

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN
II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE GELİŞTİRİLMESİNİN
İNCELENMESİ

MERVE KÖKSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU

ANTALYA, 2019

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN
II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE GELİŞTİRİLMESİNİN
İNCELENMESİ

MERVE KÖKSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU

ANTALYA, 2019



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Merve KÖKSAL



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Merve KÖKSAL tarafından hazırlanan **Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi** başlıklı bu çalışma 05/07/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU

Danışman

Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET

Üye

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

Üye

Tez Konusu: Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
ÖNSÖZ	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vii
GÖRSEL LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN OLUŞUMU	6
1.1. Saray Tablo Koleksiyonu için Düzenli Resim Alımlarına Başlanması	7
1.2. Batılılaşma ve Dolmabahçe Sarayı	22
1.3. Saray Tablo Koleksiyonu'nu Barındıran Diğer Yapılar ve Yıldız Sarayı	36
İKİNCİ BÖLÜM: II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE (1876-1909) RESİM FAALİYETLERİ VE RESİM BEĞENİSİNİN GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN OLAYLAR	49
2.1. Eğitim Kurumlarında Resim Eğitimi	50
2.2. XIX. Yüzyıl Özelinde Resim Sanatının Görünürlük Kazanması ve Gerçekleşen Resim Sergileri	60
2.3. II. Abdülhamid Döneminde Faal Olan Ressamlar, Resim Alanında Verilen Ödül ve Nişanlar	77
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN GELİŞTİRİLMESİ	105
3.1. II. Abdülhamid Döneminde Koleksiyona Giren Tablolar ve Eser Sahipleri	106
3.1.1. Yerli Ressamlar ve Eserleri	107
3.1.2. Yabancı Ressamlar ve Eserleri	113
3.1.3. Diğer Ressamlar ve Eserleri	118
3.1.4. Anonim Eserler	119
3.2. II. Abdülhamid Döneminde Resim Müzesi Tasarısı	120
SONUÇ	126
KAYNAKÇA	132
EK: SEÇİLEN TABLOLARIN GÖRSELLERİ	145
Özgeçmiş	163

ÖNSÖZ

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans programına başladığım sırada, Osmanlı'yı eksene alan bir tez çalışması yapmak aklımdan geçmiyordu. O zamanlar bu konuda donanımımın olmaması bir yana, bilgi bakımından derinleşmek istediğim alana karar verebilmiş değildim. Aklıma, üretkenliğine ve vicdanına hayran olduğum değerli hocam Seza SİNANLAR USLU'dan ders alabilmek, muğlak olan başlangıç noktamı da açığa çıkarmış oldu. Kendisi danışmanım olmayı kabul ettiği zaman, Oryantalizm ve XIX. yüzyıl odağında bir araştırma yapmak istiyordum. Uzun konuşmalar sonucu II. Abdülhamid döneminde Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişimi üzerine eğilmeye karar verdik. Yapacağım araştırmanın yalnız bir Sultan, bir dönem veya bir koleksiyon değil, yabancı olduğu bir dünya özelinde olacağını biliyordum. Nitekim bu seçim beni, daha önce geçmediğim yollardan geçirerek bir meraktan diğerine sürükledi. Akademik birikimiyle rotamı çizen, bilgisiyle heyecanımı ve üretme isteğimi daima yüksek tutan, beni sahiplenen ve her zaman cesaretlendiren sevgili danışmanım Seza SİNANLAR USLU'ya edebileceğim tüm teşekkürler kifayetsiz kalacaktır.

Savunma jürisinde yer alan değerli hocalarım Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET ve Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, özenli yaklaşımlarıyla tezin son halini almasını sağladılar. Sürecin erken safhalarında bilgisiyle yol gösteren Prof. Dr. Edhem ELDEM'e, tezin içeriğini zenginleştiren kaynakları bünyesinde barındıran İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'ne ve yardımını esirgemeyen Gülru TANMAN'a en sıcak teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmanın yapılmasını mümkün kılan Milli Saraylar'a ve tüm sorularımı keyifle, sabırla cevaplayan Milli Saraylar Resim Müzesi Şefi değerli araştırmacı Gülsen Sevinç KAYA'ya minnettarım.

Akdeniz Üniversitesi'ndeki değerli hocalarıma, çalışma arkadaşlarıma ve sevgili öğrencilere; benim için üniversite arkadaşlarımdan çok daha fazlası olan Fatih ERDOĞMUŞ ve Zeynep ÇUHADAR'a sağladıkları her türlü destek için teşekkür ederim. Mutluluğumda olduğu kadar üzüntümde de yanımda olan dostlarım beni bu süreçte hiç yalnız bırakmadılar. Daima arkamda duran sevgili annem Hülya, babam Bayram ve kardeşim Müge ise teşekkürlerin en büyüğünü hak ediyorlar. Sizler olmadan başaramazdım. İyi ki varsınız.



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Merve KÖKSAL
	Numarası	20185307012
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU
Tezin Adı		Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid Döneminde Geliştirilmesinin İncelenmesi

ÖZ

Osmanlı Sarayı bünyesinde oluşturulan tablo koleksiyonunu konu alan bu tez çalışması, bahsi geçen koleksiyonun II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) geliştirilmesine yönelik faaliyetlere odaklanmaktadır. Araştırma kapsamında öncelikle Saray'la tuval resmi arasındaki ilişki ele alınmış, II. Mehmed dönemine (1451-1481) uzanan bu ilişkinin padişah portreciliğiyle başladığı ve II. Mahmud döneminde (1808-1839) tanım kazanan "Tasvir-i Hümayun" çalışmalarıyla yeniden görünürlük kazandığı belirlenmiştir. Osmanlılar nezdinde modernleşme hedefinin rotası olan Batılılaşma alışkanlığı neticesinde, resim sanatının da kendi işlev alanını oluşturarak birbiri ardına yapılan reformların görsel tezahürünü yaymada yardımcı bir araç olarak konumlandığı görülmüştür.

Abdülmedid devrinde (1839-1861) iktidar merkezinin Topkapı'dan Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, mekânsal değişiminin altında yatan yeni bir zihinsel yapılanmaya işaret ederken; dönemin sembol yapısı Dolmabahçe olmuştur. Avrupa saraylarıyla kurulmak istenen denklik fikri ise tefrişat programını doğrudan belirlediğinden, duvarlarda teşhir edilme amacıyla tablo alımlarına başlanmıştır. Alımların, resim sanatıyla uygulayıcı olarak ilgilenen Abdülaziz döneminde (1861-1876) belirgin bir ivme kazandığı ve Saray'ın güzel sanatlar sorumlusu olarak görevlendirilen Şeker Ahmed Paşa'nın II. Abdülhamid için de aynı hizmeti sağladığı anlaşılmıştır.

Çalışma kapsamında üzerinde durulan bir diğer konu ise güzel sanatlar alanında II. Abdülhamid döneminde gerçekleşen gelişmelerdir. Resim odaklı etkinliklerin izlenebildiği Pera, 1800'lerin ikinci yarısı itibariyle oldukça canlı bir kültür ve sanat merkezidir. Resim eğitiminin kurumsallaşması neticesinde Osmanlı'dan yetişen ve XIX. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a gelen Batılı ressamlar, Pera'nın hazırladığı zeminde beraberce bir resim üretim ortamı geliştirmişlerdir. Dönemin önemli durak noktalarına bakılmış ve koleksiyonun, II. Abdülhamid devrinde yaşanan gelişmelere de bağlı olarak, yeni aktörler yardımıyla, kendine has bir izlekte geliştiği görülmüştür.

Neticede, resim sanatını bir temsil alanı olarak da değerlendiren ve çeşitli kanallar vasıtasıyla himaye eden II. Abdülhamid'in, Saray Tablo Koleksiyonu'nu geliştirirken kentin sanat atmosferinden fazlasıyla istifade ettiği anlaşılmıştır. Bu otuz üç yıllık süreçte koleksiyona giren eserler ile eser sahiplerinin dökümü çıkarılmış ve koleksiyonun, resamlara gösterilen desteğin izlerini taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Saray Tablo Koleksiyonu, II. Abdülhamid, Osmanlı Sarayı, tuval resmi, Batılılaşma.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Merve Köksal
	Number	20185307012
	Department	Art and Design
	Advisor	Assoc. Prof. Seza SİNANLAR USLU
Thesis Name		An Examination on the Formation of the Palace Painting Collection During the Abduldamid II's Reign

ABSTRACT

This thesis based on The Palace Painting Collection that was constituted during Ottoman Empire and it mainly focuses on its progress during the Abdulhamid II's reign (1876-1909). First, the relationship between Ottoman Palace and the western style of painting was discussed. The role of the painting in Ottoman Court initiated during Mehmed II's reign (1451-1481) and became visible again with Mahmud II's (1808-1839) "Tasvir-i Humayun". As a result of the Westernization habit, painting created its own function field while has been seen as visual manifestation of the reforms.

During Abdulmecid's reign (1839-1861), power shift from Topkapı to Dolmabahce indicated a new thought trend and Dolmabahce became the new symbol of the period. Furthermore, the idea of building an equivalence with the European courts defined the furnishing program directly. In Abdulaziz's reign (1861-1876), who was a painter himself, purchases were prominently increased. Paintings were purchased by aide-de-camp Seker Ahmed Pasa who provided the same service for Abdulhamid II.

The developments in fine arts during the Abdulhamid II's reign was another focus point of this study. By the second half of the 1800s, Pera was a cultural and artistic center of Istanbul and a display for painting-oriented activities. Ottoman and Western painters developed a painting production environment in Pera while the collection was expanding in an idiosyncratic way with the help of the new actors.

In conclusion, it's seen that Abdulhamid II actively patronaged the arts, saw the painting as an area of representation, have benefited the art atmosphere of Istanbul to develop The Palace Painting Collection. The paintings which were added to the collection during a thirty-three year period were itemised and it was seen that the collection bears traces of the Sultan's support that has shown to painters.

Keywords: Palace Painting Collection, Abdulhamid II, Osmanlı Palace, painting, Westernization.



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel.1:	Gentile Bellini'nin Londra National Gallery'de sergilenen Fatih Sultan Mehmed portresi	8
Görsel.2:	Konstantin Kapıdağlı'nın Sultan III. Selim'i odasında tasvir eden portresi (1803)	9
Görsel.3:	II. Mahmud'a ait bir Tasvir-i Hümayun	9
Görsel.4:	Sir David Wilkie tarafından yapılan Abdülmecid portresi	11
Görsel.5:	Stanisław Chlebowski'nin 1867 tarihli Abdülaziz portresi	13
Görsel.6:	Pierre Désiré Guillemet'nin 1873 tarihli Abdülaziz portresi	13
Görsel.7:	Abdülhamid, amcasıyla çıktığı Avrupa seyahati esnasında Balmoral Kalesi'nde	21
Görsel.8:	Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki sarayını tasvir eden Melling gravürü	25
Görsel.9:	1862'de Francis Bedford (1815-1894) tarafından çekilen Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı fotoğrafı	31
Görsel.10:	II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı'nı gösteren Thomas Allom (1804-1872) gravürü	37
Görsel.11:	Beylerbeyi Sarayı	39
Görsel.12:	Guillaume Berggren'in (1835-1920) Yıldız Sarayı ve Hamidiye Camii fotoğrafı, 1890	42
Görsel.13:	Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu.....	44
Görsel.14:	Mekteb-i Sultani'nin açılışını tasvir eden gravür	51
Görsel.15:	1900'lerin başında Tepebaşı Caddesi	53
Görsel.16:	1906 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosu ve talebeleri. Muamllimler (oturanlar) soldan sağa sırayla: Salvatore Valéri, Alexandre Vallaury, Osman Hamdi Bey, Yervant Osgan ve Joseph Warnia-Zarzecki.....	57
Görsel.17:	II. Mahmud'un suretinin bulunduğu Tasvir-i Hümayun nişanları	63
Görsel.18:	II. Mahmud'un suretinin bulunduğu Tasvir-i Hümayun nişanları	63
Görsel.19:	XIX. yüzyıl sonlarında Cadde-i Kebir'den bir görünüm. Solda, Bon Marche'nin yerinde bugün Odakule bulunmaktadır	65
Görsel.20:	II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, hal'inden ise yaklaşık bir yıl önce çekilen II. Abdülhamid fotoğrafı (Ağustos 1908)	78
Görsel.20:	Pera Palas Oteli'nin ana giriş kapısı	79
Görsel.21:	Osman Hamdi Bey	87

Görsel.22:	Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi	90
Görsel.23:	Fausto Zonaro'nun otoportresi	94
Görsel.24:	Fausto Zonaro'nun II. Abdülhamid portresi	99



GİRİŞ

II. Abdülhamid'in saltanat yılları (1876-1909), sansürün daha yoğun hissedildiği, sürgünlerin arttığı ve yaşanan bir takım siyasi olumsuzlukların da etkisiyle toplumsal özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Ancak aynı zamanda, sosyal ve kültürel dönüşümlere gerekli zemini hazırlayan kapsamlı reformların da gerçekleştirildiği bir zaman dilimidir. Reform sürecini başlatan II. Mahmud'un (1785-1839) ardından saltanat sırası doğal halinde akmış ve Sultan'ın çocukları ile torunları¹ ardı ardına tahta geçmişlerdir. Modernleşme yönelimi ise söz konusu süreçte baskın siyasa olarak öne çıkmış, Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile resmiyet kazanarak devlet politikası haline gelmiştir.

II. Abdülhamid, Tanzimat iklimine doğrudan etki eden bir figür olmasa da Batılılaşma geleneğinin içinde büyüyen bir kişidir. Kesintisiz bir yapıya sahip olan saltanat zincirinde ağabeyi V. Murad'ın (1840-1904) ardılıdır. Veliyaht şehzade olarak yetiştirilmediğinden, kişisel ilgi alanlarına daha rahat yoğunlaşmış olduğu da söylenebilir. Aldığı saray terbiyesinin etkisiyle güzel sanatlara olan ilgisi artmış, şehzadeyken resim eğitiminden geçtiği için resimle uygulayıcı olarak ilgilenme imkânı bulmuştur. Saltanatı esnasında resim, fotoğraf, müzik, opera gibi pek çok sanat dalını himaye etmiş olması, yetiştirilme biçiminin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca XIX. yüzyıl Osmanlı saraylarında tefrişatın önemli bir unsuru haline gelen tual resimleri, erken yaşlarından itibaren Sultan'ın görüngü alanındadır.

Osmanlı Sarayı ile tual resmi arasındaki ilişkiyi ele alan bu araştırma, II. Abdülhamid döneminde İstanbul'da gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlere odaklanmaktadır. Araştırmanın amacı, II. Abdülhamid'in ressamlar ile resim sanatını ne şekilde desteklemiş olduğunu ve Saray Tablo Koleksiyonu'nun bu hadisedeki rolünü ortaya koymaktır. Osmanlıların Batı sanatıyla kurduğu ilişki, sultanların destekleyici yaklaşımları, Batı sanatının yayılımını hazırlayan koşullar ve aktörler çeşitli araştırmalara konu edilmiştir. Bu tez çalışması ise tual resminin XIX. yüzyıl

¹II. Mahmud'un oğulları Abdülmecid (1839-1861) ile Abdülaziz (1861-1876) sırayla saltanat sürmüşlerdir. Abdülaziz'in hal'inden sonra Abdülmecid'in oğlu V. Murad (30 Mayıs 1876-31 Ağustos 1876) tahta çıkarılmış fakat amcası gibi hal edilmiştir. Ardından Abdülmecid'in diğer çocukları II. Abdülhamid, V. Mehmed Reşad (1909-1918) ve Vahdettin (1918-1922) sırayla tahta çıkmışlardır.

Osmanlı Sarayı'ndaki izleğini, Pera'nın sanat atmosferiyle beraber ele almakta; II. Abdülhamid'in genişletmeye devam ettiği Saray Tablo Koleksiyonu'nu da resamlara ve resim sanatına verilen desteğin bir göstergesi konumlandırmaktadır. Zira Pera'daki resim üretim ortamının II. Abdülhamid devrinde kayda değer biçimde canlanması, araştırmanın yönünü de tayin eden unsurdur. Bu noktada Doç. Dr. Seza Sinanlar Uslu'nun "Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916" başlıklı doktora tezi büyük ölçüde yol gösterici olmuştur. Neticede ortaya çıkan araştırmanın ayrıcalıklı tarafı, Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid dönemindeki gelişimi üzerinden Pera'nın sanat ortamını, bu ortam üzerinden de koleksiyonun gelişim izleğini okuyabilme endişesidir.

Araştırma sürecinde literatür taraması ve arşiv çalışması yöntemleri kullanılmıştır. Bu iş için öncelikle Beyoğlu Araştırma Merkezleri Ağı'ndan faydalanılarak İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, SALT Araştırma Arşivi ve Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi'ndeki kaynaklar taranmıştır. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün ciddi bir mesai gerektiren bu sürece yalnız sağladığı araştırma izni ile değil, zengin Osmanlı kitaplığı ve kaynakların sorunsuz bir biçimde temin edilmesine yardımcı olan hassas çalışanlarıyla da büyük destek vermiş olduğu belirtilmelidir. Ayrıca, Saray Tablo Koleksiyonu'na II. Abdülhamid döneminde eklenen resimleri listeleyebilmek adına bugün Milli Saraylar bünyesinde bulunan tablo koleksiyonu incelenmiştir. Çeşitli müzeler, galeriler ve özel koleksiyonlarda da eserlerin bulunduğu bilirse de inceleme, ileride genişletilmek üzere, Milli Saraylar Resim Müzesi koleksiyonu ile sınırlandırılmıştır. Listelenen tablolardan bir seçki oluşturulmuş, eser görselleri Milli Saraylar'dan temin edilmiş ve izin alınarak kullanılmıştır.

Milli Saraylar Resim Müzesi, bu çalışma için bir başlangıç noktası olmasının nispetinde bir ilham kaynağı vazifesi görmektedir. Bu itibarla araştırma sürecinin en uğrak adreslerinden birisidir. Milli Saraylar Resim Müzesi şefi Gülşen Sevinç Kaya'nın, eserleri ayrıntılı bir biçimde bir araya toplayan "Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu" adlı kitabı, bu çalışmanın gerçekleştirilmesini sağlayan temel kaynaklardan olmuştur. Ayrıca, 2019 yılının Mart, Nisan ve Mayıs aylarında Kaya ile gerçekleştirilen görüşmeler, II. Abdülhamid döneminde Saray Tablo Koleksiyonu'na eklenen eserlere dair aydınlatıcı bilgiler sağlamıştır. Tüm bunların

yanında, XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyıl başlarında kaleme alınan yerli romanlar da incelenmiştir. Hadiselere içeriden tanıklık eden edebiyatçıların kaleminden dönemi okumak, yaşanan toplumsal dönüşümlerin daha net kavranmasına ve mevzunun içselleştirilmesine yardımcı olmuştur.

II. Abdülhamid'in güzel sanatlar alanına olan yaklaşımını ele almadan önce, onun içine doğduğu ve bir monark olarak yaşamını sürdürdüğü ortamı anlayabilmek gereklidir. Sultan'ın hayatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci ile kesişmektedir. Osmanlılar özelinde ilk adımları askeri ve idari düzlemde atılan modernleşme yolculuğu, yerleşik anlam katmanlarını da dönüşüme uğratmış, imparatorluğun son iki yüz yılı yenileşme fikirleri etrafında şekillenmiştir. Batı sanatı ise ıslahatların getirdiği kültürel açılımla yayılım gösterebilmiş ve önce Saray'da ardından da İstanbul'un sosyal yaşamında görünürlük kazanmıştır. Bu süreçte Osmanlı Sarayı bünyesinde oluşturulan tablo koleksiyonu, sultanların sanat hamisi tavrına dikkat çekmekle beraber Batılılaşma yöneliminin de fiziki bir tezahürü olarak konumlanmıştır.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümü, tuval resminin II. Mehmed (1432-1481) döneminde Saray'ın sanat iklimine dahil edilerek kendi anlam karşılığını oluşturma süreciyle başlamaktadır. Topkapı Sarayı'na çağırılan Gentile Bellini (1429-1507) ve Costanzo da Ferrara (1450-1524) gibi sanatçılar burada uzun süre kalarak başta Sultan portreleri olmak üzere eserler üretmişler ve devamında bir gelenek bağlamına oturacak olan Batı usulü padişah portreciliğinin ilk örneklerini vermişlerdir. Resim üretimi genellikle elçi maiyetlerinde İstanbul'a gelen sanatçıların, diplomasi çevresi ve Saray için çalışmayı sürdürmesiyle sağlanmış, üretilen resimler de fotoğrafın olmadığı bu ortamda doğal olarak belgeci bir anlam çerçevesine oturmuştur.

İstanbul'da faaliyet gösteren Batılı elçilere karşılık, XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı diplomatlarının da sefaret görevi için Avrupa'ya gönderilmeleri iki kültür arasındaki etkileşime ivme kazandırmıştır. Nitekim nihai sınırlarına XVI. yüzyılda ulaşan Osmanlı Devleti'nin yaşadığı askeri yenilgiler ve toprak kayıpları, yönetici sınıfı çözüm arayışlarına sokmuş ve Avrupa'daki gelişmelerin daha yakından takip edilmesi gündem olmuştur (Batur, 1996a, s. 157). Avrupa modeli uyarınca bir *yenileşme* ihtiyacının temellendirdiği Batılılaşma yönelimi, Osmanlı'nın

sanat yaşamını da etkilemiştir. Bu noktada özellikle III. Ahmed (1673-1736), I. Abdülhamid (1725-1789), III. Selim (1761-1808) gibi Batılı kültür hayatına yakın duran sultanların icraatları ve II. Mahmud'un (1875-1839) köktenci bir hamleyle portrelerini devlet kurumlarına astırması belirleyici olmuştur.

Tanzimat Fermanı'nı ilan eden ve yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'nın tefrişat programına tuval resimlerini dahil eden Abdülmecid'den (1823-1861) sonra tahta çıkan Abdülaziz'in (1830-1876) sarayda bir tablo koleksiyonu geliştirmeye başlaması, hanedanın Batı sanatıyla kurduğu ilişkiye resmiyet kazandırmıştır. Resimle uygulayıcı olarak ilgilenen Abdülaziz ve Saray'ın güzel sanatlar sorumlusu olarak rol oynayan Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), oluşturdukları koleksiyonun Avrupa saraylarındaki tablo koleksiyonlarıyla denklik sağlamasına da dikkat ederek Goupil Galerisi acılığıyla eser alımları yapmışlardır. Bu esnada Saray Ressamlığı makamı da resmi bir nitelik kazanmış, Chlebowski ile Guillemet Dolmabahçe Sarayı'nda bu sıfatla uzun yıllar eser üretmişlerdir. Devamında, XIX. yüzyılda inşa edilen Çırağan, Beylerbeyi ve Yıldız Sarayları ıslahatların fiziki sembolü olarak ele alınmıştır. Zira bu yapılar, Topkapı Sarayı'yla yaşanan kopuşun ardından hanedanın özel yaşamının geçtiği mekânlar olarak tuval resmine de ev sahipliği yapmışlardır. Saraylardaki tablolar sultanların sanat zevkinin görsel karşılığı olarak yer bulurken, Batılı çehreye bürünen diplomasinin de önemli bir unsuru olmuşlardır.

İkinci bölümde ise Saray'da etkin bir konum elde eden tuval resminin toplum tarafından benimsenme süreci incelenmektedir. Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mühendishane-i Berri Hümayun, Mekteb-i Harbiye, Mekteb-i Tıbbiye, Darüşşafaka Mektebi ve Mekteb-i Sultani'nin eğitim programlarına resim derslerini dahil etmeleri, bu okullardan yetişen kişilerin resim sanatıyla bağlantı kurmalarını sağlamıştır. Bununla beraber, XIX. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un kültür ve sanat merkezi olarak öne çıkan Pera, her şeyden önce barındırdığı sanatçı atölyeleri ve sergi vazifesi gören vitrinleriyle resim sanatının en görünür olduğu mekândır. Abdülaziz döneminde Pierre-Désiré Guillemet'nin (1827-1878) öncü olduğu sanat odaklı eğitim veren bir akademi kurma girişimi, II. Abdülhamid döneminde hayata geçirilebilmiş ve 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. Osmanlı toplumundan yerli ressamın yetişmesinde büyük bir adım olan bu hadiseyi çoğalan resim sergileri takip edecektir. Nitekim 1870-1910 arasında tertiplenen yetmiş kadar

sergiden elliye geçkini 1890-1910 arasına tarihlenmektedir. Yerli ve yabancı basılı yayınlarca da desteklenen bu süreçte ressamlık, saygın bir meslek dalı olarak toplumda yer edinmeye başlamıştır. Sonuç olarak tuval resmi, Tanzimat'ın getirdiği değişimlerle sosyal yaşamda görünürlük kazanmış, edebiyattan tiyatroya kadar pek çok alana etki eden, izi sürülebilir bir unsur haline gelmiştir.

II. Abdülhamid'in resim sanatına olan yaklaşımı ve ressamların ne şekilde desteklenmiş olduğu ise bu bölümde ele alınan bir başka husustur. XIX. yüzyılda oldukça canlı bir sanat merkezi olan Pera'nın ve tuval resmine ilgi gösteren Osmanlı Sarayı'nın da tesiriyle pek çok Batılı ressam ziyaret amaçlı İstanbul'a gelmiş veya yerleşmeyi seçmiştir. Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişimine de etki eden bu kişiler, II. Abdülhamid tarafından taltif edilerek destek görmüşler ve kentin sanat piyasasını canlandırmışlardır. Resim eğitimi veren kurumlardan mezun olan kişileri ve mektep talebelerini himaye eden Sultan, yerli ressamların görünürlük kazanmasına da destek olmuştur. Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmed Paşa başta olmak üzere sanatçı kişilikleri ile devlet görevlisi kimliklerini birleştiren isimler, ülkedeki sanatsal faaliyetlerin gidişatını yönlendiren önemli aktörler olarak sürece katılmışlardır. Saray Ressamlığı makamı da Acquarone'nin hizmetlerinin ardından II. Abdülhamid'in hal'ine kadar neredeyse on dört yıl görev yapan Zonaro'nun faaliyetleriyle daha belirgin bir yapıya kavuşmuştur.

Üçüncü bölümde, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan eserler incelenerek Saray Tablo Koleksiyonu'na II. Abdülhamid döneminde dahil edilen resimler listelenmiş, otuz üç yıl boyunca koleksiyonun renklerini tayin eden eserleri bir arada görebilmek amaçlanmıştır. Listeleme işi yalnız Milli Saraylar bünyesinde bulunan tablolarla sınırlandırılmış, eserlerin sayısından ziyade temaları ve ressamları eksene alınmıştır. Ardından, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla filizlenen Resim ve Heykel Müzesi tasarısının süreç boyunca hangi izlekte geliştiğine ve Fausto Zonaro'nun bu husustaki girişimlerine odaklanılmıştır. II. Abdülhamid'in hal'inden sonraki süreçte Halil Edhem'in çabalarıyla gelişen Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nu, Cumhuriyet Dönemi'nde açılacak olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne götüren aşamalar incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise araştırma sonunda yapılan tespitler ortaya koyulmuş, erişilen noktaların değerlendirmesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN OLUŞUMU

Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde oluşturulmuş tablo koleksiyonunu barındıran ana yapıdır. Abdülmecid döneminde (1839-1861) yaptırılan, kapıları 1856 yılında açılan ve ana binası haricinde on altı bölümden oluşan saray, 110.000 metrekarelik bir alan üzerine üç katlı bir yapı olarak konumlandırılmıştır. Geniş bir dikdörtgen blok üzerinde yer alan Dolmabahçe Sarayı'nın ana binasını Mabeyn-i Hümayûn (Selâmlık), Muayede Salonu (Tören Salonu) ve Harem-i Hümayûn bölümleri oluşturmakta; Veliâht Dairesi ise ana bölümü tamamlamaktadır. Yapının kırk altı salonu ve bu salonlara açılan iki yüz seksen beş dairesi bulunmaktadır (Yücel ve Rifat, 1987, s. 9-16). Sarayın tefrişat programı dahilinde duvarları bezemek üzere biriktirmeye başlanılan tuval resimleri, resim sanatına ilgi duyan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde bir tablo koleksiyonuna dönüştürülmüştür. Dolmabahçe Sarayı dışında, erken döneme ait örnekleri içerdiğinden Topkapı Sarayı, XIX. yüzyılda ise Çırağan Sarayı, Beylerbeyi Sarayı ve II. Abdülhamid ile özdeşleşen Yıldız Sarayı da tablo koleksiyonu için mekân olmuş yapılardır.

İktidarın merkezinin Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na geçmesi, mekânsal değişiminin altında yatan zihinsel bir dönüşüm sürecine de işaret etmektedir. Zira yeni merkez, sosyal bakımdan yeniden yapılanmaların olduğu Batılılaşma devresinde inşa edilmiştir. Yeni düzene ait anlam kodlarının görsel bağlamda Dolmabahçe Sarayı'nda tezahür etmesi de yapıyı Batılılaşma döneminin fiziksel sembolü olarak konumlandırmada etkili olmuştur. Hanedanın özel yaşamı burada geçerken Batılılaşmanın etkisiyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan diplomasi de bu mekân aracılığıyla var olmuştur. Söz konusu süreçte diplomasinin etkili dekorlarından biri haline gelen tuval resimleri, Saray'ın Batılı yüzünü tamamlayan ana unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Bu bölümde ele alınacak olan Batılılaşma evresi içinde Dolmabahçe Sarayı'nın inşa süreci ve sarayın tefrişatı esnasında duvarlara asılmak üzere alınan tuval resimlerinin, tablo koleksiyonu oluşturma yolunda gelişmeye devam etmesi birbiriyle bağlantılı olaylardır. İlk kısımda Osmanlı Sarayı'nın tuval resmi ile kurduğu ilişki ele alınacak, bu ilişkiyi Dolmabahçe Sarayı'nın inşasından bir tablo koleksiyonu

oluşturmaya taşıyan unsurlar incelenecektir. İkinci kısımda ise Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve sosyal dönüşümünü etkileyen gelişmeler ile bu gelişmelerin ortasında bir yenileşme sembolü olarak beliren Dolmabahçe Sarayı'nın inşa süreci irdelenecektir. Son olarak, hanedanın sanat hamiliği tutumuna ev sahipliği yapan saray yapıları ele alınacaktır.

1.1. Saray Tablo Koleksiyonu için Düzenli Resim Alımlarına Başlanması

Saray ile tuval resmi arasındaki ilişkinin başlangıcı, II. Mehmed (1432-1481) dönemine tarihlenmektedir. Konstantinopolis'in "Fatih"i kimliğiyle kendisini Roma İmparatorluğu'nun tek meşru varisi olarak konumlandıran II. Mehmed, Türk ve İslam geleneklerinden gelen "Han" ile "Gazi" unvanlarının yanında, Roma imparatorluk geleneğinden gelen "Kayser-i Rûm" unvanını da benimsemiştir (İnalçık, 2009, s. 109-112). Roma imparatorluk geleneğinde tahta çıkan hükümdarların kendi suretleriyle sikke bastırmasını da benimseyen Fatih, bu geleneği uygulayan ilk Osmanlı sultanı olmuştur. Sikkede Sultan'ın suretinin yanı sıra, "Imperium Romanum" (Roma İmparatoru) ifadesi de yer almaktadır.

Sultan'ın Türk, İslam ve Bizans geleneklerine bağlı kodlar aracılığıyla evrensel bir imparatorluk kurma ideali dikkat çekicidir. Konstantinopolis'in fethi Osmanlı Devleti'ni Avrupa'nın politik yörüngesine yerleştirmiş, iki medeniyet arasındaki kültür akışı ivme kazanmıştır. II. Mehmed'in kişiliğiyle de bütünleşen sanat hamiliği tavrı ise bu akışımın dinamiğini belirleyen unsurlardandır. Dolayısıyla, Osmanlı iktidarının yeni merkezi Topkapı Sarayı, kültürel sınırların eritildiği Akdeniz'in kozmopolit ortamında çalışmak isteyen Avrupalı sanatçılar için cazip bir adres haline gelmiştir (Necipoğlu, 1989, s. 424).

Osmanlı Sarayı'nı tuval resmiyle tanışıklık sürecine sokan unsurun, II. Mehmed öncülüğünde gelişen padişah portreciliği olduğu düşünülebilir. Tuval resminin gelişimi, Rönesans'la beraber Avrupa saraylarının hamiliği altında hız kazanan bir süreçtir. Bir güç üstünlüğü elde etme isteğine de bağlı olarak, hükümdarların saraylarında sanatçı istihdam etmek konusunda birbirleriyle rekabete girmeleri eser üretimini teşvik etmiştir. Sanatçı ile somut bir ürün olarak sanat eserinin saraydaki varlığı, hükümdarın ve devletin itibarını yükseltmek için gerekli bir unsur olarak algılanmıştır (İnalçık, 2013, s. 8-10). Neticede Batı saraylarında

görülen tuval resimleri duvarlara asılarak sergilenmiş ve hükümdarın sanat zevkinin tezahürü olarak konumlanmıştır. II. Mehmed'in de bu yaklaşımla hareket ederek sarayına sanatçılar topladığı ve eser üretimini teşvik ettiği bilinmektedir.



Görsel.1 Gentile Bellini'nin Londra National Gallery'de sergilenen Fatih Sultan Mehmed portresi (<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/07/236-Fatih-Sultan-Mehmet-Sultan-Mehmet-II-Gentile-Bellini.jpg>).

Varisi olarak anılmak istediği kültürle entelektüel bir etkileşim halinde olan II. Mehmed, İtalyan yöneticiler aracılığıyla sarayına sanatçılar davet ederek Gentile Bellini'ye (1429-1507) tuval üzerine portresini yaptırmış, Costanzo da Ferrara'ya (1450-1524) portresinin bulunduğu madalyonlar sipariş etmiştir. Sultan'ın Avrupalı sanatçıları merkez alan hamiliği, iktidar gücünü bu sanat nesnelere üzerinden Avrupa saraylarında yayma amacına işaret etmektedir (Necipoğlu, 1989, s. 424-425). Bununla beraber II. Mehmed'in, siyasi kaygıların uzağında olarak, Batı sanatına beğeniyle yaklaştığı da bilinmektedir. Zira davet edilen sanatçılara kent tasvirleri ve manzara resimleri de sipariş etmiş, saraya mitolojik ve dini konulu gravürler almıştır (Renda, 2004a, s. 1092-1095). Oğlu II. Bayezid (1447-1512) tarafından söktürülecek olan Topkapı Sarayı'nın duvar freskleri yine II. Mehmed döneminde İtalyan sanatçılar tarafından yapılmıştır (İnalçık, 2009, s. 130). Dolayısıyla Batı sanatı estetiğine yönelik beğenin, kesintiler söz konusu olsa bile II. Mehmed dönemiyle beraber Osmanlı Sarayı'na nüfuz ettiği anlaşılmaktadır.

III. Ahmed'in (1673-1736) saltanatında Osmanlı Sarayı'na davet edilen ressamın sayısında artış yaşanmaya başlamıştır. Saray'a Batılı ressam tanıtmayı işini üstlenen aracılarsa İstanbul'da bulunan Avrupa elçilikleridir (Giray, 2000, s. 41). Öte yandan XVIII. yüzyılda girilmeye başlanan Batılılaşma süreciyle beraber padişah

portreciliği de yaygınlaşarak yeni biçimler kazanacaktır. İstanbul'daki Avrupalı hamileri için çalışan Jean-Baptiste Hilaire'e (1753-1812) portresini yaptıran I. Abdülhamid (1725-1789) gibi halefi III. Selim (1761-1808) de dönemin tanınmış Rum ressamı Konstantin Kapıdağlı'ya portresini yaptırarak İngiltere'de gravürünün basılmasını istemiştir. Ayrıca ressama, kendisinden önceki tüm padişahların portrelerini de sipariş edip, bunların da bir albüm halinde Londra'da basılmasını buyurmuştur. III. Selim'in tahttan indirilmesiyle kesintiye uğrayan bu tasarı, II. Mahmud (1785-1839) döneminde tamamlanmıştır (Renda, 2004b, s. 938-941). II. Mehmed'in kendi iktidar imgesini portreli madalyonlar üzerinden Avrupa'da yayma girişimiyle benzeşen bu tutum, III. Selim'in politik kaygılarının da altını çizmektedir. Bunun yanında Sultan'ın siyasi hedeflerden ayrı olarak Batı sanatına alaka duyduğu bilinmektedir. Zira III. Selim tarafından çeşitli mimari ve dekorasyon programlarıyla görevlendirilen Antoine Ignace Melling (1762-1831) Saray'la yakın bir ilişki geliştirmiş, gravür ve resim çalışmalarıyla da ilgi çekmiştir (Küçükerman, 2007, s. 200).



Görsel.2 Konstantin Kapıdağlı'nın Sultan III. Selim'i odasında tasvir eden portresi (1803) (Renda, 2000, s. 467) (Soldaki tablo).

Görsel.3 II. Mahmud'a ait bir Tasvir-i Hümayun (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Mahmud_II.jpg/880px-Mahmud_II.jpg) (Sağdaki tablo).

Avrupa'da düzenli hale gelen sefaret faaliyetlerine koşut olarak Batılıların Osmanlı kültür hayatına tesiri artmıştır. İstanbul'da Osmanlı Sarayı'nın da diyalog kurmaya başladığı bir sanat çevresi şekillenmektedir. II. Mahmud, III. Selim'in sanat hamisi tutumunu ilerleterek Rupen Manas'ı (1810-1875) resim eğitimi alması için

Paris'e yollamış, ülkeye dönüşünde portresini yapmakla görevlendirmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 81). Tebaasından bir ressamı Avrupa'da eğitim aldırarak sarayda istihdam etmesi, Sultan'ın tuval resmiyle kurduğu ilişkiye dikkat çekmektedir. Tasvir-i Hümayun çalışmaları da bu süreçte devreye girmiş, Avrupa'da olduğu gibi hükümdarın suretinin yer aldığı hediyeler ve nişanlar verilmeye başlanmıştır. II. Mahmud'un portresi, resmi törenlerle devlet dairelerine ve Bâb-ı Âlî'ye gönderilerek duvarlara asılmıştır. Yurtdışındaki Osmanlı sefaretlelerinde Tasvir-i Hümayun'un bulunması zorunlu hale gelmiştir. Ayrıca Sultan'ın portresi devlet kabullerinde yabancı ülke temsilcilerine hediye edilmiş, bu hediye itibarlı bir lütuf olarak görülmüştür (İnce, 2017, s. 444-445). İktidar imgesini yayma çalışmalarına yeni bir boyut kazandıran bu gelişmeler, Osmanlıların resim sanatıyla temas sürecini hızlandırmış olmalıdır. Hatta üzerlerinde Tasvir-i Hümayun'un olduğu değerli taşlarla süslenmiş enfîye kutuları gibi eşyaların kullanılmaya başlanması, Hükümdar'ın suretiyle geliştirilen yeni bir ilişki türüne de dikkat çekmektedir.

II. Mahmud, radikal bir değişimi daha yürürlüğe sokarak kıyafet reformu da yapmıştır. 1829'da tüm devlet görevlilerine zorunlu hale getirilen yeni giysi kodları Batı örneğini takip etmektedir (Özer, 2009, s. 18). Osmanlı sosyal hayatına nüfuz etmeye başlayan bu dönüşümle, giyim üzerinden Batılı çehre kazanmanın hedeflendiği ifade edilebilir. Cübbe ve sarıklar ulema harici kişilere yasaklanmış, sakallar kısaltılmış, fes, pantolon, redingot ve potin gibi giyim unsurları memurlara zorunlu kılınmıştır. Öncelikle Padişah'ın şahsında tezahür eden bu düzenleme, zamanla Osmanlı elitine ve halk katmanlarına yayılmıştır (Özer, 2009, s. 16-17). Tahmin edilebileceği üzere II. Mahmud, Tasvir-i Hümayunlar'ında yeni giysileri içindedir. Bu durum, Avrupa biçimiyle gelişen padişah portreciliğinin içerikte de Batılı bir görünüme doğru seğırttiğini göstermektedir. Neticede II. Mahmud, modern hükümdar imajını portreleri aracılığıyla görselleştirmiş ve yürürlüğe soktuğu reformları halk katmanlarına yayma sürecinde de resim sanatını bir araç olarak kullanmıştır.

Sir David Wilkie (1785-1841) tarafından 1840 yılında yapılan portresinde, Abdülmecid de babası II. Mahmud gibi Batı tarzı üniforması içerisindedir (Avcıoğlu ve Volait, 2017, s. 1133-1134). Tanzimat Fermanı'nın ilanından hemen sonra yapılan bu portre aracılığıyla tuval resminin reformlara alışma sürecinde bir kez daha

yardımcı unsur olarak konumlandığı belirtilmelidir. Renda'ya göre, bu resim reformların habercisi olduğu gibi Sultan'ın yaptırmayı tasarladığı *Batı usulü sarayın* da habercisidir. Zira Abdülmecid, giyimindeki Batılı havaya ek olarak Avrupa tarzı bir koltuğa oturur vaziyette resmedilmiştir. İstanbul'a gelen Batılı sanatçılara benzer portrelerini yaptırmaya devam eden Sultan, eser üretimini de teşvik etmiştir (Renda, 2011, s. 227). Sultan'ın tuval resmini ilgiyle karşıladığı ifade edilmelidir. Zira 1845 yılında Oedeker adlı bir manzara ressamının resimlerini Sultan'ın beğenisine sunmak amacıyla Çırağan Sarayı'nda bir sergi bile düzenlenmiştir (Gören, 1998, s. 34).



Görsel.4 Sir David Wilkie tarafından yapılan Abdülmecid portresi (Renda, 2000, s. 515).

Kırım Savaşı'nın sürdüğü yıllarda gelişmelere tanık olmak isteyen pek çok Avrupalı için İstanbul, “son güvenli liman” kentidir. Süreci belgeleme isteğiyle yola çıkan fotoğrafçılar ve ressamlar da kentte uzun süre kalmayı tercih edeceklerdir (Sinanlar, 2008, s. 26). Bu dönemde canlanan sanat ortamının etkisiyle Osmanlı Sarayı'nın tuval resmine gösterdiği ilgi artmıştır. Abdülmecid, saraya resim sunan ressamları taltif ederek sanat üretimini teşvik etmiştir. Savaşın hemen ardından İstanbul'a gelerek (1857) Sultan'a resim sunan Ivan Konstantinoviç Aivazovski (1817-1900) de taltif edilen ressamlardan birisidir. Aivazovski'nin Osmanlı Sarayı ile geliştireceği istikrarlı ilişkinin temelleri yine bu dönemde atılmıştır (Öner, 1993, s. 110). Taltif edilen ressamlar arasında Sultan'ın portresini yapanlar da vardır. Seleflerinin yaptığı gibi Abdülmecid de portrelerini Avrupa'daki hükümdarlara ve Osmanlı elçiliklerine yollatmıştır (Germaner ve İnankur, 1989, s. 81-82). Sultan, yerli ressamlardan Sebuhan Manas (1816-1889) ve Rupen Manas'ı farklı tarihlerde Paris konsolosluklarında görevlendirerek onların Avrupa sanat ortamını tanımlarını

sağlamıştır (Renda, 2004b, s. 945). Yerli ressam yetiştirerek sarayda istihdam etme girişimlerinin hızlandığı görülmektedir.

Dolmabahçe Sarayı'nın yapılmasıyla beraber iktidarın sembolü olan saray yapısı Batılı bir çehreye kavuşmuştur. Saray hayatı da bu izlekte değişim göstermektedir. Avrupa saraylarında rastlandığı gibi tuval resimlerini bir dekorasyon aracı olarak konumlandırıp duvarlarda teşhir etme fikri yine bu süreçte gelişmiştir. Yeni saray için başlangıçta büyük bölümünü Abdülmecid'e sunulan resimlerin oluşturduğu bir *tablo biriktirme* anlayışı şekillenecektir. Yukarıda detaylandırıldığı üzere, Osmanlı Sarayı'nın tuval resmiyle kurduğu ilişki bu dönemden öncesine dayanmaktadır. Dolayısıyla, Topkapı Sarayı'nda da resimler bulunmaktadır; fakat buradaki eserler tefrişata dahil edilme kaygısıyla alınmamışlardır. Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, birikim üzerinden bir tablo koleksiyonu oluşturma tasarısını temellendirecektir (Kaya, 2010, s. 27). Saray duvarlarında teşhir edilecek tuval resimleri üzerinden hem Avrupa saraylarının tefrişat programlarıyla denklik kurulmak istenmiş hem de Batılı kültür ve sanat hayatına yaklaşıldığının sinyalleri verilmiştir. Yeni zevklerle beraber yeni anlayışlar, bunlara dayalı yeni alışkanlıklar Saray hayatına nüfuz etmektedir.

Osmanlı Sarayı'nın ressamlarla geliştirdiği ilişki, 1861 yılında tahta çıkan Abdülaziz (1830-1876) aracılığıyla üst boyuta taşınmıştır. Şehzadeliği sırasında Pierre Guès ve Joseph Schranz'dan (1803-1872) resim dersleri alan Abdülaziz, resimle uygulayıcı olarak ilgilenmektedir. Onun döneminde, tablo biriktirme anlayışının yerine bilinçli bir biçimde *sanat eseri toplama* davranışı gelişmiştir. Saraydaki *birikim* de bir *koleksiyona* dönüşmeye başlamıştır (Kaya, 2010, s. 27). Bu noktadan sonra tablo koleksiyonu, Saray'ın Avrupa'ya yaklaşan kimliğini meşrulaştıran bir unsur olarak devamlı genişletilecektir. Tuval resmiyle kurulan bu yeni ilişki biçiminin, modern imge yayma amacı da taşıdığı söylenebilir. Selefleri gibi resim sanatına alaka duyan Abdülaziz'in onlardan ayrılan özelliği ise bu alakayı ayrıcalıklı bir noktaya taşınması olmuştur. Keza sarayın orta katında Sultan'ın kullanımına ayrılmış bir Resim Odası bile bulunmaktadır (Kaya, 2006, s. 73). Abdülaziz, resim sanatını içine alan görsel kültür araçlarını devlet idaresinin kullanımına sunarak yerli ve yabancı elitleri etkilemeyi amaçlamıştır. Sultan'ın

görsel sanatlarla kurduğu ilişki, bahsi geçen seleflerine nazaran daha açık ve kesintisiz bir yapıya sahiptir.

Polonyalı ressam Stanisław Chlebowski (1835–1884), Tanzimatçı devlet adamlarından Fuad Paşa'nın (1814-1869) isteği üzerine 1864'te İstanbul'a gelmiştir. Ressama verilen ilk görev, Sultan'ın ve askeri elitlerin portrelerini yapmasıdır. Beylerbeyi Sarayı'nın açılış töreninde bu tabloların yerleştirilmesi ise tuval resminin protokoldeki konumuna vurgu yapmaktadır. II. Mahmud döneminde Osmanlı protokol hayatına adım atan tuval resmi, Abdülaziz'in saltanatında daha kararlı bir konum elde edecektir. Dönemin en etkili figürlerinden olan Fuad Paşa, Abdülaziz'le beraber devleti modernleştirme idealini paylaşmaktadır (Roberts, 2013, s. 13-14). Bu ideal çerçevesinde, Batılı kültür ve sanat hayatına yakın duran Fuad Paşa aracılığıyla İstanbul'a gelen Chlebowski, 1875 yılına kadar *saray ressamı* olarak burada eser üretmiştir (Kaya, 2006, s. 75).



Görsel.5 Stanisław Chlebowski'nin 1867 tarihli Abdülaziz portresi (Kaya, 2010, s.27) (Soldaki tablo).

Görsel.6 Pierre Désiré Guillemet'nin 1873 tarihli Abdülaziz portresi (Renda, 2000, s. 520) (Sağdaki tablo).

Bu dönemde Dolmabahçe Sarayı'nda *saray ressamı* olarak görev yapan bir diğer isim de Pierre Désiré Guillemet'dir (1827-1878). Ressam, Sultan'ın portresini yapmak üzere 1865 yılında İstanbul'a davet edilmiş ve yaşamının sonuna kadar burada kalmıştır. Abdülaziz'in çok sayıda portresinin yanı sıra saray kadınlarını da tuvaline yansıtmıştır (Germaner ve İnankur, 1989, s. 121). İleride detaylandırılacağı üzere Guillemet, resim eğitiminin kurumsallaşması konusunda da etkili olmuş bir figürdür. Guillemet ve Chlebowski'nin eş zamanlı hizmetleri, sarayda oluşturulan

aktif bir resim üretim ortamına işaret etmektedir. Abdülaziz'in yaverlerinden ressam Osman Nuri Paşa (1839-1906) da bu ortama katılım göstererek Resim Odası'nda eser üreten isimlerden olmuştur. Resim Odası'na düzenli malzeme alımından da sorumlu olan Osman Nuri Paşa'nın, malzemeleri İstanbul'un muhtelif mağazalarından veya yurtdışından tedarik ettiği bilinmektedir. Malzemelerin yanında, resim sanatı üzerine eğitici kitaplar da satın alınmıştır (Göncü, 2012, s. 263-264). Sultan'ın resim üretim sürecine doğrudan müdahalesi de dikkate alındığı zaman, resim sanatı üzerine Abdülaziz nezaretinde gelişen çok yönlü bir istişare ortamından söz etmek mümkün olacaktır.

Abdülaziz'in 1867 yılında çıktığı kırk yedi günlük Avrupa seyahati, ülkedeki reformların kapsamını genişletmede ve sanatsal etkinliklere hız kazandırmada etkili olmuştur (Renda, 2004b, s. 945). Seyahatin mimari Âli Paşa (1815-1871), İstanbul'daki Fransız elçiliği ile görüşmelerde bulunmuş, ayarlamalar neticesinde de Abdülaziz, III. Napoléon (1808-1873) tarafından şeref konuğu olarak Paris Fuarı'na davet edilmiştir. Ayrıca Âli Paşa İngiliz sefaretiyle de bağlantılar kurarak Kraliçe Victoria (1819-1901) tarafından da bir davetin yollanmasını sağlamıştır (Aksüt, 1944, s. 84-85). 1851'den bu yana evrensel fuarlarda hazır bulunmaya özen gösteren Osmanlıların bu davetler için bilhassa istekte bulunmuş olması bir ilke imza atılmasını sağlamıştır. Medeniyet kavramı üzerine fikirlerin pekişmesi bakımından sanayi şehri Londra ile dönemin sanat merkezi Paris'e yapılacak seyahat, Âli Paşa ve Sultan'ın çevresindeki diğer Tanzimatçı devlet adamları için son derece önemlidir. Seyahat öncesi basında çıkan haberlerse olayın hem Osmanlılar hem de Batılılar açısından heyecan verici olduğuna vurgu yapmaktadır. Fransızca yayın yapan İstanbul gazetesi La Turquie seyahati şöyle değerlendirmektedir (Aksüt, 1944, s. 87):

Bu seyahat, İmparatorluğun mukadderatını değiştirecektir; bu seyahat yalnız bir hükümdarın seyahati değil, bir prensibin seyahatidir ve bütün müesseseler üzerinde derin bir tesir hasıl edecektir. (...) terakki emelleriyle meşbu (dolmuş) olan hünkar, şahid olacağı medeniyeti doğuran sebeplere karşı lakayt kalmayacak, gördüğü usul ve nizamı kendi ülkesine ithal ve tatbik ederek çalışarak, kat'i lüzumunu tasdik edeceği ıslahata tevessül eyleyecektir (girişecektir).

Etoile d'Orient ise Osmanlı tarihinde ilk olan bu seyahati, “sosyal terakkiye, makul ıslahata, milletleri ıslah eden ve imparatorlukları yükselten medeniyete doğru isteyerek atılmış bir adım” olarak yorumlamaktadır (Aksüt, 1944, s. 89). Seyahatin

belirgin bir heyecan yarattığı, Batı medeniyetiyle bütünleşmek adına atılan büyük bir adım olarak görüldüğü ifade edilebilir. Avrupa'yla politik temasları sağlamlaştıracağı ise bir başka öngörüdür.

Fuad Paşa seyahat süresince Sultan'a eşlik etmekten Âli Paşa İstanbul'da kalarak naiblik görevini yerine getirmiştir. Seyahatin mimarı olan paşalar Avrupa dönüşü bir dizi reformu hızla yürürlüğe koyacaklardır (Georgeon, 2003, s. 44). Abdülaziz'in oğlu Yusuf İzzeddin (1857-1916) ve yeğenleri Murad (1840-1904) ile Abdülhamid (1842-1918) de elli altı kişilik seyahat heyetinin içindedirler (Aksüt, 1944, s. 98). Abdülaziz, Paris'te yalnız fuarı değil, Louvre Müzesi ile École des Beaux-Arts'ı da ziyaret etmiştir. Osmanlılar Paris Fuarı'na sanayi, tarım, el sanatları ve güzel sanatlar olmak üzere dört kategoride katılmışlar, ilk kez bu fuarda yağlıboya resimlerin de sergilendiği özel bir bölüm açmışlardır (Kaya, 2010, s. 28). Bu gelişmeler, Sultan'ın güzel sanatlara duyduğu ilgiyi yansıtır niteliktedir. Abdülaziz'in o yıl Fransız Salonu'nda sergilenen Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) gibi çağın Fransız ressamlarına ait tabloları hayranlıkla izlediği bilinmektedir (Roberts, 2015, s. 88). Sultan, Les Invalides'i gezdikten sonra fuara gitmiş, ilk durak olarak Osmanlı pavyonunu ziyaret etmiş ve buradaki güzel sanatlar galerisini uzun süre incelemiştir (Aksüt, 1944, s. 133).

Saray Tablo Koleksiyonu'na eser seçme ve toplama fikrinin de bu gezi vasıtasıyla güçlendiği ifade edilebilir. Gezi esnasında Paris'te olan Şeker Ahmed Paşa'nın (1841-1907), koleksiyonun oluşum ve gelişim süreçlerindeki en etkin aktörlerden biri olduğu vurgulanmalıdır. Yeteneğiyle Abdülaziz'in dikkatini çeken Şeker Ahmed Paşa 1864 yılında resim eğitimi alması için Paris'e gönderilmiş ve Paris Fuarı'ndaki güzel sanatlar sergisine Abdülaziz'in karakalem bir portresi ile katılmıştır. Gezi süresince de Dolmabahçe Sarayı'na alınacak tablolar hakkında Sultan'a tavsiyelerde bulunmuştur (Gören, 2008b, s. 233). Abdülaziz'in Paris'te bulunduğu sırada, Chlebowski'nin hocası olan Jean-Léon Gérôme (1824-1904) ile tanışmış olması da ihtimal dahilindedir (Kaya, 2006, s. 75-76). Zira Gérôme, koleksiyonun oluşum sürecini etkin biçimde yönlendiren bir başka aktör olacaktır.

Gittiği şehirlerde müzeleri de ziyaret eden Abdülaziz, seyahatine Londra ve Viyana ile devam etmiştir (Kaya, 2010, s. 28). Londra'dayken Buckingham Sarayı'nda kalan Sultan, Windsor Sarayı'nı gezerek buralarda bulunan zengin sanat

koleksiyonlarını da incelemiş olmalıdır (Aksüt, 1944, s. 174). Abdülaziz, Viyana ziyareti esnasında resim müzesi olarak kullanılan Belvedere Sarayı'ndaki tabloları ilgiyle seyretmiş, eski silahlar ve sanat eseri koleksiyonlarını barındıran Ambre şatosunu da ziyaret etmiştir (Aksüt, 1944, s. 190). Avrupa saraylarında izlenen çeşitli koleksiyonların, Dolmabahçe Saray'ında gelişecek olan tablo koleksiyonu için örnek teşkil etmiş olduğu düşünülebilir.

Gezi sırasında Adolphe Yvon (1817-1893), Gustave Boulanger (1824-1888), Georges Washington (1827-1901), Émile van Marcke (1827-1891), Victor Huguet (1835-1902), Henri-Joseph Harpignies (1819-1916), Charles-François Daubigny (1817-1878) ve Adolf Schreyer (1828-1899) ve Jean-Léon Gérôme (1824-1904) gibi dönemin tanınmış ressamlarının tablolarından oluşan bir koleksiyon saraya götürülmek üzere satın alınmıştır. Şeker Ahmed Paşa'nın yanı sıra Abdülaziz'e tablo alım sürecinde yardımcı olan bir diğer isim de Osman Hamdi Bey'dir (1842-1910) (Germaner ve İnankur, 1989, s. 82). Paris'te Sultan'ı karşılama heyetinde bulunan Osman Hamdi Bey fuara üç tablosuyla katılmıştır (Eldem, 2010, s. 20). Abdülaziz'in Paris sanat çevresiyle ilişkide olan bu kişilerle temas kurarak onların tavsiyeleri uyarınca tablolar satın alması, koleksiyon oluşturma işinin özenle ele alınan bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Abdülaziz Paris'teyken, Versailles Sarayı'nın Büyük Savaşlar Galerisi'ni de (Galerie des Batailles) gezmiştir. Galeri, Fransız askeri tarihini modern izleyiciler için yeniden kurgulayan tablolarla doludur (Roberts, 2013, s. 19). Sultan'ın burada gözlemlediği yaklaşım, koleksiyonuna erken dönemde dahil edeceği bazı tablolarla benzeşmektedir. Zira aynı yıl Chlebowski, Osmanlı hanedanının tarihi bir grup portresini yapmıştır. Tabloda, Abdülaziz en ortadadır ve hanedanın kurucusu I. Osman'a (1258-1326) kadar uzanan padişahlar zinciriyle çevrelenmiştir. Saray koleksiyonu için yapılan bu ve benzeri tablolar, Dolmabahçe ve Boğaziçi'ndeki diğer sarayların duvarlarında sergilenmiştir. Abdülaziz, Osmanlıları Batılı düzlemde kabul ettirmeyi hedeflerken tarihsel mirasını ön plana çıkarmaktadır (Roberts, 2013, s. 24-25). Savaşlar kadar diplomasinin de belirleyici rol oynadığı bu dönemde, Abdülaziz'in Osmanlı tarihini görselleştirme tutumu doğal karşılanmalıdır. Sultan, tarihi savaşlar temasını işleyen yirmi altı tablonun eskiz ve üretim süreçlerinde Chlebowski ile birlikte çalışmıştır. Ressamın eskizleri üzerine kırmızı mürekkeple

çizimler yaparak kompozisyonu ve içeriği yönlendirmiştir (Roberts, 2013, s. 20). Abdülaziz'in resim alanında eğitimi oluşu da eser üretim sürecinde doğrudan etkin olmasını sağlamıştır.

1869 ve 1870 yıllarında Paris Salonu'nda tabloları sergilenen Şeker Ahmed Paşa, aynı yıllarda Gustave Boulanger'nin atölyesine girmiştir. Ardından École des Beaux-Arts sınavını kazanarak burada Gérôme'un öğrencisi olmuştur (Gören, 2008b, s. 233). Şeker Ahmed Paşa'nın 1871'de, öngörülenden erken olarak İstanbul'a dönmesine sebep olan olay ise Fransa-Prusya Savaşı'dır (1870-1871) (Gören, 2008a, s. 32). Fransa'da katılım gösterdiği ve gözlemlediği sanat çevrelerinden çeşitli biçimlerde beslendiği anlaşılacaktır. Akademik resim eğitimi aldığı atölyelerin yanında Akademi karşıtı duruş sergileyen Barbizon Okulu ressamlarından da etkilenmiştir (Baytar, 2008, s. 82-84). Şeker Ahmed Paşa'nın Fransa'da yaşadığı zaman dilimi Avrupa sanat ikliminin de heyecanlı devreleridir. Burada kaldığı uzun süre boyunca etkili sanatçılarla temas kurmuş olabileceği göz önüne alınmalıdır. İstanbul'a dönüşünün akabinde düzenlediği 1873 ve 1875 tarihli sergiler, resim sanatının saray dışında sevilmesinde etkili olmuş ve resamlara dikkat çekilmesini sağlamıştır (Sinanlar, 2008, s. 107). Güzel sanatlar çalışmalarıyla Abdülaziz'in takdirini kazanan Şeker Ahmed Paşa 1874'te kolağası (kıdemli yüzbaşı) olarak Sultan'ın yaverliğine atanmıştır (Tollu, 1967, s. 4-5). Saray'a "Yaver Ressam" olarak giren Şeker Ahmed Paşa'nın siyasi kariyeri ile sanatçı kişiliği bu noktadan sonra iç içe geçecektir.

1867'deki Avrupa seyahati esnasında Şeker Ahmed Paşa'nın oynadığı *güzel sanatlar danışmanlığı* rolü, İstanbul ile ilk temasını 1854'te yaşayan hocası Gérôme'un 1875'te yeniden kente gelişiyle farklı bir boyuta taşınmıştır (Germaner ve İnankur, 1989, s. 119). Gérôme diğer öğrencisi Chlebowski tarafından ağırlanmış, dönemin yerel gazetelerinden anlaşıldığı üzere varlığı İstanbul sanat çevrelerinde coşkuyla karşılanmıştır. Ziyaretinin akabinde de Osmanlı Sarayı'na tablo satın alımı amacıyla oluşturulan bir ağın parçası olmuştur. Bu ağın Osmanlı Sarayı tarafında Şeker Ahmed Paşa bulunmaktadır. Paris menşeli Goupil Galerisi ise ağın Avrupa tarafındadır. Gérôme'un kayınpederi Adolphe Goupil'in (1806-1893) şirketi olan galeri, Avrupa sanat piyasasının en etkin aktörlerindedir. Gérôme, alımların yapıldığı Goupil Galerisi ile Saray arasında aracı rolünü üstlenmiştir (Roberts, 2010,

s. 120-121). Kurgulanan bu düzen sayesinde sarayda gerçek anlamda bir tablo koleksiyonu oluşmaya başlamıştır.

Saray adına eser alım sürecinde tek sorumlu olan kişi Şeker Ahmed Paşa'dır. Zira Goupil Galerisi ile yapılan yazışmalarda kendisine "Sarayın Güzel Sanatlar Direktörü Kumandan Ahmed Ali Bey" şeklinde hitapta bulunulması, Şeker Ahmed Paşa'nın bu süreçteki yetkisini gösterir niteliktedir (Gören, 2008a, s. 37). Oluşturmakta olduğu koleksiyon konusunda oldukça eleyici davranan Abdülaziz'in kendisine önerilen tabloları adeta bir sınava tâbi tuttuğu bile ifade edilebilir. Örneğin bir yazışmada Gérôme, sipariş üzerine Abdülaziz'e yolladığı kendi tablosunun biçimi, içeriği ve fiyatı gibi hususlarda Sultan'dan tenkit beklemiştir (Roberts, 2015, s. 88). Çağının sanat otoritelerinden biri olarak değerlendirilen Gérôme'un bu isteği, Abdülaziz'in resim alanındaki bilgi ve yetkinliğine dikkat çekmektedir.

Goupil Galerisi aracılığıyla eserleri satın alınan isimlerden pek çoğu Paris Salonu'nda tablolarını sergilemiş, akademik üsluba veya Fransız romantizmine bağlı olarak çalışan ressamlardır (Kaya, 2010, s. 34). Koleksiyonun oluşum sürecinde, Avrupa'da rağbet gören ressamların takip edilerek öncelikli tercih edilmiş olmaları ayrıca dikkate alınmalıdır. Abdülaziz'in gözünde tablo koleksiyonuna katabileceği nitelikteki hediyeler de oldukça değerlidir. Osmanlı elitleri, Sultan'ın lütfuna erişmek için ona tablolar hediye etmişlerdir (Roberts, 2015, s. 88). Çağdaş Avrupa tablo koleksiyonlarıyla denklik kurmak ise ekseriyetle özen gösterilen bir mevzudur.

Resim piyasasını takip eden Gérôme ve Goupil, alınacak tablolar konusunda Saray'a önerilerde bulunmuşlardır. Şeker Ahmed Paşa'nın, Avrupa sanat ortamını takip edip, beğenileri doğrultusunda Goupil'i yönlendirdiği ifade edilebilir. Yine de galerinin süreci etkin bir biçimde yönettiği aşikârdır. 1875 ve 1876 yıllarında Goupil Galerisi'nden satın alınan çok sayıda tablo, sarayda oluşan koleksiyona öncü olmuştur. Alfred Éloi Auteroche (1831-1906), Adolphe William Bouguereau (1825-1905), Gustave Boulanger (1824-1888), Auguste Bonheur (1824-1884), Charles Chaplin (1825-1891), Fernand Cormon (1845-1924), Pierre Auguste Cot (1837-1883), Charles Daubigny (1817-1878), Alfred de Dreux (1810-1860), Jean-Léon Gerômé (1824-1904), Victor Leclair (1830-1885), Emile Van Marcke De Lummen (1827-1890), Carl Joseph Kuwasseg (1802-1877), Giuseppe de Nittis (1846-1884), Adolf Schreyer (1828-1899), Sifoni (Antonio Scifoni ?; 1841-1884), Alfred

Wahlberg (1834-1906), Jean Antoine Théodore de Gudin (1802-1880), Eugène Fromentin (1820-1876), Henri Joseph Harpignies (1819-1916), Victor Pierre Huguet (1835-1902), Georges Washington (1827-1901), Adolphe Yvon (1817-1893), Nicolas Moreau (XIX. yüzyıl), Edmond de Schampheleer (1824-1899), Constant Troyon (1810-1865), César De Cock (1823-1904), Emile Charles Lambinet (1815-1877) ve Alfred Wahlberg (1834-1906) galeri aracılığıyla koleksiyona giren isimlerdir. Goupil Galerisi'nden alınan eserlerin yanında, İtalya ve Paris'ten de tablolar satın alınmıştır (Kaya, 2010, s. 35). Bu süreçte saray ressamı Chlebowski ve Guillemet de koleksiyona katkı sağlamışlardır.

Koleksiyonu güçlendiren başka bir isim ise Ivan Konstantinovich Aivazovski'dir. Abdülmecid döneminde Fuad Paşa gibi Osmanlı siyasi elitleri ile bağlantılar kuran ve Sultan tarafından taltif edilen ressam, 1874 yılında yeniden İstanbul'a gelmiştir. Abdülaziz tarafından da taltif edilen Aivazovski, Saray'a resim sunmakla kalmamış, Sultan'la ayrıcalıklı bir ilişki de geliştirmiştir. Koleksiyona alınacak bazı tabloların kompozisyonlarını birlikte oluşturarak fikir alışverişinde bulunmuşlardır (Öner, 1993, s. 112). Abdülaziz, ressama otuzun üzerinde tablo sipariş etmiştir. İstanbul'da kaldığı iki aylık süreçte altı tabloyu bitiren Aivazovski, siparişin devamını Rusya'ya döndüğünde tamamlamıştır (Makzume, 2006, s. 54). Abdülaziz ressama kendi çizdiği eskizleri vererek sipariş ettiği tabloları bu doğrultuda yapmasını istemiştir. Ressam 1875'te yeniden İstanbul'a gelmiş, Sultan'a iki tablo daha hediye etmiştir. (Öner, 1993, s. 112-113). Abdülmecid'den de siparişler almış olan ressamın Saray'la en etkin ve üretken münasebeti Abdülaziz döneminde yaşanmış, koleksiyonun oluşum sürecini destekleyen unsurlardan birisi de Aivazovski ile Abdülaziz arasındaki ilişki olmuştur.

İstanbul'u ziyaret eden Avrupalı ressamlar, yerli ve yabancı yöneticiler, tebaasından ressamlar Sultan'a resimler sunarak koleksiyonu zenginleştirmişlerdir (Roberts, 2010, s. 123). Goupil Galerisi'nin resim piyasasında önemli yer işgal eden oryantalist ressamlar ve Barbizon Okulu ressamlarıyla koleksiyonda ekseri olarak karşılaşmaktadır. Manzara resimlerinden hoşlandığı bilinen Abdülaziz, Barbizon Okulu'na bağlı ressamların tablolarını Paris'teyken görmüş olmalıdır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altında bulunan Kuzey Afrika'dan manzaralar ile gündelik yaşamı yansıtan oryantal temalı resimler de satın alınmıştır

(Kaya, 2010, s. 34). Payitahtın uzağındaki İmparatorluk topraklarını tasvir eden tablolar sipariş edilmesi, fotoğrafın yaygın olmadığı bu dönemde tuval resmine yüklenen *belgeci anlam* çerçevesinde değerlendirilebilir.

Üstünipek, koleksiyona eseri alınan ressamalara dair genel bir değerlendirme yapmaktadır (Üstünipek, 2006, s. 82):

1. Her birinin Paris Salonu sergilerinde başarı kazanmış ve ödül almış olduğu görülmektedir.
2. Bir kısmı Akademi'ye üye olmuştur.
3. Önemli bir kısmı Legion d'Honneur nişanı almıştır.
4. Fransız romantizmi veya klasik – akademik bir üsluba bağlıdırlar.
5. Sanat kariyerinde oryantalist temalara ve doğa görünümüne ağırlık verenler çoğunluktadır. Önemli bir kısmı da hayvan ve atlı resimlerinde uzmandır (Bonheur, Fromentin, de Dreux, Huguette, Schreyer, Washington).
6. Büyük çoğunluğu, aynı zamanda alınan eserler için aracılık eden Gérôme'un çevresinden isimlerdir ve/veya onun kayınpederi Goupil tarafından eserleri sanat piyasasına sunulan sanatçılardır.

Yukarıdaki değerlendirme de göz önüne alındığında oluşturulmak istenilen koleksiyonun kimliği açıklık kazanmaktadır. Abdülaziz'in koleksiyonda görmek istediği isimler dönemin Avrupa sanat piyasasında tanınan ve talep gören kişilerdir. Neticede, 1875 yılı itibariyle Abdülaziz ve Şeker Ahmed Paşa'nın saray koleksiyonu için düzenli tablo alımlarına başlamış oldukları anlaşılmaktadır. Goupil Galerisi ve Avrupa'daki çeşitli kanallar aracılığıyla yapılan tablo alımları, sarayı ziyaret eden Batılı ressamların da tablolarıyla çoğalmıştır. Abdülaziz'in Batı sanatına olan alakası ve uygulayıcı olarak resimle ilgilenmesi ise koleksiyonun gelişim sürecini hızlandıran unsurlardır. Dolmabahçe'de *saray ressamı* sıfatıyla uzun süre çalışan Batılı ressamlar da sürece ivme kazandırmışlardır.

Abdülaziz, 1876 yılında hal edilmiş ve açıklanamayan intiharı ile ardında sorular bırakarak ölmüştür (Eldem, 2010, s. 19). Rusya ile iki yıl sürecek olan savaş (1877-1878) kapıdadır. Osmanlı Devleti mali olarak iflas etmiştir; iç ve dış politikada karışıklıklar yaşanmaktadır. Bu süreçte tahta geçirilen V. Murad'ın saltanatı, psikolojik açıdan zayıf olması sebebiyle birkaç ay sürecektir (Çetinsaya, 2001, s. 62). İstibdat dönemi olarak hatırlanacak olmasına rağmen bilim ve sanat alanlarında önemli gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimi olan II. Abdülhamid dönemi, tüm bu siyasi karışıklıklar altında başlayan bir süreçtir (Eldem, 2010, s. 23).

II. Abdülhamid'in güzel sanatlara yaklaşımını ve amcasından devralacağı tablo koleksiyonunun gelişimini değerlendirebilmek adına, hayatının saltanatından önceki evresine bakmak faydalı olacaktır. Gençlik yılları birbiri ardına reformların gerçekleştiği Tanzimat Dönemi ile örtüşen II. Abdülhamid, Georgeon'a göre bir *tanzimat çocuğudur*. Yenileşme hareketlerine doğrudan katılan bir figür olmasa da reform sürecinin içinde büyüyen ve bu iklime tanıklık eden bir kişidir (Georgeon, 2003, s. 23). Dedesi II. Mahmud'un ardından, babası Abdülmecid tahta geçmiş ve onu amcası Abdülaziz takip etmiştir. Bu düzenli saltanat zincirinde Batılı bir terbiyeyle yetişen II. Abdülhamid, taht sırasında ağabeyi V. Murad'ın ardındadır. Veliht şehzade olmadığından, görece bir serbestlik içinde yetişmiş olduğu söylenebilir.



Görsel.7 Abdülhamid, amcasıyla çıktığı Avrupa seyahati esnasında Balmoral Kalesi'nde (<https://pbs.twimg.com/media/DeemusjW4AYC5aH.jpg:large>).

Şehzadeliği sırasında resim eğitimi de alan II. Abdülhamid'in manzara ve çiçek resimleri yapmaktan hoşlandığı, portreye merakı olduğu bilinmektedir (A. Osmanoğlu, 1984, s. 30). Aldığı saray terbiyesinin tesiriyle ilgi alanları zenginleşen II. Abdülhamid Avrupa seyahatinde amcasına eşlik etmiş, tanık olduğu ortamın etkisiyle güzel sanatlara olan alakası artmıştır (Kaya, 2010, s. 28). Gezi esnasında o da Abdülaziz gibi sanat eserlerini ilgiyle incelemiş olmalıdır. Nitekim Avrupa'da izlediği operalardan da etkilenen II. Abdülhamid, klasik Batı müziğiyle derin bir bağ kurmuştur. Batı'da şahit olduğu baloların, eğlencelerin, müzik dinletilerinin, kabul törenlerinin etkisinde kalmış ve keşfettiği kültür hayatını Osmanlı kültür hayatı ile mukayese ederek medeniyet kavramı üzerine düşünmüştür. Zira bu gezi sırasında

anlamlandırmaya başladığı *medeniyet* kavramı, ileride saltanatının çekirdeğini oluşturan unsur olacaktır². Modern devletlerin bir nevi vitrini olan Evrensel Sergiler de Sultan için bu seyahat vasıtasıyla önem kazanmıştır (Georgeon, 2003, s. 43-44).

Gezi boyunca ayrıcalıklı bir ilgi odağı olan güzel sanatların, modern devletleri temellendiren unsurlardan biri olarak II. Abdülhamid'in zihninde yer edindiği söylemek mümkündür. Abdülaziz gibi Batılı beğeni ve eğilimlere olumlu bir yaklaşımı olan II. Abdülhamid'in saltanatında da tablo koleksiyonu gelişmeye devam etmiştir. Değinilmesi gereken önemli bir nokta da bu süreçte tuval resmi ile daha sanatsal bir ilişkiye girilmiş olduğudur. Görsel imgeleri daha kolay elde eden fotoğraf, Sultan'ın himayesi altında ön plana çıkmış ve tuval resminin belgeci niteliğini zayıflatarak salt sanatsal bir çerçeveye oturmasına vesile olmuştur. Ayrıca bu aşamaya kadar koleksiyonun içeriğini yönlendiren Goupil Galerisi de sahnedeki çekilmiş, II. Abdülhamid için tablo alımlarına devam eden Şeker Ahmed Paşa'nın *seçici gözü* baskınlık kazanmıştır. Abdülaziz devrinde Saray'a yerleşen *koleksiyonerlik* anlayışını, yeğeni II. Abdülhamid kesintiye uğratmadan devam ettirerek yeniden şekillendirmiştir. Bu süreçte koleksiyon, Osmanlı sosyal hayatında yaşanan kültürel dönüşümün de etkisiyle yeni kanallardan beslenerek gelişim gösterecektir.

2.1. Batılılaşma ve Dolmabahçe Sarayı

Tuval resminin Osmanlı kültür ortamında görünürlük kazanması Saray'ın desteğine bağlı olduğu gibi İmparatorluk'ta süregelen zihniyet dönüşümüyle de ilgilidir. Zira resim beğenisinin tebaaya yayılması, Saray özelinde başlayan ve nihayetinde İstanbul'un sosyal yaşamına derin bir biçimde tesir eden dönüşüm süreciyle olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüz yılı yenileşme fikri etrafında şekillenmiş, yalnız hanedanın yaşam ortamı değil alışkanlıkları değişim göstermiştir. Çağın Osmanlı entelektüelini ise XIX. yüzyıl boyunca tebaaya tesir

²“Abdülhamid'in Avrupa ve “medeniyet” hakkındaki bilgileri bu seyahat sırasında yerleşir; onun saltanatı sırasında bu “medeniyet” terimi büyük bir önem kazanacaktır. Kırk yıl sonra hal edilmiş Sultan, Beylerbeyi Sarayı'nda tutsak iken, hekimi Atıf Bey'e onu Avrupa'da en çok etkilemiş şeyleri şöyle sıralıyordu: “Saray gibi bir bina” diye tarif ettiği Paris Operası'nın büyüklüğü, askeri revü'ler (merasimler), İngiltere'nin büyük serveti, altından “tabaklar, çatallar”, ülkeyi ağ gibi saran şimendiferlerin “kesreti” ve “adeta havadan gidiyor”muşçasına sürati. (...) Derinden etkilenen bu uyanık şehzadenin, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki mesafeyi fark etmemesi olanaksızdır. Bir gün “yüz yıl gerideyiz” diye itiraf edecektir.”(Georgeon, 2003, 42-44).

edecek olan söz konusu gelişmeler şekillendirecektir. Bir birikim halinde süregelen değişimler II. Abdülhamid devrinde sonuç verecek, Saray Tablo Koleksiyonu İstanbul'un sanat ikliminden etkin bir biçimde beslenmeye başlayacaktır. Dolayısıyla resim sanatının görünürlüğü ve Saray'daki konumu hususlarında derinleşmeden önce, dönemin odaklarına dair bir bakış geliştirmek faydalı olacaktır.

Evrensel anlamda şekillendirici bir dönem olarak kabul edilen XIX. yüzyıl, XVIII. yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi'nin etkilerinin artarak devam ettiği bir zaman dilimidir. Yaşanan devrimin itici gücü, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendine özgü iklimini de dönüştüren *modernleşme* hareketidir. Osmanlılar özelinde, *Batılılaşma* rotasını takip eden modernleşme hareketinin, girişik toplum yapısında parçalanmalarla beraber yeni oluşumlara da sebep olduğu belirtilebilir. Batılılaşma, Avrupa'nın toplumsal ve zihinsel birleşimini ulaşılması gereken bir hedef olarak gören yaklaşımdır. Bazen uzlaşmacı, bazen oldukça köktenci boyutlar kazanan bu görüş, sözcük anlamı olarak Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak amaçlı kullanılmıştır (Mardin, 1991, s. 11). Osmanlı toplumunun, II. Abdülhamid'in batıcı selefleri olan III. Ahmed, III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz gibi padişahların yaptıkları reformlar aracılığıyla *yeni* düzenlemeleri deneyimlediğini vurgulamak yanlış olmayacaktır. Bu *yeni* olgusunun, İmparatorluk'un son iki asrı boyunca kilit bir anlam kazandığı belirtilebilir. Zira Osmanlı yönetici sınıfı, savaşlar ve toprak kayıplarıyla yıpranmış devleti her anlamda çağa ayak uydurarak içinde bulunduğu vaziyetten kurtaracağına inanmıştır (Deringil, 2014, s. 193). Evrensel bağlamda yeni güç odaklarının oluştuğu ve dengelerin yeniden kurulduğu bu dönemde Osmanlı Devleti de siyasi varlığını devam ettirebilmek için gelişmelere uyum sağlamaya çalışacaktır.

Batı ile temaslarda, III. Selim döneminde yerleşen sürekli diplomasi sistemine değin, belirli görevleri yerine getirmek üzere Avrupa'ya gönderilen ilk elçiler etkili olmuşlardır. Bu kişilerden bazıları gittikleri ülkelerde ilgilerini çeken konulara dair "sefaretname" adı verilen raporlar hazırlayarak Batı'nın yaşayış biçiminin algılamasına yardımcı olmuşlar, nihayetinde de gözlemlerini Osmanlı ülkesine uyarlamak istemişlerdir (Tuncer, 1984, s. 99). Dolayısıyla Batılılaşma hareketlerine ilham veren önemli unsurlardan birinin, Avrupa'daki gündelik yaşayışa da kapı aralayan sefaretnameler olduğu ifade edilebilir.

III. Ahmed döneminde girişilen yenileşme hareketleri, Batı'nın askeri eğitim ve teknolojisini içselleştirme odaklıdır. Batılılaşmanın bu ilk evresinde Yirmisekiz Mehmed Çelebi (1670-1732) ve Nişli Mehmed Ağa (?-1732) gibi ilk elçiler, Avrupa'nın vaziyetini öğrenmek amacıyla çeşitli başkentlere gönderilmişlerdir (Mardin, 1991, s. 12). Fransa'ya giden Yirmisekiz Mehmed Çelebi Versailles, Trianon ve Marly gibi saraylarda ağırlandı, yalnız askeri talimleri değil tıp alanında yapılan uygulamaları da izlemiş, tiyatro ve operalara gitmiş, resamlara poz vererek portrelerini yaptırmıştır (Batur, 1996a, s. 159). Sefaretnamesinde Batı'daki yeni teknikleri, askeri okulları, hastaneleri, rasathaneyi, teşrihhaneleri (otopsi yapılan yer), limanları, karantina usulünü, bilim kurumlarını anlatmakla kalmayıp hayvanat bahçelerinden, park, opera gibi kültür ve eğlence yerlerinden de bahsetmiştir (Altunek, 1993, s. 196). Sefirin odaklandığı noktaların askeri ve teknolojik gelişmeler özelinden çıkarak kamusal alanda Osmanlı hayat tarzı için değişim fikirlerinin sinyallerini verdiği anlaşılabilir. Osmanlı sanat ve kültür ortamında etki yaratacak olan bu yöneliş, gündelik hayata dair alışkanlıkları yeniden biçimlendirme istikametini takip edecektir.

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Avrupa'dayken gözlemlediği ve Osmanlı'ya aktarmak istediği bir unsurun da *kitap kültürü* olduğu görülmektedir. Sefirin çabalarıyla matbaanın Osmanlı kültür hayatına girişi, yeni arayışların belirginleştiği Lale Devri'ne (1718-1730) tarihlenmektedir. İstanbul'da ilk matbaa Museviler tarafından 1493'te kurulmuş, bu girişimi 1567'de Ermeniler, 1627'de de Rumlar takip etmiştir. Osmanlıca baskı yapan matbaa ise 5 Temmuz 1727 tarihli ferman ile resmi olarak faaliyete geçmiştir. Bu girişimin arkasındaki aktörler, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin oğlu Mehmet Said Efendi (?-1761) ile baskı ve dizgi gibi aşamalarda bizzat çalışan İbrahim Müteferrika'dır (1674-1745) (Batur, 1996a, s. 162). Kitap kültürünün, geleneksel bağlamda şahıstan şahsa aktarılan bilgi alışkanlığını dönüştürdüğü düşünüldüğünde, bu hadise öncü bir adım olarak değerlendirilmelidir.

İlintili olarak mimaride Batılı unsurların Osmanlı ülkesine girmeye başlaması da gezinin sanata yansıyan etkilerindedir. Saray mimarları nezdinde Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'dan İstanbul'a getirdiği mimari kitaplarının görsel kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir (Karamani, 1992, s. 35). Ayrıca sefir,

Fransa'daki çeşitli kalelere ve kamu binalarına etüt etmek amacıyla ziyaretlerde bulunmuş, hazırladığı rapor bahçe düzenlemeleri ve saray tasvirlerini içeren gravürlerle pekiştirilmiştir. Takiben mimaride yeni biçimlerin benimsenmesi ise Osmanlı Barok Üslubu'nu doğurmuştur (Barillari ve Godoli, 1997, s. 35).

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Avrupa mimari ortamına dair aktardığı bilgiler Saray'da yeni arayışlara sebep olmuş, III. Ahmed döneminde Boğaziçi ve Haliç kıyılarıyla daha açık bir ilişki geliştirilmeye başlanmıştır. III. Ahmed'in Sa'dâbâd (mutluluk ülkesi) adını verdiği Kağıthane, baştan başa Osmanlı elitleri için kurgulanmıştır (Boppe, 1998, s. 10). Sa'dâbâd Sarayı'nın inşası, hanedanın su kenarlarıyla kurduğu ilişkiye yeni bir boyut kazandırmıştır. Takip eden süreçte Boğaziçi ve Haliç kıyılarındaki köşk ve sahilsaraylarının varlığı artarak devam edecektir (Kuban, 1998, s. 32). Artık dönemin en gözde eğlence yerleri olan mesireler ile su kenarları, imar faaliyetlerinin de odağı olmaya başlamıştır.



Görsel.8 Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'ndaki sarayını tasvir eden Melling gravürü (Sinanlar Uslu, 2011, s. 119).

III. Selim'in saltanatıyla beraber, mimari alandaki Batı etkisinin daha somut bir hal aldığı ifade edilebilir. Osmanlı topraklarında bulunan Avrupalı elçiler beraberlerinde ekseri olarak sanatçılar, mimarlar, araştırmacılar, hatta maceracılaran oluşan maiyetlerini de getirmişlerdir. Yabancı mimarlara bina yaptırmanın yaygınlaştığı bu dönemde, Rus Elçiliği himayesinde İstanbul'a gelen Alman asıllı mimar ve ressam Antoine Ignace Melling (1762-1831) ön plana çıkan isimlerdendir. 1795'te Osmanlı Sarayı adına ilk görevini üstlenen Melling, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'a (1768-1822) ait olan Neşetâbâd Sarayı'nı düzenlemiştir. Ardından Padişah'ın isteğiyle İstanbul'da çeşitli yapıların inşa ve onarımında görevlendirilmiştir. Hatta dış dünyaya katı biçimde kapalı olan Topkapı Sarayı

hareminin dekorasyonunu da yaptığı bilinmektedir (Sinanlar Uslu, 2011, s. 119-120). Batılı zevklerin ön plana çıkmasıyla beraber, yabancı mimar ve dekoratörler de Saray'ın emriyle çalışma avantajını kazanmışlardır. II. Mahmud ise bina nakkaşlığını Müslümanların tekelinden alarak, tebaadan herkesin bu işi yapabilmesinin önünü açmış ve böylelikle hem Avrupalı hem de yerli Hıristiyan mimarlarla dekoratörler resmi ruhsatla İstanbul mimari ortamında çalışma fırsatı bulmuşlardır (Küçükerman, 2007, s. 222). Söz konusu kişiler klasik Osmanlı mimari anlayışından ayrı olarak Batılı üslupların kamusal alana uygulanmasında rol oynamışlardır.

Tüm bu gelişmeler Avrupalı alışkanlıkların şekillenmeye başladığına işaret ederken, II. Mahmud'un resmi olarak çıkardığı izin *beğeni* çerçevesinin dışında da değerlendirilmelidir. Fransız Devrimi'nin (1789) etkileri, Osmanlı İmparatorluğu'nu dış dünyanın olduğu kadar kendi uyruklarının da baskısına karşı direnç sağlamak mecburiyetinde bırakmıştır. Osmanlı toplumunun çok katmanlı yapısı, onu milliyetçilik fikirlerinin tetiklediği çözülme tehlikesi ile karşı karşıya getirmiştir. Gayrimüslim ayrılıkçılığı/milliyetçiliğinin ciddi bir tehdit oluşturmaya başladığı XIX. yüzyıl başlarında nüfusun %40'ı gayrimüslimdir. Yenileşme ortamının iklimi tayin edilirken de halkın bu kesimi doğal olarak göz önüne alınmış, tebaaya eşit hak ve fırsat tanınması gündeme gelmiştir (Çetinsaya, 2005, s. 126). Müslüman olmayan mimar ve dekoratörlerin de Osmanlı mimarlık ortamında görünürlük kazanmaya başlaması tüm bu hadiselerle aynı düzlemde değerlendirilmelidir.

Yönetici sınıf ile tebaa arasında geliştirilecek yeni bir ilişki türüne dair arayışların bu dönemde temellendiği ifade edilebilir. II. Mahmud devrinin sonlarına doğru Batı'da görevli bulunan sefirler, tebaayı kalkındıracak çeşitli tedbirler alındığını gözlemlemişlerdir. *Kameralizm* adı verilen merkeziyetçi politikaya göre güçlü bir devletin temelinde sorunsuz bir orta sınıf unsuru yer almaktadır. Bunu sağlayabilmek için yapılması gerekenler ise eğitimi halka yaymak, ticareti kolaylaştırmak ve tebaayı korumaktır. Modern anlamda "üretici" olan tebaanın vergileri sayesinde devlet aygıtları kalkınacaktır. Osmanlı hariciye memurlarından gelen "düzeltme" tekliflerinin esin kaynağı da bu politika olmuştur (Mardin, 1991, s. 84-85). Bu siyasanın, II. Abdülhamid devrinde şekillenecek olan *orta sınıflı* temellendirdiği düşünülebilir. Avrupa tesirindeki Osmanlı eliti, kısıtlı sınırlar içerisinde okur-yazar olma kalıbından çıkarak yeni oluşmakta olan toplumun siyasi

entelektüeli olmaya hazırlanmaktadır. Yaşadığı çağın ve toprakların ayırdına varan bu Osmanlılar, etrafıyla ve tarihle daha şuurlu bir iletişim geliştirme çabasına girmeye başlamışlardır (Ortaylı, 1987, s. 14).

Hâkim ideolojinin görsel tezahürü olması sebebiyle mimari yapılardaki değişimin de Batılılaşma isteğini yansıttığı belirtilebilir. XVIII. yüzyıl sonu itibariyle geleneksel anlayışın uzağında olarak büyük boyutlu kamu binaları yapımına başlanmıştır. Kışla ve okullardan oluşan bu binalar, gerçekleştirilmesi planlanan reformların izleğinde inşa edilmiştir (Cezar, 1993, s. 9). Avrupa’da görülen kamu binalarının biçimsel özellikleri de Osmanlı kamusal alanına yansımaya başlayacaktır. XVIII. yüzyılda tanınan Rokoko ve Barok üsluplarının denemeleri, cami ve çeşme gibi yapılar üzerinde görülmektedir. Sonraki yüzyılda ise Ampir üslup kullanım alanı bulmuştur. Osmanlı hanedanının neredeyse dört yüz yıldır kesintisiz ikameti olan Topkapı Sarayı’nın bazı yapılarında da düzenlemeler yoluyla yeni estetik anlayışa yer vermeye başlanmıştır. Yine de dışta sadelik esasına dayanan Osmanlı klasik üslubu saray özelinde korunmuştur (Cezar, 1993, s. 8).

Topkapı Sarayı avlu, bahçe ve localarla birbirine bağlanan köşk ve kasırlardan oluşmaktadır (Barillari ve Godoli, 1997, s. 36). Bu sebeple yekpare bir yapı olmadığı ifade edilmelidir. Zira tahta geçen sultanların burada bulunan önceki yapıları yıktırıp yerine yeni köşkler yaptırmalarına da bağlı olarak, Topkapı Sarayı zaman içinde biçimsel değişimlere uğramış ve devamlı büyümüştür (Kuban, 1998, s. 208). Hanedanın sürekli ikameti Topkapı olsa da Lale Devri’yle beraber Boğaziçi kıyılarında imar çalışmaları hız kazanmış, bölge Osmanlı elitinin saray konutlarıyla dolmaya başlamıştır. Kuban’ın dikkat çektiği gibi, iktidar merkezinin taşınarak “sultan sarayının kent içinde yer değiştirmesi” II. Mahmud devriyle girilen bir süreçtir (Kuban, 1998, s. 37). Tarihi yarımadan çıkma isteği, Topkapı Sarayı’nın barındırdığı eski düzene ait anlamları terk edip, yeni bir düzen inşa etme tasarısının altını çizmektedir.

II. Mahmud döneminde Batılı saray yapısı anlayışıyla tasarlanıp Boğaz’ın kıyısına inşa edilen Çırağan Sarayı, yapıldığı dönemin beğenisine uygun olarak Neo-Klasik ve Ampir üslubuyla harmanlanmıştır (Cezar, 1993, s. 18). Ortaköy-Beşiktaş hattına yapılan sarayın, kentin iktidar odağını de Boğaz kıyısına kaydıracağı söylenebilir. Dışta okunan Batı etkisi, içeride de ilk kez *minder-sedir* düzeni yerine

masa-sandalye düzenine geçilmesiyle devam etmiştir (Cezar, 1992, s. 9). Dolayısıyla, eski anlamlara dair kırılmanın yalnız cephede değil içeride de yaşanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Nitekim II. Mahmud, sakalını kısaltıp kavuğunu ve kaftanını çıkararak Batılı hükümdarları andıran bir görünümle halkın arasına karışan ilk Osmanlı sultanı olmuştur (Berkes, 2003, s. 173). Bu bağlamda, kendisinden önceki hükümdarların Topkapı Sarayı'nın mahremiyeti ile bütünleşen görünmeden yönetme tavrına zıt bir söylem geliştirdiği belirtilebilir. Radikal sayılabilecek bir hamleyle hükümdar ve sarayı göz önüne çıkmıştır.

Topkapı'dan çıkma süreci yaşanırken, değişen dünya dinamikleri içinde siyasi görünürlüklerini korumaktan geçen yolun köklü değişimler yapmak olduğunu anlayan Osmanlı eliti, yönetim sisteminde de yeni arayışlar peşine düşmüştür. 1837'de Viyana sefaretinde bulunan Sadık Rifat Paşa (1807-1856), Avrupa medeniyetinin rasyonel devlet yönetimi anlayışı ve insan hakları temellerinde yükseldiğine dikkat etmiştir. Ona göre reform, mevcut sistemin unsurlarını düzeltmek değil, sistemin kendisini değiştirmektir. Yazılarında, o sıralar Osmanlıca karşılığı bulunmayan “medeniyet” (civilisation) sözcüğüne vurgu yapmıştır. Hükümetlerin halk için, halkın haklarını korumaya yönelik aygıtlar olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, Sadık Rifat Paşa, “insan hakları” ve “özgürlük” gibi kavramları yazıp yorumlayan ilk Osmanlı devlet adamıdır (Berkes, 2003, s. 202). *Tanzimat* ideolojilerini temellendiren unsurun, Sadık Rifat Paşa'nın Kameralizm'den esinlenen görüşleri olduğu söylenebilir. Sözcük anlamı “düzenlemeler” olan Tanzimat da yapılacak bir dizi değişimin çatısı olacaktır.

Bu noktadan sonra *medeniyet* kavramının en yükseğe konulduğunu belirtilmelidir. Abdülmecid'in tahta çıkmasıyla ilan edilen Gülhane-i Hatt-ı Hümayunu (1839) yani Tanzimat Fermanı, Batı modeli uyarınca yapılacak reformları devlet politikası haline getirmiştir. Fermanla beraber Osmanlı tarihinde ilk kez Sultan ve tebaa arasındaki ilişki yazılı bir biçimde tanımlanmış, Sadık Rifat Paşa'nın işaret ettiği eşitlik, özgürlük, insan hakları gibi kavramlar Osmanlı politik söylemine girmiştir (Çelik, 1986, s. 32). Neticede bürokratik bir yapılanma fikri ile girişilen atılımların, nihai bir kültürel uyanışı tetiklemiş olduğu görülmektedir. Söz konusu olan yönelim modernliğe doğru otonom bir yol bulmak değildir. XIX. yüzyıl Osmanlı tarih yazımı anlaşılır biçimde yön değiştirip Batılı politik, ekonomik ve

kültürel saldırılara cevap vermek üzere düzenlenmiştir (Eldem, 2013, s. 49). Bu cevabın Batılı bir çehre kazanarak verilebileceği düşünülmüş olmalıdır.

XVIII. yüzyıl reformcusuna göre daha bilinçli, programlı ve aceleci olan XIX. yüzyıl reformcusu da modernleşmeyi bir ölçüde sırtlanarak topluma dikte etmiştir (Ortaylı, 1987, s. 23). Tanzimat yöneticilerinin topluma benimsetmeye çalıştığı düzenin, büyük bir kesim için tamamıyla *alışılmamış* olduğu göz önüne alınmalıdır. Toplumun üst kesiminden alt katmanlarına yayılan yenileşme programının yürütücüleri de *ikna* yoluna başvurmuşlardır. Gündeme gelen her yenilikte ılımlı bir yol izlenmiştir. Yöneticiler, radikal uygulamaları alıştırarak topluma nüfuz ettirmişlerdir. Avrupa'nın müdahalelerini görüntüde benimseyip, tamamen dikkate almamış ya da kendilerince değiştirip, seçerek uygulamaya koymuşlardır (Ortaylı, 1987, s. 88).

Batılılaşma etkilerinin izlenebildiği Osmanlı mimari ortamı da bu anlayışa paralel bir izlekte gelişmiş, Batı'daki Eklektisizm (Seçmecilik) anlayışı Osmanlı topraklarında çalışan mimarların baskın tavrı haline gelmiştir. Bu anlayış, yeni bir tasarım oluşturmak için farklı çağ ve üsluplardan devşirilen unsurların kompozisyonu olarak tanımlanabilir. İktidar merkezini kesin biçimde Boğaz kıyısına taşıyan Abdülmecid'in yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı, mimari ve süsleme bakımlarından bu anlayışın Osmanlı topraklarındaki doruk noktası olarak değerlendirilmektedir (Cezar, 1992, s. 14). II. Mahmud tarafından görece Batılı bir terbiyeyle yetiştirilen Abdülmecid, piyano çalan, iyi derecede Fransızca konuşan bir sultandır. Kendi çocuklarını da aynı doğrultuda yetiştirmeye özen göstermiştir (Beydilli, 2014, s. 37-38). Batılılaşma eğilimi hanedan yaşamına yerleşirken yalnız yüzeye yansıyan bir Avrupa etkisi değil, onların değişen zevkleriyle gündelik alışkanlıklarına da cevap verecek bir yaşam ortamı arayışı gündeme gelmiştir.

Yeni sarayın bulunacağı alan, imparatorluk donanmasının demirlediği bir koydur. XVII. yüzyılda doldurulmaya başlanılan bu koy, zamanla padişahın has bahçelerinden olmuş, elde edilen sahile ise Dolmabahçe (dolma-bahçe) adı verilmiştir. Buraya inşa edilen köşk ve kasırların meydana getirdiği yapılar topluluğu ise Beşiktaş Sahilsarayı olarak anılmaya başlanmıştır (Yücel ve Öner, 1989, s. 10-12). Dolayısıyla, Topkapı'dan uzaklaşma fikri gündemdeyken dikkatin, XVIII.

yüzyılla beraber Osmanlı elitinin sayfiyesi haline gelen Dolmabahçe sahiline kayması doğal karşılanmalıdır.

Topkapı'dan çıkıldığında Sultan'ın kentle saray yapısı üzerinden geliştirdiği ilişkinin konumu ve mizacı değişmiştir (Kuban, 1998, s. 37). XVI. yüzyıldan beri içinde barındırdığı Avrupa elçiliklerinin de etkisiyle Batılı yaşayışın baskın olduğu Galata ve Pera bölgeleri yeni saray mekânıyla daha tümleşiktir. Tanzimat'ın yürürlüğe girmesiyle beraber ulaşım imkânlarının gelişmesi ve gayrimüslim nüfusun ticaret yapma, mülk edinme haklarının iyileştirilmesi Pera'yı canlandırmıştır. Semt, kozmopolit yapısı ve mimari tarzı itibariyle Avrupalılığın simgesi haline gelmiş, Müslümanların yerleştiği Haliç'in diğer yakasından ayrılmıştır (Sinanlar Uslu, 2009, s. 118). Kopuşun yaşandığı diğer yakada Topkapı Sarayı da bulunmaktadır.

Batı'ya olan yönelim Saray sınırlarını aşmıştır. Pera'da konumlanan Batılılar, Avrupa hayatının çeşitli hallerini bölgeye taşımaktadırlar. Nihayetinde bölgenin Batılı kimliği bu noktadan Boğaz'ın üst kıyılarına kadar sıçramış, Osmanlı eliti de burada sürmekte olan yaşama özenle katılım göstermeye başlamıştır (Kuban, 1998, s. 227). Abdülmecid, Topkapı Sarayı'ndan ziyade Beşiktaş Sahilsarayı ile babası II. Mahmud'un inşa ettirdiği Çırağan Sarayı'nda kalmayı tercih etmiştir. 1843'te Beşiktaş Sahilsarayı'nın onarımı gündeme gelmiş fakat bunun yerine buradaki yapıların yıkılmasına karar verilerek Tanzimat'ın simgesi konumundaki Dolmabahçe Sarayı'nın inşasına başlanmıştır (Göncü, 2015b, s. 191-192). Yeni düzenin iskeletini oluşturan reformlar da yeni saray yapısı üzerinden görsel tezahür kazanacaktır.

Dolmabahçe Sarayı'nın tüm düzenlemesi, École des Beaux-Arts tasarım ilkeleri olan simetri, aksiyon ve devamlılık temel alınarak yapılmıştır. Bunların tamamlayıcısı olarak klasik cephe süslemeleri çağın Fransız Ampir üslubunu çağrıştırmaktadır. Dolmabahçe Sarayı kendi başına başkent için yeni bir "anıtsallık" tanımlamaktadır. Zira ana cephesi Boğaz'a dönük olan saray, pek çok yerden izlenebilen bir yapı konumundadır (Çelik, 2002, s. 27). Dolmabahçe Sarayı belli bir dünya görüşünün ürünü olarak değerlendirildiğinde, barındırdığı anlam katmanlarının da tasarım sürecinde etkili olduğu vurgulanabilir. Bu süreçte çalışan mimar ve dekoratörlerin kimlikleri ise dönemi ve yapıyı anlama noktasında yardımcı olmaktadır. Sarayın asıl mimarları olarak bilinen Garabet Balyan (1800-1866) ve oğlu Nigoğos'a (1826-1858), Garabet Balyan'ın Çırağan Sarayı'nın inşasında

beraber çalıştığı akrabası Ohannes Servedyan eşlik etmiştir (Göncü, 2015b, s. 237). Paris’le temas halinde olan Balyan ailesi, çağın mimari gelişmelerini yakından takip ederek Osmanlı mimari ortamına Batılı bir dokunuş sunmuşlardır. Babası, Nigoğos Balyan’ı mimarlık eğitimi alması için önce Collage de Sainte-Barbe’ya, ardından École des Beaux-Arts’a göndermiştir (Yenişehirlioğlu, 2006, s. 65). Paris’teki okulun tasarım yaklaşımını Saray yapısı üzerinden okuyabilmek bu anlamda şaşırtıcı olmamalıdır.

Balyan ailesi, Osmanlı toplumunun içinden yetişen yeni bir mimar tipine işaret etmektedir. İstanbul’da her biri farklı üsluplara sahip binalar inşa etmişlerdir. Rokoko, Barok ve Neo-Klasik formları bir hareket serbestliği içinde kullanıp camilere, kiliselere, fabrikalara, kışlalara ve saraylara uygulayarak özgün tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. Bu üslupları, klasik Osmanlı yapılarına giydirecek veya başka tarihsel elementlerle karıştırarak yeni bir Osmanlı mimari anlayışı kurgulamışlardır (Yenişehirlioğlu, 2006, s. 66). Onların bu eklektisist yaklaşımı, Dolmabahçe Sarayı’nın kimliğini oluşturan ana unsurlardan biridir. Sarayın yapımında yalnız Osmanlı tebaasından değil, Avrupa’dan isimler de görev almışlardır. Bu durum, Dolmabahçe Sarayı’nın kimliğini oluşturan *çeşitliliklerin bütünlüğü* özelliğine vurgu yapmaktadır.



Görsel.9 1862’de Francis Bedford (1815-1894) tarafından çekilen Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı fotoğrafı (<https://www.instagram.com/p/BmWZBU1IBKB/>).

Yapının ön yüzündeki Barok, Rokoko ve Ampir üsluba özgü kabartmalar (cartouche), gülbezekler (rosette), istiridyeye kabukları, madalyon ve çelenk biçimleri, vazolar, “S” ve “C” biçimli bezeme kıvrımları bir kompozisyon bütününde birleşerek eklektik bir kimlik yaratmaktadır (Yücel ve Öner, 1989, s. 22). Aynı eklektisist anlayış iç mekânlarda devam ederken cephe süslemeleri de iç mekân tavan

kabartmaları ile duvarlarında natürmort, hayvan, manzara gibi yağlıboya resimleriyle kaynaşarak yeniden belirlemektedir (Yücel ve Öner, 1989, s. 23). Böylelikle dış bezeme programının devamlılığı içeride de sağlanmıştır. Sultanın Dairesi, Veliat Dairesi ve Tiyatro Salonu dahil olmak üzere sarayın çeşitli iç mekanlarının süsleme ve düzenlemelerini Fransız opera dekoratörü Charles Séchan (1803-1874) üstlenmiştir. Avrupa'daki pek çok opera ve tiyatronun dekorasyonunu yapmış olan Séchan, Dolmabahçe Sarayı özelinde de çağının sevilen Fransız üsluplarını birleştirmiştir (Vignes-Dumas, 2012, s. 235-251).

Sarayın tefrişatı da inşası gibi başlı başına bir iş olarak değerlendirilmelidir. Yerleştirilecek her türlü mobilya, yakalanan estetik harmoninin devamlılığı açısından özenle seçilmiştir. Séchan bu noktada da devreye girerek bazı eşyaların desenini bizzat çizmiştir. Ayrıca, XIV. Louis stili masa, sandalye, koltuk, kanepeler, saat, ayna, avize, şamdan, sehpa gibi mobilyaların seçilerek Paris'e ısmarlanmasında aracılık etmiştir (Cezar, 1992, s. 26).

Yaptığı girişimler göz önüne alındığında Abdülmecid'in, babası tarafından benimsenen modern monark imajını sürdürme ve ilerletme eğiliminde olduğu görülmektedir. Sarayını, çağının Avrupa sarayları modeli uyarınca tasarlatıp döşetmesi de bunun bir yansıması olarak görülebilir. Osmanlı sarayında yaşanan yapısal değişim, onu tamamen terk edip bir yenisini kurgulayarak sağlamıştır. Bu hadise, Tanzimat reformcusunun mevcut sistem üzerine takındığı tutumla benzeşmektedir. Eski düzene mahsus protokol de dönüşmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun milliyetçilik tehditleri ve savaşlarla yıprandığı bir dönemde, dış politikada askeri güçten farklı bir koruma kalkını oluşturma ihtiyacı baş göstermiştir (Çetinsaya, 2005, s. 126). Tanzimat devlet adamının en etkili savunma mekanizmasını ise *diplomasi* kalkını oluşturmaktadır. Diplomaside de Batılı bir çehrenin ve Batılı adetlerin öne çıkmaya başladığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Topkapı Sarayı'nda uluslararası diplomatik olaylar ve kabuller gibi etkinliklere cevap veren mekân Arz Odası'dır (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.5). Saraya gelen yabancı konuklarla elçiler Osmanlı imparatorluk protokolüne uygun şekilde ağırlanarak huzura kabul edilmişlerdir. Yabancıların bu protokol uyarınca hareket etmeleri beklenirken huzura çıkanların sultanla doğrudan muhatap

olması gibi durumlar söz konusu değildir³. Avrupa'yla ilişkilerin denklik potasına girmesiyle protokol kurallarında bir dönüşüm ihtiyacı baş göstermiştir. Saray'ın Batı'ya araladığı kapıdaki ana değişim ise gelenlerin beklentilerini karşılamak adına uğraş verilmeye başlanmasıyla sağlanmıştır. Dolmabahçe Sarayı'ndaki yüksek tavanlı, geniş hacimli Süfera ve Muayede Salonları, eski sarayın Arz Odası işlevini yerine getirmek üzere tasarlanmış mekânlardır. Keza Protokoldeki Batılılaşma da bu mekânlar üzerinden izlenilebilir hale gelmiş, yeni düzene ait sanat ve tasarım yaklaşımları ise bu mekânlarda sergilenmek istenmiştir. Tasarım anlayışındaki dönüşüm, *halı-sedir-sandık* düzeninin yerini *iskemle-masa-dolap* düzenine bırakması üzerinden okunabilmektedir (Küçükerman, 2007, s. 276). Eşyalara bağlı davranış biçimindeki bu keskin değişimle, hanedan mensuplarının eski saraya bağlı alışkanlıkları da terk etme sürecine girdikleri fark edilebilir.

Topkapı Sarayı ile beraber kesin olarak terk edilen uygulamalardan birisinin *Kafes* olması önemlidir. Kafes Kasrı, şehzadelerin ve tahttan indirilmiş padişahların yaşadığı Topkapı Sarayı'nın özel bölümüdür. Dış dünyadan kopuk ve öldürülme korkusu altında yaşayan şehzadeler, taht sırası geldiğinde Kafes'ten çıkarak padişah olmuşlardır. Bu süreçte, cariyeleri hariç hemen hemen kimseyle görüşmelerine izin verilmemiş, şehre çıkmaları yasaklanmıştır. Yaşadıkları ruhsal bozuklukların yanında dünyadaki gelişmeler, devlet ve toplum üzerine bilgileri de yetersizdir. II. Mahmud, kendisini öldürmek isteyen IV. Mustafa'dan (1779-1808) ve Kafes'ten kaçırılarak tahta çıkarılmış, onun saltanatı esnasında bu gelenek uygulanmamıştır (Sakaoğlu, 1993, s. 86-95). Bu geleneğin terk edilmesi, etrafla daha somut ilişkiler kurarak yaşadığı çağın ayırıcısına varabilen şehzadelerin yetişmesi bakımından oldukça olumlu bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi, eski gelenekten tamamen ayrılan bir görüşün ürünü olarak göz önüne alınmalıdır. Ana bölümü tamamlayan bu yapı, hanedan şehzadeleri için yeni bir *serbestlik* anlayışının önünü açacaktır. Konum olarak pek çok noktadan görülebilen, Boğaz'a nazır ferah dairenin çevresinden izole olmadığı açıktır. Hanedanın özel yaşamını sürdürdüğü Harem bölümü de Topkapı Sarayı'ndakinden farklı biçimde tasarlanmıştır. Harem burada saraydan ayrı tutulan

³<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/arz-odas%C4%B1>

bir yapılar topluluğu olarak değil, yapıyla bütünleşik bir biçimde konumlandırılmış bir birim olarak yer almaktadır (Yücel ve Rifat, 1987, s. 11). Harem ve Selamlık arasındaki seksen metrelik koridorun duvarlarını ise sarayın diğer bölümlerinde olduğu gibi tuval resimleri tamamlamaktadır.

Dolmabahçe Sarayı'nın tasarım ve işlevsellik bakımından Batı'da yaşanan sanayi gelişmelerinin etkisinde olduğu vurgulanabilir. Sarayın inşa edildiği zaman diliminde Batı sanayisinin son ürünleri de İstanbul'da dolaşıma çıkarak yeni ihtiyaçlara cevap vermeye başlamıştır. Zira Tanzimat ideolojisinin temellerinden olan halkın yaşam şartlarını iyileştirmeye koşut olarak, kamusal alanda da dönüşüm süreci yaşanmaktadır. Osmanlılar için yepyeni bir anlayışın ürünü olan Dolmabahçe Sarayı, bu dönemde dünyayı etkisi altına alan bir teknoloji ve tasarım yarışının izlerini taşımaktadır (Küçükerman, 2007, s. 261). Bilindiği üzere Batı sanayisini takip etmek, toprak kayıplarına karşı modernleşme yönelimiyle direnç göstermeye çalışan Osmanlı İmparatorluğu için özel bir öneme sahiptir. Nitekim Osmanlılar bu amaçla 1851'de Londra Fuarı'na (The Great Exhibition) katılmışlardır (Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 225). Sanayi Devrimi'nin yansıması olan bu fuar, Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlanma sürecini büyük ölçüde etkilemiştir. Saray iç mekânının tasarımlarına destek veren kuruluşların çoğuyla sergi kataloglarında karşılaşılmaktadır (Küçükerman, 2007, s. 294).

Londra Fuarı, Kristal Saray (Crystal Palace) adı verilen yapıda gerçekleştirilmiştir. Bu ebatta bir mekân ilk kez bir fuar alanı olarak kurgulanmıştır. Nitekim 80.000 metrekare civarı bir alana demir ve cam plakalar giydirerek fuar mekânı elde etmek dikkat çekici bir girişimdir (Addis, 2006, s. 16). Yapının adı da malzemesinden kaynaklı parlaklığına dikkat çekmektedir. Fuara biçimsel olarak benzeyen Camlı Köşk ise Dolmabahçe Sarayı'na sonradan dahil edilen bir yapıdır. 1853-1854 yılları arasında İngiliz mimar William James Smith (1807-1884) tarafından tasarlanan bu bölüm, Sultan'ın sokağı izleyebilmesi için özel olarak kurgulanmış ve adını kış bahçesinden almıştır (Ağır, Batur, Cephaneçigil, Kula Say, Topçubaşı Çilingiroğlu ve Uğurlu, 2015, s. 97). Saraya eklenen bu özel yapının, günün Avrupa modasını takip ettiği ifade edilebilir. Avrupa'da, XIX. yüzyılın ilk çeyreği itibariyle büyük malikânelere cam evler eklemek, özel ve kamusal alanlarda büyük boyutlu, tamamen cam ile örtülmüş botanik bahçeler veya kış bahçeleri inşa

etmek rağbet görmeye başlamıştır (Addis, 2006, s. 15). Kristal Saray'ın tasarımını da etkileyen bu moda Dolmabahçe Sarayı'nda rastlamak ise çağın nabzını tutan bir zevk anlayışına işaret etmektedir. Kristal Saray, Dolmabahçe Sarayı'nın inşa sürecine yalnız sergilediği yoğun ürün çeşitliliği ve yeni teknolojik olanaklarla değil, kendi tasarım anlayışıyla da katılım göstermiştir.

Dolmabahçe Sarayı'nın açılışı, diğer önemli gelişmelerin yaşandığı 1856 yılına tarihlenmektedir. Aynı yıl Islahat Fermanı ilan edilmiş, Paris Antlaşması imzalanmış ve Kırım Savaşı (1853-1856) sona ermiş; tüm bu hadiseler birbiriyle ilişkili olarak gerçekleşmiştir. Sarayın yapımı daha erken tarihte bitmiş olsa da savaş ortamında açılması uygun bulunmamıştır. Rusya'ya karşı Fransa, İngiltere ve Osmanlı ittifakı ile yapılan savaş esnasında İstanbul Müslümanlarının günlük yaşam alışkanlıkları ve zevklerinde değişimler meydana gelmiştir. Zaten rağbet görmekte olan Boğaziçi, bu evrede yaygın bir biçimde yerleşime açılmıştır. Abdülmecid devriyle beraber saraylıların şehirde dolaşması olağan hale gelmiş, halk arasında saraylı giyim ve davranışlarının taklidi moda olmaya başlamıştır (Beydilli, 2014, s. 47). Savaş esnasında şehre gelen Avrupalıların da etkisiyle, Batı usulü yaşamın İstanbul'a nüfuz ettiği ifade edilmelidir.

Islahat Fermanı ise Tanzimat Fermanı'nın gayrimüslim tebaaya tanıdığı hak ve özgürlükleri sürekli hale getirerek sağlamlaştırmıştır. Ferman aracılığıyla Sultan, tebaasını eşit bir yaklaşımla koruyup gözeteceğinin teminatını vererek bu eşitlik anlayışının Osmanlı ülkesini daha büyük refaha kavuşturacağı vurgusunu yapmıştır⁴. Fermanın ilanından sonra Osmanlı Devleti'ni temsilen Paris'e giden Sadrazam Âli Paşa (1815-1871) ve Avrupalı güçlerin katılımıyla Paris Antlaşması imzalanmıştır. Antlaşma ile Osmanlı Devleti resmi olarak Avrupalı devletler birliğine dahil edilmiş, bağımsızlık ve bütünlüğünü güvenceye alınmıştır (Davidson, 2015, s. 4). Neticede, Batılı cephede galibiyet kazanan Osmanlı Devleti'nin yeni sarayı Dolmabahçe, 13 Temmuz 1856 günü açılmıştır. Tasarımı, inşası ve tefrişatı Batı usulüne göre yapılan sarayın, açılış ziyafeti de aynı şekilde yapılmıştır (Küçükerman, 2007, s. 320).

Dolmabahçe Sarayı'nın yaptığı *yeni düzen* vurgusu, politik, sosyal ve kültürel anlamlar taşımaktadır. İmparatorluğun imajını Avrupalı kılma süreci boyunca da Batı

⁴<http://www.muhammedbalci.com/yayinlar/tebligler/52.pdf>

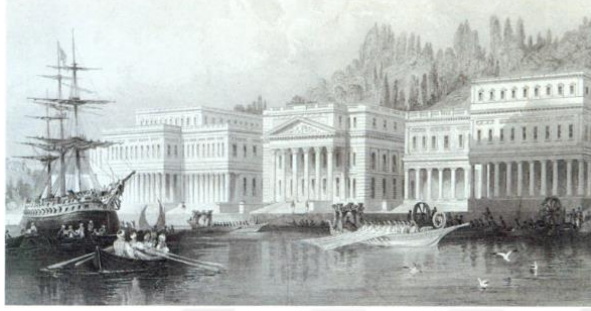
kültürünün Osmanlı ülkesinde üreme ortamı bulduğu ifade edilmelidir. Osmanlı toplumu için saray; davranış, gelenek, yaşam biçimi, giyim kuşam ve mimari gibi alanlarda model olarak konumlanmıştır (Georgeon, 2003, s. 193). Bu bağlamda, beğenilerdeki değişimin zamanla topluma nüfuz etmesi doğal bir sonuçtur. Alışılmaya başlanan yeni düzen ise Dolmabahçe Sarayı ile görsel tezahüre kavuşmuştur. Eski anlamların dönüşüme uğradığı bu ortama Batılı söylemin yön kazandırıyor oluşu da sosyal alışkanlıklardaki dönüşümün izleğini göz önüne sermektedir.

Fiziksel olarak Dolmabahçe Sarayı gibi farklı bir yapı inşa etmenin, sarayı tefriş etme meselesini de beraberinde getirdiği vurgulanmıştır. Sarayın döşenmesi için Avrupa'dan sipariş edilen emtia gibi, tuval resimleri de bezeme programının bir parçasıdır. Batı saraylarında rastlandığı şekliyle duvara tablo asmak tefrişatın bir parçası olarak değerlendirilmiş, bu süreçte tuval resmi bir Batılılaşma unsuru olarak Saray'a girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel mirasını ön plana çıkaran tabloların özellikle tercih edilmiş olması ise İmparatorluk imgesini canlı tutma isteğiyle açıklanabilir. Dolayısıyla net bir koleksiyonerlik bilincinden bahsedilemeye bile, Saray'ın bilhassa duvara asılmak üzere tablo alımına başlanması Dolmabahçe'nin inşası ile bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Dolmabahçe Sarayı'nın tefrişat programına katılarak Saray'da ayrıcalıklı bir konum kazanmaya başlayan tuval resimleri, XIX. yüzyılda inşa edilen diğer saray yapılarında da tefrişata dahil olacaktır. Hanedanın özel yaşamını sürdürdüğü saray yapıları, koleksiyonun gelişimine de ev sahipliği yapmışlardır.

1.3. Saray Tablo Koleksiyonu'nu Barındıran Diğer Yapılar ve Yıldız Sarayı

Batılılaşma döneminde inşa edilen saray yapıları dönemin fikir yönelimini mimari düzlemde yansıtırken kentin iktidar merkezini de Boğaziçi kıyılarına kaydırmıştır. Hanedanın Topkapı Sarayı'ndan çıkışı aslında zamana yayılan bir süreçtir. Evvelce de değinildiği gibi Batı'yla gelişen yeni diyalog biçimi, III. Ahmed devrinde yeni yaşam alanı arayışlarına yol açmıştır. II. Mahmud'un radikal değişim programı ise anlaşıldığı üzere Topkapı Sarayı'ndan kesin bir fiziki kopuşu kapsamaktadır. II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı, Batılılaşma döneminin

sembolü olan Dolmabahçe Sarayı'nın bir nevi hazırlayıcısı olarak görülebilir. Sultan'ın hükümet sisteminde gerçekleştirdiği ıslahatlara koşut olarak yeni bir idari merkez yaptırması, hanedan için yeni bir yaşam alanı kurgulanmasına da yol açmıştır.



Görsel.10 II. Mahmud'un yaptırdığı Çırağan Sarayı'nı gösteren Thomas Allom (1804-1872) gravürü (Cezar, 1993, s. 13).

Çırağan Sarayı'nı II. Mahmud'un baş mimarı Abdülhalim Bey'e atfeden Cezar, ahşap yapının Neo-Klasik ve Ampir üslupla harmanlandığını da eklemektedir (Cezar, 1993, s. 13). Öte yandan Barillari ve Godoli'ye göre sarayın mimarı büyük olasılıkla Garabet Balyan'dır (Barillari ve Godoli, 1997, s. 36). II. Mahmud, yapımına 1834 yılında başlanan Çırağan Sarayı'nın bitişini göremeden vefat edecektir. 1841'de tamamlanan yapı, Dolmabahçe Sarayı'nın inşası bitene kadar Abdülmecid'in daimi ikameti olmuş, art arda tahta çıkan çocukları V. Murad, II. Abdülhamid ve V. Mehmed Reşad Çırağan Sarayı'nda dünyaya gelmişlerdir. Saray, 1857'de yıktırılarak kâgir olması planlanan yeni Çırağan'ın inşasına başlanmıştır fakat hazinenin durumu elverişsizdir. Nitekim yapımı henüz tamamlanan Dolmabahçe Sarayı'nın masrafları da eklenince devlet mali bir buhranın içine girmiştir. Neticede Çırağan Sarayı'nın durdurulan inşaatı ancak 1863'te, Abdülaziz'in emriyle yeniden başlatılabilmiş ve yapımını da 1858'te ölen ağabeyi Nigoğos Balyan'ın çizdiği planları kullanan Sarkis Balyan ile Agop Balyan devralmışlardır (Can, 1999, s. 11-17). Sarkis Balyan aynı esnada inşaatı süren Beylerbeyi Sarayı'nın da mimarıdır. Beylerbeyi'nin kapıları 1871'de tamamlanan Çırağan Sarayı'ndan önce, 1865'te açılacaktır (Şehsuvaroğlu, 2011, s. 83).

İlk Çırağan Sarayı'nın Neo-Klasik üslubu yeni sarayda yerini oryantal bir etkiye bırakmıştır. Abdülaziz süreçte çalışan sanatçıları İspanya ve Kuzey Afrika'ya yollayarak önemli yapıların rölövelerini istemiştir (Barillari ve Godoli, 1997, s. 36).

Sarayın mobilyaları Doğramacıbaşı Vortik Kemhacıyan tarafından yapılmış, eşyaların üretimi için özel atölyeler kurulmuştur. İç mekan resimlerini Resimcibaşı Hacı Mıgırdiç Kalfa, duvar ve tavan süslemelerini ise İtalyan dekoratör Marlo, Sapon Bezirciyan, Ohannes Acemyan (?-1895) ve Tavit Tıryants yapmışlardır. Dekorasyon sürecinde çalışan isimler arasında ressam Mıgırdiç Civanyan'a (1848-1906) da rastlanmaktadır (Can, 1999, s. 23-25).

Kışlık bir saray olarak tasarlanan Çırağan'ın ısıtılması kolay olmamış ve Abdülaziz de burada pek fazla kalmamıştır. 30 Mayıs 1876'da tahttan indirilen Sultan Dolmabahçe Sarayı'ndan Topkapı'ya gönderilmiş, oradan da Çırağan Sarayı'na nakledilmiş ve 4 Haziran 1876 günü iki bileği de kesilmiş bir vaziyette burada ölü bulunmuştur. 31 Ağustos 1876'da hal edilen halefi V. Murad ise yirmi sekiz yıllık hapis hayatını Çırağan Sarayı'nda geçirecektir (Can, 1999, s. 37-39). Başını Mekteb-i Sultani'nin eski müdürü Ali Suavi'nin (1838-1878) çektiği bir kalabalık, V. Murad'ı yeniden tahta çıkarmak için Çırağan Sarayı'nı kuşatmış (20 Mart 1878) fakat bu darbe girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Tarihe "Çırağan Vak'ası" olarak geçen bu hadisenin ardından II. Abdülhamid sarayı sıkı güvenlik tedbirleri altında tutmuştur. II. Abdülhamid'in kalıcı olarak Yıldız'a yerleşmesini ve iktidarı boyunca özel durumlar haricinde saraydan çıkmamasını hazırlayan unsurlardan biri de Çırağan Vak'ası olmalıdır (Georgeon, 2003, s. 125-129).

Görece siyasi sebeplerden bakımı ihmal edilen Çırağan Sarayı, V. Murad'ın vefatından (1904) sonra yoğun bir tadilat sürecine girecektir (Can, 1999, s. 43). II. Abdülhamid'in hal'inden sonra tahta çıkan V. Mehmed Reşad ise Çırağan'ın Meclis-i Mebusan'a tahsis edilmesine izin vermiş ve sarayın amaca uygun hale getirilmesi için Meclis-i Mebusan başkanı Ahmed Rıza Bey'in (1858-1930) denetiminde çalışmalar başlatılmıştır (Olgun, 2007, s. 117). Yıldız Sarayı Şâle Köşkü'nden değerli eşyalar getirilmiş, II. Abdülhamid'in tablo koleksiyonundan seçilen eserler de Çırağan Sarayı'na asılmıştır. Arşiv kayıtlarına göre, Şâle Köşkü'nden İstanbul'un fethini tasvir eden bir tablo, Mabeyn-i Hümayûn'dan da sekiz adet yağlı boya tablo getirilmiştir⁵. Ancak 19 Ocak 1910 günü, Çırağan'ın Harem ve Ağalar Dairesi haricinde kalan tüm bölümleri sebebi anlaşılamayan bir kaza sonucunda tamamen

⁵No: 170, Milli Saraylar Arşivi, Dolmabahçe Sarayı.

yanmıştır. Yangından iki gün önce Yıldız Sarayı'ndan getirilen tabloların çoğu kurtarılmışsa da bir kısmı tahrip olmuştur. Saraydaki yarım asırlık birikim ve V. Murad'ın kütüphanesi de ortadan kalkmıştır (Can, 1999, s. 48-50).

Çırağan Sarayı'nın inşaat sürecinde tamamlanan Beylerbeyi Sarayı ise Boğaziçi'nin Anadolu kıyısında bulunmaktadır. Saray, I. Ahmed dönemi itibariyle özellikle rağbet gören İstavroz Bahçesi'ne inşa edilmiştir. XVIII. yüzyıl sonlarına kadar Saray'ın hasbahçelerinden olan bu alana köşk ve kasırlar yaptıran padişahlar, Beylerbeyi'ni sayfiye yeri olarak kullanmışlar ve yaz aylarında ekseri olarak burada vakit geçirmişlerdir. XVIII. yüzyıl sonlarında İstavroz Bahçesi'nin arazisi parçalanarak halka satılınca bölgenin hasbahçe olarak kullanımı da sona ermiştir. Beylerbeyi'ne bir saray yaptırma niyetinde olan II. Mahmud, elden çıkarılan arazinin satın alınmasını sağlamıştır (Şehsuvaroğlu, 2011, s. 80-81). Yapımına 1829'da başlanılan Beylerbeyi Sarayı da tıpkı Çırağan gibi Topkapı'dan çıkma sürecinde devlet idaresinin yürütüldüğü yapılardan olacaktır. Abdülmecid tahta çıktıktan birkaç gün sonra Beylerbeyi Sarayı'na geçmiş ve tebrikleri burada kabul etmiştir (Gülsün, 1993, s. 11).



Görsel.11 Beylerbeyi Sarayı (<https://s3-media4.fl.yelpcdn.com/bphoto/8hK7JtM5bCAPe317XHKmmw/o.jpg>).

1851 yazında çıkan yangın neticesinde Beylerbeyi Sarayı'nın kullanımına ara verilmiştir. Tahta çıktıktan sonra yoğun bir imar programına giriştiği anlaşılan Abdülaziz, eski ahşap sarayı yıktırarak tamamen mermer ve taştan olmak üzere yeni Beylerbeyi Sarayı'nı inşa ettirmiştir (Şehsuvaroğlu, 2011, s. 83-86). Dolmabahçe Sarayı gibi Beylerbeyi Sarayı'nın da mimari programı Neo-Klasik, Barok ve Ampir üsluplara ait unsurlar barındırmaktadır. Ancak Beylerbeyi Sarayı'nın iç mekânlarında İslam mimarisinden gelen sütun başlıklarıyla mukarnaslar yeniden yorumlanmış ve özgün bir bezeme programı yakalanmıştır. Dolayısıyla Beylerbeyi Sarayı'nın

cephesinde okunan Batı etkisi, içeride yerini Türk ve İslam kaynaklı bezemelere bırakmıştır. Aynı eklettisist yaklaşımla inşa edilmiş olmalarına rağmen bütüncül bir Batı etkisinin izlendiği Dolmabahçe Sarayı'ndan bu bağlamda ayrılmaktadır (Cezar, 1992, s. 27). Sarayın tefrişatı için Avrupa'ya sipariş edilen mobilyalar da yakalanan harmoniyle uyum içerisindedir (Gülsün, 1993, s. 40). Çırağan Sarayı'nın genelinde okunabilen oryantal etki, Beylerbeyi Sarayı'nın iç mekânlarında görülmektedir.

Beylerbeyi Sarayı'nın açılışından bir süre önce Fuad Paşa'nın davetiyle İstanbul'a gelerek Saray için çalışmaya başlayan Chlebowski, ilk olarak askeri elitlerin portrelerini ve Osmanlı'nın tarihini konu alan tablolar yapmıştır. Ressamın yaptığı tablolardan dört tanesi halka açık olarak sergilenmek üzere Galatasaray Kışlası'na⁶ yerleştirilmiştir (Roberts, 2013, s. 15). Okuyucularını sergiyi görmeye davet eden Journal de Constantinople'un haberine göre sekiz gün süreyle kışlada teşhir edilecek olan tablolar, sonrasında Beylerbeyi Sarayı'nın taht odasına asılacaktır⁷. Sarayın açılış merasimi 21 Nisan 1865'te halka açık olarak gerçekleştirilmiş, tablolar da gazetenin bahsettiği gibi açılış protokolünde yerini almıştır. İçerik itibarıyla Osmanlı'nın modern askeri gücüne dikkat çeken tabloların yanında, merasimde bizzat bulunan askeri elitlerin portreleri de yerleştirilmiştir. Mevzubahis tablolar, Osmanlı Devleti'nin zaferlerini işleyen hatların ve Osmanlı donanması resimlerinin yer aldığı Beylerbeyi Sarayı tavan bezemeleriyle de uyum içerisindedir (Roberts, 2013, s. 15-16). Sarayın açılışından evvel halka açık bir sergi tertiplenmesi ve söz konusu tabloların açılış merasiminde yer alması dikkat çekicidir. Bu olay, tuval resminin Beylerbeyi Sarayı'ndaki konumuna da vurgu yapmaktadır. Bununla beraber Abdülaziz, İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'a (1830-1875) kendisini at üzerinde gösteren bronz bir heykel sipariş etmiş ve tamamlanan heykeli (1872) Beylerbeyi Sarayı'na koydurtmuştur. Ayrıca sarayın bahçelerine yerleştirilmek üzere Fransa'dan hayvan heykelleri ısmarlanmıştır (Renda, 2004b, s. 962-964).

⁶Galatasaray Kışlası olarak tarif edilen yer, 1839-1848 arasında Tıbbiye Mektebi olarak kullanılan bina olup, 1848 yangınından sonra yeniden inşa edilmiş ve 1868 yılında Mekteb-i Sultani'ye tahsis edilmiştir. Binanın, 1853-1856 yılları arasında Kırım Savaşı sebebiyle kışla olarak faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Bu tarihten sonra 1868'e kadar askeri idadilerin ortak binası olarak kullanılmıştır. Bina günümüzde Galatasaray Lisesi olarak hizmet vermektedir.

⁷Journal de Constantinople, 29 Mart 1965

Beylerbeyi Sarayı'nın pek çok yabancı misafiri olmuştur. İngiliz diplomat Sir George Henry Clifton'ın (1826-1897) kızı Dorina L. Neave (1880-1955), Beylerbeyi Sarayı'nın ilk yabancı konuğunun Fransa İmparatoriçesi Eugénie (1826-1920) olduğunu anılarında kaydetmiştir. İmparatoriçe'nin kullanacağı odalar özel olarak hazırlanmış ve Tuileries Sarayı'ndaki sanat eserlerinin benzerleriyle döşenmiştir (Neave, 1978, s. 19). Abdülaziz'in Avrupa seyahatindeyken tanıştığı İmparatoriçe Eugénie, 1869 sonbaharında III. Napoléon'u temsilen İstanbul'a gelmiştir. Aynı yıl İstanbul'a gelen Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph (1830-1916), 1873'te İran Şahı Nasıreddin (1831-1896), ertesi yıl Karadağ Prensi Nikola (1841-1921) ve Osmanlı-Rus Harbi'nden (1877-1878) sonra Çar II. Alexandr'ı temsilen İstanbul'a gelen Grandük Nikola da Beylerbeyi Sarayı'nda ağırlanan konuklardır (Gülsün, 1993, s. 72). Sarayın, uluslararası diplomaside etkin bir mekân olarak kullanıldığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu hadiseye koştur olarak, tefrişatta tuval resimleri de önemli bir yer işgal ediyormalıdır.

Beylerbeyi Sarayı'nın son sakini ise II. Abdülhamid olmuştur. 1909'da hal edilen Sultan önce Selanik'teki Alâtini Köşkü'ne yerleştirilmiş, Balkan Harbi'nin (1912-1913) patlak vermesi üzerine de Beylerbeyi Sarayı'na nakledilmiştir (Şehsuvaroğlu, 2011, s. 87). II. Abdülhamid burada gözetim altında tutulmuş ve gazete okumasına müsaade edilse de dış dünyayla bağlantısı kısıtlanmıştır. Yazlık saray olarak tasarlanan Beylerbeyi'nde ısıtma donanımının bulunmayışı, burada sürekli konaklamak mecburiyetinde olan II. Abdülhamid ve maiyeti için de sorun teşkil etmiş olmalıdır. II. Abdülhamid, ısıtılması olanaksız ve çok rutubetli bulunduğu Beylerbeyi Sarayı'nda 10 Şubat 1918 tarihindeki vefatına kadar, yaklaşık altı yıl kalmıştır (Georgeon, 2003, s. 598-604).

II. Abdülhamid'in otuz üç yıllık yaşam alanı olan Yıldız Sarayı ise XIX. yüzyılda inşa edilen saray yapılarının sonuncusudur. Sarayın konumlandığı Yıldız Tepesi, Beyoğlu, Beşiktaş ve Ortaköy semtlerinden gelen yollara hâkim olmakla beraber Haliç'e ve Boğaziçi'nin güneybatı girişi ile Anadolu kıyısına da nazırdır (Ezgi, 1962, s. 11). Dolayısıyla, askeri anlamda korunması ve savunulması elverişli olan bir noktadır. Hal edilen amcası Abdülaziz'in açıklanamayan intiharının ardından ağabeyi V. Murad da tahttan indirilen II. Abdülhamid, denizden gelebilecek tehditlere karşı korunaksız olan Dolmabahçe Sarayı'nı terk ederek Yıldız'a

yerleşmiştir. Nitekim görece güvenlik kaygılarıyla yerleştiği Yıldız Sarayı'ndan saltanatının sonuna kadar nadiren çıkacak, devleti “görölmeksizin, iktidarın titreşimlerini yayarak” yönetecektir (Derinçil, 2014, s. 31). Bununla beraber, II. Abdülhamid'in geçmişle ayrışan *yeni bir iktidar* ve bu iktidarın sembolü olacak *yeni bir saray* tasavvur ettiğini de söylemek mümkündür.

Başlangıçta Yıldız, Kanuni Sultan Süleyman'dan (1494-1566) beri Osmanlı sultanlarının avlanmak için gittikleri ve zamanla yazlık köşkler yaptırdıkları yeşil tepeliklerden ibarettir. Abdülaziz, cadde üzerine yaptırdığı bir köprü ile Hazine-i Hassa'ya ait olan bu koruluğu Çırağan Sarayı'na bağlamıştır. II. Abdülhamid de Hamidiye Camii önünden başlayarak, Yıldız tepesinden Ortaköy surlarına kadar inen koruluğu kalın ve yüksek duvarlarla kapatmıştır (Ezgü, 1962, s. 1-3). Sultan'ın Yıldız'ı yaklaşık on iki bin nüfuslu bir saray kompleksine çevirmesi ise saltanatı süresince devam eden imar çalışmalarısıyla gerçekleşmiştir. Yukarıda bahsi geçen saraylar gibi yekpare bir yapı olmayan Yıldız Sarayı, Topkapı'daki yaklaşımla daha çok bağdaşmaktadır. Georgeon'un “kent içinde bir kent” olarak tanımladığı saray, II. Abdülhamid'in saltanatıyla iç içe geçerek adeta bir simge haline almıştır. Burada bürokratik amaçlı veya Sultan ile ailesinin kullanımına ayrılan yapıların haricinde fotoğrafane, kütüphane, tiyatro, eczane, marangozhane, müze, hayvanat bahçesi, çeşitli atölyeler ve pek çok ressamın istihdam edildiği Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu da bulunmaktadır (Georgeon, 2003, s. 173-182). İşleyen, üreten ve hanedanın tarihi mirasını muhafaza eden bir kent mahiyetindeki Yıldız Sarayı, II. Abdülhamid'in modernleşme algısına da ışık tutmaktadır.



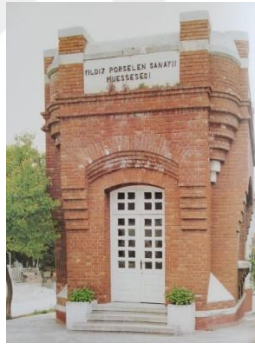
Görsel.12 Guillaume Berggren'in (1835-1920) Yıldız Sarayı ve Hamidiye Camii fotoğrafı, 1890 (<http://www.eskiistanbul.net/4103/yildiz-sarayi-ve-hamidiye-camii-1890-guillaume-berggren-fotografi>).

Dönemin eklektik anlayışını benimseyen Yıldız Sarayı yapılarının her biri belirli işlere tahsis edilmek üzere birbirinden farklı üsluplarda kurgulanmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın mimarlarından Garabet Balyan'ın oğlu "Ser Mimar-ı Devlet" Serkis Balyan (1835-1899), Vasilaki Kalfa (1821-1903) ve Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Alexandre Vallaury (1850-1921) gibi mimarlar da bu sürecin parçası olmuşlardır (Georgeon, 2003, s. 178-180). 1893'te Sultan'ın davetiyle İstanbul'a gelerek 1909 yılına kadar burada saray mimarlığı yapan Raimondo D'Aronco (1857-1932) ise yalnız Yıldız'ın değil, kentin mimari ortamının da en etkin aktörlerinden birisidir. Eklektik bir anlayışla çalışan D'Aronco'nun üslubunda Art Nouveau etkisi baskındır. Sultan'ın terzisi Jean Botter için Cadde-i Kebir'de tasarladığı (1900-1901) apartman (Botter Apartmanı), Art Nouveau mimarisinin İstanbul'daki ilk örneği olarak kabul edilmektedir. D'Aronco, saraydaki Yâverân Dairesi, Mabeyn, Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu ve Şâle Köşkü gibi yapıların düzenlemelerinden başka İmparatorluk Ahırları ile çeşitli köşk ve pavyonların yapımını da üstlenmiştir (Barillari ve Godoli, 1997, s. 52-99). Yıldız Sarayı'nın modern ve işlevsel mimari anlayışı, II. Abdülhamid'in çağın gelişmelerinden geri kalmak istemeyen bir sultan olduğuna vurgu yapmaktadır. Neticede, Sultan'ın Dolmabahçe Sarayı'nı terk etmesindeki ana unsur olarak güvenlik kaygıları öne sürülse de ihtiyaçlarına ve tasarılarına uygun yeni bir yaşam alanı arayışında olduğu açıktır.

Yeni saray, zamanla onunla ilişkili kişileri de etrafına toplayacaktır. Dolmabahçe Sarayı'nın inşasından sonra Ortaköy-Beşiktaş hattına kayan iktidar merkezinin de etkisiyle, kentin sosyal dokusu bir değişim sürecine girmiştir. Bununla beraber, II. Abdülhamid'in devlet ricalini saray civarına toplama eğilimi başta Nişantaşı olmak üzere Teşvikiye, Maçka ve Şişli gibi yakın semtlerin de Osmanlı elitinin konaklarıyla dolmasını sağlayacaktır. Kâtip ve memur gibi saray görevlilerinin ekseri ikamet adresiyse Yıldız'ın aşağısındaki Beşiktaş semtidir (Georgeon, 2003, s. 184-185). Sultan'ın bizzat müdahalesiyle Saray'la ilişkili kişilerin bu bölgelere yerleşmesi, tahmin edilebileceği üzere söz konusu semtleri geliştirmiştir. Bu hadisenin doğal bir sonucu olarak, Müslüman tebaanın da yerleşmek için bu semtleri tercih etmeye başladığı düşünülebilir. Bilindiği gibi bu bölgeler yalnız Yıldız Sarayı'nın değil Pera'nın da yakınındadır. Müslüman kesimin

Pera'daki yaşama katılım gösterme süreci, bahsi geçen gelişmelerden olumlu anlamda etkilenmiş olmalıdır.

Köşk ve kasırlar nispetinde atölyelerin de bulunduğu sarayda, sürekli olarak devam eden inşaat ve tamirat işlerine mahsus bir müdüriyet mevcuttur. Avrupa'daki yeni inşaat tekniklerinin takip edilmesini ve uygulanmasını isteyen II. Abdülhamid'in sermimarı Yanko Efendi, ikinci mimarı D'Aronco ve sermühendisi de Berthier Paşa'dır. Saraydaki üretim mekânlarından en eskisi olan Tamirhane'de (Büyük Marangozhane) Mekteb-i Sanayi'yi iyi derecede bitiren mezunlar istihdam edilmişlerdir (Osman Nuri, 1998, s. 17-18). Marangozluğa merakı olan II. Abdülhamid, sarayda bu alanda çalışmalar yapılmasını sağlamış, üretime kendisi de katılmıştır. Sultan'ın mobilya ve pencerelerini bizzat yaptığı bir odası vardır. Hariciye Nazırı Tevfik Paşa'ya (1845-1936) kendi yaptığı abanoz bir büro ile yazı takımı hediye ettiği de bilinmektedir. Buhar makinalarının bulunduğu Tamirhane ve Küçük Marangozhane'den başka, saraydaki muhtelif atölye ve marangozhanelerde de işçi çalıştırılmış, imalat yapılmıştır (Ezgü, 1962, s. 10).



Görsel.13 Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu (Barillari ve Godoli, 1997, s. 76).

Sevr porselenleri düzeyinde üretim yaparak Saray'ın porselen ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulan (1893-1894) Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu birkaç çalışanla faaliyete geçmiş, zamanla elli ila altmış kişinin istihdam edildiği bir fabrikaya dönüşmüştür. 1893'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim bölümünden mezun olan Halid Naci (1875-1927) Sultan tarafından Fransa'ya gönderilmiş, Sevr atölyelerinde eğitim almış ve dönüşünde fabrikanın başressamlığına tayin edilmiştir. Fabrikanın üretime başladığı sene bir yangın geçirdiğini düşünen Batur, D'Aronco'nun bu yangından sonra sürece dahil olarak kapsamlı bir yenileme çalışmasına giriştiğini ifade etmektedir (Batur, 2011, s. 147). Bilindiği gibi

D'Aronco, 1894 depreminden sonra İstanbul'daki yapıların yenileme ve onarım çalışmalarıyla görevlendirilmiştir. Fabrika binası da depremden etkilenmiş olmalıdır. Mimarın tasarımıyla son halini alan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'da Art Nouveau etkisi baskındır.

1894'te üretime geçen fabrikanın ilk müdürü Louis Date isimli bir Fransızdır. Ardından mühendis Pierre Tharet bu göreve atanmış ve yerli toprakla porselen üretimine başlanmıştır. Halid Naci'den başka Enderuni Abdurrahman, Ömer Adil (1868-1928), Mesrur İzzet (1873-1952), Hoca Ali Rıza (1858-1930), Ali Ragıp, A. Nicot, E. Narcice, L'Avergne ve Saray Ressamı Fausto Zonaro (1854-1929) da fabrikada çalışmışlardır (Coşansel Karakullukçu, 2007, s. 63). II. Abdülhamid'in yapılandırılmasına özen gösterdiği fabrika, Yıldız Sarayı'na gelen yabancı konukların da durak noktalarındandır. Sultan, bu vesileyle imalat sürecini izleyen misafirlerine porselenler hediye etmiştir (Zonaro, 2008, s. 157). Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu da dahil olmak üzere sarayda bulunan fabrikalarda çok sayıda yerli ve yabancı çalışan istihdam edilmiştir. Saray bünyesinde bu türlü üretime gidilmesi, Yıldız'ın modern ve işlevsel bir "kent" mahiyetinde yapılandığını da doğrular niteliktedir.

Çağın getirdiklerinden faydalanmasını bilen II. Abdülhamid'in ilgiyle takip ettiği bir alan da tiyatrodur. Abdülmecid ve Abdülaziz'in himaye ettiği tiyatro, Pera'nın sosyal yaşamında etkin bir konum edinmiştir. Yıldız Sarayı özelinde de durum benzerdir. Zira Çarşamba, Cuma ve Pazar akşamları saray tiyatrosunda gerçekleştirilen etkinliklere ayrılmıştır. II. Abdülhamid, Harem bölümünde bulunan tiyatro salonunda konserler düzenletmiş, opera, oyun ve sinema seyretmiştir. Sultan'ın en çok Norma, La Traviata, Il Trovatore ve Faust operalarını sevdiğini ifade eden Osman Nuri, sarayda ekserisini İtalyanların oluşturduğu yabancı bir opera topluluğu bulunduğunu da eklemektedir. Yıldız tiyatrosunun müdürü Esvapçıbaşı İlyas Bey olmakla birlikte tiyatrodaki oyuncu ve müzisyenler de Müsika-i Hümayun'a bağlılardır. Zaman zaman Pera'da gerçekleşen opera, tiyatro ve konser etkinliklerini saray tiyatrosuna taşıyan Sultan, davet ettiği sanatçıları taltif etmiştir. II. Abdülhamid'in ilgisini paylaşan hanedan mensupları temsillere mütemadiyen gelmişler, kendi köşklerinde de oyun ve konserler düzenletmişlerdir (Osman Nuri, 1998, s. 28-31).

Büyük Mâbeyn ve Yâverân Dairesi gibi idari birimlerin yanı sıra kabul salonlarının da bulunduğu Birinci Avlu, Sultan'ın özel olarak tasarlattığı Müze binasını da içermektedir (Özlu, 2011, s. 10). Günümüzde Topkapı Sarayı'nda bulunan 1880'li yıllara ait planlar, söz konusu müzenin on farklı galeriden oluştuğunu gösterirken galerilerde nelerin teşhir edildiği bilgisini de vermektedir⁸. Renda'nın aktardığına göre ilk salon sikke, mücevher ve değerli taşlı eserlere, ikinci salon değerli maden ve taşlardan yapılmış eserlere, üçüncü salon sultanların portreleri ve onlara ait tablolara (büst şeklinde on bir padişah portresi görünmektedir), dördüncü salon Sevr ve Kapodimonti gibi Avrupa porselenlerine, beşinci salon hükümdarların hediyelerine, altıncı salon tunç ve gümüşten antikalar ile cloisonné eşyalara, yedinci salon halılar, seccadeler, değerli ciltler, tezhip ve minyatürlü yapraklara, sekizinci salon Saksonya ve Kuzey Avrupa işi çinilere, dokuzuncu salon deniz kabukları, yazı levhaları ile Bohemya camlarına, son salon ise Çin ve Japon işi fayans ve mineli eşyalara ayrılmıştır (Renda, 2000, s. 532).

Saray'da bulunan değerli eşyaları ve sanat eserlerini yabancı konuklarına gösterme alışkanlığı olduğu bilinen Sultan, müzeyi hazırlatırken oldukça dikkatli davranmış olmalıdır. Bir güzel sanatlar galerisi olarak tasarlandığı anlaşılan müze, Sultan'ın ince zevklerinin de mekânsal yansıması olarak Silahhane Köşkü ile Kütüphane'nin yakınına konumlanmıştır. II. Abdülhamid, Topkapı Sarayı'ndan nakledilen nesnelere zenginleşen bu koleksiyonlar üzerinden iktidarını meşrulaştırmayı hedeflemiş olmalıdır (Özlu, 2011, s. 10). Nitekim teşhir alanının yabancı konukların kabul edildiği ve yönetim aygıtının bulunduğu Birinci Avlu olması da bunu doğrulamaktadır. Galerilerden birinin tuval resimlerine ayrılması ise II. Abdülhamid'in resim sanatına duyduğu ilgiyi göstermektedir

Tuval resmi, Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu gibi Yıldız'da da tefrişatın önemli unsurlarındandır. Cülusunun ilk haftasında II. Abdülhamid'in huzuruna kabul edilen Ebuzziya Tefvik Bey (1849-1912), Dolmabahçe Sarayı'ndaki Camlı Köşk'te ağırlanmıştır. O esnada Camlı Köşk'e Aivazovski tabloları astırmakta olan Sultan, Ebuzziya Tefvik Bey'le ressam hakkında konuşmuş ve tabloların yerleşimiyle ilgili fikir sormuştur. Konuşunun yorumları neticesinde üç tablonun yerini değiştiren II.

⁸Çizimlerin envanter numarası: 17/543 (Renda, 2000, s. 532).

Abdülhamid, Ebuzziya Tefvik Bey'in resim galerisini de görmesini ve fikirlerini bildirmesini istemiştir (Fazlıoğlu, 2006, s. 62). Sultan, Yıldız Sarayı'na taşındıktan sonra da Dolmabahçe'nin resim galerisinde düzenlemeler yapmaya devam edecektir. Zira II. Wilhelm'in ziyareti (1898) sebebiyle tefrişat görevine getirilen Fausto Zonaro, Yıldız Sarayı'ndaki tabloların yerleşiminden sonra Dolmabahçe Sarayı'nın resim galerisini de düzenlemiştir (Ürekli, 2017, s. 139). Yine de Yıldız Sarayı, bu dönemde tablo koleksiyonunun geliştiği ana mekândır. II. Abdülhamid'in resim sevgisinden ve koleksiyonundaki dikkat çekici eserlerden bahseden Mary Mills Patrick (1850-1940), Sultan'ın Amerika Orta Elçisi olarak İstanbul'da bulunan (1881-1885) Lewis Wallace'a (1827-1905) tablo koleksiyonunu göstermekten büyük zevk aldığını ve Bayan Wallace'a en güzel tablolardan birini hediye etmek istediğini de eklemiştir. Wallace'ın ardılı Samuel C. Cox (1885-1886) ise Yıldız Sarayı'nın kabul salonunda göz alıcı tablolar bulunduğunu kaydetmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 118). Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid nezdindeki anlamı, bahsi geçen örnekler üzerinden de açıklık kazanmaktadır.

II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra İttihat ve Terakki Komitesi hükümette baskın bir rol oynamaya başlamış ve II. Abdülhamid'in hal'iyle sonuçlanacak olan sürece girilmiştir. Siyasi kutuplaşma neticesinde 31 Mart Ayaklanması (13 Nisan 1909) yaşanırken kente hâkim olan kargaşada Yıldız Sarayı da terkedilmektedir. Hareket Ordusu Yıldız'ı kuşattığında muhafızları ve personelleri kaçan saray emniyetsiz bir durumdadır (Georgeon, 2003, s. 581-582). Hadiseler sırasında on yedi yaşında olan II. Abdülhamid'in kızı Şadiye Osmanoğlu anılarında, suyu ve elektriği kesilen sarayda yiyecek bulmanın da sorun olduğundan bahsetmiştir. Herkes odasına çekilmiş, hizmetkârlar, harem ağaları, mabeynciler, saray içindeki bendegân alınıp götürülmüşlerdir (Ş. Osmanoğlu, 2007, s. 46). Yıldız'ın sarayı terk edenler tarafından yaklaşık iki hafta boyunca yağmalandığı bilinmektedir. Keza Saray Ressamı Zonaro'nun konuya dair aktardıkları da bunu doğrulamaktadır (Zonaro, 2008, s. 300-301):

Canım Yıldız Sarayı, yeryüzünün o cennet köşesi, o güzel, melekler yuvası, en zor bulunan çiçeklerin fişkırdığı o çiçek tarhları, her türlü kuş ve hayvanın barınağı, yağmaların en iğrenciyle yağmalandı.

Kendi kendime soruyordum: "İnsan kendi evini nasıl yağmalayabilir? Neden o değerli birikim, o az bulunur şeyler, o zengin kütüphane, o göz kamaştırıcı

bahçe, sayısız köşk korunmuyor?” Bir hükümdar eliyle, yıllar boyunca özen ve sevgiyle muhafaza edilmiş ve yönetilmişti.

Yıldız’ın boşaltılarak yağmalandığı bu süreçte, satılabilecek değerdeki her türden eşya gibi Saray Tablo Koleksiyonu’nda bulunan bazı eserlerin de alınmış olması ihtimal dahilindedir. Yağmanın akabinde Yıldız Sarayı, kütüphane ve müzenin idare şeklini kararlaştırmak üzere bir komisyon kurulmuş, arşiv, kütüphane ve müzede bulunan evraklarla eşyalar tetkik ve tasnif edilmeye başlanmıştır (Ürekli, 2017, s. 217). Çalışmanın devamında ele alınacağı gibi, tasfiye sırasında Zonaro, Sultan’ın tablo koleksiyonunun tasnif edilerek bir resim müzesine dönüştürülmesi için başvuruda bulunmuş fakat olumsuz yanıt almıştır.

XIX. yüzyılda inşa edilen saray iç mekânlarını bezemek amacıyla oluşan tuval resmi birikimi, bu saraylarda gelişim göstermeye devam etmiş ve bir koleksiyon kimliği kazanmıştır. Bu minvalde en etkili olmuş mekân ise Dolmabahçe Sarayı’dır. Daha sonra inşa edilen Beylerbeyi ve Çırağan Sarayları da gerek sultanların kişisel ilgileri gerekse Batılı protokol alışkanlıkları neticesinde tablo koleksiyonuna ev sahipliği yapmışlardır. İmparatorluğun son yaptırılan idari merkezi Yıldız Sarayı ise II. Abdülhamid döneminde koleksiyonun izlenebildiği ana mekân olarak konumlanmıştır. Resim galerilerini konuklarına göstermekten hoşlanan Sultan, koleksiyonundaki eserleri Yıldız Sarayı’nın duvarlarına astırmış ve sanat zevkinin tezahürü olarak tefrişata dahil etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM: II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE (1876-1909) RESİM FAALİYETLERİ VE RESİM BEĞENİSİNİN GELİŞİMİNİ ETKİLEYEN OLAYLAR

XIX. yüzyılda resim üretim ortamını canlandıran temel unsurun Osmanlı Sarayı ile tuval resmi arasında geliştirilen diyalog olduğu dikkate alınarak, dönemi şekillendiren ve bu diyalogun zeminini hazırlayan sürecin çerçevesi önceki bölümde çizilmeye çalışılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nda tezahür eden yeni düzene ait emareler ve buradaki tablo koleksiyonunun varlığı, Batı sanatıyla geliştirilen ilişkiye bir nevi resmiyet kazandırmıştır. Söz konusu ilişkinin halk katmanlarına nüfuz etmesi, Osmanlı toplumunun Saray'ı model olarak konumlandırma görüngüsünün ötesinde, devlet eliyle girilen bir çabanın ürünü olarak da değerlendirilmelidir.

III. Selim'in başlattığı Batılılaşma programının kapsamını genişleten II. Mahmud'dan sonra, bilhassa Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile beraber Avrupalıların ülkedeki tesiri artmıştır. Avrupai çehre kazanmakta olan bu kültür ortamı içinde resim üretiminin Saray tarafından teşvik edilmesi de İstanbul merkezli sanat çevresinin şekillenme sürecine hız kazandırmıştır. XVIII. yüzyıl sonunda resim derslerinin eğitim programlarına girmeye başlamasını, II. Abdülhamid devrinde resim eğitiminin kurumsallaşması adına büyük bir atılım olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu (1883) takip etmiştir. Pera'nın kozmopolit ikliminde baskın olan Batılı yaşayış, resim sanatının burada daha görünür hale gelmesini sağlarken basın da bu görünürlüğü geniş kitlelere ulaştırmada önemli bir aracı olmuştur. XIX. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleştirilen sergiler, resamlara ve resim sanatına görünürlük kazandırma bakımından etkili olurken bir yandan da eser üretimini canlandırmıştır. Saray tarafından resamlara verilen ödül ve nişanlar ise resmin saygın bir uğraş alanı olduğu fikrini pekiştirmiştir.

Bu bölümde söz konusu gelişmelerin birbiriyle bağlantıları da göz önüne alınarak sürece dair bir çerçeve çizilmeye çalışılacak, ana odak ise II. Abdülhamid devri olacaktır.

2.1. Eğitim Kurumlarında Resim Eğitimi

Okullarda yapılan ıslahatlar, toplumsal dönüşüme zemin oluşturmaları bakımından etki alanı süreç içinde beliren girişimler olarak görülebilir. Resim eğitiminin Osmanlı eğitim sisteminde net bir konum edinmesi de zamanla gerçekleşmiştir. Resim derslerinin müfredata girişi, talebelerin resim sanatıyla doğrudan temas kurma sürecinde önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. I. Abdülhamid zamanında Mühendishane-i Bahri Hümayun'un eğitim programlarına desen derslerinin dahil etmesiyle (1784) resmin Osmanlı eğitim kurumlarına giriş yolu açılmıştır. Diğer askeri eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun (1795) ise Desen derslerini takiben Teknik Resim dersini de programına almıştır (Sinanlar, 2008, s. 33-34). Yine de verilen resim eğitimi, mühendislik ve mimarlık derslerini tamamlayıcı çerçevededir. Tam manasıyla bir güzel sanatlar öğreniminden bahsetmek mümkün değilse bile mekteplere ilgili derslerin alınması, öğrencilerin bu alanı deneyimlerine vesile olmuştur. Bunlar ve devamında açılacak olan okullardan yetişen bir kesim, "Asker Ressamlar" olarak Türk Resim Tarihi'ne geçeceklerdir.

Askeriyeyi yenilemek amacıyla kurulan bu okulları Mekteb-i Harbiye (1834), Mekteb-i Tıbbiye / Galatasaray Tıbbiyesi (1838-39), Darüşşafaka (1863) ve Mekteb-i Sultani (1868) takip etmiştir. Bahsi geçen okullardan ilk olarak Mekteb-i Tıbbiye'de seküler eğitim modeline geçildiği ve Mekteb-i Sultani'nin de bu modeli takip ederek yapılandığı belirtilmelidir (Sinanlar Uslu, 2017, s. 3-4). Batılı anlamda eğitim veren kurumların sayısı XIX. yüzyıl boyunca artarken programlardaki resim derslerini yürütenlerin ağırlıklı olarak Avrupalı sanatçılar olduğu görülebilir. Özellikle elçi maiyetlerinde ülkeyi ziyaret eden ya da çeşitli sebeplerden İstanbul'da kalmayı tercih eden ressamların bu kurumlarda istihdam edilmeleri anlaşılabilir bir durumdur. Zira bu dönemde resimle profesyonel olarak ilgilenen Osmanlıların sayısı da sınırlıdır. 1838'de Mekteb-i Harbiye ve Harbiye İdadisi'nde desen dersine girmeye başlayan Schranz ile 1846 itibarıyla suluboya dersini yürütmeye başlayan Guès hatırlanacağı üzere Abdülaziz'e de ders vermişlerdir. 1849'da gerçekleştirdikleri Harbiye öğrencileri sergisi, devamı gelecek sergiler için açılış niteliğindedir (Işın, 2009, s. 226). Sergi gerçekleştirecek düzeye gelmesi, hem

talebelerin resme olan ilgilerindeki hem de üretilen resimlerin niteliğindeki artışa dikkat çekebilir.

Mekteb-i Tıbbiye gibi Mekteb-i Sultani'nin de müfredatına desen derslerini almasıyla resim, Osmanlı sivil eğitim ortamında daha görünür hale gelmiştir. Okul müfredatının ve yönetimin teşvikiyle de mezunların bir bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmeyi tercih etmişlerdir (Sinanlar, 2008, s. 35). Verilen eğitimin öğrencileri resimle profesyonel olarak uğraşmaya yönlendirmiş olduğu da göz önüne alındığında, tatmin edici bir nitelikte olduğu söylenebilir. Zira, Mekteb-i Sultani'nin resim öğretmeni François-Claude Hayette (1838-1891), Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği ilk resim sergisine (1873) talebeleriyle beraber katılarak onları şehrin sanat ortamına da dahil edebilmiştir (Sinanlar Uslu, 2017, s. 37-38). Bununla beraber, Pera'nın merkezinde hem Türkçe hem de Fransızca dilde eğitim alan talebeler zaten fiziksel olarak kentin sanat ortamının içindedirler.



Görsel.14 Mekteb-i Sultani'nin açılışını tasvir eden gravür
(<https://blog.iae.org.tr/sergiler/batiya-acilan-pencere-galatasaray-lisesinin-150-yili-1868-1968>).

Yoksul ve yetim Müslüman çocuklara eğitim verme amacıyla kurulan Darrüşşafaka İdadisi, Mekteb-i Sultani modeline yakındır. Farklı içeriklere sahip çok sayıda resim dersini programında barındıran okulun, özellikle II. Abdülhamid döneminde resim çalışmalarıyla öne çıktığı ifade edilmelidir. “Darrüşşafakalı Ressamlar” adıyla anılacak olan mektep talebelerinin eser üretirken fotoğraf üzerinden çalıştıkları kabul edilmektedir. İçerik olarak Yıldız Sarayı'na odaklanan resimlerin benzerliği, çalışmaların ders kapsamında üretildiğini düşündürür niteliktedir (Sinanlar, 2008, s. 36). II. Abdülhamid'in resim üretimi açısından aktif olarak değerlendirilebilen Darrüşşafaka'yla kurduğu ilişki, talebelere verilen ödüller ve okulun etkinlikleri çalışmanın devamında değerlendirilecektir.

Tüm bunlara rağmen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar devlet eliyle açılan sanat odaklı bir eğitim kurumunun varlığından söz etmek mümkün değildir. Resimle profesyonel olarak ilgilenmek ve tahsiline devam etmek isteyen kişiler, çözümü Avrupa istikametinde görmüşlerdir. Bu noktada da eğitim alması için yurtdışına talebe göndermeye başlayan Saray'ın desteği önem teşkil etmiştir. Yukarıda bahsi geçen okulların bazı mezunları gerekli desteği sağlayarak Avrupa'da eğitimlerini sürdürmüşlerdir.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan mezun olduktan sonra 1835'te Avrupa'ya gönderilen Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), resim eğitimi için burs alan ilk isimlerdendir. Abdülmecid zamanında ülkeye dönen ressamın Sultan'a resim dersleri verdiğini belirten Halil Edhem, birçok eserinin Şeker Ahmed Paşa'ya miras kaldığını düşünmektedir. Mühendishane'den yetişip, 1849'da burada resim öğretmenliğine başlayan Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) de tahsiline Avrupa'da devam etmiş resamlardandır (Edhem, 1970, s. 33). Saray'ın, yerli sanatçı yetişmesine verdiği önemi gösteren bu gelişmeleri 1857'de Mekteb-i Osmani'nin kuruluşu takip etmiştir.

Avrupa'ya gönderilen Osmanlı talebelerinin tek çatı altında, daha kontrollü bir eğitimden geçmeleri amacıyla açılan Mekteb-i Osmani, Paris yakınlarında faaliyet göstermiştir. 1864'e kadar açık kalan okulun ders programları incelendiğinde tarih, coğrafya, matematik ve Fransızca gibi derslere ek olarak resim derslerinin haftada altı saati bulan yoğunluğu göze çarpmaktadır. Talebeler eserleri kopya etme ile desen çalışmalarının yanında rölyef, manzara resimleri ve grafik çizimleri yapmışlardır (Şişman, 1986, s. 101-105). Mekteb-i Osmani'ye gönderilen isimlerden birisi de Tıbbiye çıkışlı Şeker Ahmed Paşa'dır (Edhem, 1970, s. 34). Okul kapandıktan sonra Avrupa'da yedi yıl daha kalarak çalışmalarını ilerletmiştir. Harbiye mezunu Süleyman Seyyid (1843-1913) de 1862'de Mekteb-i Osmani'ye girmiş, Paris'teyken Alexander Cabanel'in (1823-1889) atölyesinde çalışmış ve Avrupa dönüşü Tıbbiye'de resim muallimliği yapmıştır (Şişman, 1986, s. 132). Mekteb-i Osmani'den çıkan kişilerin izledikleri yollara bakıldığında, kurumda kapsamlı bir resim eğitimiyle karşılaşmış oldukları düşünülebilir.

Resim eğitimi almak isteyen kişilere cevap sağlayan diğer mekânlar ise ressamların ağırlıklı olarak Pera'da bulunan atölyeleridir. XIX. yüzyıl Paris'inde olduğu gibi Pera'da da 1840'lardan itibaren etkin olmaya başlayan sanatçı atölyeleri

asında eğitim ve üretim mekânlarıdır. Dolayısıyla ressamın kendi çalışmalarını burada yürütürken özel ders de vermişlerdir (Sinanlar, 2010, s. 367). Sinanlar'ın gösterdiği üzere, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Pera'da faal olan çok sayıda atölye vardır. Asmalımescit Sokak'tan Tepebaşı'na kadar uzanan bölgede konumlanmış bu atölyelere Tarlabası Sokağı'nın üst kısımlarında da rastlanmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla başlayan süreçte, özellikle 1890'larda atölyelerin sayısında da artış yaşanmış, mektep hocalarının Pera'daki atölyeleri resimle ilgilenen kesim için uğrak adresler haline gelmiştir (Sinanlar, 2008, s. 31-33).



Görsel.15 1900'lerin başında Tepebaşı Caddesi
(https://pbs.twimg.com/media/CG_PkSoW8AARknT.png).

Söz konusu atölyelere dair birkaç örnek, canlanan sanat ortamını anlamak için yol gösterici olacaktır. Bahsi geçecek olan kişiler, Saray'la veya tablo koleksiyonuyla doğrudan bağlantılı ressamlardır. İlk isim, Harbiye'deki vazifesiyle de resim eğitimine katkı sağlayan Guès'dir. 1840'lardan 1887'ye kadar Sünbül Sokak numara 12'deki atölyesinde faaliyet göstermiştir (Sinanlar, 2008, s. 27). 1850'lerde Yeni Çarşı Caddesi numara 6'da faaliyet gösteren Amadeo Preziosi'nin (1816-1882) atölyesi 1881-1882 tarihlerinde aynı caddenin 14 numaralı adresinde bulunmaktadır (Sinanlar Uslu, 2010, s. 61). Tablo koleksiyonunda da eserleri bulunan Preziosi, katkı sağladığı pek çok serginin yanında II. Abdülhamid'in saray ressamı olarak görev yapan isimlerdendir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 137). Koleksiyonunun ana sorumlusu Şeker Ahmed Paşa ise 1880 ve 1907 arası Mercan Yokuşu'nda faaliyet göstermiştir (Sinanlar, 2008, s. 31).

II. Abdülhamid'in saray ressamı Luigi Acquarone (1800-1896) çalışmalarını Meşrutiyet Caddesi 34 numara (1880), Eski Çiçekçi Sokak 3 numara (1881-1889) ve Ağa Hamam Sokak 3 numara (1889) adreslerinde yürütmüştür. Bir diğer saray

ressamı olan Joseph Manas'ın (1835-1916) atölyesi ise 1891 ve 1894 tarihleri arasında Taksim Yağhanesi Sokak numara 34'te bulunmaktadır. İstanbul'da yaşadığı süre boyunca oldukça üretken bir sanat hayatı geçirmiş olan, Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Leonardo de Mango'nun (1843-1930) faaliyet gösterdiği adresler de Minare Sokak 21 numara (1891-1894), Balo Sokak 11 (13?) numara (1902) ile günümüzdeki Yapı Kredi Binası'dır (1911). Yine mektep hocalarından Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?), atölyesini Tarlabası Karakurum Sokak'ta (1894-1902) açmıştır (Sinanlar Uslu, 2010, s. 61).

II. Abdülhamid'in son saray ressamı, 1891'de İstanbul'a gelerek Pera'ya yerleşen Fausto Zonaro (1854-1929), Sultan tarafından tahsis edilecek olan Akaretler 50 numaraya taşınmadan evvel ilk atölyesini Taksim'de kurmuştur. Sultan ile Zonaro arasındaki ilişkinin doğası çalışmanın devamında konu edileceğinden, burada yalnızca yeni atölyesinin ressama hediye edilmesini aktarmak uygun bulunmuştur. Acquarone'nin ölümünden sonra saray ressamlığı konumuna getirilen Zonaro'ya, Sultan tarafından çok beğenilen 1897'de yaptığı "Hücum" tablosuna (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.38) karşılık nasıl mükafatlandırılmak istediği sorulmuştur (Zonaro, 2008, s. 168-171). Atölyesinin bulunduğu bölgenin sürekli yangın tehdidiyle karşı karşıya olmasından sıkıntı duyan ressam, Sultan'a yazdığı mektupta dileğini şu şekilde ifade etmektedir (Zonaro, 2008, s. 172):

(...) şu anda boş bulunan Akaret-i Seniye 50 numaralı evi istemeye cüret ediyorum ve orada bütün eserlerimin halka sergileneceği bir sanat galerisi öneriyorum, ki eğer sanat, bir eğitim ise, bu yönde halkımızın eğitiminde elimden geldiğince benim de küçük bir payım bulsun.

Halkın eğitiminin, Haşmetmeaplarının gönlündeki yerini ve sanat sevgisinin ne kadar büyük olduğunu bildiğim için de, dileğimin kabul göreceğini ummaya cesaret ediyorum.

Görüldüğü üzere Zonaro, Hazine-i Hassa'ya bağlı olan konutu isterken bu talebini açık bir biçimde resim eğitiminin bekası ve resim sanatının görünürlük kazanması ile ilişkilendirmiş, nitekim isteği de kabul edilmiştir. Buna dayanarak Abdülaziz devrinde ayrıcalıklı bir konum edinen güzel sanatlar meselesinin, II. Abdülhamid döneminde de belirgin bir şevkle ele alındığı anlaşılabilir. Zonaro'nun kendisine tahsis edilecek olan atölyeyi "galeri" olarak nitelemesi ise ayrıca dikkat çekicidir.

Resim odaklı eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi'ne geçmeden önce, bu kurumun hazırlayıcısı olarak da değerlendirilebilen Desen ve Resim Akademisi'ne (Académie de Dessin et de Peinture) değinmek yararlı olacaktır. Çalışmaları ilgi gören ve Abdülaziz'in desteğini kazanan saray ressamı Guillemet, bir okul kurmayı amaçlamış ve bunu 1874 yılında gerçekleştirebilmiştir. Atölyeden ziyade adından da anlaşılacağı üzere *akademi* iddiası ile kurulan okulun, Osmanlı topraklarında Fransız modeline bağlı olarak sistemli bir güzel sanatlar eğitimi veren ilk kurum olduğu düşünülebilir (Artun, 2007, s. 39-40). Thalasso'nun verdiği bilgilere göre ilk talebeleri Levantenler ve Ermeniler olan Akademi'ye, ilk yılın sonunda üç Müslüman öğrenci de kayıt yaptırmıştır (aktaran Sinanlar, 2008, s. 30). Dersleri karısı Hélène ile beraber veren Guillemet'nin öğrencileri, karakalemin ardından pastel ve yağlıboya ile uğraşmış, canlı modelden figür çalışmışlardır. Pazar hariç her gün sabah sekizden akşam beşe kadar eğitim veren Akademi'de salı ve cumartesi günleri ise kız öğrencilere ayrılmıştır (Artun, 2007, s. 40).

Guillemet, Osmanlı-Rus Harbi (1877-1878) sırasında tifoya yakalanarak hayatını kaybettiğinde Akademi'yi Hélène Guillemet devralmıştır. 1879'da Kalyoncukulluğu 50 numaradan Çukurcuma Sokak 8 numaraya taşınan Resim ve Desen Akademisi, 1881'de yeniden yer değiştirerek Jurnal Sokak 8 numarada faaliyet göstermeye başlamıştır. Son adresinde Hélène Guillemet'nin kurduğu Fransızca öğrenim görülen Kız Okulu (Institution Française de Demoiselle) ile birleşerek eğitime devam etmiştir (Sinanlar, 2008, s. 30).

Tüm bu gelişmeler ışığında XIX. yüzyılın son çeyreğine giren Osmanlılar için, resim eğitiminin öncelikli bir konu haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. 17 Ekim 1877 tarihli tezkire, İmparatorluk'ta resim ve mimarlık eğitimi verecek bir kuruma duyulan ihtiyaç neticesinde bir okulun açılmasına, müdürlüğüne de Guillemet'nin atanmasına karar verildiğini göstermektedir (Edhem, 1970, s. 37). Guillemet'nin Resim ve Desen Akademisi, Avrupa'da olduğu gibi güzel sanatlar alanında özelleşen bir okul kurma düşüncesini hızlandırmıştır fakat mevcut ortamda bu projenin hemen hayata geçirilememesi anlaşılabilir bir durumdur. Zira Osmanlı tahtı 1876 ve 1877 arasında üç sultan değiştirmiş, Rusya'ya karşı kaybedilen savaşın akabinde de ağır maddi sıkıntılar ve göçmen sorunu baş göstermiştir. II. Abdülhamid devrinin başında ilan edilen Kanun-i Esasi (1876) yine bu devrede askıya alınarak

meclis dağıtılmış (1878) ve böylelikle “Birinci Meşrutiyet deneyi” de sonra ermiştir (Georgeon, 2003, s. 112-125). Süreci sürüncemeye sokan hadiselerden birisi de Guillemet’nin ani ölümü olmalıdır.

Siyasi belirsizliklerin olduğu bir dönemde tahta çıkan II. Abdülhamid, Tanzimat’ın modernleşme fikirlerini devam ettirerek eğitim başta olmak üzere pek çok alanda ıslahatlar yapacaktır. İmparatorluk’taki okulların çoğalmas ve geliştirilmesine yönelik çalışmalar onun saltanatı boyunca sürmüştür. Müslüman bir orta sınıfın yetişmesinde ve sosyal modernleşmede büyük etki sahibi olan eğitim alanındaki ıslahatlar, Sultan’ın Batılılaşma algısına da açıklık getirmektedir (Georgeon, 2003, s. 608-609). Taşra vilayetlerini kapsayacak şekilde pek çok devlet okulunun açıldığı bu süreçte, sanat odaklı bir yüksekokulun kurulması ise yerli sanatçı ve mimar yetiştirme gayesine işaret etmektedir. Zira II. Abdülhamid’e göre modern bir devlet, kültür ve sanatla ilgilenmek mecburiyetindedir. Sultan’ın eğitim alanında yaptığı modernleşme çalışmalarından biri olarak da ele alınabilen Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılışını hazırlayan koşullar da toplumda süregelen kültürel dönüşümle açıklanabilir.

Devletin içinde bulunduğu “kriz” ortamından sıyrılması ve iki selefi tahttan indirilen II. Abdülhamid’in iktidarını sağlamlaştırması için 1881 yılını beklemek gerekecektir (Georgeon, 2003, s. 168-169). Nitekim aynı yıl Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşu ile ilgili görüşmeler karara bağlanmış, 1882 itibarıyla gerekli işlemlere başlanmıştır. Sadrazam Said Paşa’nın (1838-1914) onayıyla, Mehmet Raif Paşa’nın (1836-1911) Ticaret Nazırlığı yaptığı sırada Ticaret Nezareti’ne bağlı olarak kurulan okulun yöneticiliğine de Müze-i Hümayun müdürü Osman Hamdi Bey atanmıştır. Bahsi geçen isimlerden özellikle Osman Hamdi Bey’in yoğun çabalarını vurgulayan Cezar, Midhad Paşa (1822-1884) ile Ahmed Vefik Paşa (1823-1891) gibi ilerici devlet adamlarının da süreci desteklediklerini düşünmektedir (Cezar, 1971, s. 443). Osmanlı siyasi elitlerinin fikir birliği ve gayretleriyle kurulan mektebin, *terakki emelleri* ile *sanat eğitimi* arasında geliştirilen bağı netleştirdiği savunulabilir.

Resmi kuruluşu 2 Ocak 1882’ye tarihlenen Sanayi-i Nefise Mektebi için Alexandre Vallauray (1850-1921) Çinili Köşk’ün yanına yapılmak üzere bir bina tasarlamış ve 2 Mart 1883 günü de beş derslik ile bir atölyeden oluşan mektep eğitime başlamıştır. Binası gibi mütevazı bir başlangıç yapan mektebin ilk mevcudu

yirmi talebeden ibarettir. İki yıl sonra bu sayı kırka çıkmış, bir süre altmış civarında kalarak 1889'da yüz otuz beşe ulaşmıştır. 1895 yılına gelindiğinde talebe sayısı iki yüzü bulacaktır (Eldem, 2010, s. 455-456). Bu durum, güzel sanatlara yönelik ilgideki artışa bağlanabileceği gibi okulun başarısıyla da açıklanabilir. Mektebi birincilikle bitirenlerin yurtdışı bursu kazanması ise ayrı bir tercih sebebi olmalıdır.



Görsel.16 1906 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosu ve talebeleri. Muammlimler (oturanlar) soldan sağa sırayla: Salvatore Valéri, ?, Osman Hamdi Bey, Yervant Osgan ve Joseph Warnia-Zarzecki (<https://islamansiklopedisi.org.tr/sanayi-i-nefise-mektebi>).

École des Beaux-Arts modeline göre yapılandırılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosunda yabancı isimler ağırlıktadır (Artun, 2007, s. 41). Mimarlık derslerini Alexandre Vallaury ile Phillippe Bellò (1831-1911) beraber yürütmüşlerdir (Eldem, 2010, s. 455). Karakalem Desen dersini Joseph Warnia-Zarzecki, Heykel dersini Yervant Osgan (1855-1914), Tarih ve Sanat Tarihi derslerini Dahili Müdür Aristoklis Efendi, Matematik dersini Hasan Fuad Paşa (1847-1911), Anatomi dersini Kolağası Yusuf Rami Paşa yürütmekteyken Mösyö Napier, 1892 itibarıyla Gravür dersini üstlenmiştir. Yağlıboya Resim dersinin öğretmeni ise II. Abdülhamid'in şehzadelerine de ders veren Salvatore Valéri'dir (Sinanlar, 2008, s. 39). Bununla beraber Makzume, Leonardo De Mango'nun da mektepte Yağlıboya öğretmeni olarak görev aldığı ifade etmektedir. Zira 1902 yılında gerçekleştirilen Pera Salon Sergisi'nin Muallimler Birliği sergi komitesinde onun da adı geçmektedir (Makzume, 2010, s. 82). 1902'de Ömer Adil'in (1868-1828) Karakalem Desen dersini vermeye başlamasıyla beraber kadrodaki resim öğretmenlerine Müslüman bir isim de katılmış olur (Çoker, 1983, s. 21).

On yedi yaşından küçük, yirmi beş yaşından büyük olmayan idadi mezunları Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolabilmekte, idadi mezunu olmayanlara ise bir heyet

sınav yapmaktadır. Resim eğitimi beş yıl, Heykel ve Mimarlık dört yıl, Gravür ise üç yıl sürmektedir. Ayrıca tüm bölümler için birer yıllık Hazırlık Sınıfı zorunlu kılınmıştır (Demirel, 2011, s. 40). Kurumun yönetmeliğinden anlaşıldığı üzere, mektebe dahil olmayan gençlere de derslere yazılma imkanı tanınmıştır. Dahili ve harici tüm öğrenciler her yılın nisan ve ekim aylarında yapılacak olan sınava katılabilecekler, başarılı olanlar madalya ile ödüllendirileceklerdir. Dikkati çeken bir diğer konu ise her yıl Güzel Sanatlar Sergisi düzenlenecek oluşudur. Teşhir için verilecek olan eserleri bir jürinin değerlendireceğinden ve başarılı olan talebelerin ödüllendirileceğinden bahsedilmektedir (Cezar, 1971, s. 450-451). Güzel sanatlara olan ilgiyi arttırmak, sanat üretimini teşvik etmek ve sergileme adabını kanıksatmak açısından bu uygulamaların yarar sağlayacağı düşünülmüş olmalıdır.

Okulun müdürü Osman Hamdi Bey olsa da yönetim aygıtının görev dağılımı uyarınca şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Derslere girmediği halde yılsonu sergilerinde jüri üyeliği yapan Şeker Ahmed Paşa, 1900 yılından itibaren Jüri Başkanı olmuştur. Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümayun bünyesinde de beraber çalıştığı Osgan Efendi ise İdari Müdürdür (Sinanlar, 2008, s. 42). Bu dağılım, zamanla mevcudu artan mektebin idaresini kolaylaştırabilmek adına yapılmış olmalıdır. Talebe sayısındaki artış, mektebin fiziksel olarak genişletilmesi fikrini de gündeme getirmiştir. Vallaury, 30 Temmuz 1888 tarihinde gerekli planları tamamlayarak Maarif Nezareti'ne sunmuş fakat ödenek azlığından dolayı bu iş sürüncemede kalmıştır. Nihayet 1892'de büyük bir sergi salonu, Hazırlık Sınıfı, Heykel ve Gravür bölümleri için de birer atölye yapıya eklenebilmiştir (Cezar, 1971, s. 465-466).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışına kadar evvelce bahsi geçen okullarda resim eğitimiyle karşılaşmış kimselerin peyzaj ağırlıklı çalıştıkları bilinmektedir. Oysa École des Beaux-Arts istikametinde bir eğitim vermeye hazırlanan Sanayi-i Nefise Mektebi için figür çalışmaları önemli olmalıdır. Mektebin eğitim programı dahilinde figür çalışmaları da aşamalı olarak gelişim göstermiştir. Başlangıçta Müze-i Hümayun'dan sağlanan heykeller yardımıyla etüt yapılmış, zamanla canlı modelden çalışılmaya başlanmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ni 1908 yılında birincilikle bitiren 1902 girişli Ali Sami'nin (Boyar) (1880-1967) henüz burada talebeyken giyinik modelden figür etüdü yapılmasını protesto ettiği bilinmektedir. Neticede itirazlar işe

yaramış, talebeler ilk çıplak model etütlerini sınıfa gelen pehlivanlara bakarak yapmışlardır (Çoker, 1983, s. 14). Bu gelişme de talebelerin Avrupa'daki emsal okulları takip ederek mektebin eğitim sisteminde söz sahibi olmak istediklerini düşündürür niteliktedir.

Mektebin sağladığı yurtdışı bursları ise mezunların sanatsal gelişmelerine devam edebilmeleri açısından önemlidir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olan heykeltıraş İhsan Efendi (1867-1944) ile ressam Galib Efendi, 1892'de eğitimlerine devam etmeleri için Paris'e yollanan ilk kişilerdir. Yine birincilikle mezun olan Mimar Vedad Bey (1873-1842) de onları takiben Paris'e gönderilmiştir. Mezunların Sultan tarafından değil de mektep yönetimi kararıyla tahsile gönderilmiş olmalarına dikkat çeken Artun, bursların kurumsallaşmaya başladığını belirtmektedir. İhsan Efendi ile Vedad Bey İstanbul'a döndüklerinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermeye başlayarak bu görevlerini uzun yıllar sürdürmüşlerdir. Hatta Vedad Bey kurumdan emekli olduğunda bile derslere devam etmiştir (Artun, 2007, s. 140-147). Paris'e yollanan mezunların döndüklerinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde istihdam edilmeleri, kurumun burs politikasına da dikkat çekmektedir. Nitekim mezunlardan yurtdışında edindikleri kazanımları eğitimci olarak kuruma aktarmalarının beklenmesi de verilen bursun karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Stamboul gazetesinin başyazarlığı ve editörlüğünü yapan Régis Delbeuf (1854-1911), Adolphe Thalasso'ya yazdığı 13 Mayıs 1907 tarihli mektupta mektebin genel bir değerlendirmesini yapmıştır. Özellikle Ermeni ve Müslüman öğrencilerin resme olan ilgi ve kabiliyetlerinden bahsederken, gerçekleştirilen eserlere yeterli değerin verilmediğini savunmaktadır. Delbeuf'ün dikkat çektiği bir diğer konu ise mektepten mezun olanların durumudur (Sinanlar Uslu, 2010, s. 54):

Bu işte sadece mimarlar kazanıyor. Okul sertifikalarıyla şehirde ya da kasabada iş alabiliyorlar. Ne var ki, resim ya da heykel öğrencileri, sanatlarıyla geçinmek zorundalar ve geçinemedikleri için ülkeyi terk ediyorlar. Son üç yılda çok sayıda öğrenci dışarıyla gitti eğitimlerine devam etmek amacıyla. Okul da Paris'e her yıl beş öğrenci gönderiyor; iki ressam, iki mimar ve bir heykeltıraş. Bunlar üç yıllık eğitimden sonra geri dönüyorlar. İhsan Bey işte bunlardan biri. Şimdi Sanayi-i Nefise'de heykel hocası oldu. Pek çok kişi, Sanayi-i Nefise'yi bitirdikten sonra medreselerde desen hocası oldu. Bir grup ressam da ya Hereke Halı Fabrikası'na ya da porselen fabrikasına desinatör olarak girdi.

Şu son yirmi beş yıla bakarsak, aslında sanat, hala yeterince hayat bulmuş değil Türkiye’de. Fakat şunu da inkar edemeyiz ki bu kadar süre içinde Osmanlıların sanat alanındaki ilerlemeleri de hayret uyandırıcı boyutta.

Delbeuf’ün da değindiği gibi deneyimlenen bu yirmi beş yıllık süreç, resim sanatıyla iç içe bir geçmişi olmayan Osmanlı toplumu için kısa zamanda çok şeyin başarılmaya çalışıldığı bir dönemdir. Zira II. Abdülhamid’in saltanatında kaydedilen gelişmelere bir *başlangıç* olarak bakmak yerinde olacaktır. Resim eğitiminden geçmiş bir nüfus yetiştirmek, toplumun belirli bir kesiminin resim sanatını benimsemesinde etkili olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin etkisiyle ressamlık yüksekokulda eğitimi alınarak profesyonel bağlamda icra edilen bir meslek dalı sıfatıyla Osmanlı toplumunda daha görünür hale gelmiştir. Eğitim alanındaki gelişmeler, resim beğenisinin gelişimi ve tuval resminin benimsenmesi hadiselerinde önemli bir geçiş koridoru vazifesi görmüştür. Gelişmelere koşut olarak atölyelerin sayısı çoğalırken Pera da sanat odaklı etkinliklerin adresi olarak konumlanmıştır. Bu süreçte gerçekleştirilen sergilerle resim sanatı toplum katmanları için daha izlenebilir hale gelmiştir. Basılı yayınlar, sanat kulüpleri, Sultan’ın ve Osmanlı elitlerinin doğrudan teşvikleri ve Pera merkezli faaliyet gösteren ressamlar da resmi topluma benimsetme sürecinin etkili aktörleri olarak rol oynamışlardır.

2.2. XIX. Yüzyıl Özelinde Resim Sanatının Görünürlük Kazanması ve Gerçekleşen Resim Sergileri

Resim derslerinin örgün eğitime dahil edilmesi ve sanat eğitiminin Sanayi-i Nefise Mektebi aracılığıyla kurumsallaştırılması, resimle uygulayıcı olarak ilgilenen bir kesimin yetişmesine sebep olduğu gibi toplum nezdinde de resim sanatının tanınırlığını arttırmıştır. Söz konusu eğitimle karşılaşmamış kesim için resim sanatını gündelik hayatın içinde rastlanabilir kılan gelişmeler ise XIX. yüzyılda dönüşüme uğrayan kültür ve sanat ortamıyla ilişkilidir. Tuval resmine yönelik ilgi, Tanzimat’ın getirdiği değişimlerle beraber toplum katmanlarına yayılmıştır. Bu yayılımda rol oynayan aktörler ise başta Saray ve çevresi olmak üzere Batılılaşma yanlısı bürokratlar, entelektüeller, elçiler, Avrupa muadili bir yaşayış sürdürmeye çalışan Levanten ve gayrimüslim tebaa olmuştur. Sınırlı bir alanda karşılaşılan resim alım satımları da ekseri bu dar çevre içinde gerçekleşmiştir (Germaner, 1996, s. 129-132).

Tuval resminin kültür ortamına girmeye başlaması ise bahsi geçen aktörler odağında, dönemin gazetelerince desteklenerek gerçekleşen bir süreçtir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüz yılı boyunca İstanbul'la temas kuran iki yüze yakın oryantalist ressamdan söz etmek mümkündür (Germaner, 2009, s. 9). Osmanlı toplumunun da değişimden geçtiği bu süreçte modernleşme etkisi bürokrasiyle sınırlı kalmayarak gündelik hayata nüfuz etmiş ve Osmanlı entelektüeli, Batı kültürüne daha kolay bir biçimde yaklaşmaya başlamıştır. Artık yönetimden sanat zevkine kadar pek çok konu yalnız sohbetlerde değil basılı yayınlar aracılığıyla da tartışılmaktadır (Ortaylı, 2015, s. 24-36). XIX. yüzyılın değişimleri altında İstanbul'da gelişmeye başlayan sanat ortamı da kente gelen yabancı ressamlar için önemli bir üretim alanı sağlamıştır. Oryantalist bir bakış açısıyla şehre gelip burada kısa süre kalan, uzun süre çalışan veya yerleşmeyi seçen sanatçılar atölyeler kurarak tuval resmine ilgi gösteren kişilerden sipariş almışlardır.

Batılıların yoğun olarak İstanbul'a gelmeye başladığı XVIII. yüzyılda öne çıkan sanatçılar, Avrupalı elçilerin himayesinde çalışan Boğaziçi Ressamları'dır (Renda, 2004a, s. 1110). Kısa süreliğine kentte kalan ressamların yanında, ömrünün büyük bir kısmını burada geçirmeyi tercih edenler de olmuştur. 1699 yılında Fransa elçisinin heyetiyle İstanbul'a gelen Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737) yaşamının sonuna kadar burada kalmış, döneme içeriden tanıklık eden Batılı bir figür olarak iz bırakmıştır (Öndeş, 2001, s. 41). Diğer Avrupalıların giremediği mekânlara girerek resim yapabilmesi itibariyle de ayrıcalıklı bir ressam olan Vanmour'un atölyesi, elçiler ve saray mensupları başta olmak üzere "zarif İstanbul sosyetesinin" uğrak adresi haline gelirken, Doğu seyahatine çıkan gezginlerin de durak noktalarından biri olmuştur (Boppe, 1998, s. 13-14). Pera'daki ilk resim atölyelerinden biri olarak kabul edilen bu atölyede, ressamın ölümünden sonra da eser üretildiği bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 64). Zira "Vanmour Okulu" olarak sınıflandırılan tablolar, ressamın etki bırakan sanat hayatına dikkat çekmektedir. Fransız sefir Jean-Louis d'Usson'un (1672-1738) aracılık etmesiyle 1725 yılında Vanmour'a verilen "Kral'ın Doğu'daki ressamı" unvanı, o güne kadar hiçbir sanatçının sahip olmadığı bir sıfattır (Boppe, 1998, s. 22). Yalnız dönemin İstanbul'unu, Osmanlı toplumunun farklı etnik gruplarını ve tiplerini değil, Topkapı Sarayı'nın tören pratiklerini de

tuvaline yansıtan Vanmour'un tabloları, sağladıkları görsel bilgilerle de ayrıcalıklı bir öneme sahiptir.

Vanmour'dan sonra diplomatik cemiyetin rağbet gören ressamı olma rolünü 1737'de İstanbul'a gelen Jean-Étienne Liotard (1702-1789) üstlenmiştir. Bu süreçte kendisine Türk giysileri içinde poz veren Avrupalıları ve Osmanlı Saray mensuplarını, bununla beraber yerel giysileri içinde müzik aleti çalan, kahve içen, hamama giden Osmanlı kadınlarını da tuvaline yansıtmıştır. Yaptığı portrelere bakıldığında kentin üst düzey elitleriyle yakın ilişkiler geliştirmiş olduğu görülen ressamın çeşitli sosyal çevrelere dahil olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı erkekleri gibi giyinip sakal bırakan Liotard, bu davranışını Avrupa'ya döndüğünde de sürdürmüş, yalnız resimleriyle değil kişiliğiyle de ilgi çekmiştir. Batılıların ona yakıştırdığı "Türk Ressamı" adı, yaptığı tabloların yanı sıra Osmanlı geleneklerini yaşamına taşımasıyla da ilgilidir (Smentek, 2010, s. 89-97). Bu esnada Turquerie modası, kültür ve sanat hayatının çeşitli alanlarına karışarak Doğu meraklıları için Osmanlı topraklarını bir cazibe rotası haline getirecektir.

Bu dönemde Saray'ın yabancı resamlara olan yaklaşımı, Vanmour ve Liotard örnekleri üzerinden açıklık kazanabilir. İki ressamın da görece bir serbestliğe sahip olarak saray yaşamına dair kesitler içeren eserler üretmiş olmaları dikkat çekicidir. Ömrünün otuz sekiz yılını İstanbul'da ve Saray'la temas halinde geçiren Vanmour'a belirgin imtiyazların verilmiş olduğu tahmin edilebilir. Öte yandan Osmanlı kılığında dolaşma imkânına sahip olan Liotard'ın, ressamdan çok bir saray görevlisi görünümünde olduğu düşünülebilir. Saray'ın yabancı resamlarla kurduğu ilişkinin tabiatı da II. Abdülhamid dönemine uzanan bir *süreklilik* üzerine temellenmiş olmalıdır. Neticede elçilerin himayesinde İstanbul'a gelen ve burada portreler, Osmanlı giysileri, kent görünümleri, gündelik hayata dair sahneler gibi temaları tuvallerine taşıyan ressamlar, eserleriyle Osmanlı İmparatorluğu'na dair mühim görsel belgeler üretmişlerdir.

Genellikle Pera'daki Avrupa sefaretlerinde konaklayan, buradan gördükleri manzaraları tuvallerine yansıtan ressamların özel izinle kentte resim yapabildikleri bilinmektedir. 1762'de İstanbul'a gelerek burada dokuz yıl kalan Antoine de Favray (1706-1798) de Rusya ve Fransa sefaretlerinden kenti izleyerek panoramalar resmetmiştir. 28 Ağustos 1775'te Malta şövalyesi Turgot'a yazdığı bir mektupta

ressamların, Osmanlı elitlerinin desteğine sahip olsalar bile Avrupa’da olduğu gibi kolaylıkla halkın arasına karışarak eskiz yapma fırsatı bulamadıklarını ifade etmiştir (Boppe, 1998, s. 43-51). Anlaşıldığı üzere ressam, resim sanatıyla iç içe olmayan Osmanlı toplumundan gelebilecek olası bir tepkiden çekinmektedirler.



Görsel.17-18 II. Mahmud’un suretinin bulunduğu Tasvir-i Hümayun nişanları (Renda, 2000, 508-509).

İmparatorluk, II. Mahmud devrinde yaşanan radikal değişimlerle modernleşme sürecini tecrübe ederken, Saray’ın da bu izlekte tuval resimleri sipariş etmeye başlaması İstanbul’a gelen Batılı ressamın sayısını arttırmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 84). Başta sultan portreleri olmak üzere Saray’ın isteğiyle yapılan resimler, içerik itibarıyla Avrupa’da modern bir devlet imgesi yaymayı amaçlarken eser üretimini de teşvik etmiştir. Bugün Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu’nda bulunan, François Dubois (1790-1871) imzalı “Asakir-i Mansure-i Muhammediyye’nin Geçit Töreni” adlı tablo II. Mahmud’un kurduğu Batı usulü yeni orduyu göstermektedir. Tasvir-i Hümayun çalışmaları ise toplum için padişahın suretiyle olduğu kadar tuval resmiyle de gerçek bir tanışıklık süreci başlatmıştır. Sultan’ın törenler düzenleterek devlet dairelerine Tasvir-i Hümayun’unu astırması muhalif seslerin yükselmesine sebep olduysa da resim üretimini teşvik etmiştir (Renda, 2011, s. 226). Achille Devéria (1800-1857), Blasius Hoefel (1892-1863) ve Henri-Guillaume Schlesinger (1814-1893) gibi isimler, II. Mahmud’un portresini yaptırdığı ressamlardan bazılarıdır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 86). Devletin varlığını temsil eden yapılara tuval resmi yerleştirilmesi ise resim sanatının topluma yayılma sürecinde atılmış radikal bir adım olarak görülmelidir.

Yabancılarla ve yüksek rütbeli subaylara üniformalarda taşınmak üzere Tasvir-i Hümayun nişanlarının verilmesi, uygulamaya koyulan yeniliklerden bir başkasıdır. Bu portreler, fildişi madalyonlar üzerine ya da mücevher süslü kutu kapaklarına

yağlıboya ile yapılmıştır (Renda, 2011, s. 226). Dolayısıyla Sultan portresinin, tuval resmine ek olarak bu kullanım alanı aracılığıyla da yaygınlaşmaya başladığı ifade edilebilir. Dönemin en prestijli ödülü olarak beliren Tasvir-i Hümayun nişanları, barındırdığı Sultan portresi aracılığıyla şahsi bir iltifat nesnesi olarak görülmektedir (Eldem, 2004, s. 130). Portreye yüklenen anlam, Sultan'ın şahsına duyulan saygı ile iç içe geçmiş olmalıdır. Tuval resminin toplum tarafından bu bağlamda izlenebilir kılınması da resim sanatına olan yönelimi kolaylaştıran unsurlardan biri olmuştur.

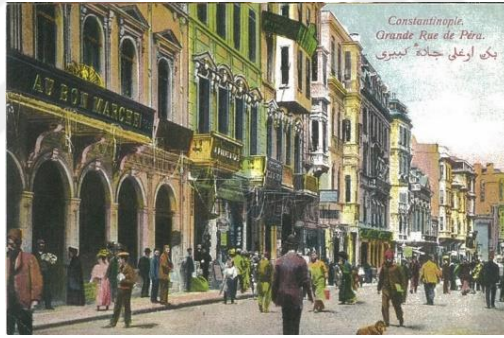
Abdülmeccid döneminde Saray'ın tuval resmiyle daha açık bir ilişki geliştirmeye başladığı görülmektedir. Dolmabahçe'nin inşası tuval resimlerinin mimariyi tamamlayıcı bir unsur olarak satın alınmasına hız kazandırmış, Kırım Savaşı'nın etkisiyle kente gelen yabancı ressamın sayısında artış yaşanmış ve Tanzimat'la beraber devlet politikası haline gelen Batılılaşma yönelimi, resim sanatının gündelik hayata dahil edilmesini kolaylaştırmıştır. Ressamlar ise alışıldığı üzere İstanbul'da bulunan elçiler aracılığıyla Saray'a eser sunmuşlardır.

Hatırlanacağı gibi 1840'ta David Wilkie'ye poz veren Abdülmeccid, aynı yıl İstanbul'a gelen Johann Hermann Kretzschmer'a (1811-1980) da portresini yaptırmıştır. Bu dönemde İstanbul'a gelerek Sultan için çalıştıkları bilinen Luigi Rubio (1795-1882), Franz Strerrer (1818-1901) ve Daniel Hermann Anton Melbye'den (1818-1875) başka pek çok ressam kentte bulunmuş, Osmanlı elitlerinden ve Sultan'dan siparişler almışlardır. Ressamların yaptıkları resimlere karşılık taltif edildikleri de bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 90-93). Osmanlı Sarayı tarafından ödüllendirilmek ve elçiler de dahil olmak üzere Saray çevresinden siparişler almak, yabancı ressamın İstanbul'da uzun süre kalmayı tercih etmelerinde etkili olmuştur. Bununla beraber, iyileşen seyahat ve konaklama koşulları da süreci kolaylaştıran diğer gelişmelerdir.

Saray ve çevresinin teşviklerinin yanında kentte gelişen Batılı sanat ikliminin de yabancı ressamlar için cazip bir üretim ortamı sağlamış olduğu düşünülebilir. Avrupalı yaşayışın sürdüğü Pera ve Galata bölgeleri, oryantalist bir bakış açısıyla İstanbul'a gelen gezginlerin Batılı alışkanlıklarına cevap veren mekânlardır. Dolayısıyla, oryantal konulu tablolar yapmak için kentte kalmayı tercih eden ressamın da katılım gösterdiği, Pera odaklı bir sanat çevresinin gelişmeye başladığından söz edilebilir. Yine de ekseri toplumun üst kesimi tarafından rağbet

gören tuval resminin halk nezdindeki görünürlüğünden söz etmek pek mümkün değildir. Bu görünürlüğü, XIX. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen sergiler artıracaktır. Bununla beraber toplum katmanlarının tuval resmini tanıma ve benimseme sürecine yardımcı olan çeşitli unsurlar alışma evresini kolaylaştırırken, sergiler kadar etkili olmasalar da sürece destek olmuşlardır.

Önceki bölümde detaylandırılmaya çalışıldığı gibi resim eğitiminin okullara girmesinin akabinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, ressamlığın ciddi bir meslek dalı olarak algılanmaya başladığının göstergesidir. *Mektepli olmak* da Tanzimat'ın eğitimli bir toplum yetiştirme ideali altında saygın bir durumdur. İslah edilen eğitim kurumlarının büyük kısmında karşılaşılan resim derslerinin, dönemin *medeniyet* algısına eşlik eden bir unsur olarak görülmüş olduğu düşünülebilir. Resmin mektepte eğitimi alınan profesyonel bir uğraş alanı olmaya başlaması da ressamların halk nezdindeki prestijini olumlu anlamda etkilemiştir.



Görsel.19 XIX. yüzyıl sonlarında Cadde-i Kebir'den bir görünüm. Solda, Bon Marche'nin yerinde bugün Odakule bulunmaktadır (<http://adrianyekkes.blogspot.com/2012/02/>).

Beyoğlu'nda XIX. yüzyıl boyunca devlet eliyle açılan hastane, okul ve kışla gibi pek çok bina bu kurumlarla ilişkili kişileri de bölgeye toplamıştır. Özellikle asker yetiştiren okulların sur içi İstanbul'una değil, nüfus yoğunluğunu gayrimüslimlerin oluşturduğu Beyoğlu'na açıldığı görülmektedir. Semtin gelişimi ise Batılılaşma sürecinde bu gibi kurumlar vasıtasıyla pekiştirilmiştir (Cezar, 1991, s. 63-66). Bölgedeki nüfus mozaïği, kültür ve sanat ortamının çeşitlenmesine katkı sağlayan unsurların başında gelmektedir. Gayrimüslim ve Müslüman talebelerin bir arada eğitim alabildiği Mekteb-i Sultani, Pera'daki Avrupai yaşama uyum sağlayan genç bir nüfusun yetişmesine yol açacaktır (Sinanlar, 2008, s. 21). Buradaki talebeler yalnız aldıkları eğitimle değil, kendilerini çevreleyen sosyal ortamla da

şekillenmişlerdir. Keza Beyoğlu'nda öğrenim gören Mühendishaneli ve Harbiyeli talebelerin de Pera'daki yaşama katılım gösterdikleri düşünülebilir. Bu talebeler ders programları dahilinde uygulayıcı olarak resim sanatıyla ilgilenme imkanı bulurken Pera'nın sanat ikliminde bu bilgilerini iletme olanağına da sahiptirler.

Saray'ın Topkapı'dan Dolmabahçe'ye taşınması bölgedeki imar faaliyetlerini ve nüfus çeşitliliğini etkilediği gibi pek çok yeniliğin de Beyoğlu'nda görülmesine yol açmıştır. Dolmabahçe Gazhanesi'nden Tünel Meydanı'na kadar döşenen fenerlere havagazı verilerek İstanbul'un ilk sokak aydınlatması gerçekleştirilmiştir. Şehrin ilk metrosu yine buraya yapılmış, 1875'te açılan Tünel sayesinde Karaköy ile Pera birbirine bağlanmıştır (Cezar, 1991, s. 292). Benzer gelişmeler neticesinde, elçilik saraylarının da etkisiyle Pera'da zaten varolan Batılı kültür ortamı XIX. yüzyılın ikinci yarısı boyunca daha da canlanacaktır.

Pera'nın 1840'ların ortası itibariyle oldukça işlek bir kültür ve eğlence merkezi olduğuna dikkat çeken Sinanlar, çeşitli sosyal tabakalardan gelen insanların burada bulunmuş olduklarını da eklemektedir. Avrupa'ya özgü alışkanlıkları deneyimlemek isteyen kesimin yanında, farklı amaçlarla Pera'dan geçen kişilerin sayısı da azımsanmamalıdır. Örneğin, 1840 ve 1847 yılları arasında imparatorluğun çeşitli bölgelerinden gelen neredeyse yirmi bin hasta, Pera'nın merkezindeki Mekteb-i Tıbbiye'de tedavi edilmiştir (Sinanlar, 2008, s. 20-21). Burada tedavi olan kişinin Cadde-i Kebir'de yürüyerek bölgede süren hayatı gözlemleme imkânı bulmuş olduğu düşünülmelidir. Henüz resim galerilerinden söz etmenin mümkün olmadığı bir zamanda, çeşitli sebeplerle Pera'dan geçen kişilerin resim sanatıyla ekseri karşılaşma noktaları da cadde üzerinde bulunan mağaza vitrinleridir (Batur, 1996b, s. 111). Mağaza vitrinleri, sergileme mekânlarının kısıtlı olduğu bu dönemde eserlerini satmaya çalışan ressamalara eser teşhiri imkânı sağlamıştır. Keza Pera'da atölyelerin varlığı yoğunlaşmamışken bile resim malzemeleri, suluboya resimler ve gravürler satan mağazalara rastlamak mümkündür (Sinanlar, 2008, s. 21). Bu durumun şekillendiricisi de bölgede kalıcı veya geçici olarak ikamet eden ressamlardır. Dolayısıyla eserlerin teşhir edilmesi, sergileme adabının gelişiminden önce Pera'daki vitrinler aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Dekorlarının resim içerdiği düşünüldüğünde, toplumun resim sanatıyla karşılaştığı yerlerden birisi de tiyatro olmalıdır. 1830'ların sonlarında Beyoğlu'na

giriş yapan ve süreç içinde sayıları artan tiyatrolar, Cadde-i Kebir ve Tepebaşı Caddesi üzerinde yoğunluk göstermektedir. Genellikle yabancı dilde yapılan temsillerin çeşitliliği zamanla toplumun ilgisini arttırırken, Müslümanların da seyirci kitlesine katılım gösterdikleri söylenebilir. Pera'nın sosyal yaşamında tiyatronun ayrıcalıklı bir konum edinmesi sultanların desteğiyle de ilgilidir. Dolmabahçe Tiyatrosu'nu yaptıran Abdülmecid'in Pera'daki temsilleri bizzat izlemeye gittiği bilinmektedir. Hem Sultan hem de halefi Abdülaziz, oyunları izlemeye gittikleri Naum Tiyatrosu'na yardım ve destekte bulunmuşlardır (Cezar, 1991, s. 381-386). Sultanların himaye ettiği Naum Tiyatrosu, 1870'deki yangın neticesinde kapanana kadar pek çok temsil gerçekleştirerek güncel eserleri sahneye taşımış ve sadık bir izleyici kitlesi edinmiştir (Sinanlar, 2008, s. 18-20).

II. Abdülhamid'in de şehzadelikten itibaren tiyatro ve operaya meraklı olduğu bilinmektedir. Tahta çıktıktan kısa süre sonra yerleştiği Yıldız Sarayı'na yazlık ve kışlık olmak suretiyle iki tiyatro inşa ettirmiş, kente gelen opera ve tiyatro topluluklarını sarayına davet ederek temsiller yaptırmıştır. Ayrıca sarayda düzenli olarak oyunlar sahneleyen iki tiyatro topluluğu bulunmaktadır (Ersay Yüksel, 2017, s. 285-286). Görüldüğü üzere sultanların desteğini alan tiyatronun, Pera müdavimlerince ilgiyle takip edilen bir sanat dalı haline geldiği düşünülebilir. Hatta Germaner'e göre XIX. yüzyılın son çeyreğinde bile tiyatroya gidenlerin sayısı, resim sergisi gezenlere oranla daha yüksektir. Resim sergileri için zaman zaman mekân işlevi de gören tiyatrolar, ressamlar tarafından hazırlanan dekorlarıyla "görsel terbiyenin" gelişmesine katkı sağlamışlardır (Germaner, 1996, s. 134-135).

Pera'da süren Batılı yaşayışın, Avrupa'dan gelen pek çok yenilikle sürekli olarak güncellendiği ifade edilebilir. Bilindiği gibi XIX. yüzyıl Avrupası yeni baskı tekniklerinin de etkisiyle bir imge bolluğu yaşamakta, yeni bir görsel kültür şekillendirmektedir. Söz konusu imgeler, eğitime yardımcı olmaktan ürünlerin pazarlanmasına kadar geniş bir yelpazede yayılım göstermiştir. Osmanlı Devleti ise aynı ivmeyle olmasa bile kademeli olarak bu süreci deneyimleyecektir (Güvenli, 2009, s. 68). Özen'in ifadesiyle, "II. Abdülhamid döneminde görsel malzeme duvarların ve kitapların sınırlarını hiç olmadığı kadar aşmış; çikolata kutularından bisküvilere, et konsomelerinden mağaza tanıtımlarına, her yere girmiştir." (Özen, 2019, s. 65). Avrupa'dan gelen görsel malzemelerin dolaşıma çıkmadan önceki ilk

durak noktası ise Pera olmalıdır. Bununla beraber imgenin basılı yayınlara girişi ve Türkçe yayın yapan gazetelerde resim sanatı, ressamlar, sergiler gibi konular üzerine sanat haberleri yayınlanmaya başlaması da toplumun resim sanatına alışma sürecini desteklemiştir. Zira tebaanın tuval resmiyle doğrudan karşılaşma alanı oldukça kısıtlıdır.

Gazete okurlarının resimle bağ kurmasına yardımcı olan unsurlardan birisi de karikatürlerdir. Bilindiği gibi Takvîm-i Vekâyi (1831) Osmanlı Devleti'nin ilk resmi gazetesidir. Tercüman-ı Ahvâl (1860) ve Tasvîr-i Efkâr'ın (1862) yayın hayatına başladığı yıllardaysa basında farklı bakış açılarının etkisi hissedilmeye başlanmıştır. Batılılaşma atmosferinde yaşanan dönüşümler basın aracılığıyla tartışılmaktadır. Toplumsal hayatın çeşitli yönlerini eleştirel bir yorumla ele alan mizah basını da bu ortamda etkin bir gelişme alanı elde edecektir (Özdiş, 2010, s. 58-59). Ebüzziya Tevfik Bey'in (1849-1912) yayınladığı Terakki dergisinin Letaif-i Âsar adlı eki, ilk mizah dergisi girişimi olarak değerlendirilebilir (Çeviker, 1999, s. 210). 1870'te çıkarılmaya başlanan Diyojen ise mizahın Osmanlı basın ortamındaki yolunu net bir şekilde açmış ve Asır, Geveze, Beberuhi, Çingiraklı Tatar, Kahkaha, Hayal, Çaylak gibi pek çok gazete yayınlanmaya başlamıştır (Özdiş, 2010, s. 81). Yazılara eşlik eden karikatürler de zamanla toplum tarafından tanınırlık kazanırken basılı yayınlarda karşılaşılan resimlerin arasına dahil olmuşlardır.

1874 itibariyle Letaif-i Âsar'da karikatürist olarak çalışan Ali Fuad Bey (?-1919), 1875'te Kahkaha'da çizmeye başlamış fakat asıl ününü Çaylak'taki karikatürleriyle yakalamıştır. Yayınlanma süreci Osmanlı-Rus Savaşı'yla kesişen Çaylak'ın öncelik verdiği konulardan birisi de savaş ortamında yaşanan durumlardır (Çeviker, 1999, s. 210). Çaylak, her sayısında tartışılan konuları görsel olarak da destekleyen karikatürlere yer açmıştır. Çizimleriyle tanınırlık kazanan Ali Fuad Bey ise Tanzimat mizah gazetelerinin ilk Türk karikatüristidir. Ali Fuad Bey'in resim izleğinde bir üsluba yaklaşan karikatürleri, okuyucular tarafından kolaylıkla algılanabilen bir yapıda olmalıdır. Zira bu karikatürler, Osmanlı Devleti'nin dış politikada sıkıntılı zamanlar geçirdiği 1870'lerin ortasında okuyuculara moral kaynağı olmuştur. Nitekim Çaylak'a sıkça gelen okur mektupları da bunu yansıtır niteliktedir. XIX. yüzyılın son çeyreğinde iyice popülerleşen mizah süreli yayınları, kendi takipçi kitlesini de yaratmıştır. Savaş temasından ayrı olarak, gazetelerdeki

karikatürler genellikle politika, ekonomi, alafranga yaşam, sansür ya da İstanbul'un altyapı sorunları gibi güncel konulara odaklanmaktadır. (Özdiş, 2010, s. 100-103). Neticede, tebaayı ilgilendiren konuların karikatürler bağlamında görselleştirilmesi, resim sanatının benimsenme sürecine katkıda bulunmuş olmalıdır.

Osmanlı basılı yayınlarında güzel sanatlar alanıyla ilişkili ilk resimler ise Musavver Medeniyet adıyla yayınlanan haftalık gazetede görülmektedir. 1873 ve 1874 yıllarında faaliyet gösteren gazetede resim, heykel, müzecilik ve tiyatro gibi alanlar üzerine yazılar yoğunluktayken söz konusu yazılara eşlik eden resimler de mevcuttur. Cezar'ın aktardığına göre, gazetenin bir nüshasında Viyana Sergisi'nde (1873) teşhir edilen tabloları konu alan bir yazıyla beraber sergiden resimlere yer verilmiştir. Elbette Osmanlı matbuatındaki resimlerin görünürlüğünü arttıran önemli bir unsur da teknik imkânların iyileşmesidir (Cezar, 1971, s. 107). Ayrıca resimli gazetelerin çıkmasıyla beraber ressamlar için de yeni bir istihdam alanının açılmış olduğu belirtilmelidir.

Osmanlı toplumu nezdinde tuval resmini görünür kılan en önemli etkinlikler ise İstanbul'da düzenlenen resim sergileridir. La Turquie ve Stamboul gibi yabancı gazetelerin yanında Tasvir-i Efkâr, Basiret, Servet-i Fünûn, İkdâm, Mâlûmat ve Tanin gibi Türkçe yayın yapan gazeteler de sürece destek olmuşlardır. Bu gazeteler resim etkinliklerini konu eden haberlerle beraber resim sanatı üzerine bilgilendirici ve eleştirel yazılara da yer vermişlerdir (Özyiğit, 2012, s. 403). Bu türden haberler de resim sanatına ilgi uyandırmış ve okur kitlesini yönlendirmiş olmalıdır.

Ressamların yaşam ve çalışma ortamı olmasının yanı sıra imparatorlukta Batı etkisinin en yoğun yaşandığı bölge olan Pera, gerçekleşen sergilerin de izlenebildiği bir merkezdir. Resim etkinlikleri hem nitelik hem de nicelik açısından XIX. yüzyıl boyunca artış göstermiştir. Mağaza vitrinlerinde eser teşhir edilerek başlanılan bu süreç, II. Abdülhamid devrinin sonlarında olgunluk evresine girecektir. Sayısal olarak ele alındığında 1840-1870 yılları arası on üç kadar, 1870-1890 yılları arasında yirmi kadar serginin gerçekleştirildiği görülmektedir. 1890'lara gelindiğinde ise belirgin bir çoğalmanın yaşandığı dikkati çekecektir. Bu hadise, mezun vermeye başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağlanabileceği gibi resim sanatına yönelik ilgideki artışa da işaret edebilir. 1890-1910 yılları arasında elliye aşan sergi

tertiplenmiş, basın aracılığıyla da bu sergilerin etki alanı genişlemiştir (Sinanlar, 2008, s. 48-52).

Osmanlı kültür ortamında sergilerin ilgi çekici bir unsur olarak öne çıkma sürecini değerlendirmeye Şeker Ahmed Paşa'nın 1873 yılında düzenlediği resim sergisiyle başlamak faydalı olacaktır. Şeker Ahmed Paşa gibi devletin içinden yetişen önemli bir figürün bu girişimi, asker kimliğine ek olarak ressam kimliğini de ön plana çıkarmıştır. Basiret Gazetesi'nce "Avrupa'daki benzerleri gibi bir resim sergisini İstanbul'da açma girişimi"⁹ olarak ifade edilen sergi için seçilen mekân ise Şeker Ahmed Paşa'nın resim hocası olarak görev yaptığı Mekteb-i Sanayi'dir (Özyiğit, 2012, s. 95). Sergide Mekteb-i Sanayi, Mekteb-i Tıbbiye ve Mekteb-i Sultani talebelerinden başka Guillemet, Hayette ve Acquarone imzalı eserler de yer almaktadır. Anlaşıldığı üzere basında belirgin bir heyecan uyandıran bu etkinlik, Şehzade Yusuf İzzeddin, Sadrazam Ahmed Rüştü Paşa, nazırlar, müşirler ve kentteki elçilik mensupları tarafından da ziyaret edilmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 83). Serginin Pera yerine Müslüman nüfusun yoğunluk gösterdiği Sultan Ahmet Meydanı'nda gerçekleştirilmiş olması ise hedeflenen izleyici kitlesine açıklık getirmektedir. Zira Şeker Ahmed Paşa, tuval resmine aşina olmayan kesimin de ilgisini çekmeyi hedeflemiş olmalıdır.

Abdülaziz'in takdirini kazanan serginin ikincisi ise hemen ertesi yıl gerçekleştirilmek istenmiş fakat açılış 1875 yılına ertelenmiştir. Dar'ül Fünun'da düzenlenen sergi için bir defa daha Tarihi Yarımada'dan bir mekân tercih edilmiştir. Basiret Gazetesi'nin ilk sergide teşhir için tablo getirmeyen koleksiyon sahiplerine yönelik eleştirisi etkili olmuş¹⁰, bu defa koleksiyonerlerin de tablo getirmesi mutlulukla karşılanmıştır. Eser kabulü için süre belirlenmiş olsa da teşhire devamlı olarak yeni resimlerin eklendiği ifade edilmektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın "ressam" kimliğinin "asker" kimliğinden evvel yazılmış olması ise gazetenin haberinde rastlanılan ilginç bir detaydır (Özyiğit, 2012, s. 99). Bunun bilinçli bir vurgu olduğu, Şeker Ahmed Paşa gibi saygın bir kişinin topluma resim sanatını benimsetme sürecinde etkin bir aktör olarak görüldüğü düşünülebilir. Aynı etki Osman Hamdi Bey'in şahsında da tezahür etmiştir. Yalnız müzecilik alanında yürüttüğü

⁹Basiret 6 Şubat 1873

¹⁰Basiret 19 Haziran 1875, 14 Eylül 1875

çalışmalarla değil, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olması itibariyle de toplumun ilgi ve saygısını kazanmış olmalıdır. Neticede, güzel sanatlar beğenisinin gelişmesinde devletin içinden yetişen böyle önemli figürlerin de etkili olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

La Turquie gazetesinin verdiği habere göre sergiye ayrıcalıklı bir alaka gösteren Abdülaziz, çok sayıda tabloyu saraya getirterek yakından incelemiştir¹¹. Akabinde eser sahiplerinin mükâfatlandırılması gündeme gelmiş, ressamların Sultan tarafından açıkça desteklendiğine de dikkat çekilmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 84). Resim sanatına ilgisi bilinen Sultan'ın davranışı şaşırtıcı değildir. Bununla beraber, aynı esnada saray bünyesinde bir tablo koleksiyonu şekillenmektedir. Dolayısıyla, Abdülaziz'in sergiye olan alakası yalnız sanatı himaye etme tutumunu değil, koleksiyona eser seçme amacını da düşündürmektedir. Tahta çıktıktan bir süre sonra Yıldız Sarayı'nı sürekli ikameti haline getiren II. Abdülhamid ise 1909 yılına kadar imparatorlukta yaşananları saraydan çıkmadan takip edecektir. Bu süreçte Sultan'ın ilgi odaklarından birisi de kentin canlanan sanat ortamı altında gelişen ve yüzyılın sonunda etki alanı iyice genişleyen sergiler olmuştur. Şeker Ahmed Paşa'nın bu sergilere giderek Saray Tablo Koleksiyonu'na alınabilecek nitelikteki eserleri Sultan'ın beğenisine sunduğu bilinmektedir.

1887 yılında Petits Champs Belediye Köşkü'nde teşhir edilen özel bir resim koleksiyonu, II. Abdülhamid'in ilgisine nail olan sergilerden birisidir. Prague Müzesi ve Münih Güzel Sanatlar Okulu müdürü gibi uluslararası alıcılara da hitap eden sergide Rembrandt, Rubens ve Ruysadel gibi isimler özellikle dikkat çekmektedir. Stamboul Gazetesi'nin¹² haberine göre Şeker Ahmed Paşa sergiden Charles Dubois'nın bir peyzajı ile Adolphe Kaufmann'ın (1848-1916), bugün Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda bulunan "İstanbul Limanı'na Giriş" (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.16) adlı resmini satın almıştır (Sinanlar, 2008, s. 65-66). Bu örnekte olduğu gibi Şeker Ahmed Paşa'nın II. Abdülhamid'i temsilen sergileri ziyaret etmesi ve Sultan adına eser satın alması, resim odaklı etkinliklere dikkat çeken bir hadise olmalıdır.

¹¹La Turquie 5 Ağustos 1875

¹²Stamboul 7 Mayıs 1887

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmeliğinde yer alan maddelerden birisi de düzenlenecek olan yılsonu sergileriyle ilgilidir. Mevzunun henüz mektep kurulurken düşünülmüş olması, sergilere verilen önemi ortaya koymaktadır. Gerçekleşecek sergilerle hem ressam olma yolundaki talebelerin görünürlük kazanması hem de resim odaklı etkinliklerin çoğalmasa hedeflenmiştir. Mektebe dair haberler yayınlayan gazetelerin üzerinde durduğu önemli konulardan birisi de söz konusu sergiler olmuştur. Dolayısıyla tertibi ayrıcalıklı bir biçimde ele alınan sergilerin duyurulması da özenle gerçekleştirilmiştir. II. Abdülhamid'in bizzat desteklediği Sanayi-i Nefise Mektebi sergileri, Osmanlı toplumundan çeşitli kişilerin ilgisini çekmiş olmalıdır. Ziyaretçiler arasında sanatsever kesimin yanı sıra, talebelerin aileleri ve yakınlarının da buldukları unutulmamalıdır.

Basın, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin tanıtımını türlü şekillerde ele almıştır. Örneğin, 9 Kasım 1893 tarihli Servet-i Fünun Gazetesi mektebe yapılan ek binanın resmini kapak yapmış ve derslerin işleyişi, yurtdışı bursları, talebelerin başarıları gibi konulara değinen bir yazıya yer vermiştir. Mösyö Napier'in Gravür Sınıfı'nda hocalık yapmasına da değinen yazıda, bu sınıfın talebelerinin matbuat alanında pek çok iş imkânıyla karşılaşacakları vurgulanmıştır. Ayrıca mektebin Resim ve Mimari sınıflarında üretilen eserlerin de gazetenin sonraki sayılarında yayınlanacağı ifade edilmiştir. Servet-i Fünun'un 16 Ocak 1894 tarihli sayısı, söz edildiği üzere talebelerin eserlerine yer verirken, seçilen resimlerin gerçekleşen yılsonu sergisinde yer aldığı bilgisini de vermektedir (Özyiğit, 2012, s. 116-117). Neticede akademik anlamda resim eğitimi veren Sanayi-i Nefise Mektebi, bir geleneğe dönüşen yılsonu sergileriyle de resim sanatının görünürlük kazanmasında etkili olmuştur.

İstanbul'da kurulan sanatçı cemiyetlerinin düzenlediği çeşitli sergiler de değinilmesi gereken resim etkinlikleri arasındadır. Kentte teşkilatlanan en erken tarihli ressamlar birliği ABC Club (Artists of the Bosphorus and Constantinople) ya da Osmanlıca adıyla Elifba Kulübü'dür. 1880-1885 yılları arasında dört sergi gerçekleştiren kulübün başkanlığını ise Osman Hamdi Bey'le yakın ilişkisi bilinen ve kendisi de resimle uygulayıcı olarak da ilgilenen Britanya Elçisi Lord Dufferin (1826-1902) üstlenmiştir (Sinanlar Uslu, 2015, s. 205-206). Henüz Sanayi-i Nefise Mektebi'nin faaliyet göstermediği yıllarda, cemiyetleşme yoluyla resim sanatına dikkat çekilmesi önemli bir girişim olarak değerlendirilebilir.

1890-1910 yılları, kişisel sergilerin olduğu kadar karma sergilerin sayısında da artışın yaşandığı yıllardır. Bu dönemde kentte kişisel sergiler açan Emilio Della Sudda (XIX.-XX. yüzyıl), Adolphe Beaume, François Prieur-Bardin (1870-1939), Osman Hamdi Bey, Ahmed Ali Paşa ve Fausto Zonaro gibi ressamın çeşitli eserleri yine aynı yıllarda Saray Tablo Koleksiyonu'na dahil edilmiştir. Pera'daki özel konutlar, oteller, elçilikler, mağazalar hatta kiliseler bile sergileme mekânı olarak kullanılmıştır (Sinanlar, 2008, s. 50-52). Bununla beraber mağaza vitrinlerinde resim teşhirine devam edildiği bilinmektedir. Bunun, hem eserlerini satmak isteyen ressamın hem de vitrinlerini ilgi çekici kılmak isteyen mağaza sahipleri için pratik bir çözüm olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca Pera'da yaşayan ailelerin ekseri olarak resim alım-satımı yaptıkları, tuval resmini bir prestij nesnesi olarak gördükleri de eklenmelidir.

II. Abdülhamid devrinin en heyecan verici resim etkinlikleri ise Pera Salon Sergileri'dir. İsmi Paris Salon'undan alan sergilerin ilki Régis Delbeuf ile Alexandre Vallauray'nin girişimleri ve Osman Hamdi Bey'in desteğiyle gerçekleştirilmiştir (Thalasso, 2008, s. 89). Birinci Pera Salonu (1901), Passage Oriental'de (Şark Aynalı Pasajı) bulunan Charles Bourdon Evi ile altındaki "Bourdon et Le Bon" Pastanesi'nde (Markiz) açılmış, sergiye beşi kadın olmak üzere toplam yirmi beş sanatçı yüz yetmiş eserle katılmıştır (Sinanlar Uslu, 2018, s. 12). Thalasso'nun memnuniyetle belirttiği üzere oryantal bir etkinin hakim olduğu Salon'da "Türk Okulu" estetiği de açıkça görülmektedir. Bu okula bağlı sanatçıları ise ışığın nesnelere üzerindeki hareketlerini başarılı bir biçimde çözümlenmeleri sebebiyle "izlenimci" olarak nitelemiştir (Thalasso, 2008, s. 89-90).

İkinci Pera Salonu (1902) için ilkinden farklı olarak bir nizamname çıkarılmış ve sergiye katılım kuralları belirlenmiştir. Ayrıca satılan eserlerin sergi süresince teşhirde kalması kararlaştırılmıştır. Onu kadın olmak üzere otuz altı sanatçının üç yüz otuz eserle katıldığı sergiye II. Abdülhamid'in de ilgi gösterdiği açıktır. Zira Sultan, serginin fotoğraflarından oluşan özel bir albüm hazırlatarak eserleri görmek istemiştir. Düzenleme kuruluna yardımcı olan Zonaro aynı zamanda serginin afişlerini de yapmış, bu afişler bizzat Sultan'ın onayından geçmiştir (Sinanlar Uslu, 2018, s. 12). Ayrıca sergide Zonaro imzalı elli eser bulunmaktadır (Ürekli, 2017, s. 159). Saray Ressamı'nın hem bahsi geçen hususlarda hem de katılımcı olarak İkinci

Pera Salonu'na destek olması, Saray'ın sergiye olan ilgisini ortaya koymaktadır. Celal Esâd Bey (Arseven) (1876-1971) tarafından detaylı bir biçimde kaleme alınan yazıya¹³ göre Cadde-i Kebir 417 numarada açılan sergi, ilkinden farklı olarak dört salona yayılmıştır. Fransız Sefiri'nin konuşmasıyla başlayan açılış gününe yabancı ülke temsilcileri de iştirak etmiştir (Özyiğit, 2012, s. 229). Açılış protokolünden de anlaşılacağı üzere İkinci Pera Salonu, resim sanatına ilgili kesim için heyecan verici bir hadise olmalıdır.

Üçüncü Pera Salonu (1903) düzenleme aşamasında meydana gelen bir takım sıkıntılar neticesinde beklenenden sönük olarak, önceki adresinde açılmıştır. Otuz iki sanatçının iki yüz otuz eserle katıldığı sergide adı duyulmamış pek çok ressam vardır. Teşhir edilecek eserlerin daha önce hiçbir yerde sergilenmemiş olması hususu Üçüncü Pera Salonu'nda yürürlüğe konulan yeni bir uygulamadır. Bu durumdan rahatsız olan bazı ressamlar ise sergiden çekilmişlerdir (Sinanlar Uslu, 2018, s. 15). Gerginliğin başka bir boyutu da Zonaro ve sergi düzenleme kurulunda bulunan Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları arasında yaşanmıştır. Saray Ressamı Zonaro'nun anıları incelendiğinde, çatışmanın görünürdeki sebebinin sergi için toplanan ücretle alakalı olduğu görülmektedir. Salon'dan dışarıda tutulmak istendiğini düşünen Zonaro, sergi için kendisinde biriken paranın yakışsız bir biçimde istenmesine tepki göstermiştir. Gergin bir atmosferde başlayan sergi, Salon Sergileri'nin de sonuncusu olmuştur (Zonaro, 2008, s. 227-229).

Kısa ömürlü Pera Salon Sergileri, II. Abdülhamid döneminin en çarpıcı resim etkinlikleri olarak değerlendirilebilir. Eser teşhir eden ressamlar arasında Leonardo De Mango, Joseph Warnia-Zarzecki, Phillippe Bellò, Salvatore Valeri, Şeker Ahmed Paşa, Ömer Adil, Jean Baptiste-Étienne de Forcade, Osgan Efendi, Osman Hamdi Bey, Lina Gabuzzi, Emilio Della Sudda, François Prieur-Bardin, Henri Delavallée (1862-1843) ile eşi Gabrielle Moreau Delavallée (1864-1830), Hellé Patriano gibi isimlerin yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi talebeleri ve Pera'nın sanat ortamında yetişen isimler de dikkat çekmektedir (Sinanlar, 2008, s. 89). Örneğin, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra Zonaro'nun talebesi olan Alectorides ve ressamın

¹³Mâlûmat, 15 Mayıs 1902

diğer talebesi Vasmagidis İkinci Pera Salonu'nda eserleriyle öne çıkan yetenekli ressamlardır (Özyiğit, 2012, s. 272-276).

Pera Salon Sergileri, eserlerini teşhir edebilecekleri bir alana ihtiyaç duyan sanatçılar ve özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebi talebeleri için büyük bir mutluluk kaynağı olmuştur. Thalasso'nun ifadesiyle sergiler vasıtasıyla Osmanlı Ulusal Resim ve Heykel Müzesi hayalleri yeşermiş, eser üretimini teşvik eden yarışmalar çoğalmış ve daha da önemlisi sanatçılara prestijli bir teşhir alanı sağlanmıştır (Thalasso, 2008, s. 111). Eser teşhirinin yanında ressamlar ve ziyaretçiler için de bir istişare ortamı sağlayan Salonlar, dönemin basılı kaynaklarından da görüldüğü üzere dikkatle takip edilen etkinliklerdir. Öte yandan Salonlar'ın, Saray Tablo Koleksiyonu'na da katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Zira Ömer Adil'in İkinci Pera Salonu'nda teşhir edilen "Venedik Görünümü" adlı tablosu (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.14) ile Ahmed Ziya Paşa'nın aynı sergide bulunan "Sultanahmed Camii" eseri Saray tarafından satın alınmıştır (Sinanlar, 2008, s. 111).

Sergiler hususunu tamamlarken son olarak değinilmesi gereken resim etkinliği ise Osmanlı Sanat Sergisi'dir. 1907 yılında Osgan Efendi'nin öğrencilerinden Bahri Bey yönetiminde düzenlenen sergi, Osmanlılar ile resim sanatını açıkça bir araya getiren bir etkinlik olarak tahayyül edilmiştir. İstanbul'un siyasi merkezi Bâb-ı Âlî Caddesi'nin 38 numaralı adresinde gerçekleşen serginin katılımcıları da Osmanlı toplumunun kültür mozağini yansıtır niteliktedir. Etkinliği ayrıcalıklı kılan bir başka husus da serginin, II. Abdülhamid'in tahta çıkışının otuz birinci yılı sebebiyle düzenlenmiş olmasıdır (Sinanlar, 2008, s. 103-105). Adından da anlaşılacağı üzere Osmanlı'da yetişen ressamlar özelinde bir sergi tertiplenmek istenmiş ve devletin varlığını temsil eden bir ortamda, Sultan'ın şahsıyla doğrudan bağlantılı bir resim etkinliği düzenlenmesi düşünülmüştür. II. Abdülhamid'in bizzat onayıyla gerçekleştiği anlaşılan bu sergi, onun sanat hamisi tavrını da yansıtır niteliktedir. Bu bakımdan Osmanlı Sanat Sergisi, Sultan'ın siyasi kimliğiyle sanatsever tutumunu iç içe geçiren bir resim etkinliği olarak değerlendirilebilir.

Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergiler gibi Osmanlı Sanat Sergisi de tuval resmini Müslüman kesimin yoğunlukta olduğu bölgede görünür kılmıştır. Bununla beraber XIX. yüzyılın sonlarında Pera'daki mağazalar gibi Direklerarası'ndaki dükkanlar da resim sergilerine ev sahipliği yapmaya başlamışlardır. Ressamlar,

ramazan aylarında bu dükkanlarda sergiler açarak eser teşhir etmişlerdir (Germaner, 1996, s. 135). Bilindiği gibi ramazan ayları, toplumsal hayatın canlanması itibarıyla Müslüman tebaanın sosyal yaşamında önemli bir yere sahiptir. Düzenlenen etkinlikler arasında sergilere rastlanması ise toplum katmanlarının tuval resmine alışmaya başladığını göstermektedir. Ayrıca XX. yüzyıl başlarında, Karaköy ve Pera sokaklarında resimlerini sergileyen sokak ressamlarıyla da karşılaşmaktadır. Karton üzerine yaptığı küçük tablolarını Osmanlı Bankası önü ve Cadde-i Kebir’de sergileyerek satan Civanyan, bu ressamlardan birisidir. Guillemet Akademisi’nin ilk talebelerinden olan yetenekli ressamın eserleri kısa süre içerisinde satılmıştır (Thalasso, 2008, s. 30). Bu hadise, sokak ressamlarının benimsenmiş olduğunu ve satılan resimlere rağbet gösterildiğini ortaya koymaktadır.

Tanzimat’ın kültürel açılımıyla şekillenen Osmanlı entelektüel dönemin romanlarında sıkça karşılaşılan bir tip olduğundan, resim sanatının görünürlük kazandığı bir alan da edebiyattır. Samipaşazade Sezai’nin (1860-1936) 1888 yılında basılan romanı “Sergüzeşt”, kölelik uygulamasına eleştirel bir bakış geliştirirken toplumun üst sınıfına dair bir çerçeve de çizmektedir. Romanın kahramanlarından Celal Bey, birkaç yıl Paris’te resim eğitimi almış ve Gérôme’un öğrencisi olmuştur. Yaptığı oryantal temalı tablo Salon’a kabul edilen Celal Bey’in babası ise Mısır’da memuriyetini tamamladıktan sonra İstanbul’a dönen varlıklı bir paşadır. Paşa’nın ailesi, tuval resimleri ve heykellerle tefriş edilmiş Avrupalı bir konakta Batı muadili bir yaşam sürdürmektedir. Esirciler tarafından konağa satılan Dilber’i tablolarında model olarak kullanan Celal Bey’in yegâne meşgalesi ise *sanat-ı âliyesidir* (yüksek sanattır) (Samipaşazade Sezai, 2018, s. 56-62). Türk edebiyatının Batılı anlamda ilk romanlarından olan “Sergüzeşt” yayınlandığında Sanayi-i Nefise Mektebi de mezun vermiştir. Ressamlık artık Osmanlı toplumunda saygın bir konum edinmeye başlamış, tebaa tuval resmiyle tanışıklık sürecine girmiş ve duvara asılmak üzere resim alımına başlamıştır. Keza resim sanatıyla uygulayıcı veya izleyici olarak ilişki kurmak dönemin *modern* insanına mahsus bir özellik olmalıdır. Celal Bey karakteri de bu değişimler ekseninde şekillenen yeni Osmanlı entelektüeline işaret etmektedir.

Sonuç olarak tuval resminin kültür ortamında görünürlük edinmesi, büyük ölçüde değişen anlam katmanlarıyla ilgilidir. Ortaylı’nın ifadesiyle, “Bir toplumda değişme başladığında bu değişim öngörülen alanlar kadar, öngörülme alanlara da

sıçrar. Osmanlı toplumu belki çok köklü bir değişimden geçmiyordu ama modernleşme toplumun her kesitine ve her kurumuna sıçradı.” (Ortaylı, 2015, s. 25). Osmanlılar özelinde Saray’ın temellendirdiği bu değişim, hayatın türlü alanlarına tesir etmiştir. Bununla beraber Batı etkisi, yalnız devşirilen yeni zevklerle sınırlı kalmamış, tüketim alışkanlıklarından eğitim sistemindeki düzenlemelere kadar toplum hayatını yönlendiren pek çok dönüşüme de sebep olmuştur. Bu bağlamda Osmanlı toplumundan eğitilmiş ressamlar yetişmeye başlamış, resim odaklı etkinliklerin sayısı artmış, resim alım satımları ivme kazanmıştır. İstanbul’un kültür ortamında belirleyici rol oynayan Avrupa elçilikleri, Batı muadili yaşam sürdürmeye çalışan tebaa, Levantenler ve Avrupalı sanatçılar da kentin sanat piyasasını yönlendiren aktörler olarak sürece katılım göstermişlerdir.

II. Mahmud’la kamusal alana çıkan tuval resmi, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde daha kararlı bir konum edinmeye başlamıştır. Söz konusu sultanlar, sanatçıları destekleyip tablo alımları yaparken eğitim sisteminde gerçekleştirdikleri reformlarla da resim eğitiminin yerleşmesini sağlamışlardır. Saray ile ressamlar arasındaki süreklilik arz eden ilişki, XIX. yüzyılda daha açık bir hale gelmiştir. II. Abdülhamid’in iktidarı sırasında tuval resmi sosyal hayatta daha görünür olmuş, yerli ve yabancı basılı mecralar da bu görünürlüğü perçinlemişlerdir. XIX. yüzyıl sonlarında oldukça işlek bir kültür merkezi olan Pera’nın, gerek resim odaklı etkinliklerin gerekse ressamların ikamet adresi olması suretiyle bu sürece zemin hazırlaması da tuval resminin yayılımını kolaylaştırmıştır. II. Abdülhamid, kentte gerçekleşen sergileri takip ederek Şeker Ahmed Paşa’yı resim alımları yapması için bizzat görevlendirmiş ve Saray Tablo Koleksiyonu bu resimlerle de geliştirilmiştir.

2.3. II. Abdülhamid Döneminde Faal Olan Ressamlar, Resim Alanında Verilen Ödül ve Nişanlar

II. Abdülhamid’in otuz üç yıllık saltanatı, yaşanan siyasi olumsuzlukların ve Sultan’ın şahsında yoğunlaşan iktidarın da etkisiyle, toplumsal özgürlüklerin kısıtlandığı bir dönem olarak değerlendirilebilmektedir. Zira jurnalcilerin¹⁴ tebaa için büyük bir kaygı unsuru haline geldiği bu dönemde sürgünler artmış ve sansürün dozu yükselmiştir. İmparatorluk’ta olan her şeyi denetlemek isteyen, bu sebeple toplumsal

¹⁴Jurnal etmek: Biriyle ilgili olarak yetkililere kötölemek, ihbar yazısı vermek veya böyle bir bilgiyi iletme (http://www.tdk.gov.tr).

hayatın türlü alanlarına nüfuz eden II. Abdülhamid rejimi aynı zamanda modernleşme ideali altında ilköğretime kadar yayılan kitle eğitiminden demiryollarının inşasına kadar pek çok yeniliği de kapsamıştır. Selefleri gibi II. Abdülhamid de bu ıslahatları yaparken zaman zaman dirençle karşılaşmış, Gregoryen takvimine geçişi ve Latin alfabesinin kullanımını kapsayan reformlar düşünmüş olmasına rağmen topluma egemen olan bağnazlıktan dolayı hayata geçirememiştir (Georgeon, 2003, s. 334). İktidarının giderek daha şahsi bir nitelik kazandığı, hatta *baskıcı* olarak değerlendirilebildiği kaydedilse de reform geleneği anlamında Tanzimat'ın izinden gittiği ifade edilmelidir.



Görsel.20 II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, hal'inden ise yaklaşık bir yıl önce çekilen II. Abdülhamid fotoğrafı (Ağustos 1908) (<http://groong.usc.edu/orig/ak-20140921.html>).

1909 yılında tahttan indirilerek Selanik'e sürgün edilen ve Balkan Savaşları'nın (1912-1913) patlak vermesiyle beraber Beylerbeyi Sarayı'na hapsedilen II. Abdülhamid'in kişiliği ise tüm bu tezatların eksenini oluşturan unsur olmalıdır (Georgeon, 2003, s. 587). Keza tebaanın özgürlüğünü kısıtladığı vurgulanan Sultan, aynı zamanda güzel sanatlar alanında öncü atılımların yapılmasını sağlamış, kentte gerçekleşen sanatsal faaliyetleri önemsemiş, ressamları ve ressam olma yolundaki talebeleri çeşitli kanallar vasıtasıyla desteklemiştir. Zira II. Abdülhamid'e göre kültür ve sanat, yapılan ıslahatları sağlamlaştıran bir harç vazifesi görmenin yanında imparatorluğun modern yüzünü Batı'ya gösteren bir temsil alanıdır. Bu siyasadan ayrı olarak, yetiştirilirken aldığı saray terbiyesi zaten Sultan'ın resim sanatına ayrıcalıklı bir yakınlık duymasını sağlamıştır. Nitekim II. Abdülhamid'in güzel sanatlar alanına olan yaklaşımı ile iktidarı boyunca ivme kazanan resim üretimini aynı düzlemde değerlendirmek anlamlı olacaktır.

Bu süreçte Pera, İstanbul'un kültür ortamını yönlendiren bir merkez haline gelirken sanatçılar da bu merkezin dinamiğini belirleyen kişilerdir. Kentte bulunan veya Saray için çalışan yabancı sanatçılarla beraber Osmanlı'da yetişen ressamlar da süreci yönlendiren etkin aktörler olmuşlardır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde yerli ressamların görünürlük kazanması, büyük ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığı ve Sultan'ın desteğiyle ilgilidir. Sultan'ın bu kişilerle doğrudan veya dolaylı olarak geliştirdiği ilişki ise önceki dönemlerde olduğu gibi eser üretimini teşvik etmiştir. Bu bağlamda II. Abdülhamid'in çevresindeki bazı figürlere ve saray ressamlığı makamının ne şekilde sürdürülmüş olduğuna geçmeden önce, kentte faaliyet gösteren resamlara değinmek faydalı olacaktır.



Görsel.21 Pera Palas Oteli'nin ana giriş kapısı (King, 2016, s. 7).

Batılı sanatçılar için İstanbul'un bir cazibe merkezi olduğu düşünülebilir. Bir ressam için buraya gelmek, Oryantalizmin de beslediği Doğu algısını yerinde görerek resmetme ayrıcalığının yanında, olası iş fırsatları bakımından da önemlidir. Kentin Batılı yüzü Pera resamlara gereken altyapıyı sağlarken, II. Abdülhamid döneminde gelişen seyahat ve konaklama koşulları da buradaki sosyal hayatı dikkate değer biçimde canlandırmıştır. Bu dönemde İstanbul, tuval resmine değer veren Osmanlı Sarayı'nı ve Pera gibi son derece canlı bir sanat merkezini içinde barındıran, yüksek sirkülasyonlu bir kenttir. Ziyaret amaçlı gelenlerin yanında, çalışma şartlarından memnun kalarak kente yerleşmeyi tercih eden ressamlar da olmuştur. Ressamlar nezdindeki en itibarlı müşteri ise Osmanlı Sarayı olmalıdır. Nitekim Saray'ın davetiyle veya II. Abdülhamid'e resim sunabilme gayesiyle İstanbul'a gelen kişilerin sayısı da azımsanamayacak düzeydedir. Zira aşağıda bahsi geçecek resamlardan bazılarının resimlerine Saray Tablo Koleksiyonu'nda rastlanabilmesi bu durumu doğrulamaktadır.

II. Abdülhamid devrinde kentte bulunan ressamın üzerine genel bir bakış geliştirildiğinde Georges Cain (1856-1919), Henri Delavallée (1862-1843) ile eşi Gabrielle Moreau Delavallée (1864-1830)¹⁵, **Adolphe Beaume**¹⁶, **Edwin H. Denby** (XIX.-XX. yüzyıl)¹⁷, **François Prieur-Bardin** (1870-1939)¹⁸, Pasquale Damilio, Francesco Netti (1832-1894), Antonio Piccini (1846-1920), Stefano Farnetti (1855-1926)¹⁹, **Hippolyte-Dominique Berteaux** (1843-1928), Edwin Lord Weeks (1849-1903), Sanford Robinson Gifford (1823-1880), Jules Guérin (1866-1946), **Max Bredt** (1868-1921), Frank Brangwyn (1867-1956), Michael Zeno Deimer (1867-1939), **Max Friedrich Rabes** (1868-1944), **Wilhelm Reuter** (1859-?), John Singer Sargent (1856-1925), Francis Hopkinson Smith (1838-1915), **Rudolf Ernst** (1854-1932), Daniel Isreal (1859-1901), **Adolf Kaufmann** (1848-1916), Wilhelm Victor Krausz (1870-1916), Rudolf von Ottenfeld (1856-1913), Alois Hans Schram (1864-1919), Albert Aublet (1851-1938), Paul Bistaacgne (1850-86), **Édouard Bernard Debat-Ponsan** (1874-1913), **Jean Baptiste Étienne Deforcade** (XIX. yüzyıl), **Jean-Léon Gérôme** (1824-1904), Paul Alexandre Alfred Le Roy (1860-1942), Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), François Léon Prieur-Bardin (1870-1939), Marius Alexandre Jacques Bauer (1867-1932), Frank Brangywn (1867-1956), **Margaret Murray Cookesley** (1844-1927), **Tristram Ellis** (1844-1922), Arthur Melville (1855-1904), Hermann David Salomon Corrodi (1844-1905), Francesco Netti (1832/34-1894), **Ivan Konstantinoviç Aivazovski** (1817-1900), ve Thaddéus Ajdukiewicz (1852-1916)²⁰ gibi isimlerle karşılaşmaktadır. Ayrıca Amadeo Preziosi (1816-1882), **Salvatore Valéri** (1856-1946), François Claude Hayette (1838-1891), Phillippe Bellò (1831-1911), Leonardo De Mango (1843-1930) ve

¹⁵Sinanlar, S. (2008). Pera'da resim üretim ortamı 1844-1916. (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul), s. 248.

¹⁶Sinanlar, S. (2008). Pera'da resim üretim ortamı 1844-1916. (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul), s.76.

¹⁷Kaya, G. S. (2010). Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s. 254.

¹⁸Kaya, G. S. (2010). Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s. 310.

¹⁹Makzume, E. (2007). İtalyalı oryantalistlerin doğu sevdası. Ö. Taşdelen ve İ. Baytar (Ed.), Osmanlı topraklarında İtalyan oryantalistler (s. 73-101) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s. 94-96.

²⁰Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). Oryantalistlerin İstanbulu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları., 312-315.

Fausto Zonaro (1854-1929) da İstanbul'a yerleşmiş, eğitim kurumlarında veya Saray için çalışmışlardır.

İstanbul'da yaşayan ressam gibi ziyaret amaçlı gelen yabancı sanatçılar da kentte düzenlenen sergilere katılmışlar, kimileri kişisel sergiler açmışlardır. 1880'ler itibariyle sayıları artan sergiler, gelişmekte olan İstanbul sanat piyasasına da doğal olarak etki etmektedir. Daima resim teşhiri yapan Cadde-i Kebir'deki mağaza vitrinlerine, bu dönemde açılan ve ziyaretçilerine Avrupalı konaklama koşulları sunan oteller de katılacaktır. Artık eserlerini sergileyip satmak isteyen Batılı ressam için seçenekler çoğalmıştır.

Fransa elçisi Jean Antoine Ernest Constans'ın (1833-1913) döneminde (1898-1909) İstanbul'a gelen **François Prieur-Bardin** yalnız Osmanlı Sarayı'yla ilişkide bulunmamış, kentin sanat ortamına da açtığı sergilerle katkı sağlamıştır (Kaya, 2010, s. 310). Baker (1897), Viskonti & Stefano (1898) ve Keller (1900) Mağazaları ile Nouveau Bazaar'da (1899) sergiler düzenleyen ressam üzerine Stamboul övgü dolu yazılar yayınlamıştır. Saray Tablo Koleksiyonu'nda Prieur-Bardin gibi eseri bulunan **Adolphe Beume** de İstanbul'da kaldığı süreçte kişisel sergiler düzenlemiş isimlerdendir. École des Beaux-Arts mezunu olan Beume, Leduc Çiçekçisi (1898-1899), Chez Zellich (1898) ve Chez Madame Cotereau'da (1899) olmak üzere Pera merkezli dört kişisel sergi açmıştır (Sinanlar, 2008, s. 74-81). Çoğaltılabilecek bu örnekler, aslında vitrin izleme alışkanlığı olan sanatseverlerin sergiler üzerindeki tesirine işaret etmektedir. Mağaza sahipleri ise hem resamlara destek olmakta hem de ilgi çekici kıldıkları vitrinleriyle satışlarını arttırmaktadırlar.

Pera Salon Sergileri, İstanbul'da yaşayan sanatçılar için olduğu gibi ziyaret amaçlı kentte bulunan ressam için de cazip bir seçenek olmalıdır. Birinci Pera Salonu'na altışar eserle katılan dönemin tanınmış Fransız ressamı Henri Delavallée ve eşi Gabrielle Moreau Delavallée, Avrupa'da Fovizm'in tanımı henüz yapılmamışken bu akıma bağlı resimler yapmışlardır. Bilindiği kadarıyla İstanbul'da teşhir edilen ilk fovist resimler de kenti ziyaret eden çiftin vasıtasıyla izleyicilerin karşısına çıkmıştır (Sinanlar Uslu, 2018, s. 12). Şehre gelen ressamın eser sergileme fırsatlarını takip ettikleri ve değerlendirdikleri söylenebilir. Keza Peralıların ve basın ilgisizliğiyle karşılaşan bu kişiler, canlı bir eser alım satım ortamına da dahil olabilmektedirler.

Yine de Osmanlı Sarayı Avrupalı ressamalar için en prestijli adres olmalıdır. 1892 yılında dördüncü dereceden Osmanlı Nişanı'yla taltif edilen İtalyan ressam Pasquale Damilio'nun kentte kalış süresi ve yaptığı çalışmalar belirsizdir fakat Saray çevresiyle ilişkide olduğu anlaşılmaktadır (Makzume, 2007, s. 96). Askeri temalı resimleriyle ünlü Thaddéus Ajdukiewicz ise II. Abdülhamid'in davetiyle 1894'te İstanbul'a gelmiş ve Saray için çalışmıştır. Hippolyte-Dominique Berteaux Sultan'dan sipariş alarak III. Selim ve II. Mahmud'un resimlerini yapmıştır. Margaret Murray Cooksley'nin de II. Abdülhamid'in oğullarından birinin resmini yapmak üzere Saray'dan davet aldığı bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 105). Saray'dan davet alan kişiler arasında bir kadın ressama da rastlanması ilgi çekicidir. Cooksley'nin siparişi gerçekleştirdiğine dair bir bulgu olmamakla birlikte Saray'la münasebeti olan tek kadın ressam olmadığı açıktır. Nitekim Şeker Ahmed Paşa, **Lina Gabuzzi**'nin "İhlamur Merasim Köşkü" adlı gravürünü satın alarak Saray Tablo Koleksiyonu'na katmıştır (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.15).

Hanedan mensuplarının portrelerini yapan kişiler arasında, İtalyan ressam **Salvatore Valéri** ayrıcalıklı bir yerdedir. 1880'lerin başında İstanbul'a gelen Valéri, Britanya elçisi Lord Dufferin'in tavsiyesi üzerine yeni açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim hocası olarak çalışmaya başlamıştır. 1915'e kadar mektepte görev yapan Valéri, yetiştirdiği talebelerin yanında Pera Salonları başta olmak üzere katıldığı resim sergileriyle de İstanbul sanat ortamına katkı sağlamıştır. Ayrıca II. Abdülhamid'in oğullarına resim dersi verdiğinden, Sultan tarafından "Şehzadelerin Öğretmeni" unvanıyla ödüllendirilmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, s. 153). Saray tablo koleksiyonundaki Valéri imzalı üç resimden ikisi Şehzade Burhaneddin Efendi (1885-1949) ile II. Abdülhamid'in torunu Nemika Sultan'ın (1887-1969) portreleridir. Haremden bir hanımı resmetmiş olması, Valéri'nin Saray'la geliştirdiği diyalogun da altını çizmektedir.

Salvatore Valéri gibi İstanbul'a yerleşmeyi seçen Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları Phillippe Bellò ve Leonardo De Mango, ürettikleri eserlerin yanı sıra eğitimci kişilikleriyle de sanat ortamının gelişmesine zemin hazırlamışlardır. Ancak bilindiği gibi Sanayi-i Nefise Mektebi, resim dersiyle karşılaşılan tek kurum değildir. Hatırlanacağı üzere askeri okullar, Mekteb-i Sultani ve Darüşşafaka Mektebi de

eğitim programlarında resim derslerini barındıran kurumlardır. Bu mekteplerde eğitim alan talebelere bir kısmı resimle uygulayıcı olarak ilgilenmiş, yine aynı kurumlarda veya farklı okullarda resim muallimliği yapmış veya Saray’la bağlantı kurabilmişlerdir. Bu noktada özellikle Saray’ın teşviki ve himayesi belirleyici unsur olmuştur.

Saray Tablo Koleksiyonu’nda “Kulları” imzasıyla yer alan tabloların çoğu, Darüşşafaka, Harbiye, Bahriye ve Mühendishane mezunlarının Saray’a sundukları eserlerdir. II. Abdülhamid, genellikle fotoğraftan çalışıldığı düşünölen bu tabloları koleksiyonuna katmış ve resamları da ödüllendirmiştir. “Kulları” imzasını kullanarak Saray Tablo Koleksiyonu’na dahil olan resamlara dair genel bir çerçeve çizen Kaya, Şeker Ahmed Paşa’nın Saray’a sunduğu tabloları bu şekilde imzalamadığını belirtmektedir. Öte yandan Osman Nuri Paşa, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekâi Paşa ve zaman zaman da Halil Paşa gibi isimler “Kulları” imzasını kullanmışlardır (Kaya, 2012, s. 67).

İlk olarak II. Abdülhamid ve Darüşşafaka Mektebi arasındaki dikkat çekici ilişki incelendiğinde, Sultan’a düzenli olarak resim sunan talebe gruplarıyla karşılaşmaktadır. Okul vasıtasıyla Saray’a resim sunan ve mükâfatlandırılan bu kişiler, “Darüşşafakalı Ressamlar” olarak anılacaklardır. 1884 yılında mektepten mezun olan Ali Cenab ve Saraçhaneli Niyazi Efendiler Saray’a sundukları tablolara karşılık üçüncü dereceden nişan ve Sanayi Madalyası’yla taltif edilmişlerdir. Son sınıf talebeleri Tirebolulu Salih ve Üsküdarlı Hasan Efendilere ise henüz mezun olmadıkları için para ödölü verilmiştir (Kâtipoğlu Kaya, 2006, s. 120). Eserine karşılık Saray tarafından taltif edilmek bir öğrenci için gurur verici olduğu kadar mektep ortamında da fark yaratabilecek bir hadise olmalıdır. 1886’da Sadrazam Said Paşa’nın (1838-1914) okul hakkında verdiği bilgilerden memnun kalan II. Abdülhamid, o yıl mezun olan altı talebeyi huzuruna kabul etmiş ve talebeler de Sultan’a kendi yaptıkları tabloları takdim etmişlerdir. Bu tarihten sonra her yıl mezun olanların adlarının ve resimlerinin Saray’a sunulması adet haline gelecektir (Kâtipoğlu Kaya, 2006, s. 106).

Kapsamlı bir resim eğitiminden geçtikleri anlaşılan bu kişiler peyzaj ağırlıklı çalışmışlar ve ekseri Yıldız Sarayı bahçesinden görünömleri tuvallerine yansıtmışlardır. Saray’a sunulan resimler ise ders kapsamında fotoğraftan çalışılmış

ve idare tarafından seçilmiş olmalıdır. 1892 yılında mezun olarak Saray'a tablo sunan dokuz talebeye İftihar Madalyası verilmiştir. Aynı yıl hem Darüşşafaka'da hem de Bahriye Rüştiyesi'nde resim muallimi olarak görev yapan Kolağası Fahreddin Efendi (1857-?), başarılarından dolayı dördüncü dereceden Mecidiye Nişanı'yla taltif edilmiştir. Fahreddin Efendi, 1895'te son sınıf öğrencileri Hüsnü ve Sedefçi Papayan Melk Efendilerle beraber Sanayi Madalyası'yla da ödüllendirilmiştir (Kâtipoğlu Kaya, 2006, s. 122). Talebelerle beraber eğitimcilerinin de taltif edilmesi, Darüşşafaka'nın resim faaliyetlerinin Sultan tarafından takip edildiğini ve desteklendiğini düşündürmektedir.

“Asker Ressamlar” olarak anılacak kişiler ise eğitimlerini askeri okullarda tamamlamış, akabinde askeri kariyerleri ile ressam kimliklerini birleştirmiş veya bazıları Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmişlerdir. Mekteb-i Harbiye'de son sınıf öğrencisiyken Abdülmecid'in yaverliğine atanan (1857) **Osman Nuri Paşa** Saray'da uzun süre hizmet vermiş, Mirliya rütbesine kadar yükselmiştir. Hatırlanacağı üzere Abdülaziz'in yaverliğini yaparken Dolmabahçe Sarayı'nın Resim Odası'ndan da sorumlu olmuştur. Mekteb-i Harbiye ile Mekteb-i İdâdi-i Şâhâne'de resim hocası olarak görev yapan Osman Nuri Paşa, 1905 yılında Harbiye ve Mühendishane talebeleri tarafından yapılan resimlerin Sultan'a sunulması için Ali Rıza Paşa'ya (1854-1921) bir pusula vererek bahsedilen isimlerin taltif edilmesini istemiştir. Akabinde Mekteb-i Harbiye matbaasından ressam Piyade Kolağası Nuri Efendi dördüncü rütbeden Osmanlı Nişanı ile ödüllendirilmiştir (Kaya, 2010, s. 188-189). Osman Nuri Paşa'nın resim sanatını öğrencilere sevdirmek için büyük çaba sarf ettiğini kaydeden İslimyeli, idadide kabiliyetli bulunduğu talebeleri, Harbiye'ye geçtiklerinde Resim Atölyesi'ne devam ettirdiğini eklemektedir. Osman Nuri Paşa son sınıftaki Harbiyeli gençlere de mutlaka birer yağlı boya tablo yaptırarak başarılı olanları madalyayla ödüllendirmiştir. Ona göre bir subayın resim yapamaması kusur, resimden anlamaması ise kültür eksikliğidir (İslimyeli, 1965, s. 36-37).

Mekteb-i Harbiye'de Osman Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak görev yapan **Hoca Ali Rıza** (1864-1935) ise talebeleri resim alanında teşvik eden bir başka isimdir. Harbiye'yi 1884'te bitiren Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid (1842-1913), Osman Nuri Paşa ve Pierre Guès'in öğrencisi olmuştur (İslimyeli, 1965, s. 56). Saray Tablo Koleksiyonu'nda çok sayıda eseri olan Hoca Ali Rıza, kendisine yakıştırılan

“Hoca” isminden da anlaşılacağı üzere eğitimci bir ressam olarak iz bırakan figürlerdendir. Mekteb-i Harbiye’nin Zâdegân Sınıfı’na²¹ Şeker Ahmed Paşa’yla beraber nezaret etmiştir. 1894’te Zâdegân Sınıfı’ndan mezun olan Celal Esâd Bey (Arseven), buradaki büyük salonun resim derslerine tahsis edildiğini ifade etmektedir. Fotoğraftan büyütülerek ya da baskı resimlerden kopya edilerek çalışılan tablolar ise manzara ve çiçek resimleri ağırlıklıdır. Yapılan resimler, Hoca Ali Rıza’nın da müdahalesiyle üslup açısından fazlasıyla benzeşmektedir. Başarılı görülen tablolar ise “Kulları” adıyla imzalanarak Sultan’a takdim edilmiş ve para ödülüyle mükâfatlandırılmıştır. Üçüncü sınıftayken diğerlerinden farklı bir üslupta yaptığı Kırım Savaşı temalı tablosunu Sultan’a sunan Celal Esâd Bey, madalyayla mükâfatlandırıldığını belirtmektedir (Kaya, 2012, s. 58-60).

Mekteb-i Harbiye’de talebeyken (1882) bir tablosu Saray’a sunulan **Hüseyin Zekâi Paşa** (1860-1919) Sultan’ın yaverliğine atanmıştır. Bir asker ve saray görevlisi olarak kariyerindeki yükselişe devam eden Hüseyin Zekâi Paşa bu süreçte ressam kimliğini de ön plana koymuştur (Yetik, 1940, s. 73). Şeker Ahmed Paşa’nın 1907’deki vefatı üzerine sarayın yabancı konuklarını ağırlama vazifesi ona verilmiştir (Kaya, 2012, s. 85). Şeker Ahmed Paşa’nın ardından bu ayrıcalıklı vazifeye getirilmesi de Hüseyin Zekâi Paşa’nın Saray’daki konumunu göstermektedir. II. Abdülhamid, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin resim bölümünde talebe olan **Halid Naci’yi** (1875-1927) çini ressamlığı eğitimi için Sèvres Porselen Fabrikası’na göndermiş ve döndüğünde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnû’nda serressam olarak görevlendirmiştir (Kaya, 2012, s. 42). Hüsnü Bey (Tengüz) (1875-1950) ise 1900 yılında Mekteb-i Bahriye’den mezun olarak Sanayi-i Nefise Mektebi’ne devam etmiştir. Çeşitli memuriyetlerde bulunan Hüsnü Bey, II. Abdülhamid’in isteği üzerine Osmanlı donanmasındaki gemilerin suluboya resimlerinden oluşan bir albüm hazırlamıştır (İslimyeli, 1965, s. 81). Albüm Sultan tarafından beğenilince de Mecidiye Nişanı’yla taltif edilmiştir (Kaya, 2012, s. 48).

II. Abdülhamid döneminde yerli ressamlar taltif edilmiş, burs kazanmış, eğitimci olarak okullarda istihdam edilmiş, askerler ise yaver olarak Yıldız Sarayı’na

²¹Zâdegân Sınıfı, Mekteb-i Harbiye’de devlet ricalinden kimselerin çocuklarına özel eğitim verme amacıyla kurulan sınıftır. Burada eğitim alanların sarayda istihdam edilmeleri düşünülmüştür (Kaya, 2012, s. 58).

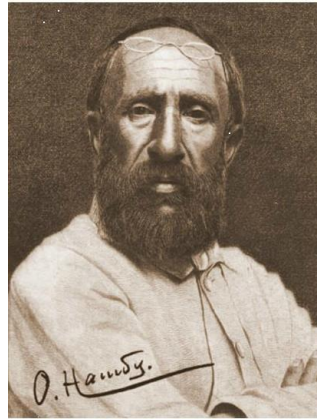
girmişlerdir. Kente gelen Batılı sanatçılara olduğu gibi yerli sanatçılara da alaka gösteren Sultan, resim sanatıyla uğraşanları maddi ve manevi olarak desteklemiştir. Saray Tablo Koleksiyonu'nda "Kulları" imzasıyla bulunan pek çok tablo da bu desteğin bir göstergesidir. Talebeleri teşvik etmek için Yıldız Sarayı'na asılan bu resimler, Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid dönemindeki dönüşümüne dair fikir verebilir. Zira bu dönemde koleksiyon, yerli resamlara destek olmak amacıyla da önceki devirden daha farklı bir biçimde şekillenmiştir. Bu bağlamda, Sultan'ın kapsayıcı bir sanat hamisi tutumu geliştirdiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Saray ressamı olarak neredeyse on dört yıl II. Abdülhamid'in maiyetinde bulunan Fausto Zonaro, Sultan'dan şu şekilde bahsetmektedir (Zonaro, 2008, s. 276):

Sultan Abdülhamid, büyük Halife, yüzyılların önyargılarından kurtulmada gözü pek insanların yardımcı olmalarını istemekle kalmıyor; kendisi de, Avrupa'da görüldüğü gibi, gelişmeleri izleyen, sadece diplomaside değil, güzel sanatlarda da bütün yenileşmelere karşı açık görüşlü, modern bir padişah olduğunu göstermek için her fırsatı değerlendiriyordu.

Ressamın ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, II. Abdülhamid modern bir devletin sanatla ilgilenmesi gerektiğine inanmaktadır. Desteklediği ve yardımda bulunduğu sanatçılara ek olarak, sanat üretiminin ivme kazanmasına yardımcı olabilecek isimleri de çevresine topladığı görülmektedir. Bu bağlamda değinilmesi gereken ilk isim ise kariyerinin neredeyse tamamı II. Abdülhamid dönemiyle örtüşen **Osman Hamdi Bey**'dir. 1877-1878 yılları arasında sadrazamlık yapan İbrahim Edhem Paşa'nın (1819-1893) oğlu Osman Hamdi Bey, elit bir zümrede doğan ve babası gibi eğitimini Avrupa'da tamamlayan bir Osmanlı entelektüelidir. Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüklerine II. Abdülhamid döneminde getirilmiş, 1884 yılında kapsamlı bir Asar-ı Atika (Eski Eserler) Nizamnamesi yayınlatarak tarihi eser kaçakçılığının önünü almaya çalışmıştır (Georgeon, 2003, s. 339-340). Mevcut siyasi rejim içinde üst düzey memuriyetlere getirilen, nüfuzunu imparatorluğun müzesini Batılı anlamda ıslah ederek ve bir güzel sanatlar akademisi kurulmasına öncü olarak kullanan Osman Hamdi Bey kuşkusuz ilgi çekici bir figürdür. Osmanlı Devleti'nin Batılı çehresini temsil edecek kişileri desteklediği anlaşılan Sultan da Osman Hamdi Bey'in meziyetlerinden faydalanmış olmalıdır.

Osman Hamdi Bey'in güzel sanatlar alanında önünü açtığı pek çok yenilik, sahip olduğu *Batı* algısıyla son derece ilişkilidir. Onun için Batı'nın "bir hayat tarzı ve bir kimlik niteliğinde" olduğunu ifade eden Eldem, bu kimliğin hem resmi hem de kamusal kişiliğinde fazlasıyla görünür olduğunu düşünmektedir. Sekiz yılı Paris'te geçmiş, iki evliliğini de Fransız hanımlarla yapmış, dolayısıyla aile içinde Fransızca konuşan, kişisel evrakını Fransızca tutan, tablolarının hemen hepsini yine Fransızca imzalayan Osman Hamdi Bey için Avrupalılığın bir "kimlik" netliğinde olması elbette şaşırtıcı değildir (Eldem, 2010, s. 90-91). Bununla beraber, Avrupa kamuoyunda modern bir Osmanlı algısı yaratmak, Tanzimat'tan beri süregelen bir devlet politikasıdır. Batılı sanat çevreleriyle daimi bağlantıları olan, bir ressam olarak yalnız Avrupa'da değil Amerika'da da tanınan ve tablolarını düzenli olarak Paris Salonu'na gönderen Osman Hamdi Bey, söz konusu politikaya cevap verebilen bir figürdür (Thalasso, 2008, s. 38). Pek çok yabancı nişan ve madalyanın yanında birinci dereceden Mecidiye ve Osmanlı Nişanları'yla da taltif edilen Osman Hamdi Bey'in, Avrupa ve Amerika üniversitelerinden kazanılmış fahri doktora dereceleri bulunmaktadır. Yaptığı tablolarla Paris Sergisi'nde (1867) bir madalya, Viyana Sergisi'nde (1873) altı madalya, Berlin Uluslararası Sanat Sergisi'nde (1891) onur belgesi ve Münih Uluslararası Sanat Sergisi'nde (1909) ikinci sınıf madalyası kazanmıştır (Eldem, 2010, s. 418).



Görsel.21 Osman Hamdi Bey (<https://www.wannart.com/wp-content/uploads/2018/02/Osman-Hamdi-Bey-1842-1910-900x580.jpg>).

Osman Hamdi Bey'i çağdaşlarından ayrı bir yere koyan Thalasso, onun iyi bir ressam olmakla kalmayıp aynı zamanda bir arkeolog, mimar, şair ve hatta müzisyen olarak pek çok alanda derinlemesine bilgi sahibi olduğunu söylemektedir. II.

Abdülhamid döneminde sanatsal etkinliklerin ivme kazanmasını da Osman Hamdi Bey'in bu hususta gösterdiği yoğun çabalara bağlamayı ihmal etmemiştir (Thalasso, 2008, s. 37). Zira onun öncülüğünde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması yalnız yerli ressam yetişmesine değil bunun doğal bir sonucu olarak resim sergilerinin çoğalmasına da vesile olmuştur. Pera Salonları'nın ise yine onun desteğiyle gerçekleştiği unutulmamalıdır.

Saray Tablo Koleksiyonu'nun oluşum sürecinde olduğu gibi şekillendirilmesinde de en aktif görevi üstlenen **Şeker Ahmed Paşa**, değinilmesi gereken bir başka isim olmalıdır. Hatırlanacağı üzere 1873'te tertiplediği resim sergisinin ardından Abdülaziz'in yaverliğine atanan Şeker Ahmed Paşa, bir asker olarak kariyerindeki yükselişe II. Abdülhamid döneminde de devam etmiş ve 1890 yılında ferik (tümgeneral) rütbesine erişmiştir. 1896 yılına gelindiğinde "Misâfirîn-i Ecnebiyye Teşrifatçısı" (Yabancı Konuklar Teşrifatçısı/Protokol Sorumlusu) unvanını kazanan Şeker Ahmed Paşa, artık Saray'ın yabancı konuklarını ağırlamakla görevlidir (Gören, 2008a, s. 40). Bu vazifenin Osmanlı Sarayı'nı dış politikada temsil etmeyi de içeren kilit bir anlamı vardır. Şeker Ahmed Paşa'nın askeri görgüsü ve sanatçı kişiliğine ek olarak Avrupa'da yaşamış, Batılı hayat tarzını yerinde deneyimlemiş olması, II. Abdülhamid'in onu bu göreve getirirken göz önüne aldığı unsurlardır. On bir yıl Saray'ın teşrifatçılığını yapan Şeker Ahmed Paşa yalnız Avrupalı değil, Japonya'dan İran'a uzanan çok çeşitli bir misafir profiliyle ilgilenmiştir. Paşa'nın ressam kimliğinden de kaynaklı olarak hediye değiş-tokuşları sıklıkla tuval resimlerini de içermektedir (Kaya, 2008, s. 71).

Tuval resimleri protokolde salt dekor olarak değil, itibarlı bir hediye olarak da yer almaktadır. Amcası Abdülaziz gibi II. Abdülhamid de kendisine hediye edilen tabloları koleksiyonuna katmış, yabancı konuklarına ve devlet ricaline tablolar hediye etmiştir. Bu hediyeler Sultan'ın ihsanına vurgu yapmanın yanında dostluk simgesi olarak da algılanmıştır. II. Abdülhamid yakın çevresine de bu minvalde hediyeler vermeyi ihmal etmemiştir. Saray Tablo Koleksiyonu'nda "Türk-Yunan Savaşı" (1897) adlı eseri (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.20) bulunan François Prieur Bardin'in İstanbul Boğazı'na girişi tasvir eden başka bir tablosu, Naime Sultan'ın (1875-1945) eşi Damat Kemaleddin Paşa'ya verilmiştir. Bu

resim günümüzde Malta Köşkü'nde bulunmaktadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 106).

Öte yandan diplomatik bir olay olarak resim hediye etmek başka bir mevzudur. Galler Prensi Edward (1841-1910), Frederick Percy Graves (XIX. yüzyıl) imzalı portresini dostluk simgesi olarak Sultan'a armağan etmiştir (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.24). Aynı şekilde Kraliçe Victoria'nın (1819-1901) Robert Antoine Müller (XIX. yüzyıl) imzalı portresi de II. Abdülhamid'e armağan edilen eserlerdendir (Kaya, 2010, s. 329-331). Sultan'ın iyi resim yaptığından bahseden Osman Nuri, 1878-1883 yılları arasında Almanya'nın İstanbul Büyükelçisi olarak görev yapan Kont Hatzfeld'e²² kendi yaptığı bir tabloyu hediye ettiğini kaydetmiştir (Osman Nuri, 1998, s. 14). Cülusunun yirmi beşinci yıldönümü vesilesiyle II. Abdülhamid'i ziyaret eden Fransa Meclis Başkanı Paul Deschanel (1855-1922), Sultan eşliğinde Yıldız Sarayı resim galerisini gezerken Zonaro'nun "Ertuğrul Süvari Alayı" (1896) tablosunu görmüş ve hayranlığını dile getirmiştir. Akabinde bu tablo Deschanel'e hediye edilmek üzere Fransa Elçiliği'ne gönderilmiştir. Bugün koleksiyonda aynı isimle bulunan resim ise Zonaro'nun yeniden yaptığı eserdir (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.39). Ayrıca, Zonaro'nun kendisine sunduğu "Akşam Dersleri" adlı tablo da Sultan tarafından Oldenburg Grandükü Friedrich August (1852-1931) ve eşine hediye edilmiştir (Zonaro, 2008, s. 214, 220). Orient Express trenlerini işleten Compagnie Internationale des Wagons-Lits'in sahibi Georges Nagelmackers (1845-1905), Bağdat Demiryolları projesinde görevliyken Sultan'a Théodore Van Rysselberghe'in (1862-1926) "Galata Köprüsü" tablosunu hediye etmiştir (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.32). Saray Tablo Koleksiyonunda bulunan bu resim, noktacı (pointilliste) üslubun Türkiye'deki ender örneklerindendir (Kaya, 2010, s. 229).

Bahsi geçen örnekler üzerinden, protokolde diplomasinin yanı sıra sanatın da yer aldığı dikkati çekmektedir. Kendi resimlerini yabancı ülke temsilcilerine hediye eden Şeker Ahmed Paşa, Mercan Yokuşu'ndaki atölyesinde eser üretmek için yorucu vazifesinden kalan vakti değerlendirmek durumundadır. Paşa'yı konağında ziyaret

²²<http://sultanabdulhamid.yildiz.edu.tr/ii-abdulhamid/diplomatik-temsilciler/>

eden İtalya Prensi Vittorio Emanuele (1869-1947) ile Prenses Elena (1871-1952) onun tablolarından övgüyle söz etmişlerdir. II. Abdülhamid'in oğlu Burhaneddin Efendi de çifti yatlarında ziyaret ederek onlara Şeker Ahmed Paşa'nın bir tablosunu hediye etmiş, Prenses ise kendi yaptığı tabloyu Şeker Ahmed Paşa vasıtasıyla Sultan'a armağan etmiştir (Kaya, 2010, s. 37).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan (1906) sonra Şeker Ahmed Paşa'yla tanışan Sami Yetik (1878-1945), oldukça müşfik bir kişi olan Paşa'nın genç ressamları büyük bir alçakgönüllülükle teşvik ettiğini ve sorumluluklarının ağırlığına rağmen resim çalışmalarını hiç ihmal etmediğini kaydetmiştir (Yetik, 1940, s. 78-79). İstanbul'da gerçekleşen resim sergilerine ise yeri geldiğinde katılımcı, yeri geldiğinde düzenleyici olarak dahil olan Şeker Ahmed Paşa, dört kadar kişisel sergi tertiplemiştir. Paşa'nın Pera Palas Sergisi (1897), yeni açılan ve kısa sürede kalabalık davetleriyle isim yapan otelin resim odaklı ilk etkinliğidir (Sinanlar, 2008, s. 51-52, 74). Orient Express'le kente gelen Avrupalılar nezdinde Pera Palas Oteli'nin gözde bir konaklama merkezi olduğu düşünülürse, hedeflenen izleyici kitlesi de netleşmiş olacaktır.



Görsel.22 Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi
(<https://pbs.twimg.com/media/DX8P0aoXkAAe3Dt.jpg>).

Şeker Ahmed Paşa bir yandan da kentteki sanatsal etkinlikleri takip ederek Sultan adına resim alımları yapmaya devam etmiştir. Zira Saray Tablo Koleksiyonu'nun ana sorumlusu olarak kendisine verilen görevlerden birisi de budur. Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi hocası olmadığı halde kurumun yılsonu sergilerinde jüri başkanlığı yapmıştır. Kurum dışından bir jüri başkanı atanarak eser değerlendirme sürecinin daha adil sürdürülmesi hedeflenmiş olmalıdır. Atanan ismin

Şeker Ahmed Paşa olması ise isabetli bir tercih olarak değerlendirilmelidir. Sultan adına saraya resim seçen ve alınmasından da sorumlu olan Şeker Ahmed Paşa, prestijli bir *seçici gözdür*. Yüksek rütbeli bir saray görevlisi ve ressam olmanın yanında, İstanbul’da bir ressamın eserini satabileceği en seçkin adres olan Saray’a tablo alımları yapması ise Şeker Ahmed Paşa’yı kentin sanat ortamındaki en etkili aktörlerden biri haline getirmiştir.

Kaya, Şeker Ahmed Paşa’nın II. Abdülhamid ve ailesiyle yakın bir ilişki geliştirmiş olduğu fikrindedir. Nitekim kucağında II. Abdülhamid’in oğlu Şehzade Mehmed Abdülkadir’i (1878-1914) tuttuğu fotoğraf ve kızı Naile Sultan (1884-1957) ile beraber çekildiği kare bu ilişkiyi doğrular niteliktedir (Kaya, 2008, s. 71). Keza Saray’la münasebeti Abdülaziz devrine uzanan Şeker Ahmed Paşa’nın Saray’daki konumu da II. Abdülhamid döneminde sağlamlaşmıştır. Siyasi kariyeri ile ressam kimliğini harmanlayarak Osmanlı Sarayı’na otuz yılı aşkın bir süre hizmet vermiştir. Dördüncü rütbeden Osmanlı Nişanı (1877), üçüncü (1881), ikinci (1884) ve birinci (1892) rütbelerden Mecidiye Nişanları, Altın ve Gümüş İmtiyaz Madalyası (1885), ikinci rütbeden murassa (mücevherli) Osmanlı Nişanı’ndan (1886) başka Sanayi-i Nefise Madalyası’na (1893) da sahip olan Şeker Ahmed Paşa, görevi süresince kırk sekizi yabancı ülke temsilcilikleri tarafından olmak üzere toplam altmış madalyayla taltif edilmiştir (Gören, 2008b, s. 234-236). Anlaşıldığı üzere Şeker Ahmed Paşa ömrünün sonuna kadar yetkinliklerini II. Abdülhamid’in hizmetine sunmuş, Sultan ise onu yakınında tutarak bu yetkinliklerin değerini bilmiştir.

Ressam kimliği ile saray görevlisi duruşunu birleştiren kişiler odağında Şeker Ahmed Paşa akla gelen ilk isimlerdendir fakat bu hususta tek değildir. Aldıkları eğitim neticesinde resimle uygulayıcı olarak ilgilenme yetkinliğine sahip olan askeri okul mezunları Mâbeyn-i Hümayûn’da “Yaver Ressamlar” olarak görev yapmışlardır. Abdülaziz devrinde düzenli hale geldiği düşünülen bu gelenek, II. Abdülhamid’in saltanatında da devam etmiştir. Dolmabahçe Sarayı’nın Resim Odası’nda eser üretimine katılan Osman Nuri Paşa gibi Şeker Ahmed Paşa da saraya “Yaver Ressam” sıfatıyla giren kişilerdendir. II. Abdülhamid döneminde bu isimlere **Hüseyin Zekâi Paşa**, **Servili Ahmed Emin** (1845-1891) ve **Mustafa Vasfi Paşa** (1857-1905) da eklenmiştir. Saray bünyesinde eser üreten Yaver Ressamlar, Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûn’da da çalışmışlardır (Kaya, 2012, s. 42). Eğitim

geçmişlerine bağlı olarak natürmort ve manzara resimlerine ağırlık verdiklerinden, tablolarında ele aldıkları içeriğin görece sınırlı olduğu düşünülebilir. Ayrıca saray ressamı olarak konumlanmış olsalar bile Sultan'ın emir subayı olan bu kişilerin tek vazifesi eser üretmek değildir. Dolayısıyla Yaver Ressamlar'ın, "Saray Ressamlığı" makamını tam manasıyla doldurduğunu düşünmek hatalı olacaktır.

Abdülaziz döneminde Chlebowski ve Guillemet'nin yürüttüğü saray ressamlığı görevi, Yıldız Sarayı'nda da resmiyetini sürdürmeye devam edecektir. II. Abdülhamid devrinin Saray'la özdeşleşen ressamı Fausto Zonaro'ya geçmeden önce, bu dönemde "Saray Ressamı" olarak payelendirilen bazı sanatçılara değinilmelidir. 1840'ların başında İstanbul'a gelen Maltalı ressam **Amadeo Preziosi**, kısa süre içerisinde resim sanatına ilgili kesimin dikkati çekmiş isimlerdendir. Genellikle Osmanlı'nın çok katmanlı toplumunu, kent görünümünü ve gündelik hayatını resmetmiştir. Yaşamının son zamanlarında II. Abdülhamid'in saray ressamı olan Preziosi, 1882'deki vefatına kadar İstanbul'da yaşamıştır (Germaner ve İnankur, 1989, s. 137). Ömrünün son yıllarına dair bilgiler sınırlı olduğundan, Preziosi'nin bu göreve ne şekilde getirilmiş olduğu ve Saray'a ne kadar süre hizmet ettiği belirsizdir.

"Saray Ressamı" sıfatıyla II. Abdülhamid'in hamiliğinde eser üreten bir diğer isim ise **Joseph Manas**'tır. Sultan, Manas'ı Saray Fotoğrafçısı Konstantin Kargopulo'nun yardımcısı olarak da görevlendirmiştir. Nitekim Sebah & Joaillier ve Abdullah Biraderler'in atölyelerinde de faaliyet gösteren Manas'ın hem fotoğraf çektiği hem de renklendirdiği bilinmektedir. Portre çalışmalarına ağırlık veren ressam, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Sarayı'yla kesintisiz bir ilişki geliştirdiği anlaşılan Ermeni Manas ailesindedir. Abdülmecid tarafından Avrupa'ya gönderilerek resim sanatı üzerine bilgilerini genişleten ve akabinde sarayda istihdam edilen Rupen Manas ile Sebah Manas, Joseph Manas'ın kuzenleridir. Joseph Manas da II. Mahmud döneminde ağırlık verilen Tasvir-i Hümayun çalışmalarını XX. yüzyıl başlarına kadar yürütmüş, hem Abdülaziz hem de II. Abdülhamid devirlerinde Saray'dan siparişler almıştır. II. Abdülhamid, 1898'deki İstanbul ziyaretleri anısına Manas'a Alman İmparatoru II. Wilhelm (1859-1941) ve eşi Augusta Victoria'nın (1858-1921) portrelerini sipariş etmiştir (Küçükhasköylü, 2011, s. 167-177). Portrelerin haricinde manzara ve tarihi konulu resimler de yapan Manas'ın, Saray Tablo Koleksiyonu'nda "İstanbul'dan Bir Görünüm" (1892) adlı

suluboya resmi bulunmaktadır (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.36).

Bir diğer saray ressamı **Luigi Acquarone** ise eğitimini Floransa’da tamamlayarak uzun yıllar burada yaşamış, akademik geleneğe bağlı olarak çalışan Cenovalı bir sanatçıdır. 1841’de İstanbul’a gelmiş ve zamanla kentin sanat ortamında öne çıkan isimlerden olmuştur. Şeker Ahmed Paşa’nın tertiplelediği ilk resim sergisi (1973) ile Petit-Champs Belediye Köşkü Sergisi’ne (1877) katıldığı bilmektedir. Germaner ve İnankur’un aktardığına göre Acquarone’nin “Serressam-ı Hazret-i Şehriyari” olarak payelendirildiği yıl 1881’dir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 113). Öte yandan ressamın 1880’lerin sonlarına doğru resmi olarak bu göreve getirildiğini düşünen Ürekli, genel yanlışlığın aksine Acquarone’nin Sanayi-i Nefise Mektebi’nde resim muallimi olarak faaliyet göstermediğini de tespit etmiştir. Ürekli’nin aktardığına göre, Acquarone 1889 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde muallim olmak için bizzat talepte bulunmuş ve aylık 1.500 kuruş maaşla göreve başlaması uygun görülmüştür. Ressamın tayin işlemleri yapıldıktan sonra mektep kadrosunun dolu olduğu, başka muallim alımı yapılamayacağı anlaşılmış ve Acquarone’nin bu göreve getirilmesi mümkün olamamıştır. Ancak mektebin yılsonu sınavlarında jüri üyesi olarak adı geçmektedir (Ürekli, 2017, s. 25). Acquarone’nin muallim olarak değilse bile jüri vazifesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi’nde görevlendirmesi, hem ressamın çalışmalarından memnun kalındığını hem de Saray’ın beğenisi ile kurumun resim üretim ortamı arasında bağ kurulmak istediğini düşündürür niteliktedir.

Saray Tablo Koleksiyonu’nda bulunan ve hepsi 1894 yılına tarihlenen dört portre Acquarone’nin, Sultan’ın yakın çevresindeki kişilerden de sipariş aldığını göstermektedir. Koleksiyonda Başmabeyinci Müşir Nuri Paşa (?-1921), Müşir Fuad Paşa (1835-1931), Ferik Hacı Mehmed Paşa (1854-1917) (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.34) ve Müşir Ahmed Tevfik Paşa’ya (1845-1936) ait olan mevzubahis portrelerin dışında Hassa Ordusu askerlerinin portreleri, natürmortlar ve Yıldız Sarayı’ndan görünümeler de dahil olmak üzere Acquarone imzalı on sekiz eser vardır. Kaya, üslup olarak Paşaların portreleriyle benzeşen Hassa Ordusu askerlerine ait portrelerin, fotoğraflardan birebir faydalanılarak gerçekleştirildiğini düşünmektedir. Öte yandan Paşaların portreleri konusunda aynı fikirde değildir (Kaya, 2007, s. 67). 1874 tarihli “Merada Hayvanlar” tablosu

haricinde koleksiyonda bulunan tüm resimlerinin II. Abdülhamid döneminde üretildiği düşünülmektedir.

Acquarone, 1896'daki vefatına kadar saray ressamlığını sürdürmüş, bu süreçte üçüncü dereceden Mecidiye Nişanı, gümüş Liyakat Madalyası ve Sanayi-i Nefise Madalyası'yla taltif edilmiştir. Ayrıca II. Abdülhamid, Acquarone'nin vefatından sonra sıkıntı çekmemeleri için ailesine aylık iki yüz elli kuruş maaş bağlatmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 114). Tüm bu hadiseler, saray ressamlığı makamının konumu ve prestijine de vurgu yapmaktadır. Sanatçılarla daimi ilişkisini sürdüren Saray nezdinde Avrupalı ressamların hizmeti ciddi bir gereklilik olmalıdır. Zira Acquarone'den boşalan mevki aynı yıl yine bir İtalyan olan **Fausto Zonaro** tarafından doldurulacaktır.



Görsel.23 Fausto Zonaro'nun otoportresi
(<https://pbs.twimg.com/media/COpy3twWsAAOzJt.jpg>).

Accademia Cignaroli'den (Verona) mezun olduktan sonra İtalya'nın çeşitli şehirlerinde ve Paris'te yaşayan Fausto Zonaro, buralardaki sanat çevreleriyle temas kurmuş, geçimini hem ders vererek hem de eserlerini satarak sağlamıştır. 1891 sonlarında Napoli'den İstanbul'a gelen ressamın yerleşmek için seçtiği adres ise alışıldığı üzere Pera'dır. İlk yıllarda açık havada çalışarak gündelik yaşamdan izlenimlerini resmeden Zonaro, eserlerini Yüksekaldırım'daki Zellich Kitabevi'nin vitrininde sergileyerek satmıştır (Makzume, 2008, s. 11-14). Zellich'in müşterileri yeni siparişlerle geldikçe çalışmalarını hızlandıran ressam, bir yandan da kentin sosyal yaşamında görünür olmanın yollarını düşünmeye başlamıştır. Saray'a da giren Leipzig menşeli Illustrierte Zeitung Gazetesi Zonaro'nun "Çığırkan" tablosu üzerine uzun bir makale yayınlınca, ressamın aklına bu yazıyla beraber Stamboul

Gazetesine başvurmak gelmiştir. Stamboul yazıyı Fransızcaya çevirerek bastığı zaman²³ diplomatik cemiyette merak uyandırmaya başlayan ressamın talihi de açılacaktır (Zonaro, 2008, s. 52-56). Zira İstanbul'da bir ressamın adını duyurabilmesi için en etkili yol, Avrupa elçilikleriyle ilişki geliştirmesi olmalıdır.

Elçilik çevresiyle yakınlık kurarak tablolarını satmaya ve bu çevreden üst düzey kişilere ders vermeye başlayan Zonaro, Osman Hamdi Bey'le de aynı süreçte dost olmuştur (Ürekli, 2017, s. 44-45). Çevresi genişleyen ressama Saray'ın kapılarını aralayan hadise ise bir cuma günü Galata Köprüsü'nü geçen Ertuğrul Süvari Alayı'yla karşılaşması olacaktır. Yeni tablosunun içeriğine karar veren Zonaro, II. Abdülhamid'in kurduğu bu birliğin geçişini izlemek için her cuma Galata Köprüsü'ne gelerek eskiz yapmaya başlamıştır. "Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçışı" (1896) tamamlandığında tabloyu çok beğenen Rusya Sefiri Aleksandr Nelidov (1838–1910), Zonaro'yu Sultan'a takdim etmek için Münir Paşa'yla (1859-1939) iletişime geçilmesini sağlamıştır. Neticede Yıldız Sarayı'na asılan bu tablo, Zonaro'ya birinci dereceden Mecidiye Nişanı'nın yanında "Ressam-ı Hazret-i Şehriyâri" unvanını da getirmiştir. Artık II. Abdülhamid'in ressamıdır. Ayda kırk lira maaş alacak, en az dört gün sarayda bulunacak ve her zaman Sultan'ın maiyetinde olacaktır. Vakit kaybetmeden Yıldız Sarayı'nın muhtelif köşelerinden manzaralar resmetmeye başlayan Zonaro'ya II. Abdülhamid tarafından verilen ilk görev ise kızı Refia Sultan'ın (1891-1924) portresini yapmasıdır. Resmin yapım aşamasında Sultan tarafından Sanayi-i Nefise Madalyası'yla da ödüllendirilmiştir (Zonaro, 2008, s. 144-155). II. Abdülhamid'in bizzat isteği üzerine Zonaro'nun Harem'e girebilmesi ve bunu henüz vazifesinin ilk günlerinde yapabilmesi, "Saray Ressamlığı" makamının ayrıcalığını ortaya koymaktadır.

II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı köşklerinden birini Dömeke Savaşı'nı (1897) tasvir edeceği yeni tablosunu yaparken rahat çalışabilmesi için Zonaro'ya tahsis etmiş ve ressama poz vermeleri için askerler yollatmıştır (Zonaro, 2008, s. 160-161). Neticede ortaya çıkan "Hücum" tablosuna karşılık dördüncü dereceden Osmanlı Nişanı ve Akaretler 50 numaradaki daireyle taltif edilen Zonaro, ilk sergisini de *halka açık bir galeri* olarak tanımladığı yeni evinde yapmıştır. Servet-i Fünûn

²³Stamboul, 27 Şubat 1892

Gazetesi'nin sergiyi haber yapması ise zaten yüksek olan ziyaretçi sayısını daha da arttırmıştır²⁴. Sergiyi merak eden II. Abdülhamid, teşhirdeki eserleri Yıldız Sarayı'na getirterek yakından incelemiştir (Zonaro, 2008, s. 175-182). Sultan'ın emriyle atölye ve resim salonlarının yukarıdan ışık alması için yeniden düzenlenen üç katlı geniş dairenin ilk katı Resim Galerisi'dir (Galleria Zonaro). Beş salon ve iki odadan oluşan bu kısım iki yüz kadar tablonun teşhir edilmesi için gayet müsait, bol ışık alan bir yerdir (Ürekli, 2017, s. 74-79). Saray Ressamı Zonaro'nun atölyesi ve Resim Galerisi, sonraki on iki yıl boyunca yalnız İstanbulluların değil yabancı misafirlerin de uğrak adreslerinden olacaktır.

Kişiliği ve konumunun nispetinde verdiği derslerin de ünü artan Zonaro'nun talebe sayısı günden güne yükselmiştir. İstanbul elitlerinin rağbet gösterdiği bu dersler, makamından dolayı prestijli olan ressamın adını daha da tanınır kılmaktadır. Zonaro'dan ders alanlar arasında Türk Resim Tarihi'nin ilk kadın ressamlarından **Mihri Hanım (Müşfik)** (1886-1954) ve Enver Paşa'nın (1881-1922) kızı **Celile Hanım** (1879-1957) da vardır (Makzume, 2008, s. 16). Yine de bu talebe nüfusunu salt elit kesimin oluşturduğu söylenemez. Zira Saray Ressamı'nın, resme kabiliyeti olan müşkül durumdaki gençlere de küçük bir ücret karşılığı ya da ücretsiz olarak ders verdiği bilinmektedir. 1900'lerin başında Sanayi-i Nefise Mektebi talebelerinden bazıları okulun fiziki koşullarını yetersiz bularak Zonaro'ya başvurmuş, özellikle de canlı modelden çalışmamaktan sıkıntı duyduklarını ifade etmişlerdir. Talebelerin ısrarları karşısında etkilenen ressam da Yüksekaldırım'da "okul" olarak nitelediği küçük bir oda kiralamıştır. Pera Salonu'nun başarılı isimleri **Vasmagidis** ve **Alectorides**'in yanı sıra Aya Triada Rum Kilisesi idari işler müdürünün oğlu Pavlidis'le faaliyete geçen bu okula Celâl Esad Bey de devam edecektir. Zonaro'nun talebeleri, Celâl Esad Bey'in "gece atölyesi" olarak adlandırdığı bu odada çıplak modelden desen çalışmışlar ve anatomi konusunda hızla ilerleme kaydetmişlerdir (Ürekli, 2017, s. 46-47). Saraydaki vazifesinden kalan vaktini genç ressamı yetiştirerek, sürekli çalışarak ve üreterek geçiren Zonaro'nun, talebelerini yalnız teknik bilgilerle değil üretme şevkiyle de eğittiği ifade edilebilir.

²⁴Servet-i Fünûn, 19 Mayıs 1898

Öte yandan saraydaki yoğunluğu da azımsanamayacak seviyededir. Sultan'ın ressamı olarak bir süre Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnû'nda çalışan Zonaro, üretilen porselenlere desen çizmiştir. Ayrıca II. Abdülhamid 1905 yılında, Mahmud Şevket Paşa (1856-1913), Hüseyin Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza, Kâtip Hüsnü Bey (Tengüz), Ahmed Ziya (Akbulut) (1869-1938) ve Fausto Zonaro'nun bulunduğu bir heyet oluşturarak Silah Müzesi kurulmasını istemiştir (Makzume, 2008, s. 16). İmparatorluğun eski silahlarını müze için tasnif eden heyet, Silah Müzesi'nde Jön Türklerle bağlantılı bir ayaklanma hazırlandığını bildiren jurnalın Sultan'a ulaşması sonucu dağıtılmış, Müze de kurulamadan kapatılmıştır (Zonaro, 2008, s. 274).

II. Abdülhamid'in ressama güvendiği bir mevzu da sarayın tefrişat işleriyle ilgilidir. II. Wilhelm ve eşinin Ekim 1898'de gerçekleşen İstanbul ziyaretleri evvelinde Sultan, Zonaro'dan sarayda bulunan tabloları incelemesini ve Şâle Köşkü'ne uygun gördüğü şekilde yerleştirmesini istemiştir. Astığı Aivazovski tabloları indirilen ressamın bu hadise karşısında aldığı cevap ise Alman-Rus gerginliğiyle ilgilidir (Zonaro, 2008, s. 183-184). Oysa Aivazovski'nin Osmanlı Sarayı'yla olan uzun soluklu ilişkisi kritik bir durumdadır. Hatırlanacağı üzere Abdülaziz'in saltanatında sağlamlaşan bu ilişki, II. Abdülhamid döneminde de devam etmiştir. Aivazovski 1880, 1886 ve 1888 yıllarında İstanbul'da sergiler düzenlemiştir. II. Abdülhamid'in birinci dereceden Mecidiye Nişanı'yla taltif ettiği (1888) ressam, 1890'da Sultan'a iki tablosunu takdim etmiş ve karşılığında kendisine murassa bir çekmece, eşine de mücevherler hediye edilmiştir. Sultan'ın bir ihsanı da çifti akşam yemeği için sarayda ağırlamak olmuştur (Ürekli, 2017, s. 18).

Aivazovski ile II. Abdülhamid arasındaki gerginliğin temeldeki sebebi 1894-1896 yıllarında meydana gelen *Ermeni krizi* olmalıdır. Güneydoğu Anadolu'daki şiddet olaylarıyla başlayan kriz, Hınçak Partisi'nin Bâb-ı Âlî önünde gerçekleştirdiği eylemle tırmanmış ve bunu Doğu Anadolu'da yaşanan katliamlar takip etmiştir. Taşnak Partisi'nin 26 Ağustos 1896'daki Osmanlı Bankası baskını ile rehine olayları ise katliamları İstanbul'a sıçratmış ve kentte endişe verici günler yaşanmıştır (Georgeon, 2003, s. 396). Avrupa'nın yakından takip ettiği bu olaylar neticesinde II. Abdülhamid, dış başında "Kızıl Sultan" adıyla anılmaya başlanmıştır. Yaşanan hadiseler tepki gösteren isimlerden birisi de Ermeni asıllı Rus ressam Aivazovski'dir. Saray'a ulaşan bir rapora göre Aivazovski, evinde düzenlediği

yemekte Osmanlı Devleti'ne karşı hakaret içeren söylemlerde bulunarak kendisine takılan nişanları yere atmış ve eşinin İkinci rütbeden Şefkat Nişanı'nı takmasını yasaklamıştır. Saray ise bu protesto karşısında Aivazovski'nin nişanlarının geri alınması için işlem başlatmıştır (Eldem, 2004, s. 346-348). Dolayısıyla, Yıldız Sarayı duvarlarından Aivazovski tablolarının indirilmesi de tüm bu hadiseler çerçevesinde değerlendirilebilir. Zira tefrişat işi, diplomasinin de etkin rol oynadığı bir süreçtir.

II. Wilhelm'in ziyareti sebebiyle Zonaro'ya verilen vazifeye dönülecek olursa, Şâle Köşkü'nün duvarlarına tabloları yerleştiren ressam, Yıldız Sarayı Tiyatrosu'na çıkan koridorun duvarlarını da aynı şekilde düzenlemiştir. Ayrıca Dolmabahçe Sarayı'nın resim galerisinde de uygun gördüğü yerleştirmeleri yapmıştır. Hizmetine karşılık üçüncü dereceden Osmanlı Nişanı ile taltif edilen (1899) Zonaro'nun rütbesi 1900 yılında ikinci dereceye yükseltilecektir (Ürekli, 2017, s. 139). Alman İmparatoru için girişilen bu hazırlıklar, tuval resminin protokoldeki konumuna dikkat çekmektedir.

Zonaro, saray ressamı olarak çalıştığı süre boyunca Sultan tarafından ekseriya taltif elmiş, çalışmalarının beğenildiği dile getirilmiştir. Bahsi geçen nişanlardan ve Akaretler'deki konuttan başka, ikinci (1901) ve birinci (1904) rütbelerden Mecidiye Nişanları'yla da ödüllendirilmiştir. "Sürre Alayı" (1903) tablosunu çok beğenen Sultan, Zonaro'nun oğluna Mekteb-i Sultani bursu sağlamıştır. Bununla beraber II. Abdülhamid, ressamın fotoğraf sanatçısı eşi Elisa Zonaro'yu (1863-1945) da çalışmalarına karşılık ikinci dereceden Şefkat Nişanı ve Sanayi-i Nefise Madalyası'yla (1901) taltif etmiştir. Eşine her koşulda destek olan Elisa Zonaro, Saray Ressamı'nın yaptığı tabloları fotoğraflamış ve tablolarını yaparken faydalanacağı fotoğraflar çekmiştir (Ürekli, 2017, s. 139-143).

Figaro Illustré dergisinin Şubat 1907'de yayınlanan sayısı, Zonaro'nun sanatı üzerine Adolphe Thalasso tarafından kaleme alınan uzun bir yazıyı içerirken ressamın "Mandolin Çalan Kız" tablosunu da kapak yapmıştır. Yazıya Zonaro'nun yaptığı Doğu konulu pek çok tablonun görselleri de eşlik etmektedir. Müslümanların dini törenlerini ve Türk kadınlarını da resmeden Zonaro, dostu Thalasso'ya çalışmalarının fotoğraflarını basması için müsaade etmiştir. Olası bir tepkiden çekindiği anlaşılan ressam yine de Sultan'ın medeniyet algısına güvenmektedir. Zira Paris'ten gelen yayın teklifini sadece bir ressam olarak değil, sanat aracılığıyla

medeniyetin tanıtımını üstlendiğinin bilincinde olarak kabul etmiştir. Nitekim II. Abdülhamid de bu husustaki memnuniyetini hem Thalasso'yu hem de Figaro Illustré'nin sanat yönetmeni Léon Roger-Miles'yi (1859-1928) üçüncü dereceden Mecidiye Nişanı'yla taltif ederek göstermiştir. Figaro Illustré bu olaydan sonra İstanbul'da büyük rağbet görecekti, derginin mevzubahis sayısı yok satacaktı (Zonaro, 2008, s. 274-281). Müslümanların gündelik yaşamı bazı çevrelerce *mahrem* olarak değerlendirildiğinden, resmedilmesi de hassas bir konudur. Ancak Sultan, bu olay karşısında Zonaro'ya karşı olumlu bir tavır takınmış ve yayında payı olanları da ödüllendirmiştir. Nitekim bu tepki, II. Abdülhamid'in bu hususta açık fikirli olduğunu ve resim sanatını bir temsil alanı olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Sultan'ın, Saray Ressamı'nın resimleri aracılığıyla Avrupa'da dolaşıma çıkan Osmanlı imgesinden rahatsız olmadığı açıktır.



Görsel.25 Fausto Zonaro'nun II. Abdülhamid portresi (Ürekli, 2017, s. 202).

24 Temmuz 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet, tebaanın hayatını etkilediği gibi Zonaro'nunkini de değiştirecektir. İlk zamanlar şaşkın olan Zonaro, İttihat ve Terakki Komitesi'ndeki dostlarına güvenerek sanatını sürdürmeye gayret etmiş, bir yandan da Saray'la olan bağını devam ettirmiştir. Sultan'ın maiyetinde olduğu süreçte birkaç kez portresini yapabilmek için istekte bulunan ama talebi reddedilen Zonaro, siyasi karışıklıkların da belirsizleştiği bu ortamda bir kez daha şansını deneyecektir. İsteğini tekrarlayan mektubu II. Abdülhamid'e sunduğunda bu kez reddedilmemiş ve Sultan, sonuncusu çok kısa olmak üzere ressama üç kez poz vermiştir (Zonaro, 2008, s. 302-303). Neticede Zonaro üç adet portre tamamlayarak bunlardan birini II. Abdülhamid'e sunmuş, diğer ikisini ise ülkeyi terk ederken

beraberinde götürmüştür. Sultan'ın portrelerinden biri yüksek bir meblağa Kont Vincenzo Marsaglia'ya satılırken (1912) diğeri uzun süre Zonaro'nun evinde sergilenmiştir (Ürekli, 2017, s. 205).

Meclis-i Mebusan'ın toplanması şerefine bir etkinlik gerçekleştirmek isteyen Zonaro, 27 Kasım 1908'de Beşiktaş Hamidiye Mektebi'nin yoksul talebeleri yararına evinde üç yüzden fazla tablosunun teşhirde olduğu bir sergi tertiplemiştir. Yoğun bir ziyaretçi akınına uğrayan serginin açılışına Sultan'ı temsilen Mehmed Reşad Efendi (1844-1918), kalabalık bir diplomat ve devlet adamı kadrosu ile İttihat ve Terakki Komitesi üyeleri de katılmışlardır. İzleyiciler tarafından büyük ilgi toplayan tablolarından biri de II. Abdülhamid'in portresidir (Zonaro, 2008, s. 303-304). Bilindiği gibi Sultan, saltanatı boyunca Cuma selamlığı gibi özel olaylar haricinde Yıldız Sarayı'ndan çıkmamaya özen göstermiştir. Ancak siyasi belirsizliklerin yön verdiği bu ortamda saltanatı da tehdit altındadır. II. Meşrutiyet'in ilk resim sergisinde, portresi aracılığıyla izleyenlerin karşısına çıkarak iktidar imgesini canlı tutmak istemiş olmalıdır.

Araştırma sırasında yaygın olarak rastlanılan bilgiler II. Abdülhamid'in halife olması itibariyle portresini yaptırmadığı, fotoğraflarının çekilmesine izin vermediği ve bu konuda katı tedbirler aldığı yönündedir. Nitekim on iki yılın ardından Sultan'ın portresini yapabilen Zonaro da bu durumu teyit etmektedir (Zonaro, 2008, s. 295-296). Georgeon'a göre II. Abdülhamid döneminde hilafet söyleminin baskın bir hale gelmesi, Sultan'ın iktidarı şahsında toplama isteğiyle son derece ilişkilidir. Ayrıca yaşanan toprak kayıpları neticesinde ülkedeki Müslüman nüfus yoğunluğu da Tanzimat dönemine oranla daha yüksektir. Osmanlı toplumunu bir arada tutacak bir söylem arayışında bulunduğu açıktır. II. Abdülhamid, görece kamusal yaşam süren Tanzimat sultanlarının aksine yeni bir hükümdar imgesi kurgulamış ve bu imgeyi de hilafet izleğiyle bağdaştırmıştır (Georgeon, 2003, s. 268-275). Dolayısıyla bir halife olarak *portresinin yapılmasını yasakladığı* görüşü de bu bağlama yerleşmektedir. Yine de resim sanatını fazlasıyla himaye eden Sultan'ın sırf bu gerekçeyle portresini yaptırmadığını düşünmek hatalı olacaktır. Araştırmalar sonucunda Zonaro dışında Sultan'ın portresini yapan isimlere rastlanmıştır.

Germaner ve İnankur'un işaret ettiği üzere, V. Murad'ın portresini²⁵ yapan **Aivazovski**, II. Abdülhamid'in de portresini yapmıştır. Mevzubahis portre bugün Berlin'de özel bir koleksiyondadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 104). Eldem ise **Osman Hamdi Bey**'in Elliot F. Shephard (1833-1893) adlı varlıklı bir Amerikalıdan aldığı sipariş üzerine selamlık töreni konulu bir tablo yaptığından bahsetmektedir. Amerikan Orta Elçisi Samuel Cox'un hatıralarında (1887) izine rastlanan bu tabloda Sultan, Namık Paşa (1804-1892) ve Gazi Osman Paşa (1832-1900) eşliğinde üstü açık bir arabada görülmektedir (Eldem, 2010, s. 23). Saray'a bağlı çalışan ressamlardan **Antranik Efendi** (1851/59-?) de fildişi madalyonlar üzerine II. Abdülhamid'in portrelerini yapmıştır²⁶. Bunlardan başka, Şâle Köşkü'nde gerçekleşen muayedeyi (Kurban Bayramı) tasvir ettiği tablosu Sultan'ın suretini de içermektedir. Özel bir koleksiyonda bulunan tablonun 1890'ların sonuna tarihlendiği düşünülmektedir (Küçükhasköylü, 2015, s. 116-125). Ayrıca **Fahri Kaptan'a** (1857(?)-1919) atfedilen bir II. Abdülhamid portresi daha söz konusudur. Askeri Müze koleksiyonunda bulunan tablonun XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında yapıldığı tahmin edilmektedir (Ürekli, 2017, s. 206). Neticede, Sultan'ın resmedilmesiyle ilgili *herkesi kapsayan katı yasaklar olduğu*, irdelenmesi gereken bir söylemdir. II. Abdülhamid, dedesi II. Mahmud'la beraber kamusal alanda daha görünür olan sultanlardan farklı olarak, kapalı bir hükümdar profili oluşturmuştur. Suretini ön plana çıkarmaması da bununla ilişkilendirilebilecek bir durumdur.

1909 yılı Saray'la ilişkili pek çok isim gibi Zonaro için de sıkıntılı geçecektir. Meclis-i Mebusan'ı bizzat açan II. Abdülhamid, mebuslara Yıldız Sarayı'nda bir ziyafet tertipleyerek meşrutî sultan rolüne hazır olduğunu vurgulasa bile hal edileceği söylentilerini engelleyememiştir. Ortama hakim olan politik kutuplaşma neticesinde 31 Mart Ayaklanması (13 Nisan 1909) meydana gelmiş ve kentte çatışmalar başlamıştır. Hareket Ordusu isyanı kontrol altına almak ve Yıldız Sarayı'nı kuşatmak amacıyla Selanik'ten yola çıkmıştır. 24 Nisan'da Yıldız'da mevzilenmeye başlayan ordu bir dirençle karşılaşmayacaktır. Keza kentte olduğu gibi Saray'da da bir karmaşa yaşanmaktadır. Görevliler kaçmış, Yıldız Sarayı da boşaltılmaya ve

²⁵Aivazovski'nin yaptığı 1876 tarihli V. Murad portresi günümüzde 17/123 envanter numarası ile Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 104).

²⁶Portre örneklerinden biri 17/239 envanter numarası ile Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır (Küçükhasköylü, 2015, s. 119).

yağmalanmaya başlanmıştır. Tüm bu hadiseler 27 Nisan 1909 günü II. Abdülhamid'in hal'i ve V. Mehmed Reşad'ın tahta çıkmasıyla sonuçlanacaktır (Georgeon, 2003, s. 572-582). Aynı gün Enver Bey, portresini yapmak isteyen Zonaro'ya poz vermiştir. Sanatını sürdürebilmek için bağlantılar kurmaya çalışan ressam, Mahmud Şevket Paşa'nın da portresini yapacaktır (Zonaro, 2008, s. 319-320). Zira hamisi II. Abdülhamid, 28 Nisan 1909 günü ailesiyle beraber Sirkeci Garı'ndan Selanik'e doğru yola çıkmıştır (Georgeon, 2003, s. 583).

İmparatorluğun merkezi Yıldız Sarayı aynı zamanda II. Abdülhamid'in özel alanıdır. Sanatçılar da dahil olmak üzere Sultan'ın hizmetinde bulunan kişilerin büyük bölümü, tasfiye sürecinde maaşları ödenmeksizin saraydan uzaklaştırılmışlardır. Arturo Stravolo idaresindeki saray tiyatrosu heyeti dağıtılmış, şehzadelerin resim hocası Salvatore Valéri ve saray mimari Raimundo D'Aronco'nun da işlerine son verilmiştir. Öte yandan tasfiye, iktidarın tüm kadroları için geçerlidir (Ürekli, 2017, s. 219-223). Bu süreçte Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Phillippe Bellò gibi çoğu yabancıların işinden istifaya mecbur edildiğini kaydeden Thalasso, sanatçılara yapılan politik muameleyi kınamıştır (Sinanlar Uslu, 2014, s. 270).

Zonaro ise artık saray ressamı değildir. Sultan hal edildiğinden beri maaşı yatmamıştır. İçinde bulunduğu vaziyetten çıkmanın ve sıkıntı çekmeden sanatını sürdürebilmenin yollarını arayan ressam, yakınlık kurduğu Enver Bey Berlin'e gönderilince Mahmud Şevket Paşa'ya durumunu açmayı denemiş fakat olumsuz yanıt almıştır (Zonaro, 2008, s. 324-325). Akaretler'deki dairesinden çıkmaya ve Sultan'ın hal'inden beri biriken kira borcunu da ödemeye zorlanan Zonaro, çareyi sanatında aramaktadır. II. Abdülhamid için İstanbul'un fethi temalı tablolar yapan ressam, II. Mehmed'i Haliç kıyısında tasvir eden yeni resmiyle meşguldür. Tamamladığı tabloyu yeniden saray ressamlığına tayin olma umuduyla V. Mehmed Reşad'a sunmuş fakat karşılığında kırk liralık sembolik bir ücret alabilmiştir (Ürekli, 2017, s. 225).

Zonaro nezdinde Akaretler 50 numaralı daire bir ev veya atölye olmanın ötesinde İstanbul'un ilk sabit resim galerisidir. Burayı terk etmeye mecbur edilmek, bir de üstüne kira borçlarının istenmesi ressam için üzücü hadiseler olmalıdır. Ancak bu konuda yalnız değildir. Sultan'ın ihsanıyla buradaki dairelerde kira ödemedi

oturan Musika-i Hümayun personelleri Victor Bertran ve mülazım Kemanî Zeki Bey gibi kimseler de Zonaro'nun akıbetini paylaşmış olmalıdırlar (Ürekli, 2017, s. 231). Maruz kaldığı muamele karşısında İtalya'ya dönmekten başka çaresi kalmamıştır. Yine de görece bir uzlaşma sağlayarak kenti terk edene kadar konutta ücretsiz oturması için müsaade alabilmiştir. 21 Ağustos 1909'da çıkan kanun kapsamında ressamın gecikmiş maaşları ödenmiş ve görevi tazminat olmaksızın resmîyette sona ermiştir (20 Eylül 1909). Dönüş hazırlıklarına başlayan Zonaro, galerisindeki tabloları satılığa çıkardığını gazeteler vasıtasıyla duyuracaktır. Satışlar kasım ayının başlarından mart ortasına kadar sürmüş, II. Abdülhamid'in oğlu Burhaneddin Efendi ressamı bizzat ziyaret ederek on tablosunu satın almıştır. Ayrıca Zonaro'ya destek olmak amacıyla hükümet adına iki yüz lira tutarında alım yapılması ve alınan eserlerin Meclis-i Umumî Dairesi'ne asılması kararlaştırılmıştır. Ressam, tablolarının en iyilerini seçmeleri için görevli komisyona yardım etmiş, ardında İstanbul'daki verimli sanat hayatına yakışan eserler bırakmak istemiştir (Ürekli, 2017, s. 231-240).

Bununla beraber, gidişi bazı gazeteler tarafından tepkiyle karşılanmaktadır. Olayı eşi görülmemiş bir haksızlık olarak değerlendiren The Levant Herald, ressamın haklarının iade edilmesini istemektedir²⁷. Stamboul da bu ayrılışın derin bir üzüntüye sebep olduğunu ve Zonaro'nun adeta bir sanat elçisi olarak yirmi yıl boyunca değerli eserler ürettiğini vurgulamış, gittiği yerde de resimleriyle Genç Türkiye'nin itibarını yükseltmeye devam edeceğini temenni etmiştir²⁸. İtiraz dilekçelerinden ve başvurduğu makamlardan bir sonuç alamayan Zonaro, 20 Mart 1910'da Orient Express treniyle İstanbul'dan ayrılacaktır (Ürekli, 2017, s. 250-254). İtalya'ya dönünce içtenlikle sevdiği İstanbul'u resmetmeyi sürdürmüş, Osmanlı başkentinde geçen anılarını kaleme almış ve hatta zaman zaman fes takmıştır (Mansel, 2015, s. 82). Neticede Sultan'ın tahttan indirilmesi, onun himayesinde çalışan sanatçıları da olumsuz anlamda etkilemiştir. Ortama hâkim olan siyasi gerilimin, sanatçılara yanlı muamele yapılmasına sebep olduğu düşünülebilir. II. Abdülhamid iktidarıyla ilişkili çoğu kimse gibi onlar da yeni hükümetin temkinli tavrıyla karşılaşmışlar ve bazıları Zonaro ile D'Arconco gibi ülkeyi terk etmişlerdir.

²⁷The Levant Herald, 10 Kasım 1909

²⁸Stamboul, 28 Ocak 1910

Osmanlıların kültür ve sanat alanında yaşadığı dönüşüm süreci, II. Abdülhamid devrinde olgunluk evresine geçmiştir. Sultan, yakınında tuttuğu Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi aktörlerin de yardımıyla söz konusu sosyal dönüşüme zemin hazırlayacak gelişmeler kaydedilmesini sağlamıştır. Bu dönemde İstanbul'daki resim üretimi artmış, sanat piyasası canlanmış, güzel sanatlar alanında kayda değer gelişmeler yaşanmıştır. Kente gelen yabancı sanatçılar sanat ortamının gelişmesine katkı sağlarken Osmanlı tebaasından ressamalar da bu ortamın etkin figürleri olmuşlardır. Saray'ın ressamalarla kurduğu teşvik edici ilişki, II. Abdülhamid'in de yakından takip ettiği resim sergileri, ressamalara verilen ödül ve nişanlar ise resim sanatına yönelik ilgiyi arttırmıştır. Sultan ressamaları muhtelif şekillerde himaye etmiş ve bu mesleğin saygın bir uğraş alanı olarak belirmesinde rol oynamıştır. Zira yerli ressamaların Saray Tablo Koleksiyonu'nda görünürlük kazanması yine bu devre tarihlenmektedir. Darüşşafaka Mektebi ve askeri okul öğrencilerinin 1880'ler itibariyle Saray'a ekseri olarak resim sundukları anlaşılmaktadır. Sultan ise tebaasından yetişen ressamaların resimlerini koleksiyonuna katmakla kalmamış, yetkinlikleri nispetinde ödüllendirilmelerini de sağlamıştır.

Saray Ressamlığı makamının görünürlüğü yine bu dönemde artmıştır. Saray'a bağlı olarak çalışan pek çok ressamın yanı sıra Luigi Acquarone 1880'lerin sonunda *Serressam-ı Hazret-i Şehriyari* unvanıyla ödüllendirilmiştir. Ressamın ölümüyle boşalan bu makam kesinti olmaksızın Fausto Zonaro tarafından doldurulmuş ve kendisine *Ressam-ı Hazret-i Şehriyâri* unvanı bahşedilmiştir. Yaklaşık on dört yıl II. Abdülhamid'in ressamlığını yapan Zonaro, bu süreçte pek çok ödül, imtiyaz ve nişanın sahibi olmuştur. II. Abdülhamid'in hal'iyle Saray Ressamlığı makamı da önemini yitirecektir. Bu bağlamda, Fausto Zonaro'nun Osmanlı'nın son saray ressamı olduğu düşünülebilir. Sonuç itibariyle II. Abdülhamid'in kültür ve sanat politikaları ile kişisel ilgileri, İstanbul'da oluşan verimli resim üretim ortamına zemin hazırlayan unsurlardan olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE SARAY TABLO KOLEKSİYONU'NUN GELİŞTİRİLMESİ

II. Abdülhamid döneminde Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişimi, Abdülaziz dönemine nazaran daha farklı bir izlekte olmuştur. İkinci bölümde ele alındığı gibi 1880'ler itibariyle koleksiyonda yerli sanatçıların eserleri çoğalmaya başlamıştır. Her iki sultanın da koleksiyondan sorumlu olarak konumlandığı Şeker Ahmed Paşa, II. Abdülhamid devrinde daha etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Zira Abdülaziz'in Adolphe Goupil ve Jean-Léon Gérôme'un tavsiyeleri doğrultusunda ciddi alımlar yaptığı Goupil Galerisi bu dönemde etkinliğini yitirmiş, koleksiyona eser seçme işi dışarıdan müdahile olmaksızın Şeker Ahmed Paşa'ya devredilmiştir. Şeker Ahmed Paşa, Sultan'ın yaveri olarak girdiği Osmanlı Sarayı'nda Ferik rütbesine kadar yükselmiş, aynı zamanda Saray'ın güzel sanatlar sorumlusu olarak rol oynamıştır. Misâfirîn-i Ecnebiyye Teşrifatçısı unvanıyla da görevlendirilen Şeker Ahmed Paşa'nın, tuval resminin Osmanlı Saray protokolündeki görünürlüğünü sağlamlaştırdığı söylenebilir.

Bu dönemde kentte düzenlenen sergiler, İstanbul'un sanat ortamından daha etkin bir biçimde beslenmeye başlayan koleksiyonun ana kaynaklarından olmuştur. II. Abdülhamid, Şeker Ahmed Paşa vasıtasıyla takip ettiği sergilerden eser alımları yaparak koleksiyonuna katmıştır. Neredeyse otuz beş yıl boyunca tablo koleksiyonu için eser seçen Şeker Ahmed Paşa, Sultan'ı temsil etmesi itibariyle de sergilerin en prestijli müşterilerindendir. Ağırlıklı olarak Pera'da düzenlenen mevzubahis sergilerden yapılan alımlar ise resim sanatının Saray tarafından himaye edildiğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, gerçekleştirilen sergilerle Saray Tablo Koleksiyonu'nun karşılıklı olarak birbirini besleyip geliştirdiği ve Sultan'ın hamiliğinin, kentin sanat piyasasına da olumlu anlamda etki ettiği düşünülebilir.

II. Abdülhamid alımların tümünü koleksiyonuna katmamış, devlet ricaline ve yakınlarına da hediye ederek resim beğenisinin gelişimine katkı sağlamıştır. Yabancı misafirlerine sıklıkla tablolarını gösteren Sultan, koleksiyonda bulunan eserleri sanat zevkinin bir tezahürü olarak Yıldız Sarayı duvarlarına astırmıştır. Tabloların yerleşimi hususunda ise Saray Ressamı Zonaro gibi sanatçı kimliğine güvendiği kişilere başvurmuştur. Saray görgüsünün de tesiriyle resim sanatına alaka duyan II. Abdülhamid, geliştirdiği koleksiyonu bir temsil alanı olarak kullanmış ve

imparatorluğun Batılı çehresini meşrulaştıran unsurlardan biri olarak ön plana çıkarmıştır.

Bu bölümde ilk olarak II. 1876-1909 yılları arasında koleksiyona giren tabloların ve eser sahiplerinin dökümü çıkarılacak, II. Abdülhamid'in resim zevki üzerine genel bir bakış geliştirilecektir. Devamında ise bugün büyük kısmı Milli Saraylar bünyesinde bulunan Saray Tablo Koleksiyonu üzerinden bir resim müzesi geliştirme süreci ele alınacak, mevzuya dair II. Abdülhamid döneminde yapılan girişimler ise ana odağı oluşturacaktır.

3.1. II. Abdülhamid Döneminde Koleksiyona Eklenen Tablolar Ve Eser Sahipleri

1876-1909 yılları arasında Saray Tablo Koleksiyonu'na dahil edilen eserler, Sultan'ın beğenisi ile sanatçıları himayesinin görsel tezahürü olarak Yıldız Sarayı duvarlarına asılmış ve bu vasıta ile sergilenmiştir. Bu bölümde resimler ve eser sahiplerinin dökümü çıkarılarak ressamlar ile eserlerini dört ayrı başlık altında toplamak uygun bulunmuştur. İlk başlıkta ağırlıklı olarak "Kulları" imzasıyla Saray'a eser sunan yerli ressamlarla eserleri ve sergi gibi kanallar üzerinden Şeker Ahmed Paşa'nın bilhassa yaptığı alımların listesi yer almaktadır. İkinci başlıkta ise koleksiyonda yer alan yabancı ressam ve eserleri listelenmiştir. Saray'a sunulan veya Şeker Ahmed Paşa tarafından sergilerden seçilerek koleksiyona eklenen bu tablolar, Sultan'ın sanat zevki üzerine daha net fikir sağlayabilirler. Zira ilk grup II. Abdülhamid'in yerli ressamları desteklemekteki cömertliğine daha çok vurgu yapmaktadır. Üçüncü başlık bu dönemde koleksiyona alınmış fakat ressamın kimliği açıklık kazanamayan eserlere odaklanırken, dördüncü başlıkta anonim resimler listelenmiş ve neticede iki yüz elli eserin dökümü çıkarılmıştır.

Liste hazırlanırken Milli Saraylar Resim Müzesi'nde bulunan eserler incelenmiş ve Gülşen Sevinç Kaya'nın "Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu" başlıklı kitabından faydalanılmıştır. Bugün farklı müze, galeri ve özel koleksiyonlarda da bulunan tablolar olduğu bilirse de araştırma, ileride derinleştirilmek üzere, bahsi geçen adres ve kaynak ile sınırlı tutulmuştur. Envanter numarası "17" ile başlayan tablolar ise bu araştırmanın yapıldığı esnada Milli Saraylar Resim Müzesi'nde teşhirde olmalarına karşın Topkapı Sarayı Müzesi'nin koleksiyona ait eserlerdir.

Tabloları listeye dahil ederken öncelikle yapıma tarihleri belirleyici olmuştur. Tarihi belirsiz olan eserler için temaları üzerinden ayrıca araştırma yapılmış, ressamın kimliği de göz önüne alınarak çıkarımda bulunulmuştur. Ayrıca Gülsen Sevinç Kaya ile yapılan görüşmeler sonucunda, imzalanma tarihleri II. Abdülhamid'in saltanat yıllarıyla örtüşse bile daha sonradan koleksiyona eklenen veya Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) aldırıldığı eserler tespit edilmiştir. Bahsi geçen tablolar eksiltilerek listeye son hali verilmiştir.

3.1.1. Yerli Ressamlar ve Eserleri

Abdurrahman

1. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2781

Abdülkadir

2. Ertuğrul Süvari Alayı'ndan Bir Subay, tuval üzerine yağlıboya, 100/514

(Şeker) Ahmed Ali Paşa (1841-1907)

3. Ormanın Işığı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 11/172

4. Yelkenliler, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 12/2732 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.1)

5. Karpuz Dilimli Natürmort, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 3/281 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.2)

6. Güllü Natürmort, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 13/88

7. Şakayıklı Natürmort, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 3/282

8. Kavun, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 11/204

9. Portakallı Natürmort, tuval üzerine yağlıboya, 11/813

Ahmed Hamdi Üsküdari

10. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 3/294

Ahmed Rifat (1861-1939)

11. Deniz Kenarında Otlayan Hayvanlar, tuval üzerine yağlıboya, 44/82

12. Su Kenarında İnekler, tuval üzerine yağlıboya, 11/251

Ahmed Şekür (Kaymakam) (1856-?)

13. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/1505

A. Remzi

14. Eyüp Sultan Türbesi ve Avlusu, tuval üzerine yağlıboya, 13/503

Bahâeddîn (Bigalı)

15. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/164

Cemal

16. Fenerbahçe Burnu, tuval üzerine yağlıboya, 3/359

Cemil

17. Akarsu Kıyısında, tuval üzerine yağlıboya, 3/324

Davud (Bandırmalı)

18. Fıstık Çamları, tuval üzerine yağlıboya, 12/2590

Emin

19. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2571

Emin (Selimiye)

20. Köprü, tuval üzerine yağlıboya, 12/2801

Enderunlu Nusret

21. Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi ve Arz Odası, tuval üzerine yağlıboya, 11/169

Fahri Kaptan (1857(?)-1919)

22. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/128

Galib

23. Meyveli Natürmort, 1896-97 tuval üzerine yağlıboya, 13/86

Hafız İbrahim

24. Edirne'de Bir Köprü, alçı kabartma, 12/2613

Hakkı

25. Su Kenarında İnekler, tuval üzerine yağlıboya, 12/2738

Halid Naci (1875-1927)

26. Şehzade Süleyman Paşa'nın Salla Rumeli'ye Geçişi, 1909-1910, tuval üzerine yağlıboya, 11/1523 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.4)

Halil Paşa (1857-1939)

27. Kuyulu Peyzaj, 1880-81, tuval üzerine yağlıboya, 11/1506

28. Göksu, 1900-01, tuval üzerine yağlıboya, 11/1159 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.3)

29. Yaşlı Bir Kadının Portresi, 1886, 17/625 yağlıboya, 11/1523

Hasan Behcet (Kolağası)

30. Küçüksu Çeşmesi, tuval üzerine yağlıboya, 11/82

Hasan Rıza (Şehit) (1860-1912)

31. Sultan III. Selim, tuval üzerine yağlıboya, 17/57

32. Fatih Sultan Mehmed, 1899-1900, tarama, 17/383

Hayri (Sultan Selimli)

33. Edirne'den Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2685

Hidayet (Çukurbostanlı)

34. Kır Evi, tuval üzerine yağlıboya, 11/284

Hoca Ali Rıza (1858-1930)

35. Çınarlı Sokak (1905-1906), mukavva üzerine yağlıboya, 52/3012

36. Paşabahçe, mukavva üzerine yağlıboya, 52/3012

37. Topkapı Sarayı Arz Odası, tuval üzerine yağlıboya, 12/2806 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.5)

38. Çeşme, tuval üzerine yağlıboya, 13/504

39. Peyzaj, 1884-85, tuval üzerine yağlıboya, 14/2247

40. Peyzaj, 1884-85, tuval üzerine yağlıboya, 11/1524

41. Hamidiye Medrese-i Muallimini ve Mekteb-i İdadisi, 1907, kağıt üzerine sulu boya, 12/2695

42. 1906 Bursa Mamulat ve Mahsulat Sergisi, 1906, kağıt üzerine sulu boya, 12/2845

Hüseyin Hüsnü (Batum)

43. Yıldız Sarayı Kaskad Kasrı, tuval üzerine yağlıboya, 12/2848

Hüseyin Zekâî Paşa (1860-1919)

44. Ertuğrul Gazi Türbesi, 17/1043, kağıt üzerine suluboya

45. Hamidiye Sebili, tuval üzerine yağlıboya, 64/2167

46. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 41/30

47. Karpuzlu Natürmort, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 64/2156

48. Küçüksu Çeşmesi, tuval üzerine yağlıboya, 3/316 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.6)

49. Eski Türk Evleri, tuval üzerine yağlıboya, 11/1467

Hüsnü

50. Kağıthane'de Çağlayan Kasrı, tuval üzerine yağlıboya, 11/1390

Hüsnü

51. Savaş, 1898-99, tuval üzerine yağlıboya, 12/2809 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.9)

Hüsnü

52. Akarsu, 1904-05, tuval üzerine yağlıboya, 42/1105

53. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2573

İsa Behzad (1875-1916)

54. Dua Eden Çocuklar, kağıt üzerine karışık teknik, 12/2561

İsmail Hakkı (Valide Çeşmesi)

55. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 3/295

Kadri (Bosna)

56. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 3/60

Mehmed Ali Laga (1878-1947)

57. Peyzaj, 1900-1901, tuval üzerine yağlıboya, 11/830 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.8)

Mehmed Aziz

58. Yelkenliler, kağıt üzerine suluboya, 12/2771

Mehmed Nuri

59. İç Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2628

60. Süvari, 1892-93, tuval üzerine yağlıboya, 12/2580

Mehmed Tefrik (Tophaneli)

61. Akarsu, tuval üzerine yağlıboya, 12/2728

Muradpaşalı Mustafa

62. Asker, 1899-1900, baskı, 12/2725

Mustafa

63. Kış, tuval üzerine yağlıboya, 11/81

Nureddin (Akbal)

64. İmrahor Köşkü, 1900-01, tuval üzerine yağlıboya, 12/2834

Nuri (Gedikpaşa)

65. Kumsal, tuval üzerine yağlıboya, 42/220

Osman Hamdi Bey (1842-1910)

66. Saçlarını Taratan Genç Bir Kız, tuval üzerine yağlıboya, 13/572 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.10)

67. Sayda Manzarası, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 11/1468 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.11)

Osman Nuri Paşa (1839-1906)

68. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/260

69. Mescid- i Aksâ,, tuval üzerine yağlıboya, 12/2639 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.12)

Ömer Adil (1868-1928)

70. Venedik, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 11/255 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.14)

Ömer Bin Mustafa

71. Aksaray Valide Sultan Cami'-i Şerifi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2568

Rıfat (Şehzadebaşı)

72. Boğaziçi, tuval üzerine yağlıboya, 3/325

Rıfat

73. Çoban ve Koyun Sürüsü, 1908-09, tuval üzerine yağlıboya, 11/1515

Rıfki

74. Peyzaj, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 12/2739 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.7)

Sabri

75. Değirmen, tuval üzerine yağlıboya, 12/2638

Sabri

76. Kır Evi, tuval üzerine yağlıboya, 46/755

Salih

77. Akarsu Kenarında Ağaçlar, 1902-03, tuval üzerine yağlıboya, 3/403

Sami

78. Peyzaj, 1884-85, tuval üzerine yağlıboya, 11/1462

Şerif (Manastırlı)

79. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 13/576

Şevket (Dağ) (1876-1944)

80. Denizde Güneşin Doğuşu, 1899-1900, tuval üzerine yağlıboya, 11/205

81. Peyzaj, 1899-1900, tuval üzerine yağlıboya, 11/206

82. Ayasofya'nın İç Görünümü, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 12/2849

Şevki (Asitaneli)

83. Bursa İmrahor Köşkü, 1887-88, tuval üzerine yağlıboya, 12/2570

Seyfeddin (Soysalan)

84. Kruvazörler, tuval üzerine yağlıboya, 12/2564

85. Kruvazörler, tuval üzerine yağlıboya, 12/2563

86. Kruvazörler, tuval üzerine yağlıboya, 12/2565

87. Ertuğrul Yataı, tuval üzerine yağlıboya, 13/25

Şemseddin

88. İmrahor Köşkü, tuval üzerine yağlıboya, 11/1389

Servili Ahmed Emin (1845-1892)

89. Antik Tapınaklı Manzara, tuval üzerine yağlıboya, 12/2718

Söğüdü Musa Kazım

90. Bursa Ulu Camii, 1893-94, tuval üzerine yağlıboya, 12/2574

91. Kuşlar, 1893-94, ahşap üzerine yağlıboya, 12/2577

Süleyman (Gelibolulu)

92. Gelibolu Sahili, tuval üzerine yağlıboya, 11/165

Süleyman Seyyid (1843-1913)

93. Meyveli Natürmort, 1895-96, tuval üzerine yağlıboya, 13/87 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.13)

94. Ormanda Karaca, 1894-95, tuval üzerine yağlıboya, 11/1455

Tahsin (Kasımpaşalı)

95. Peyzaj, ahşap üzerine yağlıboya, 12/2805

Tahsin (Diyarbakırlı, Süvari Binbaşı)

96. Kruvazörler (Osmanlı Donanması) , tuval üzerine yağlıboya, 11/1525

97. Sultanahmet Meydanı, tuval üzerine yağlıboya, 11/80

Ziya

98. İmrahor Köşkü, 1888-89, tuval üzerine yağlıboya, 11/127

99. Peyzaj, 1883-84, tuval üzerine yağlıboya, 11/1388

100. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2702
 101. Natürmort, tuval üzerine yağlıboya, 12/2763
 102. Kayalık Bir Arazide İki Kadın, 1884-85, tuval üzerine yağlıboya, 11/1446
 103. Nehir Kenarında, 1884-85, tuval üzerine yağlıboya, 11/1160

Ziya (Kapuağalı)

104. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/283

Zühdü (Efhem)

105. Bursa'dan Bir Görünüm, bez üzerine yağlıboya, 12/2601

3.1.2. Yabancı Ressamlar ve Eserleri

Adolphe Kaufmann (1848-1916)

106. İstanbul Limanı'na Giriş, tuval üzerine yağlıboya, 11/1450 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.16)
 107. Peyzaj, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 13/89 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.17)

Adolphe Beaume

108. Prut Savaşı, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 11/1516 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.18)

Antonio Mancini (1852-1930)

109. Süvarilerin Hücumu, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 11/1466

Antranik Allahverdi (1851/59-XX. yüzyıl)

110. Cezayir Emiri Abdülkadir, tuval üzerine yağlıboya, 12/2607 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.35)

Arşak

111. Türk Askerlerinin Hücumu, tuval üzerine yağlıboya, 11/356 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.19)

Bernhard Winter (1871-1964)

112. Oldenburg Dükü Friedrich August, 1901, kömür kalem, 11/1221
 113. Oldenburg Düşesi Elizabeth, 1901, kömür kalem, 11/1219

E. Armenopoulo

114. Asker, kağıt üzerine suluboya, 12/2841
 115. Silah Kuşanmış Bir Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 12/2549

Édouard Bernard Debat-Ponsan (1847-1913)

116. Saçını Tarayan Çingene Kızı, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 13/294 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.29)

Edwin H. Denby (XIX.-XX. yüzyıl)

117. İskender Lahti, suluboya, 12/2552

Emilio Della Sudda (XIX.-XX. yüzyıl)

118. Saksıda Çiçekler, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 13/84 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.25)

119. Kuşlu Natürmort, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 13/85 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.26)

Fabius Germain Brest (1823-1900)

129. İstanbul'dan Bir Sokak, tuval üzerine yağlıboya, 17/964

Fausto Zonaro (Ressam-ı Hazret-i Şehriyâri) (1854-1928)

121. Yıldız Bahçesi'nden Çalışma, tuval üzerine yağlıboya, 13/2

122. Denize Giden Yolda, kağıt üzerine suluboya, 12/2765

123. İstanbul'dan Bir Görünüm, kağıt üzerine suluboya, 12/2764

124. İzzet Holo Paşa, pastel, 12/2627

125. Galata Limanı, tuval üzerine yağlıboya, 41/78

126. Üsküdar (İstanbul Manzarası) , tuval üzerine yağlıboya, 3/357

127. Kayığa Binen Kadınlar, tuval üzerine yağlıboya, 13/295

128. Venedik, tuval üzerine yağlıboya, 11/1459

129. Rıhtımda Genç Kız, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 13/24 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.37)

130. Dömeke Savaşı (Hücum), 1897, tuval üzerine yağlıboya, 11/715 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.38)

131. Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 11/1172 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.39)

132. Üsküdar Şemsi Paşa-Kızkulesi, tuval üzerine yağlıboya, 11/262

133. Salacak, tuval üzerine yağlıboya, 11/261

134. Anne Sevgisi, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 13/14

135. Dolmabahçe Sarayı Rıhtımı'nda Kaiser II. Wilhelm, 1898, tuval üzerine yağlıboya, 11/1460 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.40)

136. Kaiser II. Wilhelm'in Yıldız-Şale'ye Gelişi, 1899, kağıt üzerine suluboya, 11/1200

137. İstanbul'un Kuşatılması Sırasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütmesine Nezareti, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 11/1493

138. Fatih Sultan Mehmed'in Ordusuyla Edirne'den İstanbul'a Yürüyüşü, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 11/1519

149. Fatih Sultan Mehmed Ordularını Yönlendirirken, 1908, tuval üzerine yağlıboya,11/1503

140. Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 11/1522

141. Yıldız'dan İstanbul Manzarası, kağıt üzerine suluboya, 60/403

142. Evlad-ı Şüheda ve Ma'lulin-i Guzzat-ı Asakir-i Şahane İ'ane Sergisi, 1898, kağıt üzerine suluboya, 12/2704

Ferdinand Keller (1842-1922)

143. Kaiser Willhelm II ve Ailesi, 1906, kömür kalem, 100/6

Francesco Saverio Altamura da Corregio (1822-1897)

144. Odalık, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 64/2169 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.27)

François Prieur-Bardin (1870-1939)

145. Türk Yunan Savaşı, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 11/1277 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.20)

Fred Pansing (1844-1912)

146. New York Limanı, tuval üzerine yağlıboya, 11/259 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.31)

Frederick Percy Graves (1837-1903)

147. Galler Prensi Edward, tuval üzerine yağlıboya, 11/1204 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.24)

F. Waters

148. Peyzaj, kağıt üzerine suluboya, 12/2877

George Oyston (1860-1937)

149. Peyzaj, 1897, kağıt üzerine suluboya, 12/2875

150. Peyzaj, 1897, kağıt üzerine suluboya, 12/2598

151. Peyzaj, kağıt üzerine suluboya, 12/2878

Heinrich von Angeli (1840-1925)

152. Prens Charlotte, 1890, baskı, 11/1213

Hüseyinzade Ali (1864-1940)

153. Tesalya Muharebesi Kumanda Heyeti, 1899-1900, kağıt üzerine suluboya, 12/2569 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.22)

Ivan Konstantinoviç Aivazovski (1817-1900)

154. Ay Işığında Yelkenliler, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 11/680 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.30)

155. Sahilde Bir Yerleşim Yeri, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 11/780

Jadeur Ajouvirewicz

156. Avusturya Macaristan İmparatoru Franz Joseph ve Askerleri, 1891, suluboya ile renklendirilmiş baskı, 11/1215

Jean-Baptiste-Étienne Deforcade (XIX. yüzyıl)

157. Yıldız Hamidiye Camii, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 64/2166 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.23)

Joseph Manas (1835-1916)

158. İstanbul'dan Bir Görünüm, 1892, kağıt üzerine suluboya, 13/446 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.36)

Lea von Littrow (1856-1925)

159. Peyzaj, ahşap üzerine yağlıboya, 13/3

Lina Gabuzzi

160. İhlamur Merasim Köşkü, gravür, 12/2722 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.15)

Luigi Acquarone (Serressam-i Hazret-i Şehriyâri) (1800-1896)

161. Yıldız Sarayı Bahçesi, 1885, kağıt üzerine karışık teknik, 12/2749

162. Yıldız Sarayı Bahçesi, 1884, kağıt üzerine karışık teknik, 100/5343

163. Yıldız Sarayı Bahçesi, 1884, kağıt üzerine karışık teknik, 100/5342

164. Vazoda Çiçekler, resim kağıdı üzerine suluboya, 12/2743

165. Vazoda Çiçekler, 1888 resim kağıdı üzerine karışık teknik, 12/2742

166. Hassa Ordusu Piyade Zabiti, kağıt üzerine karışık teknik, 100/13

167. Nuri Paşa (Başmabeynci-Müşir), 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 100/8

168. Fuad Paşa (Müşir, Elena Kahramanı), 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 100/17
169. Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Borazancısı, kağıt üzerine karışık teknik, 100/15
170. Hacı Mehmed Paşa (Ferik), 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 100/9 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.34)
171. Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Askeri, kağıt üzerine karışık teknik, 100/14
172. Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Askeri, kağıt üzerine karışık teknik, 100/10
173. Hassa Ordusu Piyade Zabiti, kağıt üzerine karışık teknik, 100/11
174. Ahmed Tevfik Paşa (Roma ve Berlin Sefiri, Müşir), 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 100/12
175. Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Askeri, kağıt üzerine karışık teknik, 100/16
176. Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Askeri, kağıt üzerine karışık teknik, 100/18
177. Portre, 1884, kağıt üzerine karışık teknik, 100/19
- Max Friedrich Ferdinand Rabes (1868-1944)**
178. Küçüksu Çeşmesi, tuval üzerine yağlıboya, 11/250
- M. La Bany**
179. Osman Hamdi Bey, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 17/648
- Ohannes (Onnik) Miasserian**
180. Efe, 1905, kağıt üzerine suluboya, 12/2723
- Pouchet (XIX. yy)**
181. Kucağında Keçi Tutan Genç Kız, 1877, pastel, 13/1
182. Güvercinli Kız, pastel, 13/15
- Robert Antoine Müller (1821-1883)**
183. İngiltere Kraliçesi Victoria, tuval üzerine yağlıboya, 11/1206
- Rudolf Ernst (1854-1932)**
184. Paris'te Opera Yangını, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 11/248 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.28)
- Rudolf Theodor Rocholl (1854-1933)**
185. Türk Yunan Savaşı, 1898, tuval üzerine yağlıboya, 11/716 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.21)
- Rudolf Wimmer (1849-1915)**
186. Kaiser II. Wilhelm, baskı, 12/2703

R. Widing

187. İsveç Kralı II. Oscar, baskı, 11/1214

Salim Haddad

188. Ebühüda'nın Oğlu Hasan Bey, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 12/2608

Salvatore Valéri (1856-1946)

189. Kağıthane'den Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2559 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.33)

190. Nemika Sultan, tuval üzerine yağlıboya, 17/667

191. Şehzade Burhaneddin Efendi, tuval üzerine yağlıboya, 17/483

Théodore Van Rysselberghe (1862-1926)

192. Galata Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 11/1479 (Bkz. EK: Seçilen Tabloların Görselleri Bölümü, Görsel.32)

Tomas Baldasar

193. Hereke Köşkü, kağıt üzerine suluboya, 52/1949

Tristam (Tristam James) Ellis (1844-1922)

194. İstanbul'dan, 1903, kağıt üzerine suluboya, 12/2874

Victor Salomon Libertius Lorie (1835-1913)

195. Şehzade Mehmed Selim Efendi, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 17/566

Wilhelm Reuter (1859-?)

196. Sultan II. Mahmud, tuval üzerine yağlıboya, 17/136

W. E. Caruana

197. Yıldız Hamidiye Camii İç Görünüm, 1886, kağıt üzerine suluboya, 12/2735

198. Yıldız Hamidiye Camii İç Görünüm, 1886, kağıt üzerine suluboya, 17/520

3.1.3. Diğer Ressamlar ve Eserleri**Bontila**

199. Hamidiye Etfal Hastanesi'nden Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2783

G. Pennisy

200. İtalya Kralı Vittoria Emanuele III, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 12/2560

L. Fantony

201. Avusturya-Macaristan İmparatoru Fransuva Joseph, 1899, karton üzerine karışık teknik, 11/1207

L. R.

202. Beykoz Çayırı, 1889, ahşap üzerine yağlıboya, 11/1386

M. Sobanobut

203. Sırbistan Kralı Alexander, 1894, kağıt üzerine suluboya, 11/1211

N.

204. Yelkenli, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 13/13

Vilya

205. Yıldız Sarayı Bahçesi'nden Bir Görünüm, kağıt üzerine suluboya, 12/2767

206. İstanbul Manzarası, kağıt üzerine suluboya, 12/2876

3.1.4. Anonim Eserler

207. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2833

208. Yıldız Sarayı Bahçesi, tuval üzerine yağlıboya, 11/129

208. Yıldız Sarayı Kaskad Kasrı, tuval üzerine yağlıboya, 12/2558

209. Küçüksu Kasrı, tuval üzerine yağlıboya, 12/2572

210. İstanbul'dan Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 3//355

211. Dolmabahçe Sarayı, tuval üzerine yağlıboya, 11/171

212. Sultan I. Selim, tuval üzerine yağlıboya, 64/478

213. Rus Çarı III. Aleksandr, 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 11/1212

214. Rudolf von Habsburg, tuval üzerine yağlıboya, 11/1209

215. Ayan-ı Hamidiye, tuval üzerine yağlıboya, 12/2816

216. Hamidiye Cami'-i Şerifi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2757

217. Türk Askerlerinin Hücumu, tuval üzerine yağlıboya, 11/357

218. Roma'da Forum, mozaik, 11/717

219. Dere Kenarında Evler, karton üzerine yağlıboya, 54/1409

220. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/2652

221. Trablusgarp'tan Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2837

222. Yıldız Sarayı Bahçesi'nden, tuval üzerine yağlıboya, 12/2799

223. Kızkulesi, 1893, ipek kumaş üzerine karakalem, 12/2824

224. Kuşlar, kağıt üzerine suluboya, 12/2584

225. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/256

226. Sofulu Belediye Dairesi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2700

227. Sofulu Hükümet Dairesi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2597
228. Cesri Osmaniye’de Bir Köprü, tuval üzerine yağlıboya, 12/2734
229. İzzediye Caddesi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2747
230. Hamidiye Demir Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 12/2753
231. Şevketiye Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 12/2759
232. Sofulu Telgrafhanesi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2760
233. İcadiye Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 12/2762
234. Bursa Gurabâ Hastanesi, tuval üzerine yağlıboya, 12/2775
235. Yıldız Sarayı Bahçesi’nden Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 14/2248
236. İtalya Kralı I. Umberto, kağıt üzerine renkli boncuklarla yapıştırma, 12/2790
237. İtalya Kraliçesi Margherita (?), kağıt üzerine renkli boncuklarla yapıştırma, 100/849
238. Alman Kraliyet Ailesinden İki Portre, kağıt üzerine yağlıboya, 11/1201
239. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 12/1157
240. Akarsu, tuval üzerine yağlıboya, 12/2625
241. Kağıthane Aziziye Camii, tuval üzerine yağlıboya, 12/2576
242. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 11/168
243. Yıldız Sarayı Bahçesi’nden Bir Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 12/2842
244. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 10/152
245. Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya, 10/153
246. Kaiser II. Wilhelm, 1907, karakalem, 11/1218
247. İsveç Kraliçesi Sophie, baskı, 11/1203
248. Romanya Kraliçesi Elizabeth, baskı, 11/1202
249. Kaiser II. Wilhelm, baskı, 11/1225
250. Kaiser II. Wilhelm ve Maiyeti ile Türk Komutanlar, baskı, 83/86

3.2. II. Abdülhamid Döneminde Resim Müzesi Tasarısı

Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde kurulacak bir resim müzesi fikri, başta Müze-i Hûmayun müdürü Osman Hamdi Bey olmak üzere dönemin entelektüelleri tarafından desteklenmiş ancak II. Abdülhamid’in saltanatı esnasında bu fikir bir tasarı düzeyinde kalmıştır. Cezar’ın aktardığına göre, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin

kuruluş yönetmeliğinde Resim ve Heykel Müzesi'nden bahseden bir madde bulunmaktadır (Cezar, 1971, s. 451):

Halen mevcut olan Eski Eserler (Âsâr-ı Atfka) müzesinden başka resim ile oyma şeylere mahsus bir müze ve bir de Milli Sanatlar Müzesi kurulacaktır. Resim ile oyma şeylere mahsus müzeye gelince, eserlerin toplanması ve tertibi pek çok zamana muhtaç olduğundan, okulda şimdilik eski üstadların eserleri olmasa bile şimdiki çağ sanatçılarının ve bilhassa Doğu eserleri ile meşgul olmuş olanların eserlerini havi bir resim salonu ihdas etmek kâfidir.

Araştırmalar neticesinde ilk kez 1880'lerin başında resmi olarak bahsi geçtiği görülen Resim ve Heykel Müzesi'nin, hayli emek gerektiren bir proje olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Nitekim eser toplamak ve düzenlemek de başlı başına bir süreç olduğundan, başlangıçta mütevazı bir *resim salonu* kurulması uygun bulunmuş olmalıdır. Halil Edhem, bir resim müzesi kurarak yerli ressamların eserleriyle beraber eski ustaların kopya edilmiş eserlerini muhafaza etme tasarısının, ağabeyi Osman Hamdi Bey için son derece önemli olduğunu belirtmiştir. Zira güzel sanatlar alanında ihtisaslaşmak isteyen sanatçıların, eski ustaların eserlerini görmeleri de “ana ilke” olarak değerlendirmelidir. Resim ve Heykel Müzesi tasarısı, o dönemde mali olanaksızlar sebebiyle sürüncemede kalmıştır (Edhem, 1970, s. 39).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığı, bir resim müzesinin tasarısını da getirmiş olmalıdır. Zira Halil Edhem ve Osman Hamdi Bey'in de mutabık olduğu üzere, hem eski hem de çağdaş ressamların eserlerini inceleyebilmek mektep talebeleri için oldukça faydalı olacaktır. Resim müzesi konusunda gelişme kaydedilememiş olsa da yönetmelikte yer alan yılsonu sergileri gerçekleştirilmiş ve talebelere teşhir imkanı sağlanmıştır. Devamında resim üretim ortamı da bir olgunlaşma evresine girmiştir. Thalasso'ya göre XX. yüzyılın başında gerçekleşen Pera Salonları, kurulması düşlenen Resim ve Heykel Müzesi fikrini yeniden gündeme getirmiştir (Thalasso, 2008, s. 111):

Her şey çok esenlikli koşullar altında bir yenileşmenin işaretini taşıyordu. İyimser ruhlar, sadece antik yapıtları kabul eden Müze-i Hümayun'un yanında Türkiye'de henüz bulunmayan, yavaş yavaş alımlarla, miraslarla ya da siparişlerle, Doğu'yu işleyen sanatçıların, çağdaş ressam ve yontucuların, özellikle de yeteneklerini, belki dehalarını sergileyebilecekleri bir alana sahip olmayan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi öğrencilerinin tablolarıyla mermer yontularının birikebileceği bir Doğu Louvre'unun, bir Osmanlı Luxemburg

Sarayı'nın, bir Osmanlı Ulusal Resim ve Yontu Müzesi'nin açılmasını düşlemeye başlamışlardı bile.

Sergileme adabının yerleşmeye başlaması, yerli ressamın çoğalması ve eser üretiminin ivme kazanması doğal olarak Resim ve Heykel Müzesi fikrini yeniden canlandırmış olmalıdır. Thalasso'nun ifadesinden de anlaşıldığı üzere, İstanbul sanat ortamı böyle bir müzeyi adeta *talep etmektedir*. Öte yandan, talebe rağmen bir inisiyatif alınmadığı görülmektedir. Sinanlar Uslu'nun aktardığına göre (2014, s. 269) Thalasso, II. Abdülhamid'in hal'inden sonra açığa alınan dostu Zonaro'nun, resim müzesi kurma amacıyla hükümete başvurduğunu da kaydetmiştir. Keza bu dönemde sıkıntılı günler geçiren ressamın, İstanbul'da kalarak sanatına devam etmek istediği bilinmektedir (Bkz. II. Abdülhamid Döneminde Faal Olan Ressamlar, Resim Alanında Verilen Ödül ve Nişanlar Bölümü, s. 102-103).

31 Mart Ayaklanması ve devamındaki hadiseler sırasında Yıldız Sarayı yağmalanmış, ardından da yoğun bir tasfiye sürecine girmiştir. Saraydaki eser, eşya ve evraklar Maarif nazırının başkanlığında kurulan (Şubat 1910) Yıldız Sarayı İdare Komisyonu tarafından incelenip tasfiye edilmeye başlanmıştır (Ürekli, 2017, s. 226). Bu süreçte salt Yıldız Sarayı Müzesi'nin tasfiyesinden sorumlu bir alt komisyon da kurulmuştur. Yıldız Sarayı Müzesi Tasfiye Komisyonu'na ait defter, 3 Mart 1910 ve 14 Kasım 1910 arası tarihleri kapsamakta, müzeden çıkarılan emtia üzerine detaylı bilgi sağlamaktadır. Yıldız Sarayı Müzesi'nde bulunan eşyanın yarısından fazlası Müze-i Hümayun'a nakledilmiştir. Ayrıca Maarif Nezareti, Matbaa-i Âmire, Askeri Müze, Ziraat Mektebi, Darülfünun, Darümuallimât, Darümuallimîn, Hazine-i Hümayun, Hazine-i Hassa, Kasr-ı Hümayunlar ve Saray-ı Hümayunlar'a da tasfiye sürecinde nakiller yapılmıştır (Kutoğlu ve Candemir, 2010, s.28-31).

Yıldız Sarayı Müzesi'ndeki Osmanlı sultanlarına ve yabancı devlet yöneticilerine ait bazı tablolar, Müze-i Hümayun ve Hazine-i Hümayun'a aktarılmıştır. Tasfiye defterine işlendiği üzere, Abdülaziz'in oval bir portresi, II. Mahmud'a ait çerçeveli bir Tasvir-i Hümayun, I. Abdülhamid'in portresi, Almanya İmparatoriçesi'nin bronz çerçeveli portresi, Bulgar Kraliçesi'nin portresi, II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz'i tasvir eden minyatür resimler ile değerli taşların ve yağlı boyayla bir abidenin üzerine yapılmış sultan portreleri Müze-i Hümayun'a gönderilen eserler arasındadır. Abdülmecid'in 120x110 ebatlı oval

çerçevedeki portresi, Abdülaziz'in 115x110 boyutunda bir çerçeveye yerleştirilmiş pastel portresi, II. Mahmud'un 130x94 ölçülerinde bir çerçevedeki yağlı boya portresi gibi bazı büyük boyutlu tabloların ise Kasr-ı Hümayunlar'a aktarıldığı kaydedilmiştir (Kutoğlu ve Candemir, 2010, s.41-42).

II. Mahmud'u Selamlık Merasimi esnasında tasvir eden bir tablo, III. Selim'e ait Tasvir-i Hümayunlar, II. Mahmud'un on iki yaşındaki halini gösteren bir portre, Abdülaziz'in yağlı boya portresi ile kendisi tarafından yapılmış Mahmudiye Sefine-i Hümayunu'nu ve Sarayburnu'nu tasvir eden iki resim ise Hazine-i Hümayun'a gönderilen tablolara örnek olarak verilebilir. Defterde yer alan başka bir kayıta isim belirtilmeden Osmanlı sultanları ve topraklarını tasvir eden on iki adet ve yabancı hükümdarlarla ülkelerin topraklarını gösteren dokuz adet tablodan bahsedilmektedir. V. Mehmed Reşad'ın "ressam Abdullah" imzalı bir portresi, II. Mahmud'u oğlu Abdülmecid'le beraber tasvir eden bir tablo ve Abdülmecid'in kızı Fatıma Sultan'ın portresi sözü geçen eserlere örnek olarak verilebilir (Kutoğlu ve Candemir, 2010, s.42-43).

Zonaro'nun tasfiye sürecinde komisyona yaptığı başvuru, Thalasso'nun verdiği bilgiyi de doğrular niteliktedir. Halka açık tuttuğu resim galerisiyle, yaptığı tablolara ve yetiştirdiği talebelerle Osmanlı Devleti'ne layıkıyla hizmet ettiğini başvuru dilekçesinde belirtmiş, yeni hükümet için de faydalı işler yapabileceğini vurgulamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitimin yetersizliğine dikkat çeken Zonaro, resim derslerini teftiş etmeye ve seçtiği mezunları bizzat atölyesinde eğiterek Osmanlı güzel sanatlarının gelişmesine katkı sağlayacak ressamlar yetiştirmeye, aynı şekilde ülkede sanatın ilerlemesi için kurulacak komisyonlarda görev almaya ve meşrutiyet temalı tablolar yapmaya taliptir. Ayrıca ressam, Yıldız Sarayı'nda bulunan tabloları tasnif ve tanzim ederek bir *resim müzesi* kurmak, bu amaçla oluşturulacak komisyonda çalışmak veya bu işi tek başına yapmak istediğini de belirtmiştir (Ürekli, 2017, s. 228). Nitekim kendi galerisini de ücretsiz olarak ziyaretçilere açan ressamın bu meseleyi önemseydiği ortadadır. Zira Akaretler 50 numaralı daireyi boşaltmaya mecbur edilen Zonaro'nun, on dört yıllık evinden çıkarılmak bir yana, İstanbullu sanatseverler ve kenti ziyaret eden yabancılar için uğrak bir adres olan Resim Galerisi'ni kapatacak olmaktan üzüntü duyduğu tahmin edilebilir.

Zonaro'nun Maarif Nezareti'ne havale edilen (31 Mayıs 1909) dilekçesi burada görüşülmüş ve ressamın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde olası istihdamı düşünülerek Osman Hamdi Bey'e gönderilmiştir. Hatırlanacağı gibi Zonaro'nun Osman Hamdi Bey'le olan dostluğu, Saray'la olan ilişkisinden de önceye dayanmaktadır. Ancak Osman Hamdi Bey, dilekçeye verdiği cevapta ressamla bir ilgisinin olmadığını ima etmiştir. Zonaro'nun Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitimi eleştirmesinden de rahatsız olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca saraydaki tablolardan Zonaro nezaretinde bir müze kurulmasını da istememiş, bu konunun Sanayi-i Nefise İdaresi'ni ilgilendirdiğini ifade etmiştir. İkilinin arasındaki mevzu bilinmese de Osman Hamdi Bey'in mevcut siyasi ortamda Zonaro'ya karşı temkinli bir tavır takındığı anlaşılmaktadır (Ürekli, 2017, s. 229). Neticede Zonaro'nun talepleri gerçekleşmemiş ve ressam ülkesine dönmek mecburiyetinde kalmıştır.

Saray'daki koleksiyonun bir müze çatısı altında toplanabilmesi için Cumhuriyet Dönemi'ni beklemek gerekecektir. Zonaro, Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise talebeleri, dönemin entelektüelleri, kısacası resim sanatına ilgi duyan kişiler bu hususa hassasiyetle yaklaşmış olsalar bile gerekli altyapı sağlanamamıştır. Osman Hamdi Bey'in vefatı (1910) üzerine Müze-i Hümayun müdürlüğüne getirilen kardeşi Halil Edhem, ağabeyinin emelini gerçekleştirmek için harekete geçmiştir. 1910 yılında Müze-i Hümayun bütçesi için 1000 liralık ek ödenek çıkarılmış, Avrupa resim müzeleriyle yazışmalara başlanmış ve on tanesi yerli sanatçılar tarafından olmak üzere pek çok tablonun kopyası yapılmıştır. İstanbul'da düzenlenen sergiler ise alımların yapıldığı bir diğer kanaldır. Aynı ödenek çerçevesinde sergilerden veya farklı olanaklardan yararlanılarak yerli ressamların eserleri de satın alınmıştır. Sağlanan ödeneğin 1913 yılına kadar planlanan şekilde verildiği, bu tarihten sonra kesintiye uğradığı ve 1916 itibarıyla Müze-i Hümayun'un diğer ödenekleriyle birleştirildiği görülmektedir (Edhem, 1970, s. 40). Bu kısıtlamanın öncelikli sebebi, Trablusgarb (1911-1912) ve Balkan Harpleri (1912-1913) ile I. Dünya Savaşı (1914-1918) ikliminde yaşanan mali sıkıntılar olmalıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde biriktirilen bu tablolar, nihayet okulun büyük salonu ile yanındaki odalara asılarak 27 Ekim 1915 günü yapılan açılışın ardından sergilenmeye başlamıştır. Artan talebe nüfusuna da bağlı olarak Sanayi Nefise Mektebi'nin binası artık yeterli gelmediğinden ve savaş ortamında herhangi bir

genişletme çalışması söz konusu olamadığından, kurum bir yıl sonra Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu ile beraber Çağaloğlu'na taşınmıştır (Edhem, 1970, s. 41-42). Bu esnada, Halil Edhem'in çabaları yoğunlaşmış ve dönemin bakanlar kurulunca imzalanan "Resim Eserleri Müzesi Hakkında Tüzük Tasarısı" (1917-1919), konuya dair uğraşları yasal bir boyuta taşımıştır. Tüzüğün ilk maddesi İstanbul'da kurulan resim müzesinden, koşullar elverirse başka illerde de şubelerin açılacağından bahsetmektedir. İkinci maddede ise Halil Edhem'in Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndaki eserleri çağdaş Osmanlı sanatçılarının resimleri, çağdaş yabancı sanatçıların resimleri, eski ustaların özgün resimleri ve eski ustaların resimlerinin başarılı kopyaları olmak suretiyle dört sınıfa ayırmış olduğu görülmektedir. Tüzüğün devamında, Resim Eserleri Araştırma Kurulu'nun yapılmış olduğu, eser seçme ve yerleştirme işlerinin kurulun inisiyatifine bırakıldığı bilgisi yer almaktadır (Edhem, 1970, s. 51-53). Bilindiği gibi I. Dünya Savaşı'nın ardından yapılan Mondros Mütarekesi (1918) işgal İstanbul'unda hayatı daha da belirsizleştirmiş, binalarından olan eğitim kurumları sıkıntıya düşmüşlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi bu süreçte farklı mekânlarda ve zor koşullarda eğitime devam ettiğinden, koleksiyon da muhafaza edilmek üzere Müze-i Hümayun'a aktarılmıştır (Edhem, 1970, s. 44).

Neticede Şeker Ahmed Paşa'nın Saray'a yerleştirdiği koleksiyonerlik bilinci, Halil Edhem'in çabalarıyla oluşturulan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'nun önünü açmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine 1937'de kurulmuş, müdürlüğüne Halil Dikmen (1906-1964) atanmış ve Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi de müzeye tahsis edilmiştir (Özsezgin, 1996, s. 17). Günümüzde Resim Müzesi adıyla Milli Saraylar'a bağlı olarak faaliyet gösteren müze için seçilen mekân manidardır. Saray Tablo Koleksiyonu, üzerine eklenen eserlerin, aradan geçen yılların ve rejim değişiminin ardından yine oluşturulduğu yere dönmüştür.

SONUÇ

Saray Tablo Koleksiyonu'nun II. Abdülhamid döneminde yaşadığı gelişimi ele alan bu çalışma kapsamında, tuval resminin Osmanlı Sarayı'ndaki anlam karşılığını oluşturma süreci incelenmiştir. Bilindiği gibi XIX. yüzyılda inşa edilen saray yapılarında, Avrupa muadili bir görünüm yakalama gayesi baskındır. Bu saraylarda tuval resminin tefrişatın etkili bir unsuru olarak öne çıkması da bunun göstergesidir. Tabloların asıldığı Çırağan, Beylerbeyi, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları salt yabancı konukların ağırlandığı, devlet işleri ile diplomasinin var olduğu yapılar olmanın ötesinde, hanedanın özel yaşamını sürdürdüğü mekânlardır. Hayatlarını geçirdikleri bu yerlerde tuval resmine aşina olarak büyütülmüşler, güzel sanatlar beğenisini geliştiren bir saray terbiyesiyle yetişirken tablolarla bezenmiş odalarda dinlenmiş, yemek yemiş ve gündelik işleriyle meşgul olmuşlardır. Sultanların sanat hamisi tutumları da mevcut alışkanlıkları ve zevklerinin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Abdülhamid, Osmanlı'nın son soy atası olan ve reform çağını tam anlamıyla başlatan II. Mahmud'un torunu; bir Tanzimat çocuğudur. Onun içine doğduğu Osmanlı Sarayı, Batılılaşma sürecinde yalnız fiziki olarak değil fikirsel anlamda da dönüşüm geçiren bir ortamdır. Abdülhamid de Batılı saray terbiyesiyle büyütülerek diğer şehzadeler gibi çok yönlü bir eğitimden geçmiş, babası Abdülmecid ve amcası Abdülaziz dönemlerindeki alışkanlıklar içinde yetişmiş ve ressamların sarayda daimi yer kazandıklarına tanık olmuştur. Bu süreçte resim dersleri de almış, plastik sanatlarla bizatihi uygulama imkânı bularak yakınlık kurmuştur. Sanatla erken yaşta tanışan Abdülhamid, henüz bir şehzadeyken kendini kuşatan ortamda güzel sanatlarla beslendiği kadar, bu alanda kendine ait bir beğeni de geliştirmiştir. Bu sürecin en önemli noktalarından birisi 1867 yılında amcası Abdülaziz'le beraber çıktığı kırk yedi günlük Avrupa seyahati olmuş ve bu seyahat, Batılı yaşayışı yakından gözlemleme fırsatı bulan genç şehzadenin zihninde yer etmiştir. Gezi esnasında yirmi beş yaşında olan Abdülhamid, Paris, Londra ve Viyana gibi başkentlerde opera temsillerine katılmış, çeşitli davetler ve türlü kabul törenlerine iştirak ederek Batılı adabları deneyimle imkânı bulmuştur. Gittiği müzeler ise bir başka görgü geliştirici unsur olmuş; böylece Abdülhamid, dünya görüşünün

şekillenmesine doğrudan katkılar yapacak kanaatleri bu seyahatle beraber edinmiştir. Hatıralarında büyük iz bırakan bu seyahat, bir anlamda onun medeniyet algısını da şekillendirmiştir. Öyle ki Paris'teki Opera Garnier'den çok etkilenen Sultan, klasik Batı müziğine tutkuyla bağlanmıştır. Yıldız Sarayı'nda bir tiyatro salonu inşa ettirmesi gibi, saltanatı boyunca Yıldız'da kurguladığı modern ve işlevsel düzeni oluşturan birçok unsurun bu gezide edindiği izlenimlerin üzerine hayata geçirildiğini söylemek mümkündür.

II. Abdülhamid'in zihninde yaşanan bu değişimlerin yanı sıra, elbette Şeker Ahmed Paşa ile kurduğu ilişki de Saray Tablo Koleksiyonu'nun geliştirilmesi konusunda belirleyici olmuştur. Sultan, Abdülaziz'in eğitim için Paris'e gönderdiği Şeker Ahmed Paşa ile Avrupa seyahati esnasında karşılaşmış olmalıdır. Nitekim Şeker Ahmed Paşa, bu süreçte Abdülaziz'e adeta güzel sanatlar danışmanlığı yaparak yüklü miktarda tablonun satın alınmasına yardımcı olmuştur. Keskin bir hafızası olan II. Abdülhamid'in, amcasına verilen güzel sanatlar danışmanlığı hizmetini hatırladığı ve Şeker Ahmed Paşa'nın yetkinliklerine bu seyahat esnasında dikkat ettiği düşünülebilir. Paris dönüşü tesirinde kaldığı sanat ortamını İstanbul'da geliştirmek isteyen Şeker Ahmed Paşa, 1873, 1875 ve 1877 yıllarında sergiler düzenleyerek II. Abdülhamid döneminde belirgin bir çoğalma yaşayacak olan resim odaklı etkinliklerin yolunu açmıştır. Gerçekleştirdiği sergilerle Abdülaziz'in dikkatini çekerek Saray'a girmiş ve tablo koleksiyonunun oluşum sürecini Goupil Galerisi ile beraber yönlendiren etkili bir aktör olmuştur.

II. Abdülhamid'in birtakım siyasi karışıklıklar altında tahta çıkması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu geciktirmişse de Saray'ın ressamlarla ilişkisini koparmadığı ve tablo koleksiyonunu genişletmeye devam ettiği görülmektedir. Bu noktadan sonra koleksiyonun gelişim izleği daha farklı bir yöne sapacaktır. Zira II. Abdülhamid döneminde Goupil Galerisi'yle olan bağ kesilmiş, eser seçme sürecini Sultan ile Şeker Ahmed Paşa beraber yürütmüşlerdir. Hatta üst düzey bir saray görevlisi ve daha da önemlisi bir ressam olarak Şeker Ahmed Paşa'nın bu süreçte tam yetki sahibi olduğu anlaşılmaktadır. II. Abdülhamid'in nezdinde yetkinliğini kanıtlamış, Saray'ın beğenisini iyi bilen ve taleplere cevap verebilen bir figür olduğu açıktır. Dolayısıyla, koleksiyona girecek yeni eserleri aramak ve Sultan adına alımlar yapmak Şeker Ahmed Paşa'nın başlıca vazifelerinden olmuştur. Bu iş için gerekli

zemini hazırlayan hadiseler ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de etkisiyle resim sergilerinin çoğalması ve İstanbul sanat piyasasının canlanmasıdır. Keza artık koleksiyon, Pera'nın sağladığı imkânlardan fazlasıyla beslenmeye başlayacaktır. Şeker Ahmed Paşa'nın kentte düzenlenen sergilere bizzat giderek Sultan adına alımlar yapması, resim odaklı etkinliklere dikkat çekmiş ve İstanbul sanat piyasasını olumlu anlamda etkilemiştir.

II. Abdülhamid'in saltanat yıllarında Pera, yerli ve yabancı sanatçıların ihtiyaçlarına cevap veren son derece canlı bir kültür merkeziyken, Osmanlı Sarayı ile beraber resim sanatının en görünür olduğu mekândır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin varlığı, Pera'da faaliyet gösteren atölyelerin ve gerçekleştirilen sergilerin sayısını da arttırmıştır. Resim eğitiminden geçen Harbiyeli, Mühendishaneli ve Mekteb-i Sultanili talebeler, Fransızca bilgilerinin de kolaylaştırıcılığıyla Pera'da yetkinliklerini iletme imkânı bulmuşlardır. Aslında Pera'nın ortamına aktif olarak katılmayan sanatçılar bile bu dönemde semtin sanat atmosferini solumuşlardır. Zira burası, Batılı yaşam alışkanlıklarının en yoğun yaşandığı yer olmakla beraber Avrupa'dan gelen her türlü yeniliğin dolaşıma çıkmadan evvelki ilk durağı, bir nevi kente yayılma noktasıdır.

Kuşkusuz Pera'daki ilişkiler ağı, resim sanatı üzerine istişare etme imkânı verirken, dönemin entelektüellerince ilgi gören tuval resmi de kendi alanını yaratabilmiştir. Cadde-i Kebir vitrinlerinden tiyatro dekorlarına ve dahi edebiyata kadar pek çok alanda görünürlük kazanan tuval resmi, basının ilgisiyle de gündelik hayatta kendini hatırlatmaya devam etmiştir. Ayrıca Avrupa sanat ortamında yaşanan yeni üslup arayışları Pera'da karşılığını bulabilmektedir. Örneğin Fovizm'in tanımının henüz yapılmadığı yıllarda bu akıma bağlı resimler Birinci Pera Salonu'nda teşhir edilmiştir. II. Abdülhamid'in aynı yıllarda Saray Tablo Koleksiyonu'na noktacı (pointilliste) üslupta bir tablo dahil etmiş olması, Pera'nın etkin sanat ortamını izlediğini göstermektedir. Keza Sultan İkinci Pera Salonu'yla özel olarak ilgilenmiş, teşhirdeki eserlerin fotoğraflarından oluşan bir albüm bile hazırlatmıştır.

Araştırma sürecinde, anlaşılması zor bir figür olan ve yaşadığı dönemde olduğu kadar bugün de pek çok yönden yorumlanan II. Abdülhamid'in, sanatla kuşatılmış bir hayata yöneldiği olduğu görülmüştür. Onun iktidarında sansüre rağmen kültür,

istibdada rağmen modernleşme yükseliştir. Karakteri gereği meraklı bir yapıya sahip olan, çağın kültürel ve sanatsal etkinliklerini takip etmekten hoşlanan Sultan'ın, sanatı bir temsil alanı olarak gördüğü ve modernleşmenin mutlak eşlikçisi olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Bu süreçte devlet görevlisi duruşlarıyla ressam kimliklerini birleştiren Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey'le birlikte Saray Ressamı Fausto Zonaro gibi isimler, II. Abdülhamid'in de desteğiyle plastik sanatların gelişimini yönlendiren aktörler olmuşlardır. Tüval resminin görünürlüğünü çeşitli kanallar vasıtasıyla besleyen II. Abdülhamid, tablo koleksiyonunu da sanat hamisi tavrının tezahürü olarak konumlandırmış ve ressamları oldukça bonkör bir biçimde teşvik etmiştir.

Bu dönemde yerli isimlerin de ön plana çıkmaya başlaması, Saray Tablo Koleksiyonu'nun gelişim izleğini tayin eden önemli bir unsurdur. Koleksiyonda "Kulları" imzasıyla yer alan çok sayıdaki tablo, resim eğitimi veren okullarla ilişkili kişilerin ve tebaasından diğer ressamların Sultan'a sunduğu eserlerdir. Bu tablolar, estetik açıdan üst düzey olarak değerlendirilmeler bile Yıldız Sarayı'na asılmışlar ve eser sahipleri de Saray tarafından taltif edilmişlerdir. Saray'a sunulan resimlerden sayıca azımsanamayacak bir kısmının koleksiyona katılmış olması, Sultan'ın kapsayıcı sanat hamisi tutumuna işaret etmektedir. Yerli sanatçıların bu minvalde destek görmesi ile resim sanatının yükselen bir değer olarak belirginlik kazanması birbiriyle iç içe geçen hadiselerdir. Pera sanat ortamının II. Abdülhamid döneminde heyecan verici bir dönem geçirmesi, dikkate alınan bir diğer husustur. Koleksiyon bilincini Saray'a yerleştiren Şeker Ahmed Paşa, çeşitli görevlerinin yanı sıra *seçici bir göz* olarak da II. Abdülhamid'e hizmet etmiş, Saray adına yaptığı alımlarla resim sergilerinin en prestijli müşterisi olmuştur. Koleksiyonda, Pera'nın sanat atmosferinden çıkan isimlerin de görülmüş olması, araştırma sürecinde varılan önemli bir noktadır.

Koleksiyona giren eserler incelendiğinde, İstanbul görünümünü işleyen tabloların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Üslup bakımından çeşitlilik gösteren bu tabloların ortak özelliği payitaht temasını eksene almalarıdır. Aynı şekilde Yıldız Sarayı ile İmparatorluk'un farklı şehir ve vilayetlerinden görünüm de koleksiyonda çoğunlukla olarak yer bulan temalardır. II. Abdülhamid'in gösterdiği alakaya da bağlı olarak fotoğrafın ön plana çıkması, resim sanatını belgeci anlam

çerçevesinden sıyırmaya başlasa da Sultan, belgeci bağlama yerleşen hatta yüksek ihtimalle fotoğraftan çalışılmış tabloları koleksiyona katmıştır. Bu tabloların büyük bir kısmında estetik etkinin zayıf olduğu görülmektedir. Bu alımların bilinçli bir tercih olduğu ve Sultan'ın yerli ressamı desteklemekteki bonkörlüğüne vurgu yaptığı yeri gelmişken tekrarlanmalıdır. Peyzaj ve manzara resimleri de ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Abdülaziz'in koleksiyonda görmeyi istediği oryantal temalı resimler ise II. Abdülhamid tarafından özel bir tercih unsuru olmamış fakat o da amcası gibi Osmanlı'nın siyasi zaferlerini ve savaş görüntülerini tasvir eden tablolar almıştır. Ayrıca genel kanının aksine portre alımlarından da imtina edilmemiştir. Hatta Saray Tablo Koleksiyonu'na katılmayan çok sayıda II. Abdülhamid portresinin de yapılmış olduğu saptanmıştır. Bu portrelerin, suretinin tasviri konusunda son derece hassas olan Sultan'ın bilgisi dahilinde yapılmış olduklarını belirtmek yanlış olmayacaktır. 31 Mart Ayaklanması'nın ardından yaşanan Yıldız yağması esnasında, saraydaki değerli emtianın bir bölümünün götürülmesi nedeniyle bugün Saray Tablo Koleksiyonu'nda bulunan bazı tabloların bu şekilde kaybolmuş olabileceği düşünülmektedir. Buna ek olarak Çırağan yangınında tahrip olan resimler ve eser sahipleri konusunda da tatmin edici bilgilere ulaşılamamıştır. Söz konusu tablolar, ileride derinleştirilebilecek bir araştırmanın konusu olarak bu çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Sonuç olarak Milli Saraylar Resim Müzesi koleksiyonunda bulunan ve araştırmanın yapıldığı sırada müzede teşhirde olan eserlerle sınırlandırılan bu çalışma neticesinde, II. Abdülhamid'in saltanatı altındaki Osmanlı sanat ortamının hızlı bir üretim sürecine girdiği kanısına varılmıştır. İmparatorluğun ekonomik ve siyasi olarak sıkıntılar yaşadığı, iç politika açısından istibdat rejiminin baskılarının hissedildiği o günlerde plastik sanatlar alanındaki gelişim ise farklı bir ortama işarete edecek kadar canlılık içermiştir. Sergilerin çoğalması ve okullaşma yoluyla sanatçı yetiştirilmesinin doğrudan devlet eliyle yapılması gibi değişimler oldukça önemlidir. Saray Tablo Koleksiyonu'nun geliştirilmesi ise tüm bu hareketliliğin sonucunda beklendiği gibi kesintisiz bir biçimde sürmüştür, II. Abdülhamid'in katkılarıyla da ileri bir düzeye ulaşmıştır. Öyle ki eserlerin bir resim müzesi altında toplanması Saray Ressamı Fausto Zonaro tarafından arzu edilmiş ancak yaşanan siyasi sıkıntılar nedeniyle bu tür bir envanter çalışması yapılması daha sonraki bir tarihe sarkmıştır.

1910 yılı itibariyle bu hususta çalışmalar gerçekleştirmeye başlayan Halil Edhem Bey, savaş ortamının ve Mütareke yıllarının sıkıntılarına rağmen yeni resim alımları yapılmasını sağlamış, eserleri tasnif etmiştir. 1924 yılında yayınladığı Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu adlı katalog çalışması, sürece, eserlere ve resamlara dair detaylı bilgiler içermektedir. Öte yandan 1937’de açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, II. Abdülhamid döneminde yaşanan ve bu çalışmada konu edilen gelişim sürecinin ileri tarihli bir sonucu olarak hayat bulmuştur.



KAYNAKÇA

- Addis, B. (2006). The Crystal Palace and its place in structural history. *International journal of space structures*, 21(1), 3-19.
- Ağır, A., Batur, A., Cephaneçigil, G., Kula Say, S., Topçubaşı Çilingiroğlu, M. ve Uğurlu, A. H. (2015). An English architect in the 19th century Istanbul: William James Smith and Taşkışla. *ITU A/Z*, 12(2), 93-101.
- Aksüt, A. K. (1944). *Sultan Azizin Mısır ve Avrupa seyahati*. İstanbul: Ahmet Sait Oğlu Kitabevi.
- Altunek, N. S. (1993). İlk Türk matbaasının kuruluşu ve İbrahim Müteferrika. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 191-204.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten modernlik tercümeleri; Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Avcıoğlu, N. ve Volait, M. (2017). “*Jeux de miroir*”: *architecture of Istanbul and Cairo from Empire to Modernism*. F. B. Flood, ve G. Necipoğlu (Ed.), A companion to Islamic art and architecture (s. 1122-1149) içinde. doi:10.1002/9781119069218
- Barillari, D. ve Godoli, E. (1997). *İstanbul 1900 Art Nouveau mimarisi ve iç mekanları*. İstanbul: YEM Yayın.
- Batur, A. (1996a). Geç Osmanlı İstanbul'u. A. Batur (Ed.), Dünya kenti İstanbul (s. 154-175) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Batur, A. (1996b). 19. yüzyıl İstanbul basınında sanat ve mimarlık. *19. yüzyıl İstanbul'unda sanat ortamı: Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996 bildiriler* (s. 109-113) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği.

- Batur, A. (2011). *Yıldız Sarayı*. M. Hülagü, Ş. Batmaz ve G. Alan (Ed.), Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid (s. 129-151) içinde. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Baytar, I. (2008). *Şeker Ahmed Paşa üzerine yeni görüşler ve belgeler*. Ö. F. Şerifoğlu ve I. Baytar (Ed.), Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) (s. 81-115) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Berber, A. (2016). İşletmecilik tarihi bağlamında ilk dünya fuarı (Londra, 1851). *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi dergisi*, 45, 174-181.
- Berkes, N. (2003). *Türkiyede çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Beydilli, K. (2014). İmparatorluğun son yüzyılında İstanbul. *Osmanlı İstanbulu : II. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu, bildiriler* (s. 21-69) içinde. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi; İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Boppe, A. (1998). *XVIII. yüzyıl Boğaziçi Ressamları*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.
- Can, S. (1999). *Belgelerle Çırağan Sarayı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Cezar, M. (1991). *XIX. yüzyıl Beyoğlusu*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Cezar, M. (1992). *Süslemeler yönünden Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları*. Milli Saraylar 1992 (s. 8-29) içinde. Ankara: TBMM Basımevi.

Cezar, M. (1993). *XIX. yüzyılda neden Batı tarzı saray?*. T. İnce (Ed.), Milli Saraylar 1993 (s. 8-20) içinde. Ankara: TBMM Basımevi.

Coşansel Karakullukçu, D. (2007). *150 yılın sessiz tanıkları saray porselenlerinden izler*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Çelik, Z. (1986). *The remaking of Istanbul: portrait of an Ottoman city in the nineteenth century*. Los Angeles: University of California Press.

Çelik, Z. (2002). *Speaking back to orientalist discourse*. J. Beaulieu ve M. Roberts (Ed.), *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography* (s. 19-42) içinde. Londra: Duke University Press.

Çetinsaya, G. (2001). *Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzimat zihniyeti*. T. Bora, ve M. Gültekingil (Ed.), *Cumhuriyet'e devreden düşünce mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birlikimleri* (s. 54-71) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çetinsaya, G. (2005). *Din, reform ve statüko II. Abdülhamid dönemine bir bakış (1876-1909)*. C. Çakır (Ed.), *Osmanlı medeniyeti siyaset, iktisat, sanat* (s. 125-147) içinde. İstanbul: Klasik Yayınları.

Çeviker, T. (1999). *Ali Fuad Bey*. Yaşamları ve yapıtlarıyla Osmanlılar ansiklopedisi-Cilt I (210-211) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Çoker, A. (1983). *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Davidson, R. H. (2015). *Reform in the Ottoman Empire, 1856-1876*. Princeton University Press.

- Demirel, F. (2011). *Sultan II. Abdülhamid'in mirası İstanbul'da kamu binaları*. İstanbul: Türkiye Ticaret Odası.
- Deringil, S. (2014). *İktidarın sembolleri ve ideoloji II. Abdülhamid dönemi (1876-1909)*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Drury, I. (2012). *The Russo-Turkish War 1877*. Osprey Publishing.
- Edhem, H. (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. Milliyet Yayınları.
- Eldem, E. (2004). *İftihar ve imtiyaz : Osmanlı nişan ve madalyaları tarihi*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eldem, E. (2013). *Plurality, cosmopolitanism, and integration: the dangers of comparing the incomparable*. D. Reuschke, M. Salzbrunn ve K. Schönharl (Ed.), *The economies of urban diversity the ruhr area and Istanbul* (s. 47-62) içinde. New York: Pallgrave Macmillan.
- Ergüney, Y. D. ve Kara Pilehvarian, N. (2015). Ondokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarında Osmanlı temsiliyeti. *Megaron*, 10(2), 224-240.
- Ersay Yüksel, A. (2017). Sultan II. Abdülhamid'in sanat hamiliği. *Sanat Tarihi Dergisi* (26), 261-293.
- Ezgü, F. (1962). *Yıldız Sarayı tarihçesi*. İstanbul: Harb Akademileri Komutanlığı.
- Fazlıoğlu, A. (2006). *Ebüzziya Teyfik ve Sultan II. Abdülhamid' e sunduğu halılar*. Milli Saraylar 150. yıl özel sayısı (s. 57-76) içinde. Ankara: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Genim, S. (2013). Yüzyıllar boyu İstanbul panoromaları. *Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu - 1* (s. 455-473) içinde. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi.

Georgeon, F. (2003). *Sultan Abdülhamid*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Germaner, S. (1996). Batı tarzı resmin İstanbul yaşamına katılımı ve yer aldığı ortamlar. N. Atasoy (Ed.), *19. Yüzyıl İstanbul'unda sanat ortamı: HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 mart 1996 bildiriler* (s. 129-137) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 2.

Germaner, S. (2009). *Batı'ya yolculuk Türk resminin 70 yıllık serüveni*. F. Edgü (Ed.), *Batı'ya yolculuk Türk resminin 70 yıllık serüveni (1860-1930)* içinde. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, K. (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Göncü, T. C. (2012). Osmanlı Sarayında resim sanatının himayesinin simgesi olarak Resim Odası ve görev alan sanatçılar. *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi* (9), 263-278.

Göncü, T. C. (2015a). *Dolmabahçe Sarayı'nın inşaa sürecine ilişkin yeni tespitler*. K. Kahraman ve I. Baytar (Ed.), *Sultan Abdülmecid ve dönemi (1823-1861)* (s. 230-247) içinde. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

- Göncü, T. C. (2015b). *Dolmabahçe Sarayı'nın inşa süreci, mekan ve teşkilat*. (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). Erişim adresi: <http://acikerisim.istanbul.edu.tr/handle/123456789/33109>
- Gören, A. K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü.
- Gören, A. K. (2008a). *(Şeker) Ahmed Paşa'yı yazmak (1841-1907)*. Ö. F. Şerifoğlu ve I. Baytar (Ed.), *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)* (s. 17-70) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Gören, A. K. (2008b). *(Şeker) Ahmed Paşa'yı yazmak: zamandizinsel bir deneme*. Ö. F. Şerifoğlu ve I. Baytar (Ed.), *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)* (s. 231-240) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Gülsün, H. (1993). *Beylerbeyi Sarayı*. Ankara: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Güvenli, G. (2009). *İçeriği ve yöntemleriyle resim dersleri*. Z. Ögel (Ed.), *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne ressamlar 1868-1968* (s. 51-74) içinde. İstanbul: Pera Müzesi.
- İnalçık, H. (2009). *Devlet-i 'Aliyye Osmanlı İmparatorluğu üzerine araştırmalar-I klasik dönem (1302-1606) siyasal-kurumsal ve ekonomik gelişim*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalçık, H. (2013). *Şair ve patron patrimonial devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnce, Y. (2017). II. Mahmud Devri reformlarının tebaa tarafından algılanışı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 2(32), 427-457.

- İslimyeli, N. (1965). *Asker Ressamlar ve ekoller*. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği.
- Işın, E. (Dü.). (2009). *Osmanlı donanmasının seyir defteri gemiler, efsaneler, denizciler*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Karamani, A. (1992). *Dolmabahçe Sarayı cephe süslemelerinde antik mimari öğeler*. Milli Saraylar 1992 (s. 30-44) içinde. Ankara: TBMM Basımevi.
- Kâtipoğlu Kaya, H. (2006). *Dârüşşafaka Mektebi ve resimleri Saray'a sunulan bir grup Dârüşşafakalı ressam*. Milli Saraylar 150. Yıl Özel Sayısı (s. 103-124) içinde. Ankara: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kaya, G. S. (2006). *Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden alınan resimler*. Ö. Taşdelen ve İ. Baytar (Ed.), *Osmanlı Sarayı'nda oryantalistler* (s. 71-92) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kaya, G. S. (2007). Luigi Acquarone ve Milli Saraylar Resim Koleksiyonu'ndaki eserleri. Ö. Taşdelen ve İ. Baytar (Ed.), *Osmanlı topraklarında İtalyan oryantalistler* (s. 63-71) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kaya, G. S. (2008). *Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve sarayın yabancı konukları*. Ö. F. Şerifoğlu ve İ. Baytar (Ed.), *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)* (s. 71-80) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kaya, G. S. (2010). *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kaya, G. S. (2012). *Padişahın ressam kulları*. G. S. Kaya (Ed.), *İhtişam ve tevazu padişahın ressam kulları* (s. 41-86) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

King, C. (2016). *Pera Palas'ta gece yarısı modern İstanbul'un doğuşu*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kuban, D. (1998). *Kent ve mimarlık üzerine İstanbul yazıları*. İstanbul: YEM Yayın.

Küçükerman, Ö. (2007). *Sanayi ve tasarım yarışında bir imparatorluk iki saray: "Topkapı" ve "Dolmabahçe"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Küçükhasköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayında Ermeni ressamalar: Manas ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi dergisi*, 28(1), 165-182.

Küçükhasköylü, N. (2015). Antranik Efendi: the 19th century Ottoman Court painter. *The journal of academic social science*, 3(12), 116-125.

Makzume, E. (2006). *XIX. yüzyıl Osmanlısında oryantalist ressamalar*. Ö. Taşdelen ve I. Baytar (Ed.), *Osmanlı Sarayında oryantalistler* (s. 43-70) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Makzume, E. (2007). *İtalyalı oryantalistlerin doğu sevdası*. Ö. Taşdelen ve İ. Baytar (Ed.), *Osmanlı topraklarında İtalyan oryantalistler* (s. 73-101) içinde. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Makzume, E. (2008). *Hayatın ve ışığın ressamı: Fausto Zonaro*. C. M. Trevigne ve E. Makzume (Ed.), *Abdülhamid'in hükümdarlığında yirmi yıl Fausto Zonaro'nun hatıraları ve eserleri* (s. 11-20) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Makzume, E. (2010). İstanbul'dan büyülenmiş bir oryantalist Leonardo de Mango (1843-1930). *Atlas Tarih*(1), 79-89.

Mansel, P. (2015). *The last court painter: Fausto Zonaro and Abülhamid II*. Fausto Zonaro: life and light between Ottoman splendour and Italian Belle Epoque (s. 65-85) içinde. Floransa: Citta Metropolitana di Firenze.

- Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Neave, D. L. (1978). *Eski istanbul'da hayat*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Necipoglu, G. (1989). Süleyman the Magnificent and the representation of power in the context of Ottoman-Hapsburg-Papal rivalry. *The art bulletin*, 3(71), 401-427.
- Olgun, K. (2007). Osmanlı Meclis-i Mebusan binası Çırağan Sarayı'nın yanması ve yankıları. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi dergisi*, (13), 115-124.
- Ortaylı, İ. (1987). *İmparatorluğun en uzun yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2015). *Batılılaşma yolunda*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Osman Nuri. (1998). *Yıldız Sarayı: "Abdülhamid-i Sanî ve Dev-i Saltanatı" adlı eserin bir bölümüdür*. İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı.
- Osmanoğlu, A. (1984). *Babam Sultan Abdülhamid (hatıralarım)*. İstanbul: Selçuk Yayınları.
- Osmanoğlu, Ş. (2007). *Babam Abdülhamid saray ve sürgün yılları*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Öndeş, O. (2001). Jean-Baptiste Van Mour Lale Devri ressamı. *Oluşum/Genese* (74-75), 40-45.
- Öner, S. (1992). *Tanzimat sonrası Osmanlı Sarayı çevresinde resim sanatı*. Milli Saraylar 1992 (s. 58-77). içinde Ankara: TBMM Basımevi.
- Öner, S. (1993). *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu ışığında İvan Konstantinoviç Ayvazovski ve Osmanlı Sarayı*. Milli Saraylar 1993 (s. 106-119) içinde. Ankara: TBMM Basımevi.

- Özdiş, H. (2010). *Osmanlı mizah basınında Batılılaşma ve siyaset (1870-1877)*. İstanbul: Libra Kitap.
- Özen, S. (2019). Padişahın binbir sureti. *Toplumsal tarih* (301), 60-67.
- Özer, İ. (2009). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşam ve moda*. İstanbul: Truva Yayınları.
- Özlu, N. (2011). Merkez in merkezi: Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı. *Toplumsal tarih* (206), 2-13.
- Özsezgin, K. (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Özyiğit, H. (2012). *1830–1920 yılları arasında süreli yayınlarda Türk Resim Sanatı eleştirisi*. (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/30304/>
- Renda, G. (2000). *Tasvir-i Hümayun (1800-1922): portrenin son yüzyılı*. Padişahın portresi Tesavir-i Ali Osman (s. 440-543) içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Renda, G. (2004a). *Avrupa ve Osmanlı: sanatta etkileşim*. H. İnalçık ve G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı-Cilt II* (s. 1090-1121) içinde. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Renda, G. (2004b). *Resim ve heykel*. H. İnalçık ve G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı-Cilt II* (s. 932-967) içinde. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Renda, G. (2011). *Osmanlı Sarayında Avrupalı sanatçılar 19. yüzyılda yeni bir hanedan imgesinin yayılımı*. Z. İnankur, R. Lewis ve M. Roberts (Ed.), *Mekanın poetikası, mekanın politikası: Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi* (s. 223-233) içinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

- Roberts, M. (2010). *Gérôme in Istanbul*. S. Allan ve M. Morton (Ed.), Reconsidering Gérôme (s. 119-134) içinde. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Roberts, M. (2013). Ottoman statecraft and the "pencil of nature" photography, painting and drawing at the court of Sultan Abdülaziz. *Ars orientalis*, (43), 10-31.
- Roberts, M. (2015). *Istanbul exchanges: Ottomans, orientalis, and nineteenth-century visual culture*. University of California Press.
- Sakaoğlu, N. (1993). Topkapı Sarayı Şimşirlik ve Kafes Kasırları. *Milli Saraylar 1993* (s. 86-95) içinde. Ankara: TBMM Basımevi.
- Samipaşazade Sezai (2018). *Sergüzeşt*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Sinanlar Uslu, S. (2009). *Galatasaray'ı çevreleyen Pera*. Z. Ögel (Ed.), Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne ressamlar 1868-1968 (s. 115-142) içinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Sinanlar Uslu, S. (2010). *Pera Ressamları - Pera Sergileri: 1845-1916*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sinanlar Uslu, S. (2011). 18. yüzyıl İstanbulunun önemli tanığı: Melling Kalfa. *Antik Dekor* (125), 118-122.
- Sinanlar Uslu, S. (2014). *Adolphe Thalasso'nun gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı sanat ortamına yansımaları 1908-1914*. Semra Germaner Armağanı (s. 261-272) içinde. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Sinanlar Uslu, S. (2015). Lord ve Lady Dufferin'in İstanbul günleri 1882-1885. *OSARK Uluslararası Osmanlı Araştırmaları Kongresi* (s. 193-211) içinde. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Sinanlar Uslu, S. (2017). *Basın kaynaklarıyla Galatasaray Tıbbiyesi'nden Mekteb-i Sultani'ye eğitimde yenilik ve gelenek*. İstanbul: Domingo Yayınevi.

Sinanlar Uslu, S. (2018). II. Abdülhamid ve dönemin resim sergileri. *Vefatının 100. Yılında Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Uluslararası Kongresi*. İstanbul.

Sinanlar, S. (2008). *Pera'da resim üretim ortamı 1844-1916*. (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi:
<https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/12504>

Sinanlar, S. (2010). *19. yüzyıl İstanbulunun resim üretim ortamı : Pera*. F. M. Emecan (Ed.), *İmparatorluk başkentinden kültür başkentine İstanbul* (s. 363-371) içinde. İstanbul: Kitabevi.

Smentek, K. (2010). Looking East: Jean-Étienne Liotard, the Turkish painter. *Ars Orientalis* (39), 84-112.

Şehsuvaroğlu, H. Y. (2011). *İstanbul sarayları*. Ankara: TBMM Milli Saraylar.

Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmani (1857-1864). H. İnalcık, N. Göyünç ve H. H. Lowery (Ed.), *Osmanlı Araştırmaları V* (5), 83-160.

Thalasso, A. (2008). *Osmanlı sanatı: Türkiye'nin ressamları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Tollu, C. (1967). *Şeker Ahmet Paşa*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tuncer, H. (1984). Viyana Sefaretnamesi (1131 H. 1719 M.) (Elçi: İbrahim Paşa). *Milletlerarası Hukuk ve Milletlerarası Özel Hukuk Bülteni*, 4(2), 99-105.

Ürekli, F. (2017). *Sarayın başressamı Fausto Zonaro ikbâlden idbâra*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Üstünipek, M. (2006). Saraylı bir ressam: Şeker Ahmet Paşa. Ö. Taşdelen ve A. Fazlıoğlu (Ed.), *Milli Saraylar : Sayı 3*(s. 77-86) içinde. Ankara: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Vignes-Dumas, C. (2012). Charles Séchan İstanbul'da (O. N. Bişgin, Çev.). *Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi*, (9), s. 235-251.

Yenişehirlioğlu, F. (2006). *Sultan Abdülaziz and the Beylerbeyi Palace*. D. Benhrens-Abouseif ve S. Vernoit (Ed.), *Islamic art in the 19th century: tradition, innovation and eclecticism* (s. 57-87) içinde. Brill Academic Publishers.

Yetik, S. (1940). *Ressamlarımız*. İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi.

Yücel, İ. ve Öner, S. (1989). *Dolmabahçe Palace*. İstanbul: TBMM Trust Publ.

Yücel, İ. ve Rifat, S. (1987). *Milli Saraylar: Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Küçüksu Kasrı, İhlamur Kasrı, Aynalıkavak Kasrı, Maslak Kasırları, Yıldız Sarayı/Şale, Yalova Atatürk Köşkleri*. İstanbul: TBMM Vakfı.

Zonaro, F. (2008). *Abdülhamid'in hükümdarlığında yirmi yıl Fausto Zonaro'nun hatıraları ve eserleri*. C. M. Trevigne ve E. Makzume (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TBMM Milli Saraylar Koleksiyonu

<http://www.muharrembalci.com/yayinlar/tebligler/52.pdf>

<http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/arz-odas%C4%B1>

<http://sultanabdulhamid.yildiz.edu.tr/ii-abdulhamid/diplomatik-temsalciler/>

EK: SEÇİLEN TABLOLARIN GÖRSELLERİ

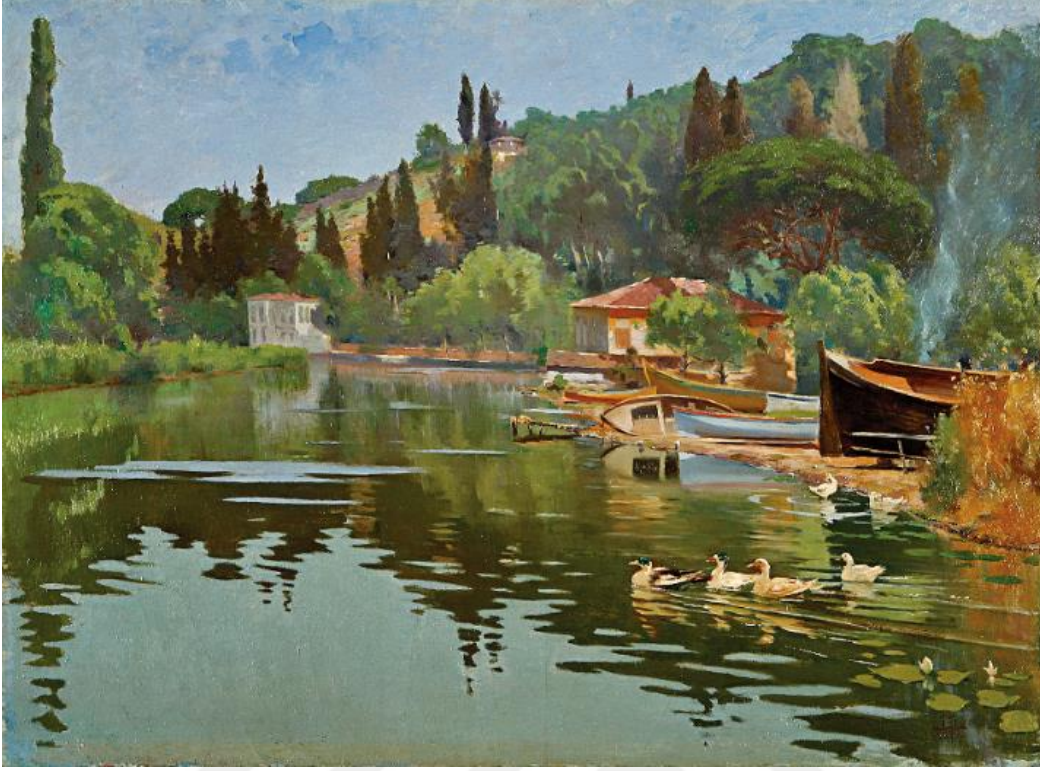
Bu bölümde yer alan eser görselleri TBMM Milli Saraylar'dan temin edilmiş olup, izin alınarak kullanılmıştır.



Görsel.1 (Şeker) Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Yelkenliler, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 79 x 114.5 cm, 12/273



Görsel.2 (Şeker) Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Karpuz Dilimli Natürmort, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 72.5 x 99.5 cm, 3/281



Görsel.3 Halil Paşa (1852- 1939), Göksu, 1902-1903, tuval üzerine yağlıboya, 92.5 x 127.5 cm, 11/1159



Görsel.4 Halid Naci (1875-1927), Şehzade Süleyman Paşa'nın Salla Rumeli'ye Geçişi, 1909-1910, tuval üzerine yağlıboya, 87.5 x 114.5 cm, 11/1523



Görsel.5 Hoca Ali Rıza (1858-1930), Topkapı Sarayı Arz Odası, tuval üzerine yağlıboya, 73.5 x 97.5 cm, 12/2806



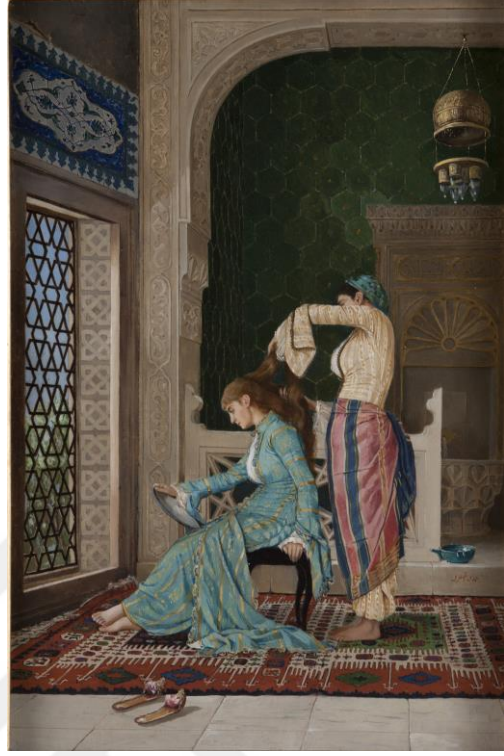
Görsel.6 Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Küçüksu Çeşmesi, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 84.5 cm, 3/316



Görsel.7 Rifki, Peyzaj, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 58.5 x 77.9 cm, 12/2739



Görsel.8 Mehmed Ali Laga (1878-1947), Peyzaj, 1900-1901, tuval üzerine yağlıboya, 47.5 x 63.5 cm, 11/830



Görsel.9 Hüsnü, Savaş, 1900-1901, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 114.5 cm, 12/2809 (Soldaki tablo)

Görsel.10 Osman Hamdi Bey (1842-1910), Saçlarını Taratan Genç Bir Kız, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39 cm, 13/572 (Sağdaki tablo)



Görsel.11 Osman Hamdi Bey (1842-1910), Sayda Manzarası, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 68.5 x 118.5 cm, 11/1468



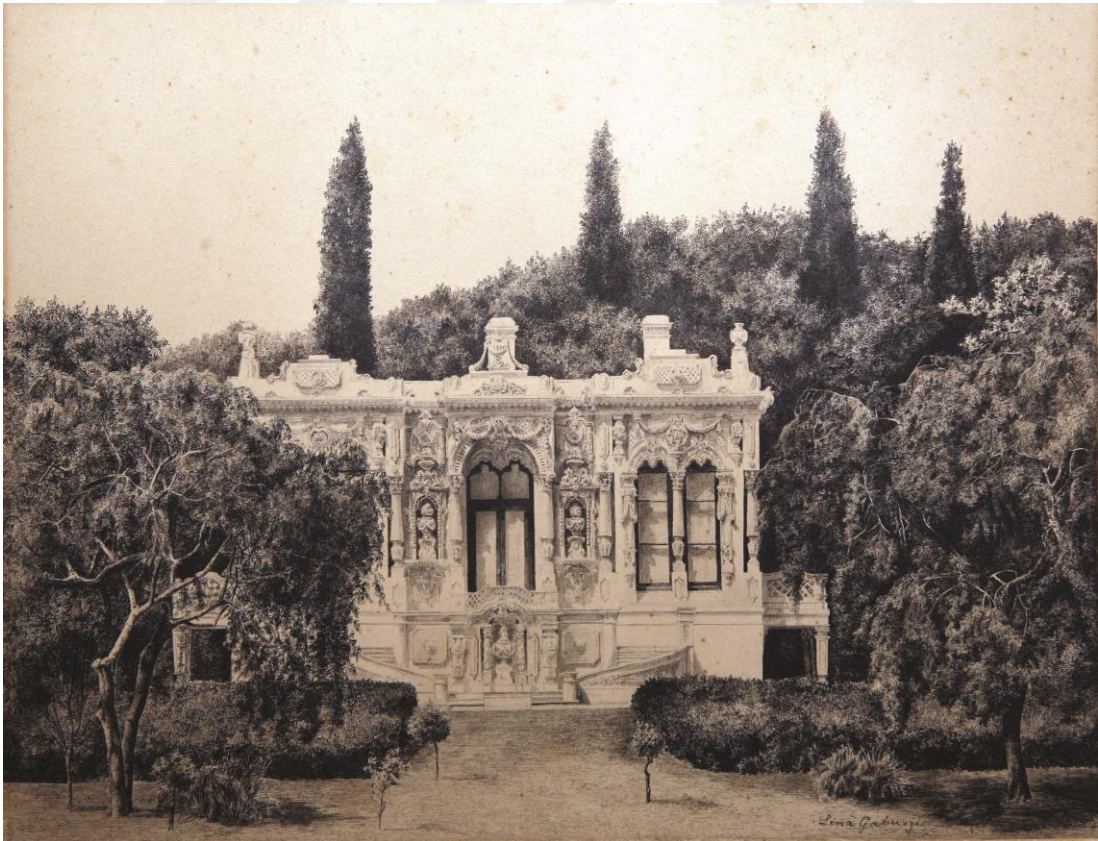
Görsel.12 Osman Nuri Paşa (1839-1906), Mescid- i Aksâ, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 100 cm, 12/2639



Görsel.13 Süleyman Seyyid (1842-1913), Meyveli Natürmort, 1895-1896, tuval üzerine yağlıboya, 86.5 x 114 cm, 13/87



Görsel.14 Ömer Adil (1868-1928), Venedik, 1903-1904, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 135 cm, 11/255



Görsel.15 Lina Gabuzzi, Ihlamur Merasim Köşkü, gravür, 20 x 26 cm, 12/2722



Görsel.16 Adolf Kaufmann (1848-1916), İstanbul Limanı'na Giriş, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 116 cm, 11/1450



Görsel.17 Adolf Kaufmann (1848-1916), Peyzaj, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 76.5 x 113 cm, 13/89



Görsel.18 Adolphe Beaume, Prut Savaşı, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 86.5 x 140 cm, 11/1516



Görsel.19 Arşak, Türk Askerlerinin Hücumu, tuval üzerine yağlıboya, 129.5 x 223 cm, 11/356



Görsel.20 Francois Prieur-Bardin (1870-1939), Türk -Yunan Savaşı, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 83 x 150 cm, 11/1277



Görsel.21 Rudolf Theodor Rocholl (1854-1933), Türk-Yunan Savaşı, 1898, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 247.5 cm, 11/716



Görsel.22 Hüseyinzade Ali Turan (1864-1940), Tesalya Muharebesi Kumanda Heyeti, 1899-1900, kağıt üzerine suluboya, 66 x 169 cm, 12/2569

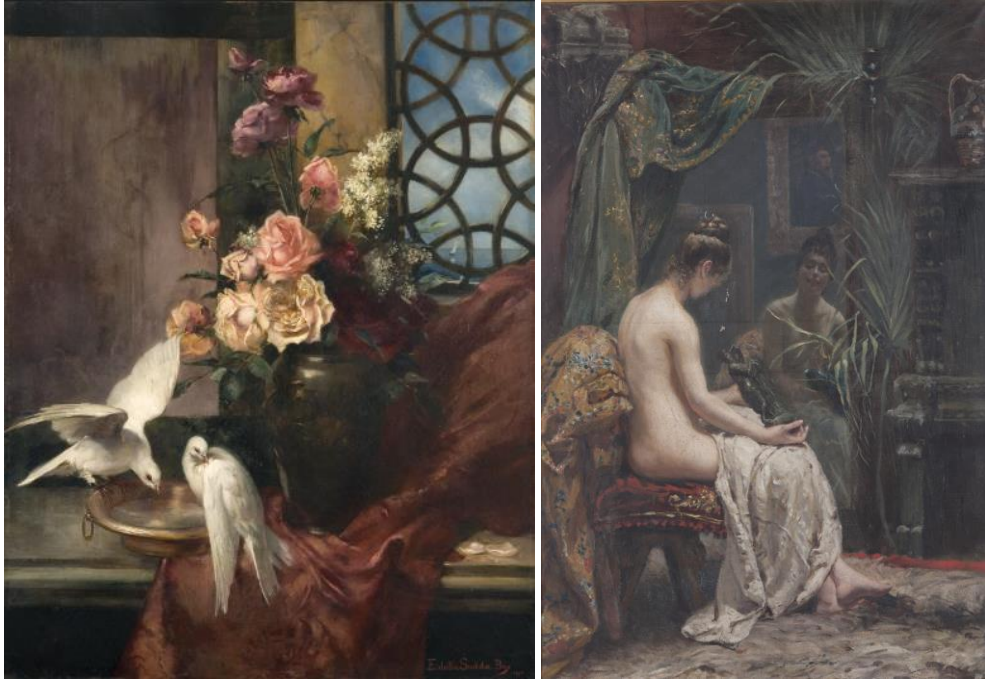


Görsel.23 Jean-Baptiste-Etienne Deforcade (XIX. yüzyıl), Yıldız Hamidiye Câmii, 1889, ahşap üzerine yağlıboya, 68 x 44 cm, 64 /2166 (Soldaki tablo)

Görsel.24 Fredrick Percy Graves, Galler Prensi Edward, tuval üzerine yağlıboya, 139.5 x 89.5 cm, 11/204 (Sağdaki tablo)



Görsel.25 Emilio Della Sudda (XIX.-XX. Yüzyıl), Saksıda Çiçekler, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 97.5 x 130 cm, 13/84



Görsel.26 Emilio Della Sudda (XIX-XIX. yüzyıl), Kuşlu Natürmort, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 84 cm, 13/85 (Soldaki tablo)

Görsel.27 Francesco Saverio Altamura de Corregio (1826 -1897), Odalık, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 112 x 85.5 cm, 64/2169 (Sağdaki tablo)



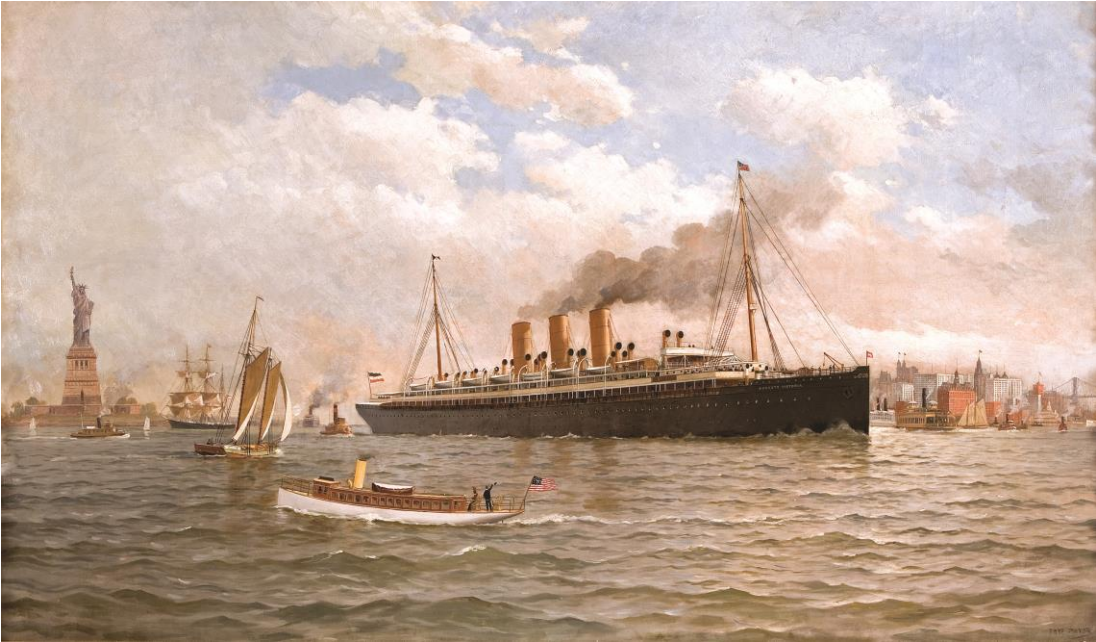
Görsel.28 Rudolf Ernst (1854-1932), Paris'te Opera Yangını, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 313 x 236.5 cm, 11/248



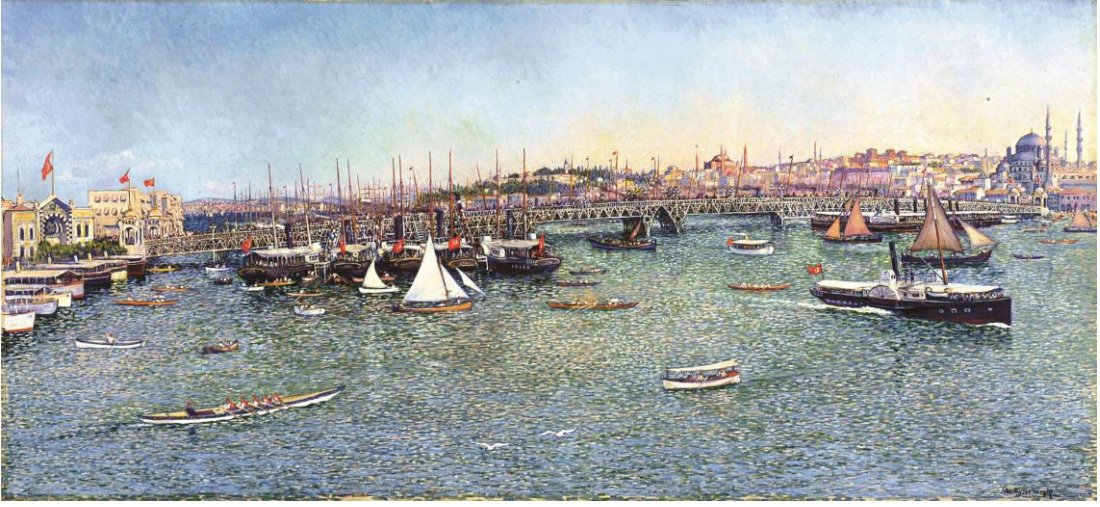
Görsel.29 Edouard Bernard Debat-Ponsan (1847- 1913), Saçını Tarayan Çingene Kızı, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 64 cm, 13/294



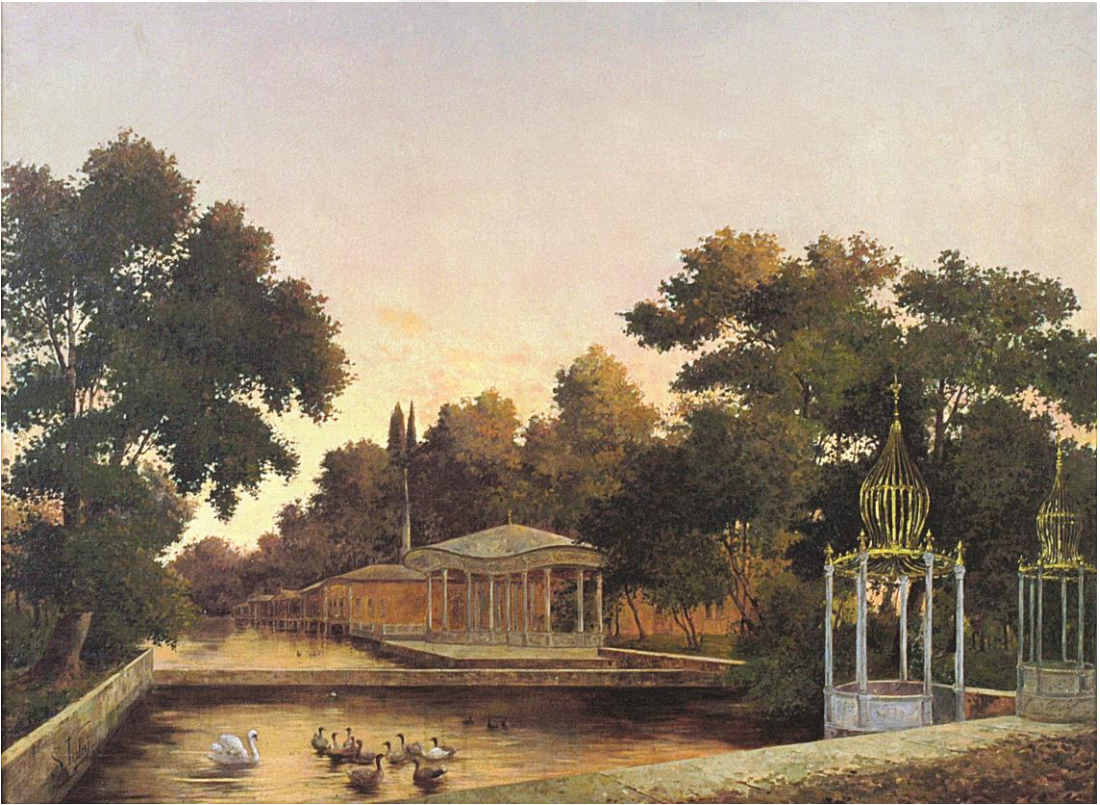
Görsel.30 Ivan Konstantinoviç Aivazovski, (1817-1900), Ay Işığında Yelkenliler, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 57 x 95 cm, 11/680



Görsel.31 Fred Pansing (1844- 1912), New York Limanı, tuval üzerine yağlıboya, 105.5 x 182 cm, 11/259



Görsel.32 Théodore Van Rysselberghe, (1862- 1926), Galata Köprüsü, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 140 cm, 11/1479



Görsel.33 Salvatore Valéri (1856- 1946), Kâğıthane'den Görünüm, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 117 cm, 12/2559



Görsel.34 Luigi Acquarone (1800-1896), Hacı Mehmed Paşa (Ferik), 1894, kağıt üzerine karışık teknik, 41.5 x 27.5 cm, 100/9 (Soldaki tablo)

Görsel.35 Antranik Allahverdi (1851/59-XX. yüzyıl), Cezayir Emiri Abdülkadir, tuval üzerine yağlıboya, 117.5 x 90.5 cm, 12/2607 (Sağdaki tablo)



Görsel.36 Joseph Manas, İstanbul'dan Bir Görünüm, 1892, kağıt üzerine suluboya, 35 x 60 cm, 13/446



Görsel.37 Fausto Zonaro (1854- 1929), Rıhtımda Genç Kız, tuval üzerine yağlıboya, 67.5 x 92 cm, 13/24



Görsel.38 Fausto Zonaro (1854-1929), Dömeke Savaşı (Hücum), 1897, tuval üzerine yağlıboya, 125.5 x 202 cm, 11/715



Görsel.39 Fausto Zonaro (1854- 1929), Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 121 x 203 cm, 11/1172



Görsel.40 Fausto Zonaro (1854-1929), Kaiser II. Wilhelm'in Yıldız Şale'ye Gelişi, 1899, kağıt üzerine suluboya, 43 x 76 cm, 11/1200



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	Merve Köksal
Doğum Yeri	Nevşehir
Doğum Tarihi	11.01.1992
<i>İletişim Bilgileri</i>	
Telefon	05386954773
e-posta	merve.koksal15@gmail.com
Adres:	Meltem Mah. Meltem Bulv. Antalyaspor A1 Sitesi Kat: 11 Daire: 22 Muratpaşa/ANTALYA
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	Edirne Anadolu Öğretmen Lisesi
Lisans	İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yüksek Lisans	
<i>Kariyer Bilgileri*</i>	
İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza

**Doldurulması zorunlu değildir.*