştır. Nazmi Ziya'nın daha çok peyzaj çalıştığı ve iç mekân çalışmalarına daha az ağırlık verdiği görülmektedir. Manzaradan sonra ilgilendiği konu portrelerdir ve en çok aile bireylerinin portresini yapmıştır.<sup>65</sup> Hikmet Onat'ın Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ni gerçekçi bir anlayışla ele aldığı çalışmaları iç mekân konusunda çarpıcı örneklerdir.<sup>66</sup> Anıtsal ve tarihî yapılar içerisinde Ayasofya'yı betimlemeyi tercih eden Ali Sami Boyar'ın çalışmaları belgesel nitelikte detaylı iç mekân çalışmalarıdır. Mehmet



**24** Feyhaman Duran,  
*Portre / Güzin Duran  
Karagöz Resmederken*,  
1946, tuval üzerine  
yağlıboya, 78 x 93 cm,  
İstanbul Üniversitesi  
Resim Koleksiyonu  
Demirbaş No. 25/2000,  
(V. Belgin Demirsar Arlı  
(Editör), T.C. İstanbul  
Üniversitesi Rektörlüğü  
Bilim ve Sanat Merkezi  
Resim Galerisi/  
Pinakothek-Katalog/  
Catalogue, İstanbul  
Üniversitesi Rektörlüğü/  
Garanti Bankası,  
İstanbul 2004, s. 35).

Ruhi Arel'in dini mekânları ve *Odada Kasnak İşleyen Kız* gibi çalışmaları yaşadığı dönemin özelliklerini ve mekânlarını yansıtmaları bakımından önemlidir. Avni Lifij'in, günlük yaşam sahneleri içinde *Köy Evinde Eğlence* gibi bir köy düğününü gösteren çalışmaların yanı sıra, kitap okuyan, çamaşır yıkayan bir kadın, çarşıda bir akşam vaktinde insanları betimlediği çalışmalar yer alır.<sup>67</sup> Avni Lifij, *Fevzi Çakmak Mesai* gibi tarihsel kişilikleri kendi çalışma alanlarında gösterdiği iç mekânların yanı sıra *Biat Töreni*, *Huzur Dersi* gibi tarihsel olayları da betimleyen bir sanatçı olarak dikkat çeker. Sami Yetik ev içi resimlerinde genellikle eşini kitap okurken veya dikiş dikerken gösteren çalışmalarında iç mekânı ayrıntılı ve gerçekçi olarak betimler.

1914 Kuşağı ressamı Osman Hamdi Bey'de gördüğümüz fotoğraftan yararlanma ve sunî ışıkla çalışma yönteminin dışına çıkarlar ve izlenimci bir tavırla, doğal ışığı resme sokarak, insanı mekân içerisinde yaşayan bir varlık olarak gösterirler. Bu iç mekânlar, içindeki figürlerle yaşayan mekânlardır. Çok figürlü kompozisyonlar ve gündelik yaşam sahnelerinin artmasıyla bu kompozisyonları oluşturan iç mekân resimleri erken döneme oranla artmıştır. Sanatçılar kent yaşantısının yanı sıra kadını, modayı, iç mekânları yapıtlarında ele almışlar, portreler ve çıplaklar resmetmişlerdir.<sup>68</sup> 1914 Kuşağı sanatçıları dini mekânları, maden ocakları gibi çeşitli işyerlerini, sarayları, atölye mekânlarını ve ev içi mekânları kapsayan çeşitlilikte iç mekânları betimlerler. Barlar, genelevler gibi toplumda tabu olmuş mekânların gösterimine 1914 Kuşağı sanatçıları genellikle rastlanmaz.

İnsanı, günlük doğal yaşamı içinde yansıtan tür resimleri ve özellikle iç mekân resimleri, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Sami Yetik, Hikmet Onat, Avni Lifij, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar ve Nazmi Ziyadan oluşan 1914 Kuşağı sanatçılarıyla birlikte gerçek kimliğine kavuşmuştur.<sup>69</sup>

## Notlar

- 1 Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: Günceli Yansıtan Konular", *rh+ Sanat*, S. 2, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s. 35; Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te", *Antik&Dekor*, S. 36, İstanbul 1996, s. 62.
- 2 Ahmet Kamil Gören, "Bir Dönemler Paris'te l'Ecole des Beaux-Arts'ın Rakipleri, Academié Julian ve Diğer Özel Atölyeler", *Antik-Dekor*, S. 34, İstanbul Nisan 1996, s. 96-100; Ahmet Kamil Gören, "Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü 'Okul' İle Sanatı Yönlendiren Akademi'nin Öyküsü: l'Ecole des Beaux-Arts", *Antik-Dekor*, S. 34, İstanbul Nisan 1996, s.92-95; Ahmet Kamil Gören, "Türk Sanatçıların Paris'teki Hocalarından: 3, Fernand-Anne Piestre Cormon", (1845-1924), *Antik-Dekor*, S. 36, İstanbul Eylül 1996, s. 70-73.
- 3 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (8.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s. 134.
- 4 Nurullah Berk, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul 1972, s. 14.
- 5 İlkay Canan Okkalı, *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014, s. 208.
- 6 Peter Burke, *Afişten Heykelle Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev. Zeynep Yelçe), (2.bs.), İstanbul 2009, s. 26-28.
- 7 Wolfgang Kemp, "Introduction," *The Group Portraiture of Holland*, (Haz. Alois Riegl, Çev. Evelyn M. Kain-David Britt), The Getty Research Institute Pub., Los Angeles 1999, s. 13.
- 8 Uşun Tükel, "Staalmeesters (Syndics-Komite Üyeleri) Ya Da Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak", *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*, Homer Kitabevi, İstanbul 2005, s. 72.
- 9 Shearer West, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 118.

- 10 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 211.
- 11 Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 80.
- 12 Belgin Demirsar Arlı, (Editör), *T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakotheke-Katalog/Catalogue*, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, İstanbul 2004, s. 16-229 arası Feyhaman Duran (Koleksiyon ayrıca, s. 230-259 arasında Güzin Duran ve s. 260-425 arasında Selim Turan'ın yapıtlarından oluşmaktadır.)
- 13 Gül İrepoğlu, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s. 88.
- 14 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 192.
- 15 Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s. 178.
- 16 Emel Başarık, *Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Mekânlarının İç Mimarlık Açısından İncelenmesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim/Anasanat Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Mayıs 2009, s. 64
- 17 Şükrü Erdiren, *Büyük Ressam, Büyük İnsan, Hocaların Hocası Hikmet Onat*, Ankara Sanat, Yıl: 11, S. 130, Şubat 1977, Ankara 1977, s. 15.
- 18 Ayşenur Güler, "Aleksis Griçenko ve Çallı Kuşağı Sanatçıları", *Sanat Dünyamız*, S. 125, Yapı Kredi Yayınları, Kasım-Aralık 2011, s. 38-49.
- 19 Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.II, Tıglat Yayınları, İstanbul 1981, s. 26.
- 20 Adnan Turani, *Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 31, Ankara 1977, s. 11
- 21 Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000, s. 112.
- 22 Kaya Özsezgin, *İbrahim Çallı*, Türk Ressamları Dizisi:2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 122.
- 23 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 220.
- 24 Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 105.
- 25 Ahmet Kamil Gören, *age.*, s. 380.
- 26 Ahmet Kamil Gören, *Türk Resminde "1914 Kuşağı" Sanatçılarının İnsan Figürü Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 1995, s. 298. (dia Prof. Şazi Sirel arşivinden Ahmet Kamil Gören tarafından alınmıştır. Ahmet Kamil Gören, Avni Lifij, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Haziran 2001, s. 201) Biat Töreni, bir şehzadenin cülusunda (tahta çıkış) onun eli üzerine edilen bağlılık yemindir. Bu tören, şehzadenin açık eline el konmasıyla yapılır. Tören önceleri Topkapı Sarayı'nda yapılırken 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'ten sonra yapılan tören İstanbul Üniversitesi Harbiye Nezareti'nde gerçekleşmişti.)
- 27 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 222.
- 28 Huzur Dersleri, Ramazan ayının ilk gününden başlayan ve toplam sekiz derste sona eren, sarayda padişahın huzurunda "mukarrir" adı verilen zamanın tanınmış alimleri tarafından verilen derslerin adıdır. Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Haziran 2001, s. 193.
- 29 Ahmet Kamil Gören, *age.*, s. 193.
- 30 Ahmet Kamil Gören, *age.*, s. 399; Adnan Çoker, *Avni Lifij: Poşadlar*, İstanbul 1984, s. 25. (Poşad: açık havada yapılmış küçük yağlıboya taslak anlamına gelmektedir. Çoğu kez başlı başına yeterli olan bu kısa anlı çalışma, bazen büyük bir tabloya hazırlık çalışmasını da içeren bir dizi eskiz çalışmalarından biri, ya da doğrudan eskiz çalışması olarak kullanılıyordu. s. 26)
- 31 Sıcak savaşa dahil olmanın getirdiği toplumsal duyarlılıkla bu dönemde kadınlar düşünsel ve eylemsel anlamda birçok faaliyette bulunmuşlar, hem yurt çapında birbirlerine destek olabilmek, hem de duyarlılıklarını gösterebilmek amacıyla çeşitli dernek ve birlikler kurmuşlardır. Balkan Savaşı sırasında kurulmuş Hilal-i Ahmer (Kızılay), Hanımlar Merkezi, dul ve yetimler için Esirgeme Derneği, askere kıyık giyecek yardımı yapmak üzere 1908'de kurulan Cemiyet-i İmdadiye, Halide Edip tarafından 1909'da kurulan Teal-i Nisvan (Kadınları Yükseltme Cemiyeti), Nezihe Muhittin tarafından 1912'de kurulan Donanma Cemiyeti Kadınlar Şubesi, Nuriye Ulviye tarafından 1913'te kurulan Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan (Kadın Hakları Koruma Derneği) bu birlik ve derneklerin başlıcalarıdır. (Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Yıl 2, No. 16, Ankara Ekim 1983, s. 6-7); Ayşegül Baykan-Belma Ötüş-Baskett (Yayına Hazırlayanlar) *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931: Türk Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığında Bir Örnek*, (2.bs.), İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 25.
- 32 Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997, s. 122.

- 33 Adil Öner, *Ressam Sami Boyar'ın Hal Tercümesi / Ressam Ali Sami Boyar / A Well known Turkish Painter*, (Haz. Bedi N. Şehsuvaroğlu), İstanbul 1959, s. 14.
- 34 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 229.
- 35 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 232.
- 36 Bu mekânın Mısır Çarşısı olduğunu ortaya koyan veriler şunlardır: Gravürlerde, Mısır Çarşısı kendine özgü balkonlarıyla belirir. Ayrıca, Mısır Çarşısı'nın en önemli simgelerinden biri yine çeşitli görsellerde yer alan Eminönü yönündeki Balık Pazarı Kapısı'nın iç yüzeyinde "çifte vav" işareti 1940'da meydana gelen bir yangından sonra yapılan onarımda ortadan kaldırılmıştır. Ayrıca Kapalıçarşı'yı örten tonoz sistemi, Mısır Çarşısı'na göre daha basık ve tonozlar arasında yer alan kemerler özellikle en büyük geçiş olan Kalpakçılar Caddesi'nde yarım yuvarlağa yakınken, Mısır Çarşısı daha sivri kemerlidir. Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatında Adı Konulmayan Yapıtlar: 2 Namık İsmail'in Mısır Çarşısı (Birçok Kez Karıştırılan Kapalı Çarşı ile Mısır Çarşısı Görünümlerine İlişkin Bir Değerlendirme)", *Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*, S. 15, İstanbul Ağustos 1997, s. 84-88.
- 37 Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatının Evreleri", *50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 66, İstanbul 1998, s. 74.
- 38 Sevgi Gürtuna, "1914 Kuşağı Ressamlarından: Namık İsmail", *Antik-Dekor Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S. 44, İstanbul 1998, s. 89 (84-90).
- 39 Malik Aksel, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), *Türklerde Dini Resimler*, (2.bs.), Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s. 110.
- 40 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 239.
- 41 Nilüfer Öndin, "Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi", *rh+sanat*, Mart/Nisan, S. 9, İstanbul 1994, s. 40.
- 42 Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977, s. 105.
- 43 Zeynep Yasa Yaman, *Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 75.
- 44 Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1999, s. 9.
- 45 Nilüfer Öndin, *age.*, s. 40.
- 46 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 253.
- 47 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 266-267.
- 48 Nüzhet İslimyeli, "Mehmet Ruhi Bey Sergisi", *Ankara Sanat*, Mart 1985, Yıl: 19, S. 227, Ankara 1985, s. 14.
- 49 Eşref Üren, "Ressam Mehmet Ruhi Bey", *Ankara Sanat*, Ekim 1969, Yıl: 4, S. 42, Ankara 1969, s. 6.
- 50 Önder Şenyapılı, "Batı Tarzı Türk Resminde Eş Portreleri", *Antik&Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S. 61, İstanbul Haziran 2000, s. 108.
- 51 Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul 1997, s. 120.
- 52 Zeynep Yasa Yaman, "Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme", *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*, S. 2, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul Kış/Bahar 2004, s. 15.
- 53 Fatmagül Berktaş, "Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", (Ed. Esin Eşkinat), *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar / Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists From Turkey*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 32.
- 54 Kemal Tekin, "Peyami Safa'nın Eserlerindeki İmgelerin Dönemin Resmiyle İlişkisi", *Hürriyet Gösteri*, S. 294, Yaz (Haziran-Temmuz-Ağustos), İstanbul 1998, s. 68.
- 55 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 270.
- 56 Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, Afa Yayınları, İstanbul 1992, s. 134.
- 57 Kıymet Giray, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- 58 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 291.
- 59 Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde İç Mekân "Mahrem" e Doğru", *P Dünya Sanat Dergisi "Ev ve Sanat"*, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş., S. 46, Güz-Kış 2007, s. 88.
- 60 Bu yazı 17.08.2013 tarihinde Hümevra Uludağ (M.A) tarafından okunmuştur.
- 61 Sami Yetik (1878-1945), (Haz. Veysel Uğurlu), Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul 1997, s. 55; Bkz: Kaya Özsezgin, *Sami Yetik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Aralık 1997.
- 62 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 328.

- 63 Günsel Renda, Turan Erol, *A History of Turkish Painting*, Palasar Yayınevi, İstanbul 1988, s. 184.
- 64 İlkay Canan Canikli, *Ressam Güzin Duran*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 121.
- 65 Mehmet Üstünipek, *Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran*, Rezan Has Müzesi, İstanbul 2012, s. 33.
- 66 İlkay Canan Okkalı, *age.*, s. 687.
- 67 Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Haziran 2001, s. 343.
- 68 Semra Germaner, "Batıya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batıya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*, (Ed. Ferit Edgü), Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul 2009, s. 13.
- 69 Ahmet Kamil Gören, *age.*, s. 343.

## Kaynakça

- Aksel, Malik, *Türklerde Dini Resimler*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), (2.bs.), Kapı Yayınları, İstanbul 2010.
- \_\_\_\_\_, *İstanbul'un Ortası*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977.
- Başarıık, Emel, *Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Mekânlarının İç Mimarlık Açısından İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim/Anasanat Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Mayıs 2009.
- Berk, Nurullah, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.II, Tıglat Yayınları, İstanbul 1981.
- Berk, Nurullah, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul 1972.
- Berktaş, Fatmagül, "Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists From Turkey*, (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011.
- Beykal, Canan, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Yıl 2, No. 16, Ankara Ekim 1983, s. 6-7.
- Burke, Peter, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev. Zeynep Yelçe), (2.bs.), İstanbul 2009.
- Canikli, İlkay Canan, *Ressam Güzin Duran*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.
- Çoker, Adnan, *Avni Lifij: Poşadlar*, İstanbul 1984.
- Erdiren, Şükrü, "Büyük Ressam, Büyük İnsan, Hocaların Hocası Hikmet Onat", *Ankara Sanat*, Yıl: 11, S. 130, Şubat 1977, Ankara 1977, s. 15.
- Germaner, Semra, "Batıya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batıya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)*, (Ed. Ferit Edgü) Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul 2009, s. 8-13.
- \_\_\_\_\_, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1999.
- Giray, Kıymet, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası, İstanbul 2000.
- \_\_\_\_\_, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- \_\_\_\_\_, *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul (1998).
- Gören, Ahmet Kamil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul Haziran 2001.
- \_\_\_\_\_, "Bir Dönemler Paris'te l'Ecole des Beaux-Arts'ın Rakipleri, Academié Julian ve Diğer Özel Atölyeler", *Antik-Dekor*, S. 34, İstanbul Nisan 1996, s. 96-100.
- \_\_\_\_\_, "Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü 'Okul' İle Sanatı Yönlendiren Akademi'nin Öyküsü: l'Ecole des Beaux-Arts", *Antik-Dekor*, S. 34, İstanbul Nisan 1996, s. 92-95.
- \_\_\_\_\_, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: Günceli Yansıtan Konular", *rh+ Sanat*, S. 2, İstanbul Kasım/Aralık 2002, s. 32-39.
- \_\_\_\_\_, "Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te", *Antik&Dekor*, S. 36, İstanbul, 1996, s. 62-68.

- \_\_\_\_\_, “Türk Resim Sanatında Adı Konulmayan Yapıtlar: 2 Namık İsmail’in Mısır Çarşısı (Birçok Kez Karıştırılan Kapalı Çarşı ile Mısır Çarşısı Görünümlerine İlişkin Bir Değerlendirme)”, *Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*, S. 15, İstanbul Ağustos 1997, s. 84-88.
- \_\_\_\_\_, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997.
- \_\_\_\_\_, “Türk Resim Sanatının Evreleri”, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 66, İstanbul 1998.
- \_\_\_\_\_, *Türk Resminde “1914 Kuşuğı” Sanatçılarının İnsan Figürü Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1995.
- \_\_\_\_\_, “Türk Resminde İç Mekân “Mahrem” e Doğru”, *P Dünya Sanat Dergisi* “Ev ve Sanat”, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş., S. 46, Güz-Kış 2007, s. 80-95.
- \_\_\_\_\_, “Türk Sanatçıların Paris’teki Hocalarından: 3, Fernand-Anne Piestre Cormon”, (1845-1924), *Antik-Dekor*, S. 36, İstanbul Eylül 1996, s. 70-73.
- Güler, Ayşenur, “Aleksis Griçenko ve Çallı Kuşuğı Sanatçıları”, *Sanat Dünyamız*, S. 125, Yapı Kredi Yayınları, Kasım-Aralık 2011, s. 38-49.
- Gürtuna, Sevgi, “1914 Kuşuğı Ressamlarından: Namık İsmail”, *Antik-Dekor Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S. 44, İstanbul 1998, s. 84-90.
- İrepoğlu, Gül, *Feyhaman Duran*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986.
- İslimyeli, Nüzhet, “Mehmet Ruhi Bey Sergisi”, *Ankara Sanat*, Mart 1985, Yıl: 19, S. 227, Ankara 1985, s. 14-15.
- Kemp, Wolfgang, “Introduction,” *The Group Portraiture of Holland, Alois Riegl*, (Haz. Evelyn M. Kain,, Çev. David Britt), The Getty Research Institute Pub., Los Angeles 1999.
- Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931: *Türk Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığın- dan Bir Örnek*, (Haz. Baykan, Ayşegül, Belma Ötüş-Baskett) (2.bs.), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- Okkalı, İlkey Canan, *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950’li Yıllar)*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü YayınlanmamışDoktora Tezi, İstanbul 2014.
- Öndin, Nilüfer, “Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi”, *rh+sanat*, Mart/Nisan, S. 9, İstanbul, 1994, s. 38-40.
- Öner, Adil, “Ressam Sami Boyar’ın Hal Tercümesi”, *Ressam Ali Sami Boyar/A Well known Turkish Painter* (Haz. Bedi N. Şehsuvaroğlu), İstanbul 1959.
- Özsezgin, Kaya, *İbrahim Çallı*, Türk Ressamları Dizisi: 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- \_\_\_\_\_, *Sami Yetik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Aralık 1997.
- Renda, Günsel, Turan Erol, *A History of Turkish Painting*, Palasar Yayınevi, İstanbul 1988.
- Rona, Zeynep, *Namık İsmail*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.
- Sami Yetik (1878-1945)*, (Haz. Veysel Uğurlu),Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul 1997.
- Şenyapılı, Önder, “Batı Tarzı Türk Resminde Eş Portreleri”, *Antik&Dekor Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, S. 61, İstanbul Haziran 2000, s. 108-119.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, (8.bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.
- T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue*, (Ed. Arlı, Belgin Demirsar), İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, İstanbul 2004, s. 16-229.
- Tekin, Kemal, “Peyami Safa’nın Eserlerindeki İmgelerin Dönemin Resmiyle İlişkisi”, *Hürriyet Gösteri*, S. 294, Yaz (Haziran-Temmuz-Ağustos), İstanbul 1998, s. 68-74.
- Turani, Adnan, *Türkiye İş Bankası Koleksiyonundan Örneklerle Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 31, Ankara 1977.
- Tükel, Uşun, “Staalmeesters (Syndics-Komite Üyeleri) Ya Da Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak”, *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*, Homer Kitabevi, İstanbul 2005, s. 72-81.
- Üren, Eşref, “Ressam Mehmet Ruhi Bey”, *Ankara Sanat*, Ekim 1969, Yıl: 4, S. 42, Ankara 1969, s. 6-7.
- Üstünipek, Mehmet, *İşığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran*, Rezan Has Müzesi, İstanbul 2012.
- Yaman, Zeynep Yasa, “Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme”, *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*, S. 2, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul Kış/Bahar 2004, s. 13-21.
- \_\_\_\_\_, *Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006.
- West, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Woolf Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, Afa Yayınları, İstanbul 1992.



# Osmanlı Sarayının Portre Ressamları

Nurdan S. Küçükhasaköylü\*

## Giriş

Osmanlı resim sanatında 16. yüzyıldan itibaren gelişen padişah portreciliği, 20. yüzyıl başına kadar sürmüş ve bu süreçte “*portre ressamları*” olarak tanımlanabilecek bazı sanatçılar öne çıkmıştır. Bunlar arasında Avrupalı ve levanten ressamların yanında Avrupa’da eğitim almış gayrimüslim Osmanlı sanatçıları Batı tarzı portre sanatının yayılmasında öncü olmuş, sanat piyasasını canlandırmıştır. Bu çalışmada 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başına uzanan bir dönemde saray için padişah portreleri yapan gayrimüslim Osmanlı ressamlarına yer verilmiş ve etkinliklerinden örnekler sunulmuştur.

Gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının 18. yüzyıldan itibaren Avrupa merkezlerinde eğitim görmeleri, atölye kurmaları, sergi etkinlikleri, kendi kiliseleri için resim yapmaları konusundaki deneyimleri, yabancı dil bilmeleri ve İstanbul’a gelen ressamlarla kurdukları iletişim, tuval sanatının yaygınlaşmasında etkili olmalarındaki nedenler arasındadır. Bunlara bağlantılı olarak hem saray hem de saray dışından portre ve albüm siparişleri almış, saray ve kasırların süslemelerinde çalışmışlardır.<sup>1</sup> Aralarında, burada sözü edilecek olan Rafael ve oğlu Manas, Zenop Manas, Rupen ve Sebuğ kardeşler, Josef Manas, Kostantin Kapıdağlı, Antranik Efendi gibi *tasvir-i hümmâyün*/madalyon portre sanatında ve/veya Avrupalı tarzda yağlıboya padişah portreleriyle öne çıkan, Osmanlı padişahlarına bu alanda hizmet eden sanatçıların olması Osmanlı resim sanatı tarihinde önemli yerleri olduklarına işaret etmektedir.

Burada sözü edilecek olan ressamlardan bazıları Manas Ailesi’ndendir. Zira, bu aileden çok sayıda ressam Osmanlı padişahları için portre yapmıştır.<sup>2</sup> Kayseri Ermenileri’nden olan aile, 16. yüzyıl sonunda İstanbul’a göç etmiş ve 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başına kadar Osmanlı sarayında çeşitli görevlerde bulunmuştur. Aileden, eserleri hakkında bilgi sahibi olduğumuz en eski saray ressamı Rafael Manas, Sultan III. Ahmed’in portrecisi olan babasının yerini almıştır.<sup>3</sup> Rafael ve oğlu Manas, Rafael’in torunu Zenop, Zenop’un oğulları Rupen, Sebuğ, Gaspar, Aleksandr ve Zenop’un yeğeni Josef Manas ailenin ün yapmış diğer ressamlarındanndır.<sup>4</sup> 18. yüzyılda katolikliğe geçen aileden bazı kişilerin Avrupa’da öğrenim görmesi Osmanlı Devleti’nin dış ilişkilerinde gerekli diplomat ihtiyacını karşılayanlar için öncelikli kişiler arasında olmalarını sağlamıştır. Dolayısıyla babadan oğula diplomatlık da yapan söz konusu ressamlar imgelerini yaygınlaştırmak isteyen Osmanlı padişahlarına hizmet etmiştir.

Stanislaw Chlebowski,  
*Osmanlı Padişahları*  
(detay), 1867, tuval  
üzerine yağlıboya,  
23 x 38.8 cm,  
(Padişahın Portresi).

\* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.



1



2

## Ressam Rafael ve oğlu Manas

18. yüzyıl ikinci yarısında etkin olan, aynı zamanda müzisyen ve mimar olduğundan da söz edilen Rafael Manas (? -1780) İtalya'da sanat eğitimi almış ve Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman ve Sultan III. Mustafa dönemlerinde saray ressamlığı yapmıştır.<sup>5</sup> Ressamın yaptığı padişah portreleri, yerli ressamlar tarafından Avrupai tarzda yapılmış erken örneklerdendir.<sup>6</sup> Ayrıca bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve çeşitli özel koleksiyonlarda Rafael imzalı kadın ve erkek portreleri bulunmaktadır.<sup>7</sup> Yine 1758 tarihli dini içerikli -bugün yerinde bulunmayan- yağlıboya bir resminin Balat Ermeni Kilisesi duvarında asılı olduğu bilinir.<sup>8</sup>

1730-1740'larda doğduğu tahmin edilen Rafael'in oğlu Manas Manas da daha çok Sultan I. Abdülhamid Dönemi'nde (1774-1789) etkin olmuş ve padişah portreleri yapmıştır.<sup>9</sup> Levni'nin yaptığı Kebir Musavver Silsileme'ye eklenen Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman, Sultan III. Mustafa ve Sultan I. Abdülhamid portreleri Rafael ve oğlu Manas tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Resim 1).<sup>10</sup> Bu konuda İtalyan Rahip Giambatista Toderini önemli bilgiler vermiştir. 1785'te, Kantemiroğlu'nun Osmanlı tarihiyle ilgili kitabında kullanılan padişah portreleri konusunda bilgi edinmek amacıyla Manas Manas'a başvuran Toderini, Manas'ın Sultan I. Abdülhamid'in (1774-1789) tam boy portresini yaptığını belirtmiştir.<sup>11</sup> Bu yıllar Rafael Manas'ın yaşlılık yıllarıdır ve dolayısıyla oğlu Manas Manas'ın onun etkinliklerini sürdürmüş olduğu anlaşılmaktadır.<sup>12</sup> Saray çevresinde portre konusunda oldukça üretken oldukları anlaşılan Rafael ve oğlu Manas, gerek tempera gerekse tuval üzerine yağlıboya ya da suluboya ile yaptıkları portrelerle, malzeme, boyut ve kompozisyon açısından yenilikler getirmiş, Osmanlı resim sanatında tuval resminin öncülüğünü yapan gayrimüslim Osmanlı sanatçılar arasında yer almışlardır.<sup>13</sup>

## Zenop Manas

Rafael Manas'ın torunu Zenop Manas, İtalya'da eğitim almış, Osmanlı sarayı için hem ressam hem de diplomat olarak çalışmıştır.<sup>14</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler Viyana Osmanlı Elçiliği'nde çalıştığını ve 1840'ta öldüğünü göstermektedir.<sup>15</sup> Daha çok Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud dönemlerinde etkin olan Zenop'tan saray ressamı olarak bahsedilmesi<sup>16</sup> -elçilikte baş tercümanlık görevini sürdürürken- resim konusunda da etkin olduğunu göstermektedir.



3



4

Günümüzde az sayıda eseri bilinen Zenop'un Sultan II. Mahmud Dönemi'ne ait Osmanlı sultanlarının küçük portreleriyle oluşturulmuş bir soyağacı tablosu bilinmektedir.<sup>17</sup> Zenop Manas'ın dört oğlu ise (Rupen, Sebuhan, Gaspar<sup>18</sup> ve Aleksandr<sup>19</sup>), babaları gibi resim alanında etkin olmuş, diğer yandan Avrupadaki Osmanlı elçiliklerinde diplomat olarak çalışmıştır. Padişah portreleri alanında ise daha çok Rupen ve Sebuhan Manas kardeşler saraydan sipariş almıştır.

## Rupen Manas

Zenop Manas'ın büyük oğlu Rupen Manas,<sup>20</sup> Sultan II. Mahmud Dönemi'nden itibaren Osmanlı sarayı için ressam ve diplomat olarak çalışmıştır.<sup>21</sup> Sultan Abdülmecid Dönemi'nde Paris Osmanlı Elçiliği'nde tercüman olarak görev yaptığı sırada, resim eğitimini tamamlamak amacıyla saraya başvurmuş ve padişahın desteğiyle görev süresi uzatılmıştır.<sup>22</sup> 1850'de İstanbul Tercüme Odası'na atanmış (Pamukciyan, 1994, s. 286). 1869'da ise Milano Osmanlı başkonsolosu olmuştur.<sup>23</sup> Görev yaptığı yıllarda, saraydan gelen siparişler doğrultusunda gerek büyük boyutlu tuvaler gerekse küçük madalyon portreler ve *tasvir-i hümayûn* nişanlarıyla Avrupai tarzda padişah portreleri yapan saray ressamı arasında yer almıştır (Resim 2-3).<sup>24</sup> Osmanlı sarayının diplomatlara, yüksek düzey devlet görevlilerine ve hükümdarlara diplomatik hediye ya da nişan olarak sunduğu bu portreler, özellikle Sultan II. Mahmud Dönemi'nden itibaren saray tarafından sıkça sipariş edilmiştir. Rupen Manas daha çok Sultan Abdülmecid Dönemi'nde padişah portreleri yaparak gelen talebi karşılamıştır. 1875'te Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen resim sergisine katılan<sup>25</sup> ressam, Sultan Abdülmecid'in büyük kızı Fatma Sultan'ın (Resim 4), Damad Fethi Ahmed Paşa ve Mehmed Besim Paşa gibi saray çevresinden kişilerin de portrelerini yapmıştır.

1 Rafael veya oğlu Manas (atıf), *Sultan I. Abdülhamid*, Topkapı Sarayı Müzesi, A.3109, y.28a, 29.7 x 18.8 cm, (İrepoğlu, 2000, s. 429).

2 Rupen Manas (atıf), *Sultan Abdülmecid*, 255 x 152 cm, TSM 17/118, tuval üzerine yağlıboya, (Renda, 2000, s. 514). Rupen Manas'a atfedilen bu esere benzer bir örnek İsveç Drottingholm Sarayı'nda 1857 tarihli ve Rubens Manasie imzalı yağlıboya portredir (Renda, 2000, s. 454).

3 Rupen Manas (atıf), *Sultan Abdülmecid*, Topkapı Sarayı Müzesi 3/24, 144 x 125 cm, yağlıboya, (Renda, 2000, s. 512).

4 Rupen Manas tarafından yapılan *Sultan Abdülmecid'in büyük kızı Fatma Sultan'ın portresi*, 1266/1850 tarihli bu portre, 2 Eylül 1854'te Paris L'illustration gazetesinde yayımlanmıştır. Orjinalinin nerede olduğu bilinmemektedir. Portrenin etrafındaki süslemelerin Mıgırdiç Melkonyan<sup>26</sup> tarafından yapıldığı belirtilmiştir.<sup>27</sup>

## Sebuh Manas

Zenop Manas'ın ikinci oğlu Sebuh Manas (1816-1889) yine İtalya'da eğitim almıştır. 1852'de yayımlanan *Mecmua-ı Havadis*'in Kasım sayısında verilen bilgiye göre Paris Osmanlı Elçiliği'ne birinci sekreter olarak atanmış<sup>28</sup> ve burada yaklaşık otuz yıl görev yapmıştır.<sup>29</sup> Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde etkinliğini sürdüren ressam -ağabeyi Rupen Manas gibi- saraydan gelen istekler doğrultusunda *tasvir-i hümâyün* nişanları ve portreler hazırlamıştır. 1854 yılı sonlarında Çırağan Sarayı'ndan Paris'te baş tercüman olan Sebuh Manas'a gönderilmiş bir telgrafta Sultan Abdülmecid'in Sebuh Manas'ın yaptığı tasvir-i hümâyün için memnuniyet duyduğu belirtilmiş ve tanesi 1500 kuruştan 9000 kuruş karşılığında altı portre daha sipariş edilmiştir.<sup>30</sup> Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve çeşitli özel koleksiyonlarda bulunan imzalı eserlerine bakıldığında daha çok 1845-1870 yılları arası siparişleri yerine getirdiği anlaşılmaktadır (Resim 5-6). Ayrıca, 15 Mayıs 1858'de Sultan Abdülmecid'in portresini İsveç-Norveç kraliçesine sunması nedeniyle saray tarafından nişanla ödüllendirildiği bilinmektedir.<sup>31</sup>

## Madalyon portrelerin ustası Josef

Zenop Manas'ın yeğeni, Josef Manas (1835-1916),<sup>32</sup> Manas Ailesi'ne mensup son saray ressamıdır.<sup>33</sup> Paris'te resim eğitimi aldıktan sonra Osmanlı saray ressamlığı yapmış, daha çok Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde etkin olmuştur. *Madalyon portrelerin ustası* olarak anılan ressamın, 1890'larda Perâda Yağhane Sokak'ta atölyesinin olduğu bilinmektedir.<sup>34</sup> Aynı zamanda fotoğrafla da ilgilenen Josef Manas, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde saray fotoğrafçısı Konstantin Kargopulo'nun idari yardımcılığına getirilmiştir.<sup>35</sup> Karton veya fildişi üzerine portreler yapan, zaman zaman da fotoğrafları renklendiren ressam, fotoğrafçı Abdullah Biraderler ile birlikte çalışmıştır.<sup>36</sup> Onların çektiği fotoğrafları Josef Manas renklendirmiş ya da çektikleri fotoğraflardan yararlanarak eserlerini yapmıştır. Bu eserlerinden biri Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde bulunan Serasker Hasan Rıza

5 Sebuh Manas,  
Sultan Abdülmecid portresi,  
1845, fildişi üzerine  
yağlıboya, 11.7 x 9 cm,  
Özel Koleksiyon,  
(Sürbahan, 2002, s. 77).

6 Sebuh Manas,  
Sultan Abdülaziz  
portresi, 1868, kâğıt  
üzerine yağlıboya,  
14 x 10 cm, Topkapı  
Sarayı Müzesi 17/224,  
(Sürbahan, 2002, s. 78).





7



8



9

Paşa'nın<sup>37</sup> portresidir. Eser, "fotoğraf Abdullah Kullar'ı renkleri Josef Manas" şeklinde imzalanmıştır (Resim 7). Josef Manas, Abdullah Biraderler dışında Sébah&Joaillier ile de çalışmış, fotoğraf negatifleri üzerinde rötuş çalışmaları yapmıştır.<sup>38</sup>

19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında Perâda birçok ressam fotoğrafçılarla bir arada çalışmış, fotoğrafların renklendirilmesi yeni bir teknik olarak yaygınlaşmıştır. Örneğin, Foto Apollon tarafından çekilen V. Mehmed Reşad portreleri Ressam Simeon Agopyan (1857-1921) tarafından renklendirilmiştir. Simeon Agopyan'ın atölyesinin Foto Apollon stüdyosunun üst katında olduğunun bilinmesi<sup>39</sup> ve Askeri Müze'de yer alan "Simeon Agopyan" ve "Foto Apollon" imzalı V. Mehmed Reşad (1909-1918) portreleri<sup>40</sup> bu sanatçıların da (Josef Manas ve Abdullah Biraderler gibi) birlikte çalıştıklarını göstermektedir. Yine fotoğrafçı Boğos Tarkulyan (?-1940) da çektiği fotoğrafları renklendiren ünlü ressamlardan biridir.<sup>41</sup>

Josef Manas, dönemin diğer ressamlarının danıştığı usta bir saray ressamı olarak anılmıştır. Örneğin Şeker Ahmed Paşa, sanatçıya yaptığı eserler konusunda danışmıştır. Bu konuda Dürrüoğlu'nun Şeker Ahmed Paşa'yı konu alan eserinde şöyle geçmektedir: "Paşa resimlerini yaparken ve bitirdikten sonra Manas Efendi'nin fikrini alırdı. Manas Efendi kıymetli bir minyatürist ressamdı. Ayvazovski'den sonra sarayın başressamı olmuştur. Daha sonra Hüseyin Zekayi Paşa onun yolundan giderek baş ressam olmuştur."<sup>42</sup>

Padişah portrelerinin yanı sıra Deli Fuad Paşa,<sup>43</sup> Ahmed Cevad Paşa,<sup>44</sup> Serasker Rıza Paşa gibi dönemin ünlü komutan ve paşalarının da portrelerini yapan sanatçının bugün Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi ve çeşitli özel koleksiyonlarda imzalı portreleri, manzaraları ve tarih konulu eserleri bulunmaktadır.<sup>45</sup> (Resim 8-9) Ayrıca kendisine padişah tarafından, 1898'de İstanbul'a gelen Alman İmparatoru II. Wilhelm ve eşinin portreleri sipariş verilmiştir.<sup>46</sup> Sanat etkinlikleri göz önüne alındığında Josef Manas'ın da kuzenleri gibi daha çok portre ressamı olduğu ve saray için çalıştığı anlaşılmaktadır. Sultan Abdülaziz Dönemi'nden 20. yüzyıl başına kadar etkin olan, karton veya fildişi üzerine portreler yapan zaman zaman da fotoğrafları renklendiren Josef Manas'ın Tarabya sahilinde 1878'de yapılan ve "Manas Yalısı" olarak bilinen evi bugün halen ayakta.<sup>47</sup>

**7** Serasker Rıza Paşa, 50 x 80 cm, Dolmabahçe Sarayı Müzesi Tablo Deposu 100/1271, Fotoğraf: Abdullah Biraderler, Renklendiren: Josef Manas (Küçükhasköylü, 2007, s. 392).

**8** Josef Manas, Sultan V. Murad portresi, 1893, fotoğraf üzerine yağlıboya, 14.5 x 10.5 cm, Özel Koleksiyon, (Sürbahan, 2002, s. 82).

**9** Josef Manas, Sultan Abdülaziz portresi, 1875, fildişi üzerine yağlıboya, 6 x 7 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, no. 17/230.

## Ressam Kostantin

Osmanlı sarayı için portre yapımında öne çıkan ressamlardan biri de Kostantin Kapıdağlıdır.<sup>48</sup> Soyadları Marmara Denizindeki Yunan Kolonisi *Kyzikos* -sonraki adıyla *Kapıdağlı*- yani bugünkü Belkıs kasabasından gelmektedir. Dolayısıyla Kostantin, Kyzikos'un Türkçesi yani *Kapıdağlı* veya *Kapıdağlı* soyadıyla anılmıştır ve bazı eserlerini bu şekilde imzalamıştır. Rum asıllı Ortodoks Osmanlılar'dan olan Kostantin/Konstantin Kapıdağlı<sup>49</sup> ya da Konstantinus Kyzikos/Kyzikinos (Κωνσταντίνος Κυζικηνός), 18. yüzyıl ortalarında doğmuş olmalıdır. Ölüm tarihi, biyografik sanatçı sözlüklerinde -kaynak gösterilmeden- 1839 sonrası olarak belirtilmiştir.<sup>50</sup>



10



11

10 Kostantin Kapıdağlı,  
*Sultan Yıldırım Bayezid*,  
1804-1806, 39 x 26 cm,  
TSM, 17/74,  
(Renda, 2000, 490).

11 Kostantin Kapıdağlı,  
1804-1806, TSM,  
17/72, 39 x 26cm,  
(Renda, 2000, 490).

12 John Young, Series of  
portraits of the Emperors  
of Turkey, Osman Gazi,  
W. Bulmer London 1815.



12



13

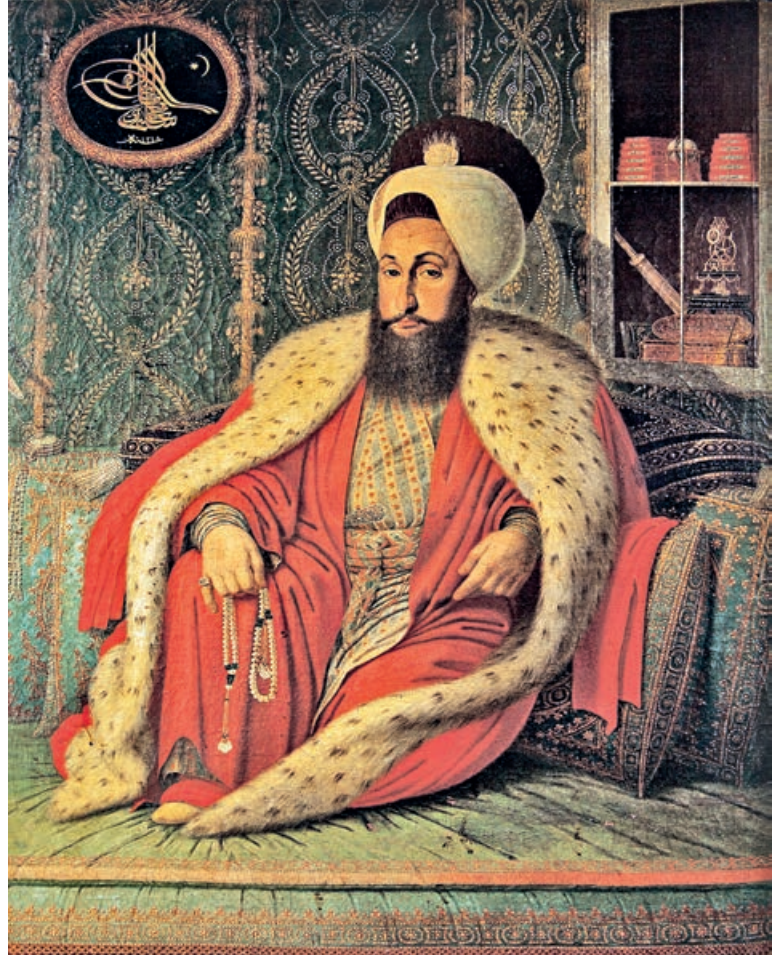
13 John Young, Series  
of portraits of the  
Emperors of Turkey,  
*Sultan III. Osman*,  
W. Bulmer London 1815.

Sultan III. Selim (1789-1807) Dönemi'nde etkin olan ressam, John Young tarafından Londra'da basılacak padişah portreleri serisinin orijinallerini gerçekleştiren kişi olarak tanınmıştır.<sup>51</sup> Bilindiği gibi 1793-1794'te Sultan III. Selim tarafından Ressam Kostantin'e padişah portreleri yapımı işi verilmiş ve bunların gravürlenerek Avrupada basılması istenmiştir. Schiavonetti isimli bir gravürcü Londra'da bu portrelerden birini 1793'te gravürlemiştir.<sup>52</sup> Konuya ilişkin Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan bir belgede Sultan III. Selim'in resminin renkli mi siyah beyaz mı olacağı sorulmuştur.<sup>53</sup> Londra'da üzerinde çalışılan ve Young albümünde kullanılan orijinal eserler ise, guaj tekniğinde yapılmış 38 x 26 cm boyutundaki 28 padişah portresidir ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir.<sup>54</sup> (Resim 10-11) John Young 1815'te padişah portrelerinin yer aldığı albümünün önsözünde, 1806'da bu işi aldığından ve resimlerin bir kutu içerisinde kendisine verildiğinden söz etmiştir. Bu önsöz sadece Avrupa baskılarında yer almıştır ve burada, kendisine gelen portrelerin gravürlenerek İstanbul'a gönderildiğinden, saraydan onay alınarak yapıldıklarından bahsetmiştir (Resim 12-13). 1807'de padişah ölünce bu işin durduğunu belirtmiştir. Kostantin Kapıdağlı hakkında ise; *İstanbul'da doğal yeteneğini kanıtlayarak padişahın hizmetine girmiş Rum köylü; şevkle, sadakatle ve karşılıklı beğeniyle eserlerini gerçekleştirmiş* şeklinde gözlemine aktarmıştır.<sup>55</sup>

Ressam Kostantin, padişah portrelerinde Avrupalı ikonografisiyle yeni şemalar oluşturmuştur. Kişiyi karşıdan gösterme, portrelerin altına şerit manzaraların veya sahnelerin yerleştirilmesi Kostantin Kapıdağlı ile birlikte yeni eğilimlere işaret eden gelişmelerdendir. 3/4 profilden, ayakta gösterdiği padişah portrelerinde yüzlerdeki doğal ifade ve mekân kurgusu Batı teknikleri bildiğini göstermektedir.<sup>56</sup> Onun oluşturduğu özgün yapıtlar birçok Avrupalı ve yerli sanatçı tarafından kopyalanmıştır.

Ressam Kostantin, Topkapı Sarayı'nın 18. yüzyılın sonunda yapılan duvar resimlerinde de çalışmış, ayrıca Sultan III. Selim'in divanını resimlemiştir.<sup>57</sup> Bu etkinlikleri, albümlerinin Avrupa'ya dağılmasından sonra saray için farklı siparişleri üstlendiğini gösterir. Dolayısıyla albüm resimleriyle ün kazandıktan sonra Sultan III. Selim'in büyük boy portrelerini yapmak gibi önemli işler üstlenmiştir. Örneğin John Young serisinden sonra yaptığı padişah portrelerinden biri, padişahı elinde tespihiyle gösterdiği ve Osmanlıca olarak "*resm-i Kostantiniyye Kapıdağlı*" şeklinde imzaladığı ünlü eseridir (Resim 14).<sup>58</sup>

**14** Kostantin Kapıdağlı, 1803, 89 x 110 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, 17/30, (Renda, 2000, s. 467).



14

Ayrıca Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan 11 Nisan 1798 tarihli bir belgeye göre Kaptan-ı Derya için bazı haritaları kumaş, deri ve ahşapla kaplayan ressam, kendi bağlı olduğu etnik, dini gruba ait çevrelerde de çalışmıştır.<sup>59</sup> Örneğin, İstanbul Kurtuluş'taki Demetrios Kilisesi'ni resimlemiştir.<sup>60</sup> Ayrıca *azizler ressamı* olarak anılması kiliseler için duvar resimlerinin yanında ikonalar yapmış olabileceğini de düşündürür. Yine diplomat D'Ohsson'nın *Tableau Général de l'Empire Othoman* adlı eserinin gravürlenmesi için baş ressam olarak çalışması, Topkapı Sarayı'na duvar resimleri yapması, yabancılar için kıyafet albümleri üreten bir atölyesi olduğunun bilinmesi ressamın bilgili, tecrübeli ve resim alanında farklı alanlarda oldukça üretken olduğunu göstermektedir.<sup>61</sup>

**15** Antranik imzalı Sultan V. Mehmed Reşad portresi, Dolmabahçe Sarayı Müzesi, fotoğraf üzerine yağlıboya (Akat, 1996, s. 34).

**16** 1918 tarihli Sultan V. Mehmed Reşad portresi, Dolmabahçe Sarayı Müzesi, fotoğraf üzerine yağlıboya (Akat, 1996, s. 34).

### Son portrecilerden Antranik Efendi

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nden 1920'li yıllara kadar fildişi üzerine madalyon portreler yapan, Ermeni asıllı İstanbullu Antranik Asdvadzaduryan da saray için çalışan ressamlardan biridir. Daha çok Sultan II. Abdülhamid (1876-1909), Sultan V. Mehmed Reşad (1908-1918) ve Sultan Vahdeddin (1918-1922) dönemlerinde saraydan gelen siparişler doğrultusunda padişah portreleri yapan ressam, resim ve fotoğraf sanatının sıkça birlikte uygulandığı yıllarda yaptığı eserlerle Osmanlı resim sanatında ayrı bir yere sahip olan padişah portreciliğini 20. yüzyıl başına kadar sürdürmüştür. Ayrıca -1890'lı yıllarda- Servet-i Fünun dergisi için gravürler hazırlamıştır. Bu gravürler çoğunlukla -Mısır Hıdivi Tevfik Paşa, Abbas Paşa, Sultan Abdülaziz gibi- dönemin önde gelen isimlerinin ve önceki padişahların fotoğraflarından yararlanarak yapılmış portreleri ile Süleymaniye, Ayasofya gibi mimari eserlerin çizimleridir.<sup>62</sup>

Özendeş'in, Abdullah Biraderler hakkında yaptığı araştırmasında yer alan, Kevork Abdullah'a yazılmış bir mektupta Antranik Efendi'den söz edilmiştir.<sup>63</sup> 11 Nisan 1893 tarihli İstanbul'dan Kahire'ye yazılmış söz konusu mektupta şöyle geçmektedir: "... fotoğrafçı Antranik kızımın fotoğrafını o kadar güzel düzeltti ki, benimkinden daha güzel oldu. Tabi kıskandım. Lakin benim fotoğrafımı da güzel yapacağına dair bana söz verdi." Burada Antranik Efendi fotoğrafçı olarak tanıtılmış, 80 yaşlarına kadar mesleğini sürdürdüğü ve yaşamının sonuna kadar Samatya'da yaşadığı belirtilmiştir. Fotoğraflardan yararlanarak eserlerini gerçekleştiren sanatçının "fotoğrafçı" olarak anılması önemlidir. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid Dönemi'ne ait 1313/1898 tarihli bir belgede de hak-kâk olarak geçmektedir.<sup>64</sup> Diğer yandan madalyon portrelerin ustası olarak anılan ressamın Mısır'da da tanındığından söz edilir.<sup>65</sup> Atölyesinin ise 1920-1921 yıllarında Pera'da Timoni Sokak No. 15'te olduğu bilinmektedir.<sup>66</sup>

Antranik Efendi'nin Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi'nde siparişler aldığını, saray için çalıştığını gösteren bir kayıt Dolmabahçe Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan 1916 tarihli bir belgedir.<sup>67</sup> Padişah tarafından





17

**17** Antranik Efendi (atıf), *Padişah portreleri*, fildişi üzerine karışık teknik, 2 x 2 cm, Topkapı Sarayı Müzesi 17/204 (Renda, 2000, s. 539).

takdir edildiğinden söz edilen ressamın<sup>68</sup> Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde fotoğraf üzerine yağlıboya olarak yaptığı iki adet tasvir-i hümayûnu bulunmaktadır. Bunlardan sadece birinde Antranik imzası olmakla birlikte (Resim 15), üsluptan dolayı her ikisinin de Antranik Efendi tarafından yapılmış olduğu söylenebilir. İmzasız olan portrede 1334 /1918 tarihi yazılıdır (Resim 16).<sup>69</sup>

Diğer yandan, Sultan Vahdeddin Dönemi'nde yapılmış, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan, tüm Osmanlı padişahlarının ve Halife Abdülmecid'in madalyon şeklinde portrelerinin yer aldığı 1922 tarihli fildişi üzerine yapılmış bir madalyon portre dizisi (Resim 17) (37 adet portre) Renda tarafından -diğer imzalı portreleriyle benzer üslup ve teknikte olmasından dolayı- Antranik'e atfedilir. Sultan III. Selim'e kadar tüm padişahların adının ve saltanat yıllarının belirtildiği bu portrelerde Young Albümü'nün örnek alındığı belirtilmiştir.<sup>70</sup> Yaklaşık 2-4 cm çapındaki minyatür portreler kadife bir zemin üzerine yerleştirilerek çerçevelenmiş, tüm Osmanlı padişahlarının portreleri bir arada sergilenmiştir.<sup>71</sup> Bu eser grubu, sanatçının Osmanlı'nın son dönemlerine kadar saray için madalyon portre geleneğini -çağdaşı Abdullah Biraderler, Josef Manas gibi- sürdürdüğünü göstermektedir.

Antranik Efendi, padişah portreleri dışında, Halife Abdülmecid ve onun 1916'da intihar eden ağabeyi Yusuf İzzeddin Efendi (TSM 17/242) ve Cem Sultan gibi saray çevresinden kişilerin de fildişi üzerine portrelerini yapmıştır. Ressamın tarihi bilinen son eseri 1339/1923 tarihli Halife Abdülmecid portresi (TSM 17/244)'dir ve Cumhuriyet kurulana kadar etkinliğinin sürdüğünü göstermesi bakımından önemlidir.



18

**18** Antranik Efendi,  
Sultan II. Abdülhamid'in  
Yıldız Sarayı'nda Kurban  
Bayramı Kabulü,  
Özel Koleksiyon,  
12.5 x 16.5 cm.

### Sonuç

Burada ele alınan gayrimüslim Osmanlı sanatçılara bakıldığında Avrupai tarzda portre sanatının benimsenip gelişmesinde etkili ressamlar arasında oldukları anlaşılmaktadır. Saray merkezli gelişen padişah portreciliğini (büyük boyutlu tuval veya madalyon şeklinde), fotoğrafçı, ressam, gravürücü olarak 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başına kadar taşımışlardır.

Manas Ailesi ressamlarından Rafael Manas ve oğlu Manas Manas saray için yaptıkları portrelerle, hem teknik hem de ikonografya açısından Avrupai tarzın yerleşmesinde öncü ressamlar arasında yer almıştır. Gerek tempera gerekse tuval üzerine yağlıboya ya da suluboya ile yaptığı portrelerde, malzeme, boyut ve kompozisyon açısından yenilikler getiren baba oğulun portreleri tuval sanatının öncü örnekleri arasındadır. Yine babadan oğula diplomatlık ve ressamlığı bir arada sürdüren Zenop ve oğulları Rupen ile Sebu, Avrupa hükümdarlarının -saraylarının çalışma odasında, ayakta, kılıcıyla, harita ya da kitaplar arasında- gösterildiği modelleri izleyen tuval üzerine yapılmış padişah portreleri ve tasvî-i hümâyûn nişanları ile Osmanlı resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Ailenin son saray ressamı Josef Manas ve Antranik Efendi ise, Sultan Abdülaziz Dönemi'nden itibaren fotoğraf ve resim sanatını birleştirerek yaptıkları madalyon portrelerle Osmanlı resim sanatında yüzyıllardır varolan padişah portreleri geleneğini yeni teknik ve ikonografya ile 20. yüzyıl başına kadar sürdürmüştür. Ressam Kostantin ise; diğer gayrimüslim Osmanlı sanatçıları gibi bağlı bulunduğu dini, etnik kökenle güçlü bağlarını sürdürüp ikonalar, duvar resimleri yaparken Müslüman merkezli bir toplumun sarayı için de önemli eserler gerçekleştirmiştir. Yerleştirdikleri kalıplar o yıllarda, Avrupa toplumlarının Osmanlı toplumunu görsel algılama biçiminin kaynaklarından biri olmuştur. Sonuç olarak, Batı tarzı portre sanatının yayılmasında öncü olan tüm bu sanatçılar, imgelemlerini yaygınlaştırmak/ölümsüzleştirmek isteyen Osmanlı padişahlarının yenileşme hareketlerini sanat üzerinden yansıtmışlardır.

Diğer yandan, madalyon portre dışında büyük boyutlu tuval eserler de gerçekleştirmiş,<sup>72</sup> yine fotoğraflardan yararlanarak dönemin saray yaşamına ve törenlerine ilişkin resimler yapmıştır. Örneğin özel bir koleksiyonda, (12.5 x 16.5 cm, karton üzerine karışık teknik) Sultan II. Abdülhamid'i Kurban Bayramı dolayısıyla şeyhülislamı Yıldız Sarayı salonunda (Şale Köşkü, Büyük Salon) kabul ederken gösteren imzalı eseri bulunmaktadır.<sup>73</sup> (Resim 18)

## Notlar

- 1 Osmanlı sarayında 17. yüzyılda Gabriel (Kapriel) Tibir isminde bir Ermeni ressamın (öl. 1712), babası (öl. 1676) ile birlikte hassa ressamlığı yaptığı bilinmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında saray çevrelerine Hristiyan sanatçılarına girdiği kesinleşmiştir. Sultan III. Ahmed Dönemi'nde Ermeni Ressam Parseğ (Barseg) sarayda Sultan III. Ahmed ve I. Mahmud'un portrelerini yapmıştır Yine Esayi/Yesayi bu yıllarda etkin olan ressamlar arasındadır (N. Sürbahan/Küçükhasköylü, *19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2002, s. 31-32). Bu çalışmada yer verilen gayrimüslim Osmanlı ressamlarının dışında 19. yüzyılda saray ve çevresinde birçok gayrimüslim sanatçı çalışmıştır. Boğos Tatikyan isimli bir ressamın Abdülmecid Dönemi'nde evini atölye olarak kullandığı ve padişah portreleri yapıp sattığından bahsedilmektedir (A. Sakızyan, "19. Yüzyıl Sultanlarının Ermeni Minyatüristleri" *Surp Pıgırdıç Hastahanesi Yıllığı*, İstanbul, s. 148). Yine, Ohannes Umed Beyzad Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde saray ressamlığı yapmıştır (O. Avédissian, *Peintres et Sculpteurs Arméniens*, Le Caire, 1959, s. 398; K. Pamukciyan. "Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar", *Tarih ve Toplum*, 80, Ağustos, 1990, s. 39). Ayrıca Ermeni ve Rum sanatçılar saray, köşk gibi yapıların tavan ve duvar resimlerini yapmıştır (Ş. Yum, "Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri", *Türkiyemiz*, 69, s. 22; P. Ş. Tekinalp, *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1999, s. 146-158). Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde saray ressamı olan Roma Güzel Sanatlar Akademisi mezunu Bedros Sırabyan (1833-1898) Yıldız Sarayı duvar resimleri yapanlar arasındadır. (Avédissian 1959, s. 398-399; A. Bohçalıyan, *Ermeni Resmine Bir Bakış*, Viyana, Mikhitaristler Matbaası, 1989, s. 152). Yine Sopon Bezirciyan Çırağan Sarayı ve Kağthane Aziziye Kasrı süslemelerinde çalışmıştır (P. Tuğlacı, *Ayvazovski Türkiye'de*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1983, s. 34). Galata ve Beyoğlu'nda resim atölyeleri açan gayrimüslimler arasında ise; Feridiye'de resim atölyeleri olan Telemek Ekserciyan ve Melkon Diratzuyan, Nuri Osmaniyeli civarında atölyesi olan Rupen Seropyan sayılabilir. (Pamukciyan 1990, s. 39 Avédissian 1959, s. 399; S. Germaner, "Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 135). Yine Pierre Désire Guillemet'in Beyoğlu'nda açtığı akademiye (A. Thalasso, *L'Art Ottoman Peintres de Turquie*, Arkeoloji ve Sanat Yayını, İstanbul 1988, s. 11) özellikle gayrimüslim Osmanlı ve levanten ressamlar ilgi göstermiştir. (Germaner 1996: 132; S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 104). Saray ressamlığı ve atölyelerdeki etkinliklerinin yanı sıra 1873-1908 yılları arasında Beyoğlu'nda açılan sergilere çok sayıda gayrimüslim Osmanlı sanatçısı katılmıştır (Pamukciyan 1990, s. 34-38; A. K. Gören, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıklaşma Çabaları Bağlamında 19. Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Yabancı Ressamlar", *Antik Dekor*, 40, 1997, s. 82-88).
- 2 Bu aile, "19. yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi" başlıklı yüksek lisans tezinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bkz. N. Sürbahan (Küçükhasköylü) "19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi"; "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara Haziran 2011, s. 165-181.
- 3 Küçükhasköylü, 2011, s. 168.
- 4 Manas Ailesi'nden çok sayıda diplomat, tiyatrocu, yazar, gazeteci ve müzisyen yetişmiştir. Viyana elçiliğinde görev yapmış Puzant Manas, Belçika elçiliğinde görev yapmış Piyer Manas, Paris Osmanlı elçiliğinde görev yapmış Boğos Manas, İstanbul'da darphanede çalışan Krikor Manas, belediye memurlarından Greguar Manas, Antuan Manas, Aleksi Manas, tiyatrocu ve yazar Seropion Manas, İstiklâl Marşı'nın armonilemesini yapmış olan müzisyen Edgar Manas, Gazeteci J. D. Manas ve Yazar Edvar Manas bunlar arasındadır. Bkz. Sürbahan 2002, s. 120-122.
- 5 G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, S. 57; G. İrepoğlu "Kitaptan Tuvale, Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2000, 380-394; Sürbahan, 2002, s. 46; Küçükhasköylü, 2011, s. 168. Pamukciyan, Rahip Toderini'nin bahsettiği, sarayda tanbur çalan Rafael adlı bir müzisyenin ressam Rafael ile aynı kişi olduğu kanısındadır. Rafael'in eşi Antaram'ın mezarının İstanbul Edirnekapı Ermeni Mezarlığı'nda gömülü olduğunun bilinmesi, ressamın Balat ya da Fener civarında ikamet ettiğini düşündürmüştür (K. Pamukciyan. "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel ve Eserleri (? - 1780)", *Tarih ve Toplum*, 40, 1987, s. 31, 33).
- 6 Renda, 1977, 60, 62; İrepoğlu, 2000, s. 390-428.
- 7 Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda, H. 2143 numaraya kayıtlı bir albümde Rafael imzalı değişik kadın ve erkek portreleri bulunmaktadır (Renda, 1977, s. 56). Bunların dışında özel koleksiyonda bulunan *Saray Nedimesi*; 1746 tarihli Ermenice imzaladığı *Anne ve Çocuğu* adlı eseri, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 1745 tarihli *Hamamda Anne ve Kızı, Bağdan Dönen Genç Kadın* gibi eserleri bilinmektedir (Küçükhasköylü, 2011, s. 168).
- 8 Pamukciyan, 1987, s. 32.

- 9 Renda, 1977, s. 187. Sürbahan, 2002, s. 50.
- 10 Bkz. TSMK, A.3109; Renda, 1977, s. 56-57; İrepoğlu, 2000, s. 380, 388; Küçükasköylü, 2011, s. 169.
- 11 Venedikli rahip ve bilgin Giam Battista Toderini (1728-1799) 1781-1786 yılları arasında İstanbul'da bulunmuştur ve 3 cilt olarak Türk edebiyatına ilişkin yazdığı eserini Venedik'te yayımlamıştır: G. Toderini, *Letteratura Turchesca*, III. Venezia, .Giacomo Storti, 1787, s. 56-57; Küçükasköylü, 2011, s. 169. Toderini, Kantemir'in (1673-1723) Osmanlı tarihinin 1734 Londra ve 1735 Hamburg baskılarında bulunan, Osmanlı saray ressamı tarafından yapılmış padişah portreleri hakkında bilgi edinmek üzere Manas'ın atölyesine gitmiştir.
- 12 İ.Ü. kitaplığında bulunan T.9367 nolu Şemalnâme'deki III. Mustafa ve I. Abdülhamid portreleri ile III. Mustafa ve III. Osman portrelerinin de Rafael ve oğlu Manas'ın üslubunu yansıtmaktadır (Renda, 1977, s. 62; İrepoğlu, 2000, s. 388). İ.Ü. 9366 no'lu Şemalnâme'de yer alan (y. 51) kâğıt üzerine suluboya ile yapılmış III. Mustafa ile oğlu şehzade Selim'i gösteren bir portre de Rafael veya öğrencileri tarafından yapılmış olabileceğinden bahsedilir: Renda, 1977, s. 60; İrepoğlu, 2000, s. 424. Aynı üslupta yapılmış başka III. Mustafa portreleri de Rafael'in üslubunun ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir (İrepoğlu, 2000, s. 390-428; TSM 17/18, 17/19, ve 17/20 H. 899).
- 13 İrepoğlu, 2000, s. 293; Küçükasköylü, 2011, s. 169.
- 14 M. Azaryan, "Manas", *Sovyet Ermenistan Ansiklopedisi*, VII, Erivan 1981, s. 213; Küçükasköylü, 2011, s. 170.
- 15 BOA, Hariciye İradeleri, no. 210/1256.
- 16 A. Bohçalıyan, *Ermeni Resmine Bir Bakış*, Mikhitaristler Matbaası, Viyana 1989, s. 32; G. Stepanyan, *Biyografik Sözlük*, I-II, Sovedagan Kirog Yayınevi, Erivan 1981, s. 281.
- 17 Bu tablo için bkz. G. Kürkman, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni ressamlar I-II*, İstanbul, Mathusalem Yayınları. 2004, s. 593. Sultan I. Abdülhamid Dönemi'nden (1774-1789) itibaren padişah portreciliğinde yeni bir şema olarak karşımıza çıkan, soyağacı oluşturacak biçimde bir ağacın üzerine yerleştirilmiş madalyon şeklindeki padişah portreleri, daha sonraki dönemlerde de yapılmaya devam etmiştir. G. Renda, "Osmanlı Sultanlarının Soyağacı", *P Sanat Dergisi*, 2, Yaz, 1996, s. 81-92; G. İrepoğlu, "Batılılaşma Hareketi İçerisinde Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği", *Antik Dekor*, 38, 1997, s. 83.
- 18 Zenop Manas'ın üçüncü oğlu Gaspar Manas (1816 sonrası -1888), uzun süre Viyana Osmanlı elçiliğinde tercüman ve başkâtip olarak çalışmış, daha sonra aynı göreve Paris'teki Osmanlı elçiliğinde devam etmiştir (Y. G. Çark, *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler*, Yeni Basımevi, İstanbul, s.142-143; Azaryan, 1981, s. 214; Küçükasköylü, 2011, s. 174). Gaspar Manas'ın bilinen tek eseri Viyana'da bir Ermeni Manastırı'nda bulunan erkek portresidir ve *Gaspar Manas 1856* imzalıdır (Kürkman, 2004, s. 583). Ressamın Viyana Elçiliği'nde görev yaptığı sırada yapmış olabileceği söz konusu esere bakıldığında ailenin diğer sanatçıları gibi usta bir portre ressamı olduğu anlaşılır.
- 19 Zenop Manas'ın küçük oğlu Aleksandr Manas Viyana Osmanlı Elçiliği'nde memur olarak çalışmıştır. 1839'da Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş ve aynı tarihte ölmüştür. Genç yaşta ölen (yaklaşık 18-19) Aleksandr'ın etkinlikleri konusunda veriler sınırlıdır. Ancak onun da babası ve kardeşleri gibi resme meraklı olduğu bu konuda aldığı eğitimden anlaşılmaktadır (K. Pamukciyan, "Manas Ailesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C V, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul 1994, s. 286; Küçükasköylü, 2011, s. 175).
- 20 1810-1815 yılları arasında doğduğu ve 1875 sonrası öldüğü tahmin edilmektedir (Pamukciyan, 1994, s. 286; Küçükasköylü, 2011, s. 170).
- 21 Rupen Manas, Sultan II. Mahmud döneminde, 1834 yılından sonra Paris Osmanlı Elçiliği'nde Süleyman Paşa'nın tercümanı olarak çalışmıştır (Pamukciyan, 1994, s. 286; Küçükasköylü, 2011, s. 171).
- 22 Rupen Manas kendi yazısıyla tercümanlık görevinin sona erdiğini belirtmiş ve yağlıboya resim konusunda aldığı eğitimi tamamlamak için bir yıl daha kalma isteğini belirtmiştir (Bu belgeyi kendi el yazısı ile Osmanlıca yazmış ve *ressam kulları* olarak imzalamıştır. BOA, Hariciye İradeleri no.2255). Bkz. Küçükasköylü, 2011, s. 170-172).
- 23 Azaryan, 1981, s. 213; Çark, 1966, s. 140; Pamukciyan, 1994, s. 286, 1990, s. 38; Küçükasköylü, 2011, s. 171.
- 24 Bu nişanlar, padişahın yaklaşık 5-6 cm çapında madalyon şeklinde, çoğunlukla tam profil olarak betimlendiği bazen değerli taşlarla bezenmiş, fildişi üzerine yapılmış portresini içeren, zincirle boyuna asılan ya da göğüse takılan nişanlardır (Küçükasköylü, 2011, s. 172). Bu tür portrelerin sergileme amaçlı, takı olarak kullanılan ya da mücevher kutularının üzerinde görülen örnekleri de vardır. İnceltilmiş bir fildişi tabaka üzerine yağlıboya/suluboya veya karma teknikle yapılmışlardır. Fildişinin yanı sıra sedef, gravür, fotoğraf ya da kâğıt üzerine yapılmış örnekleri de vardır (G. Renda, "Osmanlılarda Portreli Nişanlar", *Uluslararası Sanat tarihi Sempozyumu*, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, İzmir, Ege Üniversitesi

- Yayımları, 2002, 491-501). Bu eserler tekniğine, türüne göre *tasvir-i hümayûn nişanları, portreli nişanlar, fildişi portreler* veya *minyatür/madalyon portreler* olarak anılmıştır (Küçükhasköylü, 2007, s. 377-392). Ayrıntılı bilgi ve örnekler için bkz. Renda, 2002, s. 491-501; Küçükhasköylü, 2007, s. 377-392.
- 25 Pamukciyan, 1994, s. 286; Gören, 1997, s. 94. Sergiye verdiği eser ya da eserler hakkında şimdilik bir bilgiye ulaşılamamıştır. Sergi hakkında bkz. G. S. Ozanoğlu, (1983). “Şeker Ahmed Paşa ve Türkiye’de Resim Sergisininin 110. Yılı”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Mayıs 1983, s. 14-15.
- 26 19. yüzyıl başlarında doğduğu tahmin edilen Ermeni ressam Mıgırdiç Melkonyan manzara resimleriyle ünlenmiştir. TSM’de c. 454 nolu yazı kutusunun üzerine yağlıboya, aplike ve kabartma tekniğiyle eski Beşiktaş Sarayı’nı betimlemiştir (G. Renda, “Topkapı Sarayındaki Dört Manzara Yazı Çekmecesi”, *Sanat Dünyamız*, 9, Ocak 1977, s. 2-7; Pamukciyan, 1990, s. 38). Deniz Müzesi’nde no. 507’ye kayıtlı ve 1844 tarihli yağlıboya Dolmabahçe Sarayı görünümü de ona aittir.
- 27 Bu eserden yapılmış bir gravür için bkz. TSM 17/147.
- 28 Çark, 1966 s. 140; Pamukciyan, 1994 s. 286-287. *Mecmua-i Havadis*, 1852-1869 yılları arasında İstanbul’da yayımlanan Ermeni harfli Osmanlıca gazetedir.
- 29 Azaryan, 1981, s. 214; Stepanyan, 1981, s. 282; Çark, 1966, s. 140; Bohçaliyan, 1989, s. 31-37; Pamukciyan, 1994, s. 286-287.
- 30 BOA, Hariciye İradeleri, no. 5653/136; Avédissian, 1959, s. 397-398; Küçükhasköylü, 2011, s. 173.
- 31 Pamukciyan, 1994, s. 286-287. Sebuh Manas’ın diğer eserleri için bkz. Sürbahan (Küçükhasköylü) 2002, s. 73-78).
- 32 Adı, farklı kaynaklarda *Hovsep, Joseph Menas, Yosef, Jozef* olarak da geçmektedir.
- 33 Avédissian, 1959, s. 99; Azaryan, 1981, s. 214; Pamukciyan, 1994, s. 286. Ressam hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. N. Küçükhasköylü, “Dolmabahçe Sarayı’ndan bir ressam: Josef Manas”, *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu-Bildiriler*, I, TBMM Yayınları, İstanbul 2007, s. 377-392.
- 34 Kürkman, 2004, s. 584.
- 35 B. Öztuncay, *Vasilaki Kargopulo*, İstanbul, Bos Yayınları, 2000, s. 87; Bu konudaki haber için bkz. *Le Moniteur Oriental*, 11 Avril 1886.
- 36 Öztuncay, 2000, s. 94. Kayseri Ermenilerinden olan ve 17. yüzyıl başında İstanbul’da Samatya’ya yerleştikleri bilinen Abdullahyan Ailesi’den Apraham Abdullah (1792-1875)’in oğulları Viçhen, Kevork ve Hovsep Kardeşler 1858 yılında Beyazıt’taki Rabach’in stüdyosunu devralarak fotoğraf sanatıyla profesyonelce ilgilenmişlerdir. 1863 yılında Sultan Abdülaziz Abdullah Biraderler’e İzmit’teki Av Köşkü’nde portresini çekirmiş ve sonucu beğenerek yalnızca onların çektiği fotoğraflarının resmi fotoğraf olarak tanınması ve her tarafa dağıtılması emrini vermiştir. Daha sonra “*Ressam-ı Hazret-i Şeyriyar-i*” (*saray fotoğrafçısı*) rütbesiyle ödüllendirilmişlerdir. 4 Temmuz 1873’te bu fotoğrafçıların başkaları tarafından taklit edilemeyeceği sultanın buyruğu olarak duyurulmuştur (E. Çizgen “Abdullah Biraderler” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, II, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1994, 69-75; E. Özendes, Abdullah Frères, *Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998). Sultan Abdülaziz döneminde ressamlar tarafından çoğunlukla Abdullah Biraderler’in çektiği fotoğraflar esas alınmış ve işlemlerde, porselenlerde, madalyalarda, saatlerde, Avrupada basılan gravürlerde yararlanılmıştır. Abdullah Biraderler’in en büyüğü Viçhen Abdullah (1820-1902), 1858’de birinci sınıf ressam olarak anılmıştır. Fildişi ve sedef üzerine portreler yapmış ve bu eserlerinden dolayı ödüllendirilmiştir. Viçhen Abdullah’in yaptığı düşünülen bazı Sultan Abdülaziz tasvirleri TSM’de bulunmaktadır. Fildişi üzerine yağlıboya tekniğindeki bu eserler Osmanlıca “*Ressam Abdullah*” imzalıdır (Renda, 2002, 491-501; Renda 2000, s. 525; Küçükhasköylü, 2007, s. 377-392; TSM 17/227, 17/235, 17/234, 17/228). Ayrıca kardeşi Kevork Abdullah’in da fotoğraf üzerine yağlıboya yaptığı bilinmesi fildişi üzerine madalyon portreler de yapıyor olabileceğini düşündürür (V. Seropyan, “Kevork Abdullah”, *Yaşam ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 22-23).
- 37 Serasker Hasan Rıza Paşa (?-1912) Asker ve İşkodra müdafii olarak tanınmıştır. Askeriyede hocalık yapmıştır. 1908’den sonra Edirne ve Bağdat’ta bulunmuş ve Balkan Harbi’nde İşkodra Kalesi Kumandanı olmuştur (Küçükhasköylü, 2007, s. 384).
- 38 Öztuncay, 2000, s. 94; Sebah&Joallier hakkında bkz. E. Özendes, *Sébah&Joallier’den Foto Sabah’a Fotoğrafla Oryantalizm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- 39 Simeon Agopyan için bkz. Bohçaliyan, 1989, s. 77; Pamukciyan, 1990, s. 34; Kürkman, 2004, s. 111.
- 40 T. Çoruhlu, A. Çötelioglu, *Askeri Müze Resim Koleksiyonu*, İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesi Yayınları 1996, s. 16, 233; Küçükhasköylü, 2007, s. 384.
- 41 Küçükhasköylü, 2007, s. 384-385.

- 42 Dürrüoğlu, 1962, s. 9.
- 43 Deli Fuad Paşa, 1869'da Dâri Şurayı Askeri'de görev almış, 1872'de aşiret ayaklanmalarını bastırmak üzere Kerkük'e gönderilmiştir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşında da "Elena Kahramanı" unvanı almıştır. 93 Harbi sona erince İstanbul muhafızı, sonra müşir ve Yaver-i Ekrem-i Hazret-i Şehriyari olmuştur. 1894'te elçi olarak Avusturya ve Rusya'ya gönderilmiş, 1908'de İstanbul'a dönmüştür. Daha sonra şam'a sürülmüştür (Küçükhasaköylü, 2007, s. 383).
- 44 Ahmed Cevad Paşa (1851-1900) 1891'de müşirliğe ardından sadrazamlığa getirilmiştir. 1895'te görevden alınmıştır (Küçükhasaköylü, 2007, s. 383).
- 45 İstanbul Üniversitesi'nde bulunan bir envanter defterindeki listeye göre (Renda, 2000, s. 457; İÜK Nr. 9079, 34.) padişah portrelerinin yanı sıra siparişlere göre manzara ve tarih konulu resimler de yapmıştır. Söz konusu listede manzaralar da yaptığı belirtilen Josef Manas'ın tarihini bilmediğimiz bir Kız Kulesi görünümü ile Boğaz manzarası özel koleksiyondadır (Kürkman, 2004, s. 586). Sanatçının Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde de 1892 tarihli ve imzalı bir boğaz manzarası bulunmaktadır (Küçükhasaköylü (2007, s. 390-391).
- 46 İmparator II. Wilhelm ve eşi, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde, Yunanistan'a yaptıkları ziyaretlerinin ardından 18 Ekim 1898'de İstanbul'a da uğrayarak padişahı ziyaret etmişlerdir. 22 Ekim 1898'de İstanbul'dan ayrılmışlardır (Küçükhasaköylü, 2007, s. 382).
- 47 Yalı ile ilgili haberler için bkz: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/11841468.asp> ve <http://www.tarabyatarihi.com/index.php/tarihi-mekanlar-2/kosk-ve-yalilar/>
- 48 Kapıdağlı Ailesi ilk olarak 18. yüzyılda Selânik'in güneybatısında bir kıyı şehri olan Sozopolis'de görülür: Jason C. Mavrovitis, *Out of the Balkans (Part I)*, Princeton Drive, Sonoma 2002; <http://www.pahh.com/mavrovitis/straight01.html#text57>
- 49 Osmanlıca belgelerde *Ressam Kostantin* olarak geçmektedir. Sanatçı hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. G. Renda, "Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler", *19. yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı (Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu) 14-15 Mart 1996 Bildiriler*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996: 139-162; N. Küçükhasaköylü, "Circulating Images: Ottoman Painters, Travel Books, Overtones", *Comité International des Études Pré-Ottomanes et Ottomanes (Ciepo-20)*, 2012, Crete-Rethymno, s.876-891; N. Küçükhasaköylü, *Osmanlı Kıyafet Albümleri (1770-1810)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi-Ankara, 2010, s. 104-110.
- 50 D. Komini-Dialeti (ed.) *Lexiko Ellinon Kallitechnon*, I-IV, 1997-2000 (LEK II, 1998).
- 51 Bu dizi ancak 1815'te, Sultan II. Mahmud Dönemi'nde Londra'da gravürlenerek John Young tarafından basılabilmemiştir (Renda, 2000, s. 443). Young Albümü siparişinin nasıl yapıldığına dair ayrıntılı bilgi için bkz. G. Renda, "Art and Diplomatic Relations: The Story of an Ottoman-British Project in London", *Cultural Encounters and Cultural Differences*, Hacettepe University Research Centre for British Literature and Culture, 11-12 February 1999, Ankara 1999, s. 227-238 (Renda 1999); G. Renda, "Portrenin Son Yüzyılı" *Padişahın Portresi, Tesvir-i Âl-i Osman*, İř Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 474-495; S. İćen, *Young Albümü*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 1997. Söz konusu Young albümü için bkz. John Young, *Series of portraits of the emperors of Turkey-Suite des portraits des empereurs turcs depuis la fondation de la monarchie, jusqu'à l'an 1815, gravés d'après des tableaux faits à Constantinople... Accompagné d'une notice biographique sur chaque empereur*, W. Bulmer London 1815. 'Young Albümü' olarak anılan bu dizinin kalibında hazırlanmış albümler için bkz. Renda, *Osmanlı Padiřah Portreleri. Bir 19. Yüzyıl Albümü / A 19<sup>th</sup> Century Album of Ottoman Sultans' Portraits*, Milano, Amilcare Pizzi, 1992.
- 52 Renda, 2000, s. 473.
- 53 Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.T. Öz, "Osmanlı Hükümdarları Resimleri", *Tarih Haznesi*, 9, 1950, s. 57; N. Yıldız, *İngiliz-Osmanlı Sanat Alışverişi*, İstanbul Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1987, s. 583-587; Renda, 1996, s. 141-162; Renda, 2000, s. 494. Bu portrelerde Kostantin'in kaynağı Levni'nin eserleridir.
- 54 Renda, 2000, s. 474-490.
- 55 Young, 1815, s. 4-5.
- 56 Renda, 1996, s. 139.
- 57 Sultan III. Selim'in şiirlerini içeren *Divan-i İlhami* adlı yazma TSMK'de H.912 numaraya kayıtlıdır. İçerisinde Kostantin Kapıdağlı tarafından yapılmış manzara resimleri bulunmaktadır: Renda, 1996, s. 145; G. Renda, "A Manuscript of Art and Poetry: Divan-ı İlhami", *Cultural Horizons. A Festschrift in Honor of Talat S. Halman*, (Ed. J. Warner), Syracuse University Press, 2001, vol. I, 247-262.

- 58 Eser hakkında bkz. N. Anafarta, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1966, s.13; F Çağman, Z. Tanındı, *Padişah Portreleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1984; Renda, 2000, s. 467.
- 59 Küçükhasköylü, 2012, s. 890.
- 60 İstanbul Demetrios Kilisesi'nde bulunan Çarımhta İsa konulu bir resimde *Konstantinos Kyzikenos* imzası vardır. Kilisede bulunan aziz resimleri de M. A. Papas tarafından Kostantinè atfedilmiştir: Metropolit A. Papas, "Der Maler Konstantinos Kyzikenos und einige seiner Werke", *Orthodoxes Forum*, Zeitschrift des Instituts für orthodoxe Theologie Universität München, München, 1987, s. 71-82; Renda, 1996, s. 139-162.
- 61 Kostantin Kapıdağlı diğer resim etkinlikleri hakkında bkz. için bkz. Renda, 1996, s.139-162; Küçükhasköylü, 2012, s. 876-891; Küçükhasköylü, 2010, s. 104-110.
- 62 Kürkman, 2005, s. 136-137. Sanatçı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. N. Küçükhasköylü, "Antranik Efendi: The 19<sup>th</sup> Century Ottoman Court Painter", *Asos Journal (The Journal of Academic Social Science)* 12, 2015, 116-125.
- 63 Özendes, 1998, s. 165.
- 64 Bu belge Antranik Efendi'ye sanayi madalyası verilmesi hakkındadır: BOA, Taltifat İradeleri, cilt IV, 1313/1898- No.1439 (12-B/26-10). Servet-i Fünun dergisi için gravürler, hakkâk olarak çalıştığını gösteren örneklerdir.
- 65 Avédissian, 1959, s. 398; Renda, 2002, s. 498.
- 66 Kürkman, 2005, s. 133. Kürkman bu bilgiyi, 1921 tarihli *Annuerie Oriental* (Oriental directory, commerce, Industrie, admimistration, magistrature, editeur-Propriétaire Alfred rizzo, Constantinople) kaynağına dayandırmaktadır. Ayrıca Antranik Allahverdi ve Antranik Asdvadzaduryan (Astvatzaduryan/Asvazaduryan) adlı kişilerin aynı kişiler olma olasılığının zayıf bir ihtimal olduğunu belirtmiştir (Kürkman, 2005, s. 133). Antranik Asdvadzaduryan, Antranik Allahverdi gibi isimlerle anılan Antranik Efendi zaman zaman -i hecesinin düşmesi ve Ermeni soyadlarında yaygın olan bir şekilde kullanılması nedeniyle Antranik Fendyan/Fendiyan şeklinde de anılmıştır.
- 67 Dolmabahçe Sarayı Müzesi Arşivi: D. 420, 1331-1916. Bu konu hakkında bkz. Renda, 2000, s. 460; Renda, 2002, s. 498.
- 68 Sakızyan, 1932, s. 148.
- 69 Akat, 1996, s. 30-34. Sanatçının Sultan Mehmed Reşad, Sultan II. Abdülhamid portreleri ve diğer eserleri için bkz Küçükhasköylü, 2015, s. 116-125.
- 70 Renda, 2000, s. 539. 1922 tarihli, madalyon şeklinde yapılmış padişah portreleri dizisi Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. 17/204 numaraya kayıtlıdır.
- 71 Sanatçının Young albümü dışında; Ivan Ayzavovski, Henri Guillaume Schlesinger, Jean Portet, Wilhelm Reuter, Sebuhan Manas, Josef Manas, Abdullah Biraderler, Simeon Agopyan gibi dönemin diğer sanatçılarının fotoğraf ve resimlerinden de faydalandığı anlaşılmıştır. Örnekler için bkz. Tuğlacı, 1983, s. 30; Renda, 2000, s. 450-451, 506, 525, 536; Kürkman, 2004, s. 135.
- 72 1887 tarihli ve Latin harfleriyle Antranik imzalı tuval üzerine yağlıboya (96 x 71cm) bir portresi ve natürmortları için bkz. Kürkman, 2004, s. 136-138.
- 73 The Turkish Sale (17 October 1997), London, Sotheby's, s. 127. Muhtemelen 1898 sonrası yaptığı bu eserini gerçekleştirirken yararlanmış olabileceği fotoğrafın bir örneği Ayşe Osmanoglu'nun Babam Abdülhamid adlı kitabında yer almıştır (A. Osmanoglu, Babam Abdülhamid, İstanbul, Güven yayınları, 1960, s. 48-49).



# Ressam Halid Naci ve Porselen Ressamlığı: Milli Saraylar Koleksiyonu'ndan Örnekler

Gül Sarıdikmen\*

Halid Naci (1875-1927), Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Asker ressamlar kuşağından olan sanatçı, Batılılaşma Dönemi Osmanlı, II. Meşrutiyet Dönemi ile Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında, porselen ressamlığı, tuval resmi ve karikatür alanında başarılı sanatsal çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Babasının fabrikatör Osman Bey<sup>1</sup> olduğu bildirilen Halid Naci, Eyüpsultan'da doğup büyümüş ve ilköğrenimini Eyüpsultan'da tamamlamıştır. Küçük yaşlardan itibaren resme ilgi duyan Halid Naci'nin resme olan ilgisi ve yeteneği, Bahriye Mektebi'ndeki eğitimi sırasında öğretmenleri tarafından fark edilerek resme teşvik edilir. Dönemin Bahriye Nazırı Hüseyin Hüsnü Paşa'nın portresini yapmaya teşvik edilerek Paşa'nın karakalem portresini 40 x 50 cm ölçüsünde yapar. Komutanı tarafından Halid Naci'nin yaptığı karakalem portre, Hüseyin Hüsnü Paşa'ya sunulur. Paşa, portreyi çok beğenerek Halid Naci'den Sultan Abdülhamid'in daha büyük bir portresini yapmasını ister ve böylece Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmesine padişah nezdinde olanak sağlanmasına vesile olur. Halid Naci'nin yaptığı Sultan Abdülhamid'in karakalem portresi, Hüseyin Hüsnü Paşa tarafından Abdülhamid'e sunulur ve padişah tarafından da beğeni kazanır. Padişah tarafından özel irade çıkarılarak Halid Naci'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmesi sağlanır. Üç yıl Sanayi-i Nefise Mektebi'nde askeri öğrenci olarak resim eğitimi gören Halid Naci, 1893'te birinci derecede ressam olarak diploma alır. Okuldan diploma alışı tarihleri kaynaklarda, 5 Temmuz 1893<sup>2</sup> ve Kasım 1893<sup>3</sup> olarak kaydedilmiştir.

\* Yrd. Doç. Dr. Sanat Tarihçisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

1 Yıldız Çini Fabrika-i  
Hümâyûnu / Yıldız  
Porselen Fabrikası, 2006.



Halid Naci, mezun olunca sanata büyük ilgi duyan, sanatın hemen her alanını ve sanatçıyı destekleyen Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) tarafından Yıldız Sarayı'nın dış bahçesinde açılması planlanan ve kuruluş çalışmaları gerçekleştirilen Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu için Sévres porselenlerini inceleyip porselen, çini ressamlığı alanında yetişmesi amacıyla Paris'e gönderilir. Paris'te Sévres Porselen Fabrikası'nda bir süre porselen ressamlığı alanında eğitim görür. Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu'nun ilk ürünlerini verdiği 1894'te yurda döner. Halid Naci, yurda dönünce fabrikanın baş ressamlığına getirilir.<sup>5</sup> Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu'nda, 17 Kasım 1894 tarihi itibarıyla aylık 500 kuruş maaşla çalışmaya başlar ve işe başladığında yarım maaşı peşin ödenen Halid Naci'nin aldığı bu ücret, Kasım ve Aralık ayı maaşlarından 125'er kuruş kesilerek tahsil edilir.<sup>4</sup> Mülazım Halit Efendi'nin Mart 1897'de 500 kuruşluk maaşı, 400 kuruşa indirilmiş ve 20 Haziran 1899 tarihinde de 400 kuruşluk maaşına 150 kuruş zam yapılmıştır.<sup>6</sup>

İlk olarak Çin'de üretilen ve saray destekli gelişen porselen, buradan Avrupa'ya yayılmıştır. 16. yüzyılda Avrupa'da porselen üretimi denemeleri başlamış ve 18. yüzyılda Avrupa'da porselen üretimine geçilmiştir. 18 ve 19. yüzyılda Fransa, İngiltere, Almanya, Avusturya, Rusya ve İtalya başta olmak üzere çoğu Avrupa ülkesinde saraylarla bağlantılı porselen fabrikaları, porselen ihtiyacını karşılama yanında bir prestij unsuru olarak vardır ve ürettikleri yüksek kalitedeki porselen eserlerle bir prestij yarışı içerisinde görünürler. Çin porselenleri gibi Avrupa porselenleri de Osmanlı sarayında büyük itibar görmüştür. Osmanlı, geleneksel İznik ve Kütahya çiniciliği gibi çini alanında önemli bir yer edinmiş olmasına rağmen, Avrupa saraylarında olduğu gibi prestij eserler üretme açısından Osmanlı sarayının bir porselen fabrikası eksikliği olduğu ortadadır.<sup>7</sup> Sanayileşme ve teknolojinin kullanımı açısından Osmanlı'da kurulan saray destekli bir porselen fabrikasının ihtiyaç olarak ortaya çıktığı görülür. Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu, Sultan II. Abdülhamid'in desteğiyle 1890'lı yılların başında Yıldız Sarayı bahçesinde kurdurulmuştur. 1893'te inşası

devam eden fabrika, 1894 yılındaki büyük depremde zarar görmüş ve aynı yıl restore edilmiştir. Fabrika, İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco'nun tasarımıdır<sup>8</sup> ve restorasyonunu da D'Aronco yapmıştır.<sup>9</sup>

Osmanlı, porselen alanındaki bu fabrika için Fransa'dan çok etkilenmiş ve destek almıştır. Fabrikanın kuruluş aşamasında yeni teknoloji, malzeme ve kalıplar Fransa'daki Sévres ve Limogés fabrikalarından getirilmiştir.<sup>10</sup> Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu için dünyanın en iyi porselen fabrikalarından biri olan Sévres Porselen Fabrikası model alınmıştır. Halid Naci, eğitim için Sévres Porselen Fabrikası'na gönderilmiştir. Yıldız Sarayı bahçesindeki fabrikada ilk kuruluş aşamasında Fransız ustalar, mühendisler çalıştırılmıştır. Fabrikanın ilk dâhiliye müdürü, Louis Date adlı bir Fransızdır ve Louis Date ile 29 Temmuz 1893'te imzalanmış bir antlaşma metni mevcuttur.<sup>11</sup> Başlangıçta fabrikada kullanılan porselen hammaddesi olan kaolin ve feldspat ile porselen kalıpları Fransa'dan getirtilmiştir. Fransa'dan getirtilen ve belirli sürelerle kontrat yapılan usta ve ressam, aynı zamanda buradaki yerli usta ve sanatçılara eğitim verip alanlarında yetişmelerini sağlamışlardır. Sonraları, porselen kalıplar yerli ustalar tarafından hazırlanmaya başlanır, ayrıca yerli kaolin de porselenlerin alt kısımlarında görüleceği üzere "Türk kaoleni Tharet" ya da "yerli toprak" damgasıyla kullanılır.<sup>12</sup>

İdari ve mali olarak Hazine-i Hassa Nezaretine bağlı olan fabrikada, maaşlar ve masraflar Emlâk-ı Hümayûn gelirlerinden karşılanmıştır ve fabrikanın her türlü masrafı için Emlâk-ı Hümayûn gelirlerinden karşılanan belirli bir tahsisatı vardır.<sup>13</sup> Fabrika'da ilk çalışanlar, Aralık 1893'te istihdam edilmiştir ve Temmuz 1894'e kadar fabrika kadrosunda sadece yedi yerli çalışan mevcuttur.<sup>14</sup> Fabrikada çalışanlara ait maaş defterlerindeki ilk kayıtlar, 1894 yılının Eylül ayından itibaren başlar.<sup>15</sup> Kasım ayından itibaren Halid Naci de fabrika personeli arasında yer alır ve burada ilk üretilen eserlerde imzası bulunur.

Sévres Porselen Fabrikası'ndan getirtilen ustalar, fabrikada yerli ustaların eğitimini gerçekleştirmiştir. Porselen eserlerin dekorlanması, ressam tarafından yapılmıştır. A. Nicot (Jean Nicot), Et. Narcice (Etienne Narcice), U. Avergne ya da Lavergne, Mös-yö Toblier, Alfred de Sain, Jean Cloude, Jean Della Tulla, Jan de Latole gibi Fransa'dan gelen ressamlarla, Türk sanatçılar birlikte çalışmıştır. Batılılaşma Dönemi Türk resmi açısından önemli olan isimlerin çoğu, bu fabrikanın resimhanesinde eserlerin dekorlanmasına katkı sağlamıştır. Askeri okullar ve Sanayi-i Nefise Mektebi başta olmak üzere, resim eğitimi verilen okullardaki hocalar ya da buradan yetişen bazı sanatçıların isimleri yaptıkları eserlerde yer alır. Bahriye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan ve Yıldız porselen eserlerde "*Halid*" imzasıyla görülen Halid Naci başta olmak üzere; Mardiros Efendi, Şarl Atam Efendi, Enderuni Es-seyid Nuri (Nuri, Nouri), Mustafa Vasfi Paşa, Mesrur İzzet Ebu Şeneb Bey, Ömer Adil, Kolağası Yahya Bey, Rıza Bey, Ziya Bey, Enderuni Abdurrahman Bey, Ferid, Bizantivos, İsmail, İbrahim, Rifat, Hüseyin Hulusi, Ser Mücellid-i Hazret-i Şehriyari Ali Ragıp, Şefik, Reşid, Şevki, Mehmed, Ali, Enver Bey gibi pek çok isim, eserler üzerindeki eski yazı ya da imzada görülür.<sup>16</sup> Saray baş ressamı Fausto Zonaro'nun ve "*Zekai Kulları*" imzasıyla Hüseyin Zekai Paşa'nın da resimlediği tabaklar vardır. Ayrıca, Türk resminin önde gelen isimlerinden ressam Üsküdarlı Hoca Ali Rıza'nın "*Kulları Ali Rıza*" imzalı olarak fabrika için hazırladığı suluboya desenleri içeren bir albüm günümüze ulaşmıştır.<sup>17</sup>

Sanatçıların dekorlarını yaptığı ilk üretilen Yıldız porselenleri başlangıçta Sévres porselenlerinin etkisindedir. Kalıplar, formlar, Sévres Porselen Fabrikası'ndan getiriliyordu. Türk resim sanatı açısından porselenler üzerindeki resimler incelendiğinde, o dönem tuval resminde de görülen konularla karşılaşılır. Özellikle İstanbul manzaraları, Boğaz görünümleri, kentteki saraylar, kasırlar, köşkler, cami, çeşme, sebil gibi anıtsal mimarlık örnekleri ile geometrik, bitkisel ve yazı gibi geleneksel Osmanlı motifleri etkili kompozisyonlar ve natürmortlar resmedilmiştir. Avrupa Barok ve Rokoko etkili S ve C kıvrımları, rokay, kartuş gibi motiflerle bir senteze ulaşılmıştır. Bazı eserlerde, Neoklasik ve Art Nouveau akımı etkileri görülür. Kadın, çocuk, melek tasvirli porselenler vardır. Dekorlarında natürmort, İstanbul'un tarihi mekânlarının ve padişah portrelerinin görüldüğü bazı tabak örnekleri de ilgi çekicidir.

Genellikle yeşil boya ile yapılmış ay yıldız damgalı, fabrikanın amblemini taşıyan bu Yıldız porselen eserleri, Avrupa ölçeğinde bir Osmanlı markası olarak prestij göstergesidir. Damga altında fabrikanın kuruluş yılını belirten 1312 tarihi ile eserin kaçınıcı yılda üretildiği bilgisi bulunur. Fabrikanın en parlak dönemi II. Abdülhamid'in saltanatı ile sınırlıdır. 1312 (1894) ile II. Meşrutiyet'in ilanı ve II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin ardından 1909 arasındaki dönem olarak değerlendirilir. "1312" ve "1312 sene 15" yazısı, 1894 ve 1909 arasındaki en parlak olan ilk dönemi belirtir. Halid Naci, bu süreçte fabrikada çalışmıştır.

Yıldız porselen eserleri dekorlama işleminde, genellikle sırüstü dekorlama yöntemlerinden serbest fırça dekoru uygulanmıştır. Bazı porselen eserlerde, kalıpla kabartma ve aplike teknikleri de kullanılmıştır. Fırçaya ve boyaya büyük bir ustalıklı hâkim olan Halid Naci, manzara, mimari ya da figürlü manzaralardan oluşan kompozisyonlarını vazo, levha, tabak gibi pek çok porselen eser yüzeyine çoğunlukla fırça darbelerinin rahatlıkla takip edilebildiği serbest fırça dekoru uygulamasıyla gerçekleştirmiştir. Dekor uygulaması yapılacak porselen eserde, uygulama yapılacak formun yapısına uygun olarak desen yüzeye aktarılır ve sırüstü teknikte fırça dekoru uygulanır. Porselen üzerine fırça ile boya uygulaması, yağlıboya gibi görünse de istenilen renkleri elde etmek için fırındaki pişirim sıcaklığına göre kimya bilgisi, sır ile seramik boya türleri, sırüstü dekor yapabilecek sıraltı ve sırüstü dekor boya bilgisi ile teknik bilgi ve beceri gerektirir. Sırın erime özelliği, pişirim sıcaklığı, renklendirici oksit ve boya çeşitleri, pişirim sonucunda ortaya çıkacak olan renk tonunu etkiler. Porselen üzerine yaptığı resimlerde, sırüstü teknikte fırça dekoru uygulayan Halid Naci, bu alanda yetkinliğe ulaşmıştır. Porselen resimlerinin kalitesi, renk değerleri ve uyumu, yağlıboya tablolarını aratmayacak niteliktedir. Sırlı porselen üzerine öncelikle zemindeki renkli manzara ve varsa figürler boyanır ve fırınlanır. Pişirim tekniği açısından daha az ısıda fırınlanması gereken altın yıldız ise en son aşamada sürülür ve daha düşük ısıda tekrar pişirim yapılmak üzere fırınlanır. Halid Naci'nin yaptığı porselen dekorlarında, benzer renkler ve tonları görülür ve porselen eserler üzerindeki resimleri, yağlıboya resim izlenimi uyandırır.

Fabrikanın 1312 (1894) tarihli ilk eserleri arasında, ressam Halid Naci'nin imzasını taşıyan çok sayıda eser bulunur. Eserlerinde genellikle Osmanlıca "Halid", bazı eserlerinde ise "Halid Naci" imzası vardır. Figürlü ya da figürsüz manzara resimli tabaklar başta olmak üzere, büyük ya da küçük boyutlu vazolar, dekoratif levhalar,

kutular, sigaralıklar vs. Halid Naci tarafından dekorlanmıştır. Eserlerin arkalarında ya da alt kısımlarında, yeşil ay yıldız damga ve üretim yılı bilgisi vardır. Topkapı Sarayı Müzesi, Yıldız Sarayı Müzesi, TBMM Milli Saraylar'a bağlı Dolmabahçe Sarayı ile buraya bağlı köşk ve kasırlarda, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Şehir Müzesi ve bazı özel koleksiyonlarda sanatçının eserleri mevcuttur.

Halid Naci, Yıldız porselen eserler üzerine manzara ağırlıklı resimler yapmıştır. Manzaraları figürlü ve figürsüz olarak ikiye ayrılabilir. Genelde, ağaçlık alan, orman ve su unsuru bir akarsu, dere, göl ya da deniz olarak manzaralarda yer alır. Bazen bu orman manzarasında geyik, tilki gibi yabani hayvanlar, bazen de çiftlik havasında inekler ya da koyunlar betimlenmiştir. Bu figürlü manzaraların bir kısmında, günlük yaşamdan kesitler de sunulmuştur. Porselen resimleri arasında, görsel belge değeri taşımaları açısından İstanbul manzaraları önemlidir. Boğaziçi, tarihi yarımada görünümleri, Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Camii, Kız Kulesi, Rumeli Hisarı, Anadolu Hisarı, Küçüksu Kasrı, Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi ve Kağıthane'de Sa'dâbâd/Çağlayan Sarayı Çadır Köşkü başta olmak üzere bir kısmı günümüze ulaşmayan yapılar, görsel belge değerinde porselenlere resmedilmiştir. Mimari ayrıntıları açısından gerçeğe uygun görünümler sunan bu resimlerin çoğu, fotoğraflardan yararlanılarak yapılmıştır. Fotoğrafların bir kısmı, Sultan II. Abdühamid tarafından oluşturulan Yıldız/Abdühamid Fotoğraf Albümleri'nde görülebilmektedir. Halid Naci ve burada çalışan diğer sanatçıların resmettiği İstanbul'un mimarlık örneklerinin tuval resminde de benzer örnekleri vardır.<sup>18</sup> “*Türk Primitifleri*” ve “*Darüşşafakalı Ressamlar*” adı verilen bir grup sanatçı ve bazı asker ressam, fotoğraflardan yararlanarak resimler yapmıştır.<sup>19</sup> Sultan II. Abdülhamid'in isteği üzerine hazırlanan fotoğraf albümleri, dönemi görsel olarak belgelemek açısından önemlidir. Yıldız Albümleri'nde yer alan bazı fotoğraflarla, bazı porselenler üzerine serbest fırça dekoru ile aktarılmış olan manzara ve mimarlık örnekleri büyük benzerlik gösterir. II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı bünyesinde bir fotoğraf atölyesi kurdurtmuştur. Sarayda resim galerisinin de mevcut olduğu ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin gelip sarayda çalışabilmeleri için bir oda dahi tahsis ettiği bilinmektedir. Resim alanında fotoğraftan yararlanma, tuval resminde olduğu gibi, Yıldız porselenlerinde de uygulanmıştır.

Fabrikanın ilk üretilen eserleri arasında, 1312 (1894) tarihli olarak Topkapı Sarayı Müzesi başta olmak üzere, Yıldız Sarayı Müzesi ve İstanbul Şehir Müzesi koleksiyonlarında örnekleri görülen, aynı kalıptan çıkmış gibi duran yuvarlak porselen duvar tabaklarında “*Halid*” imzası vardır. Bu tabak formunun fabrikada çalışan diğer sanatçıların imzasını taşıyan ya da imzasız olarak farklı farklı dekorlanmış pek çok örneği vardır.<sup>20</sup> Porselen tabakların kenar kısımları genelde pembe, fuşya renk tonlamasındadır ve kalıpla kabartmalı olup altın yıldızla dekorlanmıştır. Düz orta kısımda dairesel alanda ise değişik manzara ya da figür ağırlıklı tasvirler vardır. Sırüstü teknikte serbest fırça dekoru uygulanmış Halid imzalı örnekler arasında; Yıldız Sarayı Müzesi'ndeki şaha kalkmış beyaz at olan manzara resimli tabak; Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki denizde ilerleyen yandan çarklı vapur olan Boğaz manzarası; İstanbul Şehir Müzesi'ndeki ağaçlar ve tren olan kar manzaralı tabak ve denizde yelkenli resmedilmiş olan Boğaz manzaralı tabak, 1312 (1894) tarihli yeşil ay yıldız damgalı ilk üretilen eserler arasındadır.

**2-3** Halid imzalı  
Yıldız porselen  
tabak, 1312 (1894),  
çap: 24.5 cm, İBB İstanbul  
Şehir Müzesi Koleksiyonu,  
Env. No: 3333.<sup>21</sup>

**4** Halid imzalı Yıldız  
porselen tabak, ayrıntı.



Topkapı Sarayı Müzesi porselen koleksiyonunda Osmanlıca “Halid” imzası taşıyan 1312 (1894) tarihli yeşil ay yıldız damgalı ve kalıp olarak birbirine çok benzeyen, biri 22.5 cm çapında ve diğeri 22.3 cm çapındaki iki tabakta, kalıpla kabartma bordürlerde palmetler, C kıvrımları, yaprak ve kuş motifleri olup biri sarı, diğeri pembe zemin üzerine altın yıldız dekorludur. Sarı zeminli olanda çayır, dere ve ağaçlık manzarası, pembe zeminli olanda ise çayır, Boğaz’dan Göksu Deresi, Anadolu Hisarı ve etrafındaki yapılar, geride yeşil tepeler ve gökyüzü devam eder.<sup>22</sup> Halid imzası taşıyan



5



6

ve üzerinde Yeni Camii, Küçüksu Çeşmesi, Kağıthane Deresi, Rumelihisarı, Göksu Deresi ve Anadolu Hisarı resmi olan beş adet Yıldız porselen tabağı, İstanbul'un 506. fetih yıldönümü nedeniyle düzenlenen İstanbul Manzaraları Sergisinde yer almıştır.<sup>23</sup>

1312 (1894) tarihli ve 1312 sene 2 (1896) tarihli olarak ilk üretilen eserlerden bir diğer Yıldız porselen grubu, C, S kıvrımları ve rokaylardan oluşan rokoko etkili çerçeveli tek parça dekoratif duvar levhalarıdır. Porselen levhaların çerçeve kısımları kabartma ve genelde altın yaldızlı olup üst kısmındaki dekoratif küçük kartuşa, çoğu örnekte var olan Sultan II. Abdülhamid tuğrası ve arma eklenmiştir. Duvara asılabilmeleri için arkalarında delikleri vardır. Kenarları kıvrımlı dalgalı yatay ya da dikey dikdörtgen formlu olan bu porselen levhalara, genellikle manzara resmedilmiştir. Manzaraların bazıları figür, bazıları mimari içerir. Topkapı Sarayı Müzesi ve Yıldız Sarayı Müzesi porselen koleksiyonlarında Halid Naci, A. Nicot ve Mardiros tarafından dekorlamaları yapılmış örnekler yer alır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan ve dekorlamasını Halid Naci'nin yaptığı 1312 (1894) tarihli levhalardan birinde, günümüze ulaşmayan Çadır Köşkü resmedilmiştir. Kağıthane'deki günümüze ulaşmayan Sadâbâd/Çağlayan Sarayı önündeki havuzdan bakışla Çadır Köşkü ve kuğuların yüzdüğü Cedvel-i Sim, gerçeğe uygun olarak resmedilmiştir. Fotoğraftan çalışıldığı anlaşılan levha, aynı zamanda günümüze ulaşmayan bu yapılar için görsel belge değeri taşır. Yıldız porselenleri üzerine dekorlama için yapılan resimlerin bir kısmı, fotoğraf ya da kartpostaldan aktarılmıştır.<sup>24</sup> Yıldız porselen eserlerde isimlerine sıkça rastlanan Halid Naci ve A. Nicot, birbirinin kopyası niteliğinde iki duvar levhasının dekorlamasını yapmıştır. 1312 (1894) tarihli, 30 x 34 cm ölçülerinde birbirinin aynı iki Yıldız porselen duvar levhasının birinde A. Nicot'un imzası, diğerinde ise Halid Naci'nin imzası vardır.<sup>25</sup> Eserlerde, yalnızca çerçeve dekorunda renk farklılığı vardır ve A. Nicot imzalı levhada üstteki kartuşta Osmanlı arması mevcuttur. Rokoko süslemeli kabartmalı bir çerçeve görünümü içinde, ağaçlı kır manzarasında, ön planda kucağında bir demet kır çiçeği tutarak yürüyen bir kadın figürü ve sağ taraftaki iki ağacın gerisinde el ele tutuşmuş üç kadın figürü ile onlara bakmakta olan bir genç

**5** Halid imzalı Yıldız porselen duvar tabağı, 1312 (1894), çap: 22.3 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. 34/322. (Kalyoncu, Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri, s. 371).

**6** Halid imzalı Yıldız porselen levha, 1312 (1894), 34 x 30 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. 34/255. (Kalyoncu, Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri, s. 410).



7 A. Nicot imzalı Yıldız porselen vazo, 1312 sene 7 (1901), yükseklik: 51 cm, ağız çapı: 15 cm, Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Env. No. 11/274.

kız tasvir edilmiştir. Aynı duruşta elinde çiçek demeti tutan kadın figürünün çok benzeri, Dolmabahçe Sarayı'ndaki A. Nicot imzalı ve 1317 sene 7 (1901) tarihli olan bir vazoda da görülür.<sup>26</sup> Sanatçılar, aynı fotoğraf, kartpostal, resim ya da modeli kullanarak farklı çalışmalar gerçekleştirmiştir.

TBMM Milli Saraylar'a bağlı Dolmabahçe Sarayı Müzesi Porselen Koleksiyonu'nda, Halid imzalı vazolar, bir çift su şişesi ve duvar tabağı gibi çeşitli Yıldız porselen örnekleri vardır. Halid imzalı ve 1312 (1894) tarihli bir çift vazo, 52/2636-2637 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Yüksekliği 26 cm, ağız çapı 10 cm ve kaide çapı 8 cm ölçülerinde, tek parçadan oluşan aynı formdaki bir çift vazunun yüzeyindeki resimler farklıdır. Armudi gövdeli vazolardan birinde dipten yukarı boyun kısmına kadar olan gövdeye çayır, evler, deniz, tepeler ve gökyüzünden oluşan Boğaziçi manzarası; diğerine ise çayır, ağaçlık alan ve gerisinde Dolmabahçe Sarayı, deniz, Anadolu yakası ve gökyüzü ile yine Boğaziçi manzarası resmedilmiştir. Ayaspaşadan bakışla ön planda ağaçlık alan, Dolmabahçe Sarayı ve Boğaz görüntüsü sunar. Sarayın görkemli kapısı, selamlık ve harem bölümleri ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Sanatçı, sırüstü tekniğinde serbest fırça dekoru uygulamasıyla saray ve çevresini gerçeğe uygun olarak betimlemiştir. Sanatçının dekorlamada kullandığı serbest fırça tekniği ve renkler aynıdır. Vazoların boyun kısımlarına ise gri renkli zemin üzerine altın yıldız ile kıvrık yapraklar ve pembe, mor, beyaz çiçeklerden oluşan bitkisel süsleme yapılmıştır. Bu vazo formu, fabrikanın 1312 (1894) tarihli olarak ilk yıl ürettiği eserlerdendir. Bu vazo formu ve ölçüler korunarak, ilk yıldan başlayarak fabrikanın üretimin durdurulmasına kadar olan süreçte manzara, figürlü manzara ya da geleneksel rumi, palmet, hatayi ve çiçek motifleriyle birbirinden farklı dekorlanmıştır. 1312 sene 14 (1908) tarihli örnekleri Dolmabahçe Sarayı ve Topkapı Sarayı'nda mevcuttur.

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde 174 no'lu odada sergilenen Halid imzalı bir Yıldız porselen duvar tabağı ise 1312 sene 3 (1897) tarihlidir. Yuvarlak tabağın, formuna uygun olarak ahşap bir çerçevesi vardır. Sırüstü tekniğinde serbest fırça dekoru uygulanan düz tabak yüzeyine, ön planda iki yanda ağaçlar ve bu ağaçlar arasında şelale oluşturan bir akarsu resmedilmiştir. Tabağın yuvarlak formuna uygun olarak geriye doğru dağlık, kayalık bir alanda, sağ üst kısımda sivri kuleleriyle bir manastır seçilir ve açık mavi gökyüzü ile kompozisyon devam eder.

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde yer alan 1312 sene 4 (1898) tarihli ve Halid imzalı bir çift porselen kapaklı vazunun gövdesine, natüralist üslupta İstanbul manzarası resmedilmiştir. Kaide ve gövde olarak iki parçalı<sup>27</sup> vazoların kapak, boyun ve kaide kısımları yeşil zemin üzerine altın yıldızla asma yaprağı motifleriyle süslenmiştir. Kaide kısmından boyun kısmına doğru genişleyen vazoların gövdesinde Boğaz'da Kız Kulesi manzarası vardır. 11/242 envanter numaralı vazunun gövdesinde, ön planda ağaçlıklı bir yol, gerisinde deniz ve Kız Kulesi ile geri planda silikleşen görüntüsüyle tarihi yarımada resme aktarılmıştır. Gövdeyi saran kompozisyon ağaçlarla devam eder. 11/241 envanter numaralı kapaklı vazunun gövdesini ise ağaçlık alan, deniz, Kız Kulesi ve geri planda Sarayburnu manzarası kuşatır. Bu vazo formu, sonraki yıllarda da kullanılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi'nde 1312 sene 13 (1907) tarihli ve Halid imzalı aynı vazo formunun farklı dekorlanmış örnekleri vardır.



8



9



10



11



12



13



14



15

**8-10** Halid imzalı vazo, 1312 (1894), yükseklik: 26 cm, ağız çapı: 10 cm, kaide çapı: 8 cm, Saray Koleksiyonları Müzesi, Env. No. 52/2636.

**11** Dolmabahçe Sarayı ve ön planda çimenlik alanda kırmızı renkli "Halid" imzası.

**12** Yeşil ay yıldız damgası ile 1312 (1894) tarihi.

**13-14** Halid imzalı vazo, 1312 (1894), yükseklik: 26 cm, ağız çapı: 10 cm, kaide çapı: 8 cm, Dolmabahçe Sarayı, Saray Koleksiyonları Müzesi, Env. No. 52/2637.

**15-16** Ön planda yeşil çimenlik alanda kırmızı renkte Halid imzası ve dipte yeşil ay yıldız damgası ile.

**17** Halid imzalı duvar tabağı, 1312 sene 3 (1897), çap: 46 cm, Dolmabahçe Sarayı 174 no'lu oda, Env. No. 12/2832.



16



17

**18-21** Halid imzalı vazoz, 1312 sene 4 (1898), yükseklik: 58 cm, ağız çapı: 13 cm, kaide çapı: 18 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 11/241.

**22-25** Halid imzalı vazoz, 1312 sene 4 (1898), yükseklik: 58 cm, ağız çapı: 13 cm, kaide çapı: 18 cm, Dolmabahçe Sarayı, En. No. 11/242.



Dolmabahçe Sarayı Müzesi'ndeki 1312 sene 4 (1898) tarihli ve Halid imzalı bir diğervazonun gövdesi ise oval üç pano olarak bölümlenmiştir. Kaide ve gövde olarak iki parçadan oluşan vazonun zemini koyu yeşil ve üzerine altın yıldız süslemedir. Gövde kısmındaki oval panolara, birbirinden farklı manzaralar resmedilmiştir. Birinde ağaçlıklı alanda bir göl ve gölde yüzen kuğular vardır. Bu kompozisyonun benzerini Topkapı Sarayı Müzesi'nde 1312 (1894) tarihli ve Nicot imzalı bir vazoda da görmek mümkündür. Diğervpanoya ise iki yanda ağaçlar ve orta bölümde su ve su kıyısında şato benzeri bir yapı resmedilmiştir. Üçüncü panodaki manzara ise iki yanda ağaçlık alan, orta planda tepe ile bir yapı ve geride gökyüzüyle sonlanır. Bu formdaki vazoz örnekleri, gövde süslemesi ve renkleri farklı olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nde de vardır.

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'ndeki 1312 sene 5 (1899) tarihli ve Halid imzalı bir çift vazoz, silindir formulu gövdelidir ve alt kısmından ağız kısmına doğru daralır. İki yandan applike tekniğinde dekoratif birer kulp eklenmiştir. Benzer formda, ancak dekorlaması farklı vazolar, Topkapı Sarayı Müzesi'nde de bulunur. Her iki vazonun dip ve ağız kısmındaki kuşaklar, rokoko karakterli C motifleri, pembe güller ve küçük mavi çiçeklerle bezenmiştir. Silindirik gövdedeki geniş kuşaklarda ise manzaralar vardır. Çift kulplu vazonun birinin bir yüzeyine Sultan II. Abdülhamid'in yaptırdığı Yıldız Hamidiye Camii ve sağ kısmında geride küçük olarak Dış Karakol Binası,



**26-31** Halid imzalı vazo, 1312 sene 4 (1898), yükseklik: 62 cm, ağız çapı: 17 cm, kaide çapı: 23 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 52/1429.





32

33

34

35



36

37

38

39

40

**32-35** Halid imzalı vazo, 1312 sene 5 (1899), yükseklik: 32 cm, ağız çapı: 7 cm, kaide çapı: 9 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 13/269-270.

**36-40** Halid imzalı vazo, 1312 sene 5 (1899), yükseklik: 73 cm, ağız çapı: 16 cm, kaide çapı: 25 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 52/923.

diğer yüzeyine ise ağaçlık bir alanda beşik çatılı evlerin olduğu ve bulutlu gökyüzünde kuşların uçtuğu bir manzara resmedilmiştir. Sultan II. Abdülhamid'in saltanatı süresince devletin yönetim merkezi olan Yıldız Sarayı'nın önündeki eğimli alanda yer alan Yıldız Hamidiye Camii ve minaresi, mimari açıdan gerçeğe uygun olarak sırüstü tekniğinde fırça dekoru uygulaması ile porselen yüzeye aktarılmıştır. Sanatçı, cami resmi için fotoğraftan yararlanmıştır. Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde, Yıldız Camii, Yıldız Saat Kulesi ve Büyük Mabeyn Köşkü, Set Köşkü ve Yıldız Sarayı giriş kapısı olan Koltuk Kapısı'nın betimlendiği porselen bir vazo örneği ve Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde de aynı manzaranın Yıldız Saat Kulesi olmadan yapılmış ve fotoğraftan tuvale aktarılmış resim<sup>28</sup> örneği vardır.

1312 sene 5 (1899) tarihli çift kulplu vazunun diğer eşinde ise bir yüze köprü olan bir akarsu, iki yanına ağaçlar, geriye doğru iki minareli bir cami ve erguvan ağacı



41



42



43



44



45

**41** Foto: Küçüksu Çeşmesi. IRCICA Fotoğraf Arşivi, Yıldız Albümleri, 90614/52, Abdullah Frères.

**42** Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919), Küçüksu Çeşmesi, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı, tuval üzerine yağlıboya, 85.5 x 58.5 cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, Beylerbeyi Sarayı 03/0316.

**43-44** Halid imzalı bir çift su şişesi, 1312 sene 6 (1900), yükseklik: 32.5 cm, ağız çapı: 6 cm, kaide çapı: 14 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 37/957-958.

**45** Yeşil ay yıldız damga ve 1312 sene 6 (1900) tarihi.

arkasında evler ile diğer yüze orman ve dağ manzarası resmedilmiştir. Fırça vuruşları, izlenimci tekniğe yakındır.

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'ndeki 1312 sene 5 (1899) tarihli kapaklı bir vazo da Halid imzalıdır. Vazo gövdesinde altın yıldızla belirlenen geniş kuşaktaki tüm gövdeyi kuşatan manzara, Halid imzalı diğer örneklerde görülen ağaç ve su manzaralı örneklerle uygundur. Vazonun kapak, ağız ve kaide kısmı leylak rengindedir ve altın yıldızla C kıvrımları ve bitkisel süsleme ile dekorlanmıştır. Benzer formda kapaklı bir vazo, Halid imzalı ve 1312 sene 5 (1899) tarihli olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunur.<sup>29</sup>

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde sergilenen Yıldız porselen eserler arasında bir çift su şişesi dikkat çekicidir. Halid imzalı ve 1312 sene 6 (1900) tarihli yeşil ay yıldız damgalı şişelerin form ve ölçüleri aynı olup gövdeyi kuşatan manzara resimleri



46



47



48

**46-48** Halid imzalı su şişesi, 1312 sene 6 (1900), yükseklik: 32.5 cm, ağız çapı: 6 cm, kaide çapı: 14 cm, Dolmabahçe Sarayı, Env. No. 37/957.

farklıdır. Dip ve ağız kısmında altın yıldız boyalı dar bordürde yıldız motifleri vardır. Sırüstü tekniğinde serbest fırça dekoru uygulaması olan manzaralardan birinde, Küçüksu Kasrı'nın hemen yanında, 1806 yılında Sultan III. Selim tarafından annesi Mihrişah Sultan için yaptırılan Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi ve çevresi resmedilmiştir. Anıtsal meydan çeşmesi, süslemeleri, gösterişli saçağı ve üst örtüsüyle gerçeğe uygun olarak porselen üzerine aktarılmıştır. Resimde aynı zamanda meydan çeşmesi ve namazgâh etrafındaki gündelik yaşamdan da bir kesit sunulur. Halid Naci, bu kompozisyon için Yıldız Albümleri'ndeki bir fotoğraftan yararlanmıştır. Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki Zekai imzalı bir yağlıboya resim de Abdullah Frères tarafından çekilen fotoğrafın yağlıboyaya aktarılmış halidir. Fotoğrafta ve resimde, merkezde anıtsal Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi, iki yanında ağaçlar ve birer namazgâh taşı ile ön planda figürler sıralanır. Kompozisyonda sağda bir simitçi, otlayan üç koyun ve solda da yine üç koyun arkasında dönemin kıyafetleri içinde muhtemelen koyunların çobanı olan bir figür yer alır. Çeşmenin arkasında ise deniz, İstanbul'un Avrupa yakası ve boğaz manzarası devam eder.<sup>30</sup>

Dolmabahçe Sarayı Müzesi'ndeki diğer porselen su şişesi gövdesindeki manzara ise bir önceki eser üzerindeki görüntünün devamı gibidir. Realist nitelikte, ağaçlık, çayırılık alanda yol boyunca otlayan koyunlar, pastoral bir atmosfer yaratır. Geriye doğru dağlar ve gökyüzü ile kompozisyon sınırlanır.

Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi ve Namazgâhı, Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan oval formdaki duvar tabağında da tasvir edilmiştir. Oval formdaki çerçevede, kabartma yapraklar ve üst kısımda ay yıldız arması, alt kısmında ise "Göksu mesiresi sene 1312" yazısı vardır. Çerçevenin zemin rengi kırmızı, kabartma süslemeleri ve yazısı altın yaldızlıdır. Tek parça duvar tabağının iç kısmına, Küçüksu Mihrişah

49



Sultan Çeşmesi, iki yanında ağaçlar ve namazgâh taşları, geri planda deniz, Rumeli sahili ve gökyüzü resmedilmiştir. Halid imzalı 1312 sene 2 (1896) tarihli bu duvar tabağının bir eşi daha vardır ve içi kabartma olarak beyaz renkte bisküvi bırakılan bu ikinci tabakta Server Mesrur İzzet adı yer alır.<sup>31</sup>

Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu'nda, yüksek birer kaide üzerinde karşılıklı sergilenen iki Yıldız porselen vazo birbirinin aynı formda ve ölçüde olup, dekorlamaları farklıdır. Fabrikada üretilen eserlerde en çok imzası görülen iki isimden biri A. Nicot, diğeri ise Halid Naci'dir. Fransız Mösyö Nicot da fabrikanın baş ressamı olmuştur.<sup>32</sup> Dekoratif çift vazoların uzun boyun kısımlarındaki zemin ve kabartma motif renklendirmesi birbirine zıttır. Halid imzalı eserde, gövdenin bir yüzünde realist nitelikte gerçeğe uygun olarak Kağıthane deresi, ahşap köprü, sandallarda derede gezinti yapan insanlar, ağaçlar ve gökyüzünden oluşan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kartpostallarda da görülebilen bu manzaradaki ahşap köprü, Kağıthane'deki günümüze ulaşmayan Sünnet Köprüsü'dür.<sup>33</sup> Gündelik yaşamdan bir kesit sunan resimde, orta planda bir sandal içinde kürek çeken erkekler ve şemsiyeleriyle oturan hanımlar seçilir. Diğeryüzde ise ön planda ağaçlar, gölde yüzen küçük kuğular ve gerisinde merdiven ile çıkılan sette adeta Romantizm etkili bir ortaçağ şatosu resmedilmiştir.

A. Nicot imzalı eserde ise bir yüzde iki figürün de yer aldığı Topkapı Sarayı avlusu ve Bâb-üs Selâm kapısı, diğeryüzde ise Anadolu yakasında Fenerbahçe adıyla bilinen semtteki Fenerbahçe Feneri ve Boğaz gerçeğe uygun olarak resmedilmiştir. Porselen vazo yüzeyindeki bu manzaralar, fotoğraf ve kartpostallarda da görülür.

Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu'nda sergilenen insan boyundaki Yıldız porselen salon vazosu, diğeryüzde küçük örneklerle kıyasla anıtsal ve oldukça etkileyici bir

**49** Halid imzalı duvar tabağı, 1312 sene 2 (1896), 40 x 30 cm, Topkapı Sarayı Müzesi, Env. No. 34/349. (Kalyoncu, Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri, s. 333).



**50-51** Halid imzalı vazo, 1312 sene 9 (1903), yükseklik: 85 cm, ağız çapı: 14 cm, kaide çapı: 28 cm, Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu, Env. No. 11/40.

**52-53** A. Nicot imzalı vazo, 1312 sene 9 (1903), yükseklik: 85 cm, ağız çapı: 14 cm, kaide çapı: 28 cm, Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu, Env. No. 11/41.

görünüm sunar. Yüksek kaide üzerinde sergilenen Yıldız porselen vazunun ressamı Halid Naci'dir. 11/30 envanter numarasıyla kayıtlı olan devasa vazunun yüksekliği, kayıtlarda 159 cm, ağız çapı 45 cm, altlık yüksekliği 48 cm, altlık çapı 37 cm olarak geçer.<sup>34</sup> Vazonun yüksekliği 170 cm, kaideye kadar olan toplam yüksekliği 236 cm ve figürlü manzara resmedilmiş olan gövde kısmının yüksekliği ise 86 cm ölçüsündedir. Büyük boyutlu vazolar kaide, gövde ve boyun olarak ayrı parçalar halinde yapılır ve vidalanarak birleştirilir. Bazı eserler ise gövde ve kaide olarak iki parçadan oluşur.

Halid imzalı vazo, beyaz zeminli ve altın yıldız kabartma süslemeli ayrı bir kaide üzerindedir. Bu alt kaide üzerinde, sütun biçiminde firuze zeminli altın yıldız bitkisel süslemeli bir kaide daha vardır. Geniş ağızlı vazunun uzun boyun ve kaide bölümü de firuze zemin üzerine altın yıldız bitkisel süslemelidir. Armudi formdaki gövde bölümünde ise figürlü manzara resmi vardır. Ormanlık bir alanda elindeki metal kova ile ineklerin su içtiği büyük ahşap varillere su boşaltan bir kadın ve önünde iki inek ile daha geride ağaç altında bir inek daha seçilir. Otluk arazide, geriye doğru ağaçlarla orman devam eder. Kovadan ağzından su akıtarak içen ineğin izleyiciye yönlendirilmiş bakışı, buna karşılık diğer inek ve su boşaltan kadının yüzündeki dalgın ifade oldukça doğal yansıtılmıştır. Gövdeyi otlar, ağaçlar ve bulutlu gökyüzü manzarası kuşatır. Sırüstü tekniğinde fırça dekoru uygulayan sanatçının günlük yaşamdan bir kesit sunan resmi, ustalıklı fırça kullanımı, renk, ışık ve gölge açısından yağlıboya tablo örnekleriyle eşdeğer durumdadır.

TBMM Milli Saraylar'a bağlı Maslak Kasrı'nda sergilenen bir çift vazunun dekorlaması, Halid Naci tarafından yapılmıştır. Ayak ve gövde olarak iki parçalı vazoların formları ve ölçüleri aynıdır. Yüksek ayaklı kaide üzerinde, armudi gövdeli vazoların boyun, yüksek ayaklı kaidesi ve kaideye oturan dip kısmı bordo zemin üzerine altın yıldız yaprak dekorudur. Vazoların armudi gövdesindeki altın yıldız bordürle belirlenen geniş kuşak içinde tüm gövdeyi kuşatan manzara resimleri birbirinden farklıdır. Sırüstü teknikte fırça dekoru olarak yapılan resimler, figürlü manzara örneğidir.

Halid imzalı 1312 sene 13 (1907) tarihli vazunun gövdesini saran kompozisyonda, kalabalık figür grubu ve mimari olarak kale betimlemesi vardır. Bir kalenin teslimini konu alır. Ön planda figürlerin olduğu sahnede, merkezde yere oturup ganimetleri



54



55



56



57

karşısındaki gruba sunan kadının arkasında ve karşısında mızraklı, zırhlı, miğferli kalabalık birer grup vardır. Geriye doğru orta planda, tepede etrafı surla çevrili bir kale ve gökyüzü ile kompozisyon sonlanır. İki yandaki figürlerin arkasında ise kale görüntüsü gövdeyi sarar.

Armudi gövdeli diğer vazonun gövdesindeki geniş kuşakta figürlü manzara vardır. Sırüstü teknikte fırça dekor uygulaması ile yapılan resimde, ormanlık alanda ağaçların altında iki kadın figürü ve biraz ilerisinde küçük gölden su içen bir inek ile geriye doğru orman manzarası gövdeyi kuşatır.

Figürlü manzaraya sahip bu vazoların form ve ölçü olarak bir benzeri, Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan 31/9 envanter numaralı ve 1312 sene 11 (1905) tarihli bir vazodur. Yüksekliği 77 cm, ağız çapı 25 cm, kaide çapı 33 cm olan ve kaide ile gövde olmak üzere iki parçalı<sup>35</sup> olan vazonun gövdesine çayırılık ormanlık arazide bir kadın ve ineklerin olduğu manzara resmedilmiştir. Vazonun hemen hemen aynı ölçülere yakın, aynı formda iki örneği, 1312 sene 11 (1905) tarihli ve A. Nicot imzalı olarak 34/459 ve 34/460 envanter numarası kayıtlarıyla Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alır.<sup>36</sup>

Sanatçının çalışma alanı sadece tabaklar, vazolar, sürahiler, tepsilerle sınırlı değildir. Yıldız Sarayı Müzesi'nde sergilenen ahşaptan dörtgen bir masanın iki yan cephesine Halid Naci'nin resimlediği üç porselen levha yerleştirilmiştir. İki adet dörtgen porselen levhada, ağaçlık alanda su kenarında geyikler, diğer



58

**54-58** Halid imzalı salon vazosu, vazo yüksekliği 170 cm, Dolmabahçe Sarayı Medhal Salonu, Env. No. 11/30.

59 Yeşil ay yıldız damgalı ve 1312 sene 13 (1907) tarihli.

60-63 Halid imzalı vazo, yükseklik: 84.5 cm, ağız çapı: 28 cm, kaide çapı: 28 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, Maslak Kasrı, Env. No. 47/79.



59

yüzdeki dörtgen tek levhada ise su kıyısında ormanlık alanda tavşan kovalayan köpeklerin olduğu manzara resmedilmiştir.

Siyasal gelişmelere bağlı olarak II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi ve Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle birlikte, fabrika 1909 yılında kapatılarak üretim durdurulmuş ve fabrika çalışanları işsiz kalmıştır.<sup>37</sup> Ressam Halid Naci'nin de porselen ressamlığı bu süreçte bitmiştir.

Öncelikle porselen resimleri ve yağlıboya resimleriyle tanınan Halid Naci'nin II. Meşrutiyet Dönemi'nde karikatür alanında da adı geçer. Çizdiği karikatürler, gazete ve mizah dergilerinde yayımlanır. II. Abdülhamid rejimine karşı, İttihat ve Terakki yanlısı olan Karagöz adlı mizah gazetesinin ilk sayısı, II. Meşrutiyet ilan edilince 10 Ağustos 1908'de yayımlanmaya başlanır. Bu mizah gazetesinin çizerleri arasında, 1909'dan itibaren Halid Naci de yer alır. Halid Naci, Karagöz'ün en önemli çizerlerinden biri olarak yıllarca çalışmış ve karikatürleri diğer mizah gazete ve dergilerinde de yayımlanmıştır.<sup>38</sup>

Porselen ressamlığı alanında başarılı bir isim olan Halid Naci, müze ve özel koleksiyonlarda yer alan yağlıboya ve suluboya resimleri<sup>39</sup> açısından da Türk resminde önemli bir yere sahiptir. Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'ndeki Milli Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenen yağlıboya tabloları, bu alandaki çalışmalarına örnektir. 1325 (1909-1910) tarihli 87.5 x 114.5 cm ölçüsündeki büyük boyutlu tuval üzerine yağlıboya "Şehzade Süleyman Paşa'nın Salla Rumeli'yi Geçisi" tablosu, onun yağlıboya resim alanındaki başarısını ortaya koyar. Portreleri, tarihi konulu resimleri ve İstanbul'u konu alan manzara ve mimari resimleri ile tanınır. Sırüstü tekniğinde



60



61



62



63

serbest fırça dekoru uygulaması ile Yıldız porselen eserler üzerine ise genellikle figürlü veya figürsüz manzara ve mimari konulu resimler yapmıştır. Özellikle İstanbul'un saray, kasır, köşk, cami, çeşme gibi anıtsal mimarlık örneklerini betimleyen resimleri, görsel belge değerinde gerçeğe uygun görünüm sunar.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim ve Fransa'da porselen, çini ressamlığı üzerine eğitim alan Halid Naci, döneminin sanatsal etkinliklerinde de yer alır. 1902 İkinci İstanbul Salonu sergisine<sup>40</sup> ve Galatasaray Sergileri'ne katılmıştır. Sanatçı kişiliği yanında askeri alanda 1897 yılında deniz teğmeni ve üsteğmen; 1902'de yüzbaşı; 1904'te kolağası ve 1906'da binbaşı rütbesine kadar yükselir. 1906 yılında mide rahatsızlığı nedeniyle emekliye ayrılır. Yüzbaşılığı zamanında Bahriye Mektebi'nde resim öğretmenliği görevinde de bulunur.<sup>41</sup> 1914 yılında I. Dünya Savaşı nedeniyle tekrar göreve çağrılır ve Harbiye Nezareti Matbaası ressamı olarak görevlendirilir.<sup>42</sup>



**64-65** Halid imzalı vazo, yükseklik: 84.5 cm, ağız çapı: 28 cm, kaide çapı: 28 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, Maslak Kasrı, Env. No. 47/78.

İstanbul'u konu alan yağlıboya, suluboya resimleri ve karikatürleriyle resim hayatını sürdüren Halid Naci, 13 Ocak 1927 gecesini gitar çalarken geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etmiştir. Asker ressamı kuşağından olan Halid Naci, ressamlığı, porselen ressamlığı ve karikatürcülüğü ve aynı zamanda eğitimci yönüyle Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

## Notlar

- 1 S. Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948, s. 118; Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları:1, Ankara 1965, s. 69; Nüzhet İslimyeli, *Türk Plâstik Sanatçıları Ansiklopedisi*, C. I, Ankara Sanat Yayınları, Ankara 1967, s. 262.
- 2 S. Pertev Boyar, *age.*, s. 118.
- 3 Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C.I, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul 1995, s. 277; Önder Küçükerman, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, Sümerbank Yayınları, İstanbul 1987, s. 63.
- 4 S. Pertev Boyar, *age.*, s. 118-119; Nüzhet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları:1, Ankara 1965, s. 69; Nüzhet İslimyeli, *Türk Plâstik Sanatçıları Ansiklopedisi*, C. I, Ankara Sanat Yayınları, Ankara, 1967, s. 262; Engin Özdeniz, *Türk Deniz Subayı Ressamları / Turkish Naval Officer Painters*, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, İstanbul 2000, s. 205; Önder Küçükerman, *age.*, s. 139.
- 5 BOA HH.d. 7447, s. 30a-31a, bkz. Fatih Damlıbağ, *Osmanlı Devleti'nde Porselen ve Çini Fabrikaları*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011, s. 115-116.
- 6 BOA HH.d.10131, s. 24b, 73b, bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 116. Mart 1897'de 500 kuruş ve üzeri maaş alan yerli çalışanların çoğunun maaşları, yüzde yirmiyeye varan oranlarda indirilmiştir. BOA HH.d.10131, s. 24b-25a, bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 95.
- 7 Osmanlı'da geleneksel olarak yüzyıllardır çini ve seramik üretimi yapılmasına rağmen, porselen üretimi 19. yüzyılda başlar. Galata, Eyüp, Balat, Beykoz gibi semtlerdeki küçük atölyelerde ilk porselen denemeleri yapılmıştır. Osmanlı'da ilk porselen fabrikası, Sultan Abdülmecid (1839-1861) Dönemi'nde Ahmet Fethi Paşa tarafından Beykoz'da İncirli Köyü'nde 1845 yılında kurulan ve Osmanlıca "Eser-i İstanbul" damgasıyla Eser-i İstanbul adıyla bilinen porselen eserlerin üretildiği atölye niteliğindeki fabrikadır. Yaklaşık otuz yıl üretim yapılmış ve porselen üretiminin pahalı olması ve diğer ekonomik nedenlerle kapatılmıştır.
- 8 Önder Küçükerman, *age.*, s. 62; Mustafa Cezar, *age.*, s. 193, 277; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C.II, İstanbul 1995, s. 487-488; Demet Coşansel Karakullukçu, *150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, (Haz. İlonca Baytar), TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No:41, İstanbul 2007, s. 62; Hülya Kalyoncu, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri*, Cinius Yayınları, İstanbul 2015, s. 60.
- 9 Raimondo D'Aronco, ilk olarak 1893'te bir sergi projesi hazırlamak üzere teklif alır ve İstanbul'a gelir. D'Aronco, 1893-1909 arasında İstanbul'da pek çok bina tasarımını gerçekleştirir. Afife Batur, "D'Aronco, Raimondo Tommaso", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul 1994, s. 550-551.
- 10 Önder Küçükerman, *age.*, s. 63; Demet Coşansel Karakullukçu, *age.*, s. 62.
- 11 Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi Defter No.4715, ayrıntılı bilgi ve belge için bkz. Demet Coşansel Karakullukçu, *age.*, s. 63-64. Fabrikada yönetimin başında ise Orman ve Ma'adin ve Ziraat Nazırı olan Selim Melhame Paşa vardır ve II. Meşrutiyet sonrasında fabrikada üretim durdurulana kadar bu görevde kalır. Mösyö Date'den sonra, ilk idari görevli olarak müdür ve muhasebeci sıfatıyla 15 Ağustos 1894 tarihinde Yusuf Müşaka Efendi fabrikaya tayin edilir. 1895'te ise II. Meşrutiyet sonrasında fabrika kapanana kadar müdür olarak görev yapan Nazım Bey atanır. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 95, 108-109.

- 12 Yerli kaolin kullanımı, fabrikanın imalat müdürü Fransız mühendis Pierre Tharet zamanında olur. 1312 sene 3 tarihli eserlerde, “*Türk kaoleni, Tharet*” yazısı vardır. Pierre Tharet, 1895’te fabrikada çalışmaya başlar. Tharet, fabrikanın ilk imalat müdürü olan ve yaklaşık bir yıl hizmet verip istifa eden Mösyö Blanché’dan sonra imalat müdürü olur. Bu görevine II. Meşrutiyet sonrasında fabrika kapanana kadar devam eder. 1907’de yerli hammadde konusundaki çalışmaları ile ilgili raporu ve yerli toprak kullanarak ürettiği bir tabaklı fincan ile sigara tablasını padişaha sunmuştur. BOA Y.PRK.HH 38/50, 1325, 1907-1908, bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 78, 94. Fabrikada yerli kaolin kullanımı açısından I. Dünya Savaşı döneminde, fabrika müdürü Mesrur İzzet Bey zamanında telgraf izolatörü üretmek için kaolin araştırmaları yapılmış ve yerli kaolinle üretim gerçekleştirilmiştir.
- 13 Sinem Serin, *Yıldız Çini/Porselen Fabrikası*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 13, 22-23. Fabrikada porselen üretiminde kullanılacak iki adet porselen pişirim fırını ve diğer gerekli malzemeler 1893’te Paris’ten sipariş edilmiş ve ödemelerin Emlâk-ı Hümayûn gelirlerinden karşılanması planlanmıştır. Sinem Serin, *agt.*, s. 16-17.
- 14 BOA HH.d.7447, s. 22b-26b, bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 95.
- 15 Sinem Serin, *agt.*, s. 15, 31.
- 16 Fabrikada çalışan yerli ve yabancı personel ve maaş bilgileri BOA HH.d.7447, BOA HH.d. 7524, BOA HH.d.10131’de kayıtlıdır. Bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 95-96. Fabrikada görev alan yerli ve yabancı idari personel, ressam, çamurcu, kalıpcı, tornacı, fırıncı ve diğer personel için ile ilgili arşiv belgeleri ve maaş bilgileri için bkz. Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 95-128; Sinem Serin, *agt.*, s. 34-59.
- 17 Yıldız Sarayı Kütüphanesi’nden İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ne getirilmiş olan 90680 envanter numaralı albüm, Ressam Hoca Ali Rıza’nın (1858-1930) beş adet paspartu suluboya desenini içerir. Envanter kaydında “Mektab-i Şahane yağlı boya resim muallim muavini Kolağası Ali Rıza Bey” ve “Porselen fabrika-i Hümayûnda imal olunacak eşya-i nefise-i resim ve nakışlarına numune olmak üzere tersim edilen vazo, kupa, çaydan resimleri” yazılıdır. Albümdeki “Kulları Ali Rıza” imzalı desenler için bkz. Nur Taviloğlu- Nedret Bayraktar, “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Bir Albüm ve Yıldız Porselenleri”, *Sanat Dünyamız*, S. 28, İstanbul 1983, s. 13-20.
- 18 Türk resminde İstanbul’daki mimarlık örnekleri için bkz. Gül Sarıdikmen, *Türk Resminde İstanbul’un Mimarlık Örnekleri 1860-1960*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- 19 Fotoğraftan resim ve Darüşşafakalı ressamlar için bkz. Adnan Çoker, “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S. 2/9, Ocak 1983, s. 4-12.
- 20 1312 (1894) tarihli aynı tabak formunun değişik sanatçılar tarafından dekorlaması yapılmış farklı örnekleri için bkz. Hülya Kalyoncu, *age.*, s. 338-349, 351, 372.
- 21 Envanter numarası, defterdeki kayıtlarda 3333, porselen arkasındaki kâğıtta ise 3334 olarak kaydedilmiştir. Aynı ölçüde Halid imzalı iki tabak vardır. Biri envanterde 3333 numara, diğeri ise 3334 numara ile kayıtlıdır.
- 22 Topkapı Sarayı Müzesi Porselen Koleksiyonu’nda 34/323 ve 34/322 envanter numaralı ve Halid imzalı 1312 (1894) tarihli tabaklar için bkz. Bkz. Hülya Kalyoncu, *age.*, s. 370-371.
- 23 *İstanbul Manzaraları Sergisi*, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları No:9, İstanbul 1959, s. 52.
- 24 Gül Sarıdikmen, “Ressam Halid Naci”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VI. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler 10-12 Mayıs 2002*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s. 412-413. Fotoğraftan çalışılan ve görsel değeri taşıyan Yıldız porselen levhalardan biri de Mardiros imzalıdır. Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki Mardiros imzalı 1312/1894 tarihli ve 34/250 envanter numaralı Yıldız porselen levhada görülen cami, Sâdâbâd/Çağlayan/Kağıthane/Aziziye Camisi’dir ve İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, Yıldız/Abdülhamid Albümleri’ndeki 90489/1 numaralı fotoğraftan yararlanılarak resmedilmiştir. Aynı fotoğraftan yapılmış 97 x 74 cm ölçüsünde tuval üzerine yağlıboya bir resim ise imzasız olarak TBMM Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu’nda 12/2576 envanter numarasıyla yer alır. Bkz. Gül Sarıdikmen, *agt.*, s. 277-278.
- 25 Halid Naci’nin resmettiği porselen levha, Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki 34/255 envanter numaralı eserdir. A. Nicot imzalı ve çerçeve rengi altın yıldız olan porselen levha ise Yıldız Sarayı Müzesi’ndedir. A. Nicot imzalı porselen levha için bkz. Nedret Bayraktar, “Kadın Tasvirli Yıldız Porselenleri”, *Sanat Dünyamız*, Yıl:8, S. 23, İstanbul 1981, s. 3.
- 26 Dolmabahçe Sarayı’nda 11/273-274 envanter numarasıyla bir çift vazo kayıtlıdır. Vazonun diğer eşinin gövdesinde ise başka bir kadın ve koyunların olduğu manzara resmedilmiştir. Bu figürün benzeri ise A. N. (A. Nicot) imzalı ve 1312 (1894) tarihli olarak Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki bir Yıldız porselen tabakta da görülür.
- 27 Semra Karakaşlı, “Milli Saraylar’da Yıldız Porselen Koleksiyonu Katalog”, *Milli Saraylar Koleksiyonu’nda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Yayını, İstanbul 1998, s. 58.

- 28 Abdullah Frères tarafından çekilen fotoğraf, Yıldız Albümleri 90815/2 numarada kayıtlıdır. Sanatçısı bilinmeyen 67 x 83 cm ölçülerindeki yağlıboya tablo için bkz. Gül Sarıdikmen, *agt.*, s. 450-452.
- 29 Topkapı Sarayı Müzesi'nde Halid imzalı, 73 cm yüksekliğinde ve ağız çapı 16.3 cm, kaide çapı 27.5 cm olan hemen hemen aynı ölçülerde ve aynı formda, 1312 sene 5 (1899) tarihli 34/54 envanter numaralı kapaklı vazunun kapak, boyun, gövde alt kısmı ve kaidesi yeşil zemin üzerine rumi, palmet ve çiçeklerle bezenmiştir. Altın yaldızla belirlenen gövdedeki geniş kuşakta yeşil ağaçlıklı alanda pembe çiçekli bir erguvan ağacı ve bir su fiskiyesi görülür. Gövde alt kısmından kaideye geçilen boyun kısmında da yine altın yaldızla belirlenen kuşakta ağaçlıklı bir manzara resmedilmiştir. Vazo resmi için bkz. Hülya Kalyoncu, *age.*, s. 220-221.
- 30 Gül Sarıdikmen, *agt.*, s. 588-589.
- 31 Nedret Bayraktar, "Topkapı Sarayı Müzesindeki İstanbul Manzaralı Yıldız Porselenleri", *Sanat Dünyamız*, Yıl:5, S. 15, İstanbul Ocak 1979, s. 30.
- 32 Fabrikada 19 Şubat 1895'ten itibaren 2383 kuruş maaşla baş ressam olarak çalışmaya başlamıştır. BOA HH.d, no. 7447, s. 35b, Fatih Damlıbağ, *agt.*, s. 104-105.
- 33 Bazı kaynaklarda, resimdeki dere ve köprüünün Göksu olduğu kaydedilmiştir. Bkz. Semra Karakaşlı, *agm.*, s. 50; Demet Coşansel Karakullukçu, *age.*, s. 140.
- 34 Semra Karakaşlı, *agm.* s. 44.
- 35 Semra Karakaşlı, *agm.*, s. 87.
- 36 Hülya Kalyoncu, *age.*, s. 208-209.
- 37 II. Meşrutiyet sonrasında fabrika çalışanları işsiz kalmış ve devlete müracaat ederek fabrikayı yeniden açmak için girişimlerde bulunmuşlardır. 1909'da fabrikanın tekrar faaliyete geçirilmesi gündeme gelir ve Maarif Nezareti tarafından fabrikayı yeniden faaliyete geçirilme işi, Müze-i Hümayun Müdürlüğü (İstanbul Müzeler İdaresi)'ne verilir. Müze müdürü Osman Hamdi Bey zamanında tekrar faaliyete geçirilmesi planlanır, ancak Osman Hamdi Bey'in 1910'da ölümü üzerine, yerine müdür olarak getirilen kardeşi Halil Edhem Bey'in müze müdürlüğü döneminde, 14 Temmuz 1911'de yeniden açılabilmiştir. Müze-i Hümayun müdüriyeti yönetimindeki fabrikada sadece çini üretilmesine karar verilir ve 1912'de tekrar üretim başlar. Tahsin Öz, 1912'de fabrikaya gitmiştir ve makalesinde fabrikanın bekçisiz ve bakımsızlıktan oluşan harap durumu bildirmiştir. Fabrikada yarım kalmış porselenler ve fırına ikinci defa girmesi gereken hazır eserlerin olduğunu; fabrika müdürlüğüne Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından [Ömer] Adil Bey'in getirildiğini; yabancı iki ustabaşı ve Türk işçi, usta ve ressamlar tarafından önceden başlanıp yarım kalan eserlerin tamamlanıp fırınlanmış ve böylece ortaya çıkan yüzlerce eserin Hamidiye Türbesi karşısında ordu pazarında satılığa çıkarıldığını kaydetmiştir. Tahsin Öz, "Yıldız Çini Fabrikası", *Arkitekt*, s. 5-6, İstanbul 1945, s. 108.
- I. Dünya Savaşı'nın etkisi ile bu dönemde fabrikada sadece telefon ve telgraf direkleri için izolatörlerin üretimi yapılır. Fabrikanın idaresi, 1918'de Ticaret ve Ziraat Nezareti'ne ve 1920'de ise Hazine-i Hassa Müdürlüğü'nün yönetimine verilir. 1920 yılında İstanbul'un işgali sırasında fabrika tamamen kapatılır. 1957 yılında, fabrikanın yeniden çalıştırılması için girişimler başlar. 1959'da Sümerbank'a devredilir ve fabrikanın adı Sümerbank Yıldız Porselen Sanayii Müessesesi olarak değiştirilir. 1962'de tekrar üretime geçilir. 1994'te Sümer Holding'in özelleştirilmesine kadar bu isimle üretime devam edilen fabrika, 1994'te TBMM Milli Saraylar'a devredilir. Günümüzde, TBMM Milli Saraylar'a bağlı Yıldız Çini ve Porselen İşletmesinde üretilen porselen ürünlerinin satışı yapılmaktadır. Beşiktaş'ta, TBMM Milli Saraylar Saray Koleksiyonları Müzesi'nde orijinal Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu üretimi Yıldız porselen eserleri sergilenir ve Yıldız Porselen Satış Mağazası'nda ise yeni üretim eserler görülebilir.
- 38 1909'da Karagöz'ün 83. sayısında ilk karikatürü yayımlanır ve 1918'e kadar Karagöz'de karikatürleri yayımlanmaya devam eder. İttihat ve Terakki yanlısı olan Karagöz'de siyasi içerikli karikatürleri de yer alır. Genel olarak tasvirici karikatür eğilimindeki sanatçı, siyasal içerik yanında, politikacılar, İstanbul'un kentsel sorunları ve diğer devletlerle olan ilişkileri karikatürlerine aktarır. Karagöz, Coşkun Kalender, Yeni Geveze, Arzuhal, Hayal-i Cedit, Falaka, Köylü gibi mizah gazetelerinde çizdiği karikatürleri yayımlanır. Halid Naci, I. Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nezareti Basımevi'nde görevlendirilir. İkinci emekliliği sonrasında basın ressamlığı ve karikatürçülüğü yanında, okullarda resim öğretmenliği de yapar. Turgut Çeviker, *Halit Naci Karagöz'ün Gör Deddiği*, Adam Yayınları, İstanbul 1989, s. no yok.
- 39 Gül Sarıdikmen, *agm.*, s. 409-411.
- 40 Adolphe Thalasso, *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları / Ottoman Art The Painters of Turkey*, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Sanat Dizisi I, İstanbul 2008, s. 110.
- 41 S. Pertev Boyar, *age.*, s. 119.
- 42 Nüzhet İslimyeli, *age.*, s. 263; S. Pertev Boyar, *age.*, s.119.

## Kaynakça

- Batur, Afife, "D'Aronco, Raimondo Tommaso", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1994, s. 550-551.
- Bayraktar, Nedret, "Topkapı Sarayı Müzesindeki İstanbul Manzaralı Yıldız Porselenleri", *Sanat Dünyamız*, Yıl: 5, S. 15, İstanbul Ocak 1979, s. 29-35.
- \_\_\_\_\_, "Çini Fabrika-i Hümayûnu Mamûlatı Ay Yıldız Damgalı Porselenler Yıldız Porselenleri", *Antik Dekor*, S. 6, Nisan 1990, İstanbul, s. 52-56.
- Boyar, S. Pertev, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C.I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul 1995.
- Coşansel Karakullukçu, Demet, *150 Yılın Sessiz Tanıkları Saray Porselenlerinden İzler*, (Haz. İlon Baytar), TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul 2007.
- Çeviker, Turgut, *Halit Naci Karagöz'ün Gör Dediği*, Adam Yayınları, İstanbul 1989.
- Çoker, Adnan, "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S. 2/9, Ocak 1983, s. 4-12.
- Damlıbağ, Fatih, *Osmanlı Devleti'nde Porselen ve Çini Fabrikaları*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011.
- İslimyeli, Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları:1, Ankara 1965.
- \_\_\_\_\_, *Türk Plâstik Sanatçıları Ansiklopedisi*, C.I, Ankara Sanat Yayınları, Ankara, 1967.
- İstanbul Manzaraları Sergisi*, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları No: 9, İstanbul, 1959.
- Kalyoncu, Hülya, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri*, Cinius Yayınları, İstanbul 2015.
- Karakaşlı, Semra, "Milli Saraylar'da Yıldız Porselen Koleksiyonu Katalog", *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul 1998, s. 36-145.
- Küçükerman, Önder, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, Sümerbank Yayınları, İstanbul 1987.
- Öz, Tahsin, "Yıldız Çini Fabrikası", *Arkitekt*, S. 5-6, İstanbul 1945, s. 107-110.
- Özdeniz, Engin, *Türk Deniz Subayı Ressamları / Turkish Naval Officer Painters*, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, İstanbul 2000.
- Sarıdikmen, Gül, "Ressam Halit Naci", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VI. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler 10-12 Mayıs 2002*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s. 408-415.
- \_\_\_\_\_, Gül, *Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- Serin, Sinem, *Yıldız Çini/Porselen Fabrikası*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009.
- Taviloğlu, Nur - Bayraktar, Nedret, "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Bir Albüm ve Yıldız Porselenleri", *Sanat Dünyamız*, S. 28, İstanbul 1983, s. 13-20.
- Thalasso, Adolphe, *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları / Ottoman Art The Painters of Turkey*, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Sanat Dizisi I, İstanbul 2008.



# Osmanlı Saray Ressamlarına Dair Bir Değerlendirme: Stanislaw Chelebowski, Luigi Acquarone ve Fausto Zonaro

Ümit Kılınç\*

Batılı ressam, saraydan sipariş almak ya da ihsan ve nişanla ödüllendirilmek için saraya resim sunmuşlardır. Bu ressamardan bazıları da saray ressamı olma onuruna erişmişlerdir. Tanzimat sonrasında saray ressamlığının daha düzenli bir hale dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemde, yaver Türk ressamlarının yanı sıra Avrupalı ressamlar da sarayda görev yapmışlardır. Saray ressamlığı, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de devam etmiştir. Saray ressamları, öncelikli olarak sarayın siparişi olan portreler ve tarihî konulu çok figürlü kompozisyonlar yapmışlardır.

Bilindiği gibi, Stanislaw Chelebowski<sup>1</sup> (1835-1884), Luigi Aquarone<sup>2</sup> (1800-1896) ve Fausta Zonaro<sup>3</sup> (1854-1929), saray ressamı olarak görevlendirilmiştir. Sultan Abdülaziz, 1864/1865 yılında Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski'yi Türk tarihiyle ilgili savaş tabloları yapması için İstanbul'a davet etmiş ve Dolmabahçe Sarayı'nın bir dairesini atölye olarak ona tahsis etmiştir. Chlebowski saray için ağırlıklı olarak klasik dönemdeki Avusturya (Nemçe) ile yapılan savaşlar ve Türk-Yunan (Mora) savaşları gibi çok figürlü kompozisyonlar yapmıştır. Chlebowski, savaş konulu tablolarıyla (Şehit) Hasan Rıza gibi Türk ressamlarının eserlerine kaynaklık etmiştir. Sanatçı, I. Selim (Yavuz), II. Selim (Sarı), Sultan Abdülaziz ve Saliha Sultan'ın portrelerini yapmış, ayrıca Kağıthane ve Göksu çevresi gibi bazı mesire yerlerini manzaralarına konu almıştır.

Diğer saray ressamlarından İtalyan Ressam Luigi Acquarone, akademik gelenek doğrultusunda suluboya ve yağlıboya portreler, natürmortlar ve manzaralar yapmış ve özellikle suluboya tekniğinde başarılı olmuştur. 1881'de Sultan II. Abdülhamid'in saray ressamı olarak görevlendirilen Acquarone, 1896'da hastalanarak ölmüştür. Sultan II. Abdülhamid, ailesine ayda iki yüz elli kuruş maaş bağlamıştır. Acquarone'nin ölümünden birkaç ay sonra, saray ressamlığına İtalyan Ressam Fausto Zonaro otuz beş lira maaşla getirilmiştir.<sup>4</sup> Fausto Zonaro'nun hatıralarından,<sup>5</sup> saray ressamı olmanın anlamını ve önemini öğrenebiliyoruz.<sup>6</sup> Saray ressamı statüsü, padişahın sanatçıyı onurlandırmasıdır. Padişahın ressamı olarak atanmaktır. Zat-ı şâhânenin maiyetinde bulunan bu ressamlar, iyi ücret almışlardır. Saray ressamları Chelebowski ve Zonaro, bazı tablolarını Osmanlı Türkçesi ile imzalamıştır.

\* Araştırmacı - Tablo Koleksiyonu Görevlisi, Millî Saraylar.

## Portreler

Bu başlıkta, Chelebowski'nin *Sultan Abdülaziz Portresi* (Resim 1) ile Sultan Abdülaziz'in oğlu *Yusuf İzzeddin Efendi Portresi* (Resim 2), *Ahmet Tevfik Paşa* (Roma ve Berlin Sefiri, Müşir, Sadrazam) (Resim 3-4), *Hacı Mehmet Paşa* (Yaver-i Hazret-i Şehriyari, Ferik) ve *Nuri Paşa* (Başmabeynci, Müşir) portreleri (Resim 5); Zonaro'nun *Fatih Sultan Mehmed Portresi* (Resim 6) ele alınmıştır.

Stanislaw Chelebowski, tasvirlerinde gerçeğe sadık kalmıştır. Akademik gelenek doğrultusunda tablolar yapmış, kompozisyondaki her motifi ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Sanatçı kompozisyonlarında teknik mükemmeliyetçiliğe önem vermiştir. Chelebowski'nin 1867 tarihli *Sultan Abdülaziz* portresi desen, usta fırça tekniği ve yumuşak ışık kullanımı ile dikkat çekmektedir. Portre, Sultan II. Mahmud'la başlayan ve Osmanlı padişah portreciliğine yerleşen padişahı ayakta ya da at sırtında gösteren ikonografyaya uymaktadır. Bununla birlikte Chelebowski'nin Sultan Abdülaziz'i sarayın bahçesinde resmetmesi, padişah portreciliğinde bir yenilik olarak tanımlanmaktadır.

Luigi Acquarone de tasvirlerinde gerçeğe sadık kalmıştır. Akademik gelenek doğrultusunda tablolar yapmış, kompozisyondaki her motifi ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Sanatçı kompozisyonlarında teknik mükemmeliyetçiliğe önem vermiştir. 1894 tarihli dört portresinde, Sultan II. Abdülhamid'in yakın çevresindeki kişiler resmedilmiştir. Akademik gelenek doğrultusunda yapılan bu eserlerde Paşalar, rütbelerinin en ufak ayrıntısına kadar görüldüğü üniformaları ile poz vermişlerdir. Portreler, doğa görünülerinden oluşan manzaralar ya da mimari görünülerden oluşan manzaralar içinde tek başında verilmiştir. Bu portreler, fotoğraftan ayırt edilemeyen ve belge değeri ile öne çıkan eserlerdir.



1 Stanislaw Chlebowski,  
*Sultan Abdülaziz*, 1867,  
tuval üzerine yağlıboya,  
245 x 165 cm,  
Env. No. 17/104, Topkapı  
Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

2 Stanislaw Chlebowski,  
*Veliahd Yusuf İzzeddin  
Efendi*, 19. yüzyıl  
sonu, tuval üzerine  
yağlıboya, 181 x 105 cm,  
Env. No. 17/654.



1

2

Diğer bir saray ressamı olan Zonaro'nun Sultan II. Abdülhamid'in<sup>7</sup> siparişi üzerine yaptığı 1907 tarihli Fatih Sultan Mehmed portresi ilgi çekicidir. Sanatçı, Gentile Bellini'nin 1480 yılında yaptığı ve orijinali günümüzde Londra'daki National Gallery'de sergilenen eserin bir kopyasını büyütürken yapmıştır. Sanatçı, Fatih Sultan Mehmed'in yüz hatlarını Bellini'nin yaptığı portreden inceleme imkânı bulmuştur. Fatih Sultan Mehmed'in dörtte üç profilden portresi Venedik tarzı bir kemerle çerçevelenmiş ve üzerinde hükümdarlığı işaret eden mücevherli bezemeler bulunan bir kumaşın altındaki bir korkuluğun arkasına yerleştirilmiştir. Resmin politik ifadesinin, sol tarafta



3



4



5



6

**3** Ahmed Tefik Paşa (Roma ve Berlin Sefiri, Müşir, Sadrazam), 1894, kâğıt üzerine karışık teknik, 41 x 28 cm, Env. No. 100/12.

**4** Hacı Mehmed Paşa (Ferik), 1894, kâğıt üzerine karışık teknik, 41.5 x 27.5 cm, Env. No. 100/9.

**5** Nuri Paşa (Başmabeynci - Müşir), 1894, kâğıt üzerine karışık teknik, 42 x 27 cm, Env. No. 100/8.

**6** Fausto Zonaro, *Fatih Sultan Mehmed*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 75 cm, Env. No. 17/65, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

bulunan “*Dünyanın Fatihî [Victor Orbis]*” anlamına gelen yazıyla güçlendirildiği ve kompozisyondaki yedi tacın Fatih’in Osmanlı İmparatorluğu’nun yedinci padişahı olduğunu vurguladığı kabul edilmektedir. Zonaro’nun tasvirlerinde de gerçekçilik ön plandadır.

### Tarihî Konulu Kompozisyonlar

Tarihî konulu kompozisyonlarda Chelebowski’nin *Sultan III. Mehmed’in Eğri Savaşı* (Resim 7) ve *Mohaç Meydan Savaşı*; Zonaro’nun *Fatih’in İstanbul’a Girişi* (Resim 8), *Gemilerin Karadan Yürütülmesi Nezareti* (Resim 9) ve Acquarone’nin *Kağıthanedede Cirit* (Resim 10) ele alınmıştır.

Kompozisyonlarında mükemmeliyetçiliğe önem veren Chelebowski’nin birçok savaş sahnesinin ve kompozisyon parçalarının eskizini yaptığı görülmektedir. Sanatçı, kıyafetlerin, silahların ve diğer nesnelerin gerçekçi bir biçimde tasvir edilmesine önem vermiştir. Tablolarına konu olan yeniçeri kıyafetlerini, saray giysilerini, silahları incelemiş, kompozisyondaki her motifi ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Sanatçının *Sultan III. Mehmed’in Eğri Savaşı* adlı imzasız tablosu, olgun desen anlayışı, usta fırça tekniği, yumuşak ışık kullanımı ve uyumlu renkleri ile dikkat çekmektedir. Tablonun sağ üst köşesinde; “Sultan Mehmed Han Hazretlerinin Eğri muhârebesi işbu muhârebe-i azîmede Nemçelülerden doksan top ve otuz altı bayrak zabt edilmiştir.” yazılıdır. Bu tablonun Chlebowski imzalı karakalem taslağı, Krakov Ulusal Müzesi’nde korunan ve Sultan Abdülaziz’in desenlerini içeren MNK III.r.a. 10296-10366 numaralı albümde bulunmaktadır. Sultan Abdülaziz’in sanatçıyı saraydaki atölyesinde sık sık ziyaret ettiği, onunla sanat üzerine tartıştığı, yeni kompozisyon düşüncelerini ifade eden taslak çizimler yaptığı bilinmektedir. Albümdeki *Savaş Sahnesi* adlı bu karakalem resimde, Sultan Abdülaziz’in Chelebowski’nin yaptığı resme kompozisyonun yararına çini mürekkebiyle bazı eklemeler yaptığı görülmektedir.



7 Stanislaw Chlebowski,  
*Sultan III. Mehmed’in  
Eğri Savaşı*, tuval  
üzerine yağlıboya,  
75.3 x 124.2 cm,  
Env. No. 11/1494.

Diğer saray ressamı Acquarone'nin, *Kağıthane'de Cirit* adlı 1891 tarihli tablosu, Melling'in "*Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bospore*" adlı eserinde yayınlanan gravürden çalışılmıştır.<sup>8</sup> Sanatçı bu resimde İstanbul'un gözde mekânı Kağıthane'de atları üzerinde cirit oynayan insanların heyecanını ve onları izleyen figürleri yansıtmıştır.

Saray ressamı Fausto Zonaro'nun İstanbul'un fethini konu olan üç tablosunun kaynağı Hasan Rıza'nın (Şehit) tablolarıdır. Bilindiği gibi, Hasan Rıza'nın fetih konulu tabloları, 1897 yılında Tersane-i Amire'de kurulan Bahriye Müzesi Koleksiyonu'nun (Deniz Müzesi'nin temeli olan müze) temelini oluşturmuştur. Zonaro, tarihî konulu bu kompozisyonları yapmak için konuyla ilgili bazı gravür ve baskılardan



8 Fausto Zonaro, *Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi*, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 74 cm, Env. No. 11/1522.

faydalanmış, Bahriye Müzesi'nde incelemelerde bulunmuştur. Kompozisyonlarında teknik mükemmeliyetçiliğe önem veren Zonaro, kıyafetlerin, silahların ve diğer nesnelerin gerçekçi bir biçimde tasvir edilmesine çalışmıştır. Fausto Zonaro'nun *Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi* adlı tablosunda, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul kuşatmasının ardından, Topkapı'dan İstanbul'a girişi betimlenmiştir. Zonaro'nun kompozisyonunun kaynağını, Fransız Ressam Jean-Joseph Benjamin-Constant'ın (1845-1902) 1876 tarihli *Fatih Sultan Mehmed'in 29 Mayıs 1453'te İstanbul'a Girişi* adlı tablosu ile Türk Ressamı Hasan Rıza'nın tarihsiz *Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi* adlı tablosu oluşturmaktadır. Hasan Rıza ve Zonaro, kendilerini Fatih Sultan Mehmed'in yanında "Nimelceys (Mutlu Askerlerden



9

**9** Fausto Zonaro, İstanbul'un Kuşatılması Sırasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütülmesine Nezareti, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 74.5 x 100 cm, Env. No. 11/1493.

**10** Luigi Acquarone, Kağıthanede Cirit, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 117 cm, Suna ve İnanç Vakfı Orientalist Resim Koleksiyonu.



10

*Biri*” olarak resmetmiştir. Benjamin-Constant’ın tablosunda figürler, Oryantalist anlayışta ele alınmıştır. Sultan Abdülaziz’in saray ressamı Stanislaw Chelebowski’nin (1835-1884) Krakov Müzesi’nde yer alan *II. Mehmed’in İstanbul’u Fethi* adlı 1876-1884 yılları arasına tarihlenen tablosunun da Zonaro ve Hasan Rıza’nın kompozisyonlarına kaynak olduğu anlaşılmaktadır.

## Manzaralar

Manzaralarda Chelebowski’nin *Kağıthane’de Osmanlı Hayatı* (Resim 11) ve *Sebil* (Resim 12); Acquarone’nin *Yıldız Sarayı Bahçesi* (Resim 13); Zonaro’nun *Galata Lımanı* ve *Kayığa Binen Kadınlar* (Resim 14); adlı tablosu ele alınmıştır.

Saray ressamı Chelebowski *Kağıthane’de Osmanlı Hayatı* adlı eserinde, Sultan Abdülaziz’in sevdiği bilinen bu mesire yerinin renkli hayatından bir sahne betimlemiştir. Doğu’nun ışığını ve renklerini ayrıntılı ve gerçekçi olarak yansıttığı bu eserinde figürler, belirli bir kişinin değil, etnik bir tipin portresidir. Figürlerin, doğru olarak Doğu fizyonomisine ve yaşam tarzına uygunluğuna önem vermiştir. Osmanlı yaşantısının tüm canlılığıyla anlatıldığı bu tablolarla figürler herhangi bir iş yaparken, konuşurken ve birbirleriyle ilişki içinde betimlenmiştir. Sanatçının, İstanbul’un günlük yaşantısını betimleyen kompozisyonlarının arka planında genellikle cami, sebil, çeşme gibi mimari eserler ya da Göksu ve Küçüksoy dereleri gibi mesire yerlerinin bulunduğu izlenmektedir.

Acquarone, Yıldız Sarayı bahçesinin çeşitli görünümünü yansıtan manzaralar yapmıştır. Bu tablolar, dingin kompozisyon, ayrıntıcılık ve renklerdeki uyum ile dikkat çekmektedir.

Zonaro’da İstanbul izlenimlerini manzaralarında yansıtmıştır. Sanatçı, gerçeği yakalamak için pek çok eskiz yapmıştır. Yaratıcı sürecini belgeleyen bu eskizler kompozisyon arayışlarını, karakter denemelerini ve kişileri yerleştirme çabalarını yansıtmaktadır. Anılarında belirttiği gibi, istediği konu için ön çalışma yapması gerekmiştir. Tasarladığı tablonun fonunu oluşturacak ton ve ayrıntıları yakalamaya çalışmıştır.



11

**11** Stanislaw Chelebowski, *Kağıthane’de Osmanlı Hayatı*, tuval üzerine yağlıboya, 64 x 107 cm, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Sanatçının izlenimleri resmin biçimsel yapısı için yeterli olmuştur. Sanatçı, çizgilerindeki ustalığı, renk ve konu seçimindeki başarısı ile dikkat çekmiştir. Zonaro, ışığa ve ışıkla vurgulanmış renge önem vermiştir. Sanatçının *Kayığa Binen Kadınlar* tablosunda, İstanbul'un günlük yaşantısından bir kesit yansıtılmıştır. Tablonun yapılış öyküsünü, sanatçının anılarından öğreniyoruz. Zonaro, Haliç'te Ayakapı İskelesi'nde küçük bir kahvede otururken sandal gezintisine çıkanları izlemiş ve zihninde ileride yapacağı bu resim belirmiştir. Figürler ve kompozisyon, sanatçının güçlü izlenimleri ve çizimleriyle yapılmıştır. Figürlerin hareketleri ve giyimleri İstanbul manzaraları ile birleşerek izleyenleri zamanda yolculuğa çıkarmaktadır.



12



13

**12** Stanislaw Chlebowski'ye atfedilmektedir, *Sebil*, tuval üzerine yağlıboya, 73.4 x 123 cm, Env. No. 11/1447.

**13** Luigi Acquarone, *Yıldız Sarayı Bahçesi*, 1885, kâğıt üzerine karışık teknik, 24.5 x 25.7 cm, Env. No. 12/2749.

Sonuç olarak; biri Polonyalı ikisi İtalyan olan, saray ressamlığıyla onurlandırılmış bu ressamlar yaptıkları eserler ile sanat ortamında iz bırakmışlardır. Üç saray ressamının resimlerindeki gerçekçilik öne çıkan yeteneklerindedir. Yaptıkları gerçeğe dayalı kurguları, oluşturdukları sahneler dikkat çekicidir.

Bu sanatçıların konu seçimi, mekân kurgusu, derinlik yaratma becerisi, ışık, renk, ton ve fırça kullanımı ilgi çekicidir. Portrelerinde resmin biçimsel tasarımının yanı sıra, figürlerin fizyonomi, yüz ifadesi ve giysilerinde gerçekçiliğe önem verildiği görülmektedir.

Tarihî konulu kompozisyonları yaparken konuyla ilgili bazı gravürlerden, baskılardan ve tablolardan faydalanmışlardır. Üstelik Sultan II. Abdülhamid'in saray ressamı Zonaro'nun fetih konulu tablolarına, diğer bazı ressamların yanı sıra, Sultan Abdülaziz'in saray ressamı Stanislaw Chelebowski'nin (1835-1884) Krakov Ulusal Müzesi'nde yer alan *II. Mehmed'in İstanbul'u Fethi* adlı 1876-1884 yılları arasında tarihlenen tablosunun da kaynak oluşturduğu görülmektedir.

Sanatçılar, Osmanlı günlük yaşantısını ve tarihî dokusunu yansıtan manzaralar yapmışlardır. Manzaralardaki figürlerin, Doğu fizyonomisine ve yaşam tarzına uygunluğuna önem verilmiştir. Manzaralarda ise bazı ortak yönler yanında farklılıklar da bulunmaktadır. Acquarone'nin manzaralarında şemacı bir ayrıntıcılık göze çarpmaktadır. Ön plandaki figürleri öne çıkartmak için, arka plandaki mimari görünümü manzara gerçekçilikten uzaklaşarak bir dekor gibi yer almıştır. Sanatçı, mekân kurgusunu vermek için derinlik yaratmada becerisinden ve gerçekçilikten ödün vermiştir. Chelebowski ve Zonaro'nun tablolarında ayrıntılı işçilik, gerçekçilik, ışık ve renk kullanımı plastik etkiyi arttırmaktadır. Chelebowski ve Zonaro'nun özellikle manzaralarında serbest fırça darbeleri, izlenimci sanatçılara yakın tarzları dikkati çekmektedir. Özellikle Zonaro, Oryantalist bir tutumla ve izlenimci üslupta İstanbul resimleri yapmıştır.



14

**14** Fausto Zonaro, *Kayıça Binen Kadınlar*, tuval üzerine yağlıboya, 57 x 85.5 cm, Env. 13/295.

## Notlar

- 1 Polonyalı Ressam Stanislav von Chelebowski, St. Petersburg Akademisi'nde eğitim görmüştür. Daha sonra Münih ve Paris'te eğitimine devam etmiştir. Paris'te Jean-Leon Gérôme'un öğrencisi olmuştur. Sultan Abdülaziz, sanatçıyı başarılı çalışmalarından dolayı Üçüncü Derece Mecidiye Nişanı ile ödüllendirmiştir.
- 2 Cenovalı olup, sanat eğitimini Floransa'da yapan İtalyan Ressam Luigi Acquarone, 1841 yılında geldiği İstanbul'da 1896 yılındaki ölümüne dek kalmıştır. Üçüncü dereceden Mecidiye Nişanı Gümüş Liyakat Madalyası, Türk Güzel Sanatlar Madalyası, İtalyan Güzel Sanatlar Madalyası, İran Aslan ve Güneş Madalyası gibi çeşitli nişan ve madalyalarla ödüllendirilmiştir. Saray ressamlığının yanı sıra, 27 Mart 1889 yılında 15 lira maaşla atandığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim muallimi olarak görev yapmıştır. Katıldığı sergiler ile İstanbul'un sanat ortamında iz bırakan Serressam-ı Hazret-i Şehriyari (Saray Ressamı) Luigi Acquarone, 1896 yılında hastalanarak ölmüştür. Sultan II. Abdülhamid, ailesine ayda 250 kuruş maaş bağlamıştır.
- 3 İtalyan Ressam Fausto Zonaro, Masi-Padova'da orta halli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Verona'da L'Accademia Cignorali ve Roma'da L'Accademia di Belle Arti'de eğitim görmüştür. 1888 yılında gittiği Paris'te Fransız İzlenimci ressamları tanıma imkânı bulmuştur. 1891 yılında İstanbul'a gelmiştir. Zonaro, İstanbul'daki ilk yıllarında açık havada ahşap panolar üzerine yaptığı yağlıboya tabloların yanı sıra suluboya resimler de yapmıştır. Sanatçı, 1896 yılında Sultan II. Abdülhamid'in saray ressamı olarak görevlendirilmiştir. Zonaro, II. Abdülhamid'in kurduğu Yıldız Porselen Fabrikası'na porselen tabak desenleri yapmıştır. 1897'de Sultan II. Abdülhamid, sanatçıdan yapmasını istediği *Dömeke Savaşı (Hücum)* adlı tabloyu çok beğenmiş ve Dördüncü Derece Osmanlı Nişanı ve sanatçının isteği olan Akaretler'deki 50 numaralı evi vererek Zonaro'yu ödüllendirmiştir. Pera Parmakkapı'da resim okulu açan Zonaro'nun Türk öğrencileri arasında Celâl Esat (Arseven), Dr. Rasim Paşa'nın kızı Mihri Hanım (Müşfik) ve Enver Bey'in kızı Celile Hanım (Hikmet) gibi dönemin önde gelen ailelerinin çocukları bulunmaktadır. Sanatçı, 1901 ve 1902'deki İstanbul Salonlarına katılmıştır. 1905 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından Fausto Zonaro, Mahmud Şevked Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza, Sami Bey, Kâtib Hüsnü (Tengüz) ve Ahmed Ziya (Akbulut) beyler, Eski Silahlar Müzesi'nin kurulması için görevlendirilmiştir. Adolphe Thalasso'nun 1908'de 300 adet basılan *Déri Se'adet ou Stamboul, Porte du Bonheur* adlı kitabının resimlerini Zonaro yapmıştır. Beşiktaş Belediye Reisi Şevked Cenani Bey'in desteğiyle 30 Kasım 1908'de açtığı ve girişi ücretli olan sergide, evindeki tabloları sergilemiştir. Serginin giriş ücretinden sağlanan geliri, Hamidiye Mektebi'ne bağışlanmıştır. Uzun yıllar yapmak istediği Sultan II. Abdülhamid'in portresini, II. Meşrutiyet ilân edildikten sonra yapmıştır. Zonaro, Sultan II. Abdülhamid tahttan indikten sonra, Enver Bey (Paşa) ile Hareket Ordusu Başkumandanı Mahmut Şevked Paşa'nın portrelerini de yapmıştır. Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi'nde saray ressamlığına son verilen Zonaro, 1910 yılında İstanbul'dan ayrılmıştır.
- 4 İtalyan Ressam Fausto Zonaro'nun 1896 yılında saraya sunduğu *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş*i adlı tabloyu, çok beğenen Sultan II. Abdülhamid, sanatçıyı Mecidi Nişanı ile ödüllendirdiği gibi, Ressam-ı Hazret-i Şehriyâri (Saray Ressamı) olarak görevlendirmiştir. II. Abdülhamid, İstanbul'u ziyaret eden Fransız Meclis Başkanı M. Paul Deschanel'e bu tabloyu hediye etmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan 1901 tarihli *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş*i adlı tablo, Sultan II. Abdülhamid'in isteği üzerine yapılan ikinci çalışmadır.
- 5 F. Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, (Haz. Cesare Mario Trevigne, Çev. Turan Alptekin ve Lotto Romano) Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2008, s. 149-220.
- 6 "Devletli Padişah Hazretleri sizi, kendi ressamı olarak atadı. Bugünden başlayarak haftada en az dört gün burada, yani sarayda bulunacak ve her zaman Zat-ı Şahanenin maiyetinde olacaksınız. Maaşınız bugünden başlayarak işleyecektir.

Aşağı yukarı ayda bin frank, bir ressam için az değildi. Sevindirici haberi vermek üzere eve döndüm. Ne çok yeni olay olmuştu. Hayat düzenimdeki bu değişiklikte dengeyi kurabilecek miydim? Bulunacağım yer de gösterildi. Yani artık Sarayda bir görevli, bir saraylıydım. Kimin aklına gelirdi?"

Yerim, yedi Mabeyin görevlisinin bulunduğu bir daireydi. Kahvaltı ya da yemek saatinde orada olursam, masada yerim bile hazır. Maaşla beraber tayın bedeli de verilecekti. Kahvem göründü mü hemen yanında birkaç sigara da geliyordu. Gerekli şeyleri koyabilmem için raflı bir dolap tahsis edilmiş, anahtarlarını da vermişlerdi.

... Padişah Hazretleri benden, kızları Sultanın bir portresini yapmasını istediği için manzara çalışmalarını bıraktım... Malzemelerimden hiçbirini getirmem gerekmiyormuş. Ne fırça, ne tuval, ne boya. Hepsi hazır. Gereken, ertesi gün tam bildirilen saatte orada olmamdı. Beni Harem bölümüne götürmekle görevli Mabeynci Faik Bey'le beraber; ellerimi göğsümden kavuşturmuş, başım öne eğik, fesim başımda tam yerinde ve dik, gözlerim yere bakarak, onun beni götüreceği yere gitmeliymişim... Söylediklerini özenle yerine getirerek kendisini izledim.

... Abdülhamid'in huzurundayım. Derin bir temennadan sonra doğruluyorum. Bir hükümdarın huzurunda olduğumu hissediyorum. Yirmi yıl önce, İtalya'da orduda öğrettikleri gibi, başım dik, gözlerimi ileri dikip hazır ol da duruyorum. Tabii ki, ellerimi karnımda kavuşturmuş, fakat doğrudan efendimin yüzüne bakarak... Bir Müslüman bunu yapmaya cesaret edemez..."

... Bu arada Zat-ı Şahane beni "Saniye" rütbesine yükseltti ve Kurban Bayramı kutlamaları dolayısıyla, rütbemin gerektirdiği giyimle, ben de Dolmabahçe Sarayı'nda debdebeli el öpme merasiminde hazır bulunuyordum... Resimcibaşı olarak sıra bana geliyor ve başkaları ve sonra da başkaları.

Tebrik edildiği gibi kiskanıldım da, çünkü heyecan içinde Plevne kahramanının uzattığı şalı öperken, Padişah Hazretleri bana hafifçe gülümsemişti.

Sırmalı üniformam, son halkasına bağladığım kılıcımla durumu iyi idare ettim; ellerim serbest kalmalıydı, sol elim göğsümdede, sağ elimle temanna etmek için. Böylesine etkileyici, Bu Doğu'ya özgü gösteri de ilk kez yer almaktan, hayranlık verici böyle bir debdebeli çok heyecanlanmıştım!

... Padişah hazretlerinden istek gelmediği zamanlar da oluyordu, o zamanlar haliyle kendim için çalışıyordum, fakat emir gelirse hararetle işe koyuluyordum."

7 Saray ressamı Zonaro'ya padişahın dini makamı dolayısıyla resmini yapmaya kalkışmaması bildirilmiş, yasağa uymadığı takdirde hiç hoş olmayacak olaylarla karşılaşacağı bildirilmiştir. Bu yüzden, uzun yıllar yapmak istediği Sultan II. Abdülhamid'in portresini, II. Meşrutiyet ilân edildikten sonra izin alarak yapmıştır.

8 Gravürdeki yazıdan oyunun III. Selim'in içöğlanları tarafından oynandığı bilinmektedir.

9 Katkılarından dolayı Müze Araştırmacısı-Tablo Koleksiyonu Sorumlusu Gülsen Sevinç Kaya ile Müze Araştırmacısı-Kitap Koleksiyonu Sorumlusu Akile Çelike teşekkür ederim.

## Kaynakça

Majda, Tadeusz, Kıbrıs, R. Barış, Ersöz Akkoyunlu, Begüm, Bahar, Tania, *Polonya Sanatında Oryantalizm*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul 2014.

Çötelioglu, Aysel, *İstanbul'un 100 Ressamı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2009.

\_\_\_\_\_, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.

Germaner, Semra, İnankur, Zeynep, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

Gören, Ahmet Kamil, "Tablolarında Fetih Sahneleri Bağlamında Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tablolarının İlişkisi Üzerine Bir Deneme", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VII. Eyüp Sultan Sempozyumu*, Eyüp Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, İstanbul 2003.

Karatepe, İlkay, *Asker Ressamlar Kataloğu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2011.

Makzume, Erol, *Doğumunun 150. Yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2004.

\_\_\_\_\_, "Hayatın ve Işığın Ressamı; Fausto Zonaro", *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, (Haz. Cesare Mario Trevisani, Çev. Turan Alptekin ve Lotto Romano), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2008, s. 11-19.

Renda, Günsel, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi; Tesavir-i Âli Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2000.

Sevinç Kaya, Gülsen, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2010.

Sevinç Kaya, Gülsen, Kılınç, Ümit, "Hanedanından Baba-Oğul İki Ressam Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık 2013, s. 16-18.

Zonaro, Fausto, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, (Haz. Cesare Mario Trevisani, Çev. Turan Alptekin ve Lotto Romano), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2008.



# Milli Saraylar Resim Müzesi

Gülşen Sevinç Kaya\*

## Bir Hayalin Gerçeğe Dönüşü

Milli Saraylar Resim Müzesi'nin kurulması başta bir hayaldi. Hem de ulaşılması güç bir hayal... Projeye inanan çok azdı. Fakat bir elin parmaklarını geçmeyen bu insanların isteği ve azmi ile tüm sorunlar aşılarak projenin gerçekleştirilmesinde ilk temeller atıldı. Bu öncü girişim, bir resim müzesinin nasıl olması gerektiğinin belirlenmesi ve ardından tüm gereksinimleri karşılayan sistemli projelerin uygulanması ile emin adımlarla ilerlemeye başlamıştı.

Müze'nin kurgusu oluşturulurken, uzun bir hazırlık süreci yaşanmıştır. Öncelikle Resim Müzesi'nin temsil edeceği değerler üzerinde durulmuş, böylece Resim Müzesi'nin kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Aksi takdirde, bu değerler belirlenmeden yapılacak düzenlemeler, sadece bir yer değişikliğinden ibaret olurdu.

Müze, Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde<sup>1</sup> yer almaktadır.<sup>2</sup> Veliahd Dairesi'nin Milli Saraylar Resim Müzesi olarak düzenlenmesine karar verilmesi<sup>3</sup>, yıllardır taşıdığı misyonunu<sup>4</sup> sürdürebilmesi için sevindirici bir haberdi. Ancak, tarihî bir yapıda müze kurma çok zordur. Tarihî tablolar ile birlikte tarihî yapı için de aynı korumacı tutumu sergilemeniz gerekir. Bu anlayışla restore edilen yapı, çağdaş müzecilik ilkelerine uygun bir müzeye dönüştürülerek sanatseverlerle buluşmuştur.<sup>5</sup> Bu düzen içinde sergilenen sanat eserleri, uygun ışık altında, bilgilendirme sistemleri ile birlikte ve süre kısıtlaması olmadan görülebilmektedir.

Bu değerler ışığında, oluşturulan Milli Saraylar Resim Müzesi, son dönem Osmanlı Sarayı'nın resim beğenisini, Türkiye'de Batılı anlamda ilk tablo koleksiyonunun oluşumunu ve gelişimini yansıtan tek müzedir. Müzede, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndan yüz seksen üç adet, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'ndan yirmi sekiz adet olmak üzere toplam iki yüz bir eser sergilenmektedir. 22 Mart 2014 tarihinde açılan Müze, tematik olarak düzenlenmiş; *Sultan Abdülmecid / Sultan Abdülaziz Salonu*, *Osmanlı'da Batılılaşma*, *Abdülmecid Efendi / İstanbul Görünümleri*, *Goupil Galerisi'nden Saraya Satın Alınan Tablolar*, *İvan Konstantinoviç Ayvazovski Salonu*, *Saray Ressamları*, *Oryantalist Ressamlar: Doğu'nun Cazibesi*, *Yaver Ressamlar*, *Türk Ressamları (1870-1890)*, *Portreler ve Tarihi Konulu Kompozisyonlar / Osmanlı Sarayında Manzara ve Türk Ressamları (1890-1930)* başlıkları ile on bir bölümden oluşmaktadır.<sup>6</sup>

\* M.A., Müze Araştırmacısı-Tablo Koleksiyonu Sorumlusu, Milli Saraylar.

## Müzenin Bölümleri

### Sultan Abdülmecid / Sultan Abdülaziz Salonu

1 Stanislaw Chlebowski,  
*Sultan Abdülaziz*,  
1867, tuval üzerine  
yağlıboya, 245 x 165 cm,  
Env. No. 17/104, Topkapı  
Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

2 Rupen Manas'a  
atfedilen Sultan  
Abdülmecid'in Portresi,  
19. yüzyıl ortası, tuval  
zerine yağlıboya,  
255 x 152 cm,  
Env. No. 17/118,  
Topkapı Sarayı Müzesi.

Bu bölüm, Dolmabahçe Sarayı'nı yaptıran Sultan Abdülmecid ile Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde oturan ilk veliahd olan kardeşi Sultan Abdülaziz'e ayrılmıştır. Tanzimat'ın başlangıcı olan Sultan Abdülmecid Dönemi'nde (1839-1861) devletin yönetim merkezi Dolmabahçe Sarayı'na taınmıtır. Salonda, Sultan Abdülmecid'in Rupen Manas'a<sup>7</sup> atfedilen portresi ile Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde oturan ve ilk veliahd olan Sultan Abdülaziz'in Polonyalı saray ressamı Stanislaw Chlebowski (1835-1884) tarafından yapılan portresi bulunmaktadır. Ressam kimliğiyle de adını duyuran Sultan Abdülaziz Dönemi'nde (1861-1876), resim sanatına olan ilgi ve desteğin arttığı somut olarak izlenmektedir. Bu dönemde sanatçıların eğitimi için gerekli destek vermiş, saray için eser toplanmaya balanmıtır. Türkiye'nin Batılı anlamda ilk tablo koleksiyonu, Sultan Abdülaziz Dönemi'nde<sup>8</sup> Dolmabahçe Sarayı'nda oluşturulmuştur.



1



2

## Osmanlı'da Batılılaşma

Bu bölümde Hasan Rıza (Şehit) (1860-1912), Pavlo Verona (19. yüzyıl), François Dubois (1790-1871), Alberto Pasini (1826-1899), Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), Sandor Alexander Swoboda (1826-1896), Édouard Bernard Debat-Ponsan (1847-1913) ve İvan Konstantinoviç Ayyazovski'nin (1817-1900) eserleri sergilenmektedir. Eserler, Osmanlı İmparatorluğu'nda askerî ve sosyal alanda görülen değişimin<sup>9</sup> izlerini yansıtmaktadır.

Bilindiği gibi, İstanbul'da yaşayan Batılı sanatçılar için yapıtlarını satarak geçimini sürdürme imkânı kısıtlıdır. Bu yüzden 18. yüzyılda olduğu gibi, 19. yüzyılda da elçilik mensupları ile yakınları için tablolar yapmışlardır. Osmanlı sarayından sipariş alıp sultan tarafından ödüllendirilmek için çaba göstermişlerdir. Öte yandan, Saray'ın resim sanatına olan ilgisi ve bu alandaki gereksinimleri, saraydan resim siparişi almayı bekleyen ressamların sayısını arttırmıştır. Fransız Ressam François Dubois'nın Sultan II. Mahmud'un siparişi üzerine yaptığı düşünülen *Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye'nin Geçit Töreni* adlı tablosu, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nun en erken tarihli eseridir.<sup>10</sup>

Yaptığı portreler ile Saray'ın beğenisini kazanan Fransız Ressam Pierre Désiré Guillemet, dönemin sanat ortamında önemli bir yer almıştır. Guillemet, 1874'te Pera'da Sultan Abdülaziz'in desteği ile Türkiye'nin ilk resim okulu olan "Desen ve Resim Akademisini" açmıştır. Bu okulda eşitle birlikte Batı tarzı resim ve desen dersleri vermiştir.<sup>11</sup>

3 Osmanlı'da Batılılaşma Salonu.



## Abdülmecid Efendi / İstanbul Görünümleri

Bu bölümün bulunduğu mekân; Sultan Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) veliahd iken kullandığı kütüphanesidir. Veliahd Dairesi'ndeki kütüphane odası, Abdülmecid Efendi'nin hayatındaki önemli olaylara da tanıklık etmiştir.<sup>12</sup> Osmanlı İmparatorluğu'nun son Veliahdı ve son Halifesi Abdülmecid Efendi, resim, müzik ve hat sanatıyla ilgilenmiştir. Sanatçının, *Tarih Dersi/Nasihahat* adlı yapıtı, 1914'te Paris Salon Sergisi'nde sergilenmiştir.<sup>13</sup> Abdülmecid Efendi'nin 1921 Galatasaray Sergisi'nde *Veliahdın Portresi* adıyla sergilenen portresi ise, 1914 Kuşağı ressamlarından Namık İsmail'in (1890-1935) eseridir.<sup>14</sup>

Bu bölümde Hasan Rıza'ya ait Fatih Sultan Mehmed portresi ile Germain Fabius Brest (1823-1900), Tristam (Tristam James) Ellis (1844-1922), Salvatore Valéri (1856-1946), Adolf Kaufmann (1848-1916), Théodore van Rysselberghe<sup>15-16</sup> (1862-1926), Joseph Manas (1835-1916), Max Friedrich Rabes (1868-1944), Max Schmidt (1818-1901), Amadeo Preziosi (1816-1882), Jean-Baptiste-Étienne Deforcade (19. yüzyıl) ve W. E. Caruana'nın (19-20.yüzyıl) yaptığı İstanbul'un çeşitli manzaraları yer almaktadır.

4 Abdülmecid Efendi / İstanbul Görünümleri Salonu.



Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, silüetini oluşturan görkemli yapılar ve eşsiz doğa manzaraları ile yerli ve yabancı pek çok ressama esin kaynağı olmuştur. İstanbul'u konu alan tablolar, kentin zengin tarihî dokusunun ve geçmiş yaşantısının görsel belgeleridir.

Osmanlı sarayının beğenisini kazanan Fransız Ressam Germain Fabius Brest (1823-1900), Sultan Abdülmecid Dönemi İstanbul'unu tuvallerinde yansıtmıştır. Brest, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa sanat çevrelerinde "İstanbul Ressamı" olarak ün kazanmıştır.



5



6

**5** Fabius Germain Brest,  
*İstanbul'da Bir Sokak*,  
tuval üzerine yağlıboya,  
Env. No. 17/965, Topkapı  
Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

**6** Amedeo Preziosi,  
*Sultan Abdülmecid'in  
Beylerbeyi'ne Girişi*,  
Env. No. 17/616, Topkapı  
Sarayı Müzesi Koleksiyonu.

## Goupil Galerisi'nden Saraya Satın Alınan Tablolar

Bu bölüm iki mekânda temsil edilmektedir. Goupil Galerisi'nden Saraya Satın Alınan Tablolar adlı bölümde; Carl Joseph Kuwasseg (1802-1877), Joseph Pierre Oliver Coomans (1816-1889), Edmond de Schampheleer (1824-1899), Alfred Èloi Auteroche (1831-1906), Auguste François Bonheur (1824-1884), Gustave-Clarence Rudolphe Boulanger (1824-1888), Charles François Daubigny (1817-1878), Alfred de Dreux (Dedreux) (1810-1860), Jean Antoine Théodore de Gudin (1802-1890), Victor Leclair (1830-1885), Emile van Marcke de Lummen (1827-1890), Claude François Auguste de Mesgrigny (1836-1884), Amédée Rosier (1831-1898), Wilhelm Von Gegerfelt (1844-1920), Alfred Wahlberg'in (Herman A. Léonard) (1834-1906) eserleri sergilenmektedir.

Bilindiği gibi, Goupil, 19. yüzyılda Paris'te kurulmuş olan en önemli sanat galerisi ve yayın şirketlerinden biridir. Saraya alınan tabloların seçiminde, Adolphe Goupil ve damadı Jean-Léon Gérôme'un önerileri haricinde, resim bilgisi bilinen Sultan Abdülaziz ve yaveri Ahmed Ali Bey'in (Şeker Ahmed Paşa) beğenileri de belirleyici olmuştur. Gérôme, yaver-ressam Şeker Ahmed Paşa'nın Paris'teki hocasıdır. Faturalardan, satın alınan tabloların ressamlarını, adlarını, fiyatlarını ve hangi tarihte alındıklarını öğrenebilmekteyiz. Bu sanatçıların pek çoğu Paris Salonu'nda eserlerini sergilemişlerdir. Fransız romantizmine ya da klasik-akademik bir üsluba bağlıdır. Pek çoğu Fransa'nın en yüksek onur nişanı olan Legion d'Honneur almışlardır. Bir kısmı ise Fransa'da sanat ortamının belirleyicisi olan akademilerin üyeleridirler. Barbizon Okulu ressamları<sup>17</sup> ile Barbizon Okulu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunan ressamların sarayda bulunması tesadüfen olmamıştır. 19. yüzyılda Fransa'da etkin olan Barbizon Okulu ressamlarının eserlerinin, Goupil'in resim piyasasında da önemli bir yeri bulunmaktadır.

7-8 Goupil Galerisi'nden Saraya Satın Alınan Tablolar Salonu.



7

Yaptığımız araştırmalar sarayın resim koleksiyonunun temelini Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Paris'teki Goupil Galerisi'nden alınan eserlerin oluşturduğunu ve gelişimini sürdürdüğünü göstermektedir. Bu bağlamda, resim, son dönem Osmanlı sarayının kültür ve sanat hayatının ayrılmaz parçası olarak yer almıştır.



8



9

9 Gustave - Clarence Rudolphe Boulanger, *Pompei'den İç Görünüm*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 145.5 cm, Env. No. 13/6.

## İvan Konstantinoviç Ayvazovski Salonu

Yapının Tören Salonu'nda ünlü Rus Ressamı İvan Konstantinoviç Ayvazovski<sup>18</sup> (1817-1900) bölümü yer almaktadır.<sup>19</sup> Gogol, Briullov, Glinka ve Puşkin ile zenginleşen bir sanat ortamında yetişen Ayvazovski, eserlerinde Romantizmle Realizmi buluşturmuştur. Manzara ve deniz ressamı olarak tanınan sanatçı için resim, görsel deneylerin getirdiği bir anımsamaydı. Sanatçı, gökyüzünün ve denizin büyük yer kapladığı resimler yapmıştır. Sanatçı, suyun farklı durumlarını tasvir etmesiyle ünlüdür ve durgun suyu resmettiği resimlerde insan ile doğanın barış içinde olduğu huzur dolu bir atmosferi yansıtmıştır. Ayvazovski, Romada tanışıp takdirini kazandığı ünlü İngiliz Ressamı William Turner (1775-1851) ve diğer pek çok romantik ressam gibi insanın yenik düştüğü insan-doğa mücadelesini ve bu mücadelenin dramatik etkisini, denizde çıkan fırtınayı konu alan eserlerinde resmetmiştir. Gün doğumu, gün batımı, ay ışığı, sis, duman, kar, buz gibi renk kaynaklarına ilgi göstermiştir. Resimlerinde şiirsel ve dramatik etkiyi ışık ve renklerle vermiştir.

Osmanlı sarayının beğenisini kazanan sanatçı, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinin İstanbul'unu tanıma fırsatı bulmuş ve kent görünümünün yanı sıra Osmanlı günlük yaşantısını konu alan resimler ve padişah portreleri yapmıştır. Özellikle Sultan Abdülaziz Dönemi'nde saray ile yakın ilişki kurmuştur. Ayvazovski, 1874'te Rus Elçisi İgnatief tarafından Sultan Abdülaziz'e takdim edilmiştir. Kabulde Rus elçiliğinin baş tercümanı M. Onou ve Sarkis Balyan yer almıştır. Sultan Abdülaziz, sanatçıyı ve Sarkis Balyan'ı İkinci Rütbeden Osmanlı Nişanı ile ödüllendirmiştir. Ayvazovski, Sultan Abdülaziz'in bir portresini yapmış, ayrıca saray için otuz aşan resim siparişi almıştır. Hatta Sultan'ın Ayvazovski ile

10 İvan Konstantinoviç Ayvazovski Salonu.





11



12



13

**11** İvan Konstantinoviç Ayvazovski (G. Caffiero-I. Samarine, *Denizler, Şehirler ve Düşler* İvan Aivazovsky'nin Resimleri, İstanbul: Alexandria Pres Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti., 2000, s.12).

**12** İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Fırtınalı Denizde Kaza*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 195 x 236 cm, Env. No. 11/595.

**13** İvan Konstantinoviç Ayvazovski, *Sarayburnu*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 31 x 40 cm, Env. No. 11/1272.

fikir alışverişinde bulunarak, sipariş edilen bazı tabloların kompozisyonlarını birlikte oluşturdukları bilinmektedir. Sultan Abdülaziz Dönemi sonrası Osmanlı sarayı ile ilişkilerini sürdüren sanatçı, Sultan V. Murad'ın ve Sultan II. Abdülhamid'in portrelerini yapmış, İstanbul'da açtığı sergiler ile ilgi çekmiştir.

## Saray Ressamları

Bu bölümde saray ressamı Stanislaw Chlebowski<sup>20</sup> (1835-1884), Luigi Acquarone (1800-1896) ve Fausto Zonaro'nun (1854-1929) eserleri sergilenmektedir. En büyük dilekleri, saraydan sipariş almak ve siparişi beğenen Osmanlı sultanı tarafından ödüllendirilmek olan yabancı sanatçılar arasından, Chlebowski, Acquarone ve Zonaro gibi şanslı olanlar ise saray ressamı olma onuruna erişmişlerdir. Osmanlı sarayında görev yapan bu ressamlar, saray için ağırlıklı olarak tarihî konulu çok figürlü kompozisyonlar ve portreler yapmışlardır.

Sultan Abdülaziz, 1864/1865 yılında Polonyalı Ressam Stanislaw Chlebowski'yi İstanbul'a davet ederek saray ressamlığına getirmiş ve Dolmabahçe Sarayı'nın bir dairesini atölye olarak ona tahsis etmiştir. Resim sanatına olan ilgi ve yeteneği bilinen Sultan Abdülaziz'in Chlebowski'yi saraydaki atölyesinde sık sık ziyaret ettiği, onunla sanat üzerine konuştuğu ve yeni kompozisyon düşüncelerini ifade eden taslak çizimler yaptığı bilinmektedir.<sup>21</sup> Chlebowski, saray için ağırlıklı olarak Türk tarihinde önem taşıyan savaş sahneleri, padişah ve hanedan portreleri yapmış, Kağıthane ve Göksu çevresini manzaralarına konu almıştır. Sanatçı, başarılı çalışmalarından dolayı Üçüncü Derece Mecidiye Nişanı ile ödüllendirilmiştir.

Batılı ressamlar, daha önceki dönemlerde olduğu gibi II. Abdülhamid Dönemi'nde de saraydan sipariş almak ya da ihsan ve nişanla ödüllendirilmek için saraya resim sunmuşlardır. Sultan II. Abdülhamid, saray ressamı olarak İtalyan Ressam Luigi Acquarone'yi<sup>22</sup> ve onun ölümden sonra da yine bir İtalyan Ressam, Fausto Zonaro'yu uzun yıllar çalıştırmıştır. Luigi Acquarone, 1841'de geldiği İstanbul'da 1896 yılındaki ölümüne dek kalmıştır. Katıldığı sergiler ile İstanbul'un sanat ortamında iz bırakan sanatçı, İstanbul'a geldikten tam kırk yıl sonra yani 1881'de Sultan II. Abdülhamid'in

**14** Saray Ressamları Salonu.

**15** Fausto Zonaro, *Üniformalı Otoportre*, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 60 cm, Comune di Masi Koleksiyonu, Padova.

**16** Fausto Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 121 x 203 cm, Env. No. 11/1172.



saray ressamı olarak görevlendirilmiştir. Akademik gelenek doğrultusunda suluboya ve yağlıboya portreler, natürmortlar ve manzaralar yapmış, özellikle suluboya tekniğinde başarılı olmuştur.

Yukarıda belirtildiği gibi, Luigi Acquarone'nin ölümünden birkaç ay sonra, 1891 yılından itibaren İstanbul'da bulunan Fausto Zonaro<sup>23</sup> saray ressamlığına getirilmiştir. Zonaro, 1896'da İtalyan Büyükelçiliği aracılığıyla Sultan II. Abdülhamid'e *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçışı* adlı tablosunu sunmuştur. Saraya sunulan tabloyu<sup>24</sup> çok beğenen Sultan II. Abdülhamid, sanatçıyı Mecidi Nişanı ile ödüllendirdiği gibi, Ressam-ı Hazret-i Şehriyâri (Saray Ressamı) olarak görevlendirmiştir.<sup>25</sup> Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi'nde saray ressamlığına son verilen Zonaro, 1910'da İstanbul'dan ayrılmıştır. Sanatçının, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonunda suluboya, pastel ve yağlıboya tekniğinde yapılmış eserleri bulunmaktadır.



15



16

## Oryantalist Ressamlar; Doğu'nun Cazibesi

Bu bölümde, Doğu'yu Avrupalı gözüyle betimleyen ressamın tabloları (İstanbul hariç) yer almaktadır. Jean-Léon Gérôme (1824-1904),<sup>26</sup> Gustave Boulanger<sup>27</sup> (1824-1888), Eugène Fromentin (1820-1876), Narcisse Berchère (1819-1891), Victor Huguët, (1835-1902) Georges Washington (1827-1901), Adolphe Schreyer (1828-1899), Sandor Alexander Swoboda (1826-1896), De. Feney'in (19. yüzyıl) eserleri bulunmaktadır.

Bilindiği gibi, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde Batı'nın da Doğu'ya ve özellikle Osmanlı'ya olan ilgisi, Napolyon'un 1798 tarihli Mısır Seferi ile Kırım Savaşı'ndan sonra daha fazla artmıştır. Batılı ressamlar, Doğu'yu yakından görmek ve tanımak amacıyla bilimsel, askeri, diplomatik ve ticari görevlerle Doğu'ya gelmişler, başta Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul olmak üzere Ortadoğu ve Kuzey Afrika topraklarında incelemelerde bulunarak bu büyüdü dünyayı resimlerine taşımışlardır.

Oryantalist<sup>28</sup> ressamlar realizm, romantizm ve izlenimcilik gibi farklı üsluplarda eserler vermişlerdir. Oryantalist resimlerde çöl, vaha ve kent görüntülerinin yer aldığı manzaralar, harem sahneleri, yiğitliği yansıtan savaş ve av sahneleri gibi Doğu'ya özgü konulara yer verilmiştir. Doğu'yu Avrupalı gözüyle betimleyen bu resimlerde, esin alınan yörelere özgü kültürel özelliklerin ön plana çıkarıldığı gerçek görüntüler ile hayali kompozisyonlar iç içe geçmektedir.

17 Oryantalist Ressamlar;  
Doğu'nun Cazibesi Salonu.



## Yaver Ressamlar

Padişah hizmetindeki yaverlik görevlerini ressamlık hizmeti ile bağdaştıran askerleri tanımlayan yaver ressamlık konumu, Sultan Abdülmecid Dönemi'nde başlamış, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde de devam etmiştir. İlk yaver ressam, Osman Nuri Paşa'dır. Sultan Abdülaziz Dönemi'nde ise Osman Nuri Paşa'dan (1839-1906) başka, Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908) ve Halil Paşa (1852/57-1939) yaver ressamlar olarak görev yapmışlardır. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde de Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa (1859/60-1919), Ahmed Emin (Servili) [Surûrili] (1845-1891) ve Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905) bu görevi yürütmüşlerdir.

Bu bölümde yaver ressam Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın eserleri sergilenmektedir. Şeker Ahmed Paşa, Türkiye'de gerçek anlamda ilk resim sergisini 27 Nisan 1873'te Sultanahmed Mekteb-i Sanâyi'de düzenlemiştir. Sergisinin başarısı sebebiyle Sultan Abdülaziz tarafından 1873/1874'te yaverliğe atanmıştır. Ahmed Ali sevecen ve yumuşak karakteri nedeniyle kendisine verilen "Şeker" lakabı ile tanınmıştır.

**18** (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Ormanın Işığı*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 134 x 98 cm, Env. No. 11/172.

**19** Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne Resim Muallimi Osman Nuri Paşa, Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 100/5359.



18



19

## Türk Ressamları (1870-1890)

Bu bölümde, Türk resminin ikinci<sup>29</sup> ve üçüncü<sup>30</sup> kuşağını oluşturan Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) ve Osman Hamdi Bey (1842-1910), Halil Paşa (1852/57-1939), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Ahmed Emin (Servili) [Surûrili] (1845-1891) ve Hoca Ali Rıza Bey'in (1858-1930) eserleri sergilenmektedir.

Batılı anlamda Türk resminin ilk kuşağını asker ressamlar oluşturmuştur. İkinci kuşağı ise Osman Nuri Paşa (1839-1906), Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid Bey (1842-1913), Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Ahmed Emin (Servili) [Surûrili] (1845-1891) gibi hem asker hem de sivil ressamlar oluşturmaktadır.



20

**20-21** Türk Ressamları Salonu (1870-1890).

**22** (Şeker) Ahmed Ali Paşa, *Karpuz Dilimli Natürmort*, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 72.5 x 99.5 cm, Env. No. 3/281.

**23** Osman Hamdi, *Saçlarını Taratan Genç Bir Kız*, tuval üzerine yağlıboya, 39 x 58 cm, Env. No. 13/572.

**24** Süleyman Seyyid, *Ormanda Karaca*, 1894-1895, tuval üzerine yağlıboya, 98.5 x 78 cm, Env. No. 11/1455.



21



22

Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi Türk ressamlarının eğitim gördüğü Harbiye’de resim dersleri çizim ağırlıklıydı. 19. yüzyılda eğitim için Paris’e giden Türk ressamları, müzeleri ve sanat galerilerini gezmişlerdir. Türk ressamları, çıplak insan figürünün etüdüne temellenen atölye eğitimini ve yağlıboya tekniklerini Paris’teki atölyelerde ilk kez görmüşlerdir. Paris’te Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa kompozisyon, renk, ışık, valör, ton bilgileri almışlardır. Ayrıca ince saydam boya sürmek, medyum kullanmak, tuval üstüne kalın boya koymak gibi resim tekniklerini öğrenmişlerdir. Bu bağlamda, Avrupada eğitim gören Türk ressamları, yurda dönüşlerinde resim sanatımızda önemli adımların atılmasında rol oynamışlardır.

Avrupada eğitim gören asker ressamlarımızdan Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey’in orman manzaraları, çiçekli ve meyveli natürmortları en çok işledikleri konular olarak izlenmektedir. Osman Hamdi Bey, Paris’te eğitim gören sivil ressamlarımızdandır. Figüratif resmin gelişiminde önemli bir yeri olan Osman Hamdi Bey<sup>31</sup>, aile bireylerinin portrelerini ve bazı manzaraları natüralist bir yaklaşımla betimlemiştir. Yetiştığı toplumun tarihsel zenginliğini ve geleneklerini yansıttığı oryantalist konulu tablolarının, yabancı ressamların yaptığı oryantalist eserlerden farklı olduğu dikkate değer bir olgudur. Yine Avrupada eğitim gören bir diğer ressam Halil Paşa’nın öğrencilik döneminde Paris’te yaptığı manzaralarında, 19. yüzyılda Fransa’da etkin olan ve izlenimci resme öncülük eden Barbizon Okulu’nun etkisi hissedilmektedir.



23



24

## Portreler ve Tarihi Konulu Kompozisyonlar / Osmanlı Sarayında Manzara

Portreler ve Tarihi Konulu Kompozisyonlar adlı bölümde; Halid Naci (1875-1927), Fausto Zonaro (1854-1929), Hippolite Berteaux (1843-1928), Wilhelm Reuter (1859-?), Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), Victor Salomon Libertus Lorie (1835-1913), Salvatore Valeri (1856-1946), M. La Bany (19-20. yüzyıl), Wilhelm Victor Krausz (1870-1916), Abdülmecid Efendi (1868-1944), E. Armenopoulo'nun (19. yüzyıl) eserleri ile anonim eserler sergilenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda köklü bir padişah portreciliği geleneği bulunduğu dikkate değer bir olgudur. Portreler, padişahları ve yaptıkları yenilikleri kalıcı kılmaktadır. Sultan III. Selim, diplomasi gereği dağıtılmak üzere portresini bastıran ilk Osmanlı sultanıdır. Bu bağlamdaki asıl gelişme, III. Selim'den sonra tahta çıkan Sultan II. Mahmud'un portrelerini devlet dairelerine astırmasıyla yaşanmıştır. II. Mahmud'un portreleriyle birlikte Osmanlı padişah portrelerinin, Doğu'ya özgü sultan imgesinden tümüyle uzaklaşarak Avrupa tarzında giyimli ve poz veren kahraman bir hükümdar imgesine dönüştüğü izlenmektedir.<sup>32</sup>

Öte yandan, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nin Osmanlı padişah portreciliği açısından ayrı bir önemi bulunmaktadır. Kendisi de amatör olarak resim yapan Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde Yıldız Sarayı'nda açılan Müzehâne-i Hümayûn'da değerli eşyalar, elyazmaları ve padişah resimleri sergilenmiş ayrıca Yıldız Sarayı'nda bir tablo koleksiyonu oluşturulmuştur. Sultan II. Abdülhamid'in günümüze ulaşan portresi fazla değildir. Ancak, II. Abdülhamid yerli ve yabancı ressamalara geçmiş padişahların yağlıboya portrelerini sipariş etmiştir. Saray Ressamı Fausto Zonaro'ya Fatih Sultan Mehmed'in portresi ile İstanbul'un fethini konu olan tablolar yaptırmıştır. Alman Ressam Wilhelm Reuter'e Sultan II. Mahmud, Fransız Ressam Hippolite Berteaux'a<sup>33</sup> ise III. Selim'i at üzerinde gösteren portresini sipariş etmiştir. Bu bölümde yer alan ve Şehzadelerin öğretmeni İtalyan Ressam Salvatore Valeri (1856-1946), tarafından yapılan hanedan çocuklarının portreleri ilgi çekicidir.

**25-27** Portreler ve Tarihi  
Konulu Kompozisyonlar/  
Osmanlı Sarayında  
Manzara Salonu.



25

Sultan Abdülaziz'in oğlu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son Veliahdı ve son Halifesi Abdülmecid Efendi'nin<sup>34</sup> *Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i* adlı tablosu, konusu ile ilgi çekicidir. Abdülmecid Efendi, heyetteki kişilerin olay anındaki duruşlarının fotoğraflarını çektirmiş ve çektirdiği bu fotoğrafları kareleyerek tablonun alt yapısını oluşturmuştur.<sup>35</sup> Bu yönüyle resim, aynı zamanda tarihî bir belge niteliği taşımaktadır.

Diğer yandan, Sultan II. Abdülhamid'den sonra tahta çıkan Sultan V. Mehmed Reşad, kendisinin ve geçmişteki padişahların portrelerini içeren büyük boyutlu renkli baskılar yaptırmıştır. Avusturyalı Ressam Wilhelm Krausz, Sultan V. Mehmed Reşad'ın yanı sıra, Sait Halim Paşa gibi önemli şahsiyetlerin yağlıboya portrelerini yapmıştır.

Portreler ve Tarihî Konulu Kompozisyonlar adlı bölümün etrafında, yerli ve yabancı ressamların yaptığı manzaralar yer almaktadır. 19. yüzyılın sevilen konularından biri olan manzara, Osmanlı Sarayında da büyük ilgi görmüştür. Birçok manzara resminde insan ve hayvan figürlerine de yer verilmiştir. Ancak, bunların bir kısmında manzara sadece fon olarak kullanılmış, büyük boyutlu insan ya da hayvan figürleri manzaranın önüne geçerek bütün kompozisyona hâkim olmuştur.

Yabancı ressamardan Auguste François Bonheur (1824-1884), Théodoré Lafitte (1816-?), Alfred de Dreux (1810-1860), Guillaume Wintz (1823-1899), André Cortes (19. yüzyıl), Èmile Delphes Chabod (19. yüzyıl), Adolf Kaufmann (1848-1916), Felix François Georges Philibert Ziem (1821-1911), Joachim Hierschl Minnerbi (Van Hier)(1834-?), Alfred de Knyff (1819-1885), H. Wulffaert (19. yüzyıl), Fred Pansing (1844-1912) ve Adolphe Schreyer'in (1828-1899) manzaraları yer alır. Manzaralardan birçoğu, 19. yüzyılda Fransada Barbizon Okulu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunan ya da etkilenen ressamların eserleridir.

Diğer yandan, manzaralar arasında Türk ressamları Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930), Halid Naci (1875-1927), Diyarbakırlı Tahsin (1874-1937), Ömer Adil (1868-1928), Mehmed Ali Laga (1878-1947), Mehmed Nuri (19-20. yüzyıl), Hayri (Sultan Selimli) (1-20. yüzyıl), Şevki (Âsitâneli) (19-20. yüzyıl), Emin (Selimiye) (19-20. yüzyıl), Emin (19. yüzyıl), Davud (Bandırmalı) (19-20. yüzyıl), Hakkı (19-20. yüzyıl), Nuri (Gedikpaşa) (19-20. yüzyıl), Rıfat (19-20. yüzyıl), Şemseddin (19-20. yüzyıl), Cemal (19-20. yüzyıl), Nureddin Akbal (1877-?) ve Ömer Bin Mustafa'nın (19-20. yüzyıl) eserleri ile anonim eserler yer alır. Manzaralardan bir kısmı Türk resminin büyük ustalarının, bir kısmı da öğrenci resmi niteliğinde olan diğer Türk ressamlarının eserleridir.<sup>36</sup> 19. yüzyılın son yarısında Türk manzara resminin büyük bir gelişme gösterdiği görülmektedir. Türk manzara ressamlığında gravür ya da fotoğraftan yararlanarak çalışma ya da doğrudan doğadan gözleme dayalı çalışma yöntemleri uygulanmıştır.



26



27

## Türk Ressamları (1890-1930)

İki ayrı mekânda temsil edilen bu bölümde; Türk resminin üçüncü ve dördüncü kuşağını<sup>37</sup> oluşturan Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930), Halil Paşa (1852-1939), Hüseyin Zekâî Paşa (1860-1919), Hikmet Onat (1882-1977), Mehmed Ali Laga (1878-1947), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Nazmi Ziya (Güran) (1881-1937), Ahmed Rifat (1861-1939), Ahmed Şekûr (Kaymakam) (1856-?), Diyarbakırlı Tahsin (1874-1937), Üsküdarlı Cevad (Göktengiz) (1871-1939), Şevket Dağ (1876-1944), İsmail Hakkı (Bahriyeli) (1863-1926), İbrahim Çallı (1882-1960), Sami Yetik (1878-1945) ve Namık İsmail'in (1890-1935) eserleri sergilenmektedir.

Özellikle Türk resminin büyük ustaları Osman Nuri Paşa ile Süleyman Seyyid Bey'in öğrencileri olan Hüseyin Zekai Paşa ve Hoca Ali Rıza Bey'in eserleri dikkat çekmektedir. Ayrıca, Hoca Ali Rıza'nın öğrencileri olan Diyarbakırlı Tahsin, Mehmed Ali Laga<sup>38</sup>, Üsküdarlı Cevad (Göktengiz), Nazmi Ziya (Güran) ve Sami Yetik gibi ünlü ressamın eserleri de bulunmaktadır.

Avrupa'da resim eğitimi almamış olan Hüseyin Zekai Paşa ve Hoca Ali Rıza Bey üzerinde önemle durulması gereken ressamlarımızdır. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğrafik bir gerçeklik vardır. Sanatçının bazı eserleri de izlenimci resme ilgi duyduğu dönemi yansıtmaktadır. Hoca Ali Rıza Bey, eski İstanbul'un sokaklarını, çeşmelerini, mezarlıklarını, aşı boyalı evlerini yansıttığı bol ışıklı manzaralarıyla Avrupa'da tanınan sanatçılarımızdandır. Manzaralarında, desen, perspektife bağlılık, sıcak ve ışıklı renkler dikkat çekmektedir.

İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilen Birinci Dünya Savaşı sebebiyle ülkeye dönen, daha sonra 1914 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak adlandırılan gençler, Türk resminde yeni bir dönem başlatmıştır. Avrupadan dönüşlerinde izlenimciliği Türk resmine taşıyan 1914 Kuşağı, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Türk ressamlarının yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemde yaratıcılık ön plana çıkarılmış, portre ile figürlü kompozisyonlara duyulan ilgi artmış, rengin önemini vurgulayan manzaralar yapılmıştır.

**28** Türk Ressamları Salonu  
(1890-1930).

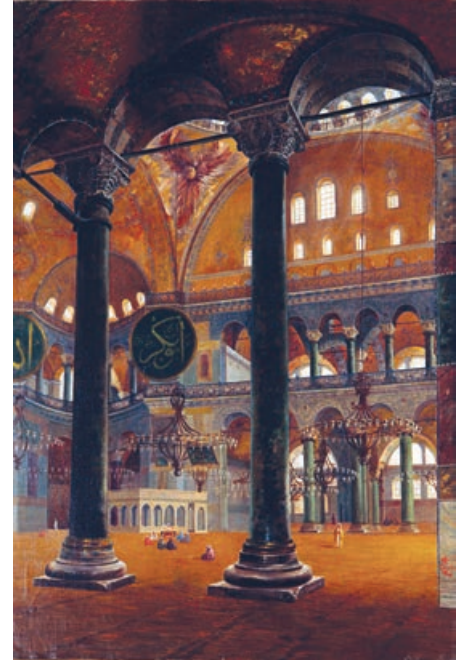
**29** Hoca Ali Rıza,  
*Çeşme*, tuval üzerine  
yağlıboya, 74.5 x 100 cm,  
Env. No. 13/504.

**30** Şevket (Dağ),  
*Ayasofya'nın İç  
Görünümü*, 1908,  
tuval üzerine  
yağlıboya, 125 x 84 cm,  
Env. No. 12/2849.





29



30

## Notlar

- 1 İnşa edildiği Sultan Abdülmecid Dönemi'nde tahta çıkmaya aday veliahdların ikametine ayrılan Veliâhd Dairesi, Tanzimatla birlikte, şehzadelerin dışı kapalı sürdürdükleri hayatın sona ermesinin ve serbest yaşama geçişlerinin mimari simgesidir. Veliâhd Dairesi, üç kat üzerine kurulu olup 11.000 m<sup>2</sup> kapalı alana sahiptir. Yapının adı, dönemin kaynaklarında Aziz Efendi Dairesi olarak geçmektedir. Daha sonraki süreçlerde Efendiler Dairesi, Veliâhd Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı Veliâhd Dairesi olarak anılmıştır.
- 2 Veliâhd Dairesi'nin iç ve dış süslemesi zengin dekorludur. Özellikle tavan süslemelerindeki tuval resmi görünümündeki hayvan figürlerinin yer aldığı tasvirler ilgi çekmektedir.
- 3 Meclis Başkanlığı'nın 31.12.2012 tarihli Oluru ile Dolmabahçe Sarayı Veliâhd Dairesi'nin Milli Saraylar Resim Müzesi olarak kullanımı uygun bulunmuştur.
- 4 Veliâhd Dairesi, 1937-2012 yılları arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne ev sahipliği yapmıştır.
- 5 Veliâhd Dairesi'nin Resim Müzesi olarak düzenlenmesi çalışmalarını yürütmek üzere bir çalışma komisyonu kurulmuştur. Çalışma Komisyonu; Dr. Halil İbrahim Erbay (Komisyon Başkanı-Müzecilik ve Tanıtım Başkan Yardımcısı), Dr. Pelin Aykut Saçaklı (Komisyon Başkan Yardımcısı- Müzecilik Araştırma Şefi), Gülsen Sevinç Kaya (Resim Müzesi Küratörü-Tablo Koleksiyonu Sorumlusu), Recep İmat (Müze Şefi), Çiğdem Fadilloğlu (Mimar), Şamil Muhammet Sütüoğlu (Mimar), Zehra Gökçen (İç Mimar), Özge Hande Bilgiç (İç Mimar), Ömer Cihat Uzun (Objektör Restorasyon Ve Konservasyon Şefi), Burcu Şalk (Elektronik Mühendisi), Cem Çelik (Elektrik Mühendisi), Yusuf Akıl (Elektrik Mühendisi) ve Murat Kandıran (Makine Mühendisi) oluşmuştur.
- 6 Dolmabahçe Sarayı Veliâhd Dairesi'nin bir bölümünün restorasyonu tamamlanmıştır. Diğer bölümünün restorasyonu tamamlanmasının ardından, Resim Müzesi yeni sergi mekânlarına kavuşacaktır.
- 7 Rupen Manas, Kapadokya Ermenilerinden olan Manas ailesindedir. Babadan oğula diplomatlık yapan söz konusu ailenin ressam olan üyeleri, Osmanlı'da yüzyıllardır bulunan padişah portreleri geleneğini sürdürdüler.
- 8 Sultan Abdülaziz'in 1863 tarihli Mısır ve 1867 tarihli Avrupa gezisinde ziyaret ettiği saraylar ve müzelerde edindiği izlenimler, Türk plastik sanatlarında cesur adımların atılmasında etkili olmuştur.
- 9 Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma, Sultan Abdülmecid'in babası Sultan II. Mahmud Dönemi'nde (1808-1839) kurumsallaşmış, tüm alanlarda etkili olmuştur.

- 10 Sultan II. Mahmud tarafından Hz. Muhammed'in adına ithafen kurulan yeni ordu olan Asakir-i Mansure-i Muhammediye betimlenmiştir.
- 11 Gayrimüslimlerin ve Levantenlerin kaydolduğu okulun ilk öğrencileri arasında Serkis Diranyan, Bedan, Nişanyan, Civanyan, Alsalsı Schultz, Belçikalı Coppens, Rum Zolos yer almışlardır. Birinci yılın sonunda okula üç Türk öğrencisi katılmıştır. Okulda öğrencilere natürmort ve peyzaj çalışmaları yaptırılmıştır. Pazar günleri dışında her gün açık olan atölyede, salı ve cumartesi günleri yalnızca kız öğrencilere ders verilmektedir.
- 12 Son Osmanlı Veliahdı önce Birinci Dünya Savaşı, sonra da Kurtuluş Savaşı mücadelesini bu odadan takip etmiştir. Mustafa Kemal Paşa tarafından Anadolu'ya davet edildiği kendisine bu odada bildirilmiş, Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra Vahideddin'in İstanbul'u terk ettiği haberini bu odada almış ve en son Büyük Millet Meclisi tarafından halife seçilmesi üzerine saltanat feragatnamesini ve hilafet beyannamesini bu odada imzalamıştır.
- 13 Eser, Balkan Savaşlarını ve bu savaşlar sırasında Rumeli'de yitirilen toprakların üzüntüsünü, tarih bilincini ve yarının büyükleri olan çocuklara duyulan umudu yansıtmaktadır. Çerçevesinde Abdülmecid Efendi tarafından yazılmış vatana yapılan haksızlığın asla affedilmemesi gerektiği ile ilgili şu nasihat bulunmaktadır:  
*Unut felâket-i şahsiyenin müsebbibini*  
*Fakat hakâreti afv etme vâliden vatana*
- 14 Eser, Abdülmecid Efendi'nin kızı Dürrüşehvar Sultan tarafından Topkapı Sarayı Müzesi'ne hediye edilmiştir. Eserde imza görülmemektedir. Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu'ndaki Namık İsmail'i Abdülmecid Efendi'nin portresinin yanında gösteren fotoğraf, bu portrenin ressamının Namık İsmail olduğunu ispatlamaktadır.
- 15 Belçikalı Ressam Théodore van Rysselberghe'in (1862-1926) *Galata Köprüsü* adlı tablosu, Türkiye'deki pointilliste (noktacı) üslubun nadir örneklerinden biridir. Pointillism/ Noktacılık, çeşitli renk noktalarının, renk skala olgusuna da uyarak ve ışık kanunlarını da değerlendirerek yan yana ve üst üste gelmesi durumudur.
- 16 Tablo, Bağdat Demiryolu'nun döşemesinde görevli Belçikalı Mühendis Georges Nagelmackers tarafından Sultan II. Abdülhamid'e hediye edilmiştir. Çerçevesindeki plakada: "*Zât-ı Şevket-simât-ı cenâb-ı pâ-dişâhînin bende-i esdak ve ahkarı Mösyö Jorj Nagelmagers [George Nagelmackers] tarafından hâk-pây-i hümâyûn-ı cenâb-ı mülûkâneyema'rûz-ı takdime-i nâcizîdir.*" yazılıdır.
- 17 19. yüzyılda Paris'te Fontainebleau yakınındaki Barbizon adlı köye 1830 yılında yerleşen natüralist ressam grubuna, Barbizon Okulu adı verilmiştir.
- 18 Kırım'ın Feodosiya kentinde doğan Ayvazovski, St. Petersburg İmparatorluk Akademisi'nde eğitim görmüştür.
- 19 Bu salondan sonra geçilen merdiven, önce Sultan Abdülaziz'in ardından Sultan V. Murad'ın tahta davet olunmalarına tanık olmuştur. Bu bölümde Levanten Ressam Emilio Della Sudda'nın iki eseri sergilenmektedir.
- 20 Stanislaw Chlebowski, Saint Petersburg Akademisi'ndeki eğitiminin ardından, Paris ve Münih'te eğitim görmüştür.
- 21 Bu çizimlerin yer aldığı albüm, Polonya'daki Krokov Ulusal Müzesi'nde bulunmaktadır.
- 22 Cenova'da doğan Luigi Acquarone, sanat eğitimini Floransa'da tamamlamıştır.
- 23 Masi-Padova'da doğan Zonaro, L'Accademia Cignorali ve L'Accademia di Belle Arti'de eğitim görmüştür.
- 24 Tahta çıkışının yirmi beşinci yılı sebebiyle yapılan kutlamalarda Sultan II. Abdülhamid, *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş* tablosunu, Fransa Parlamento Başkanı Paul Deschanel'e hediye etmiş, Saray için aynı kompozisyonu sanatçıya tekrar sipariş etmiştir.
- 25 1897'de Sultan II. Abdülhamid, sanatçıdan yapmasını istediği *Dömeke Savaşı (Hücum)* adlı tabloyu çok beğenmiş ve Dördüncü Derece Osmanlı Nişanı ve sanatçının isteği olan Akaretler'deki 50 numaralı evi vererek Zonaro'yu ödüllendirmiştir.
- 26 Gérôme, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Halil Paşa gibi ünlü Türk ressamlarının hocasıdır. Ayrıca, Sultan Abdülaziz'in saray ressamı Chelebowski'nin hocasıdır.
- 27 Boulanger, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmed Paşa'nın hocasıdır.
- 28 Oryantalizm, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batılıların Doğu'yu ve İslam dünyasını algılama ve yansıtmaya yöntemini belirten genel bir terim olarak yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.
- 29 Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne gibi askeri okullarda resim derslerinin ders programlarında yer alması asker ressam sınıfının doğmasıyla sonuçlanmıştır. Bu okullarda

- yetişen yetenekli asker ressamlarımızdan bazıları Paris, Londra, Berlin ve Viyana gibi Avrupa şehirlerinde resim eğitimine gönderilmişlerdir. Asker ressamlarımız Ressam Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Ferik Tefik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf (1817-1861) Batılı anlamdaki Türk resminin ilk temsilcileridir. Batılı anlamda Türk resminin ilk kuşağını yaklaşık 1850-1860 yılları arasında etkin olan asker ressamlar oluşturmuştur. İkinci kuşağı ise, 1870-1880'li yıllarında etkin olan asker ve sivil ressamlar tarafından temsil etmektedir.
- 30 Türk resminin 1890-1900 yılları arasında etkin olan üçüncü kuşağı, Halil Paşa (1852-1939), Ahmed Şekûr (Kaymakam) (1856-?), Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930), Hasan Rıza (Şehit) (1860-1912), İsmail Hakkı (Bahriyeli)(1863-1926), Abdülmecid Efendi (1868-1944), Ömer Adil Bey (1868-1928) ve diğer bazı ressamlar tarafından temsil edilmektedir.
- 31 1881'de Müze-i Hümayûn Müdürlüğü ve 1882'de de Sanâyi-i Nefise Mektebi Müdürlüğüne getirilmiştir.
- 32 Günsen Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", Padişahın Portresi; Tesavir-i Âli Osman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 451-452.
- 33 Hippolite Berteaux, III. Selim ve II. Mahmud'un portrelerini yapmıştır.
- 34 Abdülmecid Efendi, tablolarında saray yaşantısına ve tarihi konulara ağırlık vermiştir. Figüratif ağırlıklı bazı tablolarında, eşi Şehsuvar Başkadınefendi'yi, oğlu Ömer Faruk Efendi'yi ve kızı Dürrüşehvâr Sultanı, saray mensuplarını ve yakın dostlarını konu almıştır.
- 35 Sultan II. Abdülhamid, heyeti, Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Dairesi'nin Yemek Salonu'nda kabul etmiştir. Bahriye Feriki Arif Hikmet Paşa, Selanik Mebusu Emanuel Karasu, Draç Mebusu Esad Toptani Paşa, Mebus Aram Efendi'den oluşan heyet, tahttan indirilişi (hal'i) kendisine tebliğ etmiştir. Heyete, Miralay Galip Bey refakat etmiştir.
- 36 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Mekteb-i Bahriye, Mekteb-i Harbiye, Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn, Hendese-i Mülkiye-i Şâhâne ve Dârüşşafaka gibi askeri ve sivil okullar, öğrencilerinin yıl boyunca yaptıkları resimler arasından seçtiklerini saraya sunmuşlardır. Resimleri saraya sunulan öğrenci, subay ve mezunlar saray tarafından ödüllendirilmiştir.
- 37 1910-1930 yılları arasında etkin olan bu ressamlar, Türk resminde dördüncü kuşak olarak değerlendirilmektedir. Bu sanatçılar, ilki 1916'da açılan Galatasaray Sergilerini her yıl düzenlemişlerdir. İbrahim (Çallı) Bey, Namık İsmail, Hikmet (Onat) Bey, Mehmed Sami (Yetik) Bey, Ali Sami (Boyar) Bey, Mehmed Ruhi [Arel] Bey, Ali Cemal (Ben'im) Bey gibi sanatçılar, 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'nde görev yapmışlardır. Şişli Atölyesi'nde üretilen eserler, Türk ressamları tarafından Avrupada açılan ilk sergi olan 1918 Viyana Sergisi'nde yer almıştır. Feyhaman (Duran) Bey ve Hüseyin Avni Lifiş gibi sanatçılar ise, bu atölyede görev almayıp, Viyana Sergisi'ne katılmışlardır.
- 38 Diyarbakırlı Tahsin Bey (1874-1937), Şevket Bey (Dağ) (1876-1944), Mehmed Ali (Laga) Bey (1878-1947) ve diğer bazı ressamların üçüncü kuşak içinde değerlendirildiği gibi, 1914/Çallı Kuşağı temsilcileri ile aynı sanat ortamını paylaştıklarından dördüncü kuşak içinde değerlendirilmeleri de mümkündür.
- 39 Katkılarından dolayı Müze Araştırmacısı-Kitap Koleksiyonu Sorumlusu Akile Çelik ile Araştırmacı-Tablo Koleksiyonu Görevlisi Ümit Kılınç'a teşekkür ederim.

## Kaynakça

- Ackernman, Gerald M., *The Life Andwork Of Jean-Léon Gérôme*, Londra Sothebys, 1986.
- Adolphe, Thalasso, *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları ve İlk İstanbul Salonları*, Kültür A.Ş. Sanat Dizisi, İstanbul 2008.
- Arsal, Oğuz, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, (Çev. Tuncay Birkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- Batur, Afife, "Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı Mimarlığı", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. IV, 1986.
- Baykal, İsmail, "Abdülmecid Efendi ve Sarayında Cereyan Eden Bazı Olaylar", *Yakın Tarihimiz*, C. IV, 1963.
- Boyar, Pertev, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948.
- Caffiero, Gianni-Samarine, *Ivan, Denizler, Şehirler ve Düşler İvan Aivazovsky'nin Resimleri*, Alexandria Pres Londra ve Kültür Yayınları İş Türk Ltd. Şti., İstanbul 2000.

- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I, Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.
- Çelik, Akile, *Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi*, Yayınlanmamış Saray Koleksiyonları Adlı Prestij Kitaptaki Metin.
- Çöteliöğlu, Aysel *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.
- Duben, İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007.
- Edhem, Halil, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Karaca Yayınları, İstanbul 1970.
- Eldem, Edhem, "Bir Ressam Doğuyor Osman Hamdi Bey'in Sanat Hayatı'nın İlk Aşamaları", *Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009.
- \_\_\_\_\_, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2010.
- Elibal, Gültekin, *Atatürk ve Resim-Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- Eroğlu, Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul 2003.
- Germaner, Semra, İnankur, Zeynep, *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul 1989.
- \_\_\_\_\_, *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- Germaner, Semra, "Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar", 19. Yüzyıl İstanbul'da Sanat Ortamı, *Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu* 14-15 Mart 1996 Bildiriler, İstanbul 1996.
- \_\_\_\_\_, "Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", *Batıya Yolculuk Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni*, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2009.
- \_\_\_\_\_, Abdülmecid Dönemi İstanbul'unun Ressamı: Germain Fabius Brest, [www.antikalar.com](http://www.antikalar.com).
- Giray, Kıymet, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle Manzara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999.
- Göncü, Cengiz, "Osmanlı Sarayında Resim Sanatının Himayesinin Simgesi Olarak Resim Odası ve Görev Alan Sanatçılar", *MS Milli Saraylar*, S. 9, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2012.
- Gören, Ahmet Kamil, "Tablolarında Fetih Sahneleri Bağlamında Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tablolarının İlişkisi Üzerine Bir Deneme", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla VII. Eyüp Sultan Sempozyumu*, Eyüp Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, İstanbul 2003.
- \_\_\_\_\_, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2012.
- \_\_\_\_\_, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul 1997.
- \_\_\_\_\_, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", *Şeker Ahmed Paşa*, Milli Saraylar Daire Yayınları, İstanbul 2008.
- İslimyeli, Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara 1965.
- \_\_\_\_\_, *Türk Ressamları Ansiklopedisi*, Ankara Sanat Yayınları, 1969.
- Karatepe, İlkey, *Asker Ressamlar Kataloğu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2011.
- Katipoğlu, Kaya, Halenur, "19. Yüzyılın Sonunda Bazı Okulların Saraya Resim Sunması", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu Bildiriler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2006.
- Makzume, Erol, *Doğumunun 150. Yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2004.
- \_\_\_\_\_, "Hayatın ve İşğin Ressamı; Fausto Zonaro", *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, (Haz. Cesare Mariotrevigne, (Çev. Turan Alptekin ve Lottoromano), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2008.
- Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, (Haz. Zihnioğlu, Yaprak), Güncelleştirilmiş Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007.
- Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Selçuk Yayınları, Ankara 1986.
- Öndeş, Osman, Makzume, Erol, *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2002.
- Öner, Sema, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1991, s. 35-36.

- \_\_\_\_\_, “Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar”, *Ejos*, IV (2001) (M. Kiel N. Landman& H. Theunissen (Eds.), Proceeding of The 11<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art, Utrecht- The Netherlands, August 23-28, 1999), no. 55.
- Renda, Günsel, Erol, Turan, *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. I, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul 1981.
- \_\_\_\_\_, “Portrenin Son Yüzyılı”, Padişahın Portresi; Tesavir-İ Âli Osman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul 2000.
- Sevinç Kaya, Gülsen-Soylu, Ayhan, *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul 2004.
- Sevinç Kaya, Gülsen, Kılınc, Ümit, “Hanedan'dan Baba-Oğul İki Ressam Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Aralık, 2013.
- Sevinç Kaya, Gülsen, *Sultan Abdülaziz ve Plastik Sanatlar*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1998.
- \_\_\_\_\_, “Denizlerin Ressamı Ayvazovski'nin Hayatından Sayfalar”, *Toplumsal Tarih*, S. 86, Şubat 2001.
- \_\_\_\_\_, “Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler”, *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2006.
- \_\_\_\_\_, “Dolmabahçe Sarayı İçin Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler”, *Osmanlı Saray Koleksiyonundan*, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture&Heritage, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nun Oluşumu ve Paris'te Goupil Adlı Bir Galeri”, 150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu Bildiriler, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2006.
- \_\_\_\_\_, “Luigi Acquarone ve Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndaki Eserleri”, *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007.
- \_\_\_\_\_, “Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Sarayın Yabancı Konukları”, Şeker Ahmed Paşa, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2008.
- \_\_\_\_\_, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2010.
- Sinanlar, Seza, *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2010
- Sürbahan Küçükhasköylü, Nurdan, “Dolmabahçe Sarayı'nda Bir Ressam: Josef Manas”, 150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyum Bildiriler, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2006.
- Şehsuvaroğlu, Halûk Y., *Tarihi Odalar*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2011.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Toros, Taha, “Süleyman Seyyid Bey”, *Antik Dekor*, S. 66, Eylül-Ekim 2001.
- Turgut, Naciye, “Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey(1858-1930)”, *Hoca Ali Rıza (1858-1930)*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2004.
- Üstünipek, Mehmet, “Saraylı Bir Ressam: Şeker Ahmet Paşa”, *MS Milli Saraylar*, S. 3, Milli Saraylar Yayını, İstanbul 2006.
- Yağbasan, Eylem, Renda, Günsel, Aracı, Emre, Genim, Sinan, *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 2004.
- Yetik, Sami, *Ressamlarımız*, İstanbul 1940.
- Yum, Şule, “Son Dönem Saray Yapılarının Duvar ve Tavan Resimlerinde Oryantalizm”, *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler*, Milli Saraylar Yayınları, İstanbul 2007.
- Zonaro, Fausto, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, (Haz. Cesare Mario Trevisone, Çev. Turan Alptekin, LottoRomano.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan TY 9079 numaralı Saray ve Kasr-ı Hümayunlarda bulunan resimlerin cinsini ve ressamlarının esamisini mübeyyen defter.

\* **Not:** Bu metin, 4 Mayıs 2014 tarihinde İstanbul Üniversitesi Müze Yönetimi Bilim Dalı tarafından düzenlenen Yenilenen Müzeler Konferansı'nda sunulmuştur.



# Namık İsmail ve Resim Sanatına Toplumsal Bir Yaklaşım

Simizar Aslan Özcan\*

*Sanat sevgi gibi tahlili kabil olmayan bir sırdır ve daima böyle kalacaktır.*

*Sanatkârın kudreti işte bu anlaşılmaz sırrı bulup çıkarmaktır.*

*Sanatkâr resimde o sırlı ahengi kendi keşfeder.*

Namık İsmail

## **Bir Müze Güncesi'nden İzlenimler ya da Öznel Bir Giriş Denemesi**

İnsan bazen ne yazacağını düşünür, planlar ve belli bir uğraş, emek sonucunda bulur. Ama bazen bir sokakta gezerken ya da amaçsızca bir boşluğa bakarken, belki de bilinmedik güçlerin etkisiyle, hemen buluverir yazacağı konuyu... Böyle hesap-sız, plansız akla gelen yazı düşüncelerinde hep ayrı bir lezzet, hatta “hikmet” oldu-ğuna inanırım. Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde yer alan Resim Müzesi'nde onlarca tablonun arasında dolaşmak çok özel duygular yüklüyor insana... Şunları düşünüyorum örneğin: Bir resmin içine girmek hem yansıttığı dönemin hem de san-atçısının öyküsüne götürüyor insanı... Resim; doğanın, olguların, insanın, kısaca-sı hayatın renkli, ışıltılı bazen de kasvetli ama mutlaka “sessizce” hikâye edilidir. Böyle olunca her resmin ayrı bir hikâyesi, serüveni ve bence psikolojisi olmalı. Her resmin gerçeklerle olduğu kadar hayallerle de bağı var. Bir resmin analizini yapmaya, onu anlamaya çalışırken içinde bulunduğum gerçeklikler dünyasından koptuğumu hissediyorum...

\* M.A, Arkeolog-Müzeci, Milli Saraylar Resim Müzesi.

Bir figür var karşımda... Bir portrenin yanında dururken, ona sevgiyle bakarken, akıl sağlığımdan şüphe edilmesin diye onunla gizlice konuşurken, onun da bana kendi gizeminden bir şeyler sunduğunu duyuyorum. Ressamının onlarca yıl öncesinden bu güne gönderdiği iletisini daha hızlı alıyorum; o iletiyi ta içimde hissediyorum, sahipleniyorum... Bir vecd hali içinde izlediğim portrelerin dudaklarının kıpırdadığını, ellerinin sanki beni selamlarcasına bir takım işaretler verdiğini hissediyorum; ya da bana öyle geliyor... Sonra kulaklarımda belli belirsiz bir müzik sesinin o keyifli seyir anına eşlik ettiğini hayal ediyorum. Renklerin ve renklerle verilen ışık-gölge ve hareket duygularının, duyularının aslında bire bir ressamın ruhundan üflediği esintiler olduğunu kavriyorum, böyle olunca sanatçıyla bir iletişim içinde buluyorum kendimi sessizce...

Ve sonra hemen yanı başımda duran bir kış manzarası dikkatimi çekiyor. Her yer kar altında, her şeyi bembeyaz bir kar sarmalamış. O manzaranın bir köşesinde küçük bir kulübe var. Pencereleeri, çatısı, dışarı süzülen ışığı ve hepsinden daha cezbedici olanı da içeride sıcacık bir yuva olduğunu anlatan, tüten bir baca... Her tarafı hüznü ya da sevinçli tarihsel tanıklıklarla dolu olan böylesine özel bir müzede çalışıyor olmanın konforunu olabildiğince yaşamak istiyorum; bir tabloda diğerine sevinçle ilerlerken her tabloda yepyeni bir hayal koridoruna geçmenin heyecanını yaşıyorum. Bakmak, durmak, yürümek, yakınlaşmak, uzaklaşmak, oturmak derken duru, sıcak bir koku etrafımda; yağlıboya, ahşap, demli çay, deniz, çimen, orman, tarih bilemedim! Ve işte bir manzara resmi; huzur veriyor. Ressamın belki de içindeki huzur arayışının ya da duygusunun görünümü olan ıssız ve daracık bir orman yolunun içine giriyorum. Etrafta benimle beraber aynı tabloya bakanların, üzerimdeki tılsımlı enerjiyi fark ettiklerini ve tabloyu bırakıp beni izlediklerini görüyorum; ya da -dedim ya- bana öyle geliyor... Her şey hayal ve gerçeklik arasında gidip geliyor; ben de öyle... Müzenin koridorlarında ve tabloların arasında geçen zamanımın her anının bir keşif ve öğrenme duygusuyla dolu olduğunu anlıyorum. Bilinmedik bir sezgiyle, aniden gelen bir sessiz davetle başladığım bu kısa ama nitelikli keşif gezileri beni kaskatı gerçekliklerden uzaklaştırıyor... Resim Müzesi'nde çalışmanın ayrıcalığını, şansını derinden duyuyorum ve işte tam da bu nedenle nesnelere ve mekânların şii-rini hissetmek istiyorum... Onlarla yaptığım bu kısa ama içten ve tutkulu "konuşma" sonrasında günlük yaşamın yalınkat halinin değiştiğini; her görünenin ardında başka bir yüz, başka bir ruh ve ses olduğunu mutlulukla seziyorum. Müzenin her yerini kuşatan ama sadece benim gördüğüm Müz'lere teşekkür ediyorum ve sonra da bir yazı kaleme almaya karar veriyorum; ağırbaşlılıkla, akışına bırakarak ama kararlılıkla...

İçeriği oldukça teknik olan aşağıdaki yazının girişi öznel bir üslupla kaleme alındı. Böylelikle bu makalenin ortaya çıkış sürecini, akademik kayıt ve kaygılardan uzak olarak tüm doğallığıyla anlatmak istedim... Ama bu kez eserden daha çok ressamı dikkatimi çekti: Namık İsmail'den söz ediyorum. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Fındıklı'daki tarihî (Çifte Saraylar ve daha sonra Meclis-i Mebusan) binasının önünden ne zaman geçsem onun Akademi müdürlüğü ve bu binanın Akademi'ye onun tarafından kazandırıldığını hep hatırlarım. Kırk beş gibi erken bir yaşta yaşama veda eden Namık İsmail'in bu sene (2015) 80. ölüm yıldönümü aynı zamanda. 1914 Kuşağı'nın önde gelen ressamlarından olan sanatçının Milli Saraylar Resim Müzesi'nde iki eseri bulunuyor.

## Namık İsmail: Değişime Açık, Toplumsal Bir Sanatçı Portresi

Modern anlamda yağlıboya resim sanatı, Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda doğmuş ve yetkinleşerek gelişimini sürdürmüştür. Askeri eğitim kurumlarında bu yüzyılın başlarında öğretim programına konulan perspektif, gölgeleme, tonlama gibi kavramların öne çıkartılmasıyla sistemli bir şekilde verilen resim dersleri 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla daha akademik bir disiplin halinde gelişimini devam ettirmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları olmamalarına rağmen adları "1914 Kuşağı" olarak öne çıkan, Türk Resim Sanatı'nın üstün yetenekli ve çok yönlü sanatçıları arasında; Namık İsmail'in adı ayrı bir önem taşır. Namık İsmail, 1914 Kuşağı içerisinde kişisel farklılığı ile dikkat çeken sanatçılardan biridir. Onun farklılığı, üslubundaki değişkenlikten kaynaklanır. Bu da seçtiği temalarda farklı anlatım biçimleri kullanma eğiliminin bir sonucudur. Sanatçının bu eğilimini Celal Esat Arseven şöyle yorumlar: "... *Sanatçı bazen empresyonist bir peyzaj ressamı bazen realist bir figür ressamıdır.*"<sup>1</sup> Çağdaş sanatçılar arasında, Namık İsmail özgün sanatçı kimliği kadar ilkeli bir bürokrat ve idealist bir eğitimci olarak toplumsalcılıkla uyumlu kişiliği ile de öne çıkar.

Bu yazıda sanatçının eserlerini üretirken gösterdiği sorgulayıcı yaklaşımı, resim sanatına bakışındaki toplumsal duyarlılığı, idareciliği sırasında sanat eğitimine getirdiği pedagojik katkısı ortaya konmaya çalışıldı. Böylelikle Türk kültür ve sanat dünyasına önemli katkılar sunduğu halde, hakkında yeterince araştırma yapılmayan sanatçının yeteneği, disiplini ve titiz yöneticiliği gündeme getirilerek sanat belleğimizdeki müstesna yerinin vurgulanması, yeni nesillere tanıtılması ve anısının belgelerde canlı tutulması hedeflenmiştir.

Osmanlı Devleti'nin geleneksel kaynaklarla beslenmeyen yağlıboya resim sanatının ilk sivil temsilcilerinden olan Namık İsmail, 1890'da Samsun'da doğdu. Küçük yaşta ailesiyle birlikte İstanbul'a gelen Namık İsmail'in annesi Vezirköprü Kaymakamı Amasyalı Yeğenzade Hüsnü Bey'in kızı Bakiye Hanım, babası Tophane veznedarı ve Hattat İsmail Zühtü Bey'dir. Hüsnü adında bir ağabeyi, Ulviye adında bir kız kardeşi olan sanatçının resim sanatı ile ilgili ilk merakının babasının hattatlığından kaynaklanması olasıdır. İlk öğrenimini Kabataş'ta Şemsü'l-Mekâtip ve Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'nde, orta öğrenimini St. Pulcheri, St. Benoît ve Mekteb-i Sultânî'de (Galatasaray Lisesi) tamamlamıştır. Eğitim aldığı kurumlardaki resim hocaları; Arslanyan, Andres, Şevket Bey (Dağ) ve Tefvik Fikret'tir.<sup>2</sup>

Fransa'da, 1860'lara kadar Paris'te yapılmış olan sanatsal üretime meydan okuyarak devrimci bir yaklaşım geliştiren Empresyonistler (izlenimciler); modern konuları yeni stil ve teknikle resmederek gerçek dünyanın görsel etkilerini yakalamak için dış mekânda resim yapmayı seçerler.<sup>3</sup> Sadece 1914 Kuşağı sanatçılarından değil, Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Paris'e resim eğitimi amacıyla giden öncü ressamlar; Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey'in de karşılaştıkları sanat ortamını yönlendiren İzlenimcilerdir.

Namık İsmail 1911'de Paris'teki eğitimine, önce kısa bir süre Julian Akademisi'nde devam eder. Tam da o sıralarda Paris'te bulunan İbrahim Çallı'nın yönlendirmesi ile 1912'de Fernand Cormon'un atölyesine geçerek, çalışmalarını 1914'e kadar burada sürdürür.<sup>4</sup> 1922'de yeniden Paris'e gider. Bu süreçte Fransız İzlenimcileri ile uyumlu

eserler üretir ki *Suya Yansıyan Pembe Yapılar* ve *Paris* isimli tabloları buna örnek-  
tir.<sup>5</sup> Namık İsmail izlenimciliği resimlerine, en gerçek anlamıyla olmasa da yansıtır;  
ama gerçekçilik ve dışavurumculuğa da yönelir. Özellikle “nü” çalışmalarında güçlü  
desen anlayışı ve anatomi bilgisiyle gerçekçiliği soyutlamacı bir tavırla gösterir.<sup>6</sup> Al-  
manya’daki eğitiminde teknik açıdan kendini geliştiren sanatçı, ürettiği yapıtlarda  
Türk resim sanatında o dönemde edindiği Alman Expresyonizmi (Dışavurumculuk)  
etkisini hissettirir.

Tatil için 1914’te Fransa’dan İstanbul’a döndüğü sırada I. Dünya Savaşı’nın çıkması  
nedeniyle Kafkas cephesine gider. Cephe hastalanınca İstanbul’a dönen sanatçı, o  
dönemde yaşadığı yorgunluk ve hastalığının etkilerinin hissedildiği *Tifüs* adlı resmi-  
ni yapar. Namık İsmail bir süre Şişli Atölyesi’nde çalıştıktan sonra atölyede yapılan  
çalışmaların sergilenmesi için Celal Esad Arseven’le beraber Berlin’e gider, burada iki  
yıl kalır<sup>7</sup> ve Alman izlenimcilerinden Lovis Corinth ile Max Libermann’ın atölyeleri-  
ni takip eder. Ressam Lovis Corinth’in atölyesinde, kendisi gibi desen çalışmalarına  
önem veren Sabiha Bozcalı ile birlikte çalışır.<sup>8</sup> Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi’n-  
den diploma alır. İstanbul’a döndüğünde kısa bir süre resim öğretmenliği yapan sa-  
natçı görevinden istifa ederek evlenir, ardından İtalya’ya gider ve bir yıl orada gezer,  
çalışır, gözlemler. Ülkeye dönüşünde önce ressamlık ardından yazı işleri müdürlüğü  
göreviyle gazetecilik yapar. Sanayi-i Nefise Müdür Muavinliği’ne atanınca gazeteciliği  
bırakır ve yeni görevinde bir yıl çalışır; ancak kısa bir süre sonra yine istifa eder.

Toplumsal sorunlara kayıtsız kalmayan Namık İsmail, Almanya dönüşü sonrasın-  
da, 1919’da kurulan ve Kurtuluş Savaşı’na destek veren Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist  
Fırkası’nın başkanlığını yapar.<sup>9</sup> Fırkanın yayın organında 1919-1920 yılları arasında  
sanat görüşü üzerine yazılar kaleme alan sanatçı, böylelikle dönemin sanatsal olduğu  
kadar politik gelişmelerini de takip ettiğini gösterir.<sup>10</sup>



1 *Tifüs*, (Zeynep  
Rona, Namık İsmail,  
İstanbul 1992).

Türk ressamaları tarafından Avrupada açılan ilk sergiye “1918 Viyana Sergisi”ne, hanedandan bir ismin, Abdülmecid Efendi’nin teşvikiyle katılır. Sergiye on yedi eseri ile katkı sağlayan sanatçı, sergi komiserliği görevi de yapar.<sup>11</sup> Viyana sergisinin düzenlenmesinden kısa bir süre önce kurulan Şişli Atölyesi’nde dönemin yetenekli sanatçıları, ana tema olarak Mart 1915’te yaşanan Çanakkale Savaşları’nı ele almışlardır. Çanakkale Savaşları temalı koleksiyonun Berlin’de de sergilenmesi planlanır ancak savaş koşulları nedeniyle bu gerçekleştirilemez.

Sanatçı Paris’e gittiği 1924 yılında Pierre Loti’nin *Les Desenchanteses* adlı kitabının resimleri için açılan yarışmada birinci olur ve kendi ifadesiyle “... *Tüm resim hayatı boyunca kazandığı en yüksek ücreti...*” (11.000 frank) bu sırada kazanır.<sup>12</sup>

Avrupa’ya giden diğer sanatçılarımız gibi Namık İsmail’de devam ettiği atölyelerdeki hocaların istekleri doğrultusunda çalışmış; ancak daha sonra akademik eğitime tepki olarak o dönemde Avrupa genelinde etkili olan *İzlenimciliğe* yönelmiştir. Batıda eğitim gören diğer sanatçılar gibi Namık İsmail’in de eserlerinde özgün ifade gücüne erişmesi ve Anadolu yaşamından topladığı renk ve temalarla olgunlaştırması ancak yurda döndüğünde mümkün olabilmiştir.<sup>13</sup> Kendi yapıtlarını ve resim anlayışını değerlendiren sanatçı; Fransa’da kaldığı dönemde ürettiği işlerinde teknik açıdan zayıf olduğunu bunun nedeninin de gençlik ve öğrenme isteğinin öncelikli olmasına bağlar. Henüz yirmi bir yaşında olması, dimağının elinden ileride olması, kendini daha çok hayat öğrenmek açlığı ve amacıyla okumaya vermesi onu resimde romantik ve uçucu Nurullah Berk’in ifadesiyle “biraz yapmacıklı bir üsluba” ulaştırmıştır.<sup>14</sup>

## Eserlerinin Genel Özellikleri

Yurtdışından dönen 1914 Kuşağı’na mensup olan ressamlar Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde görev almışlardır. Bu ressamlar günlük yaşam sahneleri, kırsal kesim, portreler ve nü gibi çok geniş bir yelpazede eser üretirler. Nü resimlerin ilk örnekleri Türk resim sanatında yeni bir çığır açan bu dönem sanatçıları ile karşımıza çıkar. Namık İsmail nü’lerine kadının, içe kapanıklığını, utangaçlığını, çelişkilerini, modellerin yüzleri bir şekilde gizlenerek ya da nötr biçimde gösterilerek yansıtmıştır.<sup>15</sup>

1914 Kuşağı sanatçıları temelde birbirlerine yakın konularda çalışmış olsalar da ayrıldıkları yönler de vardı kuşkusuz. Örneğin İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran izlenimcilerin etkisinde kalmışlar, ışık etkilerini ön planda tutmuşlardır. Avni Lifij bireyin çevresi ile ilişkisini, Namık İsmail ise kişilerin ruh hallerini yansıtmaya konusuna odaklanmıştır.<sup>16</sup>

Çağdaşları arasında almış olduğu akademik eğitimle desen çizme gereğini iyi bilen sanatçılardan biri olan<sup>17</sup> Namık İsmail’in eserlerinde izlenimcilikten gerçekçiliğe, gerçekçilikten dışavurumculuğa uzandığı görülür; üslup bakımından tam bir devingenlik hakimdir. Dolayısıyla sanatçı hiçbir anlayışa tümüyle bağlanmamış, tuvallerinde boya dokusunun görsel etkiyi uyarıcı, kompozisyon düzenini zenginleştirici ve anlatımı pekiştirici etkisini kurmuştur.<sup>18</sup> Kendi kuşağındaki sanatçılar genel olarak manzara, portre, natürlmort, iç mekân resimlerini tema olarak seçerlerken, Namık İsmail de bu türlerde eserler vermekle beraber üslubu en çok manzara, portre, figür ve özellikle de “nü” türünde kendini göstermiştir.<sup>19</sup>

Onun güçlü bir anlatımla ortaya koyduğu türlerin başında figür gelir. Sanatçının gerçekleştirdiği çizimler üzerinde yapılmış olan incelemeler, güçlü bir figür anlayışını sağlam temelli bir anatomi bilgisi üzerine kurduğunu göstermiştir.<sup>20</sup> Sanatçının tüm eserlerindeki ortak özelliği ışık ve harekettir. Modeli en zor pozlarda fakat doğal duruşta, düzgün renk alanlarıyla ve ayrıntı işçiliğine girişmeden ince fırça vuruşlarıyla resmetmiştir. Portrelerinde görülen dinginlik figürlerinde gerilim duygusuyla yer değiştirir.<sup>21</sup> Kıymet Giray'ın aşağıdaki ifadeleri Namık İsmail'in figür anlayışının kavranılması bakımından dikkat çekicidir:<sup>22</sup>

*".. Yapmış olduğu çok sayıda desenlerini incelediğimiz zaman, sanatçının figürün özellikleri ve anatomi üzerinde çalışmalar yaptığını; insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiğini görüyoruz. Bu nedendir ki Namık İsmail'in figürleri çok değişik duruşlarda ve hareket edecekmışçesine verilmiştir.."*

Modern Türk resim sanatı içinde ilk "portre" ve "nü" çalışmaları 1914 Kuşağı sanatçıları ile görülür. Namık İsmail her iki tema üzerine detaylı ve yetkin eserler üretmiştir. İlki 1916 yılında gerçekleştirilen ve 1951 yılına kadar her yıl Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenen Galatasaray sergilerine Namık İsmail, 1926, 1931, 1932 ve 1933 yılları hariç tutulursa, vefat ettiği 1935 yılına kadar katılmış ve toplam yüz otuz iki eser sergilemiştir.<sup>23</sup> Galatasaray sergilerine, Akademi'ye müdür olduğu 1928 yılından sonraki yedi yılda toplam on yedi eser ile katılmış olan sanatçının yukarıdaki veriler değerlendirildiğinde Akademi müdürlüğü öncesindeki on iki yılda toplam yüz on beş eser ile katıldığı görülür. Sanatçının üretkenliğinin, olasılıkla idari işlerinin yoğunluğundan dolayı anılan tarihten sonra sayısal bakımdan azaldığını söylemek mümkündür.

Peyzajlarında daha çok denizi, sandalları, Boğazı, tepeleri, Bursa görünüşleri, dere kıyılarını işleyen Sanatçı, natürmortlarında ise çiçekler ve özellikle de manolya ve gülleri konu etmiştir.<sup>24</sup> İç mekânlara ilişkin resimlerinde genellikle kapı ya da pencereden ışık girer. Işık, kompozisyona bazen tümüyle hakim olurken bazen de vurgulanmak istenen konuya odaklanır. Resimlerinde en çok sarı rengi tercih eden Namık İsmail ışık-gölge oyunlarını, formları ve kontrastları renk lekeleri ile vermeyi tercih eder.<sup>25</sup>

Portre ve ölü doğalarındaysa, daha gerçekçi bir tarz gösterdiği izlenmektedir. Üslubundaki bu farklılık onun sanatı yaşayan bir olgu olarak görmesi ile konunun içeriğindeki özelliklere uygun üsluplar kullanması, ya da geliştirmesi şeklinde değerlendirilebilir. Örneğin doğanın değişkenliği ancak, izlenimcilik ve dışavurumculuğun birlikte kullanılmasıyla ifade edilebilirdi. Doğa için hal böyleyken portre ve natürmortun onun için doğa kadar değişken olmadığı anlaşılıyor. Portrelerinde modelin temel özelliklerinin yanında ruhsal durumu da önemlidir ve tuvalinde bu şekilde yer bulur.<sup>26</sup>

Uzun yıllar atölyesinde eğitim gören Mazhar Şevket'in sanatçı ile ilk tanışıklığı sırasındaki izlenimi, Sanki bir dervişin kendiyile bütünleştiği uğraşı karşısındaki bir ruh hali ile tanımladığı satırları, resim sanatına katışıksız adanmışlığının betimidir.

*"... Beşiktaş'ta büyük bir ahşap konak, Şark üslubunda döşemeler. Aydınlık bir atölye. İçinde çok genç bir adam bir modelin önünde çalışıyor. Oraya giriyorum, duymuyor bile. Bir vizyonun harikulade cazibesine kendisini teslim etmiş; O'nu seyrediyorum. Ayakta çalışıyor. Dikkat kesilmiş. Görünmeyen bir hayali tutmak ister gibi... Elleriyle havada müphem çizgiler çiziyor. Resimden uzaklaşıyor, resme yaklaşıyor, paletin üstünde bir şeyler arıyor. Sonra emin bir elle tuvalin üzerinde fırçası hızla işlemeye*

*başlıyor. Bir müddet geçtikten sonra model dinlenmek istiyor. Genç adam paleti ve fırçaları yerine koyuyor ve bana dönüyor. Kumral saçlarla çevrili geniş ve çıkıntılı güzel bir alından, bir rüyadan uyanmış gibi yorgun ve ciddi gözlerle bana bakıyor. Sonra nazik bir tavırla elini uzatıyor. Geniş ve iradeli elleri var. İşte Namık İsmail'i ben ilk defa böyle tanıdım".<sup>27</sup>*

Namık İsmail Osmanlı Devleti'nin değişim sancılarını yaşadığı bir dönemde ülkenin geleneksel görsel kültüründe öncülü olmayan yağlı boya resim sanatında oldukça cesur ve sorgulayıcı bir tutum benimser. Batılı anlamda üretilen ilk resimlerde çoğunluğu asker kökenli sanatçıların manzara ve natürmort geleneğini "portre" ve "nü"leriyle besleyen sanatçı çağdaşı İbrahim Çallı ile birlikte Türk resim sanatında bu temaları ilk kullananlar arasında yer alır. Meşrutiyet Dönemi'nin siyasi alandaki gerilimli ve eleştirel koşullarında hem ülke sorunları üzerinde yenilikçi ve eşitlikçi bir tavır hem de resim sanatının tüm toplumsal kurum ve sınıflar tarafından benimsenmesi gerekliliği üzerine ısrarlı bir tutum sergiler.

Ekonomik olarak varlıklı bir aileden gelen ve iyi bir eğitim almış olan Sanatçı tüm bu varsıllık içinde resim sanatının halk tarafından benimsenmesinin birincil önemde olduğunu ve nihayetinde ressamın da bir işçi ama "fevkalade" bir işçiden başka bir şey olmadığını belirtecek kadar da toplumsalcıdır.<sup>28</sup> Düşün dünyasını eserlerinden izleyebildiğimiz bir Cumhuriyet aydını olan sanatçı, "Harman" ve "Mavnada Hamallar" adlı çalışmalarında işçi ve köylünün emeğini yüceltir.<sup>29</sup> Dönemin sanat eserleri Sovyetler Birliği Rusyası'nın da dikkatini çekmiş; *Journal de Moscou*'da çıkan bir değerlendirmede Namık İsmail "Harman"ı ile beğeni toplamış, yapılan yorumlarda "Romantik Realist" sanatçılar arasında gösterilmiştir.<sup>30</sup> Anılan eserinde gerçekçi, izlenimci yaklaşımı ve güçlü bir açık hava ressamı oluşuyla öne çıkar.<sup>31</sup>



2 Harman,  
(Zeynep Rona,  
Namık İsmail).

3 *Mavnada Hamallar,*  
(Zeynep Rona,  
Namık İsmail).



3

Kuşağının diğer sanatçıları gibi Namık İsmail de ulusal tarihin dönüm noktasında hayatını ortaya koyup sonra da Cumhuriyeti kuran ordunun şehitlerine ve gazilerine eserlerinde yer vererek savaş yıllarının acılarını da bazı eserlerine yansıtmıştır.<sup>32</sup>

Namık İsmail çağdaşlarının ifadesiyle “Kendine güvenen bir fırça ve sağlam bir kuruluşun belirtileri eserlerinde izlenen sanatçı, yaşasaydı elindeki teknik yeterlilikle kendini bulacak, kesintisiz bir kişiliğe kavuşacaktır.”<sup>33</sup> Namık İsmail’in çalışkanlığı, disiplini, kibarlığı ve sürekli gelişime açık hem idareciliği hem de sanatsal tutumu, günümüz insanına da örnek teşkil edecek derecede asildir.

### Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi’ndeki İdarecilik Yılları

Namık İsmail’in hem resim eğitimi hem de kariyer ve çalışma hayatındaki çok yönlülüğü, arayışı, değişken tutumu, 1928 yılında Akademi’deki idareciliği sırasında yerini kendinden emin ve istikrarlı, tüm enerjisiyle kurumun yenileşmesi ve gelişimi üzerine yoğunlaşmış bir yöneticiliğe bırakır. Akademi’nin “Sanayi-i Nefise Mektebi” olan adı onun döneminde “Güzel Sanatlar Akademisi” olarak değiştirilir. Namık İsmail sanatta gösterdiği toplumu önceleyen tavrını idareciliği ve eğitimciliğinde de göstermiş; hem akademi için böylesine tarihî bir mekânın tahsisinde hem de eğitim araç ve gereçlerinin sağlanmasında alışılmışın dışında yoğun bir mesai ortaya koymuştur. Akademi’yi dersanelerle ve dersliklerle donatırken resim atölyeleri dışında marangozhane, döküm atölyeleri, dekoratif sanatlar ve laboratuvar gibi çeşitli birimlerin de kurulmasına önem vermiştir. Akademi’yi Fındıklı’daki eski Meclis-i Mebusan binasına taşıyan Namık İsmail’in, kız ve erkek öğrencilerin karma eğitime geçişini sağlaması sanat eğitimine verdiği en önemli katkılardan biri olarak değerlendirilmektedir.<sup>34</sup> Dolayısıyla sanatçının “toplumsalcılığı” sadece sanatsal üretiminde değil

bürokratik ve akademik kariyerinde de görülür. Namık İsmail için “Akademi’nin Osman Hamdi’den sonra ikinci kurucusu” nitelendirmesini yapan Elif Naci, Sanatçı’nın akademideki faaliyetlerine ilişkin aktardıkları bu tespitleri doğrular niteliktedir:

*“Bugün Eski Şark Eserleri olan ilk binasından çıktktan sonra Akademi, bir yerde karar kılamadan oradan oraya taşındı durdu. Cağaloğlu’ndaki Akşam Kız Sanat Okulu, Divanyolu’ndaki Sıhhiye Müzesi, Şehzadebaşı’ndaki konak, bunların hepsinin atölyeleri, dershaneleri Allahlıktı. Akademiyi bu göçebelikten kurtarıp Fındıklı’daki Adile Sultan’ın sarayına yerleştirmeyi başaran Namık İsmail’dir. Yalnız bina meselesi değil, Maarif Vekaleti’nden oldukça yüklü, geniş tahsisat kopardı. Avrupadan uzmanlar getirtti. Değerli kitapları kapsayan zengin bir kitaplık yaptı. Milletlerarası kongreye sunulan programa göre mektebi, modern mimarinin uygulanmasını sağlayabilecek araçlarla donattı. Boğaz’ın iyot kokulu rüzgârları ile beslenen geniş pencere, aydınlık resim, mimari ve heykel atölyelerinden başka fresk, dekoratif sanatlar, laboratuvarlar, marangozhane ve döküm atölyeleri gibi bir takım bölümler ekledi Akademi’ye. Bir ara kapanma tehlikesi bile geçiren bu müessesenin ikinci kurucusu demek yerinde olmuştur sanırım.”*

Namık İsmail de kuşağının diğer temsilcileri gibi Avrupada aldığı eğitimi öğrencilerine aktarırken Türk resim tarihi bakımından önemli değişimlere de öncülük etmiştir. Sanatçı’nın kendisi canlı modeller üzerinde çalışırken Akademi’deki idareciliği döneminde de bu uygulama resim eğitim programında ilk defa yer bulmuştur.<sup>35</sup> Resim sanatı yoluyla ortaya konulan bu yeni ve o dönem toplumu için şaşırtıcı imgeler, erken Cumhuriyet Dönemi’nin değişimci ruhuyla da bilinçli bir uyum içindeydi.<sup>36</sup>



4 Korsan adlı yatın önünde Namık İsmail ve Arkadaşları, Ömer Faruk Şerifoğlu Arşivi.

Namık İsmail'in Akademi'deki eğitim sistemine getirdiği yeniliklerden biri de okulda açtığı akşam kurslarıdır. Bu kurslara katılan öğrenciler klasikten uzak, daha rahat ve serbest çalışmalar yapma imkânı bulmuşlardır. Fransız akademilerinde de benzeri olan, kalıplaşmış katı anlayışı sorgulayan ve öğrencilerin de etkin olduğu bir süreç başlatılmış; bu uygulama ağırlığını 1950'lerden sonra daha fazla hissettirmiştir.<sup>37</sup>

Sanatçı duyarlılığını ve inceliğini sadece eserlerine ve idareciliğine değil, insanlarla kurduğu iletişimine de yansıtan Sanatçı hakkında ilk kapsamlı biyografik çalışmayı yapan İsmail Hakkı Günay onun bu zarif kişilik yapısıyla ilgili şunları aktarır:

*“Çok temiz ve faziletli bir amir olmakla beraber herkese karşı hüsnüniyet sahibi idi. Gözü görmezse veya iyice tetkik etmezse, bir adamın fenalığına hükmetmezdi. O, bütün insanların iyi olduğunu zannediyordu. İnsan kitleleri arasında mevcut olması gayet tabii bulunan fena kimselerin cemiyetin umumi karakterini bozamayacağı kanaatinde idi.”*

Resim sanatı ile varlığını anlamlandırdığı hayatının diğer vazgeçilmezi spor olan sanatçı özellikle deniz sporları ile ilgilenir, ama bu uğraşında da resimden ve eğitimciliğinden vazgeçmeyerek Akademi'deki öğrencilerini yatına alarak onlara resim çalışması yaptırır.

Namık İsmail, Akademi'deki idareciliği sırasında sanat çevreleriyle sıkı bir ilişki içindedir. Sanatçının Ankara'da Çankaya üstüne düşen bir mevkide yer alan evi dönemin bakan, bürokratları ve sanatçıların uğrak yeri idi. Vasfi Rıza Zobu, Darülbedayi'nin (İstanbul Şehir Tiyatroları) kuruluş sürecine ilişkin anılarını aktarırken<sup>38</sup> Bedia Muvahhid'in Namık İsmail'in evinde konuk olduğunu anlatır. Bedia Muvahhid, tiyatronun kuruluşuna ilişkin kuliste bulunmak ve talebini en üst merci olarak Gazi M.

Kemal'e iletmek için Ankaradadır. Türk tiyatrosu için böylesine önemli bir süreçte sanatçıları dönemin ünlü ve Ankara çevresinde de oldukça etkili ismi Namık İsmail ağırlamış, sanata ve sanatçıya olan desteğini bir kez daha göstermiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılındaki kuruluşundan neredeyse Namık İsmail'in idareciliğine kadar âdeta donmuş haldeki eğitim müfredatını yenileştirerek çağdaşları seviyesine çıkarması sanatçının haklı olarak Akademi'nin Osman Hamdi'den sonra ikinci kurucusu olarak nitelendirilmesini sağlar. İdareciliği sırasında resim çalışmalarını da sürdüren Namık İsmail'in kırk beş gibi oldukça üretken ve genç sayılabilecek bir yaşta kalp krizi nedeniyle vefatı, dönemin öğrencileri ve sanatçıları için büyük bir kayıp olur. Namık İsmail 1928-1935 yılları arasındaki idareciliği döneminde, gösterdiği disiplinli ve yenilikçi çalışmalarıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin dönemin çağdaş eğitim ve sanat kurumlarıyla eş düzeye çıkması yolunda önemli bir aşama kaydetmiştir.

5 Otoportre,  
(Zeynep Rona,  
Namık İsmail).



## Milli Saraylar Resim Müzesi'nde Namık İsmail'in Eserleri

Milli Saraylar Resim Müzesi'nde Namık İsmail'in hemen hemen aynı tarihlerde yaptığı iki eseri sergilenmektedir. Bunlardan ilki Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'ndan temin edinilmiş “*Halife Abdülmecid Efendi Portresi*”dir. Üzerinde tarih ve imza bulunmayan bu eserin yapımı sırasında sanatçının fotoğrafı tespit edilmiş ve bu eseriyle 1921 tarihli Galatasaray Sergisi'ne<sup>39</sup> katıldığı anlaşılmıştır.<sup>40</sup>

1921 yılı Galatasaray Sergi Kataloğu'nda adı “*Veliahd-ı Saltanat Devletlü Necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretleri*” olarak geçer. Sanatçının bu eserinde gerçekçi bir tutum benimsediği, tuvalde modelinin kişisel benzerliklerinin yanı sıra psikolojik varlığının da yansıtıldığı görülür. Eser yapıldığı sırada “*Veliahd*” unvanı taşıdığı anlaşılan Abdülmecid Efendi'nin portresindeki figür, koyu renkli bir arka plan içinde dörtte üç profilden siyah takım elbisesi ve beyaz yakalı gömleğiyle betimlenmiştir.

Resimde Halife'nin giysilerinin ve arka planın koyu renkli olması figürün yüzünü ön plana çıkartmıştır. Derinliğin renkten çok ışıkla yakalandığı bu çalışmada Namık İsmail, karanlık bir boşlukta küçük bir alanı aydınlatarak ruhani bir duygu yaratımını amaçlamış gözükür. “*Namık İsmail'in resimlerinde nesneyi dışlayan ve seyirciyi madde ötesi bir evrene yönlendiren özgün bir duyarlılık vardır*” diyen İpek Düben; Avrupa resim sanatında özellikle ortaçağda alışlagelen ana tema üzerinde ışık odaklı kurgunun amacının, “*ışığı forma sızdırarak figürün ruhuna dalmak*” olduğunu ifade eder.<sup>41</sup>

Günümüzde Milli Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenen bu eseri, Halife Abdülmecid Efendi'nin kızı Dürüşehvar Sultan Topkapı Sarayı'na hediye etmiştir. Eserin üzerinde sanatçının imzası olmamasına rağmen bu resim yapılırken çekilmiş bir fotoğrafın Dolmabahçe Sarayı Müzesi'ndeki fotoğraf koleksiyonunda olduğuna ilişkin tespitler bulunmaktadır.<sup>42</sup> Ayrıca 1921 yılı sergi kataloğunda sanatçının eserleri arasında söz konusu portrenin açıkça belirtilmesi ve ilk sırada bu eserin yer alması da eserin müellifinin Namık İsmail olduğunda şüphe bırakmamaktadır.

6 Halife Abdülmecid Efendi, Milli Saraylar Resim Müzesi, Env. No. 17/578.



Sanatçının Milli Saraylar Resim Müzesi'nde sergilenen ikinci yapıtı TBMM Koleksiyonu'ndan edinilmiş olan 1922 tarihli Şakayıklı Natürmort'tur. Yapılan araştırmada bu eserin de 1923 yılı Galatasaray sergisinde sanatçının diğer sekiz eseri ile birlikte sergilendiği tespit edilmiştir. Namık İsmail natürmortlarında cansız nesnelere bile durağanlıklarından sıyrarak devinim ve ışıkla hareketlendirir.<sup>43</sup> Sanatçı bu yapıtında çiçeklerin yapraklarının henüz düşme etkisini dinamik ve gerilimli bir biçimde verir, kalın fırça vuruşları ve kullandığı renk tekniğiyle Alman izlenimciliği ve dışavurumculuğuna yakın görülür. Arka fonu en çok tercih ettiği kahverengi ve yeşille veren sanatçının en belirgin özellikleri; yoğun boya hamuru, geniş renk lekeleri ve hareketli fırça vuruşlarını da bu eserinde izlemek mümkündür.<sup>44</sup>



7 Şakayıklı Natürmort,  
Milli Saraylar  
Resim Müzesi,  
Env. No. 52/3031.

7

## Sonuç Yerine

Tanzimat Dönemi'nde inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'na şöyle deniz tarafından bir bakarsanız, sarayın hemen yanı başında ve sanki onunla bir bütünmüş gibi ikinci bir bina görürsünüz; âdeta sarayın daha küçük ölçekli bir minyatürüdür o bina... Okuyucularımızı fazla zorlamadan hemen söylemeli, o bina Veliahd Dairesi'dir. Tanzimat'ın birçok alanda getirdiği görece özgürlük ve demokratikleşme sürecinin sonuçlarından biri de şehzadelerin saraydaki dışa kapalı yaşamlarının sona ermesi, daha görünür olmalarıydı. İşte bu yapı, yani Veliahd Dairesi şehzadelerin 17. yüzyıl başlarından itibaren süregelen "kafes hayatı"nın sona ermesinin, artık eskiye göre çok daha özgür ve konforlu bir yaşama merhaba deyişlerinin simgesidir. Tanzimat'ın ince ruhlu padişahı Sultan Abdülmecid, kardeşi Veliahd Abdülaziz Efendi için yaptırdığı sarayın her şeyini noksansız düşünürken onun hane halkının rahat bir hayat sürmesini de sağlamıştır. Dolayısıyla mimari anlamda neredeyse Dolmabahçe Sarayı'nı aratmayacak kadar ihtişamlı dekore edilmiş olan Veliahd Dairesi, sadece fiziksel özellikleriyle değil bir dönemin kapanışı ve yeni bir dönemin açılışının simgesidir; bu da yapıyı biricik kılan özelliklerdendir.

Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'ni ilk kullanan Abdülaziz Efendi (daha sonra Sultan Abdülaziz [1861-76]) daha şehzadelik yıllarından itibaren rahat bir hayat sürerken; güreş, cirit, satranç ve av gibi ata spor ve oyunlarına ilgi göstermiş, kendini yetiştirmeye gayret etmiştir. Ama Veliahd'ın bir hobisi daha var ki işte tam da o nedenle kendisinden söz ediyoruz. Veliahd Abdülaziz Efendi hem bu dönemde hem de tahta çıktıktan sonra resim sanatına özel bir ilgi göstermiş, himaye etmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı sarayında ve genel olarak da Türk resim sanatının önemli bir dönemece ulaşmasında Sultan Abdülaziz'in çok anlamlı bir katkısı ve rolü vardır. Dolmabahçe Sarayı Mabeyn'de açtığı Resim Odası onun bu sanata verdiği önemin sembolüdür âdeta...

Aradan geçen yaklaşık yüz altmış yıl sonra Mart 2014'te Milli Saraylar Resim Müzesi Veliahd Dairesi'nde açıldı. Bu güzel bir tesadüf ya da kaderin cilvesi diyelim. Sultan Abdülaziz ilk modern anlamda resim koleksiyonunu Yaver Ressam Şeker Ahmet Paşa ile Dolmabahçe Sarayı'nda oluşturdu; bu koleksiyondan bazı eserlerin de sergilenmesi Milli Saraylar Resim Müzesi'ni biricik kılan özelliklerden bir diğeridir. Türk resim sanatına böylesine önemli ve anlamlı katkı sağlayan Sultan Abdülaziz Dönemi'ni de kapsayan koleksiyonun, aynı padişahın veliahdlık döneminde ikamet ettiği bir mekânda açılmasıyla âdeta "ruh ve beden" bütünlüğü sağlandı.

Başlangıçta olduğu gibi aradan geçen bir buçuk asır sonra Veliahd Dairesi yine sanatla iç içe.. Milli Saraylar Resim Müzesi; Romantik, Oryantalist, Gerçekçi, İzlenimci ve Dışavurum etkili iki yüz bir sanat eseri ve on bir sergi salonu ile yaklaşık iki yıldır Türk Resim sanatının belleğini koruyor ve izleyicileriyle hem entelektüel hem de teknik anlamdaki yetkinliği ile paylaşıyor. Modern müzecilik anlayışına uygun bir şekilde düzenlenen koleksiyonun her temasında Türk Resim Sanatı'nın serüveni de izleniyor, sanatçıları hakkında fikir edinme olanağı doğuyor. Bütün bunlara ek olarak da Milli Saraylar Resim Müzesi izleyicilerini sessizlik, sözsüz bir alçakgönüllülük ve ilham verici bir yalnızlık içinde karşılıyor.

Burada yer alan eserlerden bazılarında ışık tutmak, mercek altına almak hem eserleri ve sanatçıları daha yakından tanımaya hem de Osmanlı sarayının sanat anlayışının kavranmasına katkı sağlayacaktır.

Bu yazıda Müze'nin nadide eserlerinden ikisi etrafında 1914 Kuşağı'nın önde gelen isimlerinden biri, Namık İsmail ele alındı. Kuşağı içinde değişime ve devinime olan yatkınlığı ile öne çıkan, sanatı yaşayan bir olgu olarak gören Namık İsmail, anlaşılacağı üzere tek bir üslubun temsilcisi olmamıştır. Aslında bu da sanatın içerdiği anlamla da örtüşmektedir. Zaten sanat da hayat gibi değil midir? Sanat da hiçbir zaman bütünüyle kavranamaz; çünkü her zaman keşfedecek, anlamlandırılacak bir şeyler vardır. Hayatın değişkenliği, varoluşun tanımlanamaz gerçeği bizzat onun içinden çıkan sanatı da gizemli, esrarlı kılıyor gibi. Sanat ile uğraşanlar da hayata böyle bakmalı herhalde. Sanat eserine her bakışta hayatın değişkenliği ile uyumlu olarak başka bir şey hissedilebilir ya da görülebilir.

Namık İsmail'in, İzlenimcilikten Realizme ve Realizmden Dışavurumculuğa uzanan eserlerinde sanatın değişen ve yaşayan bir olgu oluşu açık bir şekilde izleniyor. Sanatçı hayata gerçekçi bir gözle ama hep duygusal bir ruhla bakmış; kendisinin bir dönem "*Romantik Realist*" olarak tanımlanmasında bu yönünün etkisi olmalı. Ayrıca Türk resmine o dönemlerde henüz girmiş olan figür, onun fırçasıyla üstün bir anlatım diline ulaşmıştır.

Türk resminde "*Toplumcu Gerçekçi*" ressamların öncülerinden olan Sanatçı, özellikle "*Harman*" isimli tablosuyla bu akımın temsilcilerinden biri olduğunu göstermiştir. Onun toplumsalcılığına da referans olan özverili projelerinden biri, gündüz çeşitli nedenlerle eğitim imkânı bulamayanlar için Sanayi-i Nefise'de açtığı akşam kurslarıdır. Bir yandan gençlere eğitim imkânı sağlarken diğer yandan bu kurslarda Fransız akademilerine benzer bir şekilde katı sanat kurallarını sorgulayıcı ve yeniliklere açık bir ortam sağlamıştır. Namık İsmail, Osmanlı kültürünü bilen ve birikimi ile Cumhuriyet Dönemi genç ressamlarına yön ve ilham veren bir sanatçıdır.

Namık İsmail, Cumhuriyet'in ilk yıllarında üstlendiği idarecilik görevinde sadece resim sanatına değil her sanat koluna destek vermiştir. Bu destek bazen akademideki idareciliğinde bazen de Ankara'daki siyasi çevrelere olan yakınlığından aldığı güçle sanata ve sanatçı arkadaşlarının yanında yer almak şeklinde ortaya çıkmıştır. Özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun (Darülbedayi) kuruluşunda verdiği destek anmaya değerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile özdeşleşen Fındıklı'daki yapıyı günümüze kazandıran yine Namık İsmail'dir. Türk sanat dünyası için bu denli bir kuruma böylesine önemli bir konumdaki binayı kazandıran bürokrat ve akademisyen Namık İsmail'i anmak, onun eserleri yanında bu yöndeki fedakârlığını hatırlamak herhalde bir vefa borcudur.

Namık İsmail, kuşağı içinde disiplini, çalışkanlığı, siyasete ve kültürel hayata aktif katılımıyla öne çıkmıştır. Onu bir sanatçı olarak, kuşağı içindeki çağdaşlarından ayıran özelliklerin başında ise hayatla uyumlu olarak sanatında da sürekli arayış, ilerleme ve devinim halinde oluşudur. Namık İsmail Milli Saraylar Resim Müzesi'nde iki eseri ile varlığını sürdürüyor, ama tüm eserleri ile sanat dünyasında her dem anılıyor; hem özgün sanatçı kişiliği hem de bir aydın bürokrat ve akademisyen olarak ölümünün 80. yıldönümünde hatırlanmayı fazlasıyla hak ediyor.

## Notlar

- 1 Güven Aktaş, *1914 Çallı Kuşağının Portre Sanatı*, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bursa 1999, s. 55 ve buradan aktaran Serpil Akdaş, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2011. Akdaş, *agt.*, s. 72.
- 2 İsmail Safa Günay, "Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri", *Yedigün Mecmuası*, 17 Nisan 1935, s. 110, İstanbul 1937, s. 19; Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2012, s. 120.
- 3 Diana Newall, "Emprestyonistler", *Ayrıntıda Sanat*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 6.
- 4 Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, Altın kitaplar Yayınları, İstanbul 2004, s. 344.
- 5 Oğuz Dilmaç, "Türkiye ve Avrupa'da Kadınların Sanat Eğitiminin Karşılaştırmalı Tarihçesi", *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 34, İstanbul 2011 s. 48-49.
- 6 Zeynep Rona, *Namık İsmail*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 27.
- 7 Yasemin Özpinar, *1883-1925 yılları Arasında Paris'te Eğitim Alan Türk Ressam ve Yaptıklarının Analizi*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2007, s. 52-53.
- 8 Reşat Ekrem Koçu, "Gün İçinde Tarih", *Tercüman Gazetesi*, 6 Aralık 1972, İstanbul; Taha Toros, *Osmanlıdan Kalma Altın Bir Firça Sabiha Bozçalı 95 Yaşında*, (İstanbul Şehir Üniversitesi, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Kişisel Arşivi).
- 9 Durmuş Akbulut, "Türk Resminin Öncüleri", *Defter*, İstanbul 2009, s. 164.
- 10 Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", *Antik Dekor*, İstanbul 2011, s. 116-122.
- 11 Elif Naci, "Zamanın Ünlü Ressamı Namık İsmail", *Türkiyemiz*, S. 29, İstanbul 1975, s. 27.
- 12 İsmail Safa Günay, *age.*, s. 16.
- 13 Batıda eğitim gören sanatçıların aldıkları eğitimin eserlerine yansımalarıyla ilişkin bir çalışma için bkz. Oğuz Dilmaç, *1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi*, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 35-52.
- 14 Nurullah Berk, *Resim Bilgisi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1968, s. 152.
- 15 Türkan Tekinel, *Türk Resim Sanatında Çıplak*, Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 37; S. Akdaş, *agt.*, s. 57.
- 16 *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, s. 590 ve buradan aktaran Yücel İz, *Neşe Erdok Resminde Konu, Biçim ve İçerik (Anlam) Açısından Gerçeklik Olgusu*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2006, s. 4.
- 17 Serpil Akdaş, *agt.*, s. 72.
- 18 Serpil Akdaş, *agt.*, s. 45.
- 19 Zeynep Rona, *age.*, s. 22.
- 20 Türkan Tekinel, *agt.*, s. 40; S. Akdaş, *agt.*, s. 74.
- 21 Güven Aktaş, "1914 Çallı Kuşağının Portre Sanatı", Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bursa 1999, s. 56 ve buradan aktaran S. Akdaş, *agt.*, s. 74.
- 22 Kıymet Giray, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997, s. 99 ve buradan aktaran Buket Serdar, *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açından Ele Alınış Farklılıkları*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009, s. 54.
- 23 Ömer Faruk Şerifoğlu ile kişisel görüşme, 05.08.2015.
- 24 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 129.
- 25 Serpil Akdaş, *agt.*, s. 73.
- 26 Gönül Gültekin, "Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı", *T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri*, Ankara 1992, s. 30 ve buradan naklen Serpil Akdaş, *agt.*, s. 74.
- 27 İsmail Safa Günay, *Tan Gazetesi*, 6 Eylül 1935, s. 54.
- 28 İsmail Safa Günay, *Yenigün Dergisi*, S.110, 17 Nisan 1935, s. 18.
- 29 Aykut Gürçağlar, *agm.*, s. 120.

- 30 Turan Erol, *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 50 ve buradan aktaran Aylin Hanay, *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009, s. 49.
- 31 Serpil Akdaş, *agt.*, s. 36.
- 32 Kaya Özsezgin, *İbrahim Çallı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993; S. Akdaş, *agt.*, s. 76.
- 33 Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 39.
- 34 Gerçi 1923'ten itibaren kız ve erkek sanat eğitiminin birleşmesine yönelik çalışmalar olmuşsa da mekân sıkıntıları nedeni ile kesintiye uğramıştır. Elif Naci, *Namık İsmail: Çağdaş Türk Resminden Örnekler*, Ak Yayınları, İstanbul 1982, s. 28 ve buradan aktaran Oğuz Dilmaç, "Türkiye ve Avrupa'da Kadınların Sanat Eğitiminin Karşılaştırmalı Tarihçesi", *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 34, İstanbul 2011, s. 110.
- 35 Türkan Tekinel, *agt.*, s. 40; Yıldız Öztürk Ötkünç, *1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 14.
- 36 Yıldız Öztürk Ötkünç, *agt.*, s. 39.
- 37 Fatma Ürekli, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 1997, s. 275 ve buradan aktaran Derya Uzun Aydın, "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu - L'Ecole Dex Beaux-Arts Üzerine Bir Değerlendirme", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 6, 2014, s. 79.
- 38 Vasfi Rıza Zobu, "Tiyatro Hatıraları: 1926'da Darülbeydi, Sanatkârlar Tarafından Kuruldu", *İstanbul Şehir Üniversitesi Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği-Taha Toros Arşivi*.
- 39 1916'da başlayan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Sergileri" 1916-1952 yılları arasındaki 36 yıllık süre içinde "Galatasaray Sergileri" olarak adlandırılır. Bu sergiler Türk Resim Sanatı'nda yenilikçi görüşlerin hayata geçirilmesinde ve yaygınlaşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Galatasaray Sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem taşır. Bkz. Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s. 14.
- 40 *Galatasaray Resim Sergisi Kataloğu*, İnkam Matbaası, İstanbul 1337/1921, s. 21.
- 41 İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 87.
- 42 Aysel Çötelioglu, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012, s. 86.
- 43 Zeynep Rona, *age.*, s. 28.
- 44 Zeynep Rona, *age.*, s. 29.

## Kaynakça

- Akbulut, Durmuş: "Türk Resminin Öncüleri", *Defter*, İstanbul 2009.
- Aktaş, Güven, *1914 Çallı Kuşağının Portre Sanatı*, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bursa 1999.
- Akdaş, Serpil, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2011.
- Aydın, Derya Uzun, "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu - L'Ecole Dex Beaux-Arts Üzerine Bir Değerlendirme", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 6, 2014.
- Berk, Nurullah, *Resim Bilgisi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1968.
- Berk, Nurullah, Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- Çötelioglu, Aysel, *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul 2012.

- Dılmaç, Oğuz, “Türkiye ve Avrupa’da Kadınların Sanat Eğitiminin Karşılaştırmalı Tarihçesi”, *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, S. 34, İstanbul 2011.
- \_\_\_\_\_, “1910-1930 Yılları Arasında Avrupa’da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi”, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 35-52.
- Duben, İpek, *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, s. 590.
- Erol, Turan, *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.
- Ersoy, Ayla, *500 Türk Sanatçısı*, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul 2004, s. 344.
- Giray, Kıymet, *Çallı ve Atölyesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1997.
- Gültekin, Gönül, “Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı”, *T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri*, Ankara 1992.
- Günay, İsmail Safa, “Namık İsmail’in Hayatı ve Eserleri”, S. 110, *Yenigün Mecmuası*, 17 Nisan 1935.
- \_\_\_\_\_, *Tan Gazetesi*, 6 Eylül 1935, s. 54.
- Gürçağlar, Aykut, “Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü”, *Antik Dekor*, S. 122, İstanbul 2011, s. 112-120.
- Hanay, Aysin, *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009.
- İz, Yücel Neşe, *Erdok Resminde Konu, Biçim ve İçerik (Anlam) Açısından Gerçeklik Olgusu*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin 2006.
- Koçu, Reşat Ekrem, “Gün İçinde Tarih”, *Tercüman Gazetesi*, 6 Aralık 1972, İstanbul.
- Naci, Elif, “Zamanın Ünlü Ressamı, Namık İsmail”, *Türkiyemiz*, İstanbul 1975, s. 24-31.
- \_\_\_\_\_, *Namık İsmail: Çağdaş Türk Resminden Örnekler*, Ak Yayınları, İstanbul 1982.
- Newall, Diana, *Emprestyonistler Ayrıntıda Sanat*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- Ötkünç, Yıldız Öztürk, *1980’li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- Özpınar, Yasemin, *1883-1925 yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressam ve Yapıtlarının Analizi*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2007.
- Özsezgin, Kaya, *İbrahim Çallı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- \_\_\_\_\_, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998.
- Rona, Zeynep, *Namık İsmail*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.
- Serdar, Buket, *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açısından Ele Alınış Farklılıkları*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, 9. basım, İstanbul 1912.
- Tekinel, Türkan, *Türk Resim Sanatında Çıplak*, Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- Toros, Taha (Arşivi), *Osmanlıdan Kalma Altın Bir Fırça Sabiha Bozçalı 95 Yaşında*, (İstanbul Şehir Üniversitesi, Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Kişisel Arşivi).
- Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi Kataloğu*, İkdam Matbaası, İstanbul 1337/1921.
- Ürekli, Fatma, *Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 1997.
- Zobu, Vasfi Rıza, “Tiyatro Hatıraları: 1926’da Darübedayi, Sanatkârlar Tarafından Kuruldu”, *İstanbul Şehir Üniversitesi Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği-Taha Toros Arşivi*.



# Mimarzade Mehmed Ali Bey'in Fatih Camii'ndeki Tablosu ve Zorlu Restorasyonu\*

Nienke Woltman, Laura Homer

2012 yılında, tamamlanan restorasyonu sonrası Fatih Camii'ni ziyaret eden dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı, Fatih Camii Hünkâr Mahfili'nin hemen üzerinde asılı bulunan, ünlü Ressam Mimarzade Ali Bey tarafından yapılmış büyük tabloyu fark eder (Resim 1).<sup>1</sup> Cumhurbaşkanı tabloyu daha yakından inceledikten sonra eserin onarım ihtiyacını görür ve yanındaki yetkililere bu tablo ile ilgilenilmesi talimatını verir. Bir proje bu şekilde başlamıştır.

## Türkiye Hollanda İşbirliği Koruma Projesi

Birkaç ay içinde, Amsterdam Rijksmuseum'dan beş, Türkiye'den iki konservatörün katılımıyla Cumhurbaşkanlığı Koruma ve Onarım Atölyesi oluşturuldu. Atölyede köşk koleksiyonundaki tabloların koruma ve onarım projesi başladığında, Fatih Camii'ndeki tablo da gündemdedi. 2013 yazında çalışmaya başlayan uzman ekip bir yıllık bir proje kapsamında, Cumhurbaşkanlığı Resim Koleksiyonu'ndaki pek çok tablo ve çerçevenin onarımlarının yanı sıra Fatih Camii'nde bulunan tablonun da çerçevesiyle birlikte onarımını gerçekleştirdi.

Konservasyon ekibi öncelikle, tablonun durumunu tespit etmek üzere Fatih Camii'ni ziyaret etti. 1905 yılına ait tablonun çok ciddi bir onarıma ihtiyacı olduğu açıkça izleniyordu. Yağlıboya tablo kalın bir toz tabakası ile kaplı, daha da önemlisi tabloda yoğun deformasyon ve eserin tuvalinde büyük boyutlu yırtıklar mevcuttu. Takip eden aylarda eser, koruma ve onarım çalışmaları gerçekleştirilmek üzere İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Bomonti kampüsünde oluşturulan Cumhurbaşkanlığı Tablo Koruma ve Onarım Atölyesi'ne taşındı.

\* Çeviri: M.A., Esragül Bayraktar, Milli Saraylar.

## Mimarzade Mehmed Ali Bey

Ömer Faruk Şerifoğlu\*



Fatih Camii Hünkar Mahfili'nde asılı bulunan eserin restorasyonu sürecinde, adından ve kişiliğinden haberdar olduğumuz Mimarzade Mehmed Ali Bey hakkında en kapsamlı bilgiye İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın ünlü eseri *Son Hattatlar*'da (İstanbul, 1955) ulaştık. İbnülemin'in "Talik Hattatları" arasında anlattığı Mimarzade Mehmed Ali Bey, 1879'da Dülger Mehmed Efendi'nin oğlu olarak Bolu'da doğmuş. İlk ve orta öğrenimini Bolu'da tamamladıktan sonra İstanbul'a gelmiş, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek Mimari Şubesi'nden 1912'de mezun olmuştur. Bu arada Çarşambalı Ahmet Hamdi Efendi'den hüsnuhat meşk ederek icazetname almış, ayrıca Bâb-1 Meşihat'te

\* M.A., Sanat Tarihçisi, Milli Saraylar.

Mektubi Kalemî ikinci sınıf katipliğine ve Darülhilafetülaliyye Medresesi'nin hat hocalığına tayin edilmiştir. İtilafçı olduğu için bir ara İttihatçılar tarafından Sinop'a sürgün edilmiş. Sürgün dönüşü çeşitli okullarda resim ve hat öğretmenliği yapmıştır. Kayınpederi Mustafa Sabri Efendi'nin Şeyhülislam olduğu dönemde Evkaf-ı İslâmiye Müzesi (bugünkü Türk ve İslâm Eserleri Müzesi) ve Medresetü'l-Hattatin müdürlüğüne tayin edilmiş, Milli Mücadele kazanıldıktan sonra [16 Mart 1922'de] kayınpederiyle birlikte önce Romanya'ya, daha sonra Mısır'a gitmiştir. Orada, Matbaatü'l-Mısır'da ressam ve hattat olarak çalışmış, ayrıca Kral Fuad'ın kurduğu bir okulda resim ve hüsnuhat öğretmenliği yapmıştır.

İbnülemin, bir davet üzerine ikinci defa Mısır'a gittiğinde Mimarzade'nin bir tramvay kazasında hayatını kaybettiğini (16 Ocak 1938) öğrenir ve çok üzülür. Bu değerli sanatkârın hattat ve ressam olarak büyüklüğünden söz ederken "resimle memzuc bir nevi' yeni usul hat icad" ettiğini, yani yazıyla resmi birleştirdiği yeni tasarımlar yaptığını belirttiikten sonra düştüğü not dikkat çekicidir:

"Vâsiulhayal bir hünerver olduğundan neler icad ederdi. Âlem-i lâhut ve nâsuti tasvir eden yağlıboya büyük bir tablosını Kapalıçarşı'da bir kürkçü dükkânının camekânında uzun müddet teşhir etmişdi. O tabloda ne resimler, ne yazılar vardı ki resm ile, yazı ile tarifi muhaldir. Şeyhülislâm Behaî merhumun

*Güzel tasvir edersin hattü hâli dilberi emma  
Füsün u fitneye geldikde ey Bihzad neylersin*

sualine, Bihzad'dan evvel o cevap verir, 'füsün ve fitne'yi bile tasvir ederdi."

Evkaf-ı İslâmiye Müzesi'nin kurucularından ve idare heyeti başkanı olan İbnülemin, Mimarzade'nin müze müdürü olduğu sırada

bir gece, tüm evrakı ve müzenin anahtarını bir hademeyle kendisine gönderdiğini anlatır. Ertesi günlerde idare heyeti yeni bir müdür vekili tayin ederek, müzede gerekli kontrollerden sonra eksik olmadığına dair bir zabıt tutulur. Üyelerden birinin eski müdür aleyhinde zabıt tutulmasını talep etmesi üzerine İbnülemin, eski müdürün bazı eleştirdiği tarafları olmakla birlikte, haksızlığa rıza göstermeyeceğini beyan eder ve ekler:

*Hakkı hıfz eyleyenin hakkını Hak, hıfz eyler.*

Yine İbnülemin'in aktardığına göre Mimarzade Mehmed Ali Bey, her yazıyı beğenmeyen Safranbolulu Vasfi Efendi'nin beğendiği ta'lik hattatlarından.

Mimarzade hakkında bilgi veren bir başka kaynak ise M. Zekai Konrapa'nın *Bolu Tarihi*'dir (Bolu, 1964). Konrapa, Bolu İdadisi'nin birinci sınıfında resim derslerine giren Mehmed Ali Efendi'nin medrese tahsiliyle mektep bilgisin şahsında birleştirmiş değerli bir aydın, kudretli bir ressam ve bütün yazı çeşitlerinde mahir bir hattat olduğunu, Bolu'daki Yıldırım Bayezid Camii ile İmaret Camii'nin duvarlarını süsleyen levhaları onun yazdığını, çeşitli tablolarında İstanbul'daki selâtin camilerini canlandırdığını, özellikle Fatih Camii müezzin mahfilindeki tablosunun derin mânâlar taşıyan eşsiz bir sanat eseri olduğunu belirttikten sonra, bu tabloda ne anlatılmak istendiğini açıklar.

Mimarzade'nin asıl şöhret olduğu alan yazı ile resmi birleştirdiği alegorik tablolarıdır. Fatih Camii'ndeki eseri, günümüze ulaşmış en güzel çalışmalarından biridir. Osmanlı Devleti'nin dünyaya bakışının ve kâinat tasavvurunun anlatıldığı tabloda ressam, Mekke ve Medine'yi ön plandaki dünya küresinin merkezine yerleştirmiş, Medine'yi ayrıca kûfi bir hatla çevrelemiştir. Kufi istifte "Allahu latifun bi idadihi" [Allah kulları için lutuf sahibidir, Şura,19] ayeti yazılıdır.

Sağda Yıldız Sarayı'nın medhali, arka planda ise daha küçük ölçekte Mekke ve Medine tasvirleri, kubbeleri ve minareleriyle İstanbul silüeti ve Hamidiye Camii, gökyüzünde de gezegenler yer alır. Mekke tasvirinin hemen altına dikkatle bakıldığı takdirde köprüleri ve tünelleriyle Hicaz Demiryolu'nu görmek mümkün. Açıkçası ressam, hilafet merkezindeki halife-padişahın Mekke ve Medine'ye hizmetle mükellef olduğunu anlatmak istiyor olsa gerek. Tablonun sol alt köşesine de resmin yapıldığı tarih ve ressamın ismi kaydedilmiştir: "27 Ramazanü'l-mübarek 1323 [25 Kasım 1905], Meşihat-i Ulya Kalemî hulefasından Mimarzade Mehmed Ali."

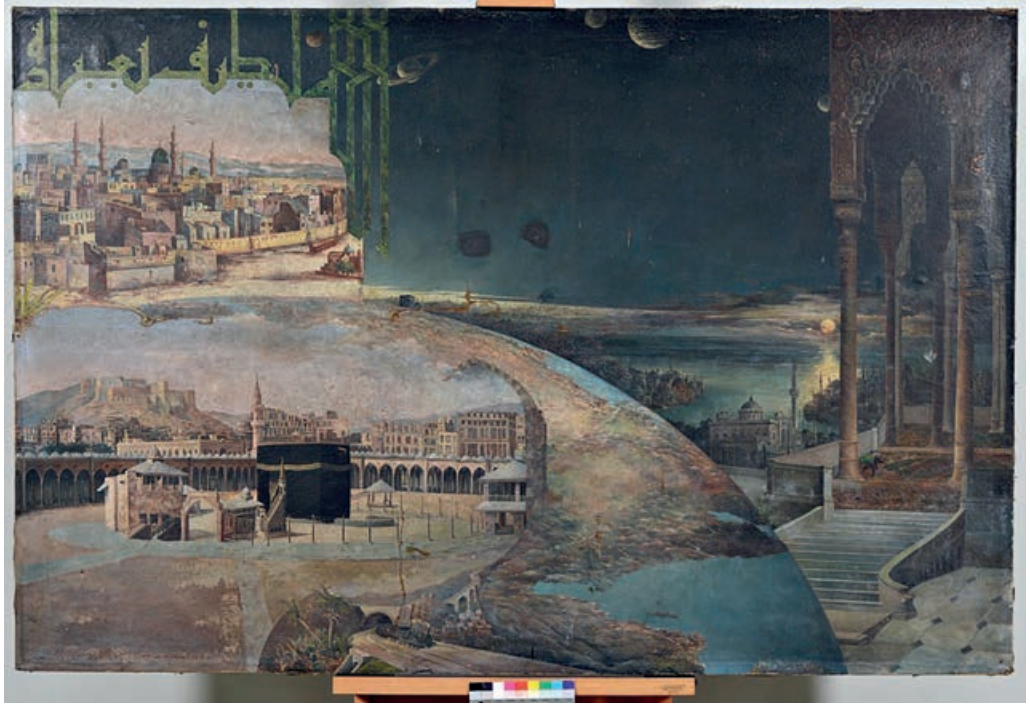
Mimarzade'nin Sultanahmet Camii'nde bir Kâbe tasviri, Dolmabahçe'de ise yazı ve resimle oluşturduğu bir başka kompozisyonu olduğunu bilinmektedir.



Renkli Levha, Milli Saraylar Koleksiyonu, Env. No. 11/1572.

## Başlangıç

Eser üzerindeki ilk incelemeden birkaç hafta sonra tablo, Fatih Camii'ndeki yerinden çıkarılarak, özel yapılmış bir taşıma kasasıyla atölyeye taşındı (Resim 2). Resim, atölyeye geldikten sonra çerçevesinden çıkarılarak ön ve arka yüzleri ile tuvalin iç kısımlarına değin işlemiş ve yüzeyinde oldukça kalın bir tabaka oluşturmuş toz ve kir katmanından arındırıldı. Tablo yan ışık ve geçirgen ışık altında, aynı zamanda ultraviyole ışığı (UV), stereo mikroskop ve yakın kızılötesi ışık gibi araştırma yöntemleri kullanılarak dikkatle incelendi. Tüm bu incelemeler sonucunda, eserde sanatçının uyguladığı teknik ve kullandığı malzemelerin özellikleri ortaya çıkarıldı.



1



2

Eserde kullanılan keten iplikli tuvalin üzerinde açık bej-gri renkli bir astar tabakası olduğu görüldü. Bu yağ bazlı astar tabakasının tuvalin kesildiği anlaşılan en dış kenarlarına değin devam ettiği anlaşıldı. Zemin tabakasının çivi kenarlarını da kapsar şekilde uygulandığı ancak resimsel unsurların bu kısımlara değin devam etmediği gözlemlendi. Astar tabakasının homojenliği ve düzgünlüğü, tuvalin muhtemelen fabrikasyon olarak hazırlanmış olduğuna işaret ediyordu. İncelemeler sonucunda tabloda kullanılmış olan boyanın olasılıkla yağlıboya olduğu anlaşıldı. Yine incelemeler sırasında, sanatçının resmi farklı tabakalar halinde yaptığı anlaşıldı. Resmin ince bir tabaka olarak gerçekleştirildiği, boya tabakaların birbirlerine tutunumunun sağlam olduğu ve boyanın uygulandıkları fırçaların dokusunu yansıttıkları gözlemlendi.

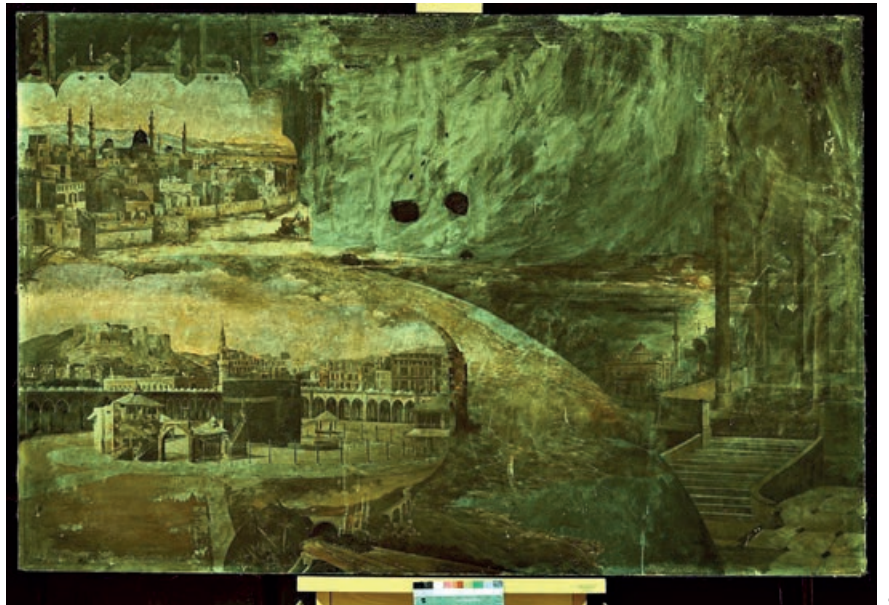
Yakın kızılötesi ışık kullanılarak eserin boya tabakaları altında bir taslak çizim olup olmadığı araştırıldı, ancak bununla ilgili herhangi bir işarete rastlanmadı. Resimde

tasvir edilen sarayın üzerindeki boyanmış desende ve sağdaki şehir görüntüsünde büyük bir pentimento (ressam tarafından yapılan değişiklik) bulundu. Sanatçının, cami ve minarenin duruşunu değiştirdiği de ortaya çıktı. (Resim 3).

Resmin ortasında bulunan koyu mavi gökyüzünde kromatik özellikler açısından deforme olmuş, fazlaca rötuşlanmış üç büyük alan gözleniyordu. UV ışığında esere sonradan eklenmiş unsurlar olarak rötuşlanmış kısımlar daha koyu görünüyordu, bunun sebebi rötuşlarda kullanılan boyanın orijinalden farklı bir bağlayıcı madde içermesiydi. Gökyüzünde ve daha silik olmak üzere, mavi kürenin tasvir edildiği alanda UV ışığı altında yeşil yansımalar veren fırça darbeleri gözlemlendi (Resim 4). UV altındaki bu yansımaların gökyüzünü oluşturan ve muhtemelen reçineli bir malzeme içeren orijinal mavi renge ait olduğu anlaşıldı. Yine UV ışık altında yapılan gözlemlere göre eser yüzeyinde vernik tabakasına rastlanmadı. Eserle ilgili araştırma, inceleme, yazılı ve görsel dokümantasyonların ardından uygulamaya yönelik çalışmalara başlandı.<sup>2</sup>



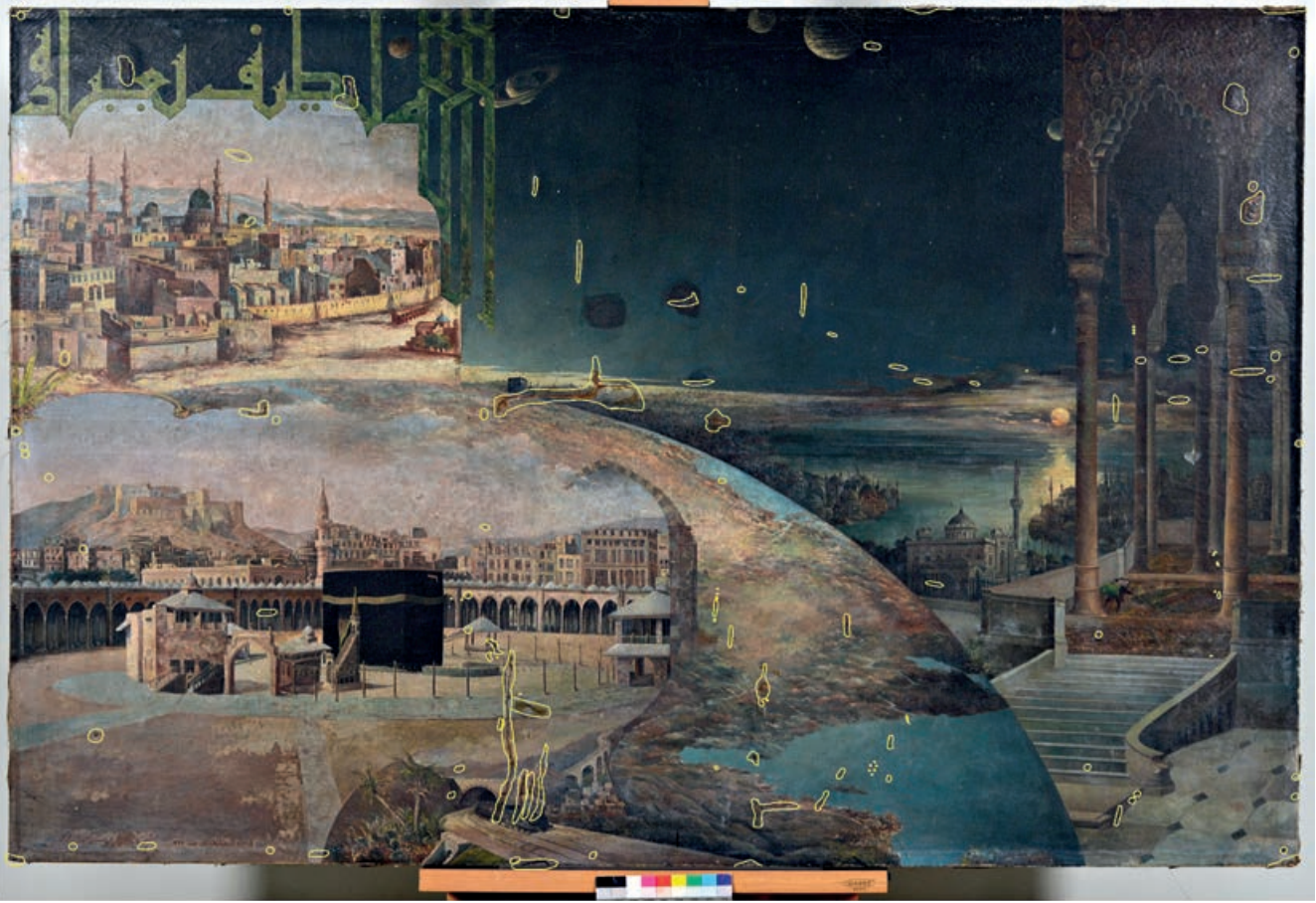
3



4

## Tuval Deformasyonları

Tuvalde toplam 95 yırtık ve ufak boyutlu delikler tespit edildi (Resim 5a-c). Eserdeki yırtılmalara bir dönem caminin içine kurulmuş iskelenin yıkılması sonucu düşen kalaslar neden olmuştur.<sup>3</sup> Bu yırtıkların bir kısmı oldukça uzun ve çoklu yapılar halindeydi. Büyüklü küçüklü yırtılmaların olduğu alanlar yamalarla tutturulmuştu. Tuvalin arka yüzünde 26 eski yama yer alıyordu (Resim 6). Yamalar için çok çeşitli malzemeler kullanılmış ve hepsi farklı yapıştırıcılar kullanılarak uygulanmıştı. Bu durum resmin birden fazla restorasyona tabi tutulduğunu gösteriyordu. Yamaların



5a



5b



5c

çoğunluğu pamuklu kumaştan, kimisi ise Arapça bir sözlüğün kapağının parçaları kullanılarak yapılmıştı. En büyük yama ise kalın bir deri ve görünüşe göre bir çantanın parçaları kullanılarak yapılmıştı, bu parçaların kenarlarında dikişler ve metal toka izleri seçiliyordu. Arka yüzdeki bu büyük ve kalın yamalar zamanla rölyeflenerek ön yüzde de görünür olmaya başlamış ve buna bağlı olarak tuvalde şekil bozukluklarına neden olmuştu (Resim 7). Henüz rölyef etkisi vermemiş diğer yamaların da zaman içerisinde benzer bozulmalara sebep olacağı tahmin edilebiliyordu. Bu nedenle bütün yamaların çıkarılması gerekiyordu.



6



7

Yamaların çoğu kolaylıkla çıkarılabildi, çünkü yapıştırıcı olarak kullanılan malzeme sertleşmiş ve yapıştırma gücünü kaybetmişti. Ancak özellikle büyük ebatlı deri yamaları çıkarmakta zorlanıldı. Büyük yamaları yapıştırmak için kullanılan malzeme nispeten küçük yamalardakinden farklı PVA (polyvinyl asetat) bazlıydı. Bu yapıştırıcı zaman içerisinde oldukça okside olmuş, sertleşmiş ve sararmıştı. Okside olmuş yapıştırıcının bulunduğu alanlar bisturiyle dikkatlice soyularak zeminin olduğu düz bir hale getirilmesi sağlandı. (Resim 8a-8b). Belirtmemiz gerekir ki bu kalın yapıştırıcı tabaka tuvale zarar vermeyecek şekilde ancak belli bir dereceye kadar çıkarılabilmektedir.

Yamaların çıkarılmasından sonra altta bulunan yırtıklar ve etrafındaki deformasyonlar nemli kurutma kâğıdı, ince metal tabakalar ve ağırlıklar kullanılarak düzleştirildi. Tuvalde bulunan tüm yırtık ve delikler ince, sentetik, dokumasız naylon kumaşla onarıldı (Resim 8c).<sup>4</sup>



8a



8b



8c

## Rantuvale Sorunu

Tuval ahşap şase üzerine çivilenmişti. Resmin şasesinden çıkarıldığına dair hiçbir belirti bulunmadığı için şasenin ve tuvalin şaseye gerilme durumunun orijinal olduğu anlaşılıyordu. Tuval gerilimi oldukça zayıflamış bir haldeydi ancak şase kamasız olduğu için tuvalin kondisyonu kamaların yerleştirilmesi yoluyla iyileştirilemiyordu. Ayrıca, tuvali oluşturan kumaş lifleri narin ve okside halde oldukları için oldukça kırılğan durumdaydı. Tuvalin çivi kenarları da kimi noktalardan yırtılmıştı (Resim 9a). Bu bölgesel hasarlara rağmen, çivi kenarlarının genellikle makul bir kondisyonda olduğu ve orijinal çivilerin tuvale tutunumlarının hala iyi durumda olduğu söylenebilir. Sağlam tutunumları ve olağandışı uzunlukları nedeniyle çivilerin yıpranmamış ve sağlam çivi kenarlarına ve köşelere zarar vermeden çıkarılmaları oldukça zordu. Bu sebeple, orijinal tuvale verilebilecek hasar göz önüne alınarak, rantuvale ya da kenar rantuvalesi gibi uygulamalar elendi. Eserin şasesi de orijinaldi. Günümüzde geçerli restorasyon uygulamaları ve etiği, sanat eserini mümkün olduğunca orijinal halde korumayı amaçlamaktadır. Bu sebeple, mevcut durumda orijinal şaseyi ve buna bağlı tuval gerginliğini muhafaza etmek ve çivi kenarlarını yalnızca bölgesel olarak onarmak tercih edildi.

Çivi kenarlarındaki yıpranmış bölümler iç kısımlarına ince sentetik yamalar yerleştirilerek güçlendirildi.<sup>5</sup> Yırtık bölümlere daha iyi erişim sağlayabilmek için orijinal çiviler mümkün olduğunca çıkarıldı. Genellikle mevcut çiviler tekrar yerine takıldı, ancak bazı yerlerde yeni çivilerin kullanılması gerekti. Bu çiviler ileride tuvalde bir hasar oluştuğu takdirde daha kolay çıkarılabilmeleri amacı ile asitsiz kâğıt parçalarıyla tuvalden izole edilerek yeniden çivilendi. Şaseden çıkarmadan tuvalin gerginliğini mümkün olduğunca artırmak için çivi kenarlarının dış yüzeyine metil selüloz vasıtasıyla dokumasız kumaş uygulandı. Eserin kenar bölümleri dokumasız kumaşla güçlendirildikten sonra tuval, şasenin etrafından çekilerek gerginliği artırıldı ve yine metil selüloz uygulanarak yeniden şaseye tutturuldu (Resim 9b). Sonradan eklenen dokumasız kumaşı saydamlaştırarak orijinal çivi kenarları görüntüsünün ortaya çıkarılmasını sağlamak üzere çivi kenarları verniklendi.<sup>6</sup>



9a



9b

## Teknik

Resmin kirlı, pürüzlü görünümüne üst katmanındaki kalın kir tabakası sebep oluyordu (Resim 10a-10b). Kir, fırça darbelerinin boşluklarına ve tuvalin dokumasına işlemiştı, bu sebeple tuvalin dokusunu kalınlaştırmıştı. Üstelik oluşın bu katman renklerin ve boyanmış imgelerin okunmasını da engelliyordu. Bu sebeple, kir tabakası kaldırıldı (Resim 11a-11b).<sup>7</sup> Kir katmanı çıkarıldıktan sonra orijinal parlak renkler daha görünür hale geldi. Buna ilaveten, örneğın Mekke ve Medine



10a

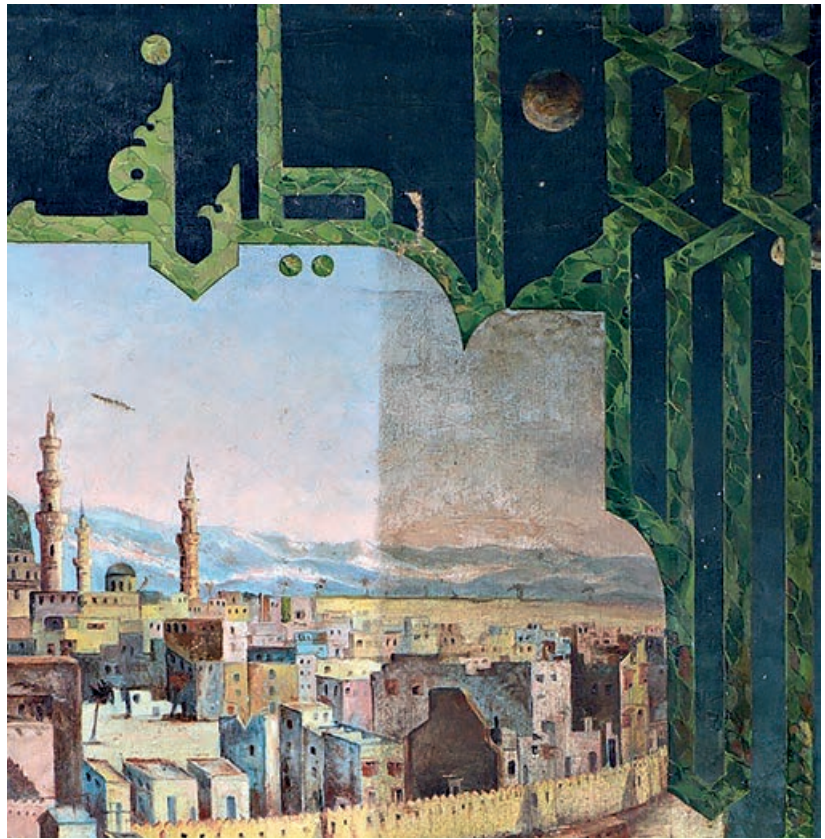


10b



11a

tasvirlerindeki açık mavi gökyüzünün üzerinde olduğu gibi pek çok yerde rölyefli fırça darbeleri okunur hale geldi. Bunlar ressamın yeniden elden geçirmesi veya daha sonra yaptığı rötuşlar da olabilir, ancak kesin bir yargıya varabilmek için resim üzerinde daha fazla araştırma yapılması gerekmektedir. Bu rölyefli boya uygulamalarının bazıları, resmin geneliyle uyumsuz kahverengilikte durmaktadır. Bütün bu nitelikler boyanın zaman içinde kromatik olarak geçirdiği bozulmalara veya daha sonraki bir dönemde yapılmış ve kir tabakasıyla örtüştürülmeye çalışılmış bir rötuş uygulamasına işaret ediyor olabilir. Bu kahverengi boya uygulamalarının kaynağı bilinemediği için eserde söz konusu kısımlara müdahale edilmemiştir.



11b

Koyu mavi renkli arka planda üç büyük rötuş alanı kromatik olarak oldukça deforme olmuş ve optik bakımdan rahatsız ediciydi (Resim 12). Bu eski rötuşlar çeşitli solventler ve bisturi yardımıyla yüzeyden çıkarıldı.<sup>8</sup> Çıkarılan rötuşların altında orijinal boya tabakası yer alıyordu ve çalışma sonucunda bu orijinal tabakanın açığa çıkması sağlandı. Açığa çıkan orijinal boya tabakasının bölgelerinde oldukça yıpranmış ve çok pürüzlü bir yüzeye sahip olduğu görülüyordu. Yüzeydeki bu yıpranma ve pürüzlenme muhtemelen yamaların yapıştırılması sırasında kullanılan ısıtma işlemlerinden ya da rötuş boyasının içeriğindeki kimi kimyasallardan kaynaklanıyordu.<sup>9</sup>

### Renklerin Satürasyonu

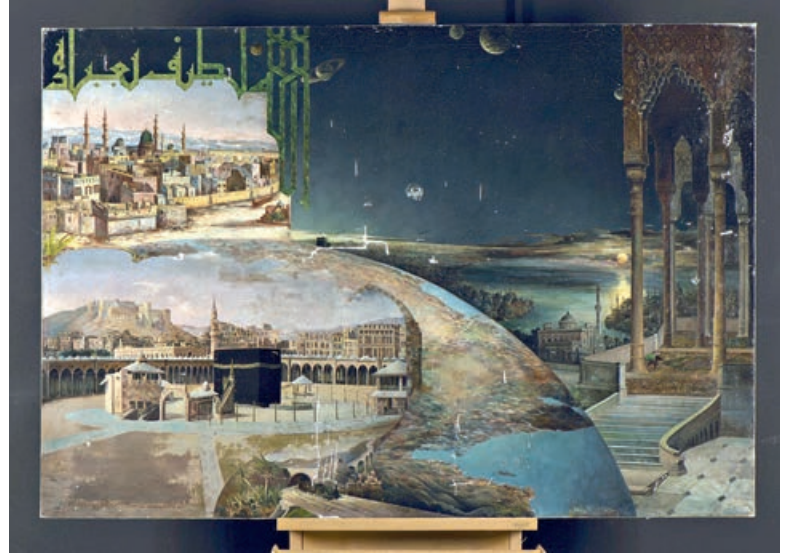
Resmin orijinal olarak ve özellikle neden verniksiz bırakıldığı bir soru işareti- dir. Günümüz konservasyon etiğine göre verniklenmemiş resimler mevcut verniksiz halleri korunarak onarılır. Ancak, özellikle bu resim için yeni ve yüzeyi kapsayacak şekilde uygulanacak bir vernik tabakasının pek çok anlamda iyileştirici nitelikler taşıyabileceği düşünüldü. Bunun nedenlerinden bazıları eserde boya ve renklerin canlılığını yitirmiş olması ve bu durumun imgelerin görünürlüğünü engellemesiy- di. Boyanın büyük bir kısmında beyazımsı bir pus görünüyordu. Bu beyazlaşma çı- karılamıyordu ancak solventlerle üzerinden geçildiğinde orijinal görünümüne ka- vuşuyordu. Dolayısıyla resim, vernik tabakası olmadan orijinal olduğu düşünülen halinden ve büyük ihtimalle ressamın amaçladığı görüntüden oldukça uzak bir gö- rünüm sergiliyordu. Bu nedenle eser yüzeyine ince bir vernik tabakası uygulandı ve uygulama sayesinde resim orijinal görüntüsüne yakın bir hale taşınabildi. Normalde soru işaretleriyle yaklaşılması gereken bu uygulamanın olumlu sonuçları açısından değerlendirildiğinde bu tablosu için kabul edilebilir bir işlem olduğunu söyleyebi- liriz.<sup>10</sup> Uygulanan yeni vernik parlaklığı minimum seviyede tutulmak istendiği için esere ayrıca bir son vernik uygulaması yapılmadı.



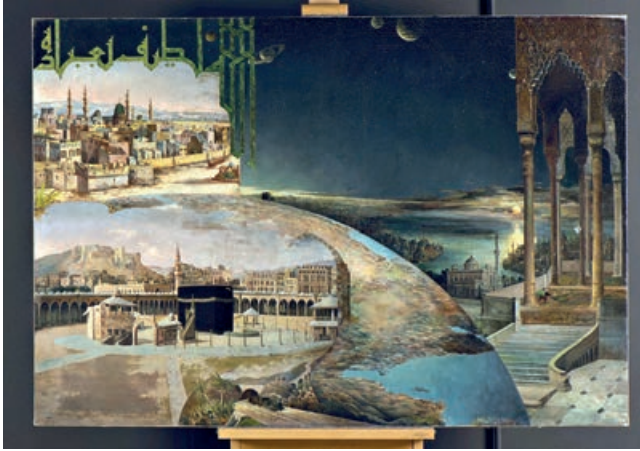
12

## Estetik Tamamlama

Eser yüzeyi verniklendikten sonra yüzeyde yer alan tüm delinme ve yırtılma gibi deformasyonlar alçı bazlı konservasyon malzemesi (beyaz modostuc) ile dolgulan-  
dı. Eser yüzeyine uygulanan yeni vernik tabakası orijinal boyaya canlılık vererek,  
yapılan yeni rötuşları ve orijinal renklerin uyumunu açıkça okunur hale getirdi  
(Resim 13). Yeni rötuşlar konservasyona yönelik olarak hazırlanmış, sentetik reçine bazlı rötuş boya ile gerçekleştirildi.<sup>11</sup> Eser yüzeyinde yer alan belirgin kayıplar, böcek izleri, çizilmeler ve aşınmış bölümler rötuşlandı (Resim 14a-14c). Resmin merkezini kapsayan mavi gökyüzünün tasvir edildiği alandaki hasar ve matlaşmış yapıyı iyileştirmek için boyaya belirli oranlarda vernik katıldı. Matlığın giderilmesi için gerçekleştirilen iyileştirmeler yüksek yoğunluklu sentetik vernik kullanılarak gerçekleştirildi.<sup>12</sup>



13



14a



14b



14c

Eski yamaların çıkarılması ve bunların daha ince, konservasyon sınıfı materyallerle değiştirilmesi, aynı zamanda nem uygulamaları ile gerçekleştirilen işlemlerle eserdeki düzlemsel hasarlar azaltıldı ve böylelikle tuvalin iyileştirilmesi ve yapısal anlamda dengeye kavuşması sağlanmış oldu. Daha müdahaleci olabilecek bir bütünsel rantuvale veya kenar rantuvası gibi uygulamalarından ziyade bölgesel işlemler yapılarak sanat eserinin orijinalliğinin korunması hedeflendi.

Yüzeyde bulunan kalın tabaka halindeki kir çıkarılarak resimdeki orijinal canlı renklerin gün ışığına çıkarılması sağlandı. Her ne kadar eser yüzeyine yeni bir vernik katmanı uygulaması kararını tartışılabilir bilsak da, tabloda renk çeşitliliğini artırarak, genel görünümüne katkıda bulunmuş ve resmin okunabilirliğini iyileştirmiş olması konuları değerlendirildiğinde yeni vernik uygulamasının esere kattığı estetik iyileşmeyi görmezden gelmemiz olanaksızlaşmıştır (Resim 16a-16b).

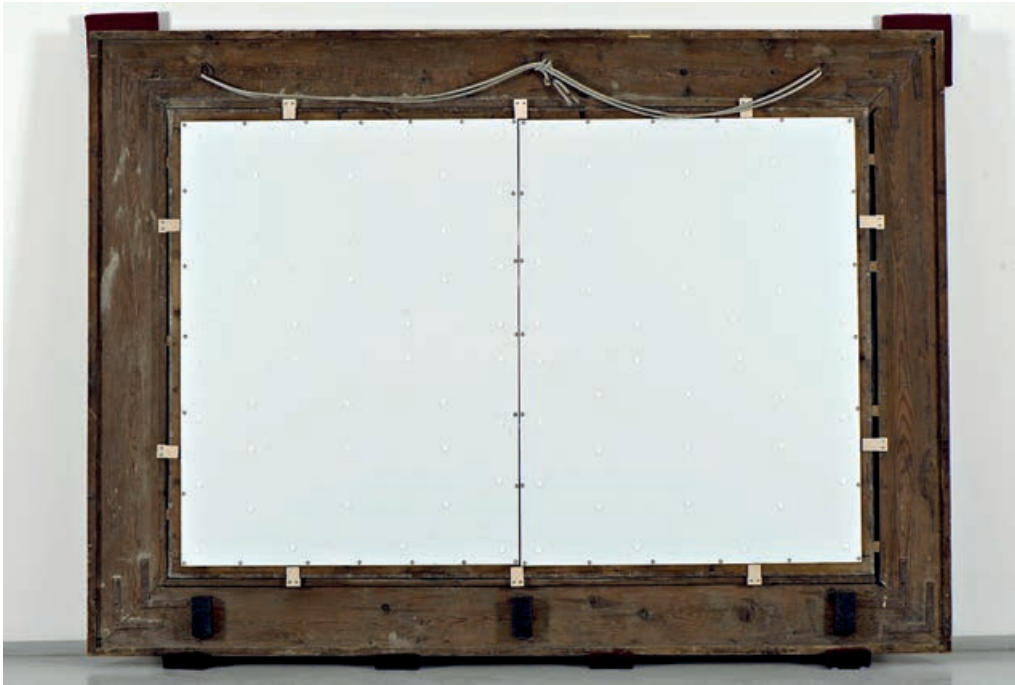
### Minimum Müdahale, Maksimum İyileşme

Rantuvalesiz ve hassas durumdaki tuval resimleri, genellikle mevsimsel değişimlerden meydana gelebilecek hasarlara, taşınırken ve teşhir sırasında oluşan titreşim ve fiziksel kazalara karşı savunmasızdır. Tuval resimlerini koruyabilmek için, şaselerin veya çerçevelerin arkasına koruyucu panolar yerleştirilir. Bu uygulamalar eserleri aynı zamanda toz, böcek ve hava akımlarına karşı da korur. Rantuvalesiz tuvaler için daha farklı korumalar mümkün, bunun için her müze veya kurum kendi metodunu geliştirebilmektedir. Fatih Camii'ndeki tablo için hazırladığımız koruma panoları, şase kalınlığından birkaç milimetre daha ince olmak üzere hazırlanmış Ethafoam (köpük) parçalarının şase kayıtları arasına yerleştirilmesi yöntemiyle





16a



16b

gerçekleştirilmiştir (Resim 15). Köpük parçaları KAPAmount levhalarının üzerine, resimden biraz daha küçük olacak şekilde kesilerek, plastik vida ve vida başlıkları kullanılarak yerleştirilmiştir. Bu levhalar daha sonra şasenin arkasına doğrudan vidalanmış ve böylece Ethafoam parçaları şase boşluklarına tam oturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu uygulamayla resim tuvali, şase ve şase kayıtlarına ek olarak arka yüzeyinden de ayrıca bir korumaya ve desteğe kavuşturulmuştur. Özellikle rantuvale edilmeme yönünde karar kılınan ve hassas durumdaki bu eser için tuvalin koruma panolarıyla desteklenmesi fikri önemli bir alternatif çözüm oluşturmuştur.

## Koruma Çerçevesi

Resimlerin yanlış çerçevesi resim kenarlarının çerçeve yuvalarıyla direkt temasına ve bu temas sonucu oluşan sürtünmelerle boya katmanlarında aşınmalara sebep olur. Resimler uygun bir şekilde çerçevesizse ciddi hasarlar meydana gelebilir. Bu sebeple tabloları koruma amaçlı çerçeveleme yapılması son derece önemlidir. Fatih Camii'ndeki tablonun çerçevesinin resim yuvası bu amaçla kendinden yapışkan keçe ile kaplanmıştır. Tabloyu çerçevede sabitlemek amacıyla resim ve çerçeve arasındaki boşluklar mantar malzeme ile kapatılmıştır. Resim ahşap mandallarla birlikte mantar yastıklama yapılarak çerçeveye sabitlenmiştir. Resim asıldığında, arka yüzüne eklediğimiz koruma paneli duvarla direkt temas halinde olacaktır. Bunu önlemek için, çerçevenin alt kısmına kendinden yapışkan üç siyah köpük bloğu daha yerleştirildi böylece resmin duvardan uzaklaştırılmasını sağlayacak bir tampon yaratılmış oldu.



## Fatih Camii'ne Dönüş

Resim Fatih Camii'ne geri döndüğünde, yapılan iyileştirmeler halk tarafından olumlu karşılanmıştır (Resim 17). Tablonun geri dönüşünü belgelemek ve restore edilmiş halini göstermek amacıyla, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Prof. Dr. Mustafa İsen ile Cumhurbaşkanlığı İdari ve Mali İşler Daire Başkanı Kasım Yeleker'de hazır bulunduğu küçük bir merasimle yerine asılmıştır.

## Notlar

- 1 Resmin çerçevesiz ölçüleri 130.3 x 195.4 x 2.5 cm. Çerçevesi olarak 174.2 x 239.7 x 9.5 cm.
- 2 Restorasyon Haziran 2013 ve 21 Şubat 2014 tarihleri arasında yapıldı. Yapısal bakım Rijksmuseum Resim Konservasyonu Bölüm Başkanı Willem de Ridder tarafından gerçekleştirildi. Estetik restorasyon Rijksmuseum Resim Konservatörleri Nienke Woltman ve Laura Homer tarafından gerçekleştirildi.
- 3 Önceki yapılan restorasyonlarla ilgili herhangi bir yazılı belge bulunmamaktadır. Ancak, Fatih Camii imamı, 1970 yılında resmin iskelenin bir bölümünden düşen tahta parçaları sebebiyle yıprandığını, bunun sonucunda resimde pek çok yırtık oluştuğunu ve özellikle L şeklinde bir yırtık meydana geldiğini, 1977 yılında da resmin restore edildiğini ifade etmiştir.
- 4 Sentetik, dokuma olmayan ince naylon kumaşın adı Spun. Bu yamalar BEVA 371 veya film ile sabitlendi.
- 5 Yamalar BEVA 371 film, spun ve melinex bileşimiyle yapıldı.
- 6 Spun Regalite R1090'la verniklendi.
- 7 Tri-amonyum sitrat (1.8 %w/v demineralize suya) kullanılarak yüzey temizliği yapılmıştır.
- 8 Pek çok çözücü ve karışım test edildi. Aseton ve aseton jeli en iyisiydi ancak yavaştı. Bu sebeple, aseton jeli ve mekanik çözücü karışımı tercih edildi.
- 9 Bu teori analizle doğrulanmamıştır, daha detaylı bir inceleme gerekmektedir.
- 10 Sentetik fırça katmanı tüm yüzeye uygulanarak Shellsol A içine 10%w/w Paraloid B 72 konuldu.
- 11 Rötüşlar Gamblin Conservation Colors kullanılarak yapıldı. Hasarların etrafındaki bölgesel alanlar ekstra canlılık gerektiriyordu; bu ya isopropanol içine 25%w/v Laropal A81 ve White spirit (1:5) veya Shellsol A içine 10%w/w Paraloid B 72 eklenerek yapılabilirdi.
- 12 Bu bölgedeki canlılık 25%w/w Paraloid B72 ile yapıldı.

# THE GRAPHIC

AN ILLUSTRATED WEEKLY NEWSPAPER

Regd. at General Post Office as a Newspaper  
VOL. XIII.—No. 336 ]

SATURDAY, MAY 6, 1876

PRICE SIXPENCE  
Or by Post Sixpence Halfpenny



THE EASTERN QUESTION—AN AMBASSADORIAL AUDIENCE WITH THE SULTAN  
FROM A SKETCH BY OUR SPECIAL ARTIST AT CONSTANTINOPLE

## Bir Mükaleme Mazbatası Işığında

# Sultan Abdülaziz'in Fransız Büyükelçisi ile Görüşmesi ve Eleştirilerine Verdiği Cevaplar

T. Cengiz Göncü\*

Tanzimat Dönemi'nde elçilerin, özellikle de Fransız ve İngiliz elçilerin Osmanlı Devleti'nin iç ve dış siyasetinde nüfuz elde ettikleri bilinir. Hatta bu nedenle Tanzimat'ın ilk padişahı Sultan Abdülmecid Dönemi bazı çevrelerce “devr-i süfera” olarak isimlendirilmiş; bu tabir literatüre de girmiştir.<sup>1</sup>

Sultan Abdülmecid'in bu tür kabullerde, kendisinden sadece otuz sene kadar öncesinin “Türk padişahı” imgesinden oldukça farklı diplomatik uygulamalara yol vermesi daha sonraki süreçlerde protokol düzeninin değişimine de zemin hazırlayacaktı. Abdülmecid'in bu tür incelikli davranışlarında devrin değişen siyasi koşulları kadar kendi duyarlı kişiliğinin etkisinin de büyük olduğu göz ardı edilmemelidir.<sup>2</sup> Sultan Abdülaziz ağabeyi Abdülmecid'e göre elçi kabullerinde daha mesafeli olduğu ve elçilerin sınırlarını aşmasına tahammülde zorlandığı belirtilmelidir. 1876 yılının Mayıs ayında Beylerbeyi Sarayı Taht Odası'nda İngiliz büyükelçisinin kabulünü konu olan ve İngiliz Graphic dergisinde yayınlanan yazı bu konuda fikir vericidir.<sup>3</sup> Kabul anını bir gravürle görselleştiren İngiliz elçilik muhabirlerine göre “Sultan Abdülaziz'in elçi kabullerinde bazı ilkeleri var. Bunlardan biri ve en dikkat çeken kendisinin muhatabının yüzüne bakmaması ve muhatabının da kendisinin gözlerine bakmamasıdır”. Bu tespitin doğru olup olmadığı araştırmaya değer olmakla beraber, Sultan Abdülaziz'in elçilerin müdahalesine ağabeyi kadar anlayışlı olmadığı ve yanında rahat tavırlarda bulunulmasından pek de hazzetmediği bilinir. Dergi muhabirinin Sultan Abdülaziz'le ilgili tespitleri bir yana bu dergideki “kabul sahnesi”nin analize muhtaç olduğu, hatta analizinin gerektiği düşünülmektedir. Bilindiği üzere, tarih yazımında (belgesel bir metnin kurulmasında) bütüncül bir sonuca ulaşabilmek için yazılı belgelerin yanında görsel kaynakların kullanımı ve diğer disiplinlerden de yararlanılması son derece belirleyici bir önem taşır.

\* Dr.Tarihçi, Milli Saraylar, Dolmabahçe Saray Müdürü.

Graphic dergisinde gösterilen mekân Beylerbeyi Sarayı'nın Taht Odası olarak gösterilen odadır. Sultan Abdülmecid tarafından inşa olunan Dolmabahçe Sarayı'nda hem Mabeyn'in alt katında hem de üst katında elçi kabulleri için geniş ve ihtişamlı odalara yer verilmesi; bu odaların doğrudan "elçi odası", "süfera salonu" olarak tanımlanması diplomatik konuklara ve elbette diplomasiye verilen önemin simgeleridir. Sultan Abdülaziz Dönemi'nde yapılan Beylerbeyi Sarayı'nda ise elçi odası hem tanımlanmış şekli hem de mimarisi bakımından dikkat çekicidir. Öncelikle elçi odası olarak ayrılan odaya "Taht Oda-yı Alisi" adı verilmiştir. Bilindiği üzere Topkapı Sarayı'nda da padişahlar elçileri Arz Odası'nda kabul ederlerdi. Arz Odası, somut anlamda padişahın tahtının bulunduğu mekânken öte yandan "saltanat tahtını" "taht ve saltanat makamını" temsil etmektedir. Sultan Abdülaziz'in referans olarak ağabeyinin yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'nı değil de Topkapı Sarayı'nı esas alması, aslında kendisinin yönetim temayülleri hakkında fikir verir. Beylerbeyi Sarayı Taht Odası'nın duvarlarının tamamen ahşapla kaplı olması, ahşap kaplamanın çeşitli yerlerinde mukarnaslı nişlerin bulunması, parkelerde süsleme unsuru olarak padişahın hep tercih ettiği yıldız motifinin yer alması Sultan Abdülaziz Dönemi'nde ağır basan "millilik", "Osmanlılık" anlayışının görünümleridir.

Elçi ile padişah arasında görüşmeler nasıl bir hava içinde geçerdi, tarafların oturma düzeni nasıldı, padişah görüşmelerde ayrıntıya girer miydi yoksa ayrıntı daha çok hariciye nazırına mı bırakılırdı? Bu ve benzeri soruların bir kısmı cevaplanabilir belki de; ama bazıları üzerindeki soru işaretleri devam ediyor. Elçilerle padişahlar arasındaki görüşmelerin törensel şekli, kabul ve karşılama şekilleri hakkında gerek protokol (teşrifat) defterlerinde gerekse başka kayıtlarda bilgiler olmakla beraber görüşmeler sırasında tutulan tutanaklar, yani mükaleme mazbatalarına çok da sık rastlanmamaktadır. Aşağıda çeviri yazısı verilecek belge bunlardan biridir. Sözkonusu belge elçi kabullerindeki tavrı ve kullandığı simgelere kısaca değinilen Sultan Abdülaziz'in Fransız Elçisi Mösyö Boda'yı kabulünde yaptığı cevabi konuşmaya ilişkindir.

Fransız Elçisi Mösyö Boda; Sultan Abdülaziz tarafından özel olarak (suret-i hususiyede) kabulünde yaptığı konuşmada o sıralarda Osmanlı Devleti'nin gündeminde olan Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde gayrimüslim öğrencilere tanınan kontenjan hakkı ve ıslahat çalışmalarına değinmiştir. Büyükelçi Müslümanlara 300 ve gayrimüslim öğrencilerin tamamına, mezhep farklılıkları dikkate alınmadan, 300 kişilik kontenjan ayrılmasının eşitsiz bir durum olduğundan söz ederek bu durumun düzeltilmesini, mezhep ve millet farklılıklarının dikkate alınmasını istemiştir. Büyükelçi ayrıca durumun değişmemesi halinde Müslümanların okulda "çoğunluğu" teşkil edeceklerini de eklemiştir. Sultan Abdülaziz verdiği cevapta, "çoğunluk" kelimesinden üzüntü duyduğunu, eğer çoğunluk gayrimüslimlerde olsaydı da bundan rahatsız olmayacağını belirtmiştir. Abdülaziz, Müslümanlara ne kadar güveniyorsa Hristiyanlara da o kadar güvendiğini; gayrimüslimler fitne çıkararak dış güçlerin etkisi ile hareket etmedikleri sürece onların sadakatinden asla şüphe etmeyeceğini de vurgulamıştır. Padişah "memleketimizde bunca maharetli Müslüman doktor varken ben kendi doktorumu bir gayrimüslimden seçtim" diyerek elçinin eleştirilerine kanıt getirmiş, eleştirilere cevap vermiştir.

Fransa Büyükelçisi Mösyö Boda'nın bir diğer eleştirisini ise Islahat Fermanı'ndan sonra uygulamaya konulan reform çalışmaları hususunda yapmıştır. Sultan

Abdülaziz ıslahatın ülkenin geneli için önemli olduğunu, ama gayrimüslimlerle ilgili de yapılacak şeylere bakmanın zaten devletin vazifesi cümlesinden olduğunu söyleyerek gayrimüslimlerin de aynı Müslümanlar gibi Devlet'e hizmet ettiğini, askerlik yapmasalar da vergilerini verdiklerini ifade etmiştir. Padişah konuşmasının devamında yabancıların hukukunun korunmasına yönelik yaptıkları çalışmaların dış devletlere kendini beğendirmek ya da onlardan korkmakla asla bir ilgisi olmadığını, tam aksine böyle bir duyguyla hareket etmeye tenezzül etmeyeceğini vurgulamıştır. Sultan Abdülaziz konuşmasında "ıslahat" denen olgunun sözde kolay olduğunu ama uygulamaya geçirilebilmenin maddi imkanlara ve ülkede asayiş olmasına bağlı olduğunu vurgulayarak tahta çıktığı ilk yıllardan itibaren tasarruf ilkesine uygun hareket edildiğini, önceden alınan dış borçları kapatmak için çaresiz yeni borçlar yapıldığını ama ortaya çıkan Karadağ ve Girit sorunları nedeni ile elde edilen tasarrufun bu yönde harcandığını ve mesainin de bu konulara yöneltildiğini belirtmiştir. Sultan Abdülaziz eğer devlet asayiş içinde bir altı ay vakit bulsa işte o zaman ıslahat konusunda neler yapabileceğini cümle aleme gösterileceğini ve eğer yapılamazsa işte o zaman suçlanmaları gerektiğini açık bir dille ifade etmiştir.

Sultan Abdülaziz konuşmasının devamında ayrıntılı olarak Girit'le ilgili eleştirilere ve Avrupa devletlerinin bu konudaki politikalarına cevaplar, eleştiriler getirmiştir. Ülkesinin bir karış toprağından bile vazgeçemeyeceğini net bir dille ifade eden Sultan Abdülaziz, konuya ilişkin görüşlerini Avrupa seyahatinde ülkelerin devlet başkanlarına ifade ettiklerini söyleyerek hiçbir surette Girit ahalisine zulüm yapılmazken, alınan vergi çok cüzi miktarlarda olmasına rağmen Batılı devletlerin ahalinin haklarını muhafaza etmek maksadıyla bölgede "teftiş" adı altında sorgulamalar yapmasını haksız bir uygulama olarak gördüğünü dile getirmiştir.

Fransız Büyükelçisinin şahsında Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'nin ıslahat çalışmaları ve gayrimüslimleri eğitimde temsili hususlarında yaptıkları eleştirilere devrin padişahının penceresinden bir bakışın sunulduğu bu yazının yakın dönem siyasi tarihimiz bakımından yararlı olması ümit edilmektedir.

## Notlar

- 1 Hakan Karateke, *Padişahım Çok Yaşa Osmanlı Devleti'nin Son yüzyılında Merasimler*, İstanbul 2004, s. 147.
- 2 *a.g.e.*, s. 150.
- 3 *Graphic*, 6 Mayıs 1876.

**BOA, MB., 183/86, (h. 1287/1869-79, tt).**

Fransa elçisi Mösyö Boda'nın bu kerre Dersaadet'e avdetiyle sûret-i mahsûsada olarak huzûr-ı şevket-mevfûr-ı hazret-i şehinşâhiye mesûl eyledikde ahvâl-i umûmiyye ve hâzıra üzerine irâd etmiş olduğu makâlâta mukâbeleten taraf-ı eşref-i cenâb-ı mülûkânedan irâd buyrulmuş olan cevâb-ı hikmet-nisâbın hülâsasıdır.

Mûmâ-ileyh Mösyö Boda, saltanat-ı seniyyece lüzûm-ı ıslâhatdan ve bi'l-hâssa terbiye ve maarifden bahs ile bu sırada yapılması mukarrar olan mekteb-i idâdiyyeden söz açarak "evvelâ bu mektebin emr-i teşkilinde altıyüz kadar şakird konulub bunun üçyüzü Müslim ve üçyüzü dahî Hristiyân olduğu hâlde İslâm ile gayrimüslim arasında -min cihetin- müsâvât görünüyor ise de, Hristiyân takımı firak-ı müteaddideye münkasim bulunduğundan her birine karşı 'unsur-ı İslâm yine gâlibiyette bulunmuş olur" yolunda bir mütâlaa irâd ittikle cânib-i meâlî-menâkıb-ı hazret-i pâdişâhiden şu mütâlaa cerh ile "velev Hristiyân'da ekseriyet olsun, böyle bir şey bizce menfûr olmayub, çünkü ehl-i İslâm'a ne kadar emniyetim var ise Hristiyân tebeamıza dahî ol kadar itimâdım vardır. Ve bunlar ecânibin tahrîk ü iğfâlâtı altında olmadıkca sadâkatlerinde hiç şübhem yokdur. Ve bunun delîli mekteb-i tıbbiyyemizden çıkma İslâm'dan bunca hazzâk etibbâ var iken zâtım içün hıdmet-i tabâbetde bir Hristiyân kullanmakdayım. İslâhât bahsine gelince umûm tebaamızın hüsn-i hâli bir derecede olarak matlûbumuz olub Hristiyânların ayruca olarak daha ıslâh olunacak şeyleri var ise ânlarâ dahî bakmağı vazîfe-i hükûmetden add iderim. Çünkü teba'a-yı gayr-ı Müslimemiz aynıyla Müslümanlar gibi bu devlete hıdmet itmekte ve yalnız askerlik etmiyorlar ise de muhâfaza-yı vatan içün tutulan askere lâzım olan akçayı bunlar dahî Müslümanlar gibi virmektedirler. Buna karşı hükûmet dahî anları himâyet ve sıyânet ve hüsn-i hallerine dikkat itmek lazımdır. Bu bence ve benim re'yimle hareket iden vükelâmızca kâide-i asliyye olub yohsa Hristiyanlara hüsn-i muâmele itmimiz kendümüzü Avrupa'ya beğendirmekden veyâhûd Avrupa'dan korkmakdan neşet itme bir şey değildir. Ve böyle bir hâle sahîhan tenezzül dahî idemem" deyû şeref-sudûr iden nutk-ı hümâyûnu mütevâliyen ıslâhâtın lüzûmu bizce herkesden ziyâde ma'lûm ve meczûmdur. Fakat ıslâhât denilen şey sözden ibâret olmayub icraat-ı fi'liyyesi birinci derecede akçaya ve mertebe-i sâniyyede âsâyiş-i hâle menût olduğunu siz de teslîm idersiniz. Cülûsumuzda her nasılsa Devletimizin umûr-ı mâliyyesini bir fenâ halde bulub Devletin muhtâc olduğu ıslâhât-ı umûmiyyenin mevkûfun aleyhi umûr-ı mâliyyenin ıslâhı kazıyyesi olduğundan ibtidâ buna teşebbüsle kâide-i tasarrufu esâs-ı hareket iderek ve Devlet'in üzerine düşmüş olan borçların tesviyesi mecbûriyyetini görerek çaresiz bir takım istikrâzlar ile ve âhar sûretle akça tedârikine teşebbüs idüb ıslâh-ı hâle başladıkda hîn-i cülûsumuzda Karadağ meselesini meydanda bularak ânı müteâkib Sırbistan ve Memleketeyn ve ândan sonra Girid gibi gavâilden bir an hâli kalmadığımızdan ıslâh-ı hâl içün tedârik edebileceğimiz her ne ise ânın birçoğunu bu yollarda sarf itmeğe mecbûr olduğumuz ve ahvâl-i dâhiliyyemize bakacak bir küçük zaman bulamadığımız cümlelerin ma'lûmudur. Devlet-i 'Aliyye'ye hiç olmazsa altı ay bir hâli zaman birağılsa da ol vakt ıslâhâta

sarf-ı makdûr itmimiz ve semerisini gösteremez isek biz de bir şeye muktedir olmadığımız ta'rizini kabûle mecbûr oluruz. Yoksa şu hallerin içinde ve yine bir hayli şey yapılmış iken "bir şey olmadı" demek muvâfık-ı insâf değildir. Girid meselesine gelince: Devlet-i Aliyyemiz tarafından hukûk-ı meşrûamızın hilâfına bir şey yapılamayacağı kirâren ve mirâren devletlere ifâde olunmuş ve esnâ-yı seyâhatimizde ve sonra burada gördüğümüz hükûm-dârân ve vükelâ ve süferâya memleketimizin -velev kalîl olsun- bir cüz'ünü terk itmeye zâten muktedir olamayacağım kemal-i ihlâs ile ifâde kılınmış idi. Devletlerin nasîhat ve ihtârları kabul olunmadığından şikâyet olunuyor ve "bu ihtâr Cezîre ahâlisinin teftîş-i ahvâli mâddesinden ibâretidir" deniliyor. Halbuki ihtâr idilen sûretin neticesi kabul edemeyeceğimizi beyân etmiş olduğumuz şeye varacağından şübhe görmedik. Çünkü bu cezîreden Devlet-i Aliyyemizin aldığı umûm vâridât, üçyüz binden ibâret olan sekenesinin efrâdına taksîm olursa yarımşar altundan ziyâde virgü düşmeyeceği mukakkaktır. Acaba dünyada bu kadar az virgü viren bir ahâli var mıdır? Ve hüsn-i hallerine şu mâdde delîl iken "teftîş" nâmıyla gidüb ahâleden suâl idecek ne vardır? Bunun ilerüsü ahâleden "Devlet-i Aliyye'nin tâbiyetini terk ile âhar tarafa iltihâk itmeği ister misiniz?" demekden başka bir soracak şey görülür mü, bunu sormağa ve netîcesine karşı durmağa Devlet-i Aliyye bir vechile muktedir değildir. Çünkü farz-ı muhâl olarak Hristiyanların talebiyle Girid'in Yunanistan'a iltihâkı lazım gelse üçyüzbin kadar sekenenin yüzbini ahâli-i İslâmiyye olub bunlar Yunanlı'nun hükûmeti altına girmeği bir vechile kabûl itmeyeceklerinden cümlesini cebr ile memleketlerinden çıkarub sâir yerlere götürmek ve bunca ashâb-ı servetden olan âdemlerin iâde-i refâhları kâbil olamayacağı Sırbistan kılâi' etrâfından çıkarılmış olan ahâlinin buldukları hâl-i felâketle ma'lûm olduğundan bunca İslâmı suâl hâlinde memleketimizin her kûşesine dağıtmak lazım gelür. Bu halde sâir yerlerde bulunan Hristiyan tebaa hâricden görülen tahrikât ve muâvenetle ikâ' edilmiş olan bir ihtilâlin neticesi olmak üzere Girid ceziresinin Yunanistan'a iltihâkını gördüklerinde yine eser-i tahrikât-ı hâriciyye olmak üzere Hristiyanların böyle evhâma düşecekleri müsellemler olduğu gibi Ehl-i İslâm dahî Girid'den çıkan ve sefil ve sergerdân sokaklara düşen hem-dinlerini görerek bu hâli hukuklarını muhâfazada Devletin aczine vererek bizzât muhâfaza-yı hukûk sevdasına kalkışdıkları halde -maazallâh- İslâm ve Hristiyan beyninde yer yer müsâdemeler zuhûruyla Devlet-i Aliyyeye nice büyük gâile ve hatarlar açacağı meydandadır. Ve işte devletimizin korkduğu ve karşı durmak istediği hâl budur. Bî'l-farz şöyle bir hâle mukâvemetimizden dolayı devletlerden ba'zısı gücenüb de bize bir sû-i kasd idecek olsalar ânın neticesi şu def'ini istediğimiz ya'ni Hristiyan ile İslâm arasında o yolda asâr-ı husûmet zuhûrunda Hristiyanları muhâfaza kaydıyla o devletlerin Devlet-i Aliyye'ye yapacakları her ne ise ândan daha büyük ve daha muhâtaralı değildir.

İşte hakikat-ı hâl budur" deyû îrâd buyrulmuş olan makâlât-ı hikmet-âyâtın başka başka her bir fikrâsını ve umûmunu elçi-yi mûmâ ileyh hâlen ve kâlen tasdik ederek meclis-i rehîn hitâm olmuşdur.

فرانسیسچی منسوب بوره نك بؤره در سعاده عورتبه صورت  
 مخصوصده اولارده حضور شوکونفور حضرت سزناهی شول  
 بلدکده احوال عمومی و حاضرده اوزرینه ابرار ایتمیش اولدیغی مقالا  
 مقابله طرف آسرف جناب ملکانه ده ابرار بولسه اولارده  
 جواب مختصباتک خلاصه

منواله منسوب بوره سلطنتینه لزوم اصلاحاتنه وبالخاصه نریه  
 و معارفده بحث ابلاه بوسهده یالیمی مقرر اولارده تکب اعداد بده  
 سوز اصراره اولار بونکاتک ایشیکنده الی بوز قدر شاکرد  
 قویلوب بونک اوچویزی مسلم و اوچویزی دمی ضریانه اولدیغی  
 اسلام ایلد غیلم ارانده مهجرت ساوان کورنور ایسه ده  
 ضریانه طافی فرده تعدده به نضم بولدیغنده هبیره قارو  
 عنصرا سلام به غالبده بونمه اولور بولنده به مطالعه ابرار  
 ایشیکده جناب عالی نائب حضرت پارتا هیده به مطالعه جم  
 اید ولو ضریانده اکتب اولسه بولدیغی نریه نفور اولوب  
 چونکه اهل اسلام قدر اینتم و ارایسه ضریانه نهمزه دمی اولار  
 اعتماد واردر و بونلر اجانک تحریک و اعطالی الله  
 اولدجه صدقندزه هیچ شیم بوزر و بونک دلیلی تکلیف نریه  
 حقیقه اسلامده بونجه خذانه اطبا و اراکمه ذاتم اچیره خدمت طبا  
 برضریانه قوللاصفتیم اصلاحات بجه کلجه عموم تعزیرن حمالی  
 بر درجده اولارده مطلوبیم اولوب ضریانک ابرار اولار

MR.  
133/86

(Dünya vank)





# Toplumsal Hafızanın Bekçileri: Müze, Arşiv ve Kütüphaneler

Naciye Uçar Başaran\*

Bu yazı, Smitsonian Amerikan Sanat Müzesi'nden emekli araştırma görevlisi Lois Marie Fink tarafından kaleme alınan "*Museum Archives As Resources For Scholarly Research Hand Institutional Identity*"<sup>1</sup> isimli makaleden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

## Arşivler ve Müze Arşivleri

Kayıt tutma zorunluluğu, insan hafızasının hatırlamakta yetersiz kaldığı bilgiler, toplumun refahı için gerekli olduğunda ortaya çıkmıştır.<sup>2</sup> İnsanların geçmişe başvurma ihtiyacını gideren müze ve kütüphanelerle birlikte anılan arşivler, birer "kültürel bellek kurumları" olarak hizmet vermektedirler. Yunancada "Arkheion" ve Latince'deki "Archivum"dan gelen arşiv terimi resmî daire, belediye sarayı anlamlarında kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu terim, belli bir yönetim dairesine ait, işlemi bitmiş resmî evrakın düzenli bir şekilde bir araya toplandığı ve bu yazılı belgelerin saklanıp korunduğu yer anlamlarında da kullanılmıştır. İngilizce *archives*, Fransızca *archives*, Almanca *archiv* ve başka dillerde de ortak olan bu terim Türkçe'ye de *arşiv* olarak geçmiştir.<sup>3</sup> 1962'de VII. Milletlerarası Arşiv Yuvarlak Masa Konferansı'nda benimsenen ortak arşiv tanımına baktığımızda Devlet arşivleri hakkındaki yönetmelikte olduğu gibi, resmî kurumlar ve evrakla ilişkilendirilmiştir. Günümüzde arşiv tanımı artık, üzerinde bilgi barındıran her türlü kaydın tamamına karşılık gelecek şekilde yeniden güncellenmiştir.

Bilimsel araştırmaların vazgeçilmez başvuru kaynakları olan arşivlerin tarihi, M.Ö. 2000'lere kadar uzanmaktadır. Mezopotamya'da tapınakların içerisinde saklanan arşivlerin varlığı bilinmektedir. Hititlerin de resmî yazışma ve anlaşmalarını sakladıkları, yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır. Avrupa'da arşivler, kilise bünyesinde oluşturulup korunmuştur. Arşivlerin modern anlamda kuruluşu ve erişime açılması ise 1789 Fransız İhtilali'nden sonra Fransa'da olmuştur. Türkler'de ise kayıt tutmaya çok önem verilmiş, Uygurlar'da başlayan arşivcilik, Osmanlılarda devam etmiş, bununla birlikte bunların merkezi bir yerde toplanması ile ilgili ilk çalışma, 1845'te Hazine-i Evrak'ın kurulması ile başlamıştır.

\* Tarihçi, Milli Saraylar.

Arşiv malzemesi denildiğinde akla ilk gelen terim *evraktır*. Evrak, bir kişi, kurum veya kuruluş tarafından belli bir amaç ve kendi kullanımları için üretilen ve çeşitli ortamlarda saklanabilen kayıtların tümüdür. Evraklar, daimî olarak saklanmaya karar verildiğinde *arşiv malzemesi* adını alırlar. Bu belgelerin tümü bir araya geldiğinde *arşiv fonunu* oluşturur. *Arşiv belgesi* ise bu fonu oluşturan tek tek parçaların her biridir. Bu parçalar tek bir yaprak olabileceği gibi bir defter, fotoğraf ya da ses kaydı da olabilir. Bu belgelerden güncelliği henüz ortadan kalkmamış yarı güncel olanlara *arşivlik malzeme* denilmektedir.

Belli bir zaman dilimi içerisinde belli bir amaç için üretilen belgeler, güncelliğini yitirdikten sonra bir ayıklamaya tabi tutularak *arşiv materyali* adını alırlar. Arşiv materyalinden kasıt sadece yazılı belgeler değildir. Fotoğraflar, çizimler, haritalar, ses kayıtları, cdler vb. gibi türleri de vardır ve üretilen belgelere uzun süre ihtiyaç duyulmayabilir; ancak önemleri üretilme amaçları yerine getirildikten sonra ortadan kalkmaktadır.

Arşiv malzemeleri, üretenin ihtiyacına göre şekillendirildikleri için şekilsel ve fiziksel olarak çeşitlilik arz etmektedir. Belgeyi üreten kişi onun daha sonra bir arşivin parçası olacağını düşünerek üretmez. Üretim ve arşive giriş tarihleri farklı olabileceği gibi karmaşık bir yapı da oluşturabilirler. Bunları bir sınıflama sistemine tabi tutmak güçtür. Erişim için farklı ipuçlarına ihtiyaç duyulabilir. Belgeyi oluşturan kişi ve kurum ile belgelerin oluşturuldukları ortamın koşulları göz önüne alınarak düzenlenmesine dayanan “*Provenans*” sistemi, arşiv malzemesinin sınıflanmasında en sık başvurulan yöntemdir.

Arşiv malzemeleri bazen tek başlarına değerlendirilemeyebilirler; genellikle bir faaliyetin parçası olarak gruplar halinde anlam ifade ederler. Dolayısı ile belgelerde bakılması gereken ilk şey konu değil, faaliyet alanıdır. Materyallerine organik bir yapı gibi yaklaşım sürekli ilişkiler zinciri kurarak tanımlamaya çalışan arşivciler, belgelerin geçirdikleri gelişimsel süreci ifade amacıyla yaşam döngüsü kavramını kullanırlar. Belgeler üretilir, üretilme amaçlarına bağlı olarak güncel aşamada kullanılırlar, daha az sıklıkla kullanılmaya başlanırlar (kimi zaman yarı aktif ya da güncel olmayan safha olarak adlandırılır) nihayetinde ya imha edilirler ya da değerleri dolayısıyla sürekli olarak saklanmak amacıyla ayrılırlar.<sup>24</sup> Ayrılan belgelerin arşiv belgesi olarak kayıt altına alınıp alınmayacağı ise arşivcilerin kararlarına bağlıdır.

Devralma, bağış ve satın alma gibi yöntemlerle bir araya getirilirlen arşivler, çok çeşitli başlıklar altında toplanabilirler. En fazla yere sahip olan devlet arşivlerinde, devleti oluşturan tüm kurumların toplamış oldukları malzemeler bulunmaktadır. Tüm idari kuruluşların, hastanelerin, müzelerin, kütüphanelerin, bankaların, dinî kurumların vb. devlet kurumlarının yanı sıra özel teşebbüsler, şahıs ve ailelerin arşivleri de malzeme çeşitliliğine sahiptir.

Arşivlerin oluşumunda bir diğer husus, tasfiye işlemidir. Sürekli saklanmayacağı düşünülen kayıtların elden çıkarılması ve imhası konusunda verilecek kararlar geri dönüşü olmayan kayıplara neden olabilir. Bu alanda oluşturulmuş standartlar, yol gösterici olmakla birlikte esas olan arşiv görevlisinin bilgi ve deneyimidir.

## Arşivistin Görevleri Nelerdir?

“Dilimize *arşivist* olarak geçen terim, İngilizce’de *archivist*, Fransızca’da *archiviste*, Almanca’da da *archivar* şeklindedir. Batı dillerinde arşiv terminolojisinde yer alan *conservateur* ve *keeper* terimleri de arşiv muhafızı ve arşiv koruyucusu anlamlarına gelmektedir.”<sup>5</sup> Arşivistler, sürekli olarak saklanmaya değer belgeleri belirleyen, yöneten, koruyan ve kullanıma sunan kişiler olarak bilinmelerine rağmen, birçok meslek dalı ile doğrudan ilişkileri bulunmaktadır. Yaptıkları iş itibarı ile arşiv görevlilerinden, tarihçi, kütüphaneci, müzeci, dokümantasyon ve enformasyon uzmanları gibi mesleklerin özelliklerine de kısmen sahip olması beklenmektedir.

Toplumsal hafızanın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması gibi önemli yükümlülükleri olan arşiv görevlilerinin isimleri ve görev aldıkları yerler ülkeden ülkeye değişse de üstlendikleri görevler hemen her yerde benzer özellikler taşımaktadır.

Arşiv belgeleri tek ve yenilenemez olduklarından onları koruyarak gelecek kuşaklara aktarmak arşivistin ilk görevidir. Mevcut belgenin önemi, saklanıp saklanmayacağı ile ilgili değerlendirmeyi ve seçimi yapmak; seçilen belgeleri önceden belirlenmiş standartlar çerçevesinde korumak, tasnif ve değerlendirme işlevini yerine getirmek görevleri arasındadır. Arşivist, sorumluluğundaki belgelerin önemini bilen, değerlendirme için gerekli gözlem, yargı yeteneğine sahip ve disiplinler arası çalışma ilkelerine yatkın bir yapıya sahip olmalıdır. Ayrıca, analitik düşünme ve iletişim becerilerini de kendinde toplamalıdır. Belgelere farklı açılardan bakabilen bir arşivci, düzenlemeyi yaparken umulmadık bağlantıları keşfedip dikkat çekebilir.

Arşivistlerden seçilen veya mevcut malzemenin araştırmacılar için erişilebilir kılınarak, belgelere dikkat çekilmesi için rehberler oluşturmak, bunun yanı sıra da danışmanlık etmek gibi geleneksel rollerinin dışına çıkmaları ve mesleki alanda meydana gelen her türlü teknolojik ve bilimsel gelişmeleri takip edip kurumlarına uyarlamaları beklenmektedir.

Bu gün görev alanları devlet arşivlerinin dışına taşan arşivcilerin iş sahaları, bankalardan şirketlere, derneklerden kişisel koleksiyonlara kadar genişlemiştir.

## Arşivlerin Dijitalleştirilmesi Neden Gereklidir?

Arşiv belgelerinin organik malzemelerden üretilmiş olmaları, yıllar içerisinde kullanımlarından ve zamandan kaynaklı yıpranmaları da beraberinde getirmektedir. Bu zararları en aza indirmek, yeni bilgi teknolojilerini etkin bir biçimde kullanmakla mümkün olmaktadır. Günümüzde artık arşivler dijitalenmekte, orijinallerinin güvenliği muhafaza edildikleri iklimlendirilmiş depo koşullarında maksimum düzeyde sağlanmaktadır. Dijital belgelere erişimin hızlanması ile birlikte farklı dosyalar arasında ilişkiler kurmak kolaylaştığından kâğıt, zaman ve personel tasarrufu ile verimlilik artırılmaktadır. Dijital arşivlerin yaygınlaşması ile sınırların yavaş yavaş yok olmaya başladığı günümüz dünyasında, bilgiye erişimde zaman ve coğrafi uzaklıklar da ortadan kalkmakta ve tek bir belge aynı anda birden fazla kişinin kullanımına sunulmaktadır. Arşivlerin çevrimiçi erişime açılması şüphesiz dünya kültürel mirasının bir parçası olmasını da sağlamaktadır.

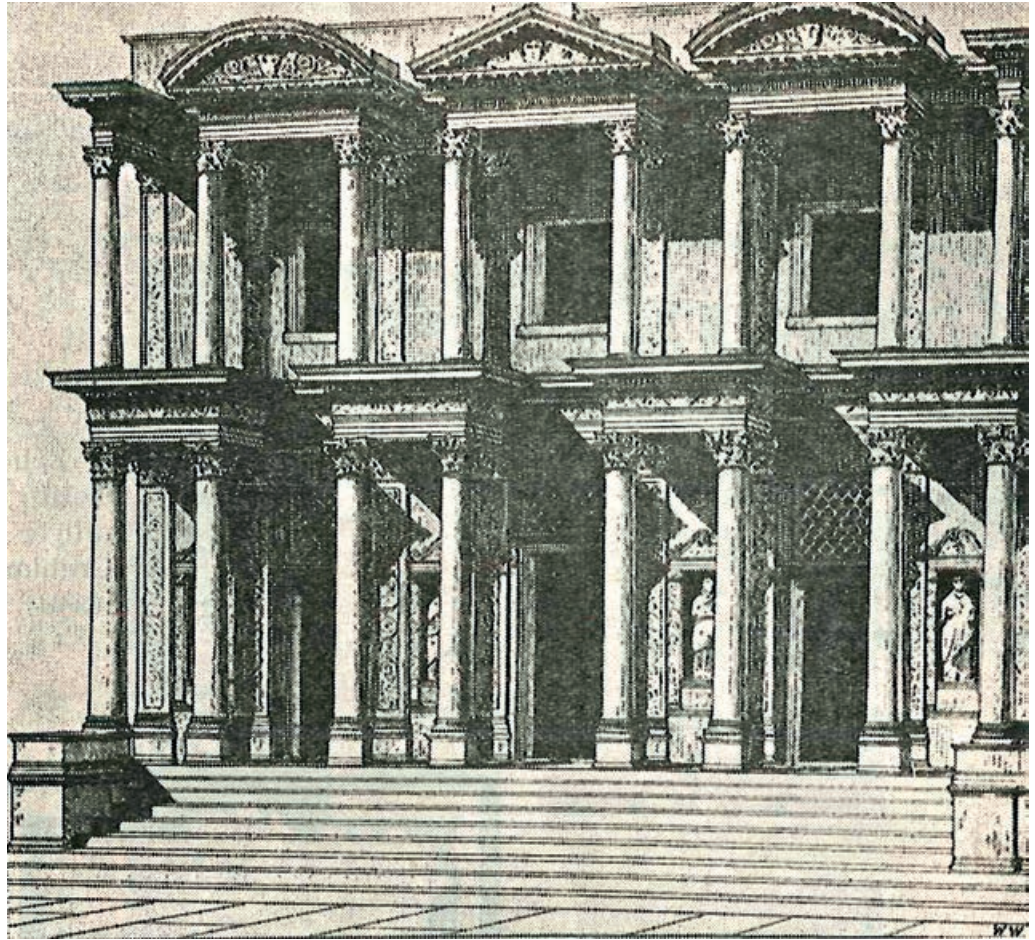
## Arşivler - Kültürel Kimlik - Kurum Arşivleri

Kimlik, insanların ayırt edici özelliği olmakla birlikte, yaşadığı sosyal çevre içerisinde edindiği birikimlerin de bir toplamı olarak karşımıza çıkar. Kültür ise toplumların ortak birikimi olarak doğumdan sonra edindikleri değerler ve yaşama becerilerinin toplamıdır. Kültürün toplumdaki yansımaları tek tek bireylerin yaşantılarında görmek mümkündür. İnsanların içinde yaşadıkları toplumlara karşı hissettikleri aidiyet duygusu, bize kültürün bir harç olup olmadığı konusunda fikir verebilir. Bir birey olarak toplumsal olaylar karşısında geliştirecekleri duruş ve sivil inisiyatif geçmişin iyi bilinmesi ile mümkündür.

Bireyler, kendi kişisel tarihleri ile ilgili araştırmalarda arşivleri başvuru kaynağı olarak kullanabilirler. Arazi anlaşmazlıkları, soyağacı bilgileri, kökleri ile ilgili ulaşmak istedikleri belgelerin hepsi arşiv kayıtlarında yer almaktadır. Bireylerin arşiv kaynaklarına ulaşmaları kendi yaşantılarına başka anlamlar kazandırmalarına yardımcı olabilir.

Kültür kavramı ile etkileşim içerisinde olan kimlik, bir yandan kültürü şekillendirirken bir yandan da kendisi bu süreçten etkilenir. Kültür ve kimlik bir arada toplumsal hafızayı oluşturur.

Kurumların da insanlar gibi hafızaları ve kimlikleri bulunur. Kurum kimliklerini şekillendiren unsurlar ise çalışanların davranışları, kurumun felsefesi, kendini ifade



Efes Celsus

etme ve iletişim biçimleri gibi öğelerden oluşmaktadır. Kurumun kendini dışarıya ifade edebilmesi, kimliğin bileşenlerinin doğru yansıtılması ile olur. Tüm bu bileşenlerin organize bir biçimde toplanıp saklandığı yerler ise kurum hafızaları olan kurum arşivleridir. Kurumsal kimlik, kurumların da ayırt edici özelliğidir.

Kurumun geçmişteki politikaları, yönetimlerin zaafı gibi konular çalışanların geçmişten ders alıp gelecekle ilgili hedeflerini netleştirmelerinde etkilidir. Arşivler aynı zamanda kurumsal farkındalık işlevi ile çalışanlarına, ortaklık ya da rekabet ilişkisi içinde buldukları farklı kurum ve kesimlerin özelliklerini anlayıp, ekonomik düzenin gereklerini ve gelişmelerini izleyip çözüm üretme, hatta kültürel değerlere ve farklara duyarlı olma yetisini kazandırmaktadır.

## Müze Arşivleri

Araştırmalarda kullanılan belgeler, üç başlık altında incelenebilir: Birincil kaynaklar ilk üretilen ve kanıt niteliğindeki belgelerdir. İkincil kaynaklar, birincil kaynakların incelenip yorumlanması ile ortaya çıkarlar. Erişim araçları ise bilgiye erişim için geliştirilmiş, kataloglar, bibliyografyalar, envanterler, dizinler, veri tabanları, arama motorları gibi alanları kapsar. *“Müze arşivleri, bilgiye dayalı karar verme ve geçmişe erişme sürecinde birincil kaynaklar olarak, ikincil kaynakların okunma zorunluluğunu neredeyse sıfıra indirir. Müzelerin kurumsal arşivleri, koleksiyon ve sergilerin geri planındaki edinme, elden çıkarma, nesne hareketliliği, personel, finansal konular ve müze politikaları ile ilgili temel bilgi kaynaklarıdır.”*<sup>6</sup>

Müze arşivlerinde genel olarak koleksiyondaki nesnelere bağlantılı belgeler bulunmaktadır. Eserin varsa faturası, geçmişteki hareketliliği, sanatçı dosyaları, müzeye nasıl yollardan geçerek geldiği, varsa yaratıcısının eserle ilgili mektupları, yazışmaları, günlükleri, notları, fotoğraf ve video kayıtları gibi materyaller, yayımlanmak amacıyla üretilmediklerinden bize gerçek bilgileri verirler. Müzede popüler bir isimle sergilenen eserin, aslında başka bir isme sahip olduğu -hatta bir isminin olmadığı- sanatçının günlüklerindeki bilgiler ışığında ortaya çıkabilir. *“Bir müzenin vitrininde düzen içerisinde sergilenen koleksiyonların hikâyelerindeki karmaşa ve ilişkiler, ancak arşivlerden çıkan bilgilerin doğru okunması ile netleştirilebilir.”*<sup>7</sup>

Dolmabahçe Sarayı Abdülmecid Efendi Kütüphanesi’ndeki envanter kayıtlarında, eserlerin geliş şekli ile ilgili bilgilerde genellikle “belli değil” ibaresi kullanılır. Kütüphanenin belgelerinin saklandığı “K” kodlu belgelerin incelenmesi sırasında, Abdülmecid Efendi adına kesilmiş *“Librairie S. Weiss”*, *“Kitapçı Arakel”* gibi yayınevlerinden faturalara rastlanmıştır. Kitapların envanter çalışması sırasında tespit edilen yayınevlerine ait etiket ve mühürler tekrar incelenince, bunların faturalardaki isimlerle aynı olduğu görülmüş ve kitapların koleksiyona bizzat Abdülmecid Efendi tarafından satın alınarak dahil edildiği düşünülmüştür. Hatta bazı hatıra kitaplarında tüneldeki kitapçıları gezdiği ile ilgili bazı anekdotlara rastlanmıştır. Bu bilgiler ışığında, envanter bilgilerinde eserin geliş şekli ile ilgili *“belli değil”* ibaresi *“satın alma”* olarak güncellenmiştir.

Ayrıca müzelerin kendi koleksiyonları için oluşturdukları sergi katalogları, afişler, yayımlanmış bilimsel makaleler, broşürler, etiket bilgileri, bültenler, ziyaretçi defterleri, anket formları gibi materyaller de müze arşivlerinde yerini alabilir.

Müzenin kurum olarak gerçekleştirdiği faaliyetlerin bütünü de kurumsal arşivlerinin parçası olur. Personel politikaları, sergi politikaları, yıllık raporlar, sosyal sorumluluk projelerindeki katılımları, resmî yazışmalar, diğer müzelerle ve kurumlarla ilişkileri, finansal durumları gibi konularda tutulan kayıtlar kurumsal kimlik oluşumunda ve hedef belirlemede yol gösterici olurlar.

### **Müze, Arşiv ve Kütüphane İlişkisi**

“Arşiv, kütüphane ve müze malzemesinin sınırı konusu, 1920’den 1950’ye değin kütüphaneciler, arşivciler ve tabii az sayıda olmak üzere müzeciler arasında karşıt görüşler de öne sürülerek hararetle tartışılmıştır.”<sup>8</sup> Arşiv, Kütüphane ve Müzelerin zaman zaman iç içe geçen görev alanlarını belirginleştirmeden önce, çıkış noktalarına bakmak gerekmektedir. Tarihteki ilk kütüphaneler müzelerin içerisinde oluşmuştur. British Museum’un ilk koleksiyonlarının doğa tarihi ve etnografik nesnelere yanında bir kitap koleksiyonunu da içine aldığı ve yöneticisinin bir kütüphaneci olduğu bilinmektedir. İlk Çağ toplumlarında bilgi merkezleri, saray ve tapınakların içerisinde oluşturulmuştur. Buralarda çoğu zaman resmî kayıtların tutulduğu arşivlerle, edebi metinlerin aynı yerde muhafaza edildiği ortaya çıkarılmıştır “*İskenderiye Müzesi, kendi topraklarında ve dünyada üretilen kayıtlarının tümünü bir çatı altında toplama ideali ile giderek artan sayıdaki dermesini, biri büyük olmak üzere iki kütüphane ve bir müzede korumuştur.*”<sup>9</sup>

Müze tanımının içerisinde kütüphanelerin de bulunması bu kurumların biriktirme, koruma, eğitim amaçlı erişime açma gibi temel benzerliklerinin anlaşılmasında önemlidir. Tarihsel süreç içerisinde zaman zaman aynı mekânlarda aynı görevleri yapmış olan bu üç kurumun farklılıkları, amaç, materyal ve program açısından belirginleşmektedir. Hizmet ve amaçları incelendiğinde müze, arşiv ve kütüphanelerin aynı kullanıcıya benzer hizmetler verdikleri görülür.

Birer bilgi kurumu olarak kabul edilen bu üç kurumun işbirliği ve entegrasyon içerisinde sahip oldukları materyallerin elektronik ortama aktarılarak ortak bir veri tabanında buluşturulmaları bilgiye erişimi hızlandırırken aralarındaki bağları güçlendirip yeni ilişkiler geliştirebilmelerine olanak tanır. Bir müze nesnesi ile ilişkili bir belge, arşiv veri tabanından çıkabilir.

### **Materyal Açısından Müze, Arşiv ve Kütüphaneler**

Arşiv, kütüphane ve müzeler bilgi kurumları olarak hizmet verirler. UNESCO da arşiv, kütüphane ve dokümantasyon merkezlerini bilgi kurumu olarak kabul eder. “20. yüzyılda ayrıcalıklı bir konumda olan bilgi kurumlarının ortak özelliği, bilgiyi toplayıp, değerlendirip dağıtmaları, dolayısıyla bilgiyi kullanarak topluma hizmet vermeleridir.”<sup>10</sup> Bilgi kurumlarının amacı, kültürel bellek depoları olan belgelerin korunarak toplumsal hafızanın gelecek kuşaklara aktarılmasına aracılık etmektir. Savaşlarda hedef alınan yerlerin kütüphane, arşiv, müze gibi kurumlar olması tesadüf değildir. İlk örneğini İskenderiye Kütüphanesi’nin yok edilmesinde gördüğümüz, geçmişi yok ederek toplumsal hafızayı sıfırlama girişimi, sonraki yıllarda hatta günümüzde bile geçerliliğini koruyan bir savaş biçimidir.



Sidney Halk Kütüphanesi

19. yüzyılda ulusal tarihlerin müzeler üzerinden yazılmaya başlanması ile birlikte ulusal arşivlerin ve kütüphanelerin rolleri de aynı sebepten değişmeye başlamış, bu üç kurum malzemelerinin sorumluluklarını ayırmak durumunda kalmışlardır. Günümüz dünyasında müze, arşiv ve kütüphanelerin hizmetleri şeffaflık, bilgi edinme hakkı, eşitlik, eğitim gibi ortak ilkelere tekrar şekillenmiş ve aynı amaca hizmet etmeye dönüşmüştür.

Çok genel anlamıyla bilgi taşıyan her nesne (kil, tablet, yontu, papirüs, harita, yazma, kitap, dergi, resim, film, kaset, CD-ROM, DVD, Web sayfası vb.) belge doküman olarak adlandırılır. “*Madam Dokümantasyon*” olarak anılan Fransız Dokümantalist Suzanne Briet, “*Bir fiziksel ya da entelektüel olguyu temsil etmek, yeniden yaratmak ya da ispatlamak için korunan ya da kaydedilen tüm somut ve sembolik dizinsel işaretleri*”<sup>11</sup> belge olarak tanımlamaktadır. Briet, belge tanımının içine üç boyutlu nesnelere de sokmuş; müze, arşiv ve kütüphanelerin zengin materyallerine dikkat çekerek “*bilimsel ve teknolojik bakış açısıyla ele alındığında, bir müze nesnesi, bu nesnenin yazılı tanımından daha değerlidir ve bu nedenle bibliyografik açıdan da ‘belge’ olarak değerlendirilmelidir*”<sup>12</sup> demiştir.

“*Kütüphaneciler, koleksiyonlarını belli konular ve araştırma gereksinimlerini dikkate alarak oluşturur ve belli bir konuda nelerin yayınlandığı ile ilgilenirler. Buna karşın arşivciler, evrak envanterleri çıkarır, evrak saklama ve tasfiye planları geliştirir ve materyalin saklanmaya değer olup olmadığını belirlemeden önce bilgisel içeriğini dikkatlice inceleyip değerlendirirler.*”<sup>13</sup>

Müze, arşiv ve kütüphanelerin koleksiyonlarını karşılaştırdığımızda dikkat çeken hususlar şu şekilde özetlenebilir:

- \* Arşiv belgeleri daha dar konu alanlarına sahipken kütüphanedeki yayınların konu çeşitliliği fazladır.
- \* Arşiv ve müzelerde, materyallerin biricik olma özellikleri vardır. Oysa kütüphane malzemeleri hemen her yerde rastlanabilecek ikincil kaynak özellikleri taşımaktadır.
- \* Arşiv ve müzelerdeki malzemeler, üreticileri tarafından gelecekte inceleneceği düşünülmesi ile üretilmemişlerdir. Kütüphane malzemeleri ise belli bir okuyucu kitlesi için özel olarak üretilip basılmıştır.
- \* Arşiv ve müzelerde materyal edinme belirli kurallar dâhilinde kimi zaman sınırlıdır. Oysa özel ihtisas kütüphanelerini saymazsak kütüphaneler basılan hemen her tür yayını koleksiyonlarına katabilmektedirler.
- \* Yazma bir eser, yazma eser kütüphanesinde kütüphane koleksiyonunun parçası, bir arşivde tarihsel materyal, yazma eserlerin sergilendiği bir müzede müze malzemesi iken; basımının yapılması ile kütüphane malzemesi haline gelebilir.
- \* Genellikle müze malzemesi olarak nitelendirilen üç boyutlu nesnelere, aynı zamanda arşiv ve kütüphanelerin koleksiyonlarında da bulunabilmektedir.
- \* “Arşiv ve müzelerde bulunan belgeleri kütüphane yayınlarından ayıran özelliklerden biri de, belgelerin araştırmalarda işlenmesi gereken bir hammadde olması, yayınların ise son üretimi temsil etmesidir.”<sup>14</sup>
- \* Müze arşivlerine ulaşmak arşiv ve kütüphanelerden daha zor ve karmaşık bir sürecin sonunda mümkün olmakta, hatta kurumsal gerekçelerle bazı müze arşivlerine hiç ulaşılamamaktadır.
- \* Arşiv, müze ve kütüphanelerin erişim programları hazırlanırken malzemenin niteliği ve araştırmanın amacı göz önünde bulundurulmaktadır.
- \* Kütüphanedeki her bir kitap yazarına, adına ve her kütüphanede bulunan (bazı istisnalarla) evrensel sistemlere göre düzenlenir ve erişilebilirdir. Arşiv materyallerine erişim, belirli bir bilgi ya da daha genel bilgilerle yapılabilir.
- \* Arşiv ve kütüphane malzemesi ile ilgili tarama yapılırken ziyaretçinin ihtiyaçları göz önünde bulundurulur ve ona göre değişik erişim uçlarına bakılır. Müzelerde ise sergiler ve teşhirler aracılığı ile izleyiciyle buluşan eserler etiket ve katalog bilgilerinin yönlendirmesi ile her izleyiciye aynı bilgiyi verir.
- \* Kütüphaneciler ve arşivciler, koleksiyonlarının doğası gereği hizmette farklı roller üstlenirler. Kütüphanecilerin, araştırmacılara katalog tarama ile ilgili kısa bir bilgilendirme yapması genellikle yeterli olmaktadır. Arşiv görevlileri ise araştırmacı ile daha farklı bir ilişki geliştirmektedirler. Araştırmacılarla arşiv materyali arasında bir aracılık görevi üstlenen arşivcilerin, belgelerin birbirleri ile ilişkileri konusunda daha yönlendirici roller üstlenmeleri gerekmektedir. Arşiv görevlisi zaman zaman belgelerden çıkarımlarda bulunarak araştırmacıyı bir sonraki adıma yönlendirir. Arşivist ve araştırmacının sürekli etkileşimi söz konusudur.

*“Müzenin işlevleri bakımından bilgi, koruma işlevi yoluyla biriktirilir, araştırma işlevi yoluyla değerlendirilir, iletişim işlevi yoluyla dağıtılır. ... Müzelerde bilginin görünür hale gelmesi; iletişim işlevi yani sergiler, eğitim etkinlikleri, diğer etkinlikler ve doğrudan arşiv, kütüphane gibi hizmetlerin verilmesi ile gerçekleşir. Ancak kütüphane ve arşiv gibi birimler, müzelerde her zaman sadece iletişim işlevini, yani bilginin dağıtılmasını değil aynı zamanda araştırma ve koruma süreçlerinin de bir parçası şeklinde çalışabilirler.”<sup>15</sup>*

## Arşiv ve Kütüphanelerin Düzenlenmesi

Müze, arşiv ve kütüphanelerde verilere ulaşmak için yapılan ilk şey tutarlı, denetimli ve güncellenen erişim uçlarının bulunduğu bibliyografik veri tabanlarının oluşturulmasıdır. Kütüphanelerde eskiden beri uygulanan kart katalogları bu gün çevrimiçi erişilebilen, MARC tabanlı, makinalarca okunabilen kayıtlarla yer değiştirmiştir. Kart kataloglar, yerini kullanıcı ile etkileşim içinde yapılandırılan elektronik danışma sistemlerine bırakmıştır. OPAC gibi kütüphane çevrimiçi programları uluslararası standartlarda oluşturulan ve yerel ihtiyaçlar göz önüne alınarak rehabilite edilebilen programlardır. Kataloglama kuralları, içerisinde en çok bilinen ve tanınan Anglo-Amerikan Kataloglama Kuralları (AAKK2), çeşitli düzeylerde kataloglamaya imkân tanımaktadır.

Bilgiye erişimde evrensel tutarlılığın sağlanabilmesi için geliştirilmiş konu başlıkları ve kavram dizinleri, kataloglamada “*thesaurus*”ları ortaya çıkarmıştır. Thesaurus, kütüphanecilikte, eş anlamlı yakın anlamlı ve karşıt anlamlı terimlerin belirtildiği ve ilişkilendirildiği bir sözlük türüdür. Çeşitli konularda üretildikleri gibi kısaltmaları ve göndermeleri dillere göre değişebilir.

Kütüphanecilikte kataloglama yapılırken, aynı işlem her materyal için ayrı ayrı uygulanmaktadır. Yayınları kataloglarken kullanılan yayın adı, yazarı, basım yeri, yılı gibi künye bilgileri öncelikle girilmektedir. Thesaurus ile oluşturulacak konu başlıkları ise yayına erişimi basit düzeye indirgemektedir.

Kütüphanede kayıtlı her bir yayın tek başına anlam ifade edebilirken, arşiv belgeleri bir bütün içerisindeki parça olarak değerlendirilmektedir. Belgelerde, faaliyet merkezde olduğu için belgelerin bir bütünün parçası olup olmadığına yani içerik ilişkilendirmeye dikkat edilmekte, belgenin bir bütünün parçası olduğu gerçeğinden hareketle, tarihsel ve mekânsal organik ilişkiler kurulmaktadır. Aranılan şey bir araştırmacı için sadece ticari bir toplantıda alınan kararlar iken, bir başka araştırmacı için toplantıya başkanlık eden kişinin bir sanatçı olması önem taşıyabilir.

Arşiv belgelerinin düzenlenmesinde bazı prensip ve metotlar kullanılmaktadır. Belgelerin tasniflenmesinde yararlanılan prensiplerin ortak noktası, provenans ve asli düzene saygı ilkesine bağlı kalınmasıdır. Provenans, belgenin kökenini ve ilk üretildiği halini temsil eder. Asli düzen ise belgeyi üreten, bir araya getiren kişi veya kurumun uyguladığı düzene bağlı kalınmasıdır. Arşivcilikte bu ilkelere bağlılık, belgenin kurumsal ve fonksiyonel ilişkilerini ortaya çıkarmak açısından çok önemlidir. Belgeler, provenans dışında, tematik düzen, kronolojik düzen, coğrafya, konuya göre tasnif gibi ilkeler de uygulanmaktadır. Tasniflenen malzemenin erişiminde en önemli konulardan birisi de doğru özetlenmesidir. Özetle birlikte tasnifi tamamlanan belgeler kataloglara eklenir.

Arşiv katalogları da kütüphane katalogları gibi MARC temelli sistemleri kullanmakla beraber ihtiyaçlarına göre programlar geliştirmektedir.

Birer bilgi ve kültürel bellek kurumu olan müze, arşiv ve kütüphanelerin toplumsal hafızanın korunup gelecek kuşaklara aktarılmasındaki rolleri tartışılmazdır. Bireysel ve kurumsal kimlikler oluşurken arşivlerin kültürel bellek olma özelliklerinden yararlanan kişi ve kurumlar, geçmişin bilgisi ile geleceklerini daha iyi planlama fırsatını elde etmektedirler. “Günümüzde kullanıcı için aradığı bilginin müze, arşiv

veya kütüphane malzemesi olması değil, bütünleşik (integrated) bilgi sistemlerinin sunduğu her tür malzeme bilgisine erişimi önemlidir.”<sup>16</sup> Geline nokta bu kurumlardaki bilginin ortak veri tabanında toplanarak uluslararası ağlarla tüm dünyanın erişimine açılması kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda bu kurumların ortak faaliyetlerini bir çatı altında toplayacak ve koordinasyon sağlayacak bir meslek kuruluşunun oluşturulması bilginin korunarak geleceğe aktarılmasının anahtarı olacaktır.

## Notlar

- 1 Lois Marie Fink, *Museum Archives as Resources for Scholarly Research and Institutional Identity*, (Chapter 12), 2008.
- 2 Lois Marie Fink, *age*.
- 3 İsmet Binark, *Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri*, T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1980, s. 3.
- 4 Bruce W. Dearstyne, *Arşivsel Girişim, Modern Arşiv İlkeleri Uygulamaları ve Yönetim Teknikleri*, (Çev. M. Akbulut, A. O. İcimsoy), Eren Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 2.
- 5 İsmet Binark *age*. s. 4.
- 6 Lois Marie Fink, *age*.
- 7 Lois Marie Fink, *age*.
- 8 A. L. Holm, İ. Keskin, *Kütüphane Malzemesi Nedir, Arşiv ve Müze Malzemesi Nedir? Dokümantasyon Malzemesinin ve Kurumlarının Sınıflandırılması Hakkında Bir Deneme Adlı Çevirinin Değerlendirilmesi*, *Arşiv Araştırmaları Dergisi*, 2 (2000), s. 79-83.
- 9 Elif Köklü, *Müze, Arşiv ve, Kütüphane Malzemesi ile Kataloglama İlişkisi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2009, s. 19.
- 10 Hanzade Uralman, “21. Yüzyıla Girerken Bir Bilgi Kurumu Olarak Müze”, *Bilgi Dünyası* 2006 7(2), s. 251 <http://eprints.rclis.org/8644/1/250-266.pdf> (çevrimiçi)
- 11 Yaşar Tonta, *Bilgi Yönetiminin Kavramsal Tanımı ve Uygulama Alanları*, s. 2, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/BilgiYonetimi.pdf> (çevrimiçi)
- 12 Yaşar Tonta, *age.*, s. 2.
- 13 B. W. Dearstyne, *age.*, s. 25
- 14 A. L. Holm, İ. Keskin, *age.*, s. 80.
- 15 Hanzade Uralman, *age.*, s. 259.
- 16 Elif Köklü, *age.*, s. 36.

## Kaynakça

- Bilgi ve Belge Yönetimine Giriş*, Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü Ekim 2011 (çevrimiçi) [egitim.bilgiyoneti.net/mod/resource/view.php?id=509&redirect=1](http://egitim.bilgiyoneti.net/mod/resource/view.php?id=509&redirect=1)
- Türkçe Sözlük, Dil Derneği <http://www.dilderne.org.tr/TR/Sozluk.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA-849816B2EFEC9E8A7FA3AA308F&Sozcuk=birey&Secim=1> (çevrimiçi)
- Binark, İsmet, *Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri*, T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1980.
- Bloomfield, B. C., *Arşivler Kütüphaneler Arasındaki İlişkiler*, (Çev. Rifat GÜNALAN), <http://odabashuseyin.files.wordpress.com/2011/03/arc59fivler-ve-kc3bctc3bcphaneler-arasc4b1ndaki-iloc59fkiler.doc> (çevrimiçi)

- Dearstyne, B. W. *Arşivsel girişim: Modern Arşivcilik İlkeleri, Uygulamaları Ve Yönetim Teknikleri*, (Çev. M. Akbulut - A. O. İcimsoy), Eren Yayıncılık, İstanbul 2001.
- Devlet Arşivleri Hakkında Yönetmelik*, <http://www.devletarsivleri.gov.tr/Forms/pgArticle.aspx?Id=9A-7ECB76-4A29-4092-920B-4E1C80E81B62> (çevrimiçi)
- Fink, Lois Marie, *Museum Archives as Resources for Scholarly Research and Institutional Identity*, New Museum Theory and Practice: An Introduction, 2008.
- Holm, A. Leonhardt, Keskin, İshak, *Kütüphane Malzemesi Nedir, Arşiv ve Müze Malzemesi Nedir? Dokümantasyon Malzemesinin ve Kurumlarının Sınıflandırılması Hakkında Bir Deneme Adlı Çevirinin Değerlendirilmesi*, Arşiv Araştırmaları Dergisi, 2 (2000), s. 79-83.
- Köklü, Elif, *Müze, Arşiv ve, Kütüphane Malzemesi ile Kataloglama İlişkisi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2009.
- Rukancı, Fatih, Koç, Hasan, *Arşivcilikte Genel Tasnif Sistemi ve Bileşenleri, General Arrangement System in Archival Studies and Its Components*, Bilgi Dünyası 2010, 11 (1) 1-20 <http://eprints.rclis.org/14925/1/1-21.pdf> (çevrimiçi)
- Tonta, Yaşar, *Bilgi Yönetiminin Kavramsal Tanımı ve Uygulama Alanları*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/BilgiYonetimi.pdf> (çevrimiçi)
- Uralman, Hanzade, "21. Yüzyıla Girerken Bir Bilgi Kurumu Olarak Müze", *Bilgi Dünyası* 2006 7(2), s. 250-266 <http://eprints.rclis.org/8644/1/250-266.pdf> (çevrimiçi)
- \_\_\_\_\_, *Müzelerin Topluma Ulaşabilirliğinde Bilgi Yönetimi*, <http://kaynak.unak.org.tr/bildiri/unak06/u06-11.pdf> (çevrimiçi)

