

ASKER RESSAMLAR KUŞAĞI TEMSİLCİLERİNDEN
HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA VE AHMET ZİYA AKBULUT

Aylin Kılıç

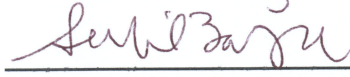
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

Aylin Kılıç tarafından hazırlanan "Asker Ressamlar Kuşığı Temsilcilerinden Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut" başlıklı bu çalışma, 11/10/2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



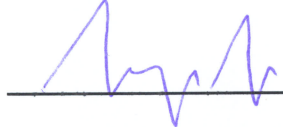
Prof. Dr. Serpil Bağcı (Başkan)



Dr. Pelin Şahin Tekinalp (Danışman)



Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman



Doç. Dr. Mustafa Servet Akpolat



Doç. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

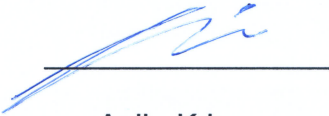
Prof. Dr. İrfan Çakın

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ⌚ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ⌚ Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Gün:5/12/2010



Aylin Kılıç

ÖZET

KILIÇ, Aylin. *Asker Ressamlar Kuşağı Temsilcilerinden Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010.*

Avrupalı devletlerin geçirdiği ekonomik ve siyasi dönüşüm karşısında yaşanan güç kaybı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile kurduğu ilişkilerin niteliğini değiştirmiş ve Osmanlı yönetimi ayakta kalabilmek için başta askeri alan olmak üzere pek çok alanda hızlı bir yenileşme içine girmiştir. Bu bağlamda askeri okulların müfredatlarına giren resim dersleri, asker ressamlar diye anılan bir kuşağın yetişmesine yol açmıştır. Bu tez çalışmasının konusu on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde yetişen iki asker ressam, Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'tur.

Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) Harbiye'de öğrenci iken yaptığı bir tablo ile II. Abdülhamid'in (saltanatı:1876-1909) takdirini kazanmış ve mezuniyetinin ardından saraya yaver olarak alınmıştır. Sanatçı, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar saray için hizmet etmiş ve çeşitli görevlerde bulunmuştur. Bu görevler arasında II. Abdülhamid'e fotoğraf albümleri oluşturma, Mahmut Şevket Paşa'nın gözetiminde askeri bir müze kurma çalışmaları, Yıldız Sarayı Porselen Fabrikası'nda porselen ürünlerin dekorlanması, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Suriye gezisinde eski eser uzmanı olarak yer alması sayılabilir. Şeker Ahmet Paşa'nın ölümünden sonra Osmanlı Sarayı'nın son mabeyn ressamı ve yabancı misafirler teşrifatçısı olmuştur. Emekliliğinin ardından sanatçı, deneyimlerinden yararlanmak üzere Sanayi-i Nefise Encümeni'ne davet edilmiştir. Eski eserlere son derece meraklı olan sanatçının 1913 (H.1326) tarihli *Mübeccel Hazine*ler adlı bir kitabı bulunmaktadır. İleri yaşlarında Galatasaray Sergilerine de katılan Hüseyin Zekâi Paşa, resimlerinde çoğunlukla manzara ve natüremort çalışmıştır. Erken dönem resimlerinde fotoğraftan yararlanarak perspektife önem veren bir anlayışla çalıştığı, ancak giderek fotoğrafik etkiyi ortadan kaldıran gerçekçi bir üsluba yöneldiği görülmektedir. Kendisini yenilemeyi sürdüren sanatçı, yaşamının ilerleyen yıllarında biçimi dağıtmadan gevşek fırça vuruşlarına yönelmiştir.

Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) 1889 yılında Harbiye'den mezun olarak, Edirne'de, Askeri Lisede öğretmenliğe başlamıştır. İstanbul'a tayin edilmesinin ardından, pek çok okulda yoğun bir öğretmenlik hayatına başlayan sanatçı, matematik, geometri, perspektif, Fransızca ve astronomi dersleri vermiştir. Emekliliğinin ardından Sanayi-i Nefise'de perspektif derslerine devam eden Akbulut, aynı zaman yirmiye yakın kitap yazmış üretken bir yazardır. Çok yönlü sanatçı, öğretmenliğin yanı sıra, pek çok görevi aynı anda yürütmüş bir devlet memurudur. Aynı zamanda bir astronom olan sanatçı, müneccimbaşılığın lağvedilmesinden sonra kurulan başmuvakkıtlık müessesinin başına getirilmiş, Kandilli Rasathanesi müdür yardımcılığı da yapmıştır. Ahmet Ziya Akbulut, rubu tahtaları, güneş saatleri ve *Takvim-i Ziya* adlı cep takvimleri üretmiştir. Resimlerinde perspektifin uygulanmasını ana unsur olarak benimseyen Akbulut, bu konuda *Amel-i Menazır* ve *Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır* adlı iki eser yayınlamış ve bu kitaplar Sanayi-i Nefise ve Harbiye mekteplerinde ders kitabı olarak okutulmuştur. Figüratif resimde başarılı olsa da, tarihi yapıları resmetmeyi tercih eden sanatçı, perspektif kurallarını resimlerinde uygulama olanağı bulmuştur.

Tezimizde ressam olmalarının yanı sıra birer Osmanlı aydını olan bu iki sanatçının resimleriyle birlikte yazılı eserleri değerlendirilmiştir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Hüseyin Zekâi Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, 19. yüzyıl Osmanlı Resim Sanatı, Batılılaşma, Asker Ressamlar, *Mübeccel Hazine*ler, Perspektif

ABSTRACT

KILIÇ, Aylin. *Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut: Two Representatives of Soldier Painters Generation*, Master's Thesis, Ankara, 2010.

The economic and political transformation that the European countries had gone through engendered changes in the relations between the Ottoman Empire and the West. Trying to prevent the collapse of the Empire, the Ottoman government started to implement a series of reforms, which resulted in an accelerated modernization in many areas, especially in the military field. Therefore, painting classes, embedded into the new curriculum of the military schools, led to a generation called soldier painters. The subject of this thesis study is two soldier painters who grew up in the last quarter of the nineteenth century: Hüseyin Zekâi Pasha and Ahmet Ziya Akbulut.

Hüseyin Zekâi Pasha (1860-1919), during his school years, made a painting that grabbed the attention of II. Abdulhamid (reign: 1876-1909), and thus was accepted to the court as an aide of high government official. The artist, thereon, worked for the Palace until II. Abdulhamid was dethroned. Among his assignments was leading the committee which was entrusted with the task of photographing the properties within the borders of the empire; taking part in a committee for the foundation of the Esleha (Arms) Museum under the supervision of Mahmut Şevket Pasha ; decorating the porcelain products at Yıldız Porcelain Factory; he also was appointed to the Suriye trip of German Emperor II Wilhelm as antiquities expert. After the death of Şeker Ahmet Pasha, he became the last court painter of the Ottoman Palace and the protocol officer for foreign guests. After his retirement, he was invited to share his experiences at Sanayi-i Nefise Encümeni (Fine Arts Committee). The artist, interested in ancient artworks, published *Mübeccel Hazine* in 1913. Hüseyin Zekâi Pasha, who took part in Galatasaray Exhibitions in his old ages, produced mainly landscapes and still lifes. In his early years of painting, he utilized photographs and he placed emphasis on linear perspective. In time, he adopted a realistic approach, eliminating the photographic effects in his paintings. The artist, who

continued to improve his artistic abilities , painted with loose brush strokes and without diffusing the form.

Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) started teaching at the Military High School in Edirne right after his graduation from Harbiye in 1889. Once he was appointed back to Istanbul, he taught intensively in different schools of the capital and mathematics, geometry, perspective, French and astronomy were among the subjects he taught at these schools. Akbulut, who continued to teach perspective at Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) up until his death, was also a prolific writer of around 20 books. Being a man of multiple interests, Akbulut was a government employee who managed to carry out many other assignments well at the same time. The artist, also an astronomer, was appointed to the başmuvakkitlik (chief time-keeper) position after the abolition of müneccimbaşılık (chief astronomership); he also worked as co-administrator at Kandilli Observatory. Ahmet Ziya Akbulut devised many devices of astronomy, sundials, and pocket calendars known as *Takvim-i Ziya*. Akbulut, who adopted the application of perspective as the main element into his paintings, wrote two books on perspective: *Amel-i Menazır ve Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır*; these books were used as coursebooks at such schools as Sanayi-i Nefise and Harbiye at the time. Despite being good at figurative painting, Akbulut preferred depicting historical buildings and had the opportunity to apply perspective into his paintings.

In this thesis study, the two painters, who were considered to be Ottoman intellectuals as well as being important painters of their times, were evaluated with their paintings along with the books they wrote.

KEY WORDS: Hüseyin Zekâi Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, 19. century Ottoman Painting, Westernisation, Soldier painters, *Mübeccel Hazine*ler, Perspective

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| KABUL VE ONAY..... | i |
| BİLDİRİM | ii |
| ÖZET..... | iii |
| ABSTRACT..... | v |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| KISALTIMA DİZİNİ..... | ix |
| RESİM DİZİNİ..... | x |
| TEŞEKKÜR | xiii |
| | |
| GİRİŞ..... | 1 |
| | |
| 1. BÖLÜM: 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA..... | 7 |
| 1.1. 19. Yüzyılda Saray ve Çevresinde Yaşanan Sosyal ve Kültürel Değişimler..... | 9 |
| 1.2. 1876 Sonrası ve II. Abdülhamid Dönemi Kültür Hayatına Bakış..... | 14 |
| 1. 3. Askeri Okullar ve Asker Ressamlar | 19 |
| | |
| 2. BÖLÜM: HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA (1860-1919) | 23 |
| 2.1. Ailesi, hayatı ve kişiliği..... | 23 |
| 2.1.1. Konak Toplantıları..... | 26 |
| 2.2. Eğitimi | 30 |
| 2.3. Saray Hizmeti | 33 |
| 2.3.1. Fotoğraf Komisyonu Başkanlığı..... | 35 |
| 2.3.2. Yıldız Porselen Fabrikası..... | 38 |
| 2.3.2.1. Yıldız Porselenleri ve Geleneksel El Sanatları..... | 39 |
| 2.3.3. Askeri Müze Çalışmaları..... | 41 |
| 2.3.4. Saray Ressamlığı..... | 44 |
| 2.4. Emekliliği..... | 45 |
| 2.5. Mübeccel Hazinele ve Eski Eser Tutkusu..... | 46 |
| 2.5.1. Müzecilik..... | 51 |
| 2.5.2. Arkeoloji..... | 52 |
| 2.5.3. İstanbul'da Yıkılan Eski Eser ve Binalar..... | 54 |
| 2.5.4. Eski Eserlerin Korunması | 58 |
| 2.5.5. Resim Sanatıyla İlgili Görüşleri..... | 60 |
| 2.6. Katıldığı Galatasaray Sergileri | 64 |
| 2.7. Hüseyin Zekâî Paşa'nın Sanat Anlayışı ve Eserleri..... | 66 |
| | |
| 3. BÖLÜM: AHMED ZİYA AKBULUT (1869-1938)..... | 79 |
| 3.1. Kişilik Özellikleri | 79 |
| 3.2. Eğitimi ve Meslek Hayatı | 81 |
| 3.3. Astronomi İlgisi | 84 |
| 3.3.1. Başmuvakkitlik Görevi | 86 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.2. Rubu Tahtaları ve Güneş Saatleri | 87 |
| 3.3.3. Takvimleri | 90 |
| 3.4. Müzecilik Çalışmaları | 91 |
| 3.5. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti | 93 |
| 3.6. Yazdığı Kitaplar | 98 |
| 3.7. Perspektif ile İlgili Kitapları | 101 |
| 3.8. Ahmet Ziya Akbulut'un Sanat Anlayışı ve Eserleri..... | 106 |
| SONUÇ..... | 116 |
| KAYNAKÇA | 126 |
| KATALOG | 138 |
| 1. Hüseyin Zekâi Paşa Resim Kataloğu | 138 |
| 2. Ahmet Ziya Akbulut Resim Kataloğu | 183 |
| EKLER | 208 |
| 1. Hüseyin Zekâi Paşa İle İlgili Belge ve Resimler | 208 |
| 2. Ahmet Ziya Akbulut İle İlgili Belge ve Resimler | 224 |

KISALTMALAR DİZİNİ

MSÜ : Mimar Sinan Üniversitesi

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

ADRHM: Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi

BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi

RESİM DİZİNİ

| Resim No | | Sayfa No |
|---------------------|---|---------------------|
| 1.1 | <i>Sarayın Bahçesinden</i> | 138 |
| 1.2 | <i>Ahşap Köprü</i> | 139 |
| 1.3 | <i>Donanma Gecesi</i> | 140 |
| 1.4 | <i>III. Ahmet Çeşmesi</i> | 141 |
| 1.5 | <i>III. Ahmet Çeşmesi</i> | 142 |
| 1.6 | <i>Ayasofya Şadırvanı</i> | 143 |
| 1.7 | <i>Sebil / Şehzadebaşı</i> | 144 |
| 7.1.8 | <i>Cami</i> | 145 |
| 1.9 | <i>Manzara Mescit</i> | 146 |
| 1.10 | <i>Söğüt Ertuğrul Türbesi</i> | 147 |
| 1.11 | <i>Üsküdar Valide Atik Camii</i> | 148 |
| 1.12 | <i>Sokullu Mehmet Paşa Camii Avlusu</i> | 149 |
| 1.13 | <i>Ayasofya Camii Hünkar Mahfili</i> | 150 |
| 1.14 | <i>Eski Türk Evleri</i> | 151 |
| 1.15 | <i>Sebil</i> | 152 |
| 1.16 | <i>Küçüksu Çeşmesi</i> | 153 |
| 1.17 | <i>Yıldız Parkı</i> | 154 |
| 1.18 | <i>Peyzaj</i> | 155 |
| 1.19 | <i>Manzara, Üsküdar'dan</i> | 156 |
| 1.20 | <i>Yakacık</i> | 157 |
| 1.21 | <i>Manzara</i> | 158 |
| 1.22 | <i>Çamlıca Sırtları</i> | 159 |
| 1.23 | <i>Erenköy'de Köşk</i> | 160 |
| 1.24 | <i>Manzara, Erenköy'den</i> | 161 |
| 1.25 | <i>Deniz Hamamı</i> | 162 |
| 1.26 | <i>İsimsiz</i> | 163 |
| 1.27 | <i>İsimsiz</i> | 164 |
| 1.28 | <i>İsimsiz</i> | 165 |
| 1.29 | <i>İsimsiz</i> | 166 |

| | | |
|------|--------------------------------------|-----|
| 1.30 | <i>İsimsiz</i> | 167 |
| 1.31 | <i>Meyveli Natürmort</i> | 168 |
| 1.32 | <i>Natürmort</i> | 169 |
| 1.33 | <i>Meyveler</i> | 170 |
| 1.34 | <i>Karpuzlu Natürmort</i> | 171 |
| 1.35 | <i>Natürmort</i> | 172 |
| 1.36 | <i>Natürmort</i> | 173 |
| 1.37 | <i>Meyveler</i> | 174 |
| 1.38 | <i>Karpuzlu Natürmort</i> | 175 |
| 1.39 | <i>İncirli Natürmort</i> | 176 |
| 1.40 | <i>Güllü Natürmort</i> | 177 |
| 1.41 | <i>Papağan</i> | 178 |
| 1.42 | <i>İnekler</i> | 179 |
| 1.43 | <i>Manzara, Develer</i> | 180 |
| 1.44 | <i>Rodos Seferi Zaptı</i> | 181 |
| 1.45 | <i>Portre</i> | 182 |
| 2.1 | <i>Kâğıthane Sünnet Köprüsü</i> | 183 |
| 2.2 | <i>Edirne Selimiye Camii</i> | 184 |
| 2.3 | <i>Üsküdar Mihrimah Sultan Camii</i> | 185 |
| 2.4 | <i>Han Kapısı</i> | 186 |
| 2.5 | <i>Sur Kapısı</i> | 187 |
| 2.6 | <i>Yaşlı Adam</i> | 188 |
| 2.7 | <i>Lehimci</i> | 189 |
| 2.8 | <i>Sultan Ahmet Camii</i> | 190 |
| 2.9 | <i>Peyzaj</i> | 191 |
| 2.10 | <i>Cağaloğlu Hamamı</i> | 192 |
| 2.11 | <i>Orman</i> | 193 |
| 2.12 | <i>Mimar Sinan Türbesi</i> | 194 |
| 2.13 | <i>Medrese</i> | 195 |
| 2.14 | <i>Pembe Boyalı Ev</i> | 196 |
| 2.15 | <i>Manzara Köy Evi</i> | 197 |
| 2.16 | <i>Avlu</i> | 198 |

| | | |
|------|---|-----|
| 2.17 | <i>Natürmort</i> | 199 |
| 2.18 | <i>Natürmort</i> | 200 |
| 2.19 | <i>İstanbul</i> | 201 |
| 2.20 | <i>Beyazıt Sahafı ve Eski İmaret Binası</i> | 202 |
| 2.21 | <i>Beyazıt İmarethanesi</i> | 203 |
| 2.22 | <i>Otoportre</i> | 204 |
| 2.23 | <i>Portre</i> | 205 |
| 2.24 | Sülüs Yazı | 206 |
| 2.25 | Hat Levha | 207 |

TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde Yüksek Lisans dersleri kapsamında *19. Yüzyıl Osmanlı Resim Sanatı* dersi kapsamında sunumlar dağıtılırken, hakkında hiçbir şey bilmediğim Hüseyin Zekâî Paşa'yı hazırlama görevi bana düşmüştü. Ödevi hazırlarken, sanatçı ile ilgili kapsamlı bir araştırma olmadığını fark etmiştik. Hüseyin Zekâî Paşa üzerine bir tez yapmak istediğimi sevgili tez danışmanım Dr. Pelin Şahin Tekinalp'le paylaştığımda olumlu karşıladi; ancak sürecin sonunda tez kapsamına alınmış bir başka sanatçım daha vardı: Ahmet Ziya Akbulut. Çalışma boyunca değerli katkıları ve yönlendirmeleri ile desteğini esirgemediği, soru ve sorunlarıma sükunet ve hoşgörüsüyle yaklaştığı için sevgili tez danışmanım Dr. Pelin Şahin Tekinalp'e minnettarım.

Söyleşi yapma imkânı olmasa da, kendilerine ulaştığımda beni reddetmeyen ve sorularımı internet ortamında cevaplayan, elindeki malzeme ve makaleleri gönderen Hüseyin Zekâî Paşa'nın torunları Sayın Aydın Zekâî Bill ve Sayın Acar Bill'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Hacettepe Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans programına başladıktan sonra her zaman bilgi, tecrübe ve enerjileri ile beni etkileyen ve yönlendiren sevgili hocalarım Prof. Dr Serpil Bağcı ve Doç Dr. Zeynep Yasa Yaman'a gösterdikleri ilgi ve anlayıştan ötürü teşekkür ediyorum. Ayrıca elindeki görsel malzemeyi sorgusuzca ve sorunsuzca paylaşan Sayın Kemal Bilginsoy'a, BÜ Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü öğretim görevlisi Dr. Tahsin Ömer Tahaoğlu'na; Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili araştırmalarını paylaşan Sayın Prof. Dr. Atilla Bir'e; perspektif notları için sevgili Ersoy Yılmaz'a, sanatçılarla ilgili resim değerlendirmelerinde yorumları ve bilgilendirmeleri ile katkılar sunan Feza Yıldırım Ünsal'a ve Osmanlıca'dan çevrilmesi gereken metinlerimi en yoğun olduğu zaman bile geri çevirmeyen Doç. Dr. Ahmet Demir'e çok teşekkür ediyorum.

Bütün bu isimlerin yanı sıra, yeniden öğrenciliğe dönme kararımı saygıyla karşılayan, desteğini ve sabrını esirgemeyen sevgili eşim Candan Kılıç'a, maddi ve manevi hep yanımda olan sevgili annem Meserret Tabak'a, bana hiç sorun çıkarmadan çalışmama izin veren can kızım Zeynep ve can oğlum Akın'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bu çalışma onların verdiği güç ve destekle sonuçlandı.

GİRİŞ

Amaç

XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupalı devletler karşısında peşpeşe alınan yenilgiler karşısında Osmanlı İmparatorluğu yüzünü Batı'ya dönmüş ve devletin varlığını sürdürmesi için gerekli gördükleri yenileşme hareketlerini öncelikli olarak askeri alanda başlatmışlardır. Askeri okulların kurulması ile başlayan bu süreçte okul müfredatlarına dahil edilen resim dersleri yeni bir anlayışın oluşmasına yol açmıştır. Bu oluşumun en önemli unsurları ise, kendilerine verilen eğitimin ve beklenen görevin ötesinde, hayatlarını resimle şekillendiren asker ressamlarımızdır.

Bu tez çalışmasının konusu, asker ressamlar olgusunun birer halkası olan ve sanatsal etkinliklerini saray çevresinde ve himayesinde sürdürmüş Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938)'tur. Birbirinin çağdaşı olan bu ressamların tez konusu olarak seçilmesindeki en önemli etmen, aynı okullarda okumuş, sanata yaklaşımlarında benzer bir dünya görüşünü benimsemiş ve kendilerini insanlığı aydınlatmaya adanmış olmalarıdır. Çalışmanın amacı, çağdaş Türk resminin öncülerinden olan Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un, bilinmeyen ya da az bilinen bireysel etkinliklerine, sanatsal çalışmalarına ve sanatçı kişiliklerine ışık tutmak; her iki ressamımızın sanatçı ve kültür insanı olarak yerini belirlemektir.

Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili düzenli ve sanatçıları her yönüyle ele alan kapsamlı çalışmaların azlığı ve haklarındaki bilgilerin kaynaklarda birbirini tekrarlar nitelikte oluşu kendilerine karşı ilgiyi pekiştirmiştir. Bu doğrultuda öncelikli olarak sanatçıların yaşam öykülerinin bilinmeyen yönleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu monografik inceleme çerçevesinde Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un sanat anlayışlarını oluşturan toplumsal ve kültürel etmenlerin değerlendirilmesi, yazdıkları kitaplar ve sanat anlayışları arasındaki paralelliklerin saptanması araştırmanın açılımını sağlayan diğer amaçlar olarak sıralanabilir. Resimleri çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmış

olduğundan çalışmada ağırlık verilecek bir diğer nokta da sanatçıların eserlerinin kataloğunu oluşturmaktır. Katalogda yer alan resimler üslup ve konu olarak incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında, Hüseyin Zekâî Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un Türk resmi ve kültür hayatı içindeki yerleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Kapsam

Osmanlıların 15. yüzyıldan başlayarak yüzyıllar içinde özgün dilini, dünya görüşünü, estetiğini oluşturduğu geleneksel minyatür sanatı, on sekizinci yüzyılın başından itibaren Batı ile gelişen temaslar sonucu, yerini yavaş yavaş yeni bir betimleme alayışına bırakmaya başlamıştır. Tezin tarihsel çerçevesi de, Avrupa ile giderek artan askeri, ekonomik, siyasi ve kültürel ilişkiler sonucunda, görünen dünyanın taklidi kavramının benimsenmesi yönündeki çabaların yoğunlaştığı 19. yüzyılın ikinci yarısını kapsamaktadır.

Sanat yapıtının toplumsal, ekonomik ve siyasi ortamının yansıması olduğu göz önünde bulundurularak, tezin ana konusuna bir arka plan oluşturmak amacıyla birinci bölümde Tanzimat Fermanı'nın ilanından (1839) sonra saray ve çevresinde yaşanan kültürel ve sanatsal değişimler değerlendirilmiş ve saray yönetiminin öncülüğünü yaptığı etkinlikler gözden geçirilmiştir.

Hüseyin Zekâî Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un okul yıllarını yaşadıkları ve ardından da devlete memur oldukları II. Abdülhamid dönemi (1876-1909) ise özellikle ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır; çalışmanın birinci bölümünü oluşturan bu dönem, edebiyat ve gazetecilik, müzik, resim ve mimari alt başlıkları göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Her iki ressamımızı, toplumsal ölçekte değerlendirebilmek için 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanının öncesi ve sonrasında kültürel ve düşünce hayatına yansıyan gelişmelere değinilmiştir.

Tezin ana konusu olan Hüseyin Zekâî Paşa'nın ve Ahmet Ziya Akbulut'un hayatları ve eserleri, ikinci ve üçüncü bölümlerde ele alınmıştır. Her iki sanatçının hayat öyküleri, yazılı kaynaklardan ve aile bireyleri ile kurulan iletişim aracılığı ile edinilen bilgilerle oluşturulmuştur. Bu kapsamda, Hüseyin Zekâî

Paşa'nın halen hayatta olan iki torunu Aydın Zekâi Bill ve Acar Bill'in Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadıkları tespit edilmiş ve kendileri ile ancak mektup ve elektronik posta aracılığı ile iletişim kurulabilmiştir.

Bu bölümlerde, yaşam öykülerinin yanı sıra, sanatçılarımızın üstlendikleri görevler, katıldıkları sergiler, aldıkları ödüller, ürettikleri yapıtlar, yazdıkları kitaplar değerlendirilmiştir. Bu bölümde özellikle resmi görevleri konusunda, farklı kaynaklardan karşılaştırma yoluna gidilmiş ve aynı konudaki farklı bilgiler bir noktada toplanmaya çalışılmıştır. Ayrıca her iki sanatçının katalog kısmında toplanan resimleri temel alınarak resim değerlendirmeleri yapılmıştır.

Sonraki bölüm, tezin değerlendirme bölümüdür. Bu bölümde ise, çalışmanın bütünü göz önünde bulundurularak, her iki sanatçı hakkında genel bir yargıya varılmaya çalışılmıştır. Sanatçıların yaşam öyküleri, meslek yaşamları, kitapları ve eserleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve yaşadıkları dönemin değerlerinin ne kadarını taşıdıkları, bu genel değer yargılarından ayrılan özellikleri olup olmadığı sorgulanmıştır. Konu dönemin Osmanlı kültürü, inanışları, sosyo-ekonomik yapı ve dönemin dünya görüşü bütününde ele alınmıştır. Bu yolla, sanatçıların yapıtlarını üretme ilkeleri ve eserlerin oluşum mantığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmasının metin kısmının sonlanmasının ardından kaynakların yer aldığı kaynakça bölümü gelmektedir. Tez çalışmasında yararlanılan kaynaklar, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden bulunan belgeler, kitap, makale ve tez çalışmalarıyla internet kaynaklarından oluşmaktadır.

Kaynakçanın ardından kataloğa yer ayrılmıştır. Katalog kendi içinde ikiye ayrılmıştır; önce Hüseyin Zekâi Paşa'nın ardından da Ahmet Ziya Akbulut'un eserleri yer almaktadır. Eserlere eşlik eden açıklamalarda ise varsa yapıtın adı ve yapım tarihi, malzeme ve tekniği, boyutları, bulunduğu yer ve görsel kaynak bilgileri yer almaktadır.

Son olarak ekler bölümde ise sanatçıların ailelerinden, arşivlerden ve yayınlardan edinilmiş olan fotoğrafları, arşiv belgeleri, yapıtlarına kaynaklık eden fotoğraflar gibi görsel malzeme yer almaktadır.

Yöntem

Tezi hazırlarken temel amaç, daha önce ayrıntılı bir biçimde ele alınmadığını tespit ettiğimiz bu iki ressamımızın, yaşadıkları dönemin kültür ve fikir hayatının neresinde durduklarını belirlemektir. Bu amaçla, izlenen yöntem, yaşam öyküleri yeniden gözden geçirilerek, üçüncü ve dördüncü bölümlerde birey ölçeğinde sanatçıları ele alıp, değerlendirme bölümünde toplumsal ölçekte yeniden bir araya getirmektir.

Bu doğrultuda atılan ilk adım, sanatçıların asker oldukları göz önünde bulundurularak, Milli Savunma Bakanlığı Arşivi'nden şahsi dosyalarına ulaşılmaya çalışılmasıdır. Arşiv ile yazışmalar sonucunda, 1870 yılından önce doğan askerlerin dosyalarının, arşiv kayıtlarında bulunmadığı bilgisi hem şaşkınlık hem de üzüntü uyandırmıştır. Yine yaşam öykülerinde eksik kalmış olabilecek parçaları bulmak üzere, Başbakanlık Osmanlı Arşivi kayıtları taranmıştır. Bu kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda sanatçıların yer aldıkları resmi görevler, katıldıkları sergiler, aldıkları ödüller, ürettikleri tablolar ve yazdıkları kitaplar değerlendirilmiştir.

Tez kapsamında yapılan araştırmada, Ankara ve İstanbul'daki başlıca kütüphaneler taranmıştır. Ne yazık ki, Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili yayınlanmış kitaba rastlanmamış, kendileri ile ilgili yazılmış olan makalelerde de sınırlı bilgilerin tekrarlandığı görülmüştür. Sami Yetik'in kaleme aldığı *Ressamlarımız*; Pertev Boyar'ın *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devri Türk Ressamları*; Halil Eldem'in *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*; Nüzhet İslimyeli'nin *Asker Ressamlar ve Ekoller* adlı eserlerin incelenmesi ile değerlendirmelere başlanmıştır. Yapılan araştırmanın şekillenmesini ve açılmasını sağlayan makaleler ise Mehmet Pakalın'ın *Sicil-i Osmani Zeyli* adlı eseridir. Bu kaynaktan Şahabeddin (Uzluk) Bey'in 1924 tarihinde kaleme almış

olduğu ve *Milli Mecmua*'da yayınlanan "Hüseyin Zekâi Paşa" adlı makalesi tespit edilmiş ve isimlerden yola çıkılarak aile üyelerine ulaşılmıştır. Ahmet Ziya Akbulut için de aynı durum söz konusudur. Akbulut'un yaşamını derlemekte kaynaklık eden diğer makaleler ise Salim Ayduz'e, Gültekin Elibal'a ve Şinasi Acar'a aittir. Her iki ressamın yaşadığı dönemin gazeteleri ve dergileri, tezin belli bir zamanla sınırlı oluşu nedeniyle taranmamıştır.

Tez çalışması kapsamında sanatçıların kitaplarının yanı sıra, resimleri de değerlendirilmiştir. Öncelikle, müzelerle ve özel koleksiyonerlerle yapılan görüşme ve yazışmalardan ve müzayede kataloglarından Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili görsel malzeme toplanmıştır. Bu bağlamda sanatçıların, Ankara ve İstanbul Devlet Resim Heykel Müzeleri, Milli Saraylar Koleksiyonu, Pera Müzesi, Sabancı Müzesi, Kandilli Rasathanesi ve Müzesi, Türkiye İş Bankası Müzeleri Koleksiyonlarından, müzayede kataloglarında var olan tabloları saptanmış ve değerlendirilmiştir.

Ressamların dünyayı kavrama ve anlamlandırma pratiklerini değerlendirmede, resimsel ve yazılı olarak ürettikleri eserler son derece önemlidir. Özellikle kaleme aldıkları kitap ve makaleler, her iki sanatçının görüşlerine, dolayısıyla sanat anlayışlarına, ışık tutan değerli kaynaklardır. *Mübeccel Hazine*ler, Hüseyin Zekâi Paşa'nın yazdığı tespit edilen tek kitaptır. Üretken bir yazar olan Ahmet Ziya yazdığı kitaplar arasında resim sanatının uygulamalarına dair *Amel-i Menazır* ve *Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır* adlı kitapları incelenmiştir. Araştırmanın hedeflerinden birinin sanatçıların yazdıkları kitap ve makalelerde kaleme aldıkları konuların, benimsedikleri dünya görüşünün eserlerine yansıyor yansımadığını belirlemek olduğu düşünüldüğünde, bu kitaplar, sanatçılarımızın resim sanatına yaklaşımlarını çözümleyici kaynaklar olmuştur.

Sorunlar

Araştırma sırasında bazı önemli sorunlar da ortaya çıkmıştır. Bu sorunların başında resimlerinin tarihlendirilmesi meselesi gelmektedir. Bu sıkıntı, Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda kullanılan tarihleme sistemlerinin birden fazla oluşu ile ilgilidir. Sanatçılarla ilgili yayın taramalarında genellikle Hicri takvim

kullanılmasına karşın yer yer belirgin bir karışıklığın yaşandığı görülmüştür. Genel eğilimi takip ederek, tarih çevirmelerde, Hicri takvim ölçüt alınarak Miladi takvime aktarılmış, parantez içinde de özgün tarih korunmuştur.

Tez kapsamında yaşanan bir başka sorun ise, soyadları ile ilgili karışıklıktır. Her iki sanatçının öncelikle yaşam öyküleri, ardından da eserlerinin kataloglanması sürecinde, bu durum zaman zaman sıkıntı yaratmıştır. Örneğin araştırmamanın başında Hüseyin Zekâi Paşa'nın kardeşi Hasan Rıza'nın tespiti sorun olmuş, şehit ressam Hasan Rıza'yla karıştırılmıştır. Yine araştırmalar esnasında, isim karışıklıklarından ötürü, tabloların gerçekte hangi ressama ait olduğunu tespit etmek sorun olmuştur. Bu durumda, tereddüt yaratan eserler kataloğa konmamıştır.

Öte yandan, sanatçıların tablolarının kataloglanması amacıyla görsel veri toplanırken, yapıtlarının orijinallerini görmek her zaman mümkün olmamıştır. Örneğin İstanbul Resim Heykel Müzesi, restorasyon çalışmaları bitmediğinden eserlerin sadece fotoğraflarını vermiştir. Yine müzayede kataloglarında ve özel koleksiyonlarda yer alan eserlerin orijinallerini incelemek imkanı olmamış ve eserlerin değerlendirmelerinde katalog fotoğrafları ile yetinilmiştir.

1. BÖLÜM: 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE BATILILAŞMA

19. yüzyıla doğru gelinirken, 1779 Fransız İhtilali ile yaşanan geleneğin parçalanışı ve İngiltere’de Sanayi Devrimi ile değişen üretim biçimleri, yüzyılı kökten değiştirecek olgulardır. Bir ayağı teknolojik ve ekonomik, diğer ayağı politik ve ideolojik temele dayanan bu çifte devrim süreci, doğal olarak Avrupa’daki toplumsal ve kültürel yapıyı da yeniden biçimlendiren etmen olarak ortaya çıkmıştır (Gombrich 1980:376-398).

Bu biçimlenmenin ekonomik sonucu olarak, Avrupa’nın içine girdiği teknolojik süreç büyük bir üstünlüğe dönüşmüş ve ekonomik gelişmelerin dayattığı coğrafi keşifler ve sömürgeleştirme hareketi, Batı Avrupa’yı tamamen merkezi hale getirirken, uluslararası düzlemde, Osmanlı İmparatorluğu merkezin dışında kalmıştır. Avrupa’nın ürettiği sanayi mallarının hem tüketicisi hem de ham madde tedarikçisi olarak hedef haline gelmiştir (Arsal 2000:46; Kılıçbay 1985:147-148; Tunaya 1985:142).

Bu süreçte, Osmanlı İmparatorluğu’nun 18. yüzyıldan itibaren uğradığı yenilgiler ve büyük bir güç olma niteliğini giderek kaybedişi, Avrupa’nın kuvvet dengesini değiştirmiş ve Osmanlı İmparatorluğu Batılı devletler için bir tehdit olmaktan çıkmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun geçirdiği tarihsel dönemeç ve bu dönemeçte ortaya konan modernleşme çabaları, Osmanlı Devleti’nin Batı’ya karşı kendini savunma ve ona rağmen var olma mücadelesinin stratejik zorunlulukları olarak gündeme gelmiştir.

Kuruluşundan 18. yüzyıla kadar geçen sürede, Avrupa ile erken tarihlerden itibaren temasta olan ve onunla sadece egemenlik ilişkisi kurarak güçlü bir imparatorluk portresi çizen Osmanlı yönetimi için 18. yüzyıldan sonra üst üste alınan askeri yenilgiler, ciddi bir özgüven bunalımına ve kırılmalara sebep olmuştur. Osmanlı sarayı artık kendi sisteminin mükemmelliği konusunda şüpheler duymaya başlamıştır (Şirin 2006:354).

Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu, 1878 yılında Rus yenilgisiyle daha da kötüleşir. İmparatorluğun dış borç ödemelerini garanti altına almak için devletin önemli gelir kaynaklarını Batılı güçlerin denetimi altına sokan Düyunu Umumiye İdaresi kurulmuştur. Bu dönemde gerçekleştirilen ödemeler, iç piyasada yaşanan nakit kıtlığı, aşırı askeri harcamalar 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nu zorlamaya devam etmiştir (Arsal 2000:46-47; Karal 1983: 424-431).

Osmanlı İmparatorluğu, kapitalizmle bütünleşme süreci içinde gerilemekteyken, çeşitli milliyetçi ayrılık hareketlerinin başarıya ulaşması, geleneksel tımar sisteminin çöküşü, 1838 sonrası dönemde değiş tokuşun yerini alan para iktisadı , Avrupa ile aralarındaki kültürel yakınlıkları olan gayri-müslimlerin sosyo-ekonomik açıdan öne çıkmaları gibi birtakım etmenler sonucu parçalanma sürecine girmişti (Arsal 2000:48-52). Bu süreç içinde saray bürokrasisi, devleti modernleştirmeye çabalarken, sarayın kendisine dayatılan antlaşmaları kabul etmek zorunda kalışının ardından saray çevresindeki bürokratlar Avrupa diplomasisine özgü girift ittifaklar ve dengelerle meşgul olmaya başlamıştır (Keyder 1987:9-29).

Osmanlı İmparatorluğu'nun değişen dünya düzenine ayak uydurma çabaları, esasen III. Ahmet saltanatı (1703-1730) döneminde başlamıştır. Bu bağlamda, Avrupa'yı tanıma adına ilk adımlar atılmaya başlanmıştır. Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in 1720 yılında III. Ahmed tarafından Fransa'ya elçi olarak gönderilmesi üzerine kaleme aldığı seyahatnamesi¹, Batı kültürü ile tanışmaya öncülük etmiştir. Yirmisekiz Çelebi gibi Avrupa'yı gözlemlemeye giden diğer sefir ve seyyahlar da, basit birer gezgin olmanın ötesinde Avrupa'yı artık başka bir gözle görmeye çalışan, yeni Avrupa imgesinin oluşumunda rol oynayan ve Batılılaşma adımlarının atılmasına, reformların başlatılmasına katkıda bulunan kişiler olmuştur (Şirin 2006:355).

¹ Bkz. Rado 2006.

O günün devlet adamları ordu düzenini değiştirerek işleri düzelteceklerini ummaktadırlar. Lale Devrinden, Tanzimata kadar süren yüzyıl içinde Batılılaşmadan ordunun düzenlenmesi, yenileştirilmesi anlaşıldığından çalışmalar daha çok bu alanda olmuştur (Erbil 1965:20). Ancak Batı'nın askeri ve teknik gücünün kaynağı yüzyıllar içinde evrilmiş, doğaya ve deneye yönelmiş düşünce yönteminden kaynaklanmıştır; Osmanlı yöneticileri, salt teknik aktarmakla sorunun aşılamayacağını 18. yüzyıl sonunda yavaş yavaş anlamıştır. Batı metotları ve pozitif bilimler bürokrasi eliyle Osmanlı İmparatorluğu'na aktarılırken, 1839 Tanzimat Fermanı'ndan sonra idari usuller ve kanunlar da alınmaya başlanmıştır. Fermanın giriş kısmında Sultan, bütün düşüncesinin memleketi kalkındırma ve halkı refaha kavuşturma olduğunu ilan etmekte ve Tanzimat'ın amacının yalnız din ve devlet değil, "mülk ve milleti ihya" olduğunu belirtmektedir. Hükümdarın yeminle bağlandığı bu ana haklar kavramı, şüphesiz 1830-1840 Avrupa'sında yaygın meşrutiyetçi fikirlerin etkisi altında benimsenmiş esaslardır (Erbil 1965:20; İnalçık 2005:271; İnalçık 2006:96-96)

Sonuçta, başlatılan reformların askeri alanda sınırlanması mümkün olamamış; askeri cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkâm ve yol için mühendislik eğitimi gibi açılımların ardından, sivil hayatta vergilerin düzenli toplanması için maliyeye, nihayet idareye ve hukuk alanına da sıçramıştır. Osmanlı yöneticileri Batılılaşma sürecine pragmatik bir yaklaşımla girmiş ve bu süreç Batı'yı hayranlıkla tercihin değil, zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Ortaylı 1985:137).

1.1. 19. YÜZYILDA SARAY VE ÇEVRESİNDE YAŞANAN SOSYAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

18. yüzyılda başlayan, 19.yüzyılda bilinçli olarak gelişen Batı'ya yönelme çabaları, Avrupa ile ilişkilerimizi arttırdığı gibi, toplumsal yapıda da kültürel değişimlere yol açmıştır. Batı'da yaşanan bilimsel gelişmeleri tanımak ve uygulamak zorunluluğunun sonucu olarak açılan pencereden Batılı kültür ve

sanat programlarının girmesi kaçınılmazdır. Nitekim geleneksel sanat dalları içinde önce değişimler, sonra da yepyeni programlar gelişmeye başlar (Giray 2000: 37-38).

III. Ahmed döneminde , İbrahim Müteferrika ve Said Mehmed Çelebi tarafından kurulan matbaa Batılılaşma yönünde atılan ilk adımlardan biri olmuştur; Osmanlı yöneticileri askeri alanda ve devlet yönetiminde yüzlerini Batı'ya dönerken, el yazması kitaplara eşlik eden geleneksel Osmanlı resim sanatı da yeni bir evreye girmiştir. Lale Devri olarak da anılan III. Ahmed dönemi (1703-1730), imparatorluğun bilinçli bir kültür alışverişinin başladığı bir dönem olmuştur. Genellikle kabul törenleri, av sahneleri, askeri başarılar gibi tarihi konularda, ya da Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak seferine eşlik eden nakkaş Matrakçı Nasuh'un topoğrafik manzaralarında olduğu gibi belgeci bir tutumun izlendiği minyatür sanatında, Nakkaş Levni ve Buhari gibi sanatçıların öncülüğünde, yeni teknik ve anlatım denemelerinin yapıldığı gözlemlenmektedir. Işık-gölge, renk değerleri ve perspektif gibi yenilikler, sanatçıların bu dönemden sonra üçüncü boyutu bilinçli bir biçimde resimlerine aktarma çabası içine girdiklerinin göstergesidir (Bağcı ve diğerleri 2006:261-279; Renda-Erol 1980: 32-47).

Batılılaşma hareketleri I. Mahmud döneminde (1730-1754) Humbaracı Ocağı'nın kurulması için Comte de Bonnevale'nin getirilmesiyle sürer (Cezar 1995:26,32; Giray 2000: 37; Karal 1978:321-323). Ordunun güçlendirilmesi çabaları, III. Mustafa zamanında (1757-1774) da devam eder ve modernizasyon çalışmaları için Macar asıllı Fransız Baron de Tott davet edilir. Baron de Tott, III. Mustafa'nın da arzusuyla Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'u kurar (Cezar 1995:33-34; Renda-Erol 1980:86). Teknik eleman yetiştirme çabaları III. Selim döneminde de sürer. III. Selim döneminde (1789-1807) asker yetişmek üzere Mühendishane-i Berri-i Humayun açılır (Cezar 1995:77-78; Renda-Erol 1980:86). Tek tek Batılı öğelerin alınması ile sınırlı olan bu dönemde Osmanlı bürokrasisi, Batı bilimiyle ilk kez sistematik bir temasa geçmektedir. Bu temaslar, dini bakış açısı ile bürokrat ulema tarafından da caiz

görülmekte ve teknik aktarımını yasaklayan bir dini kural olmadığı düşünülmektedir (İnalçık 2005:311).

II. Mahmud devrinde, III. Selim döneminde başlatılan sosyal, kültürel ve idari reformlar devam eder. Avrupa örneğinde eğitim yapan tıbbiye ve harbiye kurulları; bakanlıklar açılır; kıyafet reformları yapılır. II. Mahmud devri (1808-1839), aynı zamanda Vak'a-i Hayriye devri anlamına gelir. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırıldığı bu dönemde Avrupa ülkeleri Osmanlı'yı hukuk ve uygarlıkta geri kalmış görmektedir. Osmanlı eyaletleri toprak bütünlüğünden koparken, Mısır valisi Mehmed Ali Paşa çağdaş bir idare sistemi geliştirerek bu topraklarda Osmanlı egemenliğini sarsar (Cezar 1995:89-90; Karal 1956:318-319).

Tanzimat'ın ardındaki Sultan II. Mahmud dönemi genel anlamda batıya yönelişin ivme kazandığı, perspektif ve resim derslerinin okutulduğu, ve yetenekli askeri öğrencilerin Avrupa'ya gönderildiği yıllardır. Öte yandan, II. Mahmud, kendi portresini yaptırıp Bab-ı Âli'ye astırdığı gibi tüm devlet dairelerine konmasını buyurur. Üstünde resmi bulunan Tasvir-i Hümayun nişanını şeyhülislam başta olmak üzere ileri gelen devlet adamlarına vermesi Türk resminin gelişim çizgisinde önemli bir olaydır (Öner 1987:1-2; Renda 2000: 449).

Bu yüzyılda Batılı devletlerle başlayan ilişkiler sonucunda, Osmanlı başkentine yabancı elçilerin kabul edilmeleri, yeni sanatsal oluşumları beraberinde getirir. Saraya birçok ressam elçiler aracılığıyla tanıtılır. I. Abdülhamid (1774- 1789) ve III. Selim (1789- 1807) devirlerinde yabancı sanatçılara gösterilen ilgi, aralarında mimar, ressam, gravürcülerin bulunduğu birçok Batılı sanatçının Osmanlı İmparatorluğu topraklarında çalışmalarına olanak sağlar (Germaner 2002:63-83). Bu dönemde İstanbul'a gelerek daha çok elçilik çevrelerinde çalışıp Türkiye ile ilgili resimler yapan ve "Boğaziçi ressamları" diye adlandırılan sanatçıların özellikle Pera'da atölyeleri olduğu ve yerli sanatçılarla ilişki kurduğu anlaşılmaktadır. Öncelikle azınlık ve levanten ustaların bu çevreyle yakınlığı, Batı resim tekniklerinin yerleşmesini hızlandırmıştır (Germaner 2002:42).

Sayısı giderek azalan minyatürlü el yazması kitaplar, metinsiz albüm resimlerine dönüşmüş, kullanılan malzemeler değişmiş, iki boyutlu bir anlatım geleneğine sahip minyatürler, yerini Batılı perspektif resmine bırakmıştır. Bir yandan da, 18. yüzyıl ortalarında Osmanlı mimarisine giren Avrupa etkileriyle değişen mimari bezeme programları, duvar resmi olgusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batının barok ve rokoko motiflerinden aktarma duvar bezemelerinin arasına giren manzara ve natürmort kompozisyonları birer bezeme ögesi değil, resim sanatı olarak değerlendirilirler. Önce başkent İstanbul'da saray çevrelerinde başlayan ve giderek tüm imparatorlukta birçok cami ve konağın duvarlarını süsleyen bu resimler bir yandan geleneksel minyatür sanatının ayrıntıcılığını korur, bir yandan da perspektif ve ışık-gölge gibi yeni değerleri uyarlamaya çalışır. 19. yüzyılın ikinci yarısında birbiri ardına yapılan saray ve konakları bezeyen bu resimler İstanbul manzaralarından, av sahnelerine, egzotik görüntülerden gemi çizimlerine kadar uzanır. Bu duvar resimleri resim sanatımızda belli bir geçiş dönemini yansıtır. Ancak 19. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa'da yetişen Türk ressamı gerçekten Batılı anlamda resimler, figürlü yağlı boya tablolar yapmaya başlarlar (Renda 1977:193-201).

Çağdaşlaşma düşüncesinin saray ve saray çevresinde bulunan yöneticiler tarafından başlatıldığı dikkate alınırsa, Batılı anlamda resmin teşvik edilmesi de öncelikli olarak Saray'dan gelmektedir (Öner 1991:332.)

Sultan Abdülmecid'in tahta çıkmasının (1839-1861) ardından, Tanzimat'ın ilanıyla, yeni bir evreye erişen Batılılaşma etkinliklerinin içinde gerek kurumlarda gerekse kültür ortamındaki hızlı değişimler, üç boyutlu resmin gelişmesini sağlamıştır. İlk yağlıboya ressamlarından Ferik Tefik Paşa'yı eğitim için Avrupa'ya gönderen Sultan Abdülmecid'in, dönüşte sanatçıdan resim dersleri almıştır. Batılı eğitimle yetiştirilen ve portreleri için David Wilkie'ye poz veren Abdülmecid'in Batı sanatlarına ve Batılı sanatkârlara olumlu yaklaşımı, resim sanatına büyük katkıda bulunmuştur. Sultan, yabancı elçiliklere de yağlıboya portrelerini göndererek, Batılı anlamda yağlıboya portre olgusunu somutlaştırmıştır (Renda 2000.: 452- 456). Bu dönemde Avrupalı bakış açısı ile çevrelere bakmaya başlayan ressamlar, manzara geleneğini başlatmış;

çardaklı kır kahveleri, yalılar, Boğaz görünümleri, camileri, şairane bir tutumla, duygulu bir asalet, kibarlık ve sükunet içinde resimlerini saraya sunmuşlardır (Duben 2007:127). Bu resimlerde doğaya sonsuz bir hayranlık, doğayı kutsallaştırma sezilmektedir (Berk 1977:14). Sultan Abdülmecid döneminde sarayda hayat bulan en önemli olgulardan birisi de “yaver-ressam” kavramının tohumlarının atılmış olmasıdır. Yaver ressam olarak sarayda çalışan Osman Nuri, yetiştirdiği öğrencilerle de Türk resim tarihine büyük katkıda bulunmuştur (Öner, 1992:3).

Ciddi anlamda resim yeteneği ve deneyimi olan Abdülaziz (1861-1876) ise, sarayda Guillemet ve Chelebowski gibi ressamalara görev vermiş; C. F. Fuller adlı bir sanatçıya yontusunu yaptırmıştır. İlk kez 1867’de Paris, Londra ve Viyana’ya giden Abdülaziz, 1867 Paris Dünya Fuarı’na katılmış, sergiler gezmiş ve Avrupa sanatına duyduğu ilgi sonucu, birçok Avrupalı sanatçıyı sarayına davet etmiş, saray koleksiyonları için tablo satın almıştır. (Epikman 1944:8; Öner 1991:82-89). “Alafranga hayat”la beraber saraya, konağa yabancı ressamlar aracılığıyla perspektifli Batı kompozisyonları girmeye başlamış, saray duvarlarını dolduran savaş kompozisyonları ve Ayazovsky’nin peyzajları ilk örnekler olmuştur (Ülken 1942:31-32).

Saray, Türk ressamlarının da her zaman yanında olmuş ve Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi gibi sanatçıların Avrupa’ya gönderilmelerinde rol oynamıştır (Öner 1991:82-89). Bu sanatçılar, resimlerinde imparatorluğun eşyasını, rengini, ve kıyafetini yansıtmak istemişlerdir. Devrin sanatçılarına adeta Tanzimat toplumunun bütün ruhu sinmiş ve feraceli kadınlar, kılıçlar ve kalkanlar, yarı alafranga bahçeler, romantik dekor içinde doğu kıyafetleri resimlerinin bir parçası olmuştur (Ülken 1942:31-32).

Şeker Ahmet Paşa, Paris dönüşünden sonra İstanbul’da toplumsal bir nitelik taşıyan sergi etkinliğini, ilk kez 1873 yılında gerçekleştirmiştir. Bu, sanat ortamındaki hareket ve yeni düşünce biçimleri açısından önemli bir olgudur. (Öner 1992:4).

1.2. 1876 SONRASINA VE II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ KÜLTÜR HAYATINA BAKIŞ

Araştırmanın konusu olan Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) bu ortamda yetişmiş, eğitimleri, meslek ve sanat yaşamları Sultan II. Abdülhamid saltanatı döneminde şekillenmiştir. Bu nedenle 1876-1909 yılları arasında yaşanan kültürel ve sosyal değişimleri özellikle mercek altına almak ihtiyacı doğmaktadır.

II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) baskıcı monarşik bir sisteme rağmen Batı'ya açılışın, bilim ve özellikle sanat alanında önemli adımların atılmıştır. Bu dönemde Avrupalı kaynaklardan bilgi ve teknoloji aktarımı kesintiye uğramadan sürerken rejimin sıklığına rağmen demokratik haklara ilişkin tartışmalar gittikçe kök salmaktadır (Cezar 1995:478).

1727-1729 yılları arasında, Batı usulü askeri ve idari yenilikleri imparatorluğa getirip uygulamak ve devlete memur yetiştirmek adına başlatılan kitap çevirisi ve basımı etkinliklerini, 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın ardından, Sadrazam Mustafa Reşid Paşa ve diğer Tanzimat önderlerinin yoğun bir biçimde giriştikleri eğitim yenilenmesi hareketi takip etmiştir (Mardin 1985:47-48). Bütün bu eğitim hareketleri çerçevesinde, bu okullarda bir Osmanlı eliti yetişmiştir (Ortaylı 2008: 109-110). Esasen II. Abdülhamid'in saltanatı da Batı fikirlerinin artık iyice anlaşılmaya başlandığı bir dönemdir. Bunun bir nedeni de, yeni kurulan okullarda okuyan ve yabancı dil bilen eğitilmiş kişilerin artmasıdır. Harbiye, Mülkiye ve Askeri Tıbbiye'nin programları geliştirilmiş, okullarda bilgili bir kuşak yetişmiştir. Bu okullardan mezun olanlar, ders programlarının sonucu olarak 19. yüzyıl pozitif bilimlerinin Batı'nın esas güç kaynağını oluşturduğunu görüyorlardı. Böylece Batı'yı, Batı'da geliştirilen pozitif bilimle bir tutan bir kuşak yetişmiştir. Bu kuşak aynı zamanda Batılı olmayı "güçlü olmakla" eşdeğer görmekte ve bu bağlamda, eski dinsel değerlerin ancak milli gücü artırdıkları oranda önemli olduğunu savlamaktaydılar (Mardin 2007:15-16).

19. yüzyıl Osmanlı düşünce hayatını yönlendiren kişiler, yazın dünyasının etkin isimleri olmuştur. Tanzimat'la birlikte şair ve yazarlar, Batı'dan gelen toplumsal ve felsefi konulara ilgi duyarak, bu konuları fikir yazılarında olduğu kadar roman, hikâye, tiyatro ve şiirlerinde kullanmışlardır. Rasyonalizm, materyalizm, pozitivism gibi Batılı felsefi akımlar, Türk düşünce hayatının tanıştığı kavramlar olmuştur. Değişik yazarların kaleminde “Avrupalılaşmak, muasırlaşmak, garplılaşmak, modernleşmek” gibi adlar altında toplanabilecek düşünce hareketleri basın aracılığıyla topluma ulaşır olmuştur. (Okay 1988:198). Gazeteciliğin başlaması düşünce hayatında ciddi bir kıvılcığı tetiklemiştir. Türk okuyucusu bir yandan makale, öykü, roman, tiyatro ve eleştiri yazıları gibi yeni edebiyat türleriyle gazeteler aracılığıyla tanışırken, bir yandan da fikir hayatındaki tartışmaları takip eder hale gelmiştir (Cezar 1995:479).

Gazetecilik tarihine bakıldığında, eleştirel söyleme sahip aydın gazetecilerden biri İbrahim Şinasi'dir (1826-1871). Şinasi, 1862 yılında “eleştirel” olarak nitelendirilen söylemin hakim olduğu *Tasvir-i Efkâr* gazetesini yayınlamaya başlar. Şinasi'nin uygarlık anlayışı ve dünya görüşü, Aydınlanma devri fikirlerinden beslenmiş ve Osmanlı devlet ve toplum sisteminin bu öğelere göre şekillenmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Benimsediği adalet, hak ve yine akıl esasları, Fransız İhtilali sonrası gelişerek yayılmış fikirlerdir. Şinasi'nin *Tasvir-i Efkâr*'da geliştirdiği eleştirel söylem, kendinden sonra gazeteyi teslim ettiği Namık Kemal (1840-1888) tarafından devam ettirilmiştir (Mardin 1985:47-48; Tanpınar 1976:205).

Tanzimat'tan sonra Mustafa Reşit Paşa, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithad Efendi gibi öne çıkan isimler, yeni “aydın” tipinin örnekleridir. (Kaplan 2006:307). Bu isimler arasında Şinasi'nin fikir hayatına en büyük katkılarından biri, ısrarcı bir tutumla sunduğu yeni insan modeli ve medeniyet fikridir. Akıl çağında yaşayan yeni insan , her şeyden önce nefisini yenen ve kendisini insanlığa, insanlığın ıslahına, aydınlatılmasına ve kusurlarını gidermeye adanmış insandır. Medeniyetin esası da akıl olmalıdır; bireyler ve uluslar ise insanlığa hizmet etmek, onu yükseltmek ve aydınlatmakla yükümlüdür. Devlet ve birey arasındaki ilişkilerde karşılıklı bir hak ve ödev ilişkisine vurguda bulunan Şinasi,

insanın yaşamak için fikren ve bedenen daha fazla çalışmaya mecbur olduğunu düşünmektedir (Tanpınar 1976:201-205).

Öte yandan, zaman içinde bazı yazarların toplumsal temalardan uzaklaştığı görülmektedir. Özellikle Galatasaray Sultanisi edebiyat öğretmeni olan Recaizade Ekrem, şiirde tek amacının güzellik olduğunu savunur. Güzellikse doğada ve insandadır. Şiirde biçim tutsaklığını kıran Abdülhak Hamit için de, önemli olan duygularını, düşüncelerini anlatabilmektir. Ölüm düşüncesi, bireysel acılar, aşk ve tabiat, hepsinin üzerinde de metafizik düşünüş şiirlerinin belli başlı temalarındandır. Aslında Tanzimat sanatçısı, bir Batı dilini öğrenmiş, on sekizinci yüzyılın romantiklerini okuyarak *insanla* tanışmıştır. Bu insan, eğitilmiş, bilgili, toplumu ileriye götüren yaratıcı insandır. Tanzimat sanatçısı da o insan gibi olmaya çalışmış ve bu çaba ise, ülkücü, duygulu bir aydın tipi yaratmıştır (Özkırımlı 2004:1208).

1860'larda Şinasi ile beliren aydın tutumunun yanında aynı yıllarda ikinci bir akım oldukça farklı bir kültür birikimi yaratmaktaydı. Eleştirel söylemden farklı bir tutum izleyen bu akım, kendine özgü bir Batılılaşma stratejisi izlemektedir. Şerif Mardin, bu ikinci akıma *ansiklopedizm* adını vermektedir. Amacı, toplumsal eleştiri yapmaktan çok, Osmanlı İmparatorluğu'na faydalı saydığı gelişmeleri aktarmak olan bu gelişme, II. Abdülhamid döneminde konulan bazı yasaklar sonucunda daha da yoğun olarak yaşanmıştır. Ansiklopedizm daha çok memur statüsünü en önde tutan memur-aydınlar arasında görülen bir eğilimdir (Mardin 1985:48-51).

Bu aydınlar kültür çalışmalarını büyük devlet adamlarının konaklarında yaptıkları toplantılarla yürütmüştür. Bu toplantılar, Batı'da Aydınlanma devri aydınlarının oluşturdukları salon toplantılarını andırmaktadır (Mardin 1985:48). Örneğin, 19. yüzyıl sonlarında şair Nigâr Hanım, Osmanbey'deki konağı ile Rumelihisarı'ndaki salonlarını, yerli ve yabancı sanatçılara açarak, Batı'da aydınlanmaya ev sahipliği yapan kadınlı erkekli toplantıların benzerlerini imparatorlukta yaygınlaştıran isimlerdendir. Bu tür etkinliklerde bulunan bir başka isim ise, Şehzade Abdülmecid Efendi'dir. Batılı yaşam biçimine yakınlık

duyan Abdülmecid'in köşkünün birçok edebiyat ve sanat toplantısına sahne olduğu bilinmektedir (Berksoy 2002:11-12).

Bir başka açıdan Batı'ya açılış hareketi içinde, Batı müziği, askeri bando ve tiyatrolar aracılığı ile , özellikle de 1840'lı yılların ardından İtalyan toplulukların Beyoğlu'nda opera temsilleri ile imparatorluğa girmeye başlar. 1829 yılında İtalyan Giuseppe Donizetti'nin öncülüğünde kurulan bando sarayın koruması altında gelişmektedir. Bando genelde askeri kitleye hitap ettiği için Batılı anlamda müzik dili öncelikle bu grup arasında tanınıp benimsenmiştir. Batılılaşma hareketi içinde opera, operet, bale, çalgılı gazinolar, Batı müziği ve bir ölçüde tiyatro Batıya yönelimi vurgulayan sanat dalları ve etkinlikleri olmuştur. Öte yandan, II. Abdülhamid'in Batı müziği ve sahne sanatlarına Yıldız Sarayı'nda tiyatro sahnesi yaptıracak kadar ilgi duyması bu etkinliklerin yavaş yavaş toplum katlarına da inmesine yol açmıştır (Cezar 1995:482-484; Özer 2005:394-398).

Batı kaynaklı sanat dalları arasında resme duyulan ilgi bu dönemde de devam etmiştir. Dönemin sergilerini yakından izleyip desteklemiş olan saray ve çevresi, eğitim kurumlarında resim eğitime ilişkin ön çalışmaların yapılması yoluyla, kurumsallaşma adına önemli adımlar atılmasına yol açmıştır. Türk resim tarihinde çok önemli bir adım olan Sanayi-i Nefise Mektebi, II. Abdülhamid döneminde açılmıştır (Cezar 1995:485; Öner 1991: 90-94). Öte yandan, Yıldız Sarayı'nda kurulan çini fabrikasında, porselen ürünlerin bezemesinde pek çok Türk ve Batılı ressam görev almıştır; bu sanatçıların arasında Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekâi Paşa, Halid Naci, F. Zonaro gibi dönemin önemli ressamları bulunmaktadır (Küçükerman 1987:62-68; Öner 1992:6).

Her zaman çevresinde asker ressamlardan oluşan bir kadro bulunduran II. Abdülhamid, sarayda, Zonaro, Acquarone gibi yabancı ressamları da maaşlı olarak görevlendirmiştir. Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde başlayan yaver ressamlar grubu, bu dönemde de devam etmiştir. Şeker Ahmet Paşa, epey kalabalık yaver ressamlar grubu arasında görevini sürdürmektedir. Aralarında Hüseyin Zekâi Paşa'nın da bulunduğu bu askerlere ait pek çok tablo da saray

koleksiyonunda yerini almaya başlamıştır. Bu dönemde saraydaki Türk ressamaları ile ilgili birikim, ilk mezunlarını veren Darüşşafakalı ressamaların ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının ilk ürünleri ile çeşitlilik göstermektedir. Bu ressamalar, Sanayi-i Nefise madalyası ile ödüllendirilmektedirler. Bütün bunlar, II. Abdülhamid'in sanata yaklaşımındaki ciddiyeti yansıtmaktadır (Öner 1991: 90-94; Öner 1992:5-6).

Mimari açıdan da, II. Abdülhamid dönemi Batı kaynaklı bazı üslupların ülkeye girdiği, bir taraftan da Türk mimarisinin kendi kaynaklarına yönelik arayışlarla yeni sentezlere gitme hareketinin görüldüğü bir dönemdir. Tanzimat döneminin başlangıcından sonra Osmanlı mimarisinde çok sayıda Avrupa üslubu ve etkisi (özellikle Neoklasik, Barok ve Fransız Ampir üslupları) hakim olmuştur. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısına doğru, İstanbul'daki mimarlık anlayışı Neoklasikten Art Nouveau'ya, çoğu Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim Osmanlı mimarlarının eseri olan eklektik ve canlandırmacı üsluplardan oluşan kozmopolit bir karışımdır. İlkesel olarak Osmanlı mimarlarının bu kozmopolit üsluplar karmaşasına verdikleri vatanseverce tepki, Milli Mimari Rönesansını doğurmuştur. İslam, özellikle klasik Osmanlı kaynağına dikkatlerin çevrilmesi bu dönemde gittikçe gelişme kaydeder. Osman Hamdi Bey'in arkeoloji konusunda yürüttüğü ilk ciddi envanter çalışmaları, kısa zamanda diğer alanlara yayılır. Özellikle Fuad Köprülü'nün tarih, Ziya Gökalp'in sosyoloji, Suphi Ezgi ve Rauf Yekta'nın müzik tarihi, Celal Esad Arseven'in sanat tarihi üzerine yoğunlaşan araştırmaları, Türk kültür tarihinin sistematik bir yorumunu oluşturur hale gelmiş ve ulusal kimlik arayışlarını tetiklemiştir. Mimar Vedad ve Kemalettin Beylerin mimari tasarımları milli kültür kaynaklarına dönüşün örneklerini oluşturur. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise Osmanlı canlandırmacılığı, şüphe götürmez biçimde Türk milli üslubu anlamına gelmeye başlamıştır. 1913'te İttihat ve Terakki Cemiyetinin milliyetçi kanadının iktidarının pekişmesinden sonra Osmanlı kimliğinin resmi tanımında İslam'ın sahip olduğu öncelik yerini Türklük vurgusuna bırakmış, Türk milliyetçiliğinin başlıca ideoloğu Ziya Gökalp'in teorileri, Osmanlı canlandırmacılığından bir "milli üslup" çıkarmaya doğru yeterince ideolojik gerekçe sunmuştur. Gökalp Batı'dan medeniyet ödünç

alınabileceği halde, kültürün milletin kendi halkı ve tarihine bağlı kalması gerektiği gözleminde bulunmaktadır. Bu dönemde klasik Osmanlı mimarisinden (yani Türk kültüründen) alınan unsurlar Avrupa'nın akademik tasarım ilkeleri ve inşaat teknikleri ile yani Batı medeniyeti ile birleştirilmekteydi (Berksoy 2002:19-20; Bozdoğan 2002:41-49; Cezar 1995:488-489).

1. 3. ASKERİ OKULLAR VE ASKER RESSAMLAR

Bu yenilik hareketlerinin sonucunda yağlıboya resim sanatı giderek yaygınlaşacaktır. Resim sanatının temeli, III. Selim zamanında kurulan askeri okullarda atılır. Askeri yenilgileri sonlandırmak amacıyla Osmanlı Sarayı ilk önlem olarak askeri okullara önem verecektir. Askerî örgütü yenileştirmeyi amaçlayan 18. ve 19. yüzyıl padişahları, birbiri ardına kurdukları teknik okullarda yabancı uzmanların önderliğinde modern bir eğitim programı uygulatmışlardır. Giderek bu okulların hepsinde matematik, geometri, haritacılık yanında teknik resim dersi yer almıştır. 1793'te eğitime başlayan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun haritacılık ve gemi inşaatı ve öğretimi yapmaktaydı. Daha sonra orduya topçu ve istihkâm subayı yetiştirmek amacıyla 1795 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun kuruldu. 1834'te eğitim ve öğretime başlayan, 1835'te resmen açılan Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane'de (Mekteb-i Harbiye) yabancı uzmanların verdiği resim dersleriyle ve giderek oluşturulan ressam sınıflarında yetişen öğrenciler, tuval resminin öncüleri olmuştur. Mekteb-i Fünun-u Şahane'de, 1837'de Chirans adlı bir İspanyol ressam, okulun resim öğretmenliğine atanmıştır. Bu okulda karakalem, suluboya ve yağlıboya dersleri vermiştir (İslimyeli 1965:13). Okul, 1845'te İdadiye ve Harbiye olarak ikiye bölünmüştür. Mösyö Kes adında bir Fransızın İdadi'de resim dersi verdiği bilinmektedir (Renda-Erol 1980:88) Bu okullarda, başlangıcından beri resim derslerine önem verilmiştir. Topoğrafik çizimler ve arazi tanımak için yapılan resim eğitimi sırasında, gözü doğrudan gören ve yeteneği olan öğrenciler - Türk resminin ilk ve önemli temsilcileri- keşfedilmeye ve yetişmeye başlamıştır (Erbil 1965:21).

Askeri okullarda başarı gösteren öğrenciler, görgü ve bilgilerini arttırmak için Paris'e Mekteb-i Osmaniye'ye gönderilmişlerdir. Bu öğrenciler arasında İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Halil Paşa gibi Türk yağlıboya resim sanatının öncülerinin isimleri sayılabilir. İlk kez 1835 yılında Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, dönüşlerinde de askeri liselere, rüştiyelere öğretmen olarak atanmışlardır (Epikman:1944:8; Gören 1998:29; İslimyeli 1965:13; Tansuğ 1981:6).

Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'da ve Harbiye'de öğretilen resim ve resim tekniklerine dayalı dersler askerlikte gerekli olduğu için öğretiliyordu. Bu dersler sayesinde, ders anlatımı esnasında aslına uygun çizilen krokiler, planlar veya yazının yanında yer alan Batı tarzında yani optik görünümü yansıtan resimler konunun daha iyi anlaşılmasını sağlıyordu. Öte yandan, askeri dikimevlerinde yeni elbise modellerinin çiziminde, dökümhanelerde yeni silahların kroki ve teknik resimlerinin çiziminde, lito taşlarının üzerine şekillerin geçirilmesinde, mimari çizimlerde, gemi modellerinin hazırlanmasında, savaş esnasında kullanılan gölgeli taramalı haritalarda, Tıbbiye'de kullanılan anatomik çizimlerde yeni bir resim diline ihtiyaç doğmuş ve bu sebeple eleman yetiştirmek için askeri okulların müfredatına resim dersleri dahil edilmiştir (Terzi 1988:289-293).

19. yüzyıl Türk ressamı, çoğunun askerî okul çıkışlı olması nedeniyle 'asker ressam' diye tanımlanmışlardır. Bu dönem ressamlarının hepsi mevki sahibi, yüksek rütbeli yaverlerdir. Resimlerinin çoğunu saraya hediye eden bu sanatçılar, yeni bir siyasal bilinçlenmenin kültür ve sanat alanına yansıyan amaçlarını temsil etmektedirler. Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti devletine dönüşme süreci içinde, askerlerin resim sanatını yeni yöntemlerle geliştirme çabaları, benzersiz bir olgudur. 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan asker ressam hareketi, 18. yüzyıl başlarından itibaren Batı ile ilişkiler kurulan saray çevrelerinde de desteklenmiştir. Paris'e resim öğrenimine gönderilen asker ressamı, Batı etkilerini özümseyip yeni ve özgün sentezlere varmışlardır (Tansuğ 1986:55-56).

Askeri okullarda ders programına giren perspektif, topoğrafik ve teknik amaçlı resim öğretiminde gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Askeri okullarda “resm-i hatti”, “menazır” gibi adlar altında yürütülen resim derslerinin baş konusu, doğa görünüşleri ve arazi parçaları idi. Bu durum, okullarda yetişen ressamlarımızın öncelikle mimari konulara ve manzaraya eğilim duymalarını sağlamıştır. Öte yandan, askeri okullarda resim derslerinde sistematik bir figür eğitimine ihtiyaç duyulmuyordu. Resimlerindeki figür yokluğu, anatomi dersinin programda olmamasına, canlı modelden çalışılmamasına bağlanmakla birlikte, dinsel baskının yoğun olması ve sanatçıların bu baskıları göz önünde tutarak, dinde yasak olmamasına karşın, sanatçının kendi kendini sansür etmesiyle ilişkilidir; bu yüzden, 19. yüzyıl Osmanlı ressamları figürlü kompozisyonlar çalışmamışlardır (Renda-Erol 1980: 102-103; Taktak 1984a:15).

İlk asker ressamlar önceleri, yoğun olarak manzaraya ilgi göstermişler, yurt dışında gördükleri eğitimin de katkısıyla giderek figüratif doğrultuda eserler üretmeye başlamışlardır. Sivil okulların ve özellikle Sanayi-i Nefise'nin de kurulmasıyla, sanat etkinlikleri, askeri çevrelerden başlayarak, sarayın dışında da bir kesim tarafından uygulanmaya ve bunu takiben alınıp satılmaya başlamış, sınırlı da olsa bir sanat piyasası oluşmuştur (Berksoy 2002:6).

19. yüzyılda resim sanatını etkileyen bir başka olgu ise fotoğraf makinesinin icadıdır. 1830'lardan itibaren Avrupalı sanatçılar fotoğraftan devinimi yakalanmaya çalışmıştır. Fotoğraf, Osmanlı İmparatorluğu'nda, askeri okul çıkışlı resamlara olduğu kadar, Osman Hamdi ve “Türk Primitifleri” ya da “Darüşşafakalı Ressamlar” olarak da bilinen sanatçılarımıza ortak bir çalışma yöntemi getirmesiyle önem kazanmıştır. Bu sanatçıların fotoğraftan yararlanarak resmetme çalışmaları, devinim elde etme isteğinden çok dış gerçeğin tam olarak sunulması çabalarından kaynaklanmıştır (Çoker 1983:5).

19. yüzyıl sanatçılarının yararlandıkları bir başka görsel malzeme ise kartpostallardır. Tuval ve duvar resimlerinin yapılışında kartpostallar sanatçılara kaynak oluşturmuştur. Manzara içinde yer alan kuleli ya da kırmızı üçgen çatılı kır kulübelerinin betimlendiği donuk, durağan, gerilere doğru gidildikçe netliği

kaybolan resimler Avrupa manzaralarını andırmaktadır. Özellikle duvar resimlerinde çok sevilen ve neresi olduğu bilinmeyen doğa kesitlerinin pek çoğunda yüksek dağlar görölmektedir. İstanbullu sanatçılar için bu kadar yüksek ve dik dağların etrafta olmayışı, kartpostaldan yararlandıkları kanısını güçlendirmektedir (Tekinalp 1999:170).

Çekingen ve saygılı bir tutum, ayrıntı işçiliğı, ağaçların hareketsizliğı, gökyüzünün bulutsuz oluşu, her şeyin sakin, kımıltısız duruşu, mimari unsurların en ince ayrıntılarına kadar verilmesi, bu dönem ressamlarının manzara resimlerinde ortak bir üslup birliğı içinde olduklarını göstermektedir (Renda-Erol 1980:112-113).

Öncelikle askeri ve sivil okullarda başlayan resim derslerinin giderek yaygınlaşması, sanat eğitimi vermek üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, eğitim için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, başkentte çeşitli resim sergilerinin düzenlenmesi gibi olgular, zaman içinde tuval resminin gelişmesini sağlamıştır.

2. BÖLÜM: HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA (1860-1919)

2.1. AİLESİ, HAYATI VE KİŞİLİĞİ

Hüseyin Zekâî Paşa, 1860 yılında Üsküdar'da doğmuştur. Şahabeddin (Uzluk)'un ifadesine göre, "*dünyaya gözlerini açtığı zaman kendisini güzellikten mürekkebe bir muhit içinde buldu*". Dini değerlere sahip, orta halli bir ailenin çocuğudur (Şahabeddin 1924:252) Babasının adı İbrahim Efendi olarak belirtilmektedir (Dayımoğlu 1967:8). Kardeşi ise, kendisi gibi Harbiye'den 1883 yılında mezun olduktan sonra Kuleli Askeri Lisesi'nde resim öğretmenliği yapan Üsküdarlı Hasan Rıza (1864-1914) 'dır (Boyar 1948:73-76; Yasa Yaman 1994:545 ; Yetik 1940:72).

Hüseyin Zekâî Paşa'nın eşinin isminin Zübeyde olduğu bilgisini paylaşan sanatçının torunu Aydın Zekâî Bill, Zübeyde Hanım'ın, kızlarının güzelliği ile meşhur bir Orta Asya memleketinden Sultan Abdülhamid'in haremine hediye olarak geldiğini ve II. Abdülhamid'in, Zübeyde Hanım'ı Hüseyin Zekâî Paşa ile evlendirdiğini ifade etmiştir, ki böyle bir olay o tarihlerde büyük şeref sayılırmış².

Sanatçının Zübeyde Hanım ile evliliğinden iki oğlu olmuştur. Büyük oğlunun İbrahim Enver (1890-1918) olduğu, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden bulunan 29 Ekim 1905 (29 Şaban 1323) tarihli bir belgeden anlaşılmaktadır. Belge incelendiğinde, dönemin sadrazamı Ferid Paşa tarafından yazıldığı ve saray yaverlerinden Mirliva Zekâî Paşa'nın oğlu Enver Bey'in Dahiliye Nezareti'nde yer olmadığı için, Bab-ı Ali ya da Bab-ı Hümayun Baş Kitabeti'nde uygun bir maaşla işe alınmasının rica edildiği anlaşılmaktadır³.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın küçük oğlu Cevat Nüzhet Zekâî Bill ise tıp eğitimi almış ve psikiyatrist olmuştur; paşanın ölümünden bir yıl sonra da sanatçının arkadaşı Reşat Kulaksız'ın kızı Fatine ile evlenmiştir. Son Padişah Vahdettin'in doktoru

² Aydın Zekâî Bill ile yapılan 17 Şubat 2010 tarihli elektronik posta yazışması.

³ BOA:DH. MKT 1023/61

olarak sarayda görevli olan Reşat Paşa, Midilli'den İstanbul'a gelmiş ve askeri okula devam etmeye başlamıştır. Doktor olarak mezun olan Reşat Paşa ve Hüseyin Zekâi Paşa'nın arkadaşlığı okul yıllarına dayanmaktadır ⁴.

Hüseyin Zekâi Paşa, 21 Eylül 1919 (21 Eylül 1335) tarihinde idrar sıkışıklığı (tazyik-i bevvab) rahatsızlığı sonucu vefat etmiştir. Üsküdar'da Karacaahmet mezarlığında şehitliğe defnedilmiştir ⁵ (Pakalın 2009:73; Yetik 1940:74).

Sanatçı ile ilgili yazılarda, Hüseyin Zekâi Paşa'nın kişilik olarak ne kadar olgun ve alçakgönüllü bir insan olduğunun altı çizilmektedir. Hüseyin Zekâi'nin, küçük yaştan itibaren ağızında nahoş bir söze, davranışlarında herhangi bir hiddete, arkadaşlarına karşı kırıcı bir harekete rastlanmayan, örnek bir insan olduğunu, çevresinde her zaman sevilip, sayıldığını ve her zaman takdir edildiğini yazmaktadır⁶. Başta çocukluk arkadaşı Hoca Ali Rıza olmak üzere kendisini yakından tanıyanlar, onun çelik gibi sağlam bir ahlâka, dalkavukluktan öğrenen karakterine dikkat çekmişlerdir. Öte yandan, kendisinin çok hassas ve duygulu bir yapıya sahip olduğu, çok çabuk kırıldığı ve teşvik edilmeyi kimi zaman beklediği de kaynaklarda belirtilmiştir (Boyar 1948:73; İslimyeli 1965: 50; Şahabeddin 1924:254; Yetik 1940:72-73).

Hüseyin Zekâi Paşa, Doğu ve Batı müziğine hakim bir sanatçıdır. “*Güzel her yerde güzeldir, sanatın, inceliğin vatanı olmaz. Onu görebilen, anlayabilen her gördüğü yerde sever*” düşüncesini savunan sanatçı, Batılı müzisyenlerden

⁴ Aydın Bill ile yapılan 17 Ocak 2010 tarihli elektronik posta yazışması.

⁵ Mezar yerini tespit etmek için Karacaahmet Mezarlığı'na gidilmişse de, alanın büyüklüğü, mezar yerinin ada ve parsel numarasının bilinemeyişi gibi sebeplerle mezarına ulaşılamamıştır. İstanbul Büyükşehir Belediyesinin yürütmekte olduğu tespit çalışmasının sonucunda da ne yazık ki sanatçının mezarına ulaşılamamıştır.

⁶ İpek Aksüğür Duben, bu dönemde yapılan resim eleştirileri konusunda, “*Ruh güzelliği ahlak güzelliğine eşlik ettiği için resmin güzelliği ile ahlaksal işlevi bu dönemde birbirinden ayrı düşünülemezdi,*” saptamasında bulunmaktadır. Buradan bir çıkarımda bulunan Duben, “*Güzel resmi ancak iyi ahlaklı sanatçı yapabilir; giderek güzel ile iyi ahlak eş anlama gelebilir*” yorumunu yapmaktadır. Bu yıllarda birçok yazar, eleştiri yazılarında, sanat eserini değerlendirmek yerine sanatçının kişiliğini, yaşayış biçimini, ahlakını anlatmaktadır. Eleştiride bu tavır uzun yıllar sürmüş ve Hüseyin Zekâi Paşa hakkındaki övgüler de doğal olarak ahlak tabanına oturmuş ve Sami Yetik gibi yazarlarından kaleminden çıkan sanatçı ile ilgili yazılar, Zekâi Paşa'nın ahlak anlayışını, karakterini öven nitelikte olmuştur. (Duben 2007:197)

Chopin'i dinlemekten hoşlandığı ifade edilmiştir (Pakalın 2009:73). Sanatçının Üsküdar, Doğancılar, İhsaniye caddesindeki konakta ayak pedalı ile işleyen bir org bulunmaktadır ve Hüseyin Zekâi Paşa, hem alaturka hem alafranga, çok iyi org çalmaktadır⁷.

Başarının ancak düzenli olmakla elde edileceğini söyleyen sanatçı, şakacı kişiliği ile de tanınmaktadır. *Mübeccel Hazine*ler (Yüce/Ulu Hazine)ler) adlı eserinde de yer yer o esprili ton hissedilmektedir. Öte yandan, içki kullanmadığı gibi, içki için “ *insani hayvaniyete bazen takrib, bazen kalb eden vasıta*dır” dediği de kaynaklarda belirtilmektedir. (Pakalın 2009: 74; Şahabeddin 1924:254).

Gösterişsiz ve sakin bir yaşam süren Hüseyin Zekâi Paşa, kibarlığın ve nezaketin sembolü olmuştur. Katıldığı ilk Galatasaray sergilerinden birinde, yaptığı bir natüremort koridora asılmıştı. Paşa'nın ziyareti sırasında ilgililer esere yeterince önem verilmediği endişesi ile telaşlanmışlardı. Ancak Hüseyin Zekâi, olgunluk, alçakgönüllülük ve nezaket göstererek, “ *Bu resmimi ben de pek beğenmem. Jürinin tasvibini haklı bulurum*” yorumunda bulunmakla yetinmiş ve durumu bir sorun haline dönüştürmemiştir (İslimyeli 1965: 51; Yetik 1940:73).

Özel hayatında ise, kadın ile erkek ayırımına karşı olduğu belirtilen sanatçı, harem ve selamlık kurumuna da şiddetle karşı olmuştur. Aynı zamanda, kadının da hayatta bir yeri olmasını savunmuştur (Şahabeddin 1924:254).

Önceleri eğitim için Avrupa'ya öğrenci gönderildiği halde, savaşlar ve ekonomik krizler nedeniyle bu giderek azalmıştır. Hüseyin Zekâi Paşa da saraya yakın bir yaver olmasına karşın yurtdışına öğrenim için bu sebeple gidememiş olmalıdır (Tansuğ 1993:35). Ancak daima okuyan, araştıran ve böylece bilgisini arttırmaya çaba sarfeden, yüksek kültürlü bir insan olduğu belirtilmektedir. Sanatçı *Mübeccel Hazine*ler adlı kitabının bir bölümünde 1890'larda pek çok

⁷ Aydın Bill ile yapılan 17 Şubat 2010 tarihli ; Acar Bill ile yapılan 22 Şubat 2010 tarihli elektronik posta yazışmaları.

kitabı Osmanlıcaya çevrilmiş olan Fransız astronom ve yazar Camille Flammarion'a atıfta bulunmaktadır (1913:198-199).

Hüseyin Zekâî Paşa, sanat gündemini de takip etmiştir. Paris sanat alanının bütün yeniliklerini izlemiş ve bu çabaları sayesinde son sanat akımlarından haberdar olmuştur. Sanatçının Avrupa müzelerini gezip görmüş kadar bilgili bir sanat tarihi uzmanı olduğunu belirtilmektedir. Sami Yetik, sanat konusunda konuşurken Hüseyin Zekâî'nin kullandığı dili "*cehil noksanını kitap malumatı ile saklayan ezberci, şarlatan bir lisan değildi*" diyerek tanımlamaktadır (İslimyeli 1965:50; Yetik 1940:76). O sırada Fransa'da sanat çevrelerini etkileyen Empresyonizm, Hüseyin Zekâî Paşa'yı da derinden etkilemiştir. Kendisini daima destekleyen Şeker Ahmet Paşa da, Hüseyin Zekâî'nin bu heyecanını olumlu karşılamıştır (Dayımoğlu 1967:8).

2.1.1. Konak Toplantıları

Hüseyin Zekâî Paşa misafirperver kişiliğiyle de tanınırdı. Şahabeddin Uzluk, sanatçıyı "*Memleketin münevver hanımları ve erkekleri ile konuşurdu ve içtima'i, ilmi, fenni mevzular üzerine musahabeleri büyük bir zevk ile dinlerdi,*" sözleriyle anlatmıştır (Şahabeddin 1924:254). Bu sözlerden, Üsküdar'daki konağında dönemin sanatçıları, aydınları ve ileri gelenlerini ağırladığı ve gündemi oluşturan konuları tartışmaktan keyif aldığı anlaşılan Hüseyin Zekâî Paşa, Batıyı izlemekle kalmayıp, İstanbul'a gelen yabancı sanatçılarla da dost olup onlarla sanat sohbetlerinde bulunmuştur. Dönemin sanatçılarıyla sohbetler yapılan bu konak, Legrange⁸ ve 1905 yılında İstanbul'a gelen Paul Signac⁹

⁸ Legrange , peyzaj ressamı Nazmi Ziya'nın (1881-1937) Fransa'da öğrenciyken tanıştığı bir Fransız ressamdır. İstanbul'a Nazmi Ziya'yı ziyarete geldiği kaynaklarda belirtilmektedir. Ressam Hoca Ali Rıza'nın, bu Fransız sanatçının önünde bir resim çizdiği ve Fransız konuğun hayranlığını kazandığı aktarılmaktadır (Boyar 1948:81; Tansuğ 1981:8)

⁹ Başbakanlık Osmanlı arşivi belgeleri arasında bulunan bir grup yazışma, Yıldız Sarayı Başkıtabet Dairesi ve Dahiliye nezareti arasında yapılmakta ve bu belgelerden Paul Signac ve Mösyö Pirso(?)'nun, Haliç Saray sahilleri (Dersaadet sevhili), Galata rıhtımı, Fenerbahçe ve Boğaziçi sahilleri, Adalar, Yedikule mahallesi, Atik Kal'a civarları (eski sur duvarları) çevresinde resim çizmek için izin almaya çalıştıkları ve aldıkları anlaşılmaktadır.

gibi Avrupalı sanatçıları ağırladığı dönemin ünlü konaklarından biriydi. Yıldız Sarayı Başkitabet Dairesi'nden çıkan 10 Nisan 1907 tarihli belgede, Paul Signac'ın Haliç Dersaadet sahilleri, Galata Rıhtımı ve iskelesi, Fenerbahçe ve Boğaziçi sahilleri, Adalar bölgesi, Yedikule mahallesi ve civarında resim yapabileceğine dair izin belgesi mevcuttur. Belge, II. Abdülhamid'in saltanatı esnasında, 15 Ocak 1903 – 22 Temmuz 1908 tarihleri arasında sadrazam olan Mehmed Ferid Paşa tarafından imzalanmıştır¹⁰. Neo-empresyonizmin en önemli temsilcilerinden olan sanatçının, Paris'e yazdığı bir mektupta bu ziyaretten heyecanla söz ettiği aktarılır¹¹ (Dayımoğlu 1967:8).

Hüseyin Zekâi Paşa'nın tanıştığı bir başka yabancı ressam ise, İstanbul'a gelen Charles Alexandre Malfray'dır. Hüseyin Zekâi, Malfray'la birlikte İstanbul'un çeşitli semtlerini gezmiş ve bir gün de sanatçının doğduğu semt olan Üsküdar'a giderek orada birlikte çalışmışlardır. Malfray'ın "Şemsi Paşa'dan" adlı tablosu o tarihlerde yapılmıştır¹².

Hüseyin Zekâi Paşa'nın tanıştığı bir başka ressam ise, bir Fransız gravür sanatçısıdır. Sanatçının ailesinden temin edilen bir başka belge, Hüseyin Zekâi Paşa'ya hediye edilen bir eskiz çalışmasıdır. Esasen eskiz, büyükçe bir samanlı kâğıda yapıştırılmış bir Venedik görünümüdür ve eskizi hediye eden sanatçı tarafından imzalanmıştır¹³. "V. Huault Dupuy" adı ile imzalanmış olan çalışmada "*Majesteleri Sultan'ın yaveri Hüseyin Zekâi Paşa'ya, Yazara Saygılarımla*" ifadesi yer almaktadır. Kâğıdın sağ alt köşesinde yer alan "*Venise, Salon de Paris, 1898*" ifadesinden yola çıkılarak yapılan araştırmada, tam adı Valentine-René Huault Dupuy olan sanatçının Paris Salon Sergilerinin devamı niteliğinde olan Societe des Artist'in 1898 yılında düzenlediği sergiye bir gravürü ile katıldığı belirlenmiştir. Ancak söz konusu gravürün teması, Fransız sanatçının

¹⁰ BOA İ.HUS 152/1325 S084

¹¹ Paul Signac'ın ailesi ve yakın çevresi ile yapmış olduğu yazışmalar, Los Angeles'ta bulunan Paul Getty Enstitüsü'nde saklanmaktadır. Bu yazışmaların saklandığı klasörler incelenmişse de, söz konusu mektuba ulaşılamamıştır.

¹² Aydın Zekâi Bill'in 19.2.2010 tarihli posta iletisi.

¹³ Bkz. EK. 1.10

Hüseyin Zekâi Paşa'ya hediye ettiği eskizle ilgili olmayıp başka bir Fransa görünümüdür. Valentine-René Huault Dupuy Fransa'da Angers kentinde doğmuş bir ressam ve gravür sanatçısıdır. Sauvageot adlı bir sanatçının öğrencisi olmuştur. 1877 Salon Sergisine katılan Dupuy, 1903 yılında onur ödülü, 1908 yılında da 3. derece madalya almıştır (Benezit 1976:643). Eskizin alt köşesinde yer alan 1898 tarihinden yola çıkarak, iki sanatçının bu tarihlerde tanıştığı düşünülmektedir; ancak nasıl karşılaştıklarına ve iletişimlerinin ne kadar sürdüğüne dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Hüseyin Zekâi Paşa'nın 1898 tarihinde, o dönem Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında bulunan Suriye topraklarına Alman İmparatoru II. Wilhelm'in düzenlediği geziye eski eser uzmanı olarak katıldığı göz önüne alındığında, bu tanışıklığın o geziye ait olabileceği kanısı doğmaktadır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın misafirleri arasında çocukluk arkadaşı Hoca Ali Rıza da bulunmaktadır. Resim yapma tutkusunu bulunduğu her ortamda sürdüren Ali Rıza Bey, misafir olarak gittiği evlerde ya da peyzaja çıktığında yanındaki dostlarını unutmayarak anı değeri taşıyan resimler çalışmıştır (Turgut 2005:62). Sanatçı Zekâi Paşa'nın evine yaptığı ziyaretlerden birinde, konağın bir köşesini resimlemiştir¹⁴.

Sanatçının dostları ile biraraya geldiği bu konak, Hüseyin Zekâi'nin varisleri tarafından 1950 yılında satışa çıkarılmış ve eski Üsküdar sakinlerinden İsmail Hakkı Kalafatçıoğlu tarafından satın alınmıştır. Bugün İhsaniye Mahallesi, Selahattin Pınar Sokağında bulunmaktadır. Dış cephesi özgün haliyle korunarak, Anıtlar Kurulu'nun da onayıyla, üç katlı bir apartmana çevrilmiştir¹⁵.

¹⁴ Milli Kütüphane Koleksiyonu'nda olduğu tespit edilen çalışmada, sanatçının evinde bulunan bordürlerle çevrelenmiş, araları nakış işleri ile tezyin edilmiş tavan, tavandan asılan bordo renkli kristal sarkıtlı zarif bir avize, duvarı süsleyen üç adet hat panosu ve resmin oyma sandalye göze çarpmaktadır. Resme zarif ve ferah bir atmosfer hakimdir (Bkz. Ek 1.4).

¹⁵ İsmail Hakkı Bey'in oğlu Atılay Kalafatçıoğlu, araştırmacı Naciye Turgut'a konak hakkında şu bilgileri aktarmıştır: " ... Babam 'Ressam Zekâi Paşa'nın Köşkü' diye bahsederdi bu yapıdan. Esas parsel 500 metrekare arsa... 150 metrekare civarı bina yükselmiş. Büyük bir girişi vardı. Zemin yaklaşık 80x80 cm ebatlarında beyaz mermerlerle kaplı idi. Çok müthiş şeyler vardı. Özel yapılmış olduğu belliydi. Salon, büyük bir salondur. Ortadaydı ve dört köşesinde odalar yer alıyordu. Oda kapıları salona açılırdı. Salonun tavanı oldukça yüksekti. Yaklaşık bir buçuk metre boyunda kristal bir avize vardı. Camilerdeki büyük taşlı avizelere benziyordu. Zamanla taşları düştü ve nihayet kullanılamaz duruma gelince yerinden söküldü. Kapı girişlerini de altın yaldızlı bezemeler süslüyordu. Odaların kenarlarında yarım

Eski Türk eserlerine son derece meraklı olduğu ve çeşitli el işlerinden meydana getirdiği zengin bir koleksiyona sahip olduğu bilinen Hüseyin Zekâi Paşa, bu eşyaların sergilendiği, müzeye benzeyen bu konakta yaşamıştır. Oymalar, yazmalar, tezhipler, yemeni oyalarından mendil motiflerine, bir çekmecedен işlemeli elbiselere kadar Türk sanatının en güzel örnekleri bu koleksiyonda bulunmaktadır (Boyar 1948:73; İslimyeli 1965: 5; Yasa Yaman 1994:545; Yetik 1940: 74-75). Sanatçının konağında misafir olan kişilerden biri olan Sami Yetik, gözlemlerini şöyle dile getirir:

“ Zekâi Paşa, eski Türk eserlerine ve nefis eşyaya son derece meraklı bir ressamdı. Türk eşyalarıyla süslü atölyesi, kendilerini ziyaret ettiğim gün bana o zamana kadar görmediğim bir müzede bulunuyorum hissini vermişti. Eski nakış sanatımızın ve eşyalarımızın meftunu olan üstad, ecdadımızın güzel sanatlara karşı beslediği muhabbeti oymalar, yazılar, tezhipler, ve birçok güzel sanat eserleri taşıyarak bana birer birer anlatmış müstefid etmişti. Yemeni oyalarından, yazma mendil çiçeklerinden, sarı bir kapı halkasının şeklinden, bir tahta rafın üslubundan, bir çekmecenin, bir kalemtraşın, bir divitin, bir maktanın vücudundan bin mana çıkararak unutulmuş tarih olmuş güzellikleri teşrih ettiği o gün bana hassas milletimin en hassas bir asker ressamı karşısında bulunduğumu öğretmiştir.” (Yetik 1940:74-75)

Hüseyin Zekâi Paşa'nın katıldığı sohbetler, sadece konağındaki misafirleri ile sınırlı değildir. Sanatçı, zaman zaman, Üsküdar, Özbekler Dergâhı Şeyhi İbrahim Edhem Efendi'nin de sohbetlerine katılmıştır¹⁶. Edhem Efendi'nin ziyaretçilerinden olan Zekâi Paşa'nın bugüne ulaşan nadir portre

ay şeklinde balkon benzeri süslemeli öğeler ve yanlarında kılıç koymak için yapılmış küçük yarım dairesel bölümler bulunuyordu. Evin inşa stilinde haremlik selamlık yoktu. Yapının esas oturma yeri en üst kattı. Alt katlarda daha küçük odalar bulunuyordu. Bu odalar, mutfak, hizmetçi odaları gibi amaçlarla kullanılmış olabilir. Nitekim yapının ana girişinden başka yan tarafın da girişi vardı. Köşkün girişinden sonra ahşap merdivenler bulunuyordu. Merdivenlere çıkmadan yanda boşluk vardı. Oradan bahçeye geçiliyordu. Yani bahçeye çıkılan kapısı da vardı. Bahçede küçük bir mermer havuzu; akasya, atkestanesi gibi ağaçlar vardı...” (Turgut 2008:131-132)

¹⁶ Özbek Türklerinin kurduğu ve hacca giden Türkistanlıların İstanbul'daki uğrak yeri olduğu için bu isimle anılan dergahın Milli Mücadelemizde de önemli bir yeri vardır. Milli Mücadeleye inanarak Anadolu'ya geçecek olan asker ve sivil şahsiyetlerin birçoğu İstanbul'da son gecelerini burada geçirerek ertesi sabah gizlice yola çıkarlardı. Dergâhın şeyhi, Edhem Efendi ise, Türk, Arap, Fars ve Çağatay dillerine şiiir yazacak derecede hakim, hat sanatı ile ilgilenen, hendese ve kozmografya gibi pozitif bilimlere meraklı, doğramacılık, marangozluk, oymacılık, hakkaklık, mühürçülük, tornacılık, matbaacılık, mimarlık, ebruculuk gibi alanlarda uzmanlık sahibi olmuş bir kişidir. Dergâhın ziyaretçileri arasında ünlü matematikçimiz Salih Zeki Bey, Mekteb-i Harbiye Nazırı Galip Paşa da bulunmaktadır (Derman 1977:32-38).

çalışmalarından biri de, Edhem Efendi'nin portresidir¹⁷. Bugün bu portre çalışması dergâhın duvarını süslemektedir (Derman 1977:32-38).

2. 2. EĞİTİMİ

Hüseyin Zekâi Paşa, 1867/1868 (1283) senesi ilkbaharında İhsaniye mahallesinde bulunan Fıstıklı Mektebinde, o zamanlar âdet olduğu üzere ayinlerle öğretim hayatına başlamıştır. Fıstıklı Mektebini bitirdikten sonra Askeri Rüştiye'ye devam eden sanatçı, ardından Kuleli Askeri Lisesi'ne girmiş ve 1883 yılında da Harbiye'den ikinci mülazımlıkla mezun olmuştur (Boyar 1948:73-76; Pakalın, 2009:73;).

Hüseyin Zekâi Paşa, küçük yaşlardan itibaren resme meraklıdır. Yedi sekiz yaşlarında ilkokula giderken, kendisinde bir resim ilgisi uyanmıştır. Ancak bir gün okulda kitaplarının arasında resim gören hocası defteri şiddetle elinden alır ve resim yapmanın şeriata aykırı olduğunu anlatamadığı küçük ressamı falakaya çektirir. Bu olaya çok üzüldüğü anlaşılan sanatçı, resimden söz edildiğinde her zaman bu olayı anlatmış (Şahabeddin 1924:253). Kuleli Askeri Lisesi'ndeki öğrenciliği sırasında resimle yoğun olarak ilgilenmeye başlar. (Boyar 1948:73). Sanatçı, Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Osman Nuri Paşa'nın (1839-1906) öğrencisi olmuştur (Yetik 1940:73); ancak resim eğitmenlerinin arasında 1846 yılında Harbiye Mektebine atanan ve 1887'de ölümüne kadar bu görevde kalan Mösyö Kes (Ges, Ques?) de olmalıdır.

19. yüzyıl Türk resim sanatının pek çok ünlü ismini yetiştirmiş olan Osman Nuri Paşa, Askeri Lise'de, Hüseyin Zekâi Paşa'nın ilk resim derslerini aldığı kişilerdendir. Kuleli'de haftada iki gün, Harbiye'de ise haftada bir gün ders veren Osman Nuri Paşa, öğrencilerine karşı son derece ödüllendirici ve öğrencilerini

¹⁷ Zekâi Paşa, şeyhin resmini yapmaya niyet ederse de söylemeye cesaret edemez; ancak dergâha ziyaretleri sırasında, Edhem Efendi'nin yüzüne dikkatle bakıp evde çizmeye başlar. Zekâi Paşa'nın kendisine böyle ısrarlı bakışından şüphelenen Edhem Efendi: "Sen galiba benim resmimi yapıyorsun!" deyince, Hüseyin Zekâi, "Efendim burada bakıp evde çiziyorum. Müsaade ederseniz huzurunuzda getirip tamamlayayım" cevabını verir. Edhem Efendi'nin "Getir de yap" demesi üzerine Zekâi Paşa'nın bugüne ulaşan portrelerinden biri ortaya çıkar (Derman 1977:32-38).

teşvik eden bir öğretmendir (Boyar 1948:35-36). Her subayın resim yapması gerektiğini savunan Nuri Paşa, resimden anlamamanın büyük bir irfan eksikliği olduğunu düşünmekte ve bu yönde öğrencilerine öğütler vererek onlara resim sanatını sevdirmeye çaba göstermektedir (Boyar 1948:36). Eğitimci kimliği ile Osman Nuri'nin bu konuda yapmış olduğu telkinlerin Hüseyin Zekâi Paşa'yı derinden etkilediği anlaşılmaktadır.

Bir başka resim hocası, Süleyman Seyyid Bey'in ¹⁸ de, Hüseyin Zekâi'nin şekillenmesinde rolü olmuş olmalıdır. *“Pek küçükken başlayan resim merakının, Harbiye’de hocası Seyyid Bey’in teşvikiyle coştuğu”* belirtilmektedir (Pakalın 2009:73). Hüseyin Zekâi Paşa, *Mübeccel Hazineler* adlı eserinde, *“memleketimizin yetiştirmiş olduğu ressamlarımızın mümtazı”* olarak tanımladığı Süleyman Seyyid'in, *resim ilminin* kurallarını herkese tanıtmayı düşündüğünü, resmin önemini, ilerleme yolunda oynadığı rolü topluma anlatmaya çalışsa da yeterince anlayamadığını dile getirmektedir. Hüseyin Zekâ Paşa, resim konusunda bu kadar çalışmasına rağmen, Süleyman Seyyid'in karşılığını alamadan gözlerini kapadığını belirtmektedir. Seyyid Bey'in takdir edilmemiş olmasına rağmen, övünç duyulacak bir çok eser verdiğini ve böylesine yetenekli sanatçıların yurt dışında hürmet gördüğünü ve vefatlarından sonra haklarında makaleler yazıldığını ifade eden Hüseyin Zekâi Paşa, tam anlamıyla Batıyı tanımış olan bu değerli sanatçının, Batının yükselmesini Doğuda görmek için resim sanatını araç kabul ederek askeri okulun resim öğretmenliğini kabul ettiğini anlatmaktadır (1913:223-224).

Öte yandan, Hüseyin Zekâ Paşa'nın bir başka resim hocası, Fransız kökenli Levanten sanatçı Mösyö Ques'tir. Resim eğitimini İtalya'da tamamlayan Ques, Harbiye'de 1846'dan 1866 yılına kadar yağlıboya ve desen dersi vermiştir.

¹⁸ Yurt dışına gönderilen öğrencilerden olan Süleyman Seyyid, Paris'te Cabanel'in atölyesinde 9 sene çalışarak 1875 yılında yurda dönmüş ve Harbiye Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. Fakat o sıralarda aynı okulun resim hocalığını yapmakta olan Şeker Ahmet Paşa ile aralarında daha Paris'te başlayan sanat görüşlerindeki ayrılık, burada da devam etmiş ve 1880 yılında Harbiye'den ayrılarak Kuleli'ye geçmiştir. 4 sene bu okulda öğretmenlik yaptıktan sonra 1910 senesine kadar Askeri Tıbbiye İdadisi resim muallimliğine atanmıştır (Boyar 1948: 42-43). Perspektif kuralları konusunda Leonardo de Vinci'den daha titiz olduğu söylenen sanatçıya tıbbiyeli öğrencilerin 'metrologiste' lakabı taktığı bilinmektedir. Derslerinde öğrencilerinin hayal güçlerini geliştirebilmeleri için tatlı hikâyeler anlatıp, felsefi konuşmalarda bulunmuş. Şeffaf sürülmüş boya ve renklerin tazeliği ile şekillenen natürcümleri, Türk resim tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Boyar 1948: 44).

Mösyö Ques, Harbiye’de göreve başladığı zaman klasik geleneklerin sürdürüldüğü ve gözleme dayalı gerçekçi bir anlayışın yerleşmeye başladığı dönemdir. Dolayısıyla öğrencilerini de bu anlayış çerçevesinde yetiştirmiştir. (Turgut 2005:41).

Okul ve mahalle arkadaşı Hoca Ali Rıza’nın özgeçmişinde aktardığı bir anı Hüseyin Zekâi Paşa’nın erken yaşlardan beri resme olan ilgisinin ilerleyen yıllarda da sürdüğünün göstergesi gibidir. Harbiye’ye devam ederken, aralarında Hoca Ali Rıza’nın da bulunduğu bir grup öğrenci okula resimhane açılması talebiyle Erkan-ı Harp Reisi Edhem Paşa’ya başvuruda bulunurlar. Talepleri geri çevrilmez ve Osman Nuri Paşa’nın gözetiminde resim çalışmalarına burada devam ederler¹⁹ (Turgut 2005:38).

Mustafa Cezar da aynı olaya değinerek, 13 Şubat 1881 tarihli bir belgeye dayanarak, Harbiye Mektebi’nde okuyan bazı öğrencilerin madalya ile ödüllendirildiğini belirtmektedir²⁰ (Cezar 1995:399).

Söz konusu belgede bahsi geçen ve madalya ile ödüllendirilen öğrencilerden Hüseyin Zeki, büyük ihtimalle Hüseyin Zekâi Paşa, Hüseyin Rıza ise kardeşi

¹⁹ Hoca Ali Rıza bu anıyı şu sözlerle aktarır:

“ Acizleri alelusul Rüştiye mektebine duhulümden itibaren resim ve resimle alakadar olan derslere son derece bir heves ve inhimak ile çalışmış idadi ve bilahare Mektebi Harbiye’de resimle artık bir sahib-i ihtisas gibi iştigale başlamış bulunuyordum ki 1296 tarihinde (Askeri) idadide bulunduğum zamanlarda benim gibi resme heveskâr olan Zekâi Paşa gibi beş, altı sınıf refiklerimi bitteşvik resmi ilerletmek üzere bir resimhane kuşad için ol vakit mektep nazırı bulunan Erkan-ı Harp Reisi Edhem Paşa’ya arzuhal ile müracaat ederek matlubumuz maattakdir is’af ve alat-ı tersimiye de mektepçe izhar ve ita olunarak ilk defa olmak üzere Nuri Paşa merhum muallim tayin edilmiştir. Bu suretle bir sene zarfında yapmış olduğumuz tablolar ilk defa Abdülhamid merhumuna takdim edilerek mazharı ihsan ve mükafat olduk. Bu hal bittabi daha ziyade sevk ve gayretimizi arttırarak ve bütün eyyamı tatiliyemizi resim terakkisi için uzun uzun mesaiye hasrederek resme alakası olan hendese-i resmiye, menazır ve gölge gibi derslerde de kesb-i ihtisas etmeye çalıştık” (Turgut 2005:38).

²⁰ “Maruz-u çâker-i kemineleridir ki:

Mekteb-i Harbiye-i Şahane resim sınıfı şakirdanından Hüseyin Zeki ve Hüseyin Rıza ve Ratıb ve Ali Rıza Efendilere tebdilen dördüncü ve Enver Efendi’ye mücedden beşinci rütbelerden Nisan-ı Mecidi ihsan buyurulmasına mebni muamelât-ı zatiyenin icrasıyla berat-ı alilerinin bittasdir irsali muktezay-ı emr-ü ferman-ı hazret-i padişahiden bulunmuş olmağla ol babda emr-ü ferman hazret-i veliyyülemrindir. Fi 13 Rebülevvel 98 fi Şubat 96.” (Cezar 1995:399)

Hasan Rıza²¹ olmalıdır. Ali Rıza Efendi ise, sonradan birçok görevde birlikte çalıştıkları tahmin edilen Hoca Ali Rıza olmalıdır.

Harbiye Mektebi'ne resimhane açılması için buldukları girişimin ödüllendirilmesi karşısında heveslendikleri anlatılan ve tatillerinde bile resimle ilgilendikleri anlaşılan öğrencilerden Hüseyin Zekâi Paşa'nın resim konusunda gösterdiği çabalar bir sene sonra meyvesini verir. 1882 yılında yaptığı bir tablosu ile saray yakından ilgilenir. Bir yaz gecesinde Boğaziçi'ndeki donanmaları konu alan yağlıboya tablosu, ressam ve sanat hamisi olan II. Abdülhamid'in dikkatini çeker. Özellikle tablodaki renk cümbüşüne hayran kalır. Bu tablo sayesinde Hüseyin Zekâi, sarayda "Mülazım ve Yaveran" sınıfına geçer. Sami Yetik'in ifade ettiğine göre, okul sıralarından birdenbire şatafatlı bir hayata geçişi onu ne şımartmış ne de hayatında bir değişikliğe sebep olmuştur. Tam tersine, onu daha da çok çalışmaya sevk etmiştir. Genç Hüseyin Zekâi'nin saray alınması, daha önce rastlanmayan bir olay değildir. Çünkü saray ileri gelenleri, fırsat buldukça, iyi huylu ve yetenekli gençleri herhangi bir neden bahane ederek saraya almaktadırlar (İslimyeli 1965:50; Renda-Erol 1980:133; Taktak 1984b:20; Yetik 1940:73;).

2.3. SARAY HİZMETİ

Hüseyin Zekâi Paşa, 1880/1881 (1298) yılında Harbiye Mektebi'nin piyade sınıfından mülazım-ı sani²² olarak mezun olur. Daha okul sıralarında iken, yaptığı bir tablo ile Sultan Abdülhamid'i etkileyen Hüseyin Zekâi'nin yaverler sınıfına alınmıştır. Şahabeddin Bey'in *Milli Mecmua*'da yayınlanan makalesinde belirtildiği üzere, mezun olduktan sonra o dönemde sarayda mabeyn ressamı olarak görevli bulunan Şeker Ahmet Paşa'nın yanında göreve başlamış ve bundan sonraki yaşamı hep saray etrafında ve saray hizmetinde geçmiştir.

²¹ Sami Yetik, Hüseyin Zekâi'nin kardeşi olan Binbaşı Hasan Rıza'nın, Kuleli Askeri Lisesi'nin önemli resim öğretmenlerinden olduğunu belirtmektedir (1940:76).

²² Yeniçeri teşkilatının ortadan kaldırılmasından sonra kurulan yeni teşkilat şemasına göre bölüklerin komutasıyla görevli yüzbaşılara yardımcı görevli mülazımlık rütbesi oluşturulmuştur. Mülazımlık rütbesi ise, mülazım-sani (asteğmen) ve mülazım-evvel (üstteğmen) rütbelerinden oluşmaktadır (Doras 1984:91-94).

Bunlar, askeri inşaat komisyonu başkanlığı, askeri müze kuruluşu gibi değişik alanlarda yapılan görevlendirmelerdir. Ancak Şahabeddin Bey sanatçının bu görevlendirmeleri ile ilgili olarak ilginç bir tespitte bulunmakta ve makalesinde,

“Zekâi Paşa'nın irâdı (geliri) olmadığı için bu gibi vazifeleri istemeyerek kabul ediyordu. Zaten memlekette fırçası yüzünden geçinenler yoktu. Sanat erbâbının her birisi bir memuriyete giriyor ve böylelikle hayatlarını kazanıyorlardı.”

ifadesini kullanırken, sanatçıların 19. yüzyılda geçim koşullarını da özetlemektedir (Şahabeddin 1924:252).

Hüseyin Zekâi Paşa'nın verilen görevleri kabul ederken dönemin ekonomik koşullarının etkili olduğunu belirten Şahabeddin Bey'in yorumu, sanatçı ile ilgili bir başka arşiv belgesiyle de desteklenmektedir. 1904 (1322) senesine ait, Yıldız Sarayı Başkıtabeti'ne yazılan bir Osmanlı arşivi belgesi, o dönemde mirliva olan Hüseyin Zekâi Paşa'nın, geçmiş yıllara ait ödenmemiş maaşları ile ilgilidir. Belgeden anlaşıldığı üzere, ödemesi geciken maaşlar, 1899/1900 (1317) ve 1901/1902 (1319) senelerine aittir²³. Sanatçı, dönemin diğer asker ve memurları gibi, çalışmasına karşılık gelen maaşı alamamıştır. Ancak yaşam koşullarının çok pahalı olmaması ve verilen bir aylık maaşın bir süre yeterli gelmesi sebebiyle memurlar çok sıkıntı çekmeden idare edebilmektedirler (Öztuna, 2008:69). Benzer bir durum, Hüseyin Zekâi için de geçerli olmalıdır; zira 1899/1900 ve 1901/1902 yıllarına ait birikmiş maaşlarının ödemesini, 1904 yılına kadar talep etmeyen sanatçı, bütçesini idare edebilmiş olmalıdır²⁴.

²³ BOA İ.HUS 118:1322R/53

²⁴ Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) devirlerinden kalan borçlar, faiz ve mürekkep faizleriyle beraber, 1881 yılında 252 milyon altına yükselmişti. Bu büyük borcun önemli bir kısmı, 93 Harbi savaş tazminatıydı. Türk maliyesi, çok uzun vadeyle de olsa bu borcu tasfiye edebilecek durumda değildi. Alacaklı devletlerin başında İngiltere ve Fransa geliyordu; Rusya da, Berlin Muabedesine göre tazminat alacaklısı durumundaydı. 20 Aralık 1881'de yayınlanan Muharrem Kararnamesi ile borçların ödenebilmesi için yeni bir formül bulundu. Düyunu Umumiye idaresinin başlangıcı olan bu kararnameye göre, devletin tütün, damga pulu, tuz, ipek, balık, sigara tekelleri ve bazı imtiyazlı eyaletlerin maktû vergileri, Düyunu Umumiye'ye bırakılıyordu. Bu şekilde, alacaklıların, verdikleri borçları düzenli bir biçimde tahsil etme yolu açılmış oluyordu (Öztuna, 2008:68-69). Sultan Abdülaziz devrinde iflasa giden Türk maliyesi, bu uygulamayla birlikte borçlarının büyük bir kısmını ödeyerek istikrara kavuştu. Düyunu Umumiye, imparatorluğun sonuna kadar devam etti. Birçok gelirini Düyunu Umumiye'ye bırakmak zorunda kalan devlet, dış borç ödemelerini bir düzene koysa da, içerde ekonomik anlamda, zaman zaman sıkıntılı dönemler geçirdi. Memur ve asker maaşları iki ayda bir

2.3.1. Fotoğraf Komisyonu Başkanlığı

Sicill-i Osmani Zeyli'nde, Hüseyin Zekâi Paşa'nın ilgi alanının sadece resimle sınırlı kalmadığı, zaman içinde eski eserlere de merak saldığı bilgisi yer almaktadır. Hüseyin Zekâi Paşa'nın eski eserlere merakı ve sevgisi yüzünden Bursa ve civarında çeşitli defalar eski eser araştırmasında bulunduğu ve bazı fotoğraf ekiplerinin başında yer aldığı belirtilmektedir (Pakalın 2009:73).

Sultan II. Abdülhamid'in saltanat yılları (1876-1909) süresince, fotoğrafçılık hızla gelişmiş ve askeri okullarda gösterilmeye başlanan fotoğrafçılık dersleri sayesinde, bu okullardan mezun olan askerlere ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevi verilmiştir. Hemen bütün donanma gemileriyle, askeri kuruluşların, fabrikaların, devlet tarafından yapılmış bütün binaların, okulların, karakolların, camilerin, etnoğrafik çevrenin, arkeolojik görünümünün ve doğanın fotoğrafları çektirilmiştir. Sultan II. Abdülhamid, ziyarete gelen yabancı devlet adamlarının imparatorlukta gezilerini, hastane ve büyük müesseselerin açılışlarını da yine çektiği fotoğraflardan izlemiştir. (Özendes 2000:754-762).

Bu etkinlikler çerçevesinde, Hüseyin Zekâi Paşa'nın da, imparatorluğun çeşitli köşelerini fotoğraflanması için oluşturulan komisyonlarında yer aldığı bilinmektedir. İstanbul Üniversitesi Nadide Eserler Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri incelendiğinde, sanatçının Bursa ve Bilecik civarı fotoğraflarını albüm halinde saraya sunduğu ortaya çıkmıştır. Ancak sanatçının sadece komisyon başkanlığı yaptığı bilinmektedir ve kendisinin fotoğraf çekip çekmediği hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır.

1884'te yüzbaşı, 1885'te kolağası, 1890'da binbaşı²⁵ ve 1891'de kaymakamlığa²⁶ (albaylığa) hızla yükselen Hüseyin Zekâi, 1 Aralık 1892 tarihinde kaymakam rütbesinde iken, padişahın tahta çıkışından itibaren

ödenir hale geldi. Bu durum maaşlarını düzenli olarak alamayan asker ve memur zümresinin memnuniyetsizliğine yol açmıştır (Karal 1983:426-432; Öztuna, 2008:68-69).

²⁵ BOA İ. DH 1181/92401 1307

²⁶ BOA İ. DH 1251/98110 1309

imparatorluk sınırları içinde inşa edilen askeri binaların fotoğraflarını çeken komisyonun başkanlığını yaparak, padişaha bir albüm oluşturmuştur (Turgut 2008: 127-129).

Benzer bir görev, 1894/1895 yılları arasında verilmiş ve Hüseyin Zekâî'nin kaleminden çıkan dilekçeden anlaşıldığı üzere, eski eserler, görmeye değer doğa görünümünün yanı sıra dikkate değer silah, kumaş, giysi gibi günlük kullanım eşyalarını da gerçek renkleriyle gösteren *tasvirli albümler* oluşturmakla görevli komisyona başkanlık etmiştir. Fotoğrafların yanı sıra yağlı boya ve sulu boya resimlerden ve planlardan oluşan bu albüme, resmedilen ya da fotoğraflanan bölge veya eser ile ilgili açıklama ve bilgilendirmelerin etraflıca yapılacağı da Zekâî Paşa tarafından ifade edilmektedir²⁷. Belgeden anlaşıldığı üzere, yapılan iş aslında resimli bir tarihi bilgi ve belge toplama işidir. Kaç gün süreceği ya da hangi bölgede yapılacağı belirtilmeyen çalışmanın yürütülmesi için gerekli görülen alet ve gerekli malzemenin satın alınması için yirmi beş bin kuruşluk bir ödeme talep dilmektedir.

Dilekçedeki ifadeden, komisyon başkanı Hüseyin Zekâî Paşa'nın oluşturduğu fotoğraf ekibi için seçtiği isimler ilgi çekici görünmektedir: Mekteb-i İdadi-i Harbiye'de resim öğretmeni , o dönem yüzbaşı rütbesinde olan Hasan Rıza; yine aynı okuldan lisan öğretmeni yüzbaşı vekili Ratib Efendi; dahiliye zabitanı üsteğmen Hakkı Efendi; Bab-ı vala-yı seraskerleri levazım 4. Şubesi kâtiplerinden Nazmi Efendi; Bahriyeli üsteğmen Mehmed Efendi; Bahriyeli İsmail Hakkı Efendi; ve Harbiye'den fotoğraf öğretmeni Rifat Efendi ile yine Harbiye'de öğretmenlik yapan ve o dönem kolağası olan Ali Rıza Efendi'dir.

Burada dikkati çeken nokta Hasan Rıza, İsmail Hakkı, Ali Rıza ve Hüseyin Zekâî arasındaki ilişkidir. Esasen Hasan Rıza ve Hüseyin Zekâî kardeşlerdir. Mahmut Esad'ın *Mirat-ı Harbiye* adlı eserinde, Üsküdarlı Hasan Rıza ile ilgili verilen bilgilerde, Hasan Rıza'nın imparatorluk mülklerinin fotoğraflanması görevinde bulunduğu ve kardeşi Hüseyin Zekâî'nin de komisyonun başkanı olduğu bilgisi teyit edilmektedir (Terzi 1988:109-110).

²⁷ BOA Y.PRK-ASK 1312105/45 1312

Öte yandan yapılan araştırma, daha çok Ali Rıza ismine odaklanmaktadır. O dönemde kolağası olduğu bilinen bu Ali Rıza, çocukluk arkadaşlığının yanı sıra, Harbiye sıralarında da Hüseyin Zekâi ile beraber oldukları ortaya konulan Hoca Ali Rıza Efendi olmalıdır. Hüseyin Zekâi Harbiye'den 1883 yılında, Ali Rıza ise 1884 yılında mezun olmalarına rağmen aradan on yıl geçtikten sonra da arkadaşlıklarını sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

İlgi çekici diğer bir isim ise, İsmail Hakkı'dır. Dönemin ünlü simalarından Bahriyeli İsmail Hakkı da Üsküdarlıdır ve deniz ressamı olarak bilinen sanatçının kız kardeşi Nadide Hanım (1874-1946), Hoca Ali Rıza'nın eşi olmuştur (Turgut 2005:48). Dolayısıyla, bu dört isim aynı mahalleden, birbirleri ile yakın ilişkiler içinde olan simalardır. Birbirleriyle sanatsal düzlemde de ortak paydalarda buluşmaları Hüseyin Zekâi'nin birlikte çalışmayı tercih etmesinin sebebi olmuş olmalıdır.

Ancak altı çizilmesi gereken nokta, söz konusu dilekçenin, bu fotoğraf komisyonunu oluşturmada bir ön çalışma niteliğinde olduğudur. Bu açıdan, Hüseyin Zekâi bu dilekçe ile çalışmak istediği isimleri Dersaadet'e bildirmektedir. Aralarından sadece kardeşi Hasan Rıza'nın gerçekten kendisi ile birlikte bu yolculuğa çıktığını bilmekteyiz. İsmail Hakkı ve Ali Rıza Efendi hakkında aynı kesinlikte konuşmasak da, Hoca Ali Rıza'nın hayatı ile ilgili bir çalışma yapan Uğur Derman, Ali Rıza Bey için "Sultan Abdülhamid'in Osmanlı Devleti'nin kuruluş devirlerinin yazıyla tespiti için Muallim Naci'yi görevlendirdiği zaman Söğüt, Bilecik, Eskişehir, Bursa, Yenişehir gibi imparatorluğun ilk şehirlerine gönderilen askeri heyete dahil edilerek, buralarda gördüğü Türk-İslam eserlerini çizgileri ile kâğıda aktarmıştır" demektedir (Derman 1977:157-158). Dolayısıyla, Ali Rıza Bey'in o yıllarda bu tip etkinliklerde yer almış olmasının, Hüseyin Zekâi ve Ali Rıza'nın bu komisyonda birlikte çalıştıkları ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Sanatçının üstlendiği bir başka fotoğrafçılık görevi ise, 1900 yılında verilmiştir. İran Şahı Muzafereddin'in İstanbul'a yaptığı resmi ziyareti fotoğraflarla

belgelemekle görevli komisyonun başkanlığında yine Hüseyin Zekâi Paşa bulunmaktadır. Bu ziyaret, toplam üç yüz kırk adet fotoğrafla saraya sunulmuştur (Turgut 2008:132).

2.3.2. Yıldız Porselen Fabrikası

Hüseyin Zekâi Paşa'nın bir başka hizmeti, Yıldız Porselen Fabrikası'nda olmuştur. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde, Avrupa'dan ithal pek çok ürünün yanı sıra Sevres ürünü porselenler, başta saray için olmak üzere, ülkeye hızla girmeye başlamıştı. Bir yandan Batı sanatı ve tekniği ile üretilen porselenlerin çekiciliği; bir yandan Anadolu'da geleneksel çini ve seramik fırınlarının artık pek fazla üretim yapmaması; öte yandan da başta saray ve çevresi olmak üzere, bütün ülkenin tabaktan fincana kadar günlük porselenlere olan ihtiyacı düşünüldüğünde, çini fabrikası bir gereklilik olmuştu (Küçükerman 1987:61-62).

Bu doğrultuda 1892 yılında Sevres'den gelen ustaların gözetiminde çalışmaya başlayan ve küçük ölçüde üretime başlayan Yıldız Porselen Fabrikası, 1894 depreminde yıkılır. Ancak kısa sürede yeniden üretime başlar. Şeker Ahmet Paşa gibi yüksek zümreden pek çok yaver ressam, fabrikanın resimhanesinde çalışmaya başlarlar. Büyük bir alçakgönüllülükle ve hevesle bir arada çalışan bu sanatçılar, yeni bir anlayışla, bol yıldızlı, bitkisel desenlerle dekorlanmış porselenleri resimler (Küçükerman 1987:68-69). Fabrikada görevlendirilen ressamlar arasında, Hüseyin Zekâi Paşa'nın yanı sıra, Halid Naci, Şeker Ahmet Paşa, Osman Nuri Paşa, Ömer Adil Bey sayılabilir (Küçükerman 1987:135).

Hüseyin Zekâi Paşa'nın, fabrikadaki çalışmaları esnasında ürettiği çalışmalarından biri, bugün Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nda bulunan porselen tabaktır. Sanatçı, 33.5 cm çapındaki duvar tabağını fabrikanın depremden sonra kuruluşunun ikinci yılında yapmıştır. Çok iyi kalitedeki bu eser üzerinde Dolmabahçe Bezm-i Âlem Valide Sultan Camii karşısındaki- içinde yaptırının türbesinin de bulunduğu - Mehmet Emin Ağa Sebili resmedilmiş ve "Zekâi

Kulları” olarak imzalamıştır. Tabağın arkasında fabrikanın damgası ile (1312 Sene 2) 1896 tarihi yer almaktadır (Küçükerman-Bayraktar-Karakaşlı 1998:26).

2.3.2.1. Yıldız Porselenleri ve Geleneksel El Sanatları

Önder Küçükerman, porselen fabrikası için çalışan Türk sanatçıların “*Batılılaşma döneminde teknoloji ile geleneksel sanayilerin birleşmesi ve Batılılaşma arasındaki çok hassas örgünün oluşturulmasına katıldıklarını*” dile getirmektedir. Fabrikanın kurulduğu dönemde, temel amaçlardan biri de, ülkenin geleneksel sanayi ürünlerini özellikle yeni teknolojilerle destekleyerek geliştirmektir. Geleneksel sanatlar ve ürünler de bu düşüncenin içinde çok özel bir yer almaktadır. Büyük bir olasılıkla, Sanayi-i Nefise Mektebi bile bu yüzden Ticaret Nezaretine bağlı olarak kurulmuştur (Küçükerman 1987:135).

Fabrikanın söz konusu kuruluş felsefesinin, Hüseyin Zekâi Paşa tarafından da paylaşıldığı görülmektedir. *Mübeccel Hazine*ler adlı eserinde geleneksel toprak ürünlerine değinen sanatçı, konuyu, resim ve yerel el sanatları çerçevesinde mercek altına alarak, resim sanatına yeterince önem verilmemesinin ülkeyi zarara uğrattığına değinmekte ve milli el sanatlarının da bu çerçevede derinden etkilenecek, yeterince gelişemediğini ifade etmektedir. Hüseyin Zekâi Paşa geleneksel el sanatlarının olgunlaşmasını ve ortaya çıkacak ürünlerin çoğalmasını resimle ilişkilendirmektedir. Ülkemize özgü sanat ürünlerinin, gelişmekte olan milletlerin sahip olduğu sanat âbideleri gibi yükselmemelerinin sebebini, yine resim sanatının yeterince ilerlememiş olmasına bağlamaktadır (1913:150).

Öte yandan Hüseyin Zekâi Paşa, geleneksel yöntemlerle işlerini sürdürmekte olan esnafı eleştirmektedir. *Babadan görme* üretim yöntemleri yerine, çağın gereklerini göz önünde bulundurarak, farklı tekniklerle üretim yapmak artık zorunluluktur. Göksu ve Çanakkale’de üretilen seramik ürünlerin, basitlikleri yüzünden göze ve ruha hitap etmeyişlerini, *resim fennine* fazla rağbet edilmemesi ile açıklamaktadır. Avrupalıların porselen üretiminde kullanılan hammaddeyi, çok miktarlarda satın alarak memleketlerine göndermeleri

Hüseyin Zekâi Paşa'ya göre, Türkiye'deki porselenciliğin ne kadar az geliştiğinin kanıtıdır (1913:150).. Bu sözler aslında, sanatçının biraz kuşkucu tavrının ve porselen sanatının geri kalması karşısında duyduğu üzüntünün ifadesidir.

Yıldız Porselen Fabrikası'nın kuruluşunda gerekli olan teknoloji ve her türlü malzeme ve üretim için gereken kalıplar, Fransa'dan getirilmiştir. Ancak bu durum tepkilere yol açmış, porselen yapımında kullanılan kum, kaolin, feldspat, kuvars gibi hammaddelerin aslında Türkiye'de de bulunan malzemeler olması eleştirilen konuların başında gelmiştir (Küçükerman, 1987:63). Bu eleştiriler, fabrikanın işleyişiyle ilgili gündem maddelerinden biri olmalıdır ki, Hüseyin Zekâi Paşa konuya atıfta bulunurcasına, Çanakkale'de kullanılmakta olan toprak üzerinde yapılmış olan denemelerde, bu malzemenin üzerine sanatçıların uygulayacağı desenlerin olumlu sonuçlar verdiğine değinmektedir. Yapılması gereken şey, Çanakkale'den gelen toprak ile resim sanatının sırlarını karıştırmak ve bu sayede değerli sanat eserleri üretmektir. Böylece sadece servet sahiplerinin evlerinde kullanılmakta olan değerli porselenler, daha düşük bir maliyetle, zevk sahibi insanların evlerini süsleyecek, günlük hayatın parçası olacaktır. Sanatçıya göre, resim sanatının inceliklerini, porselen yapımına uyarılmanın yolları bulundukça, etkileyici resimler ve dekorasyonlarla zenginleştirilmiş olan porselenlerin değeri ve itibarı kat kat artacaktır. Çağdaş yöntemlerle üretilip, resim sanatının üstatları tarafından renklendirilen bu porselenler, ancak bu şekilde dünyaca tanınacak ve ünlenecektir (1913:152-153).

Bu bağlamda, okulların ders programlarına dahil edilen resim derslerine gereken önemin verilmesinin altını çizen sanatçı, yürütülen resim derslerinde öğrencilere *resim fenninin* amacının, yararlarının ve dünyada resme ne kadar değer verildiğinin anlatılması gerektiğini ifade eder. Okullardaki resim derslerinin yeterince önemsenmediğini savunan Hüseyin Zekâi, sınavlarda, resim derslerine de, fen derslerine verilen önemin gösterilmesi gerektiğini savunur (1913:153).

Hüseyin Zekâi Paşa bu noktada toprak ürünleri üreten kişilere de eleştiride bulunmaktadır. Sanatçıya göre, resim sanatı ile ilgilenen kişilerin porselenlerin dekorlanmasında gösterdikleri çabalar son derece verimli sonuçlar vermiştir. Sanatçı, zanaat sahiplerinin, resimle ilgilenen sanatçılarla hiçbir zaman işbirliği içine girmediklerini, böyle bir taleple resimle ilgilenen kişilerin karşısına çıkmadıklarını - ki böyle bir işbirliği talebinin ve teklifinin aslında resimle ilgilenenleri çok da memnun edeceğini- dile getirir. Ancak bu noktada, sanatçı ruhunun inceliklerine gönderme yapan Hüseyin Zekâi Paşa, resim sanatçılarının ruh hallerine uygun davranılması gerektiğini, aksi takdirde sanatçıları teşvik etmek amaçlı da olsa kimi olumsuz eleştirilerin kimseye fayda sağlamayacağını ve sanatçıyı ateşlemeyeceğinin de altını çizer (1913:151-152)

2.3.3. Askeri Müze Çalışmaları

Hüseyin Zekâi Paşa Yıldız Sarayı'nda hayata geçirilmesi planlanan bir askeri müze projesinde görevlendirilmiştir. Çalışmanın konusu olan Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un yolları, 1906 yılında bu projede görevlendirilmeleriyle kesişir.

O dönemde Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da muallimlik yapan Ahmet Muhtar Paşa, Sultan II. Abdülhamid'e, Avrupa'daki müzelere benzer bir müze kurulmasını teklif eder. Birçok kültürel olayda olduğu gibi, Abdülhamid, askeri müze açılması konusunda da teşvik ve ilgisini kesmemiş; ve Ahmet Muhtar Paşa, Alman topçu Feriği Gromkov Paşa ve Hendese-i Mülkiye Okulu muallimi Alman mühendis Yasmund'a Yıldız Sarayı bahçesinde kurulmak üzere bir müze projesi hazırlatmıştır. Projeyi hayata geçirmek üzere o zamanlar Tophane-i Amire Tecrübe ve Muayene Dairesi reisi olan Mahmut Şevket Paşa, bir komisyon kurmakla görevlendirilmiştir (Emiroğlu 1983:5-6; Shaw 2004:260).

Fausto Zonaro'nun anılarından, Mahmut Şevket Paşa'nın, disiplin ve organizasyondan sorumlu teknik yönetici, Zonaro'nun ise estetikten sorumlu yönetici olduğu anlaşılmaktadır. Bir albay, bir binbaşı, iki yüzbaşı, ve iki topçu

teğmenden oluşan bir komisyon oluşturulur (Zonaro 2008:258). Naciye Turgut, Hoca Ali Rıza'nın hayatı ile ilgili yaptığı incelemede bu komisyon üyelerinin Kâtip Hüsnü Tengüz, Hüseyin Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza, Topçu Sami ve Ahmed Ziya Akbulut olduğunu ifade eder (Turgut 2005:45). Başlatılan büyük çalışma sonucu, Harbiye Ambarı²⁸, Tophane, Maçka, tersane silah ambarlarında saklanan değerli silahlar Abdülhamid'in ikametgâhı olan Yıldız Sarayı'na getirilerek, Acem Kasrı'nın ikinci katında özel bir model müze kurulur (Turgut 2005:45; Shaw 2004:260; Zonaro 2008:258).

Komisyonadaki subaylardan her biri bir görevden sorumludur. Biri fotoğraf çalışmalarını yürütürken, diğeri silahların tasnif edilmesinden ve kataloğun hazırlanmasından, üçüncü de silahların temizlenmesinden ve parlatılmasından sorumludur (Zonaro 2008:258).

Bu çalışmalar sonucu oluşturulan müze modeli, padişahın yersiz kuruntuları sonucu, komisyon üyeleri dağıtılarak kapatılsa da müze teşhiri anlamında o güne kadar kaydedilen ilerlemenin göstergesi olmuştur. Daha önceki askeri koleksiyon teşhirlerinde, koleksiyonların karışıklığı nedeniyle netlik dereceleri değişen birçok mesaj verilirken, bu model sergide padişah Abdülhamid sergileme aracılığı ile tarihsel bir bağlama yerleştirilir. Geçmişin yüceltilmesi yoluyla yaratılan vatanseverlik duyguları, bugünün padişahına bağlılık duyulmasını sağlayacaktır. Daha da önemlisi, komisyonun amacı, halkın arasına karışmayı tercih etmeyen Abdülhamid'in varlığını ebedi ve mitsel bir varlığa dönüştürerek, ulusal bir kimlik inşa etme çabasıdır (Shaw 2004:262-263).

Kamuya kapalı özel bir koleksiyon olarak kurulan müze yalnızca padişah ve yaverleri tarafından gezilebilir. Ancak bir yandan komisyon çalışmalarını sürdürürken bir yandan da, yeni ve daha büyük bir müze binasının planlama

²⁸ Müzenin kapalı olduğu dönemde Aya İrini Kilisesinin adı Harbiye Ambarı olarak değiştirilmiştir (Shaw, 2004:260).

çalışmalarına da başlanır²⁹ (Zonaro 2008:259). Komisyon üyeleri Silah Müzesinin inşası için kullanılabilecek iki alan üzerinde karar vermeye çalışırken, Zonaro müzenin kapatılışını ve gerekçelerini, hatıratında aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

“... İşte, Silah Müzesi'nin, şaşkınlıklar içinde kapalı bulduğum kapısı önündeydim. Herhalde yanılmıştım, o gün cumaydı ve bu yüzden kapalı olsa gerek diye düşündüm. Fakat değildi. Öyleyse kapı neden kapalıydı?

Biraz kaygılı, geldiğim yoldan geri dönerek, doğru komisyonda bulunan Teğmen Mustafa'nın yanına gittim. İlgili hangara girdiğimde, Teğmen ses çıkarmamamı işaret ederek bana yaklaştı ve Padişah Hazretlerine, bir jurnalciden , müzede Jön Türklerle bağlantılı bir ayaklanma hazırlandığını bildiren gizli bir rapor ulaştığını duyurdu. Ayırıp düzene soktuğumuz bütün eski silahlar üst üste yığılarak bir ambara konmuş ve müze kapatılmıştı. Komisyondaki subaylardan biri görevli olarak Almanya'ya yola çıkmış, Mahmud Şevket Paşa Hazretlerine de Anadolu'da bir valilik verilmiş ve çoktan oraya gitmişti bile.

Böylece Eski Silahlar Müzesi dağıldı ve bir daha da sözü edilmedi.” (Zonaro 2008:274)

İlerleyen zaman içinde, Meşrutiyet'in ilanı, 31 Mart Vakası, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişi, Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilişi gibi birbirini izleyen ciddi olaylar karşısında Askeri Müze'nin kurulması olayı, Zonaro'nun da belirttiği gibi tamamen unutulur gider. Meşrutiyet'in ilanından sonra Ahmet Muhtar Paşa'nın yönetiminde, kütüphanesi, sineması, atış poligonu, yayınları, kıyafethanesi, mehterhanesi konser etkinlikleri ile dönemin hiç kuşkusuz en başta gelen kurumu ve kültür merkezi olan askeri müzenin nüvesini, söz konusu bu girişim oluşturmaktadır (Eralp 1985:285-294).

²⁹ Silah müzesinin inşası için açılan yarışmaya tasarımlarını sunan beş yerli mimar arasından Vedat Bey'in projesi birinci gelir (Zonaro 2008:259). Müze galeri çizimleri incelendiğinde müzede, mücevher, değerli taşlar, değerli madenlerden ve taşlardan yapılmış eserler, sultan portreleri, Sevr ve Avrupa porselenleri, hükümdarın hediyeleri, tunç ve gümüşten antikalar, halılar, değerli ciltler, tezhip ve minyatürlü yapraklar, çiniler vb. sergilenmesinin planlandığı anlaşılmaktadır (Renda 2000: 532)

2.3.4. Saray Ressamlığı

Harbiye'den mezun olmasının ardında saray hizmetine giren Hüseyin Zekâi Paşa rütbe olarak hızla ilerlemiş ve 1907 yılında saray ressamlığı ve yabancı misafirler teşrifatçılığına atanmıştır.

Saray ressamlığı Batılılaşma hareketlerine bağlı olarak Tanzimat sonrası daha düzenli bir hale dönüşmüştür. Saray ressamı- genellikle Batı saraylarında olduğu gibi- hükümdarın yakın çevresinde bulunan, yaver olarak görevlendirilen, protokol işlerine bakan bir görevlidir ve bu görevi gereği saraya başvuran yabancılarla ilişki içindedir. Sultan Abdülmecid'le başlayan bu görevlendirme anlayışı, Abdülaziz ve II. Abdülhamid döneminde de sürmüştür. Bir tür resmi sanatçı statüsünün oluşması anlamını taşıyan saray ressamlığının, II. Abdülhamid'den sonra eski önemini yitirdiği görülmektedir (Germaner- İnankur 2000:107-109).

Tanzimat sonrası Harbiye öğrencilerinden seçilmiş ve saray tarafından özel olarak desteklenmiş saray ressamları, imparatorluğun bu modern askeri kurumunda resim dersleri alarak yetişmiş, Batı tarzı resme yetenekli sanatçılardır. Bunlar arasında, Osman Nuri (Osman Nuri Paşa) ve 1861 yılında Sultan Abdülaziz'in emriyle Paris'e gönderilip dönüşünde mabeyn ressamı olarak sarayda görevlendirilen Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa) (1841-1907)³⁰ sayılabilir (Germaner-İnankur 2000:107-109).

Harbiye'de öğrenciliği esnasında yaptığı bir resimle II. Abdülhamid'in beğenisini toplayan Hüseyin Zekâi Paşa, zabıta çıkınca sarayda Mabeyn başressamı Şeker Ahmed Paşa'nın refakatine atanmıştır (Pakalın 2009:73; Yasa Yaman 1994:545).

³⁰ Ahmed Ali, Mekteb-i Sanayi-i Nefise ve Darülfünun'da Osmanlı ve yabancı ressamların resimlerinden oluşan resim sergileri açmış ve Osmanlı sarayında Batılı bir anlayışla resim koleksiyonunun oluşmasına öncülük etmiştir. Aynı zamanda da protokol işleri ile ilgilenmiştir (Germaner; İnankur 2000:107).

Hüseyin Zekâi Paşa, II. Abdülhamid döneminin son saray ressamıdır. Sultan'ın tahttan indirilmesine kadar bu görevde kalan sanatçının, rütbesi de derece derece ilerlemiş, 1899'da miralay³¹ ve 1902'de de mirliva³² olmuştur. Hüseyin Zekâi Paşa'nın, 1899 yılında üstün hizmetlerinden ötürü *ikinci rütbeden Mecîdî Nişân-ı Zîşân* madalyası aldığı Başbakanlık arşivlerinde yapılan araştırmalarda tespit edilmiştir³³. Sanatçı, saraya bağlı ve sultanın sanata olan katkılarından ötürü "Paşa" ünvanı verdiği erken dönem manzara ressamlarının son temsilcilerindendir (Berk t.y., 6-7). II. Abdülhamid'in saltanatının sonlarına doğru, 1907 yılında Şeker Ahmed Paşa'nın ölümünün ardından mabeyn ressamlığına, çeşitli görevlendirmelerle saraya yıllarca hizmet eden Hüseyin Zekâi Paşa getirilmiştir (Pakalın 2009:73; Yasa Yaman 1994:545).

2. 4. EMEKLİLİĞİ

II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra, Hüseyin Zekâi Paşa Yirmi Birinci Redif Liva (Tugay) komutanlığına tayin edilmiştir. Pakalın'ın ifadesine göre, "*Otuz beş kırk sene resimle uğraşan paşaya bu görev, hem tuhaf hem de güç gelmiştir*". Bu yüzden Paşa, emekliliğini ister. Yine Pakalın'ın yorumuyla, "şekil itibari ile mensubu olduğu ordudan alakasını keser" (Pakalın 2009:73). Harbiye Nezaretine yazılan bir belgede Paşa'nın, 1910 (R.1326) yılında miralay rütbesinden, aylık 1284 kuruş maaşla emekliye ayrıldığı ifade edilmektedir³⁴.

³¹ B.O.A. İ.TAL 137/1315 Z-105

³² B.O.A. İ.TAL 282/1320 Ca-026

³³ BOA İ.TAL 193/1317 B 004

³⁴ Hüseyin Zekâi Paşa'nın emeklilik belgesi aşağıda sunulduğu gibidir:

Harbiye Nezâreti
Tahrîrât Dâiresi Tahrîrât Kalemi / 46

Dördüncü ordu-yı hümâyûna mensûb redif 125. Ma'mûratüâl-Azîz livâsı kumandanı Miralay Hüseyin Zekâi Beyin Dersa'âdetce tesviye ve itâ olunmak üzere müddet-i hizmetine nazaran ber-mûcib-i kânûn şehri 1284 gurus ma'âşla tekâ'üdünün icrâsı vâkî' olan istid'âsı üzerine tezekkür edildiğini mutazammın piyade dairesinden tanzim olunan musaddak mazbata leffen takdim kılınmış olmağla muktezâsının ifâ ve netîcesinin emr ve inbâ buyurulması mütevekkif re'y-i sâmi-i dâver-i efhâmileridir olbabda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir. Fî 5 Rebî'ul-evvel 1328 ve fi 4 Mart 1326.

Harbiye nâzırı

Ancak burada dikkati çeken nokta, 1902 yılında mirivalığa terfi eden Hüseyin Zekâi Paşa'nın miralay olarak emekli oluşudur. Yaşantısı ve deneyimleri gereği ideolojik bir etki alanı içinde olmadığı ortada olan ve saraya sadık bir yaver olarak hayatını sürdüren sanatçı, 1908 harekâtının ardından II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle saraydan uzaklaştırılmış ve büyük olasılıkla bir tenzil-i rütbe durumu ile karşılaşmıştır. Tasfiye yasası gereğince alınan bu tip kararlar saray çevresindekileri etkilemiştir. Esasen benzer bir durum ressam Halil Paşa'nın da başına gelmiş ve sanatçının rütbesi mirivalıktan kaymakamlığa indirilmiştir. Yine aynı dönemde II. Abdülhamid yandaşı olarak nitelenen bazı subaylar hapse atılmış, bazıları idam bile edilmiştir. Dolayısıyla, Hüseyin Zekâi Paşa'nın da benzer bir rütbe indirimine uğraması şaşırtıcı bir durum değildir (Tansuğ 1993:24).

Sanatçı emekli olduktan sonra kendisini tamamen resme vermiş, daha bol ve rahat çalışma imkânına kavuşmuştur. Hüseyin Zekâi Paşa 1907 yılında fikirlerinden yararlanılmak üzere, Maarif Nezareti tarafından oluşturulan Sanayi-i Nefise Encümeni üyeliğine atanmıştır. Ancak kuruluşundan büyük fayda beklenen bu encümenin, mütarekeyi izleyen günlerde, Ali Efendi Kemal'in nazırlığında tasarruf gerekçesiyle lağvedildiği bilinmektedir (Pakalın 2009:73; Şahabeddin 1924:253; Taktak 1984b:20).

2. 5. MÜBECCEL HAZİNELER VE ESKİ ESER TUTKUSU

Hüseyin Zekâi Paşa'nın askeri inşaat komisyonu başkanlığını yürüttüğü dönemde, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in 1898 yılında çıktığı Suriye gezisine, grubun eski eser uzmanı olarak atandığı kaynaklarda belirtilmektedir (Boyar 1948:74; İslimyeli 1965: 52; Yetik 1940:76). Bu göreve atanmasında, saraya bağlı ve güvenilir yaver olmasının yanı sıra, eski eserlere olan tutkusunun da rol oynadığı düşünülmektedir.

Sanatçının, kültürel mirasın tanıtılması ve korunması konusunda hayatı boyunca hassasiyet göstermiş olduğu, ölümünden altı sene önce basılan 1913

tarihli *Mübeccel Hazineler* adlı kitabından da anlaşılmaktadır. Semavi Eyice, bu eserin, o dönemde yazılan ilk sanat tarihi kitaplarından biri olduğunu belirtmektedir³⁵. *Mübeccel Hazineler*, 1873 yılında Viyana'da açılan uluslararası Sanayi Sergisi için Sadrazam Edhem Paşa'nın isteği üzerine hazırlanan *Usûl-i Mi'mari-i Osmani*³⁶ adlı kitaptan yaklaşık otuz sene sonra yazılmıştır. Bu eser, *Usûl-i Mi'mari-i Osmani*'nin ardından, sanat tarihi yazımı adına atılan ilk adımlardan biridir.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın *Mübeccel Hazineler* adlı eseri, esasen, Üsküdar Çinili Camii, Ayasofya Camii, Sultan Ahmet Camii, Tophane Çeşmesi, Anadolu ve Rumeli Hisarları, Bursa Yeşil Camii, Sultan Ahmet Çeşmesi, Helezonlu Tunç Sütun gibi kültür mirası olarak değerlendirdiği eski eserlerden, Truva ve Baalbek Harabeleri gibi tarihi ören yerlerine; Arabesk üslup ve Osmanlı tezyinat tarzı gibi bezeme üsluplarından, Maarif Nezaretinde çalışan görevlilere tavsiyelere; resim sanatı ve eski eserler üzerine düşüncelerinden, bazı hurafelerin açıklamasına kadar değişik konularda düşüncelerini dile getirdiği bir eserdir. Kişisel gözlem ve deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı bu kitabın ana eksenini, eski eserlerin tanıtılması ve korunmasına yönelik tutumu oluşturur. Bu nedenledir ki, Semavi Eyice, *Mübeccel Hazineleri*, sanat tarihi denemesi olarak değerlendirmektedir.

Kitabın önsözünde sanatçı, *ulusal onur ve medeniyet için, herkesin elinden geldiğince çevresindekileri bilgilendirmesi gerektiğine dikkati çeker* (1913:4). Bu ifade, döneminin önde gelen aydınlarından biri olarak üzerine düşeni yapma çabası içinde olan sanatçının manifestosu niteliğindedir. Bu sorumluluğun kendine düşen parçası olarak, sanatçının birikimlerini kitapta derlemeye ve yayınlamaya karar verdiği anlaşılmaktadır.

³⁵ Sanat ve Bilgi- Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi (Nisan, 2003; sayı:1). Erişim: 18 Mart 2010 http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi1/stegitimi_sayi1.htm

³⁶ 19. yüzyılın ikinci yarısının modasına uyarak Osmanlı üslubunun tanımını daha çok bezemeye dayalı örneklerle yapmayı amaçlayan ve mimari resimlerini Pietro Montani adlı bir İtalyan mimarın, yazılı bölümünü ise Marie de Launay'ın hazırladığı Türk mimarlık tarihine ilişkin kitap, anıtsal Türk yapılarını, bezeme ayrıntıları ile sunan bir eserdir (Kuban 2007:11-12).

Bu noktada, kitabın adının da işaret ettiği biçimde, Hüseyin Zekâi Paşa, önceki kuşakların bize miras bıraktığı yapıların medeniyetleri etkileyen izler taşıdığı ve her birinin birer milli hazine olduğu inancındadır (1913:6). Sanatçı, çok değerli olduğuna inandığı bu yapılardan geriye kalan izlerin bile önemli olduğunu vurgulamaktadır. Kitabın sonuna kadar, sahip olduklarımızın değerini bilmeye çağrıda bulunmakta ve kitabı yazma amacını da dile getirmektedir.

Hüseyin Zekâi Paşa, sanat tarihçisi tutumuyla yazdığı eserdeki bakış açısını daha ilk sayfalardan itibaren ortaya koymaktadır. Eski eserlerin her birinin en ince ayrıntısına kadar incelenmesi gerektiğini dile getiren sanatçı, eserlerin sanat açısından taşıdıkları değer belirlenmesini ve daha sonra bu doğrultuda eğer gerekirse koruma emirlerinin çıkarılmasını önermektedir. Bu konuda gerekli dikkat ve özen gösterilmezse, geçmiş nesillerin hatıralarının yok olup gideceğine dikkat çeken sanatçı, eserlerin gerek öykülerini gerekse eser olarak taşıdıkları özellikleri açıklayarak, *sadakatle ülkelerine bağlı insanlarda* bu eserlere karşı bir farkındalık yaratmak ve eski eser sevgisini artırmak arzusundadır. Eski anıtların ve eserlerin aydınlanma adına büyük önem taşıdığını savunan sanatçı (1913:101) kültürel mirasın korunması konusunda hızlı davranılması ve her türlü zorluğa karşı fedâkarlıkla çalışılması gerektiğinin altını çizmektedir; gelişmiş ülkeler karşısında Osmanlıların da bu eserlerin değerini bilen bir millet olduklarını göstermeleri gerektiğini ifade eden sanatçı, bu konuda harekete geçmeyi uygarlık yolunda atılacak bir adım gibi değerlendirmektedir.

Medeniyetlerin ortaya çıkmasının, insan fikrinin ürünü olduğuna inanan sanatçı (1913:7-8), bu medeniyetlerden geriye kalanların incelenmesi ve korunmasında *ulûm-ı âsâr-ı 'atîka* olarak tanımladığı arkeolojiye ve resim fennine büyük önem vermektedirler. Bu yüzden de, Hüseyin Zekâi Paşa'ya göre, medeniyet iddiasında olan her milletin, söz konusu bilimlere geliştirmeye özen göstermesi zorunluluktur (1913:136-137).

Esasen bu dönem Osmanlı aydınlarının kaleme aldıkları makalelerde dikkati çeken nokta, sık sık kullanılan “ulum” ve “fünun” sözleridir. Bilim kavramının

Osmanlı aydınının üzerinde önemli etkisi olmuş ve klasik düşünce eserlerinde çeşitli şekillerde “din” kavramının görmeye başladığı rolü üstlenmiştir. Artık Osmanlı aydını, bir noktadaki iddiasını, birbiri ardına dini kanıtları sıralama yoluyla ispat etmek yerine, konunun bilim açısından nasıl çözümlenebileceğini anlatmaktadır (Hanioglu 1984:183-187). Hüseyin Zekâi Paşa'nın da eserinde benzer bir tutum içinde olduğu görülmektedir.

Ülke sınırları içindeki kültürel mirasın nasıl yağmalandığını gözler önüne seren Hüseyin Zekâi, durumu örneklemek için yaşanan bir olaydan bahseder. Üzerinde kabartma kuş resmi olan eski sikkelerin bulunduğu haberi üzerine, görevli memurların ilgili yere gittiklerinde civarda sikkelerin bolluğu dikkatlerini çeker; etraftakilerden bu bilginin doğru olduğunu ancak bölgede bulunan kalıntıların Avrupalılar tarafından toplandığını ve bu bolluğun bir gün yerini yokluğa bırakacağı yanıtını alırlar. Arkeolojik kalıntıları toplayan yabancıların, kendilerine yardım edenlere hizmette kusur etmediklerini dile getiren ve durumdan son derece rahatsız olduğu anlaşılan sanatçı, geçmişten gelen mirasın değerini biz bilemesek de yabancıların takdir ettiğini ve bunları ele geçirmek için hiçbir fedakârlıktan çekinmediklerini ifade etmektedir (1913:97). Esasen tarihi eserler konusundaki rekabet, Osmanlı İmparatorluğu'nun her yanına dağılmış olan arkeoloji alanlarının yetkilileri ile Avrupa müzelerinin koleksiyonlarını zenginleştirmek isteyen yabancı arkeologlar arasında yaşanan güçlü bir mücadeleyi temsil etmektedir (Shaw 2004:234-235). Hüseyin Zekâi Paşa bu mücadeleyi *Mübeccel Hazine*ler adlı kitabına yansıtmıştır.

O dönemde, ülkemizdeki arkeolojik kazıların yabancılar tarafından yürütüldüğünü ifade eden Hüseyin Zekâi Paşa, durumu başka bir yönden sorgulayarak, herhangi bir Osmanlı vatandaşının, değil yabancı ülkelerde arkeolojik araştırma ve kazı yapmayı, kendi topraklarında bile araştırma yapıp, eski eserleri gün ışığına çıkarmayı aklının ucundan bile geçirmedığı tespitinde bulunur (1913:97-98).

Bu durumu örneklemek için, “Şa’şa’adâr bir mâzinin cevelângâh şân-ı ‘an’anâtı olmuş” (1913:118) Ba’lbek bölgesini ve harabelerini, imparatorluk sınırları

içinde kalmasına rağmen hiç bilmediğimizi ve bu konuda yabancı yazarlara başvurmak zorunda kaldığımızı ifade eden sanatçı, durumun tam tersi olması gerektiğini düşünmektedir (1913:127). Eski zamanların akıl ve irfanının göstergesi olan bu muazzam kalıntıları incelemek üzere oluşturulacak uzman heyetlerin, kalıntılarla ilgili bilgileri albümler, haritalar ve *illustre*³⁷ kitaplarda toplayıp yayınlaması gerekmektedir (1913:128-9). Sanatçı, bu tip çalışmaların henüz olmadığına dikkat çekse de, “*vâkı’â bir gün biz de sâha-i kemâlâtta kendimizi göstereceğiz*” (1913:129) derken, gelecekte umutludur. Ancak yabancı araştırmacıların eski eserleri hızla imparatorluk toprakları dışına çıkarmasını ya da bilinçsizlik yüzünden bu eserlerin tahrip olup gitmesini endişeyle izleyen Hüseyin Zekâî, arkeoloji konusunda adımlar atılmaya başladığında ise, geriye yabancıların taşıyıp götürmediği sütunlar ve karmakarışık olmuş taşlardan başka bir şey kalmayacağı öngörüsünde bulunmaktadır (1913:129-130).

Yazının devamında, Osmanlı Devleti’ndeki bilimsel çalışmaları, yabancı ülkelerde yapılan çalışmalarla karşılaştırmaya devam eden Hüseyin Zekâî Paşa’nın en büyük isteğinin, başkalarının ürettiği bilgilerden yararlanmak yerine, çalışarak bilim ve eğitim alanlarında Osmanlı İmparatorluğu olarak varlık göstermek olduğunu anlamaktayız. Osmanlı topraklarını ziyarete gelen yabancılar arasında, botanikçi, maden mühendisleri, tarih meraklıları (1913:130), ressam, mimarlar ve yazarlar (1913:133) olduğunu belirten sanatçı, bu kişilerin memleketimizi adım adım dolaşarak, insanlık için yararlı eserler ürettiklerini ifade eder. Yabancı heyetlerin, kendi ülkelerinde alanlarında çok yol aldıktan sonra diğer coğrafyaları da keşfetmeye başladığını dile getiren Hüseyin Zekâî Paşa, bu araştırmacıların “*cehaletin yerine şecere-i ilm ü irfan tohumu zerk etmekte*” olduklarını öne sürer (1913:130). Kimisinin bu ziyaretleri sırasında yaptıkları araştırmaları yayınladığını kimisinin de çok sayıda tablo ve albüm hazırlayarak sattığını dile getirirken (1913:133), “*Zararın neresinden dönülse kârdır*” sözünü okuyucularına hatırlatan Hüseyin Zekâî Paşa, halkın

³⁷ Sanatçı kitap boyunca yer yer *illüstre* gibi yabancı kökenli sözcükler kullanmaktadır.

ören yerlerini tahrip etmesine ve keyfi kazı çalışmalarına izin verilmemesi, ören yerlerine muhafız sağlanması gerektiğini öne sürmektedir (1913:134).

Yurt dışından arzu edenlerin gelip ziyaret edebileceklerine ve araştırma yapabileceklerine dikkat çeken sanatçı, yabancılara eser verilmesinin söz konusu olamayacağını ifade eder. Bu kişilerin, Osmanlı coğrafyasında eserlerin korunmadığı konusundaki itirazlarına yanıt olarak da, yoğun siyasi gündem sebebiyle bu konuda o ana kadar pek fazla bir şey yapılamamışsa da, bundan sonra atılacak adımların, Osmanlı aydın ve yöneticilerini zan altında kalmaktan kurtaracağına inanmaktadır (1913:135-136).

2.5.1. Müzecilik

Bu konuda atılan ilk adım olarak Müze-i Hümayun'dan bahseden Hüseyin Zekâî Paşa, Batılı anlamda arkeoloji çalışmalarını ülkemizde başlatan Osman Hamdi Bey'in adını anmadan geçemez. Osman Hamdi Bey'in arkeoloji konusundaki çalışmalarına ve müzeyi hayata geçirme çabalarına değinerek, kendisine sonsuza dek minnettar olunması gerektiğinin altını çizer (1913:98).

Ancak imparatorluğun sınırları içinde kalan tarihi eserlerin çokluğu karşısında, tek bir müzenin yeterli olmayacağına inanan sanatçı, bu eserleri en kısa zamanda koruma altına almak adına, yeni müzeler kurmak gerektiğini düşünmektedir. Yurt dışına satılan eserler düşünüldüğünde, Avrupalıların bu konuda çok uğraş verdiğini, hatta eserleri memleketlerine götürme gayretlerini aşırıya vardıklarını dile getiren Hüseyin Zekâî Paşa, Avrupa'da bu eserlerle pek çok müze açılacağına olan inancını ifade ederek, endişelerini dışa vurmaktadır. Avrupalıların bu konuda sarf ettikleri gayreti bizim göstermediğimizi düşünen sanatçı, aynı çabayı göstermemiz durumunda, Müze-i Hümayun'un yanı sıra, çok önemli başka müzelerimizin de olacağına inanmaktadır (1913:98-99).

Kitabında, Hüseyin Zekâi Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı ülkeler karşısında geri kalmışlığının sebebini sorgulamaktadır. Sanatçıya göre, bu durumun nedenleri , güzel sanatların, Osmanlı İmparatorluğu sınırları dahilinde ilerlememesi ve bu konuda yetenekli ve hevesli kişilerin yeterince teşvik edilmemesidir. Sanat eğitimi veren kurumları da sorgulayan sanatçı, Osmanlı devletinin tarihine ve tarihi eserlerine bakıldığında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetersiz kalacağından, dolayısıyla, benzer nitelikte ve belki de daha üstünü daha pek çok okulun kurulması gerektiğinden bahseder. Hüseyin Zekâi Paşa, gerek İstanbul'da, gerekse Osmanlı İmparatorluğu'ndaki diğer vilayetlerde açılacak, güzel sanatlar okullarının ve müzelerin, arkeoloji çalışmalarına da büyük katkıları olacağı ve toplumun da bundan yararlanacağı inancındadır (1913:99).

Hüseyin Zekâi Paşa, her bölgenin ait tarihi kalıntılarının, yani tarihi mirasının, yine o bölgede kalmasını savunmaktadır. Çünkü bu sayede, seyahat ederek Dersaadet'e gelen yabancı konuklar ve aynı zamanda eski eserlerle ilgilenen insanlar, sadece İstanbul çevresi ve Müze-i Hümayun'u gezmekle kalmayacaklar, diğer vilayetleri de ziyaret ederek, bu bölgelerdeki tarihi eserleri ve bölgenin geleneklerini yakında tanıma şansını elde etmekle kalmayıp, yerel ürünleri de görüp tanıyacaklardır. (1913:99-100). Bu yüzden, kitapta, İstanbul dışındaki yerleri dolaşacak ziyaretçilere karşı, bu bölgelerdeki tarihi eserlerin güvenliklerinin sağlanması gerektiğinin altı da çizilmektedir. Dolayısıyla, sadece bu vilayetlere müze kurmakla yetinilmeyip aynı zamanda, tarihi ören yerlerinin de müze haline getirilmesi ve korunmaya alınması salık verilmektedir. Buraları gezmek ve görmek isteyen ziyaretçilerden uygun bir ücret alınmasını da öneren sanatçı, bu sayede maddi ve manevi yararlar sağlanacağını savlamaktadır (1913:100-101).

2.5.2. Arkeoloji

Şahabeddin Bey, 1924 tarihli yazısında Hüseyin Zekâi Paşa için, "*Paşa kendi soyuna yalnız kendi fırçasıyla hizmet etmemiş, tahkikat sahasında da büyük iyiliklerde bulunmuştur. Hamdi Bey'den sonra Türkler içerisinde iyi bir*

arkeologdu” demektedir. Bursa ve civarında pek çok defalar eski eser araştırmasına giden sanatçı (şahabeddin 1924:252-253), *Mübeccel Hazinesel* adlı kitabında arkeolojiyi tanıtmayı da hedeflemiştir.

Henüz yeni bir bilim dalı olan arkeolojinin, ne olduğunu, nasıl çalıştığını ve bu doğrultuda elde edilen bilgilerin topluma nasıl faydalı olacağını açıklamaya girişen Hüseyin Zekâi Paşa, arkeologların, tarihin karanlığında yok olmuş medeniyetler üzerine yaptıkları araştırmaları, bu medeniyetlerden kalan belge ve anıtsal yapıları inceleyerek edindiklerini dile getirir ve arkeoloji biliminin araştırma konularını ele alır. Hüseyin Zekâi Paşa’ya göre, eski uygarlıkların çöküş nedenlerinin, doğal afetlerin yarattığı tahribatın izlerinin, peşpeşe yaşanan savaşların geride bıraktığı yıkıntının, kişisel çekişmelerin zararlarının belirlenip, insanlığın bütün bunlardan nasıl etkilendiklerini ortaya koyan bir bilim dalıdır arkeoloji. İddia edilen tarihi gerçeklerin ne kadarının doğru, ne kadarının çarpıtılmış olduğunun bilimsel araştırmalar sonucunda belirlenmesi arkeoloji bilimi aracılığıyla yapılabilecektir. Bütün bunların yanı sıra arkeolojinin, geçmiş milletlerin her birinin âdet ve geleneklerini, dinsel inanışlarını ve devlet yönetimlerini inceleyip ortaya koyma işi olduğunu belirtir. Bütün bunların ise, bilinmezlik perdesi altında saklı kalmış olan kalıntı parçalarından yola çıkarak ortaya konulabileceğini dile getiren sanatçı, bu kalıntıların ve belgelerin teşhiri ve herkesle paylaşılması sonucu, bunlardan faydalanmanın daha da artacağına inancını ifade eder (1913:137-139).

Sanatçı, müzelerde teşhir edilen ve zaman içinde daha değerli hale gelen her bir eski eserin, ulusların eriştiği gelişmişlik derecesinin ve sahip oldukları gücün tespit edilmesinde önemli birer belge olduğunu belirtmektedir. Bu tespiti yapabilmek için de, eski eserler ilmi (arkeoloji), resim ve mimari bilimlerinden ve bu üçüne bağlı yan dalların yardımına ne kadar çok ihtiyaç olduğunu savunmaktadır. Bu düşünceden hareketle de, resim, mimari ve arkeoloji alanlarının toplum tarafından benimsenmiş ve gelişmiş olması oranında, ülkelerin de ilerleyip gelişeceği iddiasındadır ve bunun dünya çapında kabul edilmiş bir gerçeklik olduğunu belirtir. Bu iddiasını örnelemek için ise, ünü

dünyaca bilinen Endülüs uygarlığına göndermede bulunur ve Endülüslüler tarafından resim ve mimaride çok değerli sanat yapıtları üretildiğini belirtir. Mimaride ve resimde geldikleri bu düzey, Endülüs uygarlığını her zaman hatırlanır kılmaktadır (1913:139-140).

2.5.3. İstanbul'da Yıkılan Eski Eser ve Binalar

*Mübeccel Hazine*ler boyunca, Hüseyin Zekâi Paşa'nın kültürel, tarihsel ve sanatsal değerlerin korunması konusundaki hassasiyeti ortadadır. Kaynaklarda da belirtildiği üzere, kendi evini de âdeta müzeye çeviren sanatçı, *Mübeccel Hazine*ler adlı eserinde, eski eser iliminin önemini anlatmanın yanı sıra, yeri geldikçe, bu konuda yaşadığı olayları da kaleme almakta ve bunları dile getirirken, gösterilen ihmalkârlığın altını çizmektedir. İstanbul'da bulunan eski zaman işi pek çok konak ve evin azalmakta olduğuna dair gözlemlerini de paylaşan sanatçı, bu yapıların yok olmasının altında yatan sebeplerden birinin İstanbul'da ara sıra meydana gelen yangınlar olduğu tespitinde bulunmaktadır. Ancak çoğunlukla da, bu yapıların insanlar tarafından yok edildiklerini ifade eder³⁸. Buna örnek olarak da, Tarabya'da bulunan Fransız Sefarethanesinin yıkılması karşısında duyduğu üzüntüyü dile getirir (1913:26).

Bu sözlerde dikkati çeken nokta, Hüseyin Zekâi Paşa'nın, ev ve köşk sahiplerinin *yeni moda mimariye* yönelmelerinden duyduğu rahatsızlıktır. *Arabeskî Üslûb-u Müzeyyenâtı* (Arabesk Süsleme Üslubu) başlığı altında bu konuya yine değinen sanatçı, Arabesk de denen süsleme üslubu ile üretilmiş pek çok eserin, Arap coğrafyasının en eşsiz örneklerini oluşturduğunu ifade eder. Bu eserlerin, geçmişin sanatçılarından bugüne gelmiş paha biçilemez örnekler olduğunu belirten sanatçı, bunların sanatla ilgilenen kişiler için birer hazine değerinde olduğunu ifade etmektedir. Ancak, Hüseyin Zekâi, bütün bu değerlerin, modaya uyularak yok edilmesine göz yumulmaması gerektiğini

³⁸ (...) bir kısmı da bazı kimselerin yeni ekollere olan meyl ve inhimâkleri (ahmaklıkları) yüzünden zu'mlarınca bârid add eylemekte oldukları bu nev' âsâr kendü elleriyle sökülüp atılmakta veya ihrâk edilerek mahv ve ifnâ edilmekte (...)(1913:26).

savunur ve aksi takdirde sonuçlarını da göğüslemek gerektiğini ifade eder (1913:23).

O neficede bunların âmillerince vukû'u tabîi olan mefkûdiyettir ki, işte bu hal bugün san'atı ma'dûm bir hale getirmiş olduğundan, elde bulunanların ona göre kaderini bilmek zarûridir. Şurasını dahi beyâna hâcet yoktur ki arnovu tesmiye olunan tarz-ı tertîbin 'arabeskî usûl-i müzeyyenâtı nezdinde kâle alınması bile gülünç bir keyfiyet olur. Maahazâ moda olmak itibarıyla bu misillü metânet-i fikriyyeye ibtinâ etmemiş olan usûl-i müzeyyenât bir müddet isti'mâl eyledikten sonra terk edilmekte oldukları kesîrû'l-vukû'dur (1913:23).

Görüldüğü üzere, sanatçı, geçmişin değerlerine sahip çıkılıp korunmaması halinde yok olup gideceklerinden endişe etmekte ve bu durumun sanatı yok etme eşiğine getirdiğini savlamaktadır. Dahası, Hüseyin Zekâi Paşa, döneminin moda akımlarından olan Art Nouveau ile Arabesk üslubu karşılaştırmakta ve Art Nouveau'nun Arabesk üslupla yarışamayacağını savunmaktadır. Art Nouveau uygulamalarının tamamen geçici bir heves olduğunu düşünen sanatçı, bu modanın da bir süre kullanıldıktan sonra bırakılacağına kesin gözüyle bakmaktadır (1913:23).

Bu konu ile ilgili olarak, sanatçının *Çeşmeler* başlığı altında kaleme aldığı görüşleri aynı kaygıları dile getirmektedir; İstanbul'un yıkılma kararı alınan çeşmelerinin bazıları basit ve önemsiz çeşmeler olsa da, bazılarının geçmişin çok önemli yadigarları olduğunu belirtir ve sorumluların çeşmeler eskidi diye bu yıkıma seyirci kalmalarına şiddetle karşı çıkar. Bunların tamir edilmesi gerektiğini ifade eden Hüseyin Zekâi Paşa, Art Nouveau denilen yeni tarzda süsleme programlarının uygulandığı yeni çeşmelerin eskilerinden daha değerli olmadığını altını çizmektedir. Sanatçıya göre, eski çeşmeler, bezeme programları ile geçmişin övünülesi eserleridir ve Piyer Loti'nin bile övgüsünü kazanmıştır. Bu çeşmeler, milli sanatlarımızın tüm dünyaya tanıtılması gereken eserlerindedir ve atalarımızın bize emanet ettiği değerli hazinelerdir. *Hiçbir Osmanlı'nın kendi üslubundan sıkılma takdirsizliğini göstermeyeceğini* savunan sanatçı caddelerin uygun ve izin verilen noktalarına Osmanlı mimarisine uygun ve bu mimari üslubun devamı niteliğinde çeşme ve hayratlar yapılması gerektiğini savlamaktadır (1913:213-215).

Hüseyin Zekâi Paşa, *Tarz-ı Tezyînât-ı Osmâniyye* başlığı altında, Osmanlı süsleme üslubunda üretilmiş olan bezemelerin ise hak ettiği değeri gördüğünü ve diğer bezeme programları içinde seçkin ve önemli bir yer tuttuğunu ifade eder. Sanatçıya göre, eski ustaların ürettiği oymalarda görülen maharet ve ustalık karşısında pek çok dahi hayran kalmıştır. Genellikle tavan zeminlerine uygulanan bu oymaların, çeşitli boyalar, kabartmalar ve altın yaldızla süslendiğini dile getiren sanatçı, duvarların ise yer yer kitabelere bölünerek, kitabelerin iç kısımlarının Osmanlı ressamlığının ürünleri olan manzara resimleri ve nakışlarla süslendiklerini belirtmektedir. Sanatçı, bu tabloların perspektif kurallarına tam anlamıyla uymasalar da, o dönemde geçerli olan kurallar çerçevesinde resmedildiklerini dile getirmiştir. Kapılar, hücreler ve çiçeklikler bile *sanatın özenle çalışan ellerinden uzak tutulmayıp*, oyma ve nakışın en zenginleriyle süslenmiştir, ev içleri baştan başa iç açıcı bir ahenk içinde, evin genel görünüşüne katkıda bulunmaktadır (1913:24-25).

Hüseyin Zekâi Paşa, yazısının devamında, tarihi bir köşkü betimlemekte ve köşkün yıkılma öyküsünü okuyucuyla paylaşmaktadır. Sanatçı köşkün henüz yıkılmamış olan büyük odasını anlatırken, eşsiz iç bezemelerin sanatla ilgilenmeyenleri bile etkilediğini ifade etmektedir. Köşkün odasını en ince ayrıntısına kadar tanımlamaya çalışan sanatçı, binanın yok olmadan önce sözcükler aracılığıyla âdetâ kaydını tutmaya çalışmaktadır ³⁹.

³⁹ (...) *Bir gencînezâr-ı san'at ve cilvegâh-ı gavâmız-ı marifet şeklinde tecellî etmiş bir kâşâne-i hayret-efzâsı idi ki, işbu mahallin tavan ve bütûn cenâh ve cidârları seleflerimizin tulû'ât-ı fikriyyeleri olan âsâr-ı san'atın en güzîdelerini câmi' birer hazâingâh-ı bedâyi' halinde tecessüm ederek sahne-i dil-ârâ-yı minâ-güzîninde taraf taraf gösterilmiş olan o nazarsız hünelerle mahrûm-ı hissiyât olanlarda bile bir hiss-i meclûbiyet husûle getirir idi... (1913:26-27). Bir vakitler muhibb-i ma'rifet olan şübbân-ı eslâfa ma'kes-i maharet olmuş olan bu himemgede-i ecdâd üslûb-ı mimârî-i Osmânîde kesb-i mûmârese arzusunun izhâr eden nev-resîdegân-ı zamana dahi rehnûmâ-yı emel ve sa'âdet olacak emsâlsiz nûmûneler ve bed'î'alar ile mâlâ-mâl idi. Sa'y ve ikdâmın hâsıl-kerde-i ihtîşâmı olan mezkûr kâşâne salonlarının tavanlarıyla cenâhlarında görülen nukûş ve kabartmalar mahsûl-i mülkümüzün en latîf ezhâr-ı fevâid-i âsârını tenzîr ve tasvîr ettiren -çilingir ve bükelerden müteşekkil olub bunlar câ-be-câ tavanın zemînini tezyîn ediyor ve yekdiğerine yaldızlı kurdeleler ile iltisâk peydâ eyliyor. -İşte bu tarz tezyînin manzara-i hüsn-i âhengerî enzâr-ı zâyirini kemâl-i tevkîr ile okşamaktan hâlî kalmıyor idi. Odanın divarlarına gelince sokağa nâzır olan cepheye 5 aded pencere açılmış ve bunların bâlâlarına perde kurşunları makamında isti'mâl edilmek üzere mahsûsen ağaç oymalardan i'mâl edilmiş olan yaldızlı gül demetleriyle mücehhez cesîm kornişler vaz' edilmiş idi ki, bu gün emsâline tesâdüf bahtiyârlığına nâiliyet gayr-i kabildir. Diğer üç cepheden ikisi zikr olunan pencerelerin arz ve tûlû eb'âdında beş kısım kıta'âta ayrılarak dâhilleri menâzır gûnâ gûn tabîi tasvîr eden tabloları ihâta eden kadroların bâlâlarına dahi zikr olunan müzeyyen kornişlerden birer adedi vaz' olunmuş idi. Hücrelere ve çiçeklik tesmiye olunan mahallin bulunduğu cephe ise daha büyük bir ihtimâm-ı mahsûsa cilveger-i faaliyet olarak müdekkikâne işlenmiş kıta'ât-ı muhtelif-i bî-nazîri ihtivâ eylemiş idi- dolap ve oda*

Yüksek mevkide çalışan biri için yapıldığı belirtilen binanın, en azından bu odasını yıkımdan kurtarmaya kararlı olduğu anlaşılan Hüseyin Zekâi Paşa'nın, yazısının devamında, enkazcılarla konuşarak odanın sökülebilecek parçalarını Üsküdar'daki evine taşıma niyetinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu girişiminde geç kalan sanatçı, en az iki yüz yıllık olan konağın oymalarının sökülüp, altın yıldızlarının da elli lira değerinde bir altın külçesine dönüştürüldüğünü öğrenir (1913:29). Sanatçı, bu oymaların eski eser olarak nice elli liralara değerinde olduğunu ifade ederken, olay karşısında duyduğu üzüntü anlaşılır: “... *İşte cehâletin mûcib-i dâğ-ı derûn bir kurbanına gayr-i kâbil-i afv bir hal-i hatâ iştimâl, zirâ birkaç senelik sa'yin ve bâ-husûs rakîk bir san'atın mahsûl-i semerâtı bir iki saat içerisinde mahv edivermek tabîi vukûfsuzluk netîcesi olabilir* (1913:30)” .

Paşa, kimi ev sahiplerinin de tam tersine elindeki kıymetini bildiğini ve sahip çıkarak gelecek kuşaklara bırakma çabası içinde olduğunu ifade eder. Kanlıca semtinde bulunan ve Osmanlı sanatının güzel örneklerinden olan Amcazade Hüseyin Paşa Sahilhanesinin⁴⁰ sahipleri tarafından korunduğunu belirten sanatçı, bu kişilerin gösterdikleri çaba sebebiyle övgüye layık olduklarının altını çizer (1913:30-31).

Bilgisizlik ve umarsızlık yüzünden yok edilen daha pek çok eski eser olduğunu ifade eden Hüseyin Zekâi, bu durumu çeşitli örneklerle de ortaya koyar. İlginç örneklerden bir tanesi, muhtemelen M.Ö 1991- M.Ö 1773 arasında hüküm süren On ikinci Hanedan firavunlarından Sesostris olduğu tahmin edilen firavunun mezarının açılması olayıdır. Dönemin gazetelerinde de çıktığı anlaşılan haber, sanatçının kitabına da konu olmuş ve bir ihmal örneği olarak okuyucuyla paylaşılmıştır. Yazıdan anlaşıldığı üzere, firavunun mezarı patlayan

kapıları ve pencere kapakları ve kitâbeler dahi odanın aksâm-ı sâiresine rekâbet edecek bir tarz-ı mahsûs bedî-i nüvînde garîk müzeyyenât olarak güyâ orası ekâbir-i eslâfin mahall-i gurûr ve mazhar-ı sûrûr ve azameti için icrâ-yı faaliyet olunmuş bir gülşensarây-ı himem ve mesâî şeklinde gösterilmek istenilmiş idi (1913:27-28).

⁴⁰ Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı, Anadolu Hisarı'nın kuzeyinde, İstanbul Boğazı'nın günümüzde ayakta kalan en eski yalısıdır. 1699 yılında, II. Mustafa devrinde vezir-i azam olarak görev yapmış, Hüseyin Paşa (1644-1702) için inşa edilmiştir (bkz. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 1. Tarih Vakfı Yayınları, 1994:236-240).

fotoğraf flaşları eşliğinde açıldığında, havayla teması sonucu binlerce yıllık mumya bozulmuştur (1913:102-103). Bir başka örnekte ise, İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e hakim tarafında bulunan tarihi Loros ve Yoros kalelerinin, metruk ve harap bir halde, koyun ve keçi sürülerine yurt olduğunu belirtmekte ve buralarda kazı yapıldığı takdirde çok önemli buluntuların ortaya çıkacağını iddia etmektedir (1913:112-113).

2.5.4. Eski Eserlerin Korunması

*Mübeccel Hazine*ler adlı eserinde yeri geldiğinde, okuyuyla eski eserlerin korunması konusunda duyduğu hassasiyeti paylaşan Hüseyin Zekâi Paşa, deneyimlerini yetkililere de aktarmakta ve eski eserlerin korunması için dikkat edilmesi gereken noktaları gündeme getirmektedir.

Maarif Daire'sinde bu konuyla ilgili bir encümen olduğunu hatırlatan sanatçı, *enkazcılar yani yıkıcılar esnafının* bir binayı satın alıp yıkmadan önce bu encümene ya da Müze-i Osmaniyye'deki görevli şubeye haber vermeleri durumunda ilgili birimlerden görevlendirilecek bir memurun, binanın içini ve dışını inceleyip, değerli nesnelere kurum adına satın almaları gerektiğini ve bu yolla müze koleksiyonlarının genişleyeceğini savunur. Hüseyin Zekâi Paşa, bu koleksiyonlardan herkesin faydalanacağını ve konu uzmanlarının bilgilerinin de artacağına vurgular (1913:31-32).

Cami, mescid, medrese, kütüphane, türbe gibi önemli yapılarda bulunan çok değerli eski eşyaların bu yapılar dahilinde korunmasının çok zor bir iş olmadığını düşünen Hüseyin Zekâi Paşa, sorumlu müdürün yapması gerekenleri sırasıyla belirtir: değerli eşyaların bir listesinin yapılması; sıra numarası verilen bu nesnelere ne olduklarının, cinslerinin ve değerlerinin yazılması bu nesnelere, kim tarafından hediye edildiğinin tespit edilmesi; gerekli bilgilerin ve tarihlerinin kayıt edilmesi; mümkünse her bir nesnenin fotoğraflanıp bir albüm oluşturulması; bu işleminin masraflı olacağı düşünülüyorsa, bir uzmana ücreti karşılığında bu eşyaların resmettirilmesi gerektiğini dile getirir (1913:33).

Hüseyin Zekâi Paşa, sorumluları, eski eserlerin çalınmasına karşı da uyanık olmaya davet etmektedir. Özellikle, yerinden taşınması mümkün olmayan eşyalar için bu uyarıyı yapan sanatçı, o güne kadar, pencere kapakları ve kapı gibi elemanların üzerinde bulunan çoğunlukla altın yaldızlı oymaların ve levhaların yok olduğunun altını çizer (1913:33).

Sanatçı, öte yandan, büyük kapıların üzerlerinde bulunan kabarmaların aralarını dolduran çini, sedef ve fildişi gibi bezeme malzemelerinin kolaylıkla tahrib edilebildiğine dikkati çekmekte ve bu durum engellenemeyeceği için, bu tip bezeme örneklerinin, özelliklerinin ve ayrıntılarının kayda geçirilmesi gerektiğini aktarır. Hüseyin Zekâi Paşa, özellikle cami içlerindeki mihrapların çevresini bezeyen çini levhaların hangi sınıf ürün olduklarının, hangi yüzyılda ve kimler tarafından yapıldıklarının mutlaka kaydının tutulmasını salık verir. Bu levhaların desenlerinin kopyasının çıkarılmasını öğütleyen sanatçı, kopyaların, sulu boya ile renklendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bunun nedeni ise, gerektiğinde karşılaştırma yapıp, gerçekleri ile değiştirilip değiştirilmediğinin tespit edilebilmesine olanak sağlamasıdır. Çini levhaların yanı sıra, camilerde bulunan kilim, bakır ve cam eşyaların da aynı şekilde, görsel verileriyle birlikte saklanması gerektiği inancındadır (1913:35).

Hüseyin Zekâi Paşa, bu tür bir yapıdan sorumlu olan her müdürün, *kütle-i mu'azzama-i Osmâniyyeyi* oluşturan her bir bireyin, daha önce belirtilmiş kurallar çerçevesinde, bu eserleri idare etmek ve korumak zorunda olduğunu da ilave eder ve bu sorumluları, teftişe hazır olmaları konusunda uyarır. Teftişin, kanuna göre, Maarif Nezareti teftiş heyeti tarafından yapılmasına rağmen bazen özellikle Nazır tarafından yapılabileceğini de eklemeyi geçemez (1913:36).

Teftiş ise, eserlerin ayrıntılı bir biçimde tanımlandığı albüm ve defterlerin incelenmesi ile başlar. Söz konusu eşyanın yerinde olup olmadığının belirlenmesinin ardından, yerinde olmayan eşyaların, kimin emriyle nereye, niçin verildiği sorgulanır. Bu değerli eşyaları korumakla yükümlü kişilerin verdiği yanıtların şüpheli görünmesi durumunda, kanun önünde hesap

vermeleri sağlanmalı, aklanamazlarsa zarar kendilerine tazmin ettirilmelidir. Zararın telafisi yönünde verilecek cezaların, bu tip suçları engellemede etkili olduğu düşünülen Hüseyin Zekâî'ye göre, sorumlulukları altındaki eşyaları özenle koruyanlar ise ödüllendirilmelidir (1913:37).

Restorasyonları sırasında eserlerin büyük zarar görmesinden rahatsızlık duyan Hüseyin Zekâî Paşa, bu işi yapacak kişilerin mutlaka konunun uzmanı ya da Sanayi-i Nefise mezunu olması ve onarımlarla ilgili müze müdürlerinin görüşlerinin alınması gerektiğini savunmaktadır. Tarihi açıdan büyük önem taşıyan yapıların çok eski olmaları sebebiyle tamamen onarılmalarının mümkün olmadığı durumlarda ise, parçaların özenle yerlerinden sökülüp, numaralandırılmalı ve geçici bir yüzeye monte edilerek müzelerde sergilenmelidir. Sanatçı, yetkililere ayırdığı bölümü bitirirken, bu sürecin tutulacak kayıtların öneminin bir kez daha altını çizmektedir (1913:33-9).

2.5.5. Resim Sanatıyla ilgili Görüşleri

Hüseyin Zekâî Paşa'nın ressam kimliği, asker kimliğinin önüne geçmiştir. Sanatçı sadece resim yapmakla kalmayıp bir yandan da resim eğitimiyle ilgilenmiştir. Aydın Bill, sanatçının Pendik'te bir evi olduğu, orada atölye kurduğu ve istekli öğrencilere resim dersleri verdiği bilgisini aktarmıştır⁴¹.

Öte yandan, sanatçının resim sanatı ile ilgili düşünceleri, döneminin resme bakış açısını da dile getirir niteliktedir. Hüseyin Zekâî Paşa, *Mübeccel Hazinesel* adlı eserinde resimle ilgili bir konu başlığı açmış ve bu bölümün sonunda kaleme aldığı görüşlerin, çocukluktan beri bu alanda pek çok hizmetleri bulunan Hoca Ali Rıza tarafından dile getirildiğini okuyucusuyla paylaşmıştır (1913:149). Nitekim, yapılan araştırmalarda, Hoca Ali Rıza Bey'in resimle ilgili bu görüşleri *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetes'i* nin 1 Haziran 1911 tarihli sayısında kaleme aldığı ortaya çıkarılmıştır (Zihnioğlu 2007:60).

⁴¹ Aydın Zekâî Bill ile yapılan 17 Şubat 2010 tarihli elektronik posta yazışması

Hüseyin Zekâi Paşa, resim sanatını, hayal gücünün ortaya konmasına ve herkesin de bunu okuyup anlayabilmesine yardımcı olan akıcı bir dil gibi görmekte ve resmi *bir nevi yazı* olarak nitelendirmektedir. Resim sanatını yazının tamamlayıcısı olarak görmektedir. Bu noktada bir açıklama yapma gereği duyan sanatçı, o güne kadar yayınlanmış eserlerin bir kısmının hemen her sayfasında resmin kılavuzluğuna ve varlığına ihtiyaç hissedildiğinin ve anlatılanların resim sayesinde pekiştirildiğinin altını çizmektedir (1913: 146).

Sanatçının resimleriyle ilgili görüşleri, genelde bu sanatın faydaları üzerinden yürütülmektedir. Pek çok yararı olması nedeniyle resim sanatı, medeniyet ve medeni olma kavramları ile birlikte ele alınmaktadır. Sanatçıya göre resim, medeniyetin ayrılmaz bir parçasıdır ve medeniyetin olgunlaşp gelişmesine hizmet eden mutlak bir rehberdir. İnsanlığın doğasında var olan beğeni olgusunun ve görme becerisinin gelişmesine resim katkıda bulunabilir. Bu durumu pazarda satılan çeşitli kumaşlar arasında en isabetli seçimi ancak zevk-i selim sahibi olanların yapabileceğiyle örnekler⁴² (1913:146-147).

Ülkenin ilerlemesiyle resme duyulan ihtiyacın artacağı inancındaki Hüseyin Zekâi Paşa, eski âbidelerinin önce hayal gücü ile akıllarda şekillendiğini ve tasarlandığını dile getirmektedir; bugün hayretle izlediğimiz bu eski eserler ve âbidelerin ortaya çıkışında, resmin katkısı olduğunun altını çizmektedir (1913:146-147).

Hüseyin Zekâi Paşa resim sanatının faydaları üzerinden sürdürdüğü söylemini, işin ekonomik boyutuna getirerek, resmin *tasarruf ve iktisâdın rehber ve hâdimi* (hizmetkârı) olduğunu savunmaktadır. Bunu açıklamak üzere verdiği örnek, resim bilmeyen bir bina kalfası ile ilgilidir. Sanatçı, resim bilmeyen, hayal gücü

⁴² Resim medeniyetin lazım-ı gayr-i mefâriki ve tevsî'-i tekâmülüne hâdim bir rehber-i mutlakıdır. Resim beşeriyetin hazâilinden zevk-i selimin tenmih ve tenvîrine ve görmek hâssasının tekemmülüne hâdimdir. Çünkü mütenevvi' kumaşlar teşhîr olunan bir pazarda intihâb edilecek kumaşların emr-i intihâbındaki isâbet, bi'l-cümle zevk-i selim ashâbının takdîrine mazhar olacağında şüphe edilmez. Medeniyet terakkî ettikçe resme ihtiyâc o nisbette artar. Zîra bugünkü âsâr-ı medeniyyenin ilk mahall-i zînet ve ibdâ'ı kuvve-i muhayyilenin tercümanı ise yazı ve onun mütemmimi olan resimdir. Bu gün nazar-ı hayretimiz o günde deverân etmekte bulunan bunca âsâr ve bedâiyi'-i medeniyyenin cümlesi resmin delâlet ve âsâr-ı feyz-nisâriyle husûl bulmuşdur (1913:146-147)

ve bakış açısı gelişmemiş bir kalfanın harita ve çizimlerini yaptığı binaların, güzel, ruhu okşayan, sağlam ve dayanıklı olacak şekilde ortaya çıkmayacağını iddiasındadır. Dolayısıyla, bu binalar için harcanan malzemenin israf edilmiş olacağını ve yarardan çok zarara sebep olacağını dile getirmektedir. Bu durumu açıklığa kavuşturmak için, resim bilmeyen bir terzi üzerinden bir başka örnek daha verir. Bu noktada medeni ülkelerdeki terzilerle bir karşılaştırma yaparak, bu ülkelerdeki kalıp yapıp kesen makasçıların arasından, resim ve anatomi derslerini görmüş olanların tercih edildiğini hatırlatır. Örneğin ardından, “*Diğer esnâf için ve kıs aleyhi'l-bevâkî (gerisini sen kıyasla) deriz,*” ifadesini kullanan sanatçı için resim sanatıyla ilgilenmek mesleki anlamda bir gerekliliktir (1913:147).

Dolayısıyla, Hüseyin Zekâi Paşa'ya göre, eğitim görmüş herkesin bir miktar resimle ilgilenmesi gerekmektedir. Medeni ülkelerde resimle ilgilenmemenin okuma yazma bilmeme derecesinde bir eksiklik olarak görüldüğünü ifade eden sanatçı, bakış açısının ve aklın (zihinsel/entelektüel) gelişimine resim sanatının çok büyük katkısı olduğu inancındadır⁴³ (1913:148).

Bu katkı nedeniyle ki, Paşa'nın sanatla ilgilenen kişilerin, ilgilenmeyenlere göre çevrelerine daha farklı bir gözle bakarak güzellikleri görüp takdir edebileceklerine olan inancı sonsuzdur. Sanatçı, bütün bunları ifade ederken, resim sanatının işlevsel tarafına vurguda bulunur, resim eğitimi almış kişilerin el becerilerinin gelişeceğini eklemeyen geçemez (1913:148). Burada altı çizilmesi gereken nokta, Osmanlı eğitim sistemine teknik resim derslerinin dahil edilmesinin başlıca nedeninin, resmin nesnelere “doğru” grafik betimlenişindeki faydacı işlevidir. Yani, *bu zanaat* Avrupa teknolojisini öğrenmeyi amaçlayan hareketin bir parçası olarak anılmıştır. Doğal olarak, teknik resim yapan öğrencilerin (geleceğin ressamlarının) bilgilerini askeri mühendislik için kullanmaları beklenmektedir (Arsal 2000:58). Sanatçının dönemin resim

⁴³ *Mekteb görmüş bir zâtın bir mikdar olsun resme münâsebet peydâ etmemesi 'alem-i temeddünde yazı yazmak bilmiyor denilecek kadar bir nakîsa sahibi addolunur. Hâsılı resm fikr ve nazarın tekâmülüne hâdim olduğundan resm bilenlerin bilmeyenlerden daha ziyâde güzel görebileceğinde ve eli bir işe daha güzel yakışacağında iştibâh edilmez (1913:147-148).*

sanatına yaklaşımının, bu genel beklenti çerçevesinde olduğu gözlemlenmektedir.

Ressamın yaşamdan gerçek anlamda yararlanan kişi olduğunu dile getiren Hüseyin Zekâi Paşa bunun sebebini ise şu şekilde açıklamaktadır: Ressam eline aldığı küçücük bir çiçekte bile gördüğü renk ve biçimler ve bunların arasındaki ahengi inceleyerek, düşüncelere dalar. Bu inceleme ve tefekkür hali kişinin, yaradılışın özünde olan Tanrının yaratma gücünü hissetmesine ve idrak etmesine yol açar. Bu yüzden resimle uğraşmak, maddi ve manevi bir zevk vereceği ve kişiye esenlik sağlayacağından, bu işten en çok yarar görececek kişi ressamın kendisidir (1913:148).

Resmin ahlak üstünde de çok büyük etkisi olduğuna inanan Zekâi Paşa, resimle uğraşanların yaradılışın özündeki güzelliklerden yararlanma arzusunda olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden ressamlar boş ve yararsız işlerle uğraşmayan kişilerdir ve hiçbir işin yapılmadığı ortamlarda bile, ruh halini kavrar ve ressamlığın bilinmeyen noktalarını paylaşarak, çevrelerindeki insanların düşünce ve bakış açısının gelişmesi adına önemli bir sorumluluk üstlenirler ⁴⁴ (1913:148-149).

Öte yandan, resim ve müziği karşılaştırarak birtakım tespitlerde bulunan Zekâi Paşa, resim sanatının müzik kadar insan ruhunu etkilediğini belirterek, insan ruhunun resme bakmaktan keyif aldığını ifade etmektedir. Bu yüzden de sanatçı için, resim sanatı, müziğin arkadaşı gibidir. Bir taraftan da resmi, şiirle de karşılaştıran sanatçı için, resim şiir yazmak gibidir (1913:148). Meydana getirdiği pek çok eser aracılığıyla birikimlerini gelecek kuşaklara aktaran sanatçıların edebiyatçılar ve şairler kadar takdire layık olduklarını savunan

⁴⁴ *Resmle meşgûl olanlar hilkatin güzelliklerinden müstefid olmak için izâ'a-i vakt edici bî-su'ud şeyler ile meşgûl olmaz böyle mâlâ ya'nî ile vakt geçircilerin bulunduğu mahallerde bile ahvâl-i rûhiyyeye kesb-i itlâ' eyler ve ressâmlığa mahsûs bir çok mühimmâtî dâimî sûrette tatlı latif tettebbu'ât ile fikr ve nazarın tenevvür ve tekâmülüne hizmet ederek tarihî veya sînâ'î vücûda getireceği birçok âsâr ile hem ömr-i güzeştesinin yâdigârını iktitâf ve hem de istikbâlen hayr ve rahmetle yâd ve takdîr edilmeğe bir vesîle bulmuş olur hâsılı ressâmların edîbler şairler derecesinde kaderleri bülend ve belki daha a'lâ ve bâlâdır (1913:148-149).*

Hüseyin Zekâi Paşa, sonuç olarak resim sanatının yayılması ve gelişmesinin ülkemiz için önemine bir kez daha dikkat çekmektedir (1913:149)

2.6. KATILDIĞI GALATASARAY SERGİLERİ

19. yüzyılın son çeyreğine girildiğinde değişim ve Batılılaşma adına atılan adımlar, sanat çevrelerini de şekillendirmeye devam etmiş; Fransa'dan dönen Ahmet Ali'nin girişimleri ile 1873 ve 1875 yıllarında İstanbul'da düzenlenen iki serginin ardından, sergileme etkinlikleri sürmüştür. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanıyla esen özgürlük rüzgârları karşısında, meslek örgütlerinin de sayısı artmış ve Türk resim sanatını canlandırmak amacıyla bir meslek birliği etrafında birleşmek isteyen sanatçıların oluşturduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, bu ortamda kurulmuştur. Bu oluşum, 1916 yılında başlayacak Galatasaray Sergileri'nin de temelini atmıştır (Başkan 1994:24-28). O yıllarda artık emekliliğini yaşayan Hüseyin Zekâi Paşa, ölümüne kadar peş peşe üç yıl bu sergilere eser vermiştir.

İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran gibi isimlerden oluşan grubun cemiyete getirdiği canlanmayla 1916 ilkbaharında Galatasaraylılar Yurdu'nda 49 sanatçının 190 eserle katıldığı görkemli bir sergi açılmıştır. Sergi için hazırlanan 12 sayfalık katalogda, bu 49 sanatçı arasında Zekâi Paşa da bulunmaktadır (Şerifoğlu 2003:16). Artık emeklilik yıllarını yaşamakta olan Hüseyin Zekâi Paşa'nın, katalogdan anlaşıldığı üzere, *Meyve* (2 adet), *Çamlıca Menazırından* ve *Salon* adlı eserleri bu sergide yer almıştır (Şerifoğlu 2003:24-25).

Bu serginin ardından, aralarında İbrahim Çallı'nın *Boyalı Kadın*, Hikmet Onat'ın *Boğaziçi (Beşiktaş)*, Halil Paşa'nın *Deniz Manzarası (Çengelköy)*, Hüseyin Zekâi Paşa'nın *Çamlıca Manzarası*, Ruhi Bey'in *Kızılay Yardımı*, Feyhaman Duran'ın *Karanfilli Kadın*, Nazmi Ziya'nın *Kır Manzarası* ve Aslanyan'ın *Ayasofya Camii İçi* adlı tabloları Maarif Vekaleti tarafından ödüllendirilerek "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu"na dahil edilmiştir (Şerifoğlu 2003:24-25). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adlı eserde, Hüseyin Zekâi Paşa'nın ödüllendirilen

resminin boyutlarının 60x80 cm. olduğu belirtilmektedir (Eldem 1970:57). Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Koleksiyonu'na 1937 yılında katılan ve ebatları aynı olan tuval üzerine yağlıboya tablonun, koleksiyona *Erenköy'den Manzara* adıyla kaydedildiği tahmin edilmektedir ⁴⁵. Sergiye katıldığı, *Meyve* isimli eserinin, çok sayıdaki natüremortların hangisi olduğu belirlenememiştir. Yapılan araştırmalar sonucu, *Salon* adlı tablosunun ise herhangi bir yerde kaydına rastlanmamıştır.

1917 yılının Haziran ayında yine Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen ikinci sergiye, sanatçının, *Çamlıca* ve *Meyveler* adlı isimli tabloları ile katıldığını görmekteyiz (Şerifoğlu 2003:27). Bu eserlerden *Meyveler* adlı tablosu Kemal Bilginsoy koleksiyonunda bulunan natüremort (bkz. Resim 1.37) olduğu tahmin edilmektedir. 80x100 cm boyutlarında olan ve ressamın hem Osmanlıca hem de Latince harflerle imzaladığı 1917 tarihli bu yağlıboya çalışma, çeşitli meyve ve nadide porselenlerden oluşan zengin bir kompozisyondan oluşmaktadır. Osmanlı arşivlerinden çıkan bir belge, Hüseyin Zekâi Paşa adına, 1917 senesinde düzenlenen bu sergiyi daha da ayrıcalıklı kılmaktadır. Maarif-i Umumiye Nezareti Özel Kalemî'ne yazılan, 9 Ağustos 1917 tarihli iki belgede, o sene Galatasaraylılar Yurdu sergisinde resimleri teşhir olunan sanatçılardan Namık İsmail⁴⁶, Şevket Dağ⁴⁷ ve Zekâi Paşa'nın eserleri ödüle layık bulunmuştur. Aralarında Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın dört oğlundan biri olan ve 1917 yılında görev yaptığı sadrazamlıktan çekilen Sait Halim Paşa'nın da bulunduğu jüri üyeleri adı geçen sanatçıların resimlerini, birer gümüş sanayi-i nefise madalyasıyla ödüllendirilmişlerdir⁴⁸.

⁴⁵ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Envanter kayıtlarında tablonun Ankara Halkevi'nden getirildiği bilgisi yer almaktadır.

⁴⁶ Namık İsmail bu sergiye *Tefekkür, Orman, Bahar Güneşi, Bir Manzara-i Elem, Akşam Güneşi, Devr-i Nedim* isimli tablolarının yanı sıra karakalem etüdüleriyle katılmış, ödüle layık bulunan tablosu *Tefekkür* adlı eseri olmuştur (Şerifoğlu 2003:26-27).

⁴⁷ Şevket Dağ ise, *Sabah Namazı Vakti, Cibali Kapısı, Rüstem Paşa Camii Mihrabı, Tahtakale'de Hurma Hanı, Zulmetten Nura, Elmacı, Zindan Kapısı, Rüstem Paşa Camii'nden Bir Kısım* adlı eserleriyle sergiye katılmıştır ancak hangi tablonun ödüle layık bulunduğu bilinmemektedir (Şerifoğlu 2003:27).

⁴⁸ BOA DÜİT 67/24:1335 Z/21

1917 yılında dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteği üzerine Viyana ve Berlin'de sergilenmek üzere savaş ve kahramanlık konulu resimler yaptırmak için Şişli'de bir atölye açılır⁴⁹. Sonradan Şişli Atölyesi olarak adlandırılan atölyede üretilen resimler, atölye dışında kalmış sanatçıları katılımlarıyla, "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adıyla 1917'nin son, 1918'in ilk günlerinde Galatasaray'da ardından da Viyana'da sergilenir. Galatasaray'da 128 eser sergilenirken Viyana'ya 142 tablo götürülür. Serginin Berlin'e götürülmesi de planlanır ancak savaşın olumsuz yönde gelişmesi, ulaşım ve iletişimin kesilmesi üzerine bu sergi gerçekleştirilemez. Hatta yapıtlar savaş süresince Türkiye'ye getirilemez (Şerifoğlu 2003:28-29). Hüseyin Zekâî Paşa, bu sergiye de bir tablo ile katılmıştır. '*Bir Konak Dahilî*' adlı bu tablonun bugün nerede olduğu bilinmemektedir.

Ülkenin işgal altında olduğu ve çok ciddi sarsıntıların yaşandığı 1919 yılında, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılan sergide, sanatçının eserlerini yine görmekteyiz. 12 Ağustos 1919'da vefat eden sanatçının ölümünden önce katıldığı bu son etkinlikte, altı adet tablosu yer almıştır. Bu tablolar, *Hamidiye Sebili*, *Peyzaj Çamlıca Menazırından Orman*, *Üsküdar'dan İstanbul'a Nazar*, *Çamlıca'da Köşk*, *Natürmort Meyveler*, *Çamlıca'da Adalar'a Doğru Nazar* isimli çalışmalardır (Şerifoğlu 2003:30-31).

2.7. HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA'NIN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

Sanat yapıtlarının belli bir toplumun ve belli bir tarihinin özgül ürünleri olduğu gerçeğinden yola çıkarak, Hüseyin Zekâî Paşa'nın ve çağdaşlarının temel amacı, resimsel ilkeleri gerçekçi bir yanılsama yaratacak şekilde kullanarak, dış dünyayı resim düzleminde taklit etmektir. 19. yüzyılda, daha çok tasarım ve perspektifle ilgilenen erken dönem sanatçılarından sonra, çabalarını çoğunlukla

⁴⁹ Celal Esad Arseven, 1. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda, Harbiye Nezareti bünyesinde kurulan İstihbarat Dairesi Başkanı Miralay Seyfi Bey tarafından davet edilerek imparatorluk ile ilgili bir propaganda hazırlığına giriştiğini anılarında dile getirmiştir. Arseven, yüzyıllar boyunca, Türkler aleyhine yapılan yayınlar yüzünden Avrupa'da Türklerin uygarlıkta ve sanatta geri kalmış bir ulus olarak tanınması karşısında harekete geçtiklerini ve kültür-sanat konularında sanatçılarımızın yeteneklerini kanıtlamaları için ressamlarımızın eserlerinin yurt dışında da sergilenmeleri amacıyla Şişli Atölyesini kurduklarını aktarmaktadır (Arseven 1993:126-127).

renklendirme ve kompozisyon değerleri üzerinde yoğunlaştıran bir başka ressamlar grubu, zaman içinde doğayı sadece taklit etmektense yorumlamaya başlarlar. “İkinci kuşak Osmanlı ressamı” olarak adlandırılan bu sanatçılar arasında, Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Şeker Ahmet Paşa'nın (1841-1907) yanı sıra Hüseyin Zekâi Paşa da gösterilmektedir (Arsal 2000:63-64).

Hüseyin Zekâi'nin sanatındaki evreleri üçe ayırmak mümkündür. Birincisi, askeri okulda bulunduğu sıralarda fotoğraf aracılığıyla perspektifi önemseydiği yapıtları; ikincisi, kişiliğini bulmaya doğru yaptığı resimleri (ki bu resimlerinde de fotoğrafı kullanmış ancak bazı biçimleri isteğine göre yönlendirmiştir); üçüncüsü, son yıllarını kapsayan dönemidir. Giderek kendisini yenileyen sanatçı, bu son dönemde gevşek fırça vuruşlarına yönelmiştir.

Sanatçının ilk dönem resimlerinin konusu, genellikle saray ve çevresidir. Sezer Tansuğ'un ifadesiyle, aralarında Hüseyin Giritli, Fahri Kaptan, Ahmet Şekür gibi isimlerin bulunduğu ve Türk resim tarihinde foto-yorumcular ya da primitifler olarak anılan ve resimlerinde fotoğraftan yararlanan sanatçılar, âdeta anonim denebilecek bir üslup birliği içinde eser vermişlerdir. II. Abdülhamid için çektirilen fotoğraf albümleri, bu sanatçılara kaynak oluşturmuş ve eserlerinin çoğunu bu fotoğraflardan yararlanarak üretmişlerdir. II. Abdülhamid devrinin Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, Kâğıthane, İhlamur köşkleri gibi yapılarında havuzlu bahçeler, fiskiyeler, yapı gruplarının uzaktan yakından görünüşleri, duru, sakin ve hatta düşsel denebilecek bir atmosfer yorumu ile resimlerinin başlıca konularını oluşturmuştur (Tansuğ 1986:85-87). Hüseyin Zekâi Paşa, sanat yaşamının ilk evrelerinde, söz konusu sanatçılar gibi fotoğraftan yararlanma yoluna gitmiş ve naif bir duyuşla, çizgisel perspektife ilişkin değerlere sadık kalmıştır. Osmanlı resim sanatının eski şemacı geleneğini hazır fotoğraf ve kartpostallarla birleştirerek sürdüren bir anlayış içinde peyzaj ağırlıklı, Yıldız Sarayı'nın dondurulmuş görünümünü yansıtan *Sarayın Bahçesinden* (Resim 1.1) adlı yapıt, sanatçının ilk çalışmalarındandır. Boya inceltilecek sürülmüştür ve duru renkleri ile 19. yüzyıl erken dönem manzara geleneğine paralel bir çalışmadır. *Ahşap Köprü* (Resim 1.2) adlı resim de aynı dönem çalışmalarından olmalıdır. Ahşap köprünün arka düzlemine yerleştirilmiş yüksek

dağlar ve ağaçlıklı arazinin kenarına yerleştirilmiş ahşap ev, İstanbul coğrafyasında rastlanmayacak bir manzaradır. Dolayısıyla, kartpostalıdan yararlanılarak yapıldığı düşünülmektedir.

Hüseyin Zekâi Paşa, resimlerinde yer yer fotoğrafı değiştirme yoluna gitmiştir. Örneğin *Ayasofya Şadırvanı* (Resim 1.6) adlı eseri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Şadırvanın çevresine yerleştirilen, heykel gibi donuk duran figürlerin giysileri o devre göre geride kalmıştır. Sanatçı bir baskı resimden alınan bu figürleri resme kendisi eklemiştir (Çoker 1983:5).

Hüseyin Zekâi Paşa'nın fotoğrafa müdahale ederek yaptığı bir grup resim ise III. Ahmet Çeşmesi'ni konu edinmiştir. *Mübeccel Hazineler* adlı eserinde sanatçının bu yapıya büyük hayranlık duyduğu görülmektedir⁵⁰. Sanatçının resmine kaynaklık eden ve *Mübeccel Hazineler*'de de kullanıldığı tespit edilen (1913:155) fotoğraf Yıldız Sarayı fotoğraf albümlerinde bulunmuştur (bkz. Ek 1.5). Bu fotoğraftan yola çıkarak iki farklı resim üretmiş olan Zekâi Paşa, her iki resimde de kimi eklemeler ve çıkarmalar yapmıştır. Örneğin Resim 1.5'te resmin sol ön düzlemine zincirlerle çevrilmiş bir bahçe alanı eklenirken sağ arka plandaki ağaçlardan biri kuru bir ağaca dönüşmüştür. Diğer çalışmasında ise (Resim 1.4) burcun üzerindeki çatı sanatçı tarafından kaldırılırken, sağ arka plan tamamen ağaçlıklı bir alana çevrilmiştir.

Araştırmalar sırasında, bir müzayede kataloğunda rastlanan bir başka resim ilgi çekicidir. Eğitim için Avrupa'ya ilk gönderilen isimlerden Tefvik Paşa'nın yaptığı tablo, 1854 tarihlidir (bkz. Ek 1.6) ; bu tarih ise, Hüseyin Zekâi Paşa'nın doğumundan altı yıl öncesine işaret etmektedir. Hüseyin Zekâi'nin tabloları en erken okul yıllarında yani 1880'li yıllarda yapmış olduğu düşünülmektedir. Her

⁵⁰ *İzâhât-ı ma'rûzanın mübâlağadan hâli olamayacağı zannında bulunmak tabii olmakla beraber bir kere de sebîlhâne-i mezkûre erbâb-ı vukûf tarafından fakat san'atın ve emr-i müberrâtta izhâr buyrulmuş olan bu derece fedâkârlığın ulviyetinden mütehassıl bir hissiyât-ı amîka ile temâşâ buyurulacak olursa birkaç sahifelik değil onun hakkında birkaç cilt kitap yazılmış olsa dahi bu âbide-i bülemlend mertebenin kıymet ve mahiyet-i mutlakasına müteallik tafsilât ve izâhâtın tamamen itâ olunmayacağına kanâat-i kâmile hasil eylemek mümkündür ve hatta onun hâiz olduğu ehemmiyet-i mahsûsası bi-hakkın takdîr edebilmek ve her türlü te'sîrât-ı melhûze ve ahvâl-i tabîyyeden tamamen masûn bulundurmak için camekânlar dahilinde hıfz ve temâşâ kılınması daha muvâfık olacağına ve daha doğrusu bu suretle muhafaza edilmesi bizim için bir vazife-i kadr-şinâsi hükmünü alacağına şüphe edilemez (1913:157).*

üç tabloya da aynı fotoğrafın kaynaklık ettiği görülmektedir. Dikkat çekici olan nokta, aradan yaklaşık otuz sene geçmiş olmasına rağmen aynı konu ve malzemenin tekrar tekrar kullanılmış olmasıdır.

Sezer Tansuğ, Hüseyin Zekâi Paşa'nın foto-yorumcu olarak 19. yüzyıl Türk ressamlarının ortak bir üsluba bağlı yaklaşımlarından giderek ayrıldığını, fotoğraftan farklı bir biçimde yararlanma yolunu seçtiğini ifade etmektedir. Bunun farklı bir eğitimden mi yoksa farklı bir atölye ruhundan mı kaynaklandığı bilinmemekle beraber, Tansuğ'a göre Hüseyin Zekâi Paşa'nın yenilikleri izleyici, coşkulu ve kendini dönüştürmeye açık tavrı bu değişikliğin sebebi olmalıdır (Tansuğ 1986:89-90).

Sanatçı zaman içinde resimlediği fotoğrafları değiştirmeye başlamıştır. Bu duruma örnek olarak Söğüt Ertuğrul Gazi Türbesi'ni konu edindiği iki çalışması verilebilir. Doğa içindeki türbe, erken dönem sanatçılarının resimlerine göre daha başarılıdır. Yine fotoğraftan çalışılmıştır ancak yapıt fotoğraf etkisi vermemektedir. Işık-gölge kullanımı daha doğrudur ve renklere çiglik etkisi görülmemektedir. Yıldız Sarayı albümlerinde bu resimlere kaynaklık eden fotoğraf tespit edilmiştir (Ek 1.7). Konuyu ilk ele aldığı bir kaynağına sadık kalan sanatçı, türbenin köhnemişliğini, dökülmüş sıvalarını, etrafına saçılmış sütun parçalarını aynen korumuştur (Resim 1.9) . İkinci çalışmasında ise, yapı, her anlamıyla müdahale edilerek resmedilmiştir (Resim 1.10). Çatı saçakları ve duvar demirleri eklenmiş; duvarlardaki bezeme programı değiştirilmiş; etrafındaki sütunlar tamamen kaldırılarak çimenlik bir alana dönüştürülmüştür. Sanatçı resim üzerinde yapıyı onararak ve çevresini düzenleyerek âdeta binayı restore edip yeniden hayata geçirme arzusundadır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın eserlerini üretirken yalnızca fotoğraf ve kartpostaldan yararlanmakla kalmadığı tespit edilmiştir. Sanatçının, bazı resimlerini de Batılı usta ressamlardan çalıştığı belirtilmektedir. Naciye Turgut, Ahmet Muhip Dıranas'tan alıntılar yaparak, Hüseyin Zekâi'nin yaptığı Courbet'ye ait iki kopya çalışmadan bahsetmektedir. Dıranas'ın bir antikacı dükkânında gördüğü ve Zekâi Paşa tarafından çalışıldığı belirtilen resimlerden biri peyzaj resmidir ve

üzerinde *Zekâi Kulları* imzası taşımaktadır. İmzasız olan diğer resim ise iddiaya göre Paşa'nın son günlerinde çalıştığı ancak bitiremediği bir kadın figürüdür. Ressam Léopold Lévy bu çalışmaların Fransız ressam Courbet'den kopya olduğunu söylemiştir (Turgut 2008:140).

Başta İstanbul olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun belli başlı binalarını betimlendiği resimlerde Zekâi Paşa, gerçekçi bir ressam olarak tüm gücünü göstermektedir. Çizgisel dille ve "örnekten çalışma" yöntemi ile oluşturduğu peyzajlarında, renk ve tonla ilgili olumlu niteliklere dikkati çeken Adnan Çoker, sanatçı için, şunları söyler:

"Bütünüyle asker okulu çıkışlı bir sanatçı özelliği gösteren Hüseyin Zekâi Paşa, bir okul yaratmaktan çok, göz ve bilek gücüyle kendi üslubunu yaratmak için çaba göstermiştir. Fotoğrafın derinliğini daha da derinleştiren, ayrıntıları resim diline çeviren, ve yer yer yapıtın gereksinimlerine göre gölge-ışık gibi katkılar getiren, sanatçının kendi gücüdür. Zekâi Paşa, fotoğraftan biçim kaynaklanmasına giderken, biçimi, üstün renk uyumları ile sararak doğadan çalışmışçasına yaratıcı bir düzeye varmaktadır. Hüseyin Zekâi Paşa'yı ayrıcalıklı kılan bu tutumdur (Çoker 1983:5).

Avrupa'ya gitmemiş olan Hüseyin Zekâi Paşa devrinin üstadlarından çok şey öğrenmiş, çağının ressamlarını, büyük bir olasılıkla Ahmet Ali Paşa ve Süleyman Seyyit Bey'in yapıtlarını dikkatle incelemiştir (Renda ve Erol 1980: 134; İslimyeli 1965: 50) . Turan Erol, Hüseyin Zekâi Paşa'nın Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'e benzediğini, onların özelliklerini kendinde topladığını söyler; sanatçıyı Şeker Ahmet Paşa'ya, Süleyman Seyyit'e bağlayan ve asıl kişiliğini belirten resimleri Ayasofya Hünkâr Mahfilî (Resim 1.13) ve Cami (Resim 1.8) gibi yapıtlarıdır (Renda ve Erol 1980: 134). Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit'in yapıtlarında olduğu gibi, Hüseyin Zekâi Paşa'nın resimlerinde formu toplayan bütünleyici tarz ön plandadır. Formel olarak adlandırılan bu üslup, formu oluşturan çizginin sürekli, kopmadan kesintisiz devam etmesine dayanmaktadır; resmi oluşturan yüzeyler düz ve pürüzsüzdür. Sınırların belirginliği ve yüzeyselliğinden ötürü form, çizgisel özelliktedir; formu oluşturan herşey açık ve net bir biçimde gösterilmiştir (Üner 2010:60). Bu noktadan hareketle, Hüseyin Zekâi Paşa'nın Cami adlı resmini

değerlendiren Sezer Tansuğ da sanatçının yüzeysi kavrayışının çok güçlü olduğunu altını çizmektedir (Tansuğ 1979). Fotoğrafik bir gerçekçilikle ele alınan kompozisyonda boya düz ve pürüzsüz sürülmüştür. Cami duvarını oluşturan taş blokların dokusu, cami girişindeki üçgen alınılığın ele alınışındaki detaylar, gözü yormayan bir biçimde resmedilmiştir. Ön planda yer alan toprak zeminde ise serbest fırça vuruşları ile yaratılan lekesellik dikkati çekmektedir.

Aynı şekilde Ayasofya Hünkâr Mahfili adlı eser (Resim 1.13), sanatçının önemli yapıtlarından biridir. Anıtsal bir biçimde betimlenen mahfilde gözlemlenen ince ayrıntıcı tutum, zeminde ve mermer sütunların lekeselliği ile dengelenmiştir. Zemini oluşturan yatay basamaklar, halının dikey çizgileri, yatay-dikey kontrastı oluşturmaktadır. Renklerde sıcak-soğuk dengesi dikkati çekmektedir. Mahfilin sıcak renkleri, üst balkona doğru dereceli olarak yerini soğuk renklere bırakmaya başlamıştır; arka planda ağırlıklı olarak soğuk renkler kullanılmış ve bu yolla derinlik algısı yaratılmıştır. Sanatçı, duyarlı bir anlatımla ele aldığı eserini kompozisyonun bütünselliğini yok etmeyen bir ayrıntı işçiliği ile birleştirmiştir.

Sanatçıyı, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'e yaklaştıran ve formu toplayan bu çizgisel özelliği, tarihi binaları konu edindiği Şehzadebaşı Sebili (Resim 1.7), Üsküdar Valide Atik Camii (Resim 1.11), Küçüksu Çeşmesi (Resim 1.16) gibi tablolarında görüldüğü gibi natürmortlarında ya da Papağanlar (Resim 1.41) adlı eserinde açıkça görülmektedir. Özellikle iç mekân resimleri ve tarihi yapıların betimlenmesinde sanatçının bu yüzeysi kavrayışı tercih etmesinin altında yatan neden Hüseyin Zekâi Paşa'nın eski eserlere olan büyük ilgisi olmalıdır. Sanatçı için her bir ayrıntının büyük önem taşıdığı anlaşılmakta ve resim aracılığı ile kaydı tutulmaktadır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın eserlerindeki tematik ağırlık manzara ve ölü doğa resimleri olmasına rağmen, sanatçı, başarılı iç mekân resimleri, tarihi yapılar, az sayıda da olsa insan ve hayvan figürleri de çalışmıştır. *Türklerin Rodos Adasına Çıkışı* (Resim 1.44) adlı eseri ise tarihi temalı tek çalışmasıdır.

Hüseyin Zekâi Paşa daha çok manzaraları ile öne çıkmaktadır. Malik Aksel, “Ressamlar Şehri Üsküdar” adlı makalesinde, Avrupalı ressamaların İstanbul’a egzotik, oryantalist eğilimlerle baktıklarını söylerken, Türk ressamlarından bir çoğunun Üsküdar ve Anadolu yakasının تنها, sessiz köşelerini yeğlediklerine değinir. “(...) *Cemiyet hayatımızı ihmal etmekle beraber, mahalli renk ve usluhta, yapmacılıktan uzak olarak gördüklerini aksettirmeye çalışmışlar, gerçek bir pentür havası yaratmışlardır*” dediği sanatçılardan önemli bazı isimlerin Üsküdarlı olduklarını belirtmiştir. Bu isimler arasında, Hüseyin Zekâi Paşa’nın yanı sıra, Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa gibi isimler bulunmaktadır. Özellikle yüksek rütbeli asker ressamlar, kalabalıkta resim yapmaları zor olduğu için, Üsküdar’ın sakin köşeleri yeğlenmiştir. Oysa bu yüzyılın başları, Avrupa’daki kadar olmasa da, İstanbul içinde büyük değişimlerin yaşandığı, hızlanan tempoya uymakta güçlük çekilen bir dönemdir. Dolayısıyla kır ve kıyı görünülerinin yeğlenmesi, bir başka deyişle “cemiyet hayatının ihmal” biraz bu durumdan doğmuş bir kaçış gibi görünmektedir (Tansuğ 1993:31-32).

Söz konusu pitoreske yönelim, Hüseyin Zekâi Paşa için de geçerli görünmektedir. Figüratif motiflerden arındırdığı kıyı ve yöre pitoreskini ele aldığı resimlerinde, sanatçının yapıtlarına damgasını vuran ayrıntıcı üslup özelliğinin yumuşak ışık ve dingin bir atmosferle ulandığı göze çarpar. Hüseyin Zekâi Paşa’nın bu kendine özgü romantik anlatım tarzı, *Yıldız Parkı* (Resim 1.17), *Peyzaj* (Resim 1.18), *Deniz Hamamı* (Resim 1.25) gibi eserlerinde görülmektedir. Sanatçı çizgi ve renk perspektifi konusunda teknik bilgisini kullanarak eserlerinde derinlik algısı yaratmayı başarmıştır.

Yıldız Parkı (Resim 1.17) adlı eserinde de görüleceği gibi, Hüseyin Zekâi Paşa’nın manzaralarında çoğunlukla toprak renkleri ve yeşilin tonlarının ağırlık kazandığı görülmektedir. Toprak rengi ve yeşilin tonları ışığın etkisine göre derecelendirilmiştir. Sanatçının genellikle tercih ettiği ve resimlerinde klasik bir etki yaratan kırık renkler, eserlerine ağırbaşlı ve olgun bir hava kazandırmaktadır. *Manzara* (Resim 1.21) gibi bazı resimlerinde panoromaya yayılan evlerin çatılarında, ya da *Peyzaj* (Resim 1.18) adlı tablosundaki

bayraklarda kullanılan kırmızı renk, manzaralarına zaman zaman ölçülü bir canlılık getirmiştir. *Yakacık* (Resim 1.20) adlı tablosunda da görüldüğü gibi ön planda kullanılan sıcak renkler, gerilere doğru ilerledikçe yerini soğuk renklere bırakmış ve kompozisyonu oluşturan unsurların netliği gözden kaybolarak espas oluşturulmuştur. Manzaralarında sıcak ve soğuk renkleri dengeli kullanmaya özen gösteren Hüseyin Zekâi Paşa'nın, *Deniz Hamamı* (Resim 1.25) adlı eseri buna örnek olarak gösterilebilir.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın manzaralarında zaman zaman tercih ettiği ışık kullanımı ise, yaygın ışıktır. Jose Parramon, "Yaygın ışıklandırma, hüznün, yalnızlık, melankoli, genellikle tinsellik ve güzellik yüklü bütün ruhsal durumları ortaya koyan bir araçtır. O, gölgesi ya da güneşi olmayan ıssız manzaraların, kentsel ya da kırsal alanlardaki bulutlarla kaplanmış gökyüzünün ışığıdır," demektedir (Parramon 2007:74). *Eski Türk Evleri* (1.14), ya da *Erenköy'de Köşk* (Resim 1.23) söz konusu uygulamanın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır; bulutlar tarafından perdelenmiş güneş ışığı, resimdeki tüm formları sarmalamakta ve resimde yumuşak bir atmosfer etkisi oluşturmaktadır.

Sanatçının manzaralarında kullandığı kompozisyon şemaları incelendiğinde, genelde açık ufuklu kompozisyon şemasını tercih ettiği görülmektedir. Bu manzaralar (Resim 1.17, 1.20, 1.21, 1.22, 1.24) panoramik anlayışta yapılmıştır. Bu eserlerde genellikle manzara içine serpiştirilmiş ağaçlar içinde yapılar görülmektedir. Manzara içine diyagonal olarak yerleştirilmiş yollar, kıyı şeridi ya da eğimli yamaçlar, kompozisyonlarına hareketlilik kazandıran unsurlar olarak dikkati çekmektedir.

Açık ufuklu panoramik görünümünün yanı sıra, saraya kabulünü sağlayan *Donanma Gecesi* (Resim 1.3) ya da *Üsküdar'dan Manzara* (Resim 1.19) adlı resimlerinde de görüldüğü gibi, Hüseyin Zekâi Paşa'nın kimi peyzajlarında Boğaziçi görüntüyü ikiye bölmektedir. Tepelerden manzaraya bakan sanatçı, bu tip kompozisyonlarında resim düzlemini üçe bölerek çalışmıştır. Ön plana yerleştirdiği yapıların arkasından karşı kıyıya doğru uzanan manzara orta düzlemde denizde ilerleyen gemilerle hareketlendirilmiştir.

Geniş kültürlü bir insan olduğunu belirtilen Hüseyin Zekâi Paşa, son dönemlerinde, Batı'dan gelen sanat çevirilerini yakından izleyerek, Fransa'da zafere ulaşan ve bütün sanat çevrelerini sarmaya başlayan empresyonizmi benimsemiş ve manzaralarında giderek bu yönde çalışmaya başlamıştır. (İslimyeli 1967:5). İçerenköy ve Üsküdar manzaraları bu dönemin ürünleridir. Bir önceki dönemine ait III. Ahmet Çeşmesi ve Ayasofya Camisi gibi resimlerinde bu eserlerin betimlenişini bir sanat tarihçisi tavrıyla ve sevgiyle çalışan sanatçı, giderek serbest fırça kullanımı ve renkçi anlayışı benimsemiştir. Selçuk Mülayim, empresyonizme kaymış görünen sanatçı için, *“artık bu tür konuları dekoratif ayrıntılarından soyutlayıp, adeta Monet'nin katedralleri gibi çalışması, manevi bakımdan bağlı olduğu bu eserleri hafife almak ve hatta saygısızlık anlamına gelecekti”* yorumunu yapmaktadır. Selçuk Mülayim'in değindiği bir başka nokta ise, Zekâi Paşa'nın bir kaçış psikolojisine girmiş olduğu iddiasıdır. II. Meşrutiyet'in ardından *zor günler geçiren İmparatorlukta, kültür ve tarihten arınmış, daha hafif ve bu bağlamda iddiasız içerikli konularla pitoresk bir tutum sergileyen Zekâi Paşa'nın saray protokolüne dahil bir ressam olarak resimle siyasal durum arasında herhangi bir ilinti kurmak istememiş olmalıdır* (Mülayim 1999:158-159).

Sanat yaşamının son döneminde yaptığı *Erenköy'den* adlı yapıtı (Resim 1.24), açık hava ressamlığının başarılı örneklerinden biridir. Yeşillerin renk değerleri bakımından tazelik ve çeşitliliği, geniş bir perspektif açısı içine alınmış kırlar, uzakta beliren Çamlıca, renk uyumu kadar hava titreşimlerini ustaca belirten bir başyapıttır (Berk 1977:18).

Hüseyin Zekâi Paşa, titiz bir işçilikle çalıştığı natürmortları, kalabalık ve zengin düzenlemeleri ile dikkati çekmektedir. Genellikle kompozisyonlarını koyu bir zemin önüne yerleştiren Hüseyin Zekâi Paşa, meyveler, çiçekler ve yer yer porselen, cam ve metal gibi nesnelere yapıtlarına renk ve desen zenginliği katmaktadır. Kompozisyonlarını kurgularken kullandığı nesnelere birbirini örter, değer ve yakın bir biçimde yerleştirilmeleri ve üzüm ya da yapraklarla birbirine bağlanmaları, resimsel bir bütünlük sunmaktadır (Resim 1.32, 1.33, 1.34, 1.35). Sanatçı kompozisyonlarında genelde sıcak renkleri soğuk renklerle dengelemiş

ve pek çok natürmortunda merkeze kırmızı rengiyle dikkati çeken karpuz veya kavun yerleştirmiştir (Resim 1.32; 1.34; 1.36; 1.37; 1.38). Sanatçının natürmortlarında merkez öncelikli bir yere sahiptir ve ışık, renk boyut ve oranla vurgulanmaktadır (Çalışır 2004:242). Merkeze yerleştirilen kesilmiş kavun ve karpuz teması Şeker Ahmet Paşa ve zaman zaman da Süleyman Seyyid tarafından kullanılan bir şemadır.

Hüseyin Zekâi Paşa, natürmortlarını kurgularken renk aracılığıyla yarattığı dinamizmin yanı sıra, nesnelere arası yatay-dikey karşıtlığını da kullanmış ve kompozisyona hareket getirmiştir. Genelde dikey olarak yerleştirdiği karpuzun kesilmiş dilimini yatay olarak yerleştiren sanatçı, Resim 1.33'de de görüldüğü gibi nesnelere aracılığıyla da bu zıtlığı zaman zaman pekiştirmektedir. Ön planda bulunan şeftali dolu kâseyle, arka düzlemdeki meyve taşıyan ayaklı kap yatay-dikey karşıtlığı oluşturmaktadır. Karpuzun ve şeftalilerin sıcak renklerininin arka planın mavi fonu ile oluşturduğu karşıtlık da dikkat çekmektedir.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın, kompozisyonu oluşturan biçimler arasında geçişi yumuşatmak için nesnelere arasındaki boşluğu doldurma eğiliminde olduğu görülmektedir. Sanatçının bu amaçla sürekli kullandığı nesnelere, üzüm salkımları ve yapraklardır. Çoğunlukla diğer meyvelerin üzerinde yerleştirilen üzümler nesnelere arasında oluşan boşlukları doldurmuştur (Resim 1.33; 1.35; 1.36). Aynı şekilde, genellikle vazoların içine yerleştirilen çiçeklere eşlik eden yapraklar da özellikle orta plan ile arka plan arasındaki boşluğu doldurmak için kullanılmıştır. Yaprak ve çiçekler, dekoratif olmalarının yanı sıra, çoğunlukla ön plandaki meyveleri bir hat gibi kuşatmaktadır (Resim 1.36; 1.37; 1.39).

Sanatçının kompozisyonlarında geçişlerde kullandığı yaprak ve üzüm salkımları, Şeker Ahmed Paşa'nın kompozisyonlarını andırmaktadır. Şeker Ahmed Paşa'nın kimi natürmortlarında aynı şekilde yaprakları ve üzüm salkımları, nesnelere ve diğer meyveleri birbirine bağlamak ya da boşlukları doldurmak üzere yerleştirilmişlerdir (Ek 1.13; 1.14; 1.15). Aynı zamanda, Süleyman Seyyid'in ve Şeker Ahmet Paşa'nın natürmortlarında görülen

konturları net bir biçimde belirlenmiş ve kapalı formlar, Hüseyin Zekâi Paşa'nın natürmortlarında da görülmektedir.

Sanatçının kompozisyonlarını koyu bir fon önüne yerleştirdiği görülmektedir. Sanatçı natürmortlarında mekân algısını, ön plandan başlayıp arka plana doğru yerleştirilen nesnelere sayesinde yaratmaktadır. Ancak, Resim 1.36'da kompozisyon elemanları, ortasında kapaklı bir porselen kabın bulunduğu bir nişin önüne yerleştirilmiştir. Resim 1.34'de ise, arka plana diyagonal olarak yerleştirilen bir halı görülmektedir. Deniz Çalışır, sanatçının soyut ve belirsiz mekân ifadesinin zaman içinde tanımlanabilir bir mekân ifadesine dönüştüğünü belirtir. Bu resimlerde aynı porselen vazoların ve nesnelere kullanılması ve karpuz betimlerinin benzerliği ve ortak kompozisyon şeması, sanatçının aynı dönemde benzer şemaları küçük değişikliklerle tekrarladığının göstergesidir (Resim 1.32; 1.36; 1.37; 1.39) (Çalışır 2004:242). Kompozisyonlarına yerleştirdiği günlük kullanım eşyaları, sanatçıya farklı dokuları betimleme olanağı sunarken, saray beğenisine de hitab etmiş olmalıdır.

Genellikle kalabalık ve zengin natürmort kompozisyonları ile tanınan Hüseyin Zekâi Paşa'nın tek örnek olarak bugüne gelen *İncirli Natürmort* adlı eseri (Resim 1.39), sade üslubu ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Tahta bir masa üzerine yerleştirilen porselen tabakta incirler görülmektedir. Koyu bir arka plan önüne yerleştirilen tabağın, sağında ve solunda boşluklar bırakılmıştır. Sağ taraftan nesnelere üzerine düşen ışık, meyveleri aydınlatmaktadır. Yatay ağırlıklı bu resimde incirler gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir. Tabakta ve sağ ön planda bulunan meyveler canlı yeşil bir renkteyken, ön planda duran incir sanki kurumuş gibi koyu renklidir. Batılılaşma döneminde birtakım örnek motifler oluşturularak natürmortlarda tekrarlanarak kullanılmıştır. Bazı sanatçılar özellikle Süleyman Seyyid'in natürmortlarını temel alarak çalışmışlardır. Parçalanmış portakal, inci yaprağı üzerinde incir, baş kısmı bütününden ayrılmadan kesilmiş karpuz betimleri örnek motif olarak başka sanatçıların kompozisyonlarında yeniden kurgulanmıştır. Hüseyin Zekâi Paşa'nın bu incirli

kompozisyonu da Süleyman Seyyid'in çizgisinde bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın az sayıda da olsa hayvan figürlü çalışmaları bulunmaktadır. Bu kompozisyonlarda, özellikle *Papağan* adlı tablosunda (Resim 1.41) sanatçının genelde tercih etmediği bir renk kullanımı dikkati çekmektedir. Çoğunlukla toprak renklerini ve kırık tonları tercih eden Hüseyin Zekâi Paşa bu tablosunda parlak sarı kuşun etrafını kuşatan yeşillerle dikkati çekmektedir. Öte yandan, papağan İstanbul coğrafyasında olmayan bir kuştur. Sanatçı eserini büyük bir olasılıkla kartpostaldan yararlanarak yapmıştır. Ancak belirtilmesi gereken nokta, eserin tema ve renk olarak, Yıldız porselenlerinin dekorlarını andırıyor olmasıdır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın tarihi temalı tek eseri ise, *Rodos Seferi Zaptı* (Resim 1.44) adlı eseridir. Askeri Müze kurulurken, dönemin sanatçılarından müzeye konmak üzere resim yapmaları istenmiştir. Sanatçının resmi bu amaçla yaptığı düşünülmektedir. Resim savaşın şiddetini vurgulayan hareketli bir kompozisyona sahiptir. Sağ ön planda yer alan kalabalık asker topluluğu gruplar halinde ele alınırken dönemin askeri kıyafetleri içindedir. Sol orta plan, fırtınalı havanın şiddetini betimlercesine devingen dalgalarla boğuşmakta olan filikalara ayrılmıştır. Ayrıntıları ile betimlenen ortadaki büyük filikanın sivri burnu, izleyenin gözünü arka planda yer alan kaleye yönlendirmektedir. Arka planda topların harabeye çevirdiği kale, dumanlar içindedir. Bu kadar uzakta olmasına rağmen dikkati çeken nokta, kırmızı alevlerin ortasında top ateşinin şiddeti ile havaya fırlayan üç figürün yarattığı dramatik etkidir. Sanatçının bu kadar dinamik ve anlatımcı başka bir çalışması bulunmamaktadır.

Araştırmamız kapsamında, Resim 1.45 ise görselini elde edebildiğimiz tek portre çalışması olmuştur. Hüseyin Zekâi Paşa'nın figür uygulamaları genellikle manzaraya ya da tarihi yapılara eşlik etmektedir ve figürlü olduğu saptanabilen sadece dört çalışması vardır (Resim 1.1; 1.6; 1.16; 1.44). Sanatçının yaptığı Özbekler Tekkesi şeyhi Hazerfan İbrahim Edhem Efendi'nin portresi'nin, tez

araştırması esnasında müzeye çevrilmekte olan tekkede muhafaza edildiği öğrenilmiş ancak görseline ulaşılamamıştır. Resim 1.46 ise, sanatçının torunları Aydın Bill ve Acar Bill'den edinilmiş, resimde yer alan kişinin evin kâhyası olabileceği ifade edilmiştir⁵¹. Koyu bir fon önüne yerleştirilen figür ve giysilerindeki doku ve kıvrımları gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir. Baş ve gövde oranlarını doğru kurguladığı görülen sanatçının, figürün sol elini çalışmamış olması dikkati çekmektedir. Sanatçının, oğlu Cevat Nüzhet'in de bir portresini çalıştığı öğrenilmiş; ancak görsel malzemesine ulaşılamamıştır. Bu bilgiden yola çıkarak, Hüseyin Zekâi Paşa'nın evde yaşayan kişileri model olarak kullanarak figür çalıştığı düşünülmektedir.

İpek Aksüğür Duben, 1900 yılına kadar resim eleştirilerinde ölçüt olarak "letafet ve nefaset", teknik mükemmellik, aslına benzemek, renkte zenginlik ve parlaklık, manzaranın çekici ve hoş olması gibi özelliklerin dikkate alındığını belirtmektedir (Duben 2007:187). Hüseyin Zekâi Paşa da bu dönemde yetişmiş bir sanatçı olarak eserleri üretirken bu değerleri göz önünde bulundurmuş olmalıdır. Bu dönemde konunun şiirsel ve dokunaklı şekilde işlenmesi; rengin güzel ve dengeli kullanılması resmin önemli ölçütlerindedir (Duben 2007:189), Hüseyin Zekâi Paşa'nın kompozisyonlarını oluştururken bu ölçütlere özen gösterdiği düşünülmektedir.

⁵¹ Acar Bill'le yapılan 18 Mayıs 2010 tarihli elektronik posta yazışması.

3. BÖLÜM : AHMED ZİYA AKBULUT (1869-1938)

Ressam kişiliğinin yanı sıra matematikçi, astronom ve hattat olan Ahmet Ziya Akbulut, 15 Haziran 1869 (1285) tarihinde İstanbul'un Fatih semti, Kıztaşı mahallesi, Büyükçeşme Mutasarrıf sokak, 4 numaralı evde saat ikide doğmuştur. Babası İmameci Hacı Kâmil Efendizâde Mustafa Rıza (1842-1927) olup *Çiki Rıza* diye tanınırdı. Annesi, Hatice Kâmile Hanım'dır (Öl. 1928) (Acar 2009:98)⁵². 17 Nisan 1938'de Pazar günü Beyazıt'ta Yahnikapan sokak, 12 numaralı evde 69 yaşında vefat etmiştir (Elibal 1983:14).

3.1. KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Ahmet Ziya Akbulut, kendisini tanıyanların ifadesine göre, kısa boylu, kırmızı yüzlü, mavi gözlü, ve aklaşmış sarı bıyıklı bir beyefendi idi. Kişilik olarak, haksızlığa dayanamayıp birden isyan eden bir karaktere sahip olduğu ifade edilmektedir. Küçük oğlu Necmettin Akbulut'a göre, sanatçı, askeri disiplin içinde programlı olarak sürekli okuyan, yazan, resim yapan, bir işin yorgunluğunu başka bir iş yaparak gideren, dahası kendisini ziyarete gelen dostlarıyla sohbet ederken bile çalışan renkli bir kişiliktir. Eşi kendisini zille yemeğe çağırırmış. Yemek sonrasında eşiyile karşılıklı kahve içmelerinin dışında dinlenme zamanı olmayan bir insanmış. Son derece dakik olduğu belirtilen sanatçının, her sabah İstanbul'a aynı vapurla indiği ve Kandilli'deki iskele memurunun saat ayarını sanatçıdan aldığı söylenmektedir (Acar 2009:101-103).

⁵² Birinci Belediye Dairesi İtfaiye Müdürlüğü'nden emekli Rıza Efendi, daha okuldayken tulumbacılığa ilgi duymuş, Çırçır, Şehzadebaşı, Aksaray, ve Cerrahpaşa tulumlarına reislik etmiştir. Mustafa Rıza'nın, tahta ve taş üzerine nakış oymacılında, kalemtraş, makta, fincan, zarf ve yazı takımları yapmakta ve kehribar üstüne kalemle çiçekler işlemekte hüner sahibi gerçek bir sanatkar olduğu ifade edilmektedir. (Acar 2009:98).

Tablolarını ürettiği atölyesi Kandilli'deki evlerinin alt katındadır. Dostlarını da burada kabul eder. En yakın dostları arasında, hat hocası Sami Efendi ve Kandilli Rasathanesi Müdürü Fatim Gökmen⁵³ bulunmaktadır (Acar 2009:101).

Ağzında marpuç, elinde palet, nargile fokurdatarak resim yapma alışkanlığı vardır. Düşündüğü zaman durmadan enfiye çeker; bu sırada kocaman mavi enfiye mendilini elinden düşürmediği ve kışın soba üstünde kendi eliyle kestane pişirmekten ve mısır patlatmaktan çok hoşlandığı belirtilmektedir (Acar 2009:101).

Kendisi ressamlığının yanı sıra çok iyi bir mücellit (ciltçi), birinci sınıf bir ince marangoz ve usta bir demircidir. Güzel kalemtraşlar yapar. Evinin iki odası kitaplarla ve türlü sanatlara ait araç, gereç ve avadanlıklarla doludur (Acar 2009:101).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yetişmiş önemli bilim adamlarından biri olan Ahmed Ziya Akbulut, 17 Nisan 1938'de vefat ettiğinde, cenazesi Beyazıt Camisi'nden kaldırılmış ve Silivrikapı Mezarlığı'na defnedilmiştir. Ölümü üzerine İbdülemin Mahmud Kemal İnal, aruz vezni ile 14 beyitli bir şiir yazmış ve şiirin son mısrasında "Âlem-i fennin ziyâsı kalmadı" ⁵⁴ derken ebced hesabıyla sanatçının Hicri takvime göre ölüm tarihi olan 1357'yi vermiştir (Acar 2009:103).

⁵³ Ünlü gökbilimci Fatim Gökmen (1877-1955), medrese eğitimi aldıktan sonra astronomi alanında bilgisini arttırmak için Münecimbaşı Hüseyin Hilmi Efendi'nin yanında çalışmıştır. İstanbul Üniversitesi'nde hocalık yapmıştır. Kandilli Rasathanesi'nin kurucusu ve ilk müdürüdür (Acar 2009:103).

⁵⁴ Tam tarih olarak mısranın harflerinin ebced hesabıyla sayı değeri toplamı 1357'yi vermektedir (141+150+881+185=1357). Sanatçının Hicri takvimle ölüm tarihi 17 Safer 1357'dir. Aynı zamanda bu mısradaki *ziya* sözcüğü biri ışık, diğeri Ziya Bey'in adı olarak iki anlamda kullanılmıştır. Yani cümleyi "Bilim dünyasının ışığı söndü", hem de "Bilim dünyası Ziya'sını yitirdi" şeklinde iki türlü okumaya açıktır (Acar 2009:103)

3.2. EĞİTİMİ VE MESLEK HAYATI

Sanatçı, eğitimine 1875 yılında, mahallesindeki Sofular Mahalle Mektebi'nde başlamış ve sonra sırasıyla 1879 yılında Saraçhane Sübyan İptidai Mektebi'ne (İlkokulu), 1881'de Fatih Askeri Rüştiyesi'ne (Ortaokulu) devam etmiştir. Mustafa Reşid Paşa Askeri Rüştiyesi'ni, Kuleli Askeri Lisesi'ni tamamlayarak, 1889'da Harbiye Mektebi'nden mezun olmuştur (Aydüz 2008:9; Elibal 1983:14). Resim ile ilgilenmeye daha çocuk denebilecek yaşlarda başlamış olan Ahmet Ziya Akbulut, lisede ve Harbiye sınırlarında matematik zekâsıyla ünlenmiştir (Acar 2009:99).

Bazı meslekler ve "ihvanlar" dışında önemli bir sanat gelirinin sözkonusu olmadığı bu dönemde, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi gibi sanatçıların resmi görevlerde bulunmalarının dışında, asker kökenli olan ya da olmayan ressamların kaderi askeri ya da sivil okullardaki öğretmenliklerdir (Tansuğ 1993:16). Ahmet Ziya Akbulut'un da yaşamı değerlendirildiğinde bu eğilimin dışında kalmadığı görülmektedir. Sanatçı, askeri eğitimini tamamladıktan sonra, ilk olarak piyade mülâzım-ı sânisî⁵⁵ olarak göreve başlamış ve 20 Haziran 1889'da Edirne'deki 2. Ordu Komutanlığı, 19. Piyade Alayı, 4. tabur, 4. bölüğüne tayin edilmiştir (Er 1998:353). Akbulut, Edirne'de etkin askerlik görevinin ötesinde aslında çok yoğun bir öğretmenlik hayatına adım atmıştır. Sanatçıyla ilgili araştırma yapan Salim Aydüz, Akbulut'un Edirne'de askeri görevinin yanı sıra, Edirne Mülkiye İdadisinde riyaziye (matematik) hocalığı yaptığını ifade etmektedir (2008:9); Gültekin Elibal ise, aynı bilgiyi doğrulamakta, ancak idadide resim öğretmenliği yaptığını belirtmektedir (1983:14).

Akbulut, Ekim 1890'da İstanbul'a döndükten sonra, mülâzım-ı evvel⁵⁶ rütbesine terfi etmiş ve 2. Ordu Erkan-ı Harp Dairesi'ndeki askeri haritaların düzeltilmesiyle görevlendirilmiştir; sanatçı, 1894 yılına kadar burada haritalar üzerinde çalışmıştır (Boyar 1948:92; Er 1998:353). Bu görevinin yanı sıra, 1891

⁵⁵ Piyade astteğmen (Doras 1984:91-94)

⁵⁶ Üsteğmen (Doras 1984:91-94)

senesinde Kocamustafapaşa Askeri Rüştiyesi'ne Fransızca öğretmeni olarak tayin edilen sanatçı, aynı yıllarda Darüşşafaka İdadisi'nde Fransızca, hey'et'i hendese⁵⁷ ve resim dersleri vermiştir. Ayrıca Gülhane Askeri Lisesi'nde Fransızca öğretmenliğini de yürütmüştür. (Elibal 1983:14; Er 1998:353).

Ahmet Ziya Akbulut, 1892 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne Resim Şubesi öğrencisi olarak girmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey'in çabaları sonucu 2 Mart 1883 tarihinde kurulmuş ve 20 öğrencisi ile resim, heykel ve mimari bölümleri ile eğitime başlamıştır (Çoker 1983:10-11; Acar 2009:99; Elibal 1983:14; Er 1998:353). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla resimde insan figürü bir sorun olarak ele alınmaya başlamış ve önceleri heykel torslarından çalışılan figür, giderek canlı modelden etüd edilmeye başlanmıştır. Ahmet Ziya Akbulut, İsmail Hakkı Altınbezer ve Hüseyin Rifat gibi Sanayi-i Nefise öğrencileri de tek olarak ayakta veya oturan figürler, mimari elemanlar önünde figür grupları çalışmışlardır (Çoker 1983:10-11). Sanatçının mezuniyeti için yaptığı diploma resmi de, tek figür temalı *Lehimci Yahudi* isimli tablosudur (Resim 7.2.7) ⁵⁸ . Ahmet Ziya Bey, 15 Ekim 1897 tarihinde birincilikle mezun olduğu Resim Şubesi'nden diplomasını almıştır. Aldığı eğitim süresince gösterdiği bu başarı, madalyayla ödüllendirilmiştir. (Elibal 1983:14; Er 1998:353; Acar 2009:99). Ahmet Ziya Akbulut, aynı zamanda, bu okula hendese-i resmiye ve menazır öğretmeni olarak atanmıştır. Ölümüne kadar bu okulda öğretmenlik yapmıştır.

Harbiye'den mezun olduktan sonra, çok yoğun biçimde öğretmenlik mesleğini sürdüren Akbulut'un Kuleli Askeri İdadisi ve Harbiye Mektebi'nde ne zaman çalıştığı konusu belirsizlik taşımaktadır. Salim Aydüz, sanatçının Ekim 1892 tarihinde Kuleli Askeri Lisesi'ne resim hocası olarak tayin edildiğini ifade etmektedir (2008:9). Gültekin Elibal ise, Ahmet Ziya Akbulut'un 18 Nisan 1898 tarihinde piyade yüzbaşı olduktan sonra bu okulda çalıştığını belirtmektedir.

⁵⁷ Çizgi, yüzey ve hacim olarak bu üç şeklin özelliklerini ve ölçülerini inceleyen matematik kolu

⁵⁸ Yapılan araştırmalarda bu tablonun bugün, Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu'nda bulunduğu tespit edilmiştir.

Her iki araştırmacının ve Pertev Boyar'ın hemfikir olduğu nokta ise, sanatçının bu okullarda verdiği derslerdir. Akbulut, bu okulda kozmoğrafya (astronomi), mekânîk ve matematik derslerine girmiştir (Aydüz 1999:176; Boyar 1948:92; Elibal 1983:14).

Sanatçı, Kuleli Askeri Lisesi'ne 'resim muallim muavini' olarak tayin edilmiş ve askeri eğitimini alırken öğrencisi olduğu Osman Nuri Paşa'ya muavin olarak atanmıştır. Burada Osman Nuri Paşa'nın yardımcılığını yaparak resim bilgi ve tekniğini ilerletirken, Hoca Ali Rıza'nın atölyesine de devam etmiştir. Sanatçı, sanata ve Osman Nuri Paşa'ya duyduğu saygı ve sevgisinin de etkisiyle hayatının büyük bir bölümünü öğrencilerine ayırarak, yarım yüzyıllık öğretmenlik hayatında pek çok ressam ve öğrenci yetiştirmiştir (Boyar 1948:92). Harbiye Mektebi'nde ise, 1897 /1898 yılında göreve başlamıştır ve bu okulda da yüksek matematik dersi vermiştir (Aydüz 1999:176; Elibal 1983:14). Öğrencileri arasında İsmet İnönü, General Salih Omurtak ve Refik Saydam gibi önemli kişiler bulunmaktadır (Aydüz 2008:10) .

Sanatçı, yine bu yıl (1897/1898 - 1313) Süleymaniye Camii kapısı ile şehzade Camii'nin ön tarafını resimlemeye başlamış ve bu resimleri altı buçuk ayda bitirmiştir. Bu yıllarda, ressam Hoca Ali Rıza Bey ile çok samimi arkadaşlık kurduğu bilinmektedir. Aynı zamanda, 1898'den 1912'ye kadar ünlü Hattat Hacı Sami Efendi'den⁵⁹ hat dersleri almıştır. 1912 senesinde ise, sanatçı Askeri Tıbbiye İdadisi'ne kozmoğrafya öğretmeni olarak atanmıştır (Elibal 1983:15).

1898-1914 yılları arasında, Tophane-i Âmire Resimhanesi ve Matbaa-i Askeriye'de müdürlük yaptığı belirtilen (Elibal 1983:15) Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili olarak, Osmanlı Arşivlerinde yer alan bir belge, Harbiye Mektebi'nde kozmoğrafya öğretmenliği yaparken, sanatçının aynı zamanda da Harbiye Matbaası müdüriyetine atandığını ortaya koymaktadır. 20 Aralık 1905 tarihli bu atama belgesi, Akbulut'un bir yandan da, askeri okulların teftişi ile ilgilenen bir komisyona müfettiş olarak atandığını ortaya koymaktadır. Belgeden bu üç

⁵⁹ Ünlü Hattat İsmail Hakkı Sami Efendi (1838-1912), bütün yazı çeşitlerinde üstad olup, celi sülüs ve tuğrada Rakım ve celi ta'likde Yesarizade tavrını benimseyip geliştirerek, onların eksikliklerini tamamlamıştır (Acar 2009:103).

görevi bir arada yürüteceği anlaşılan sanatçının, bu sırada piyade kolağası iken, rütbesinin de yükseltildiği anlaşılmaktadır⁶⁰. Ahmet Ziya Akbulut Askeri Sayı Mektebinin İmalat-ı Harbiye Müdürlüğünü de yapmıştır ancak bu görevi hangi yıllar arasında sürdürdüğü bilinmemektedir (Elibal 1983:15).

1914 yılında, Akbulut'un Sanayi-i Nefise Mektebi'ne riyaziye (matematik) ve fenn-i menâzır (perspektif) öğretmeni olarak tayini çıkmıştır. 1919 yılında Kandilli Rasathanesi müdür yardımcılığına atanmıştır. Bu görevini sürdürürken "Galileo" isimli portresini bitirdiği söylenmektedir⁶¹. Aynı sene, binbaşı rütbesinde iken kendi isteği ile askeri görevinden ayrılarak emekli olmuş, hemen ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdür muavinliğine getirilmiştir (Elibal 1983:15). Güler yüzü ve şakacı kişiliği ile gerek öğrencileri gerekse çalışma arkadaşları tarafından çok sevilen sanatçı, okulda karşılaşılan sorunların çözümlenmesinde başvurulan kişilerden biri olmuştur. Okulun asabi yapıdaki müdürü Namık İsmail'in yatıştırılması ve okuldaki düzen ve disiplinin sağlanmasında büyük katkısı olmuştur. Çok iyi bir idareci ve değerli bir eğitimci olduğu bilinen sanatçının, güler yüzle yaptığı açıklamaların, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi okulun atölye şefleri tarafından da dikkatle dinlendiği ve uygulandığı belirtilmektedir (Boyar 1948:93). Sanatçının, şu anda Devlet Resim Heykel Koleksiyonunda bulunan "Beyazıt İmaret" adlı eserini 1921-1922 yılları arasında yaptığı bilinmektedir.

3.3. ASTRONOMİ İLGİSİ

Ahmet Ziya Akbulut'un kimliğinin önemli bir boyutunu oluşturan bilim çalışmaları ve özellikle de astronomi alanında gerek öğretmenlik gerekse muvakkit olarak üstlendiği görevler, sanatçının dönemin önemli astronomları arasında sayılmasına yol açmıştır. 1924 senesinde, Paris Astronomi Derneği sınavını kazanarak, derneğin üyesi olmaya hak kazanan (Elibal 1983:15) Ahmet Ziya

⁶⁰ BOA İ.AS 59/1323 L-29

⁶¹ Kaynaklarda bu tablonun Kandilli Rasathanesi'nde olduğu belirtilmişse de, Rasathane'ye yapılan başvuruda eserin burada olmadığı öğrenilmiştir ve nerede olduğu da bilinmemektedir.

Akbulut, astronomi alanında çeşitli kitaplar, astronomik ölçümlerde kullanılmak üzere rubu tahtaları, güneş saatleri hazırlamıştır.

Modern astronominin Osmanlılara girişini sağlayan ilk eserler, genellikle ziç⁶² ve coğrafya tercümeleridir. Bu tercüme aracılığı ile, Osmanlı astronomlarının, yeni kavram ve prensiplere ilişkin geniş bilgi edindikleri ve Batı astronomisi literatürünü takip ettikleri görülmektedir. Sultan III. Ahmed tarafından 1718'de Fransa Kralı XV. Louis'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, Paris'te bulunduğu sırada Paris Rasathanesi'ni ziyaret etmiş ve Rasathane müdürü Jacques Cassini'nin (1677-1756) armağan ettiği bir ziç nüshasını Türkiye'ye getirmiştir. Bu ziç nüshasının başında bulunan ve işlemleri kolaylaştırmak için kullanılan 10.000'lik bir logaritma cetveli ve kullanma bilgileri, logaritma ve teleskop aracılığıyla elde edilen dakik gözlem bulguları, Osmanlı bilginlerinin hizmetine girmiştir. Bu tip faaliyetler, 19. yüzyıla doğru, Batı ile başlayan temasın, astronomi ve matematik alanında da başladığını ve bu alanlarda kuramsal bilginin yavaş yavaş Osmanlı coğrafyasına akmaya başladığını işaret etmektedir (Unat 1999:415-416).

1773'te Mühendishane-i Bahri-i Hümayun ve peşi sıra 1793 yılında da kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun gibi Batılı anlamda eğitim veren çok önemli okullarda, müfredata astronomi dersleri de dahil edilmiştir. Bu bağlamda, yıllarca, çeşitli eğitim kurumlarında gerek astronomi, gerek matematik dersleri veren Ahmet Ziya Akbulut'un aleme almış olduğu eserler arasında, 1908 tarihli, *1 ilâ 10000 Âdâd-ı Tabiiyenin Beş Asar Mertebesine Kadar Yürütülmüş Cep Logaritması ve Hesap Logaritması* isimli iki adet logaritma kitabı bulunmaktadır. Sanatçının ders kitabı olarak okutulmak üzere hazırladığı *Kozmoğrafya* adlı kitabı astronomi alanında hazırladığı kitaplardandır. 1897 tarihli eser, Mektebi-i İdadi-i Şahane öğrencilerine yönelik olarak hazırlanmıştır.

⁶² Ziç, zaiçe(zayıçe) adıyla da bilinen ve yıldızların belli zamanlardaki yerlerini ve durumlarını gösteren cetvellerdir. Ancak bu tanımın, yıldızların yer ve konum bilgilerini yorumlayarak astrolojik tahminlerde bulunma, kişi ve ülkeler hakkında ileride olacakları tahmin etme şeklinde kullanıldığı da bilinmektedir. (<http://www.halduncezayirlioglu.com/2009/03/12/takvim-koleksiyonu/> Erişim:13 Kasım 2009)

3.3.1. Başmuvakkitlik Görevi

Ahmet Ziya Akbulut, son müneccimbaşı Karlovalı Hüseyin Hilmi Efendi'den⁶³ ilm-i nücum (yıldızbilim) dersleri almıştır. Yine Hilmi Efendi'nin ısrarı üzerine, 1920 yılında Eyüp Muvakkithane'sine muvakkit olmuştur. (Acar 2009:100; Elibal 1983:15).

Muvakkitlerin esas görevleri, namaz vakitlerini belirlemektir ve bu görevi, mekânîk saatlerin yaygınlaşmasından önce güneş, kum veya su saatleri ile yapmaktaydılar. Öte yandan, muvakkithanelerde isteyenlere astronomi, astroloji ve takvim gibi konularda teorik ve pratik ders verilirdi. Bazı muvakkithaneler, muvakkitin bilgisine ve olanaklarına göre, dönemin küçük birer rasathanesi veya basit astronomik gözlem merkezi gibi de çalışmaktaydı. Astronomi bilgisi geniş olan, bu konularda ders veren muvakkitlerin etrafındaki kimseler ile muvakkitin öğrencileri arasında astronomi konuları tartışılır ve rubu tahtası, usturlab gibi bazı aletlerle basit gözlemler de yapılırdı (Aydüz 1993:127-128). Ahmet Ziya Akbulut da, mezun olduktan sonra başladığı ve yıllarca sürdürdüğü kozmoğrafya öğretmenliği sıfatı ile edindiği tecrübe ve geniş astronomi bilgisi ile, muvakkithane içinde sürdürülen bütün bu etkinlikleri yürütmek için uygun bir donanıma sahipti. Dolayısıyla, sanatçı, teorik olarak öğrettiklerini uygulama fırsatı da bulmuş ve bu konuda eser verecek kadar ileri derecede bilgi sahibi olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde mekânîk saatlerin artması, özellikle Sultan Abdülhamid döneminde saat kulelerinin yapılmaya başlanması ile muvakkitliğe ve muvakkithanelere olan ilgiyi biraz azalmıştır⁶⁴ (Aydüz 1993:131).

⁶³ Eski ve modern astronomiyi iyi bilen Hüseyin Hilmi Efendi (1859-1924), Sultan Selim Camisi muvakkiti olarak tanınmaktadır. 1897'de müderris ve 1909'da müneccimbaşı olmuş ve vefatına değin bu makamda kalmıştır. Ahmed Ziya Akbulut dışında Fatin Gökmen ve Süleyman Hilmi Tunahan da öğrencileri arasındadır (Acar 2009:103).

⁶⁴ Hüseyin Zekâi Paşa, *Mübeccel Hazinesel* adlı eserinde, dönemin muvakkithaneleri ile ilgili olarak şikayetlenmekte ve muvakkithanelerin içindeki saatlerin birden fazla olduğunu dile getirmektedir. Oldukça esprili bir biçimde dile getirdiği üzere, muvakkithaneler, âdeta birer saatçi dükkânına dönmüştür, her bir duvarı büyüklü küçüklü saatlerle doludur. İşin kötüsü, kimi zaman bu saatler farklı

Son Müneccimbaşı Hüseyin Hilmi Efendi⁶⁵'nin 1924 yılında vefatıyla müneccimbaşılık müessesesinin lağvedilmesi üzerine *baş muvakkitlik*⁶⁶ makamı kurulmuş ve 1927'de Ahmet Ziya ilk baş muvakkit olarak tayin edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda yüzyıllar boyu hizmet veren muvakkitlik kurumu Ahmet Ziya Akbulut ile son bulmuştur (Acar 2009:100; Aydüz 1999:177;).

3.3.2 Rubu Tahtaları ve Güneş Saatleri

Ahmet Ziya Akbulut'un astronomiye merakı sadece gökyüzü gözlemi düzeyinde kalmamış ve sanatçı, bu gözlemlerde kullanılmak üzere rubu tahtası⁶⁷ da üretmiştir. 52 adet rubu tahtası çizmiş olduğu bilinen Akbulut'un yaptığı bir rubu tahtası, Meşrutiyet'in ilanından önce, Amerika Birleşik Devletleri'nde Saint Louis sergisine gönderilmiş, ancak geri gelmemiştir (Acar 2009:101). Sanatçının ürettiği rubu tahtalarından bir tanesi bugün Kandilli Rasathanesi'nde korunmaktadır (bkz. Ek 2.5).

Öte yandan, Ahmet Ziya Akbulut'un astronomi alanında o dönem için çok değerli eserler verdiği ve birçok cami için güneş saatleri⁶⁸ (mikran saatleri) yaptığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir (Boyar 1948:93; İslimyeli 1965:62; Çam 1990:49). Güneş saatlerinin büyük çoğunluğu kitablesiz olduğu için kimler tarafından üretildiği bilinmemektedir. Ancak zaman zaman bu saatlere, kitabeler de eklenmiş ve ustalarının adı üstlerine işlenmiştir (Çam 1990:19). Bugüne

farklı saatleri göstermektedir ve sanatçı, bu kargaşa içinde gerçek saatin ne olduğunu tespit etmekte zorlandıklarını dile getirmektedir (1919:46-47).

⁶⁵ Sultan Selim Camii Muvakkithanesi'nin müneccimbaşıdır (Aydüz 1993:132).

⁶⁶ Baş muvakkitlik kurumu 20 Eylül 1952 yılında kurum kapatılıncaya kadar işlevini sürdürmüştür (Aydüz 1993:132).

⁶⁷ Rubu tahtası: Bir dairenin çeyreği biçiminde olup, gök cisimlerinin eğim açısını ölçmek için kullanılır (Tahaoğlu 2008:80).

⁶⁸ Mekanik saatlerin henüz bulunmadığı dönemlerde, zamanı belirlemek için kullanılan yöntemlerden biri de güneş saatleridir. Güneş saatleri, özel olarak hazırlanmış bir milin gölgesinin, güneşin görünen hareketine uygun olarak yine özel olarak hazırlanmış mermer, taş veya madeni bir zemin (kadran) üzerindeki hareketlerine göre zamanın tespit edilmesine yarayan araçlardır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru yaygınlaşmaya başlayan mekanik saatler ve saat kuleleri, bir zamanlar saatin, namaz ve benzeri dinsel uygulamalar için gerekli olan zaman tespitinde çok önemli bir yere sahip olan güneş saatlerine duyulan talebi azaltmıştır ve ne yazık ki, bu tip saatler, zaman içinde yok olmuştur. (Çam 1990: 1)

kadar gelebilen güneş saatleri arasında, Ahmet Ziya Akbulut'a ait, biri 1916 diğeri ise 1935 tarihli iki güneş saati üzerinde sanatçının adı bulunmaktadır. Bu saatler, II. Bayezid tarafından yaptırılan ve günümüzde Hat Eserleri Müzesi olarak kullanılan Beyazıt Meydanı'ndaki medresenin avlusunda, giriş bölümünde koruma altına alınmıştır. Akbulut'un elinden çıkan güneş saatlerinden bir tanesinin Fındıklı Akademi rihtimında bulunduğu kaynaklarda ifade edilmektedir. (İslimyeli 1965:62). Ancak yapılan araştırmada, bu saat belirtilen yerde tespit edilememiştir.

Akbulut'a ait, Hat Eserleri Müzesi'nin girişinde, girişin hemen sağında ve solunda yer alan saatlerin her ikisi de yatay güneş saatleri grubuna girmektedir. 1916 tarihli olanı (Ek 2.4), eski yazı döneminde üretilmiş ve yaklaşık 1.10 metre yüksekliğindeki dörtgen bir kaidenin üzerine oturtulmuş mermer üzerine işlenmiştir. Bu güneş saati, biri içbükey, diğeri dışbükey iki yay ve bu yaylar arasında genellikle çapraz olarak yer alan düz çizgilerden meydana gelmektedir. Tam ortasında demir çubuğun bulunduğu güneyindeki içbükey yay, güneşin en dik geldiği yaz gündönümünü (21 Haziran), daha kuzeydeki dışbükey yay ise, güneş ışınlarının en yatık geldiği kış gündönümünü (21 Aralık) işaret etmektedir. Bu saat, birçok güneş saatinin aksine, diğer burç çizgilerinin bulunmaması nedeniyle, basit tip güneş saatleri arasına girmektedir. Dışbükey çizginin sağ üst köşesindeki *Ahmed Ziya 1334* (1916) yazısı, saatin sanatçıya ait olduğunu göstermektedir (Çam 1990:119) Saatin üzerindeki çizgi ve yazılar, iklim koşulları ve atmosferik etkilerin yaptığı tahribat sonucu büyük ölçüde aşınmış durumdadır (Acar 2009:99). Sağdaki güneş saati ise (Ek 2.3), 1935 yılında yapılmış olup, 1916 tarihli saat ile aynı boyda ve ebattadır. İç kadranı madeni plaka üzerine işlenmiştir. Üzerinde Ahmed Ziya Akbulut'un adı da bulunmaktadır.

Ahmet Ziya Akbulut, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Medine komutanı Fahreddin Paşa'nın isteği üzerine, metal bir rubu daire ile taş üzerine çizdiği bir güneş saati hazırlamıştır. Sanatçı, bunları, bizzat yerine ulaştırmak üzere yola çıkmış ve Şam'a kadar yolculuk yapmıştır. Ancak savaş nedeni ile yollar tehlikeli olduğundan daha ileriye gidemeyerek, yanındaki malzemeyi, Medine'ye

gönderilmek üzere Şam komutanı Cemal Paşa'ya teslim ettiği bilinmektedir (Acar 2009:101).

Akbulut, Başbakan İsmet İnönü'nün isteği ile Ankara için, ortalama saati gösteren, iç içe üç kadranı olan bir güneş saati yapmış ve bu saat hükümet dairesinin bahçesine yerleştirilmiştir (Acar 2009:101). Ancak bu saatin bugün nerede olduğu konusunda herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Osmanlı güneş saatlerinin en parlak devri 18. yüzyıl ortalarında başlar. Özellikle üçgen güneş saatlerinin en güzel ve en başarılı örnekleri, III. Mustafa'nın saltanatı (1757-1774) zamanında yapılmıştır. Bu saatlerin ustaları daha önceleri muvakkitlerken, 18. yüzyılın ortalarından itibaren daha çok asker kökenli kimseler tarafından üretilmeye başlanmıştır (Çam 1990:10). Bu saatlerin yapımına, Osmanlı Devleti'nin son yıllarına kadar devam edilmiş ve son büyük güneş saati ve rubu tahtası ustası Ahmet Ziya Akbulut'un 1938 yılında ölümüyle artık bu işle uğraşan kalmamıştır. Mekânik saatlerin yaygınlaşması, hassaslaşması ve Avrupa saat sisteminin kabulüyle (20 Mayıs 1928) zaten yalnızca güneşli günlerde ve bu işi bilen kişilerce kullanılabilen bu araçlar kaderlerine terk edilmişlerdir (Çam 1990:11)

Osmanlı devri güneş saatlerini şekil ve işleyiş açısından ele alan ve günün saatlerini ve namaz vakitlerinin nasıl tespit edileceğini anlatan Türkçe ve Arapça olarak yazılmış kitaplar da mevcuttur (Çam 1990:3). Halen Kandilli Rasathanesi Kütüphanesi'nde saklanan Ahmet Ziya Akbulut'un 1929 yılında kendi el yazısıyla saydam kağıda yazdığı, dönemin teknolojisi ile çoğaltılarak ciltlenmiş *Güneş Saatleri* adlı bir kitabı da bulunmaktadır. Adından da anlaşılacağı gibi güneş saati yapımıyla ilgili olan kitap, 25x17 cm boyutlarındadır, ciltlenmiştir ve 128 sayfadan oluşmaktadır. Ahmet Ziya Bey, metnin içinde geçen 14 şekli eliyle çizmiş ve Türkiye enlemlerinde kullanılması gereken tüm verileri çizelgeler halinde kitaba eklemiştir. Kitap basılması için Maarif Vekaleti'ne gönderilmiştir; ancak vekalet, kitabın içindeki bilgilerin herkes tarafından bilindiği gerekçesi ile kitabın basımını reddetmiştir. Sanatçının 1921 tarihinde basılan ve iki bölümden

oluşan *Rubu Dâirenin Esâsı ve Usûl-i Tersîmi* adlı kitabında ikinci bölüm yine güneş saatlerine ayrılmıştır. *Güneş Saatleri* adlı kitabının Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılacağını düşünen Ahmed Ziya Akbulut, kitabın geniş bir halk kitlesi tarafından okunacağını düşündüğünden sade bir dille kaleme almıştır. *Rubu Dâirenin Esâsı ve Usûl-i Tersîmi* adlı kitabında ise, uyguladığı hesap yöntemlerinde geleneksel yaklaşımın yanı sıra küresel geometrinin bilinen tüm modern ilişkilerini de ustalıkla kullanmıştır; burada sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi, Kuleli ve Harbiye öğretim kurumlarındaki matematik, gökbilim ve menazır hocalığının etkileri açıkça görülmektedir (Bir ve diğerleri 2010:6-7).

3.3.3. Takvimler

19. yüzyılda takvim hazırlama çalışmalarını başlatan ve cep takvimlerinin ticarileşmesini, yaygınlaşmasını sağlayan kişiler, asker kökenli devlet memurlarıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme hareketlerinin önce askeri alanda başladığı düşünüldüğünde, müneccim ve müneccimbaşlarının yerine, takvim hazırlama işini üstlenen Osmanlı aydınlarının askerlikten gelmeleri şaşırtıcı değildir⁶⁹. Ahmet Ziya Akbulut'un da yıllar boyunca ürettiği takvimler, piyasada tutulan takvimler olmuştur.

Ahmet Ziya Akbulut, *Takvim-i Ziya* adındaki takvimlerini 1899-1936 yılları arasında düzenli olarak yayınlamıştır. Halk arasında çok ünlü ve tutulan bu takvimler, 1800'lü yıllardan sonra zamanın teknik gelişmelerinden yararlanarak yeni bir kimliğe bürünmeye başlayan, şeklini ve özellikle de adını yenilemiş cep takvimlerinin bir devamıdır. Sanatçının piyasa için hazırladığı bu takvimler, takvimlerin artık bir ticari kimlik kazanmaya başlamasının ardından, resim ve levhalar içeren tipik örneklerdendir⁷⁰.

Sanatçının, takvim yayımlama çalışmaları Hicri 1317 yılında *Takvim-i Ziya* adıyla piyasaya çıkardığı cep takvimleri ile başlamıştır. Son takvimini de "*Resmi 1938- Hicri 1356/1357 senesinde İstanbul'a mahsus şer'i vakitleri,*

⁶⁹ <http://www.halduncezayirlioglu.com/2009/03/12/takvim-koleksiyonu/> Erişim:13 Kasım 2009

⁷⁰ <http://www.halduncezayirlioglu.com/2009/03/12/takvim-koleksiyonu/> Erişim:13 Kasım 2009

ahval-i cevviye, eyyam-ı mübareke ve resmîyeyi havi takvim” ibareli olarak yine Takvim-i Ziya adıyla yayınlamıştır. Anadolu’da da satıldığı anlaşılan *Takvim-i Ziya*’lar incelendiğinde, takvimin bir tablo olarak hazırlandığı görülmektedir. Miladi, Hicri ve Rumi takvime göre yıllar her sayfanın üstünde yer almaktadır. Esas olarak Hicri takvimin temel alındığı bu takvimlerde, üç ayrı takvime göre tarih ve günler sütunlar halinde gösterilmektedir. Her bir ay için ayrılan iki sayfada, çeşitli bilgiler de verilmektedir. Bu tabloda her bir gün için, gök cisimlerinin durumu; ‘denize haç atılması töreni’ (Teofania Yortusu) gibi Hıristiyan bayramları; Hırka-i Saadet’in ziyarete açılması ya da Kadir gecesi gibi Müslümanlar için önem taşıyan günler; çeşitli fırtına tarihleri; İstanbul’un işgali, Meşrutiyet’in ilanı ya da Zafer Bayramı gibi önemli tarihi günler; ağaç dikme, bağ budama, lalelerin açması gibi toprak işleri ile ilgili tarihler; Ressam İsmail Hakkı Bey, Münecimbaşı Hüseyin Efendi, Hattat Sami Efendi gibi dönemin ünlü simalarının ölüm yıldönümleri gibi geniş bir yelpazede bilgiler yer almaktadır. Tablonun devamında, her gün için namaz vakitleri de yer almaktadır.

Ahmet Ziya Akbulut, takvimin sonunda ise, ayrı bir bölüm olarak, akrep sokması, kuduz hayvan ısırması, baş ağrısı, uçuk, havale gibi sağlık sorunlarıyla ilgili tıbbi bilgileri ve alınması gereken önlemleri okurları ile paylaşmaktadır. Ayrıca, bu takvimlerde, aylara göre İstanbul’da yetiştirilecek sebze ve meyveden, yenilmesi caiz olan ve olmayan hayvanların listesine, bulaşıcı çocuk hastalıklarından, ölçü birimlerine kadar değişik pek çok konuda okuyucuyu bilgilendirmektedir.

3.4. MÜZECİLİK ÇALIŞMALARI

Sanatçı, 1906 yılında Yıldız Sarayı’nda Mahmut Şevket Paşa tarafından oluşturulan eski silahlar müze komisyonunda görev almıştır (Turgut 2005:45). Dolayısıyla, bu komisyonda, yaver ressam Hüseyin Zekâi Paşa ile birlikte çalışma fırsatı bulmuşlardır. Komisyonun bir diğer üyesi olan Hoca Ali Rıza ise, Akbulut’un 1897 yılında mezun olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi’nde atölyesine

devam ettiği hocalarındandır; bu iki sanatçı arasındaki öğretmen-öğrenci ilişkisi daha sonraki yıllarda dostluğa dönüşmüştür.

Müzecilik deneyimi sebebiyle, bu alanda sanatçının üstlendiği bir başka görev ise, Türk ve İşlam Eserleri Müzesi müdürlüğüdür. Mimar Sinan tarafından inşa edilen İmaret Binası'nda 1914 yılında açılan müzenin ilk müdürü Darüşşafaka müdürlüğünde bulunmuş Hakkı Bey'dir. Celal Esad Arseven, Ahmet Ziya Akbulut'un müzenin üçüncü müdürü olduğunu belirtmektedir (Arseven 1983:1490). II. Abdülhamid yönetiminde, Osmanlı Devleti'nin İşlami kimliğine vurguda bulunan bir siyaset politikası güdülmüş olmasına rağmen, İşlam uygarlığına ait tarihi eserler, ancak 1908-1910 Jön Türk Devrimi'nden sonra kamuoyunun gündemine yerleşmeye başlar. Jön Türk ideolojisi, İşlam eserleri koleksiyonunu, milliyetçi söylemin ve Avrupa'nın kültürel yayılcılığına karşı kullanmaya başlar. Tarihi cami ve türbelerden toplanan ve dini değer taşıyan ya da paha biçilemeyen nesnelere, Türk ve İşlam Eserleri Müzesi'nde sergilenerek estetik-tarihsel bir değer kazanır (Shaw 2004:291-297).

Ahmet Ziya Akbulut, aynı zamanda İstanbul Belediyesi İnkılap Müzesi müdürlüğü de yapmıştır. İnkılap müzeleri, Kurtuluş Savaşı ve Türk tarihinin büyüklüğünü ve önemini yaşatmak üzere kurulmuş müzelerdir. Bu müzelerin kuruluşunda esas olarak, gelecek kuşaklara ulusal kahramanlıkların ve yakın tarihte yaşanan olayların aktarılması amaç edinilmiştir. Rölyefler, tablolar, grafiklerle zenginleştirilen enteriyörler, atılan adımları, aşılacak zorlukları aktarır. Dolayısıyla, İnkılap Müzeleri, güzel sanatlar veya arkeolojik müzelerden farklı bir işleve sahiptir (Behnan 1934:430-431). Bu müzelerden biri de, 1934 yılında açılan İstanbul Belediyesi İnkılâp Müzesi'dir. Kaynaklarda, Ahmet Ziya Akbulut'un bu müzeyi kurmakla görevlendirildiği belirtilmektedir Ancak, sanatçı, İnkılap Müzesi Müdürlüğü görevine başlarken, zatürreden vefat etmiştir. 17 Nisan Pazar günü öğleden sonra Beyazıt'taki evinde vefat eden sanatçının kabri Topkapı Kozlu mezarlığındadır (Elibal 1983:15; Er 1998:355).

3.5. OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ

Avrupa’da, 17. yüzyıldan itibaren kurulmaya başlanan cemiyet ve akademiler, bilginin üretimi, yayılması, meslektaşlar arasında iletişimin kurulması, özellikle dergi, ödül, araştırma projelerinin desteklenmesi gibi değişik faaliyetlerle, Sanayi Devrimi arifesinde önemli bir paya sahip olmuştur. Batı’da başlayan bu mesleki ve bilim alanındaki cemiyetleşme hareketleri, diğer pek çok yenilik gibi, modernleşme çabası içindeki Osmanlı Devleti’ne de yansımış ve Osmanlı bilim ve kültür hayatına, yeni bir ‘tüzel kişilik’ kavramının girmesine sebep olmuştur (İhsanoğlu 1987:1-3). Bunun sonucunda Osmanlı aydınları ve meslek erbabı arasında cemiyetleşme girişim ve faaliyetleri başlamış ve ilk “cemiyet-i ilmiyeler” doğmuştur (Levend 1968:650).

19. yüzyılın son yirmi yılı, değişen ve gelişen kültür ortamında kendisine önemli ve kalıcı yer edinen Türk resim sanatının da kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Resim sanatının çeşitli düzeylerdeki (askeri-sivil) okulların müfredatında yer alması, bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonları, Sanayi-i Nefise okulunun açılması, Türk resim sanatının bir meslek olgusu ile birleştirilmesi sürecini başlatmıştır. Ayrıca iletişim olanaklarının artışı, basının önemli bir güç olarak etkinleşmesi ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandıran etkenler olmuştur (Başkan 1994:25; Naipoğlu 1991:1-2).

II. Meşrutiyet’in ilanını izleyen günlerde oluşan bu toplumsal ve kültürel zeminde, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin 1908 yılında kuruluşu ile ilgili ilk çalışmalar M. Ruhi Arel’in öncülüğü ile başlamıştır. İlk kuruluş toplantılarına Ahmet Ziya Akbulut’un yanı sıra, M. Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur adlı sanatçılar katılmıştır (Başkan 1994:27). Akbulut’un da aralarında bulunduğu bu sanatçılar için toplanmak, sergiler açmak ve yeni bir anlayışın temelini atmak gerekiyordu. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı verilen dernek, bu birleşmede yardımcı olmuştur. Böylece, bir çatı altında toplanmanın verdiği güç ve güven içinde,

Avrupa'dan dönen genç ressamalara, ilk sergilerini açma ve seslerini duyurabilme zeminini de yaratmıştır (Berk-Gezer 1973:22).

Benzer ideal ve isteklerle, cemiyetin kuruluşuna önemli destekleyen başta Şehzade Abdülmecid Efendi, Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Gökteniz, Celal Esad Arseven, Mihri Müşfuk, Mithad Rebi ve Müfide Kadri'nin de katılımları ile cemiyet önemli ve etkin bir sanatçı birliği haline gelmiştir . Bu sanatçı birliği çatısı altında, Ahmet Ziya Akbulut, 1913 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin idare heyeti başkanlığına getirilmiştir (Boyar 1948:92).

Öte yandan cemiyet, sorumlu müdürü Ressam Osman Asaf Bey ve yazı işleri müdürü Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey'in yönetiminde ve cemiyetin yayın organı niteliğinde olan bir gazeteyi Mart 1911 ve Temmuz 1914 tarihleri arasında 18 sayı olarak yayımlamıştır (Naipoğlu 1991:6). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Tanzimat'ın ilanı ile hız kazanan batılılaşma hareketinin bir halkasıdır ve II. Meşrutiyet döneminin sanat anlayışını da dile getirmektedir. Bir yandan hat, tezhip, hakkaklık gibi geleneksel sanatların ele alındığı yazıların yanı sıra, tamamen Avrupai bir bakış açısıyla Batılı plastik sanat anlayışının gelişmesini destekleyen yazılar da gazetede yer almıştır (Naipoğlu 1991:93). Gazete, cemiyet çatısı altında alınan karar ve uygulamaları topluma ulaştıran, o dönemde ilk kez plastik sanatların önemi üzerinde duran ve her fırsatta basının etkili diğer organlarına ve yetkililere seslenen bir yayın organıdır. Gazetede, çağın modası olan ağıdalı bir dille sanata ilişkin sorunlar savunulmuş ve güncel olaylara değinen yazılardan başka, sanat tekniklerine ilişkin makalelere de yer verilmiştir (Tansuğ 1986:112).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yayınladığı bu dergiye teknik anlamda yazıları ile katkıda bulunan yazarların başında Ahmet Ziya Akbulut gelmektedir. Sanatçının yıllardır eğitimini vermekte olduğu menazır yani perspektif dersleri, artık okul duvarları arasından çıkarak, herkesin erişimine açılmaktadır.

Bu bağlamda, *fenn-i menazır*, yani perspektif bilimi üzerine dersler verdiği ve kitaplar yazdığı bilinen Ahmet Ziya Akbulut'un, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesı*'ne yazdığı ilk yazının da perspektifle ilgili olması şaşırtıcı değildir. "İrtisam-ı mail" ya da "perspective cavalier"⁷¹ olarak tanımlanan ve belli bir bakış yüksekliğinden resmedilecek nesneye tepeden bakılarak yapılacak çizimlerde kullanılacak perspektif türü üzerine, birbirini takip eden iki sayıda yazı yazmış ve gerek kuramsal açıklamalarla, gerekse şemalarla okuyucuyu bilgilendirme amacını gütmüştür (Zihnioğlu 2007:7,15-16).

Dikkati çeken bir nokta, Ahmet Ziya'nın yazdığı ilk makale, belirli bir perspektif konusu iken, gazetenin ilerleyen sayılarında, temel perspektif kavramlarını dile getirmeyi tercih etmesidir. "*Malumat-ı İbtidaiye-Temel Bilgiler*" başlıklı yazısında, perspektifin temel tanımlarını vermekle işe başlar. Bu tanımlardan birincisine göre, "*Hutut-u müressemleri (resim çizgileri) bir noktada birleşen bir maddenin, nikat-ı asliyesinin mürtesimlerini tayine yarayan (resmini yapmaya yarayan) fendir.*" İkinci bir tanımı ise, "*Bir satıh üzerine bir cismin hudud-ı zahireye (görünen sınırlarını) ve hutût-ı asliyesini (gerçek çizgilerini) görüldüğü veçhile tersim etmeye (resmetmeye) yarayan fen*"dir. Sanatçıya göre, doğadan, hayal gücünden veya önceden yapılmış bir resimden kopya edilen resmin amacı, düz bir yüzey üzerine etrafımızdaki maddeleri, aynen görüldüğü gibi resmetmektir; dolayısıyla, bu düz yüzeye resmin özel kurallarını yani menazır bilimini uygulamadan başarılı bir resim çizmek mümkün değildir. Perspektife hakim bir ressamın ürettiği eserde, uzaklık, yakınlık ve şekillenme (tecessüm) gibi aranılan özellikler tamamen bulunur (Zihnioğlu 2007:143). Ahmet Ziya Akbulut, bina içleri, sokak içleri gibi mekânlarda, geri çekilmek mümkün olamayacağı için, ressamın mutlaka fenn-i menazıra hakim olması gerektiğini savlamaktadır (Zihnioğlu 2007:164).

Sanatçı bu perspektif yazılarında, resimle ilgilenen kişilere tavsiyelerde de bulunmaktadır. Örneğin doğadaki herhangi bir maddenin görüntüsünü çizmek için, resmi çizilecek maddelerin tümünün tek bakışta görülebilir olması ve

⁷¹ Celal Esad Arseven, irtisam-ı mail ya da perspective cavalier'i "tepeden menazır" olarak Türkçeleştirmiştir (1983:1275)

ressamın parçaları görebilmek için başını sağa sola çevirmemesi gerekmektedir. Akbulut, ressam ile resmedeceği nesne arasındaki mesafenin önemine de uzun uzun değinir. Yapılacak işi tamamen kavrayabilmek için ressamın ihtiyaç duyacağı mesafe, nesnenin kaidesinin iki katı uzaklıkta olmalıdır. Ahmet Ziya Akbulut, mesafesi doğru tahmin edilerek yapılmış bir resimde bulunan maddeler arasında uyumun kendiliğinden geleceğini belirtmektedir. Kısa mesafelerde ressam başını sürekli çevireceği için, nesnelere arasındaki mesafelerin birbiri ile olan ilişkisinin (nispi konumlarını) değişmesine sebep olacaktır. Çok uzak mesafelerde ise, nesne ile ressam arasındaki hava boşluğu, nesneyi yeterince incelemeğe olanak vermeyeceğinden başarılı bir çalışma ortaya konulamayacaktır. Doğa karşısında mesafeyi belirleyebilmek için, ağaçtan veya mukavvadan ortaları bir kıl veya ince bir iplikle bulunmuş küçük bir çerçevenin kullanılmasını öneren sanatçı, bu tip bir çerçevenin nesneyi dört eşit bölüme ayıracağı ve resmin merkezini göstereceği için ressamın işini kolaylaştıracağını düşünmektedir (Zihnioğlu 2007:164).

Temel perspektif kavram ve kurallarının anlatıldığı makalede, ufuk hattını da tanımlayan sanatçı, en temel tanımıyla, gökyüzü ile denizin birleştiği bu hatta, *ufk-ı meri* adının verildiğini ifade eder. Denizin olmadığı durumda, ressamın kurşun kalemını gözleri önünde tutarak belirlediği ufuk hattını ise *ufk-i hissi* olarak tanımlar. Ufuk hattının daima ressamın gözlerinin bulunduğu yükseklikte olması gerektiğini belirten sanatçı, ufuk hattının çok yüksek ya da çok aşağıda olmasını tavsiye etmediği gibi, en ideal oranın, *eski ustaların* da kabul ettiği gibi resmin üçte birinde bulunması gerektiğini ifade eder (Zihnioğlu 2007:165).

Sanatçı gazetede yayınlanan bir başka yazısında ise, *Vatan* gazetesinin 85. sayısında, Ressamlar Cemiyeti ile ilgili olarak çıkan bir yazıda yer alan övgü dolu sözler karşısında ne kadar memnun olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı, cemiyetin kuruluşunun üzerinden geçen iki yıl zarfında, hiç tanınmadığını, amaç ve faaliyetlerinin kamuoyu tarafından bilinmediği ifade ederek, artık toplumun giderek cemiyet hakkında daha fazla fikir sahibi olduğunu ve bunun da mutluluk verici olduğunu dile getirmektedir. Cemiyetin Heyet-i İdare Reisi sıfatıyla yazdığı yazısında, sadece cemiyet üyelerinin değil, marangozluk yapan

sıradan vatandaşın bile, bundan mutluluk duyması gerektiğini ifade etmektedir (Zihnioğlu 2007:28). Bu durumu,

Çünkü o marangozun yaptığı işlerin hangisinde resim yoktur. Her sanatkâr, yapacağı işin kendisine göre evvela resmini yapar, sonra tasarlar, o sanatkâr, resim sanatına layıkıyla vakıf olsa, yapacağı işin fenne muvafık olarak çizdiği resmi mucibince, her devresini kolaylıkla ikmal eder. Hülâsa, diyebilir ki her sanatta resim mündemiçtir (içkindir). Ve esefa (ne yazık) ki, sanatkârlarımız bunun meziyerini takdir edip de yaptıkları işlere sarf edecekleri zamanları taklil etmesini (azaltmayı) bilemiyorlar. Resmin sanayiye derece-i lüzumunu ifham (anlatmak) için gazete muharrirlerinin hizmetlerinden başka çare bulamıyoruz (Zihnioğlu 2007:28).

sözleri ile dile getirmektedir. Açıkça görülmektedir ki sanatçı, resmin hayatın her alanında gerekli olduğunu düşünmekte ve sadece duvarları süsleyen tablolar olmaktan öte resmin faydacı tarafına vurguda bulunmaktadır; hayatın içinden verdiği bir örnekle, aslında resim bilgisinin, her türlü zanaatkarın işini kolaylaştıracağını savlamakta ve geliştirmekte olan sanayi için de ne kadar gerekli olduğunu altını çizmektedir. Bu noktada gazetelere düşen görevi hatırlatan Akbulut, resim sanatının faydalarını topluma anlatmak için gazete muhabirlerine ihtiyaçları olduğunu ifade etmektedir.

Öte yandan, Ahmet Ziya Akbulut, yine aynı yazıda, *Vatan* Gazetesi'nde çıkan bir haberde, ressam Rıza Bey'in eleştirilmesinden yana duyduğu üzüntüyü aktarmaktadır. Sezer Tansuğ, söz konusu "Rıza Bey" in, şehit ressam Hasan Rıza olduğunu belirtmektedir (1986:112). Akbulut, "ressamların gözbebeği" olarak tanımladığı ve yetiştirdiği öğrencilerle resim öğretimine de katkıda bulunan Rıza Bey'e yöneltilen bu eleştirilerin, haksız ve yersiz olduğu düşüncesindedir. Makaleden anlaşıldığı üzere, esasen, Rıza Bey de, tıpkı Ahmet Ziya Bey gibi, resim sanatının, hayatın içinde gerekliliğini defalarca savunmuş ve resim sanatının yaşamak için ne kadar gerekli olduğunu ifade etmiştir. Belli ki, gittiği her yerde cebinden çıkardığı kâğıdı ve kalemiyle, hemen resim yapmaya başlayan Rıza Bey için, resim sanatı, hayatın içindedir ve hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Akbulut, makalesinde, bu tavrın sanatçının etrafında bulunan diğer insanlara da örnek olacağını, insanları çizmeye heveslendireceğini savunmaktadır. Gazete okurlarına, etraflarındaki gençleri

resim yapmaya heveslendirmelerini ve Rıza Bey'e resim dersi almaya göndermelerini salık vermekte ve Rıza Bey'in gelen öğrencileri geri çevirmesi durumunda gerçekten eleştirilmeyi hakedeceğinin altını çizmektedir. Bütün bunları ifade ederken de, bir yandan toplumsal eleştiri yapmayı da unutmayan Akbulut, dinleyen ya da "dinler gibi görünen" insanların, Rıza Bey'in eserlerini takip etmediğini, dolayısıyla sanatçının kendini ifade etmek adına yapabileceği daha fazla bir şey olmadığını belirtmektedir (Zihnioğlu 2007:29).

Birbiri ardına gelen yenileşme hareketleri, sanayi ve eğitim alanlarında atılan adımları, öncelikli olarak topluma kabul ettirme çabalarını da beraberinde getirmiştir. Sosyopolitik anlamda büyük çalkantıların yaşandığı bu dönemde, halkın da eğitim ve sanayi konularında yapılan açıklamaları anlamakta zorlandığını ifade eden sanatçı, aynı zamanda bir durum tespiti de yapmaktadır (Zihnioğlu 2007:29).

3.6. YAZDIĞI KİTAPLAR

Çok iyi Fransızca, Almanca, İngilizce ve Arapça bilen Ahmet Ziya Akbulut (Elibal 1983:15), ressam ve astronomluğunun yanı sıra, üretken bir yazar olarak da değerlendirilmektedir.

Takvim, astronomi, matematik ve menâzır üzerine büyüklü küçüklü, yaklaşık yirmi adet kitabının olduğu bilinmektedir. 1928 yılında çıkarılan Harf Devrimi öncesi yayınladığı kitapları Osmanlıca yazılmışken, sonrasında kitaplarını yeni yazı ile keleme almıştır (Bir ve diğerleri 2010:19). Ahmet Ziya Bey'in basıldığı tespit edilebilen eserleri şunlardır:

1. *Amel-i Menazır*. İstanbul, Hakkah Serviçen Taş ve Hurufat Matbaası, 1310 (rumi)⁷².
2. *Kozmografya, Mekteb-i İdadi-i Şahâne Şakirdanına Tedris Olunmak Üzere*. İstanbul, Mekteb-i Fünûn-u Harbiye-i Şâhâne Matbaası, 1313(hicri)⁷³.

⁷² Ahmet Ziya Akbulut'un bu eseri, aynı isimle, 1895 tarihinde Alem Matbaası Ahmed ve İhsan Şürekâsı tarafından; 1896 tarihinde, Matbaa-i Ebüzziya tarafından; ve 1897 yılında Hakkak Serviçen Taş ve Hurufat Matbaası tarafından üç kez daha baskıya girmiştir.

3. *Muhtasar İlm-i Hey'et* . İstanbul, Alem Matbaası Ahmed ve İhsan Şürekâsı, 1316(hicri)⁷⁴.
4. *1 ilâ 10000 Âdâd-ı Tabiiyenin Beş Asar Mertebesine Kadar Yürütülmüş Cep Logaritması*. İstanbul, Harbiye Matbaası, 1324(rumi) ⁷⁵.
5. *Hesap Logaritması*. İstanbul, Harbiye Matbaası, 1324 (rumi) .
6. *Emaliü'l-vesâyâ*. Konya, Maşrık-ı İrfan Matbaası,1328 (hicri) .
7. *Bataklık Humması veyahut Sıtma*. İstanbul, 1331 (rumi).
8. *Kitâb-ı Heyetden Bir Bahis*. İstanbul, 1916.
9. *Usûl-i Ameliye-i Fenn-i Menâzır . Sanayi-i Nefise Mektepleri Tedrisatına*. İstanbul, 1336(rumi)⁷⁶.
10. *Hendese-i Resmiye*. İstanbul, Matbaa-i Askeriye 1337 (rumi).
11. *Rub'u Dâ'irenin Esâs ve Usûl-i Tersîmi*. İstanbul, Matbaa-i Askeriye, 1339(hicri).
12. *Rub'u Dâ'irenin Sûret-i İsti'mâli*. İstanbul, Matbaa-i Askeriye, 1338(rumi).
13. *Rub'ül Müceyyeb*, İstanbul, 1924.
14. *Garaib-i Hesabiyye Yahud Klavi Sifr*. İstanbul 1928⁷⁷.
15. *Klav-ı Şifr*. İstanbul, Karabet Matbaası, 1928.
16. *Müşakkat*. İstanbul, 1931.
17. *Arazi Taksimi*. İstanbul, 1933.

Sanatçının *Kerrât Cedveli* isimli matematik konusunda bir eseri (Kandilli Rasathanesi Ktp. nr. 191) ile kendi el yazısı ile yazılmış 1921 tarihli *Güneş Saatleri* adlı kitabı Kandilli Rasathanesi'nde bulunmaktadır. Akbulut'un ayrıca *Sürgülü Hesap Cedveli ve Hendese-i Tersimi* adlı basım tarihi ve nüshası tespit edilemeyen iki eseri daha olduğunu belirtilmektedir (Aydüz 2008:11) .

Tek nüsha halindeki *Tarih-i Mimari-i Osmanî ve Edirne Sultan Selim Câmi-i Şerifi* adlı eseri, oğlunda bulunmaktadır (Er 1998:355). Kitap, Edirne ve Selimiye Camii hakkındadır; Akbulut'un, kitabın mukaddimesinde vermiş

⁷³ Eserin, 1321(hicri) tarihinde bir baskısı daha yapıldığı tespit edilmiştir.

⁷⁴ Eser, Şirket-i Mürettibiye Matbaası tarafından 1909 yılında bir kez daha basılmıştır.

⁷⁵ Ali Suphi ile birlikte yazılmıştır.

⁷⁶ Eser, 1892 yılında yazılmasına rağmen, ancak 1920 yılında basılabilmektedir.

⁷⁷ Salim Aydüz, bu eserin tercüme olduğunu ifade eder.

olduğu künyede, “Darüşşafaka Mektebi Fransızca ve Mekteb-i İdadi-i Harbi Resim Muallimi Ahmed Ziya” ifadesinden eseri İstanbul’da yazdığı, ancak müsveddelerini Edirne’de hazırlamış olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının kendi el yazısı ile hazırladığı 26 varak eserin ilk cümlesinden II. Abdühamid’e sunulmak üzere hazırlandığı anlaşılmaktadır. Yine kitabın son yaprağında Sultan II. Abdülhamid’in camii tamir ettirdiği övgülü cümlelerle anlatılmaktadır. Akbulut, bu eseri yazma sebebini kitabın takdim bölümünde şu şekilde ifade etmektedir:

“Osmanlı mimari sanatı gibi son derece önemli olduğu dünyaca kabul edilmiş olan bir üstün sanatın Osmanlı Devleti’nde bulunduğu gelişme imkânının derecesini göstermek için takdime cüret etmiş bulunduğum resimde görünen Sultan Selim Hazretleri’nin yüksek fikirlerle süslü ismine nispetle bina edilen cami-i şerifin meşhur mimarı merhum Sinan’ın muazzam eserlerinden ve biyografisinden bir nebze bahseden şu risaleciği yazdım”

Eserde Ahmet Ziya Akbulut uzun sayılabilecek bir anlatımla ilk önce Osmanlı mimarisinin geçirdiği süreci, Selçuklu Devleti’nin son hükümdarı olan Sultan Alaeddin’den itibaren özetleyerek sözü Mimar Sinan’a getirir. Sinan’ın yaptığı bazı meşhur eserlerin isimlerini zikrederek, kitabın bütününde olduğu gibi kullandığı edebi ifadelerle Mimar Sinan’a övgüler yağdırır; Mimar Sinan’ın hayatından ve Selimiye’den önce yaptığı eserlerden bahseden eser, daha sonra Edirne Sultan Selim Cami-i Şerifi’ni anlatır (Er 1998:356-361)

Sanatçının kitaplarının bir bölümü, oğlu mimar Nurettin Akbulut tarafından Kandilli Rasathanesi Kütüphanesi’ne bağışlanmıştır. Ayrıca, Ahmet Ziya Akbulut’a ait Kandilli Rasathanesi Kütüphanesi’nde bulunan bir de *Not Defteri* (Kandilli Rasathânesi Ktp. nr. 121) vardır. Bu defterin ilk sayfasında *Ahmet Ziya bin Mustafa Rıza (Muvakkit, Ressam, Muallim, Binbaşı Ziya Bey)* ifadesi yer almaktadır. Parantezin içindeki *Muvakkit, Ressam, Muallim, Binbaşı* ifadeleri, sanatçının kendini hangi mesleklerle tanımladığını ortaya koymasından dolayı ilginçtir. 129 sayfadan oluşan bu not defteri, kendi el yazısıyla tutulmuş olup, kendisi, ailesi ve mesleği ile ilgili önemli konuların yer aldığı, astronomi ve

yıldız bilimi (nücum) konularındaki özel notlarını içermektedir (Er 1998:356; Aydın 2008:9; Acar 2009:101)

3.7. PERSPEKTİFLE İLGİLİ KİTAPLARI

Ahmet Ziya Akbulut'un yazmış olduğu pek çok kitap arasında resim sanatıyla ilgili iki kitabı bulunmaktadır. Sanatçı askeri lisede öğretmenlik görevini sürdürürken, bir yanda da 1894-1896 yılları arasında yazdığı *Amel-i Menazır (Perspektif Çalışması)* adlı eserini derleyip, 1896 yılında yayınlatır. Perspektif ile ilgili bir başka eseri ise, 1896 yılında başlayıp iki senede tamamladığı *Usûl-i Ameliye-i Fenn-i Menazır (Perspektif Bilimi Uygulama Yöntemi)* adlı kitabıdır. 1898 yılında biten bu eser, ancak 1920'li yıllarda basılarak öğrencilerine ders kitabı olarak okutulmuştur. Bu iki eser, bu anlamda, ülkemizde basılan ilk örnekleridir. Her iki kitap da Harbiye ve Sanayi-i Nefise okullarının müfredatına uygun olarak hazırlandığı için, resim eğitimi alan öğrencilerin bu iki eserden oldukça faydalanmış oldukları belirtilmektedir (Boyar 1948:92). Kitapların gayet sade ve anlaşılması kolay bir dille yazıldığı görülmektedir; perspektifle ilgili temel kural ve prensipler, öğrencilerin anlayabileceği bir şekilde ele alınmıştır.

Amel-i Menazır, ilk baskıya 1892 (1310) tarihinde girmiş ve ardından 1312, 1313, 1314 yıllarında baskısı tekrarlanmış bir kitaptır. Sanatçının, "Mekteb-i İ'dadi-i Harbi-i Şahane Resm Mu'allim Mu'avini Mülazım-ı Evvel Ahmed Ziyaeddin" olarak kendini tanıttığı kitap, perspektifin temel kurallarının ve uygulamalarının anlatıldığı bir eserdir. Sanatçı, 88 sayfa ve 3 levhadan oluşan esere önsöz yazmamış ve doğrudan perspektifin tanımı ile söze başlamıştır. Bu tanıma göre, perspektif, nesnelerin biçimlerini görüldüğü şekliyle kâğıt üzerinde çizmeyi sağlayan çalışmadır (1314:3-4).

Görme eyleminin nasıl gerçekleştiğini ve ışığın nasıl bir yol takip ettiğini anlatan yazar, perspektifli resim çizebilmek için gereken aletleri anlatmaktadır. Nesnelerin gerçek boyutlarını ölçmek için gereken aletler, genişlik ölçme şeridi (mesaha şeridi), gönye, pergel, cetvel, açıölçer, arazi üzerindeki açılar ölçmekte kullanılan grafomotredir. Kitabın arkasında bulunan levhalarda pergel,

gönye, cetvel ve açıölçerin şekillerini de gösteren sanatçı, bu bölümde söz konusu aletlerin ne işe yaradığını, nasıl kullanılacaklarını açıklamakta ve yapımlarında kullanılacak malzeme ile bu aletlerin nasıl yapılacağını, yapımdan sonra doğru ölçüp ölçmediklerinin nasıl kontrol edilmesi gerektiğini ayrıntılarıyla anlatmaktadır (1314:4-12).

Ölçekli çizimin kurallarına da değinme gereği duyan Ahmet Ziya Akbulut, daha sonra “menazır” konusunun temel kavramlarıyla okuyucuyu tanıştırır. Bu kavramlar arasında sath-ı menazır (resim düzlemi), sath-ı ufki (ufuk düzlemi), ufuk hattı, sath-ı zemini (yer düzlemi), hatt-ı zemini (yer çizgisi), nokta-i basar (bakış noktası), nokta-i esas (esas nokta), ba’d-i basar noktalarına (mesafe noktaları) öncelikli olarak değinen ve kavramların tanımlarını veren sanatçı, bu tanımları aynı zamanda arkadaki levhalarda da görsel olarak kavramsallaştırır (1314:16-18).

Esas noktanın, kaçış noktalarının nasıl belirlendiği ve nesnelere esas noktaya uzatılacak çizgilerin nasıl çizileceği konusunda bilgiler veren sanatçı, daha sonra yüzey konusuna geçmektedir. Bu bağlamda geometrik şekillerin tanımlarını vermekte ve şekilleri ile göstererek üçgen, kare, beşgen, sekizgen gibi yüzeylerin geometrik tanımlarını okuyucusu ile paylaşmaktadır (1314:31-32). Bu yüzeylerin resim düzlemine perspektif kurallarına uygun biçimde aktarma yollarını yine şematik olarak göstermektedir (1314:33-45). Daha sonra prizma gibi üç boyutlu cisimlerin tanımları ile ilgilenen Ahmet Ziya Akbulut (1314:45-46), kitabın dördüncü bölümünde okura bu cisimlerin perspektifli görünüşleri ile bilgi vermektedir (1314:47-52).

Dördüncü bölümün sonuna kadar perspektifin temel kavramları ile uğraşan sanatçı, beşinci bölüm itibari ile, artık bu kavramların etrafımızdaki görünümlere nasıl uygulanacağı konusu ile ilgilenmeye başlar. İlk ele aldığı konu, duvar üzerindeki kapı ve yanındaki pencerenin perspektifli olarak nasıl aktarılması gerektiği sorunudur (1314:52-53). Ardından, ressamın bakış açısına göre yanda kalması durumunda aynı görünümün nasıl resim yüzeyine taşınması gerektiğini hem yazılı hem de uygulamalı olarak anlatır (1314:54-55).

Sonrasında da, artık bina içine girerek, kütüphanesi, kapısı, pencereleriyle bir oda içinde temel tek kaçış noktalı perspektif uygulamasına girer (1314:56-58).

Sanatçının ele aldığı bir sonraki konu ise, çift kaçıslı perspektiftir. Merdivenlerle çıkılan ve sütunlu bir ana girişi bulunan tek katlı bir bina üzerinde konuyu anlatan Akbulut, önce binanın cepheden görünümünün çizimleri ile uğraşmakta, ardından da aynı binayı belli bir bakış açısından nasıl resmetmek gerektiğini anlatmaktadır. Bu noktada ise, sütun, merdiven, kapı ve pencere boşluklarının derinlik yanılması yaratacak şekilde nasıl aktarılması gerektiği sorununa açıklık getirmektedir (1314:59-64).

Ahmet Ziya Akbulut, kitabın altıncı bölümünde, kemerler konusunu ele almaktadır. Dairevi kemer, sivri kemer gibi çeşitli kemerlerin tanımlarını yapan sanatçı, bu kemerlerin yine tek ve çift kaçıslı perspektif düzeninde resme nasıl oturtulacağını anlatır (1314:64-82). Kitabın son bölümü ise, perspektifli basamak çizimi ve deniz kenarındaki bir yalının suya düşen gölgesinin çizimleri ile ilgilidir (1314:82-88).

Ahmet Ziya Akbulut'un perspektif üzerine ikinci kitabı ise *Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır* adlı eserdir. Bu kitap, *Amel-i Menazır*'ın yazımından iki sene sonra 1894'te yazılmış olmasına rağmen, ancak 1920 (R. 1336) tarihinde baskıya girmiştir. 158 sayfalık eserde, *Amel-i Menazır*'ın aksine, en arkada çizim şemaları bulunmamakta, görsel açıklamalar metnin içinde yer almaktadır. Esere kısa bir önsözle başlayan Akbulut, sanatçıların perspektif kurallarını bilmek zorunda olduğunu dile getirmektedir (1336:1). Ahmet Ziya Akbulut'a göre resimde amaç, düz bir yüzey üzerine nesnelerin aynen görüldüğü gibi aktarılmasıdır; bu yüzden de özel birtakım kurallar, yani "menazır fennini" uygulamaksızın, bu aktarımın yapılması imkânsızdır. Sanatçı, uzaklık-yakınlık ve biçim gibi kavramların, bir tabloda aranılan nitelikler arasında olduğunu belirtmektedir; bu özellikler ise ancak perspektifin başarıyla uygulandığı bir tabloda bulunacaktır (1336:19).

Önsözün ardından, geometrinin tanımı ile esere başlayan sanatçı, insan gözünün gördüğü her şeye cisim dendiğini, cisimlerin üç boyutu olduğunu, bu boyutlardan sadece biri varsa bunun çizgi olarak adlandırıldığını açıklamaktadır. Düz, eğik, kırık çizgilerin görselleri ile tanımlanmasından sonra nokta, açı, yüzey gibi temel geometri kavramlarını ele alan Ahmet Ziya Akbulut, yararlanılacak cetvel ve açıölçer gibi resim aletlerinden ve bu aletlerin kullanımından bahseder (1336:2-6).

Sanatçı, üçgen, kare gibi yüzey tanımları üzerinde kısaca durulduktan sonra *Amel-i Menazır* kitabında yer vermediği “daire” konusuna değinmektedir. Daire ile ilgili çap, yarı çap, kiriş gibi kavramları sunmaktadır. Kitapta dairenin yanı sıra elips ve elipsin özellikleri üzerinde durmakta ve her iki şeklin eşit biçimde bölümlenmesine dair bölümle devam etmektedir (1336:10-16). Düzlemler konusu, üç boyutlu cisimler ve bunların çizimleriyle genişlemektedir. Ancak sanatçı, bu kitaba, *Amel-i Menazır*'da yer vermediği küre ve silindir konularını da dahil etmiştir (1336:16-18).

Kavramsal olarak resme başlamadan karar verilmesi gereken konulara da değinen Akbulut, ressam ile nesne arasında bulunan mesafenin önemine dikkati çekmektedir. Mesafenin doğru olarak tespit edildiği durumlarda resmin daha biçimsel olarak uyumlu olduğu ifade edilmekte ve bina içerisinde geri çekilmek mümkün olmadığı için resimle uğraşan kişilerin perspektif bilimine hakim olmaları gerekmektedir (1336:24-26). Üzerinde düşünülmesi gereken bir başka konu ise, ufuk hattıdır. Bu konuda resimle uğraşanlara uyarıda bulunan sanatçı, ufuk hattının çok yüksekte tutulmaması tavsiyesinde bulunur. Çünkü, bu durumda nesnelere eğim vermek zorunluluğu doğacaktır. Öte yandan, mümkün olduğunca ressamın yüksek bir yerde bulunmaması gerektiğine dikkati çeken Akbulut, bakanın görüşünün boşluk içinde kaybolup gideceğini ve ortaya çıkan eserin yaratacağı estetik değerini azalacağını savlamaktadır (1336:28-30).

Amel-i Menazır adlı eserdeki tutumdan farklı olarak, bu kitapta ana başlıkların altına “mesele”, “tenbih”, “ameliyat(uygulama)” gibi alt başlıklar açılmıştır.

Kavramların görselleştirilerek anlaşılır kılınmasının yanı sıra zaman zaman resim yapacak kişilere tavsiyeler verilmiş (örn. 1336:30, 35, 143); resim yüzeyine nesnelerin doğru bir biçimde aktarılması adına uygulama başlığı altında konu ayrıntılı bir biçimde ele alınmış (örn. 1336: 60, 93, 151); kimi zamansa karşılaştırılması muhtemel sorunlara ve noktalara değinilmiştir (örn. 1336: 57, 58, 65, 72).

Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır'ın bir başka farklılığı ise daire konusuna değinildikten sonra, dairenin figür çizimine nasıl uygulanacağına değiniliyor olmasıdır. Ancak, Ahmet Ziya Akbulut figür çizimi konusunu, insan bedenini tüm olarak çizim yöntemlerine değinmeden, sadece insan başı çizimi ile sınırlamıştır. Figür çiziminde belli oranları gözetmek gerektiği ve bir orta nokta belirlenmesinin önemli olduğu ifade edilmektedir. Başın yukarı kaldırılması veya eğilmesi durumunda başın orantılarını belirleyen paralellerin değişeceği, ancak merkezi noktanın her zaman göz hizasında bulundurulması gerektiği belirtilmektedir (1336:117).

Yansımalar konusu ile ilgili bir bölüm açan Akbulut, durgun su, ayna gibi parlak zeminlerde yansımanın nasıl resme taşınması gerektiğini ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Köprü, kule, su kenarına yatay olarak yerleştirilmiş bina gibi üç boyutlu farklı biçimlerin ya da su kenarından uzakta bulunan nesnelerin suya düşen yansımasının ressam için bir sorun olacağını öngörerek, tek tek başlıklar halinde ele almış ve bu binaların doğru bir biçimde çizimi için atılması gereken adımları aşamalar halinde okuyucusu ile paylaşmıştır (1336:150-158).

Kemer ana başlığı altında ise, cepheden görülen kemerli bir galerinin perspektif görünüşü, cepheden bakılan kemerlerin ve bu kemerler arasından uzanan merdivenlerin perspektifi, basık kemer, dairevi kemer, sivri kemer, ve bu kemerler arasından görülen kubbe ve tonozların çizimi sanatçının bu konu ile ilgili olarak değindiği konulardandır (1336:118-138).

İki kanatlı pencerenin, döner merdivenin, yandan görülen eğimli levhanın ya da cepheden görülen aralık bir kapağın görünüşünün çizimi (1336:144-150) gibi

pek çok ayrıntı, *Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır*'ı Ahmet Ziya Akbulut'un perspektif üzerine yazdığı ilk kitabı *Amel-i Menazır*'dan ayıran yönleridir. Anlaşılacağı üzere, sanatçının bu kitabı epey kapsamlıdır. Kullanılan görsel malzeme, anlatılan kavramlarla birebir örtüşmekte ve bu sebeple okuyucunun doğru çizim yapmasını kolaylaştırmaktadır.

3.8. AHMET ZİYA AKBULUT'UN SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

Ahmet Ziya Akbulut, resimlerini gözlerden uzakta üretmiş olmasına rağmen, yaşamı boyunca resim ve perspektif öğretmeni sıfatıyla aslında sanat dünyasının bir parçası olmuştur. Sanatçı, ressamlığının yanı sıra hattat olarak da eserler vermiştir.

Bu bağlamda, sanatçının sanatsal etkinlikleri değerlendirilirken, öncelikli hat eserleri ele alınmıştır. Ahmet Ziya Akbulut, 1885 yılında Pazarcıklı hattat Mehmed Hulusi Efendi⁷⁸'den sülüs ve nesih "icazeti" almıştır. Hattat Sami Efendi'den sülüs celisi ve biraz da talik eğitimi almıştır (Acar 2009:100).

Sanatçının çarkıfelek tarzında yazdığı bir sülüs kompozisyonda *Mizan-ül evkat fi ahz-il irtifa'at* (Yükseklik alarak saat tayini) yazmaktadır (Resim 2.24). Siyah zemin üzerine sarı zırnık mürekkebi ile yazılmış ve ortada düzgün ongen oluşturacak şekilde tasarlanmış bulunan "Ahmed Ziya" imzalı tarihsiz yazı, başlık ya da kitap kapağı olarak düzenlenmiş olmalıdır (Bir ve diğerleri 2010:23).

Hat alanında nispeten az yapıt verdiği tahmin edilen Akbulut'un tasarlamış olduğu bir başka celi sülüs levhada Hicr Suresi'nin 16. ayeti istifli olarak yazılmıştır (Resim 2.25). "Ve lekad ce'alna fi-s sema burûcen ve zeyyennaha linnazirîn" (And olsun ki gökte burçlar var ettik ve bakanlar için onları süsledik) yazan levha, sanatçının imzasını taşımaktadır (Bir ve diğerleri 2010:23).

⁷⁸ Mehmed Hulusi Efendi, Şevki Efendi'nin öğrencilerinden olup, Suhte (softa) Mehmed Efendi olarak da anılır. 52 mushaf yazmıştır. Tahminen 1908 yılında Darülaceze'de vefat etmiştir (Acar 2009:103).

Öte yandan, Türk resmine Batı perspektif kurallarının girmesi, sanatçıları mimari yapıların betimlemesine yöneltmiş, özellikle saray, köşk ya da cami içlerini ele alan iç mekân resimleri yaygınlaşmıştır. Mimari yapılar ve resim ilişkisini ustalıkla kuran sanatçılardan biri Ahmet Ziya Akbulut'tur. Bu yapıtlar, aynı zamanda ayrıntılı birer belge niteliği de taşımaktadır (Tansuğ 1981:9).

1902 yılında Yıldız Sarayı'na giderek, Mahmut Şevket Paşa'nın portresini yapan sanatçının (Elibal 1983:15), İran veliahdı Rıza Pehlevi'nin Mısır Prensesi Fevziye ile evlenmesi üzerine, aralarında *Hayırsızada*, *Büyükada'dan Hayırsızada'nın Görünüşü*, *Evkaf Müzesi Bahçesi* ve *Süleymaniye* adlı eserleri bulunan yedi adet tablosu, sanatçının ölümünden sonra, devlet tarafından satın alınarak düşün hediyesi olarak İran Sarayı'na gönderilmiştir (Acar 2009:100).

Ressam kimliğiyle pek öne çıkmayan sanatçı, bazı sergilere katılmıştır. Sanatçılar Kulübü şeklinde bir kuruluşa sahip olduğu anlaşılan "*İstanbul'un İlk Salonu*"nun mensuplarının 1901'deki resim ve heykel sergisi, Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından mimar Alexandre Vallaury başkanlığında, Osman Hamdi Bey'in himayesi altında gerçekleşir (Cezar 1995:440; Thalasso 2008:89). 1902 ve 1903 yıllarında aynı ekip tarafından tekrarlanan sergilere Ahmet Ziya Akbulut da eser vermiştir. Sanatçının, 1902 yılı sergisinde 9 resmi, 1903 yılında ise 11 resmi teşhir edilmiştir (Kıvanç 2004:53-54;66-67). Sanatçının sergiye katıldığı tespit edilen eserleri şunlardır:

1902 – 2. İstanbul Salon Sergisi

1. *Sultan Ahmet Cami-i Şerifi*
2. *Alaca Mescit Zeka'i (Sokağı)*
3. *Zeyrek*
4. *Selim Paşa Sokağı*
5. *Tenekeci*
6. *Rakım Efendi Türbesi*
7. *Kırık Çeşmede Bir Sahil*
8. *Bir Ağaç Kökü*
9. *Biruse Hamamı*

1903 – 3. İstanbul Salon Sergisi

1. Şehzadebaşı
2. Cağaloğlu Hamamı Dahili
3. Silivri Kapısı Haliç Manzarası
4. İstanbul'da Bir Sokak
5. Bendlerde Bir Kuru
6. Bahçeköy
7. Ayvalar
8. İstanbul Surları
9. Üsküdar'da Ahmediye Cami
10. Büyük Dere
11. Paris

Bu resimlerden 1902 sergisine verdiği *Sultan Ahmet Cami-i Şerifi* adlı eserinin bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan tablo (Resim 2.8) olduğu düşünülmektedir. 1903 sergisinde sergilenen *Cağaloğlu Hamamı Dahili* adlı eser ise, katalogdaki 2.10 no'lu resimdir. 1901 tarihinde yapılmış olan bu resim, bugün özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Yine bu yıllarda, İstanbul'da Fuat Paşa Türbesi yakınında olan ve sadrazamların oturmasına ayrılan konağın dekorasyonu için hükümet tarafından çeşitli sanatçılara ait on üç adet yağlıboya ve bir tane de hüsnühat (kaligrafi) çalışması satın alınmıştır. Halil Eldem, söz konusu tabloların Asaf, Cemal, Halil, Şevket, Neyir Şerif ve Ahmet Ziya imzalarını taşıdığını belirtmektedir⁷⁹. Bu konak, yabancı askeri işgaline girmeden önce Sultan Sarayı sayıldığından hükümet eşyası boşaltılırken tablolar da 13 Ocak 1921 tarihinde müzeye emanet olarak verilmiştir. Daha sonra Maarif Bakanlığı'nın onayı ve 21 Ocak 1923 tarihli bir yazı gereğince o günlerde "Mebani-i Emiriye Müdürü" –Devlet Yapıları Müdürü- olan Efdalettin Bey'in çabalarıyla Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na dahil edilmiştir

⁷⁹ Sadaret Konağı'ndan taşınan eserler arasında Şevket Dağ'ın *Topkapı Sarayı'ndan Kızlarağası Dairesi* (91x66 cm); Halil Paşa'nın *Çölde Deve Önünde Yolcu* (60x40 cm), *Boğaziçi'nde Sandal* (44x61 cm), *Bostancı'da Bağlar Arasında* (67x93 cm); Osman Asaf'ın *Üsküdar'da Doğançılar* (46x32 cm); Ali Cemal'in *Sahrada Uyuyan Merkebçi* (48x65 cm); Ferit Şerif'in *Çamlıca'da Çilehane* (92x129 cm) adlı tablolarıdır (Eldem 1970:54-60).

(Eldem 1970:45-46). Ahmet Ziya'ya ait olan eser, ebatı 133x150 cm olarak belirtilen *Sultan Ahmet Camii Manzarası* adlı eserdir. (Eldem 1970:58). Adı ve boyutlarından yola çıkarak, bu tablonun 1902 yılında sergilenen eser olduğu saptanmıştır (Resim 2.8).

Sanat yaşamı değerlendirildiğinde, Hüseyin Zekâi Paşa gibi Ahmet Ziya Akbulut'un da benzer bir değişim çizgisi içinde olduğu görülmektedir. Akbulut'un erken dönem resimleri, aynı teknik, malzeme, renk anlayışı içinde fotoğraftan yararlanarak resim yapan sanatçıların çizgisindedir. Tarihsiz bir tablo olan *Edirne Selimiye Camii* adlı eseri (Resim 2.2), 1889 yılında Harbiye'den mezun olup Edirne'ye atanan sanatçının erken dönem resimleri arasında yer almaktadır. 1890 tarihli *Kâğıthane Sünnet Köprüsü* (Resim 2.1) adlı eseri de bu dönem çalışmalarındandır. Eser, sanatçının Harbiye'den mezun oluşundan bir sene sonra yapılmıştır. Resimde, köprü ve taş duvar yatay, ağaçlar ve köprü ayakları dikey olarak karşıtlık oluşturmaktadır. Çizgisel perspektifin hemen algılandığı esere solgun renkler hakimdir.

Ahmet Ziya Akbulut'un yanı sıra Ömer Adil, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılar, giderek kişisel üslup çabalarında etkinleşerek doğa ile sıkı ilişkiler içine girerek gün ışığının tadını çıkarmaya başlarlar (Tansuğ 1986:96). 1901 tarihli bir başka manzara çalışması (Resim 2.11), bu anlayışla üretilmiş bir eserdir. Çizgilerin yerini fırça tuşlarına bıraktığı eserde sanatçı, mavi ve yeşil rengin soğukluğunu dengeleyen kahverengi ve açık sarı kullanmıştır. Akbulut, ön planda çerçevenin dışında kalan bir ağacın gölgesini resmederken kahverengi ve yeşilin canlı kontrastını kullanmıştır; renkler gerilere doğru dereceli olarak solmaktadır. Ağaçların yaprakları, çimenlik alan, insan figürü lekesele betimlenmiştir. Sükunet ve huzur veren bir resimdir. Sanatçının 1900 yılında çalıştığı bir manzara (Resim 2.9) da da aynı anlayış hakimdir. Kadraja sığmayan ağaç ve bitkilerde, lekeselelik dikkati çekmektedir. Ön düzlemden arka düzleme doğru renklerin ve netliğin solması, derinlik algısını yaratmada çizgisel perspektife katkıda bulunmuştur. Ağaçların arasından uzanan yol ile sakin akan nehrin resim düzlemine diyagonal olarak yerleştirilmesi, gözü resmin içinde

dolaştırmaktadır. Ancak bir doğa kesitinin betimlendiği eserde, ön planda peşpeşe dizilmiş ağaçların toprak zeminle birleştiği noktalarda resmedilen yuvarlak çimenlik alanlar, eserin kır manzarası mantığıyla çelişir gözükmektedir.

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, ikinci kuşak asker ressamından olan Akbulut, perspektif kurallarının yeni eğitimdeki rolünü bilen bir sanatçı olarak perspektife gösterdiği ilgiyle çağdaşlarından ayrılır. Özellikle menâzır olarak isimlendirilen perspektif konusunda uzmanlaştığı için kendisine "Menâzırcı Ziyâ" denilmektedir (Boyar 1948:93; Tansuğ 1986:97). Bu dönemde yaygın olan tarihi yapıların resmedilme ilgisi sanatçının resimlerine de yansımış ve Akbulut, bu dini, sivil mimari görünümleri üzerinden perspektif bilgisini uygulama olanağı bulmuştur.

Resim ile uğraşan kişinin, resmi nereden başlayıp, nerede bitireceğini bilmesi gerektiğini savunan Akbulut, aksi takdirde, kişinin zorluk çekeceğini ve çoğunlukla da başarısız olacağını ifade etmektedir: "*Perspektif bilimi, bir maddenin, bir manzaranın, bir binanın görüldüğü veya görüleceği gibi, kâğıt üzerinde uzaklık ve yakınlık oranlarını, sanatçının kendi başına belirleyerek, yanlışsız resmini çizmeyi öğretmektedir*". Perspektif bilgisi olmayan ressamın yapacağı resimde uyum olmayacağını savlayan Akbulut, ressamın yaptığı resimde bir hata olduğunu hissetse bile bu hatanın ne olduğunu ve nasıl düzeltmesi gerektiğini bilemeyeceğini ifade eder (Zihnioğlu 2007:143). Ahmet Ziya Akbulut için ressamın başarısı, perspektif bilgisi ile yoğrulmaktadır ve perspektif eğitimi, resim eğitiminin olmazsa olmazlarından. Perspektif için öncelikli olarak, geometrik şekilleri bilmek ve bu şekilleri kâğıt üzerine, geometri kuralları çerçevesinde, aktarma yollarını da bilmek gerekmektedir (Zihnioğlu 2007:143).

Ahmet Ziya Akbulut, ele aldığı temayı olabildiğince gerçekçi bir anlayışla betimlemiş ve aldığı eğitimin ve verdiği perspektif derslerinin bir yansıması olarak akademik kuralları gözetmiştir. Katalogda yer alan resimleri değerlendirildiğinde, sanatçının tek kaçışlı perspektif şemasını sıklıkla kullandığı görülmektedir.

Ahmet Ziya Akbulut'un 1894 tarihli *Sur Kapısı* adlı çalışması (Resim 2.5) paralel perspektifin tipik bir örneğidir. Sanatçı ufuk hattını resim düzleminin ortasına yerleştirmiştir. Yapıyı oluşturan taş blokların yarattığı çizgiler, toprak yolun ve insansız at arabasının yönelimi ufuk hattı üzerinde bulunan tek bir noktaya toplanmaktadır. Taş blokların ve ahşabın dokusunu ustalıkla aktaran sanatçı, bitkilerin betimlenmesinde serbest fırça tuşlarına yönelmiştir. *Han Kapısı* (Resim 2.4) ve *Orman* (Resim 2.11) aynı tür perspektif şemasının uygulandığı diğer örneklerdir.

Ahmet Ziya Akbulut, tarihi binaları da resmederken çoğunlukla tek kaçırlı paralel perspektif uygulamayı tercih etmiştir. Ancak, zaman zaman binaların resim düzlemine diyagonal yerleştirildikleri dikkati çekmektedir. Katalogdaki 2.8, 2.12, 2.13, 2.16 no'lu resimler bu kompozisyon şemasının örnekleridir. 2.13 no'lu resimde medresenin revaklı avlusu, sanatçının *Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır*'da anlattığı uygulamalardandır. Yusuf Taktak, bu diyagonal şema sayesinde Akbulut'un eserlerindeki espasın daha yoğun olduğunu dile getirmektedir (Taktak 1984a:16).

Aynı kompozisyon şeması sanatçının *Sultan Ahmet Camisi* (Resim 2.8) adlı eserinde de görülmektedir. Geometrik desenli demir şebeke ya da balkon pervazının dikkat çekici işçiliği Akbulut'un ayrıntılara verdiği önemi göstermektedir. Çağdaşı olan diğer asker ressamı gibi Ahmet Ziya Akbulut da insan figürüne az yer vermiştir. Bu tabloda yer alan figürler de donmuş gibi hareketsizdir. Adnan Çoker, sırtında küfesi ile sağ ön planda durmakta olan satıcı figürünün 1896 yılında İsmail Hakkı Altınbezer tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenciyken tek olarak betimlendiğini ortaya çıkarmıştır. Figürün duruşu ve giysileri, her iki sanatçı tarafından aynen çalışılmıştır (Çoker 1983:34). Akbulut ve Altınbezer'in Sanayi-i Nefise'de öğrenci oldukları bilgisinden çıkarımla, görsel kaynakların el değiştirerek tekrar tekrar kullanılmış olduğu sonucuna varılabilir.

Ahmet Ziya Akbulut çift kaçırlı noktalı çapraz perspektifi de çalışmalarında denemiştir. *Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi* (Resim 2.3); *Beyazıt Sahaflar ve*

Eski İmaret Binası (Resim 2.20); *Beyazıt İmarethanesi* (Resim 2.21) bu uygulamanın örnekleri olarak gösterilebilir. Akbulut'un *Mihrimah Sultan Camii* adlı eserine kaynak olan fotoğraf, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Ek 2.6). Fotoğraf ve resim karşılaştırıldığında sanatçının, mimari unsurları aynen koruduğu görülmektedir; ancak, dikkati çeken nokta sanatçının fotoğrafın ön planında görülen bütün insan ve hayvan figürlerini resmi yaparken ortadan kaldırmış olmasıdır.

Ahmet Ziya Akbulut, Beyazıt İmarethanesi'ni konu edinen üç farklı resim üretmiştir. Tarihsiz olan bu resimlerde fotoğraflık bir gerçekçilikle ele alınan bina, etrafında yaşayan doku ile betimlenmiştir. Terkedilmiş ve artık yıkılmaya yüz tutan yapı, etrafına yerleştirilmiş dükkânlar, esnaf, alışverişe gelenlerle resmedilmiştir. Esasen resimlerinde mesaj verme kaygısı gütmeyen sanatçının, bu resimde o dönem için büyük bir yenilik olan fotoğrafçı dükkânını eski imarethanenin yanına yerleştirerek göstermiş olması ilgi çekicidir.

Ahmet Ziya Akbulut'un belli bir yükseklikten bakarak resmettiği 1918 tarihli *İstanbul* adlı çalışması da (Resim 2.19) aynı şekilde günlük yaşam kesitlerinin resme dahil ettiği eserlerindedir. Ancak resimde topoğrafik gerçekçilik olarak tanımlanabilecek yaklaşımla atmosfer perspektifine yer vermeyen sanatçı, espas derinliği içindeki her ayrıntıyı aynı nitelikte işlemiştir (Başkan 1994:56).

Verdiği perspektif dersleri ve perspektif kitapları ile "Menazırcı Ziya" olarak tanınan Ahmet Ziya Akbulut, zaman zaman resimlerinde perspektif deformasyonuna gitmiştir. Nesnelerin resim düzlemine en doğru biçimiyle aktarılması perspektif çalışmalarının özünü oluşturmaktadır. 1901 tarihli peyzajı (Resim 2.9) incelendiğinde, dikkati çeken bir aykırılık bulunmaktadır. Nehrin üzerinde duran kayığın ağaçlarla ilişkisi incelendiğinde, kayığın bu kadar küçük resmedilmemesi gerekmektedir. Öte yandan, resmin ön planındaki nesnelerin daha büyük, arka plandakilerin daha küçük görünmesi gerçeğinden yola çıkarak, ön sağ düzlemden resmin merkezine doğru akan nehrin, ön planda daha geniş resmedilmesi beklenmektedir. Aynı şekilde, Resim 2.11'de sanatçı

başarılı bir renk perspektifi uygulaması ortaya koymuştur. Ağaçların ve yolun resmedilişinde de çizgisel perspektif kurallarına uyan sanatçı, yolda yürüyen figürün resim düzlemine aktarılmasında perspektif çizimleri bir kenara bırakmıştır. Bu kadar uzun çizilmiş ağaçların yanında figür adeta cüceleşmiştir. Sanatçının bunu neden yaptığı bilinmemektedir.

Ahmet Ziya Akbulut'un 1908 tarihli *Pembe Boyalı Ev* adlı eseri (Resim 2.14) ve kullanılan renkler, tema benzerliği nedeniyle aynı dönemde yaptığı düşünülen tarihsiz *Manzara, Köy Evi* adlı çalışması (Resim 2.15), yine deformasyona uğramış eserlere örnek olarak verilebilir. Her iki resimde de evler tek bir cepheden bakılarak resmedilmiştir. *Pembe Boyalı Ev*'de, izleyicinin evin beyaz sıvalı sağ cephesini bu kadar net görebilmesi gerçekçi görünmemektedir. Benzer bir durum, bir köy evinin betimlendiği Resim 2.15'te tespit edilmiştir. Sanatçı yapı grubuna yine bir cepheden bakmaktadır. Eserde ana binaya bitişik ve yan duvarı yıkılmak üzere olan tek katlı bir yapı daha görülmektedir. Bu resimdeki sorun, tek katlı yapının sol cephe duvarının görülebilir bir biçimde resmedilmesindedir; normalde bu bakış açısından izleyenin gözünün sağlam duvarı bu açıdan görmesi pek mümkün görünmemektedir.

Yaşlı Adam (Resim 2.6); *Lehimci* (Resim 2.7) ve *Otoporte* (Resim 2.22) ise sanatçının ulaşılabilinen figür çalışmalarıdır. *Lehimci*, Sanayi-i Nefise'den mezuniyet için yaptığı tablosudur. Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine verilen eğitim çerçevesinde, portrenin naturalist bir üslupla resmedilmesine, oranlarının doğruluğuna, gerçekte fotoğrafik benzerlik kurmasına ve maddenin ağırlığının hissedilmesine özen gösterilmektedir. Kendisi de bu eğitimden geçen sanatçının tablosu söz konusu özellikleri taşımaktadır. *Lehimci* ve kullandığı aletler arasında organik bir ilişki yoktur; her bir nesne ve figür, sınırları kesin ve kapalı bir form oluşturmaktadır. Bu dönemde Sanayi-i Nefise'de okuyan öğrencilerin asıl meselesi ton, çizgi, madde ve perspektif bilgilerini kullanarak maddesel gerçekliği betimlemektir (Duben 2007:75). Akbulut'un bu figüratif çalışması da bu anlayışın tipik bir örneğidir. Sağlam bir desen çalışmasının örneği olan tabloda, figür, ibrik, kova, sepet gibi unsurların dikeyliği ile yerdeki

çekiç ve diğer aletlerin yataylığı zıtlık oluşturmaktadır; diyagonal yerleştirilen figürü çevreleyen iş aletleri kompozisyonu güçlendirmektedir. Mezuniyet çalışması olarak yapılan bu eser, sanatçının başarısından ötürü madalyayla ödüllendirilmiştir.

Sanatçı ileri yaşlarında yaptığı otoportresinde ise kendisini siyah takım elbisesi içinde resmetmiştir. *Lehimci* adlı eserinde görülen çizgisellik yerini lekeselliğe bırakmıştır. Boyayı düz ve pürüzsüz kullanan sanatçının ilerleyen yıllarında serbest fırça vuruşlarına yöneldiği dikkati çekmektedir. Sanatçının beyaz saçlarında, yüzü ve beyaz gömleğinde fırçayla tuşlama tekniği görülmektedir.

Çok fazla natürmort çalışmadığı düşünülen sanatçıya ait olduğu tespit edilen iki adet natürmortuna ulaşılmıştır. *Meyveli Natürmort* (Resim 2.18) adlı eserde, bir kısmı masa üzerinde duran, bir bölümü ise tabağın içine yerleştirilmiş meyvelerin oluşturduğu piramidal bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyonu oluşturan nesnelerin gölgeleri incelendiğinde ışığın sol üst köşeden ve nesnelerin arkasından geldiği görülmektedir. 1899 tarihli çalışma, sanatçının formel bir üslupla, gerçeği betimleme çabasının bir ürünüdür. Hüseyin Zekâi Paşa'nın natürmortları ile karşılaştırıldığında, nesnelerin birbirine bağlanmadığı ve her bir formun kendi kontürleri dahilinde bağımsız biçimler oluşturduğu görülmektedir. Metal bıçağın ve meyvelerin farklı dokularının çalışıldığı bir eserdir.

Akbulut'un diğer natürmort çalışması ise vazo ve sümbüllerden oluşan bir kompozisyondur. Perspektif kurallarına uygun çizilmiş bir kaidenin üzerine yerleştirilmiş olan vazo ve çiçekler, ışığı yine sol yandan almaktadır; porselen vazunun hacmi ve formu bu sayede belirginleştirilmiştir. Arka planın siyahlığı, beyaz kaide ile sert bir kontrast oluşturmaktadır. Bu koyu arka plan, aynı zamanda kompozisyon nesnelerinin formunu ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı dikey kompozisyonun durgunluğunu, vazunun içine çiçekleri "S" şeklinde ve diyagonal olarak yerleştirmek yoluyla dengelemiştir. Vazoda daha ayrıntıcı bir tutum içinde olan sanatçı, sümbülleri resmederken daha lekesel çalışmıştır.

Ahmet Ziya Akbulut 1937 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin koleksiyonlarının oluşturulduğu sırada çoğu resmi gün ışığına çıkınca sanat çevresi tarafından âdeta yeniden hatırlanmıştır (Boyar 1948:93). Turan Erol, sanatçıyı iyi bir ressam olarak tanımlar. Erol'a göre, Sanayi-i Nefise'nin yani Akademinin iddialı öğretmenlerinin estirdikleri yeni ya da Eşref Üren'in deyimiyle "artistik" resim rüzgârına ters düşmemek için kabuğuna çekilmiş olmalıdır (Renda-Erol 1980:144). Nurullah Berk, sanatçı için, şu yorumu yapmaktadır:

(...) Esasen zoraki ve sahte ustalığın moda olduğu devrelerde Ahmet Ziya'nın mütevazî, uğraşılmış, ince işlenmiş, menazır fenninin şaşmaz kurallarına uydurulmuş manzaraları rağbet göremezdi. Ahmet Ziya, Kandilli'deki evinde sessiz sedasız çalışır, sergilere iştirak etmezdi (Berk 1943:26).

Bu bağlamda Malik Aksel'in o dönemle ilgili bir saptaması, Eşref Üren'in ve Nurullah Berk'in yorumunu destekler niteliktedir:

Bizde resim memlekete sanat geçimsizlikleri ile girmiştir. İlk resim üstadları Şeker Ahmet Paşa ile Süleyman Seyyid birbirlerine yan bakmaktan uzak kalamıyorlardı. 1914 yılında Avrupa'dan gelen Çallı, Hikmet ve arkadaşları kendi yaptıklarından başkasına resim demiyorlardı. Kendilerinden evvelkileri, bilhassa Ali Rıza Bey, Seyit Bey, Şeker Ahmet Paşa'ların sanatlarını hiçe sayıyorlardı. İnce çalışılmış ve dikkatli yapılmış resimlere alaylı bir tabir olan "Ali Rıza Bey üslubu" diyorlardı. Bunların peşinden yürüyenleri ise her vesile ile küçümsüyorlardı. Bu değerli üstad çok beğenildiği devirlerde tevazuunu kaybetmediği gibi, beğenilmediği zaman da kaderine rıza göstermesini, boyun eğmesini bilmişti. Yeniler, Galatasaray'ın büyük salonlarına kurulmalarından itibaren bunlar, bedestanın eski, küflü dolaplarına atılmışlardı. Hele Hüsnü Yusuf, İbrahim, Sait Bey'lerin adları ağızlara alınmıyordu. Türkiye'de sanat hareketleri, Avrupa'dan yeni gelen birkaç gencin inhisarında idi. Onun dışındakiler, asrın sanat gidişine uymayan kimseler sayılıyorlardı (Aksel 1951:2).

Bu çekişmeli ortam eski kuşağın bu kadar geri planda kalmasına sebep olmuşsa, Ahmet Ziya Akbulut'un da kendini geri çekmesi şaşkıncı değildir. Askeri okullarda yetişmiş olmanın verdiği disiplinli yaşam alışkanlığı, genel olarak sanatçının çalışmalarındaki ölçü ve desen anlayışına yansımaktadır. Sanatçı ileri yaşlarında dönemin sanat akımlarına fazla ilgi duymamış ve inandığı sanatsal değerleri koruyarak eser vermiştir.

SONUÇ

Tez çalışması kapsamında incelenen Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut, Türk resminin yeni bir anlayışla şekillendiği bir dönemde etkin olmuş iki önemli sanatçımızdır.

Askeri okullarda ortak öğretmenlerin eğitiminden geçerek Harbiye'den mezun olmalarının ardından, çok yönlü kişilikleri ile yaşadıkları dönemde saygınlık kazanmış olan Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut, sanat etkinliklerinin yanı sıra devlet memuriyeti ile hayatlarını sürdürmüşlerdir. Sanat piyasasının oluşmadığı 19. yüzyıl Osmanlı başkentinde, sanatın alıcısı saray olmuştur. Sarayın himayesi altında sanatsal etkinliklerini sürdüren sanatçıların eserlerinin karşılığında aldıkları ihsanlar ve madalyalar yaşamlarını sürdürmek için yeterli olmamış gibi görünmektedir. Belki de bu nedenle verilen çeşitli görevleri kabul eden sanatçıların yaşamlarını salt sanat üretimine adayamadıkları anlaşılmaktadır. Öte yandan o dönemde benimsenen, bireyin devlete karşı sorumlulukları olduğu ve kişinin bu çerçevede fikren ve bedenen çalışması gerektiği anlayışı (Tanpınar: 1976:201-205), bu sanatçılar için de geçerli olmalıdır. Özellikle Ahmet Ziya Akbulut öğretmenlik ve astronomluk arasında çok yoğun bir tempoda yaşamını sürdürürken, Hüseyin Zekâi Paşa, imparatorluk coğrafyasındaki sanat eserlerinin fotoğraflarını çekerek belgelemek gibi görevlerle hayatının bir bölümünü başkentten uzakta geçirmiştir.

Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un yaşam öyküleri değerlendirildiğinde, her ikisinin de, sanatçının toplumsal konumuna uygun bir biçimde yaşamış örnek birer insan olmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Çevrelerindeki kırımamaya dikkat eden bu alçakgönüllü sanatçılar, gösterişten uzak bir yaşam sürmüşlerdir. İyi ahlaklı olmanın sanatçı kişiliğinin bir parçası olarak görüldüğü bu dönemde (Duben 2007:194), Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un kendi hayatlarını bu doğrultuda yaşadıkları düşünülmektedir.

Araştırmalarımız sonucunda, Ahmet Ziya Akbulut ile ilgili bilgilerin sınırlı olduğu görülmüştür. Akbulut'un kaleme aldığı eserler öznel yorumları içermeyen, tarafsız bir tutumun hakim olduğu eserlerdir ve pek çok mesleki kitap yazmış bulunan sanatçının kişisel görüşleri hakkında çok fazla ipucu sağlamamaktadır. Bir çok görevi aynı anda yürüten, kitap yazan, resim yapan sanatçının üstün görev bilinci taşıyan, son derece disiplinli ve çalışkan bir kişi olduğu dönemin tanıklıklarından da anlaşılmaktadır.

Hüseyin Zekâi Paşa ile ilgili kaynaklar sanatçının yaşam biçimi ile ilgili daha kapsamlı bilgiler içermektedir; sanatçı, yaşayışı, aile ve insan ilişkileri ile, etkinlikleri, düşünceleriyle yüzünü Batıya dönmüş bir Osmanlı aydınıdır. Hüseyin Zekâi Paşa'nın yaşamının dönüm noktasını oluşturan en önemli olay belki de saraya yaver olarak alınmasıdır. Batılılaşma ile birlikte imparatorluğa giren ve saraydan alt tabakalara doğru Osmanlı bürokrasisi aracılığı ile yayılan Avrupalı yaşam tarzının izlerini, Zekâi Paşa'nın yaşam biçiminde sürmek mümkündür. Örneğin Mehteran yerine Mızıkayı Hümayun'un kurulması ve saraydaki müzik etkinlikleri, okullarda geleneksel müziğin yanı sıra Batı müziğinin de öğretilmesi, Hüseyin Zekâi Paşa'nın yaşamında ve konağında da yankı bulmuştur. Piyano sahibi olabilmenin Osmanlı üst tabakasının toplumsal statüsünü belirleyen ve yükselten araçlardan biri olduğu bu dönemde (Özer 2005:45-46), sanatçının konağında pedallı bir orgla klasik Türk müziğinin yanı sıra klasik Batı müziği de icra edilmiştir. Öte yandan, 19. yüzyılla birlikte en çok değişime uğrayan olgulardan biri aile yaşantısı ve kadının toplumsal yeri olmuştur. Batılılaşma ve gelenek arasında her zaman çatışma odağı olan kadın konusu Osmanlı entelektüel ortamında giderek daha fazla tartışılır hale gelmiştir. Bu tartışmaların ortasında Hüseyin Zekâi Paşa, tavrını kadın-erkek eşitliğinden yana koymuş görünmektedir. Konağında haremlik ve selamlık ayrımını istemeyen Paşa, kadının gündelik yaşam içine yer almasını savunan tutumuyla dönemi için ilerici bir tavır sergilemektedir.

Ahmet Ziya Akbulut ve Hüseyin Zekâi Paşa, Tanzimat'la birlikte oluşan yeni aydın olgusunun bir uzantısı olarak yaşamlarını insanlığın aydınlatılmasına

adamış görünmektedirler. Ahmet Ziya Akbulut, mesleğe atılmasının ardından ölümüne değin yüksek tempolu bir çalışma hayatı içinde olmuş, müzecilik, müfettişlik, muvakkitlik gibi değişik görevlerde bulunmuştur; ancak sanatçının yaşamının ana eksenini öğretmenlik oluşturmuş ve bu sıfatla pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Akbulut, kaleme aldığı eserlerle Türk kültür hayatına katkıları olmuş bir sanatçıdır; yıllarca sade bir dille yayınladığı takvimleri okurları aydınlatmıştır. Ahmet Ziya Akbulut'un eserlerine bakıldığında, kitapları astronomi, matematik gibi bilimsel içeriklidir. Dolayısıyla, sanatçının Batı bilgilerini topluma aktarma görevini üstlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Kitaplarının içeriği başka bir açıdan değerlendirildiğinde ise, sanatçının, yazar olarak üretken olmasına karşın, toplumsal eleştiri yapmaktan uzak durup tarafsız kalmayı yeğlediği ortadadır. Bu bağlamda sanatçı, Şerif Mardin'in dile getirdiği ansiklopedist aydın tavrının tipik örneğini oluşturmaktadır (1985:48-51).

Hayatını devlet hizmetinde geçiren Hüseyin Zekâi Paşa da aynı şekilde, birey olarak insanlığa hizmet etmeyi, insanlığı yükseltmek için çevresindekileri aydınlatmayı görev bilmiştir. Sanatçının eski eserler konusunda kaygılarını dile getirdiği kitabı *Mübeccel Hazine*ler, konağında düzenlediği toplantılar, kendisini ziyarete gelenlere koleksiyonundaki eski eserler hakkında uzun uzun bilgi vermesi bu anlayıştan beslenmiş olmalıdır. Hüseyin Zekâi Paşa bu tutumu ile Tanzimat'la birlikte Şinasi'nin kaleminde şekillenen ve kendini insanlığa adayan, insanlığı aydınlatmakla yükümlü yeni insan modelini benimsemiş görünmektedir (Tanpınar 1976:201-205).

Ahmet Ziya Akbulut'un devlet memuriyetinde oluşu, Hüseyin Zekâi Paşa'nın da dönemin çalkantıları arasında saray yaverliği görevinde olması, her iki sanatçının yaşanan siyasi gelişmelere seyirci kalmasına yol açmış olmalıdır. Ahmet Ziya Akbulut tarafsız tutumunu yaşamının sonuna kadar sürdürürken, Hüseyin Zekâi Paşa, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlükçü ortamda, uzmanlığı olan eski eserlerle ilgili eleştirel görüşlerini ortaya koyarak, yetkilileri ve belli bir oranda sistemi eleştirme ihtiyacını hissetmiştir (1913:218-219). Ancak, Hüseyin Zekâi Paşa da,

genel olarak takındığı tavır itibariyle ansiklopedist aydın tipine uymaktadır. Üstlendiği farklı görevlendirmeler aracılığıyla o güne kadar edindiği tecrübe ve birikimi, *Mübeccel Hazine*ler'i yazarak herkesle paylaşmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Hayatının son yıllarına doğru yazdığı bu kitapla, birey olarak toplumu aydınlatma görevini kendine ödev saydığı anlaşılmaktadır. Ancak altı çizilmesi gereken nokta, sanatçının söz konusu ansiklopedist tavrını, kitabın satır aralarında dile getirdiği eleştirel söylemle aşmış olmasıdır.

Bu noktada, her iki sanatçı, insanın aklıyla dünyayı kavrayabileceği ilkesini benimsemiş görünmektedirler; dünyevi sorunların açıklanması ve çözümü için bilimin rehberliğinden yararlanmaya açıktırlar. Hüseyin Zekâi Paşa'nın *Mübeccel Hazine*ler'de hurafeler ve bu hurafelerin arkasındaki bilimsel gerçekleri açıklamak için birkaç bölüm ayırması bu çıkarıma kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda, Ahmet Ziya Akbulut'un çeşitli bilimsel konularda yazmış olduğu ya da çevirdiği kitaplar, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetes*'nde kaleme aldığı makaleler, sanatçının bilimsel tutumunu kanıtlar niteliktedir.

Her iki sanatçıyı birleştiren ortak noktalardan biri de dönemin müzecilik faaliyetlerinde kimi zaman birlikte kimi zamanda ayrı çalışmış olmalarıdır. Ahmet Ziya Akbulut, Askeri Müze, İslam Eserleri Müzesi ve İnkılap müzelerinin kuruluşunda ve daha sonra yürütme faaliyetlerinde yer almıştır. Hüseyin Zekâi Paşa ise, Ahmet Ziya Akbulut'la birlikte Askeri Müze'nin kuruluşunda aynı komisyonda çalışmıştır; emekliliğinin ardından da yine imparatorluk sınırları dahilinde İslam ve Osmanlı eserlerinin korunması için uygun yöntemleri ve etkili önlemleri belirlemek amacı ile Maarif Nezareti tarafından kurulan encümende görev almıştır.

Ahmet Ziya Akbulut'un müzecilik ve eski eserlerin korunması ilgili herhangi bir yazılı metnine rastlanmamıştır; ancak Hüseyin Zekâi Paşa'nın *Mübeccel Hazine*ler'i incelendiğinde, sanatçının da dönemin müzecilik anlayışına koşut bir tutum sergilediği anlaşılmaktadır. Osmanlı yetkilileri ile Avrupa müzelerinin

koleksiyonlarını zenginleştirmek isteyen yabancı arkeologlar arasında tarihi eserler konusunda rekabet söz konusudur (Shaw 2004:234-235). Hüseyin Zekâi Paşa da, yaşanan bu gerilimi *Mübeccel Hazinele*r'e yansıtmış ve Avrupalı araştırmacıların eski eserleri bölgede yaşayan insanlarla işbirliği yaparak nasıl yağmaladığını göz önüne sererek, bu konuda atılması gereken adımlar konusunda sıradan okurun yanı sıra yetkilileri de bilgilendirmeyi kendine görev edinmiştir; sanatçının arkeolojik alanların korunması konusunda hassasiyeti dikkati çekmektedir. Avrupalı arkeologların ülkelerine götürdükleri eski eserler, yazdıkları kitap ve makaleler, ürettikleri resimlerle elde ettikleri her türlü kazancın Hüseyin Zekâi Paşa'yı derinden rahatsız ettiği anlaşılmaktadır. Sanatçının bu yöndeki huzursuzluğu yine dönemin benzer kaygılarına paraleldir. Bu durumdan endişe duyan Hüseyin Zekâi Paşa, medeniyet yolunda ilerlemek isteyen ulusların arkeoloji bilimine önem vermesi gerektiğini ve Osmanlıların da artık harekete geçerek tarihsel kalıntılara değer veren bir ulus olduğunu herkese göstermesi gerektiğini savunmaktadır.

Öte yandan, Avrupa teknolojisi ve bilgisinin Osmanlı coğrafyasına akmaya başlaması ile arkeolojinin bilimsel bir etkinlik olarak önemsenmesi, *Mübeccel Hazinele*r'e de yansımıştır. Arkeolojinin bir bilim dalı olarak imparatorluğun uygar uluslar düzeyine ulaşmasına katkıda bulunacağını dile getiren Zekâi Paşa, bu yeni bilim dalınının *ilerleme* adına önemsenmesi gerektiğini düşünmektedir. Hüseyin Zekâi Paşa, artık yurt dışından bilgi ithal etmek yerine, ülke sınırları içindeki her türlü kaynaktan beslenerek, araştırma yaparak Osmanlı aydınlarının insanlık için faydalı olacak eserler üretmesi arzusundadır. Bu tavrıyla Hüseyin Zekâi Paşa, kendi "aydın" tanımını da ortaya koymaktadır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın sanata ve güzele olan tutkusu, zaman, mekân, kültür ayrımı gözetmeksizin her tür sanat eserine verdiği değerde kendini göstermektedir; sanatçı eski Osmanlı konaklarının, çeşmelerinin yok olması karşısında üzüntüsünü dile getirirken bir mumyanın patlayan flaşlarla zarar görmesi karşısında da benzer bir duyarlılık göstermektedir. Bir başka deyişle, ister Osmanlı, ister Arap, isterse eski Roma uygarlığına ait bir yapıt sanatçı için

eşdeğer önemde gözükmetedir. Başkentin yok olup gitmekte olan tarihi yapılarını resimlerine konu olarak seçen sanatçının eski eserlere duyduğu sevgi, resimlerine de yansımıştır.

Dönemin ressam profiline bakıldığında ise, Ahmet Ziya ve Hüseyin Zekâi genel profilin dışında kalmış görünmemektedirler. Askeri okulların resim atölyelerinde, ortak öğretmenlerin aktardığı bilgileri paylaşarak, benzer sanat ve dünya görüşlerini ürettikleri eserlere yansıtan bu asker ressamı, genellikle, Osmanlı kimliğini oluşturan camii, türbe, sebil gibi mimari yapıları resimlerinde konu edinmişlerdir. İçinde doğup büyüüp yaşadıkları kent olan İstanbul ve kentin sarayları, bahçeleri, camileri, sebilleri, imarethaneleri, ıssız doğa kesitleri resimlerinin ana teması olmuştur. Ayrıntılı işçiliğinin göze çarptığı yapıtlarını üretirken ya da atölyelerinde ölü doğa kompozisyonları kurgularken figürden kaçınmışlardır. Ancak gözlerini şehrin büyük hatıralarla dolu tarihine çeviren Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un resimleri, gözleme dayanan gerçekçi bir görüşün ve Osmanlı resminde izlenen belgeleme merakının örneklerinden sayılabilir.

Öğretmenlik, askerlik, bilim adamlığı ve ressamlık, Ahmet Ziya Akbulut'un, kimliğini oluşturan parçalardır; ancak sanatçı ressam kimliğini ön plana çıkarmayan tutumu yüzünden zamanının gerisinde kalmış gibi görünse de aslında son nefesine kadar sanatsal üretimine devam etmiştir. Hüseyin Zekâi Paşa ise, Ahmet Ziya Akbulut ile karşılaştırıldığında, sanatçı kimliğini daha çok sahiplenen bir duruş içindedir. Sanatçının Avrupa'da kabul görmeye başlayan Empresyonist akımı tanımak ve uygulamak adına gösterdiği çaba, bunun en önemli göstergesidir. Emekliliğinden sonra, 1914 kuşağı ile birlikte serbest fırça vuruşlarına ve arı renklere yönelerek ürettiği eserlerle Galatasaray Sergilerine katılması, sanatçının yerinde durmak istemediği, yurt dışından dönen genç sanatçılarla rekabet edebildiğinin kanıtıdır.

Hüseyin Zekâi Paşa'nın, yurt dışına gönderilmemiş ve Harbiye'den mezun olmuş bir ressam olarak, sanatsal kişiliğini besleyen kaynaklar, etrafındaki Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılardır. Çağdaş ressamları izlediği gibi, yabancı sanatçılarla da görevi gereği temaslarda bulunmuştur. Öte yandan da, yayınlar aracılığıyla gündemi ve Avrupa'da gelişen sanat akımlarını takip etmiştir. Henüz sanat kurumlarının kökleşmediği, üç boyutlu resim anlayışının yeni sunulduğu bir dönemde, Hüseyin Zekâi Paşa'nın kendi üslubunu oluşturmak yönünde attığı adımlar azımsanmamalıdır.

Sarayın sanatı destekleyici tavrı yeni bir resim anlayışının gelişmesini sağlarken, askeri okullarda verilen perspektif, gölge gibi dersler, askeri ihtiyaçlar yüzünden okul müfredatlarına dahil edilmiş ve doğal olarak bu okullarda yetişen sanatçılar gibi, Hüseyin Zekâi de natürmort ve peyzaj geleneğinin dışına pek çıkmamıştır. Ancak Hüseyin Zekâi Paşa, askeri okullarda öğretilen bilgileri, resimlerinde yetenek, duygu ve yorumlarını da katarak aktarma çabasında olmuştur. Fotoğrafik gerçekliğe bağlılık, Hüseyin Zekâi Paşa'nın bireysel anlatıma ulaşmasına engel olmamıştır. Sanatçının, çağdaşları gibi, doğadaki benzerlikleri, görünen tüm ayrıntıları ile eksiksiz betimleme çabası ile önceleri fotoğraftan yararlanarak resmetmiştir; ancak zaman içinde, resimlerinde fotoğrafik etkiyi ortadan kaldırarak kendi resimsel anlatımını oluşturmuştur. Özellikle manzaralarında ağırbaşlı renklerle yumuşak bir atmosfer yaratan sanatçı, resmettiği doğayı romantik bir tutumla ele almıştır.

Bir kuyumcu titizliği ile ortaya çıkardığı natürmortları ise, sanatçının temiz ve özenli işçiliğini gösteren çalışmalardır. Aynı zamanda imparatorluğun son mabeyn ressamı olan Paşa'nın eserlerini öncelikle saray için yaptığı göz önünde bulundurulursa, eserlerinde gösterdiği inceliğin ve ayrıntıcılığın bir sebebinin de resimlerini saraya beğendirme çabası olduğu düşünülmektedir.

Temel resim eğitimini askeri okulda alan Ahmet Ziya Akbulut ise, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmenlik yapmasının yanı sıra öğrenci olarak da atölyelere devam etmiştir. 1883 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin

kuruluşu ve eğitime başlaması ile figüre dayalı resmin temel bilgilerini edinen öğrenciler, figürlü kompozisyonlar çalışmaya başlamışlardır. Bu öğrencilerden biri olan Akbulut'un da, mimari elemanlar önünde kompozisyon gereği oturan veya ayakta duran figür ya da figür grupları çalışması, ilerleyen zaman içinde kendi portresini resmetmesi, bu eğitimin bir uzantısıdır. Sanatçının figür çalışmalarında Sanayi-i Nefise'de aldığı eğitimin sonucu olarak akademik bir gerçekçilik görülmektedir.

Öte yandan, dönemin sanatsal üretimlerinde etkili olan çizgisel perspektifin Ahmet Ziya Akbulut için de geçerli olduğu görülmektedir. Sanatçı, resimlerinde iç ve dış mekânlarda çizgisel perspektifin uygulanmasına ve ayrıntılara önem veren bir tutum içindedir. Sanatçının mimariyi konu edinen çalışmaları, özellikle anıtsal yapılarda, belgeci bir tutumu da beraberinde getirmiştir. Akbulut, çalışmalarında renk perspektifinin de örneklerini vermiştir. Ancak yıllarca perspektif eğitimi veren, bu konuda kitaplar yazan ve resimlerinin konularını bu doğrultuda seçtiği düşünülen sanatçının, neden bazı resimlerinde perpektifle ilgili deformasyona gittiği açıklığa kavuşmamış bir durumdur.

Değnilmesi gereken bir başka nokta ise, resim yapma eylemi karşısında geleneklerden kaynaklanan çekincelerle yola çıkan fakat son derece istekli bu iki sanatçımızın eserlerinin sergilenmesi karşısında gösterdikleri tutumdur. Hüseyin Zekâi Paşa, 1914 kuşağı ile birlikte katıldığı Galatasaray sergisinde resminin koridora asılmasına itiraz dahi etmeyi aklına getirmezken, Ahmet Ziya Akbulut'un Sadaret konağına eser vermesine ya da Salon Sergilerine iki yıl üst üste katılmasına rağmen Cumhuriyetin ilanından sonra Devlet Resim Heykel Müzesi koleksiyonu hazırlanana kadar ressamlığının unutulup gitmesi gerçekten dikkat çekicidir.

Her iki sanatçı, resim konusunda dile getirdikleri görüşleriyle de ortak bir çizgidedir. Askeri okullara resim derslerinin konmasının altında yatan temel neden, askeri açıdan sağlayacağı faydalardır. Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut yazılarında resimle ilgili görüşlerini dile getirirken, resim sanatının toplum katında kabul görmesi adına bu faydaları öne çıkardıkları görülmektedir.

Ahmet Ziya Akbulut, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinde* resim bilgisinin ülkenin ilerlemesine katkısından söz ederken, Hüseyin Zekâi Paşa da paralel bir görüşü dile getirerek, benzer örneklerle, resim bilgisi olmayan kişilerin elinde kaynakların boşa kullanılacağını ifade etmiştir. Her iki sanatçının değişik örnekler üzerinden benzer görüşleri savunmaları, toplumun resim sanatına ve resim derslerine karşı tedirginliği ve çekingenliği ortadan kaldırmaya yönelik bir tavır izlenimini vermektedir. Doğanın birebir taklidinin günah sayıldığı bir dönemde her iki sanatçının da resim sanatını mazur gösterme çabası içinde olduğu düşünülmektedir.

Öte yandan, Hüseyin Zekâi Paşa, öğrencilik yıllarında Osman Nuri Paşa'nın öğretmen olarak paylaştığı resimle ilgili görüşlerini benimsemiş görünmektedir. Tıpkı hocası Osman Nuri Paşa gibi, Hüseyin Zekâi Paşa da, resimle ilgilenmenin eğitimin bir parçası olduğuna inanmakta ve eğitim almış herkesin resimden anlaması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı resim ve uygarlık arasında kurduğu faydacı ilişkiyi, birey temelinde de sürdürerek resimle ilgilenmenin insanın entelektüel gelişimine büyük katkıda bulunacağını dile getirmektedir. Aslında Hüseyin Zekâi Paşa'nın *Mübeccel Hazine*'de ifade ettiği bu düşünceler, Hoca Ali Rıza tarafından *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinde* makale olarak kaleme alınmıştır. Osman Nuri, Hoca Ali Rıza gibi dönemin önde gelen isimleri tarafından ifade edilen bu görüşlerin Hüseyin Zekâi tarafından da dile getirilmiş olması, 19. yüzyılın son çeyreğinde resim sanatına karşı yaklaşımına ışık tutmaktadır.

Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* adlı eserinde, modernliğin tanımını yaparken kişinin değişim karşısındaki tutumundan, kendini temsil etme ve dönüştürme ihtiyacından bahseder (Bozdoğan 2002:35). Bu noktadan hareketle, Hüseyin Zekâi Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut'un yaşam biçimleri, yapıtları, görüşleri değerlendirildiğinde, her iki sanatçının da kendini değiştirme ve dönüştürme çabası içinde oldukları gözlemlenmektedir. Yenilikleri önce kendileri öğrenip sonra çevrelerindekiyle aktarmayı görev edinmişler, yeni dünya düzeniyle birlikte toplumun ihtiyaç duyduğu konularda eksikleri kapatmak üzere çalışmışlardır. Okuyan, araştıran, dünyayı takip eden bu iki

sanatçımız, o dönemde yaşayan Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi sanatçılar kadar olmasa da 19. yüzyılın sonlarında saygı duyulan isimlerden olmayı başarmışlardır.

KAYNAKÇA

BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ BELGELERİ

BOA DH. MKT 1023/61

BOA DH. MKT 1159/87

BOA DUİT 67/24:1335 Z 21

BOA İ.HUS 152/1325 S084

BOA İ.HUS 118:1322 R 53

BOA İ.HB 18/1328 Ra 069

BOA Y.PRK-ASK 1312105/45 1312

BOA İ.AS 59/1323 L 29

B.O.A. İ.TAL 137/1315 Z 105

B.O.A. İ.TAL 282/1320 Ca-026

BOA İ. DH 1181/92401 1307

BOA İ. DH 1251/98110 1309

BOA İ.TAL 193/1317 B 004

YAZILI KAYNAKLAR

ACAR, Şinasi. "2009 Dünya Astronomi Yılı'nda Son Başmuvakkit: Ahmed Ziya Akbulut" , *Yapı Dergisi*, sayı:332. İstanbul :Yem Yayınları, Temmuz 2009.

AKBULUT, Ahmet Ziya. *Amel-î Menâzır*. Kostantınıyye: Matba'a-i Ebu'z-Ziya, 1314.

- AKBULUT, Ahmet Ziya. *Usûl-i Ameliye-i Fenn-i Menâzirî*. İstanbul, 1336 (R).
- AKSEL, Malik. "Sanatta Geçimsizlikler", *Pazar Postası*. İstanbul, 9 Aralık 1951.
- AKSÜĞÜR DUBEN, İpek. *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- ARSAL, Oğuz. *Türk Toplumunu ve Resim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- ARSEVEN, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, Fasikül:XV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983 .
- ARSEVEN, Celal Esad. *Sanat ve Siyaset Anıları*. İstanbul:İletişim Yayınları, 1993.
- AYDÜZ, Salim. *Osmanlı Devleti'nde Münecimbaşılık ve Münecimbaşılar*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilim Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993.
- AYDÜZ, Salim. "Ahmet Ziya Akbulut", *Yaşamları ve Yapıtları ile Osmanlılar Ansiklopedisi*, Cilt:1. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, ,1999.
- AYDÜZ, Salim. "Bir Osmanlı Ressamı ve Müzecisi: Ahmed Ziya Akbulut", *Arkeoidea*, yıl:2, sayı:6, Nisan 2008. Erişim: 26 Eylül 2009, <http://www.arkeoloji.web.tr/arkeoidea6.pdf>
- BAĞCI, Serpil; ÇAĞMAN, Filiz; RENDA, Günsel; TANINDI, Zeren. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- BAŞKAN, Seyfi. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayınları, 1994.
- BEHNAN (ŞAPOLYO), Enver. "Müzeciliğin Tarihi". *Ülkü Halkevi Mecmuası*, Ankara, 3(18), Ağustos, 1934.

- BENEZIT, *Dictionnaire des Peintures, Sculptures, Dessinateurs et Graveurs (Cilt 5)*. Paris: Librarie Gründ, 1976.
- BERK, Nurullah. *Türkiye'de Resim*. İstanbul:Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.
- BERK, Nurullah. *Modern Painting and Sculpture in Turkey*. İstanbul: Turkish Press, Broadcasting and Tourism Department, tarihi yok.
- BERK, Nurullah; GEZER, Hüseyin. *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- BERK, Nurullah. *Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1977.
- BERK, Nurullah. *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1982.
- BERKSOY, Funda. *Aydın Portreleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002.
- BİLL, Aydın Zekâi. *The Age of Dedoctorization, Memories of a Psychiatrist*. Maryland: American Literary Express, 2008.
- BİR, Atilla; KAÇAR, Mustafa; ACAR, Şinasi. *Güneş Saatleri Yapım Kılavuzu*. İstanbul: Biryıl Kültür Sanat Ltd., 2010.
- BOYAR, Pertev. *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devri Türk Ressamları*. Ankara: Jandarma Basımevi, 1948.
- BOZDOĞAN, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- CEZAR, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995.

- CEZAYİRLİOĞLU, Haldun. *Takvim Koleksiyonu*. Erişim:13 Kasım 2009, <http://www.halduncezayirlioglu.com/2009/03/12/takvim-koleksiyonu/>
- ÇALIŞIR, Deniz. *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004.
- ÇAM, Nusret. *Osmanlı Güneş Saatleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1990.
- ÇOKER, Adnan. *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları. 1983.
- ÇOKER, Adnan. "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar". *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:9, Ocak 1983:4-12.
- DAYIMOĞLU, Turgut. "Hüseyin Zekâi Paşa". *Ankara Sanat*, 1 Aralık 1967, Yıl:2 Sayı:20.
- DERMAN, M. Uğur. *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul; Ak Yayınları, 1977.
- DERMAN, M. Uğur. *Ressam Ali Rıza Bey'in İstanbul'u*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977.
- DORAS, Sebahaddin. *Osmanlılar Albümü*. İstanbul: Osmanlı Yayınevi, 1984.
- ELDEM, Halil. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970.
- ELİBAL, Gültekin. "Ahmet Ziya Akbulut ve Necmettin Akbulut Sergileri", *Sanat Çevresi*, Sayı:51, Ocak 1983.
- EMİROĞLU, B., ÇÜRÜK, C., ÇİÇEKÇİLER, E., ERALP, N. *Askeri Müze*. Ak Yayınları, İstanbul, 1983.

- EPIKMAN, Refik. "Türkiye'de Resim Hareketlerine Genel Bir Bakış". *Radyo*, Cilt:3, Sayı:27. Ankara, 15 Şubat 1944.
- ER, Hamit. "Ahmed Ziya Akbulut ve Tarih-i Mimari-i Osmanî ve Edirne Sultan Selim Câmî-i Şerifi ". *Edirne: Serhattaki Payıtaht* (haz. E. Nedret İşli-M. Sabri Koz). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998 .
- ERBİL, Devrim. "İlk Türk Yağlıboya Ressamları". *Akademi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları*, Sayı:4, İstanbul, Haziran 1965:20-26.
- ERALP, Nejat. "1908-1923 Döneminde Türkiye Askeri Müzesi'nin Batılı Anlamda Kuruluşu ve Kültür Hayatındaki Yeri". *II. Askeri Tarih Semineri Bildiriler*. Ankara: Ankara Genel Kurmay Basımevi, 1985.
- EYİCE, Semavi. "Sanat Tarihi Eğitimi", *Sanat ve Bilgi- Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi* , sayı:1. Nisan, 2003. Erişim: 18 Şubat 2010, http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi1/stegitimi_sayi1.htm.
- GERMANER, Semra; İNANKUR, Zeynep. *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- GİRAY, Kıymet. *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- GOMBRICH, E.H. *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- GÖREN, Kamil. *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Müdürlüğü, 1998.
- GÜLERSOY, Çelik. *Küçüksu*. İstanbul : Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1985.

HANİOĞLU, M. Şükrü. "Osmanlı Aydınındaki Değişme ve Bilim". *Toplum ve Bilim*, Sayı:27, Güz 1984.

İNALCIK, Halil. "Kültür Etkileşimi, Küreselleşme". *Makaleler 1 - Doğu Batı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.

İNALCIK, Halil. "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Humayunu", *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin. "Modernleşme Süreci İçinde Osmanlı Devleti'nde İlimi ve Mesleki Cemiyetleşme Hareketlerine Genel Bir Bakış". *1. Milli Türk Bilim Tarihi Sempozyumu 3-5 Nisan 1987*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1987.

İSLİMYELİ, Nüzhet. *Asker Ressamlar ve Ekoller*. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965.

İSLİMYELİ, Nüzhet. "Bizim Empresyonist Kuşak". *Ankara Sanat*, Yıl:2 Sayı:17. Ankara, 1967.

LEVEND, Agah Sırrı. "Türk Kültürünün Gelişmesinde Derneklerin ve Kurumların Rolü". *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt:17, Sayı:198. Ankara, 1 Mart 1968.

KAPLAN, Mehmet. "Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi". *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

KARAL, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*, Cilt:4. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1978.

KARAL, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*, Cilt:3. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.

- KARAL, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*, Cilt:8. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1983.
- KEYDER, Çağlar. *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim yayınları, 1987.
- KILIÇBAY, Mehmet Ali. ‘Osmanlı Batılılaşması’. *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- KIVANÇ, Ayşe Esra. “İstanbul Salon Sergileri ve Sergileme Geleneğinin Oluşumuna Katkıları”. Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.
- KUBAN, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları, 2007.
- KÜÇÜKERMEN, Önder. *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. İstanbul: Sümerbank, 1987.
- KÜÇÜKERMEN, Önder; BAYRAKTAR, Nedret; KARAKAŞLI, Semra. *Milli Saraylar Koleksiyonu’nda Yıldız Porseleni*. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1998.
- MARDİN, Şerif. ‘Tanzimat ve Aydınlar’. *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- MARDİN, Şerif. *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- MÜLAYİM, Selçuk. “Hüseyin Zekâi Paşa ve Osmanlı Resmi”. *Uluslararası 3. Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 25-29 Eylül 1993, Cilt:1. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1999.

- NAİPOĞLU, Seçkin. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 1991.
- OKAY, Orhan. "Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme". *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, Cilt:2. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 1998.
- ORTAYLI, İlber. "Batılılaşma Sorunu". *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- ORTAYLI, İlber. *Tarihimiz ve Biz*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.
- ÖNER, Sema. *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Etkinliği (1839-1923)*. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1981.
- ÖNER, Sema. *Milli Saraylar'daki Tablo Koleksiyonu*. III. Uluslararası İstanbul Antika ve Sanat Fuarı Antika ve Sanat Konferansları, İstanbul, 1987.
- ÖNER, Sema. *Osmanlı Saray Koleksiyonu'ndan Özgün Örneklerle 19. yüzyıl İkinci Yarısında Saray ve Resim*. İstasyon Sanat Evi Sanat Konferansları, İstanbul, 1991.
- ÖNER, Sema. *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Sarayı'nda Resim Etkinlikleri Ve Türk Resim Sanatı'nın Gelişiminde Sultanların Rolü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1992.
- ÖZENDES, Engin. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf". *Yeni Türkiye*, Sayı:6 Cilt:34. Temmuz-Ağustos 2000.

- ÖZER, İlbeyi. *Avrupa Yolunda Batılaşma ya da Batılılaşma*. İstanbul: Truva Yayınları, 2005.
- ÖZKIRIMLI, Atilla. *Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt:2*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2004.
- ÖZTUNA, Yılmaz. *II. Abdülhamid, Zamanı ve Şahsiyeti*. İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2008.
- PAKALIN, Mehmet Zeki. *Sicill-i Osmani Zeyli, Cilt XIX*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2009.
- PARRAMON, Jose M. *Işık ve Gölge*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- RADO, Şevket. *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- RENDİ, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları , 1977.
- RENDİ, Günsel; EROL, Turan. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul:Tiglat Basım Evi, 1980.
- RENDİ, Günsel. "Tasvir-i Hümayun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı". *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010, <http://www.sanalmuze.org/retrospektif>.
- SHAW, Wendy. *Osmanlı Müzeciliği*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- ŞAHABEDDİN (Uzluk). "Türk Ressamları: Zekâi Paşa" . *Milli Mecmua*. İstanbul, 12 Haziran 1924 (12 Haziran 1340).

- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (haz.). *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003.
- ŞİRİN, İbrahim. *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*. Ankara: Lotus Yayınevi, 2006.
- TAHAOĞLU, Tahsin Ömer. "Kandilli Rasathanesi'nin Gizli Hazinesi". *İstanbul Büyükşehir Belediyesi El Sanatları Dergisi*, Sayı:5. İstanbul, 2008.
- TAKTAK, Yusuf. "Türk Resminde Mimari". *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:20. Şubat 1984a.
- TAKTAK, Yusuf. "Osmanlı İmparatorluğu Son Dönemi Ressamları: Hüseyin Zekâi Paşa". *Hayat Mecmuası*. 1 Ekim 1984b, Sayı: 40, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1976.
- TANSUĞ, Sezer. *Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Reyo Basımevi, 1979.
- TANSUĞ, Sezer. "Türk Ulusunun Asker Ressamları". *Sanat Çevresi*. İstanbul, Ekim 1981: 5-9 .
- TANSUĞ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- TANSUĞ, Sezer. *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- TEKİNALP, Ayşe Pelin Şahin. *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1999.

- TERZİ, İhsan. *Mehmed Esad'ın Mir'at-ı Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye adlı eserlerine göre 19. yüzyıl Türk Resmi*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1988.
- THALASSO, Adolphe. *Osmanlı Sanatı, Türkiye'nin Ressamları ve İlk İstanbul Salonları* (haz. Ömer Faruk Şerifoğlu), İstanbul, 2008.
- TUNAYA, Tarık Zafer. "Osmanlı-Batı Diyalogu". *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- TURGUT, Naciye. "Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey", *Hoca Ali Rıza* (haz. Ömer Faruk Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- TURGUT, Naciye. "Üsküdarlı Yaver Ressamlardan: Hüseyin Zekâi Paşa". *Üsküdar Sempozyumu*, İstanbul, 2008. Erişim: 10 Şubat 2010, http://www.uskudar-bld.gov.tr/portal/content_/t1.jsp?PageName=sempozyum&sempozyumId=1008
- UNAT, Yavuz. "Osmanlı Astronomisine Genel Bir Bakış". *Osmanlı*, Cilt:8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya. *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1942.
- ÜNER, Özlem. *Resmin Temelleri*. İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- YETİK, Sami. *Ressamlarımız*, İstanbul, 1940.
- YAMAN YASA, Zeynep. "Zekâi Paşa". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt:7. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994.
- ZEKÂİ, Hüseyin. *Mübeccel Hazinesi*. İstanbul: Şems Matbaası, 1329.

ZİHNİOĞLU, Yaprak (Editör). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.

ZONARO, Fausto (Çev. Turan Alptekin – Lotto Romano). *Abdülhamid'in Hükümdarlığında 20 Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

KATALOG

1. HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA RESİM KATALOGU



RESİM 1.1

ESERİN ADI : SARAYIN BAHÇESİNDEN

BOYUTLARI : 95 x 134 cm

TARİHİ : ?

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Yıldız Sarayı köşklerinden biri önünde bahçesi ve bahçede duran iki figürle resmedilmiştir.



RESİM 1.2

ESERİN ADI : AHŞAP KÖPRÜ

BOYUTLARI : 85 x 115 cm

TARİHİ : ?

TEKNIĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Kıvrılarak çam ağaçlarının arasına doğru ilerleyen durgun bir akarsu üzerinde ahşap köprü; köprünün her iki tarafından nehre yönelen patika; köprünün sağ tarafında bacasından duman tüten ahşap bir ev; arka plande ise etrafları bulutlarla çevrili dağlar görülmektedir.

**RESİM 1.3**

- ESERİN ADI** : DONANMA GECESİ
- BOYUTLARI** : 75 x 100 cm. (Eski Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : H. 1300 (1882/1883)
- TEKNIĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon
- KAYNAK** : Maçka Mezat - 12.11.1995
- KONUSU** : Boğaziçi'nde donanma kutlamaları ve eşlik eden havai fişek gösterisi resmedilmiştir.



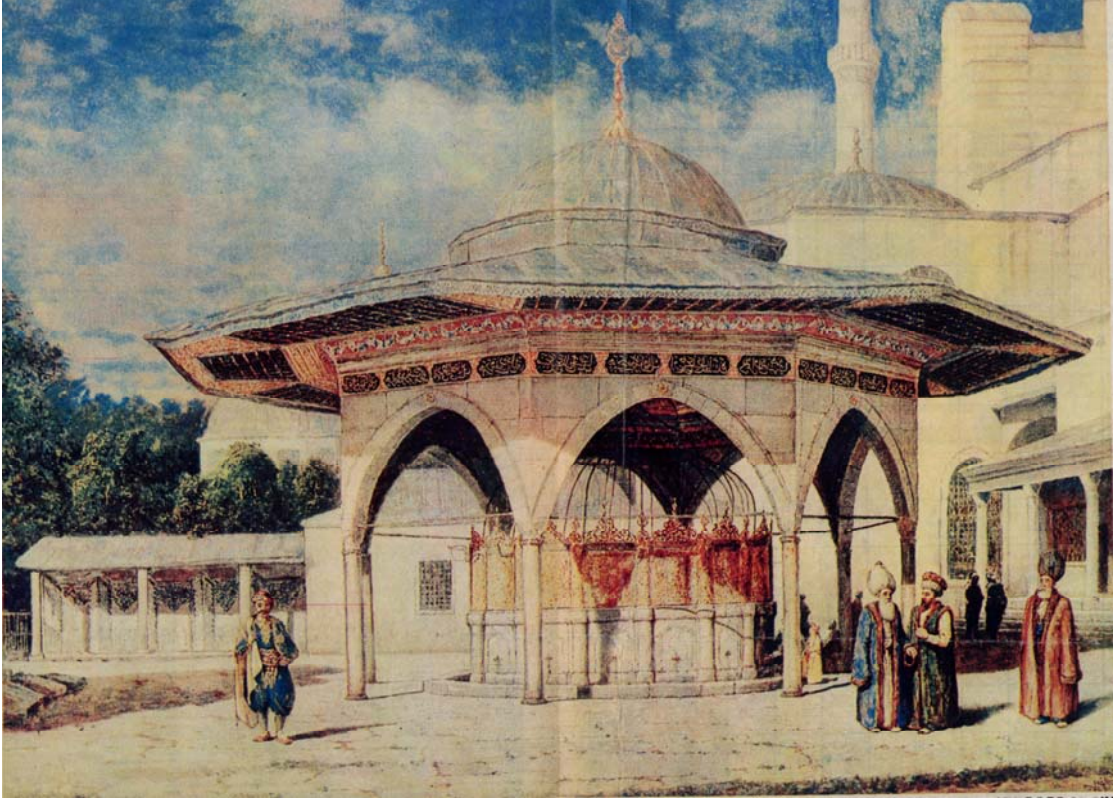
RESİM 1.4

- ESERİN ADI** : III. AHMET ÇEŞMESİ
- BOYUTLARI** : 70 x 88cm. (Eski Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : ?
- TEKNIĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon
- KAYNAK** : Antik A.Ş. - 12.12.2004
- KONUSU** : Ön planda resmin merkezinde yer alan Sultan Ahmet Çeşmesi resmedilmiştir. Arka planda sağ tarafta ağaçlık bir alan; sol tarafta ise, surlar ve burçlar dikkati çekmektedir.



RESİM 1.5

- ESERİN ADI** : III. AHMET ÇEŞMESİ
- BOYUTLARI** : 136,5 x 100 cm.
- TARİHİ** : ?
- TEKNIĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Türkiye İşbankası Koleksiyonu
- KAYNAK** : Türkiye İşbankası Koleksiyonu
- KONUSU** : Merkezde III. Ahmet Çeşmesi, arka planda sağda bahçe parmaklıkları arkasında kurumuş bir ağaç gövdesi ve onun da arkasında yer alan evler resmedilmiştir. Sol tarafta geriye doğru giden surlar ve burçlar resmedilmiştir; burçlardan bir tanesinin üzeri örtülmüştür. Ön planda solda ise, çevrilmiş bahçeyi andıran bir alan görülmektedir.



RESİM 1.6

- ESERİN ADI** : AYASOFYA ŞADIRVANI
- BOYUTLARI** : ?
- TARİHİ** : ?
- TEKNIĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*
- KAYNAK** : *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli.* (Berk-Gezer 1973:112)
- KONUSU** : Resmin merkezindeki Ayasofya Şadırvanı, etrafında ayakta duran figürlerle resmedilmiştir.



RESİM 1.7

- ESERİN ADI** : SEBİL / ŞEHZADEBAŞI
- BOYUTLARI** : 40.5 x 32.5 cm. (Tuvalin arkası eski Türkçe "Zekâi Kulları " yazılıdır)
- TARİHİ** : Kanuni evvel 1306 (M. 1890/1891)
- TEKNIĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon
- KAYNAK** : Portakal Sanat ve Kültür Evi - 13.04.2005
- KONUSU** : Bir köşe sebili resmedilmiştir. Zemine ve sebilin saçağından yapıya düşen sert gölge sayesinde yapının bezeme programı, lale motifli şebekeleri ve kenarlarına kadar süslemeli geniş saçakları dikkat çeker hale getirilmiştir.



RESİM 1.8

| | | |
|----------------------|---|---|
| ESERİN ADI | : | CAMİ |
| BOYUTLARI | : | 87 x 115.5 cm |
| TARİHİ | : | ? |
| TEKNİĞİ | : | Tuval üzerine yağlıboya |
| BULUNDUĞU YER | : | MSÜ İRHM |
| KAYNAK | : | MSÜ İRHM |
| KONUSU | : | Sakin, duru bir atmosferde ele alınmış tek minareli, üçgen alınlıklı girişi ile bir camii gösterilmektedir. |

**RESİM 1.9**

ESERİN ADI : MANZARA, MESCİT

BOYUTLARI : 78 x 100 cm

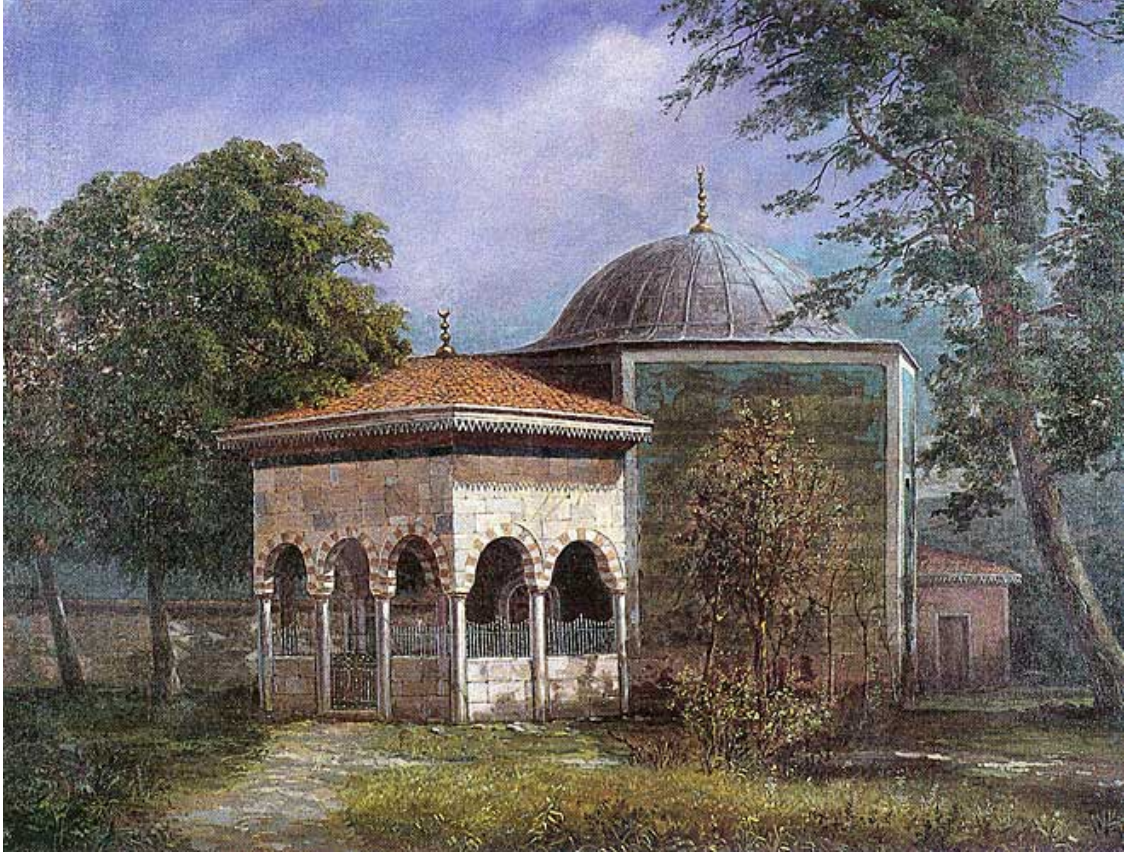
TARİHİ : ?

TEKNIĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Söğüt Ertuğrul Gazi Türbesi, sıvaları dökülmüş, bahçesinde etrafa saçılmış sütunları ile resmedilmiştir.

**RESİM 1.10**

ESERİN ADI : SÖĞÜT ERTUĞRUL TÜRBE Sİ

BOYUTLARI : 78 x 100 cm

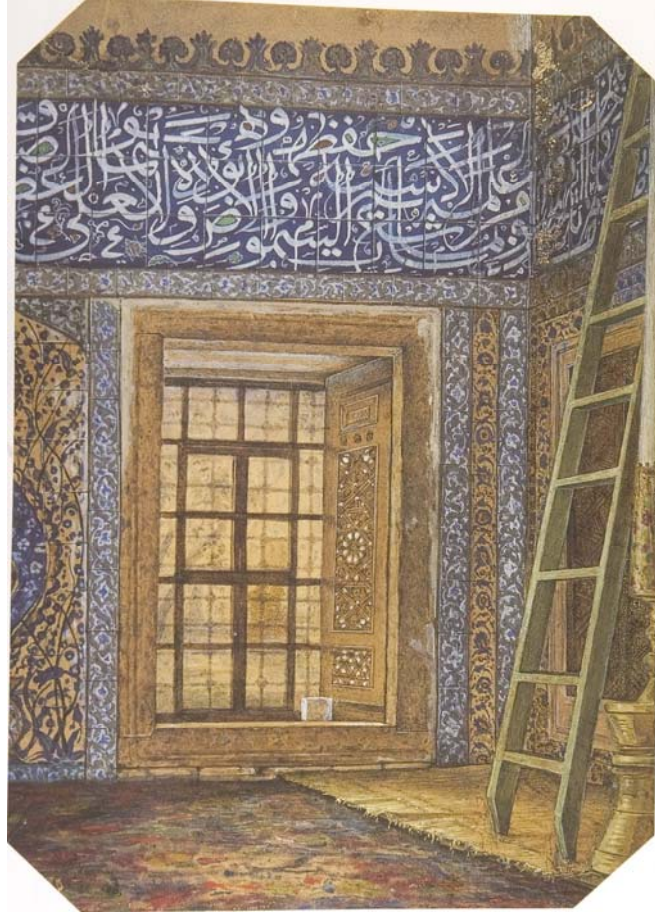
TARİHİ : ?

TEK Nİ Ğ İ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDU Ğ U YER : ADRHM

KAYNAK : ADRHM

KONUSU : Ertuğrul Gazi Türbesi, demir kapı ve parmaklıkları ve kemerli girişi; mavi dış cephesi ile ağaçlar ve yeşillikler içinde resmedilmiştir.



RESİM 1.11

ESERİN ADI : ÜSKÜDAR VALİDE ATİK CAMİİ

BOYUTLARI : 28.5 x 21 cm.

TARİHİ : ?

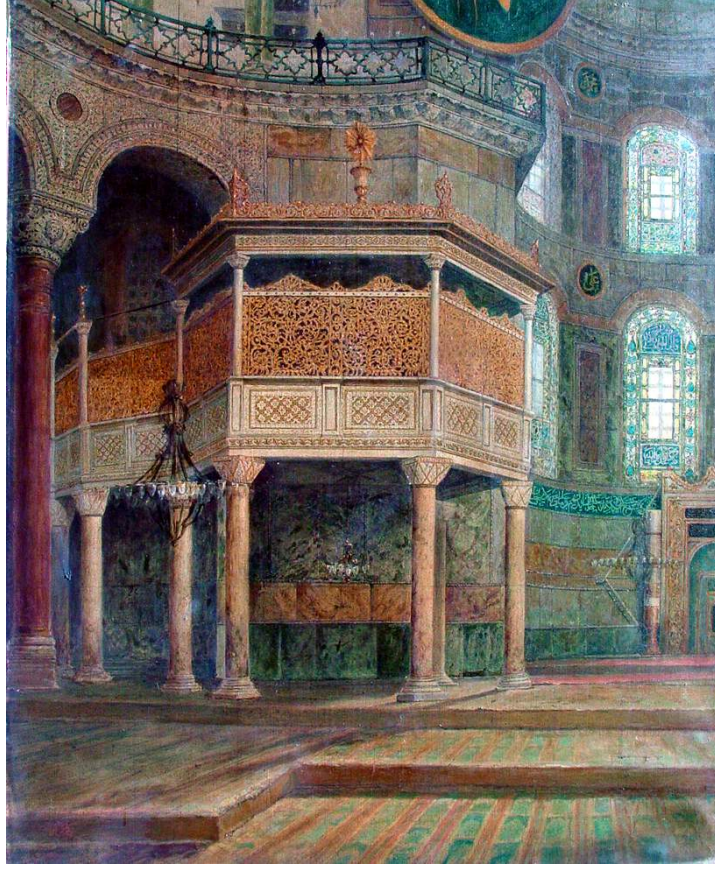
TEKNIĞİ : Kağıt üzerine suluboya

BULUNDUĞU YER : Sabancı Müzesi

KAYNAK : Sabancı Müzesi

KONUSU : Valide Atik Camii'nin içinden bir kesit resmedilmiştir. Etrafı çini panolarla çevrilmiş bir pencere ve sağ tarafında bir merdiven görülmektedir.

**RESİM 1.12****ESERİN ADI** : SOKULLU MEHMET PAŞA CAMİİ AVLUSU**BOYUTLARI** : 22.5 x 29 cm.**TARİHİ** : ?**TEKNIĞİ** : Kağıt üzerine suluboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Artı Mezat - 16.04.2000**KONUSU** : Sokullu Mehmet Paşa Camii avlusu, şadırvanı ve caminin ana girişini gösterir biçimde resmedilmiştir.



RESİM 1.13

- ESERİN ADI** : AYASOFYA CAMİİ HÜNKAR MAHFİLİ
- BOYUTLARI** : 100 x 81 cm
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : MSÜ İRHM
- KAYNAK** : MSÜ İRHM
- KONUSU** : Ayasofya Cami kemerleri arasından uzanan hünkar mahfilinin genel görünümü ele alınmıştır.

**RESİM 1.14****ESERİN ADI**

: ESKİ TÜRK EVLERİ

BOYUTLARI

: 49 x 60 cm. (Osmanlıca Zekâi Kulları imzalı)

TARİHİ

: ?

TEKNİĞİ

: Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER

: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu

KAYNAK: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
(Envanter No:11/1467)**KONUSU**

: Ön plandan geriye doğru uzanan toprak yolun sağında yer alan üç ahşap konak; konaklardan ilkinin yanında kemerli bir bahçe kapısı; yolun sol tarafında ise peşi sıra dizilmiş ağaç fidanları ve deniz; arka planda ise ağaçlar arasında evler dikkati çekmektedir.



RESİM 1.15

ESERİN ADI

: SEBİL

BOYUTLARI

: 80 x 105 cm (Osmanlıca Zekâi Kulları imzalı)

TARİHİ

: ?

TEKNİĞİ

: Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER

: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu

KAYNAK

: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
(Envanter No:64/2167)

KONUSU

: Ortada barok bir köşe sebili ile birleşen Arnavut kaldırımli iki sokak; sebinin dayandığı iki katlı yapının altında biri kapalı diğeri açık iki kapı ve yanlarında çeşme; sol tarafta ise, sokağa girmekte olan atlı bir araba gösterilmiştir.



RESİM 1.16

- ESERİN ADI** : KÜÇÜKSU ÇEŞMESİ
- BOYUTLARI** : 59 x 84.5 cm (Osmanlıca Zekâi Kulları imzalı)
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
- KAYNAK** : Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
(Envanter No:3/316)
- KONUSU** :Resmin merkezinde yer alan anıtsal çeşme; çeşmenin önünde üçerli gruplar halinde yerleştirilmiş koyunlar ve bir sokak satıcısı ile mavi şalvarlı, dönem kıyafetleri içinde bir erkek figürü; çeşmenin arkasında yer alan ağaçlık alanın ardında deniz manzarası ve üzerinde siluet halinde seçilen gemiler ve karşı kıyı resmedilmiştir.



RESİM 1.17

ESERİN ADI : YILDIZ PARKI

BOYUTLARI : 136,5 x 96 cm

TARİHİ : 19 Eylül 1315 (M. 1899)

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : Sabancı Müzesi

KAYNAK : Sabancı Müzesi

KONUSU : Ufuk hattının ikiye böldüğü eserin ön düzleminde, resme diyagonal gelen patikanın sağında ve solunda yer alan ağaçlıklı alan resmedilmiştir; denize doğru uzanan kara parçası ve uzakta silüet halinde Topkapı Sarayı resmedilmiştir. Yumuşak toprak tonlarının kullanıldığı ağaçlıklı alanın bitiminde yer alan denizin üzerinde ise silüet halinde tekneler göze çarpmaktadır.



RESİM 1.18

- ESERİN ADI** : PEYZAJ
- BOYUTLARI** : 74.5 x 99 cm (Osmanlıca Zekâi Kulları imzalı)
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
- KAYNAK** : Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
(Envanter No: 41/30)
- KONUSU** : Ön planda sol köşede bir ağaç, ağacın sağında tahta bir araba; büyüklü küçüklü kayık ve teknelerin bağlandığı ve resmin öz düzlemini boydan boya kesen sakin bir iskele; ve ufka doğru peşpeşe sıralanan koylar buharlı bir gemi gösterilmiştir.

**RESİM 1.19****ESERİN ADI** : MANZARA, ÜSKÜDAR'DAN**BOYUTLARI** : 70 x 109 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel koleksiyon**KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>**KONUSU** : Önde ağaçlar; ağaçların arkasında cumbalı eski Türk evleri; yapıların arkasında ise Boğaz ve Boğazda seyreden gemiler ve siluet görülen karşı kıyı resmedilmiştir.

**RESİM 1.20****ESERİN ADI** : YAKACIK**BOYUTLARI** : 90 x120 cm**TARİHİ** : 1914**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Kemal Bilginsoy Koleksiyonu**KAYNAK** : Kemal Bilginsoy**KONUSU** : Belli bir yükseklikten resmedilmiş manzaranın yakın planında sık bir biçimde resmedilmiş ağaçlar ve aralarından görünen evler; orta düzlemde ise, resmin üçte birini kesen bir yol, resmin sağında küçük bir tepe ve dağınık halde evler; arka planda ise, görünen deniz kıyısında kalabalık yerleşim birimi ve kıyının karşı tarafında silüet halinde görülen kara parçası resmedilmiştir.

**RESİM 1.21****ESERİN ADI** : MANZARA**BOYUTLARI** : 54 x 65 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>**KONUSU** : Belli bir yükseklikten manzara içinde, solda beyaz bir köşk; arkada ise yeşilliklerin arasından denize doğru inen evler resmedilmiştir.

**RESİM 1.22****ESERİN ADI** : ÇAMLICA SIRTLARI**BOYUTLARI** : 37.5 x 55 cm.**TARİHİ** : 1907/1908**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Antik A.Ş. - 18.02.2007**KONUSU** : Önde sol tarafta bir ağaç; resmin merkezinde ise kahverengi ahşap bir ev; arkada ise tepeler ve evler resmedilmiştir.

**RESİM 1.23****ESERİN ADI** : ERENKÖY'DE KÖŞK**BOYUTLARI** : 61 x 46,5 cm**TARİHİ** : 1909/1910**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Resmin merkezinde pembe boyalı iki katlı ahşap bir köşk; bitişiğinde sadece duvarları görünen küçük bir yapı; yeşillikler içinde resmedilmiştir.

**RESİM 1.24**

ESERİN ADI : MANZARA, ERENKÖY'DEN

BOYUTLARI : 60 x 81 cm

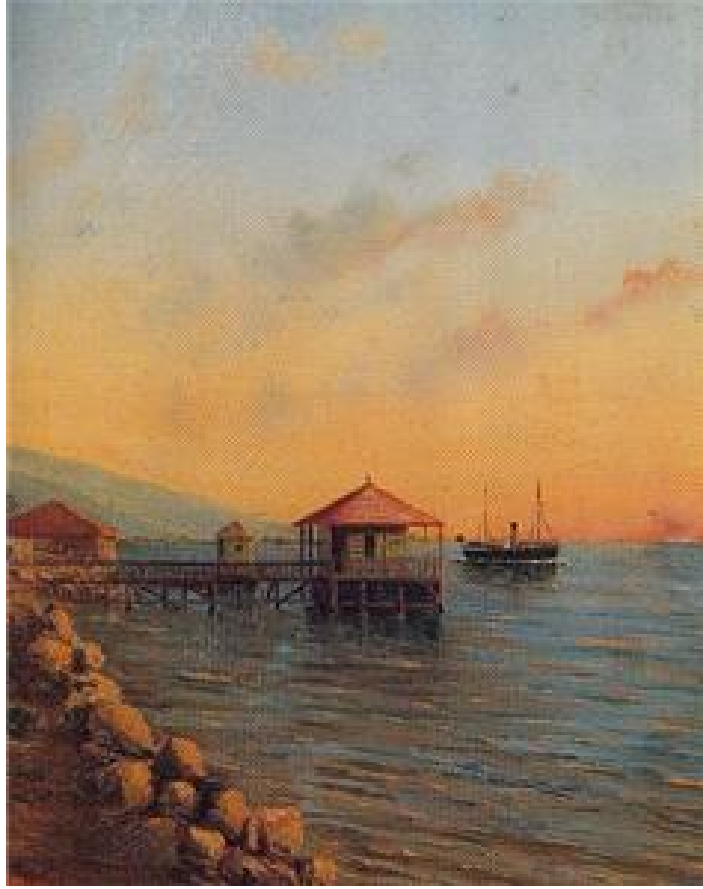
TARİHİ : ?

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Ön düzlemden gerilere doğru giden doğa kesiti içinde dağınık biçimde yer alan yerleşim birimi; arkada ise yüksek dağlar dikkati çekmektedir.

**RESİM 1.25**

- ESERİN ADI** : DENİZ HAMAMI
- BOYUTLARI** : 26 x 20 cm. (Eski Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon
- KAYNAK** : Maçka Mezat - 15.01.1994
- KONUSU** : Gün batımında o günlerin İstanbul'unda moda olan deniz hamamlarından biri, sağ tarafında görülen gemi ile birlikte resmedilmiştir.

**RESİM 1.26**

- ESERİN ADI** : İSİMSİZ
BOYUTLARI : 21x30 cm
TARİHİ : ?
TEKNİĞİ : Suluboya
BULUNDUĞU YER : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu
KAYNAK : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill
KONUSU : Resmin merkezindeki tek katlı ev, sağ tarafında tek bir ağaç ile resmedilmiştir.

**RESİM 1.27**

- ESERİN ADI** : İSİMSİZ
- BOYUTLARI** : 24x32 cm
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Suluboya
- BULUNDUĞU YER** : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu
- KAYNAK** : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill
- KONUSU** : Resmin merkezindeki birbirine bitişik duran üçlü yapı grubu, önünde yuvarlak bir yeşil alan ile resmedilmiştir.

**RESİM 1.28**

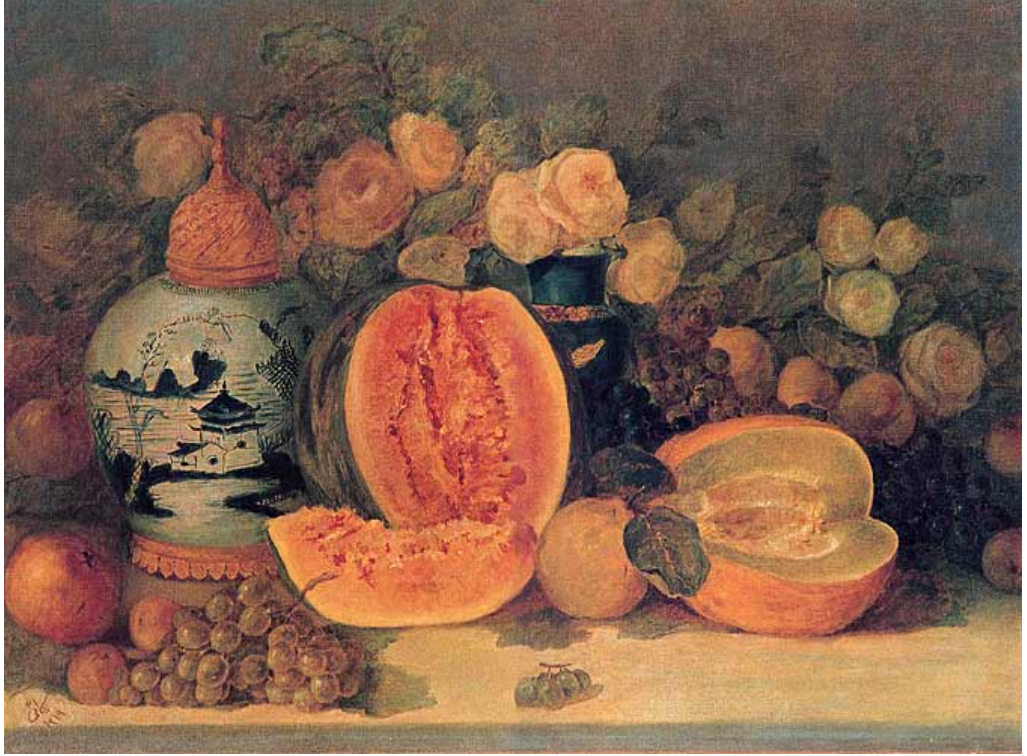
- ESERİN ADI** : İSİMSİZ
BOYUTLARI : 24x32 cm
TARİHİ : ?
TEKNİĞİ : Suluboya
BULUNDUĞU YER : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu
KAYNAK : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill
KONUSU : Tepede duran bir ev, önünde küçük bir su birikintisi ile resmedilmiştir.

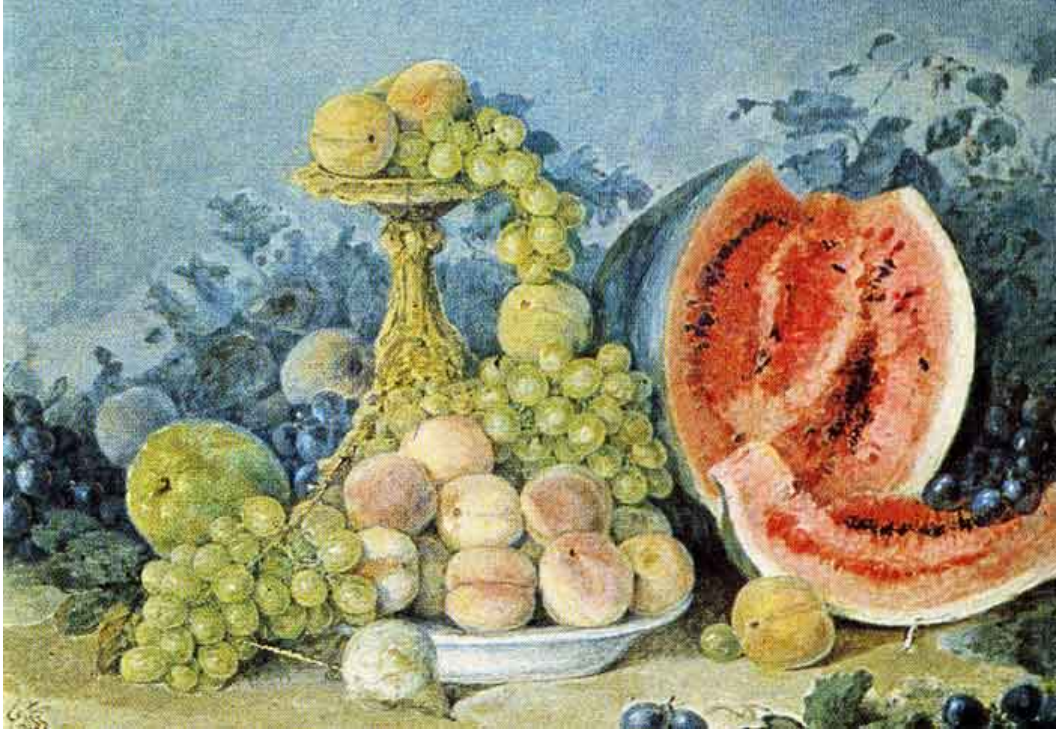
**RESİM 1.29****ESERİN ADI** : İSİMSİZ**BOYUTLARI** : 24x32 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Suluboya**BULUNDUĞU YER** : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu**KAYNAK** : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill**KONUSU** : İki katlı bir ev, sağ tarafında arkada uzaktan görülen deniz manzarası ve solunda tek katlı bacaları görülen iki evle resmedilmiştir.

**RESİM 1.30**

| | |
|----------------------|--|
| ESERİN ADI | : İSİMSİZ |
| BOYUTLARI | : 21x30 cm |
| TARİHİ | : ? |
| TEKNİĞİ | : Suluboya |
| BULUNDUĞU YER | : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu |
| KAYNAK | : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill |
| KONUSU | : Kayalar üzerine kurulmuş bir köprü resmedilmiştir. |

**RESİM 1.31****ESERİN ADI** : MEYVELİ NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 65 x 54,5 cm**TARİHİ** : 1903**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Masa üzerine yerleştirilmiş tabak içinde meyveler; arkada mavi işlemeli bir vazo içinde güller; vazunun sağ tarafında dikine yerleştirilmiş kesik bir karpuz ve bir karpuz dilimi; masanın sağ köşesinde sapından koparılmış bir adet gonca gül resmedilmiştir.

**RESİM 1.32****ESERİN ADI** : NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 74 x 100 cm.**TARİHİ** : 1903**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>**KONUSU** : Ön planda bulunan kesilmiş karpuz kavun, yeşil ve siyah üzüm salkımları, nar ve ayvadan oluşan kompozisyonun arkasında yer alan metal kapaklı mavi ve beyaz porselen ve nefli yeşil objeyi arkadan kuşatan güller ve gül yaprakları resmedilmiştir.

**RESİM 1.33****ESERİN ADI** : MEYVELER**BOYUTLARI** : 54 x 73 cm.**TARİHİ** : 1905**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>**KONUSU** : Mavi fon önünde yer alan ayaklı kaseğin içinde yer alan şeftali ve yeşil üzüm salkımının sağında yer alan kesilmiş bir karpuz ve dilimi; ön düzlemde kase içinde şeftaliler, yeşil üzüm salkımları ve bir adet ayva; meyva motiflerini çerçeveleyen siyah üzüm salkım ve taneleri ve yapraklar resmedilmiştir.

**RESİM 1.34****ESERİN ADI** : KARPUZLU NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 117 x 81.5 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Arka fonun sol yarısını kaplayan kilimin önünde yer alan mavi ve beyaz renkli porselen vazo ve vazunun önünde yer alan kesilmiş karpuz ve iki adet karpuz dilimi; karpuzun sağ tarafında yer alan ayaklı meyva kasesi içinde egzotik meyvalar; sol tarafında ise bir adet karpuz; ön planda ise narlar, yeşil ve siyah üzüm salkımları, ayvalar ve elmalar resmedilmiştir.



RESİM 1.35

ESERİN ADI : NATÜRMORT

BOYUTLARI : 73 x 92 cm.

TARİHİ : ?

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

KAYNAK : Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

KONUSU : Ahşap bir masanın üzerinde yer alan püsküllü, yeşil bir örtü üzerinde meyve porselen kase içinde kesilmiş iki adet portakal ve üç adet tropik meyve; kasenin etrafında üzüm salkımları, şeftali, ayva; arka planda ise bir cam bardak, ve iki adet porselen vazo içinde çiçeklerle resmedilmiştir.

**RESİM 1.36****ESERİN ADI** : NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 140x 140 cm. (Osmanlıca ve Türkçe imzalı)**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Antik A.Ş. - 10.04.2005

KONUSU : Arka fonda, bezemeli ve iki kattan oluşan ahşap niş içinde porselen objeler; orta düzlemde sağda yeşil ve beyaz renklerin hakim olduğu büyük bir porselen vazodan sarkan yeşil üzüm salkımları ve dallar, yapraklar; resmin merkezinde dikine yerleştirilmiş kesik bir karpuz; karpuzun solunda kapaklı ve ortası çiçek motifleri ile dekorlanmış lacivert porselen obje; ön planda ise bir dilim kesik karpuz; meyve kasesi içinde nar, elma, armut, üzüm gibi meyvalar; tabağı üzerinde duran kapaklı ve saplı mavi-beyaz porselen obje resmedilmiştir.

**RESİM 1.37**

- ESERİN ADI** : MEYVELER
- BOYUTLARI** : 80 x 100 cm. (Osmanlıca ve Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : 1917
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Bilginsoy Koleksiyonu
- KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>
- KONUSU** : Arkada belli belirsiz görünen yaprakların önüne yerleştirilen meyveler; solda mavi, beyaz, pembe renkli bir vazo ve üzerinde uzun sapları ve kırmızı goncaları ile çiçek grubu; merkezde ayaklı ve kulplu porselen meyve kasesi içinde çeşitli meyveler; sağında ise üzerinde beyaz-lacivert şerit dekorlar üzerinde çiçek motifleri ile benzemiş porselen bir çanak ve içinde sarı üzümler; ön düzlemde ise, sarı renkli ve kapaklı cam bir obje; kesik ve dikine yerleştirilmiş karpuz ve önünde bir dilimlenmiş karpuz dikkati çekmektedir.

**RESİM 1.38****ESERİN ADI**

: KARPUZLU NATÜRMORT

BOYUTLARI

: 59 x 84.5 cm (Osmanlıca Zekâi Kulları imzalı)

TARİHİ

: 2 Mart 1905

TEKNİĞİ

: Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER

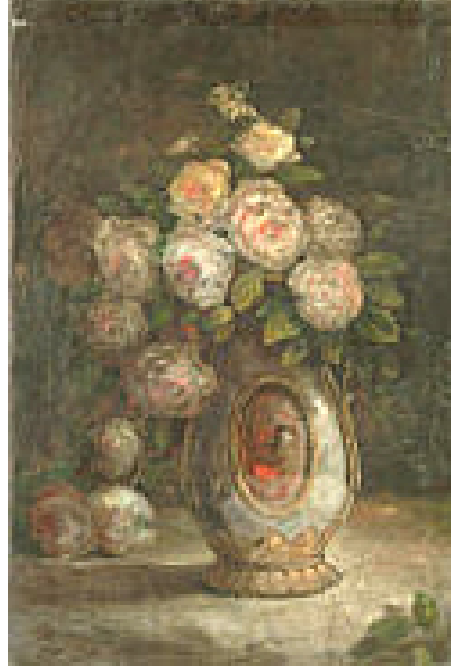
: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu

KAYNAK: Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu
(Envanter No: 64/2156)**KONUSU**

: Karanlık bir fon önünde güller ve gül yaprakları arasına yerleştirilmiş mavi-beyaz bir Çin porseleni vazo ile metal ayaklı ve kapaklı bir porselen obje; metal kapaklı porselene dikine yaslanmış kesik bir karpuz ve bir karpuz dilimi; vazunun önünde ise kesik ve yatay yerleştirilmiş bir kavun; ön planda ise gruplar halinde farklı meyveler resmedilmiştir.

**RESİM 1.39**

- ESERİN ADI** : İNCİRLİ NATÜRMORT
- BOYUTLARI** : 46 x 55 cm.
- TARİHİ** : 27 Ağustos Rumi 1326 (1910)
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon
- KAYNAK** : Portakal Sanat ve Kültür Evi - 13.04.2008
- KONUSU** : Ahşap olduğu hissedilen masa üzerinde meyve kasesi ve içinde incirler; kasesin dışında yer alan iki adet incir resmedilmiştir.

**RESİM 1.40****ESERİN ADI** : GÜLLÜ NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 102.5 x 69.5cm**TARİHİ** : Mayıs 1326 (1910)**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Koyu renkli arka plan önünde metal ayaklı, göbeği kırmızı dekore edilmiş vazo içinde güller, vazanın sol tarafında yer alan üçlü gül grubu resmedilmiştir.

**RESİM 1.41****ESERİN ADI** : PAPAĞAN**BOYUTLARI** : 73 x 57 cm (Osmanlıca "Zekâi Kulları" imzalı)**TARİHİ** : H. 1321(M. 1903/1904)**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : MSÜ İRHM**KAYNAK** : MSÜ İRHM**KONUSU** : Doğa kesiti içinde, sarmaşık ve çiçeklerle çevrilmiş kayaların üzerinde duran sarı, kanatlarının uçları yeşil papağan; sol tarafındaki çiçeğin üzerinde uçan kelebek resmedilmiştir.

**RESİM 1.42**

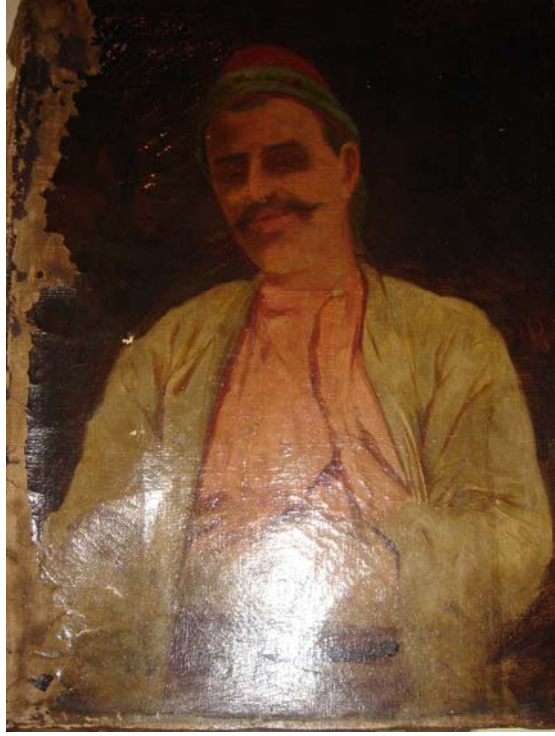
| | |
|----------------------|---|
| ESERİN ADI | : İNEKLER |
| BOYUTLARI | : 68 x 63 cm. |
| TARİHİ | : ? |
| TEKNİĞİ | : Tuval üzerine yağlıboya |
| BULUNDUĞU YER | : Özel Koleksiyon |
| KAYNAK | : Antik A.Ş. - 06.10.2007 |
| KONUSU | : Bulutlu bir gökyüzüne yaslanmış, sessiz ve ıssız doğa kesiti içinde yan yana iki inek, dere kenarında resmedilmiştir. |

**RESİM 1.43****ESERİN ADI** : MANZARA, DEVELER**BOYUTLARI** : 67.5 x 92 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : MSÜ İRHM**KAYNAK** : MSÜ İRHM**KONUSU** : Ön planda baş kısmı ve boynu süslenmiş kahverengi yetişkin deve; onun tam tersi yöne dönmüş, boynunda çingırağı ile beyaz renkli yavru deve görülmektedir. Bahçe çitlerinin bitişiğinde yer alan bir ev ve arka planda ağaçlıklar arasında bir köşk resmedilmiştir.



RESİM 1.44

- ESERİN ADI** : RODOS SEFERİ ZAPTI
- BOYUTLARI** : 77 x 103 cm
- TARİHİ** : ?
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu
- KAYNAK** : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/>
- KONUSU** : Dalgalı bir denizde kırmızı bayrakları ile filikalar; önde sağda toplar; gruplar halinde askerler; arkada ise, dumanlar içinde yanmakta olan yıkılmış bir kale resmedilmiştir.



RESİM 1.45

| | |
|----------------------|---|
| ESERİN ADI | : PORTRE |
| BOYUTLARI | : 32x24 cm |
| TARİHİ | : ? |
| TEKNİĞİ | : Tuval üzerine yağlıboya |
| BULUNDUĞU YER | : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill Koleksiyonu |
| KAYNAK | : Aydın Zekâi Bill- Acar Bill |
| KONUSU | : Bıyıklı, başında kırmızı başlığı ve somon renkli gömleği ile evin kahyası resmedilmiştir. |



Portre detay

2. AHMET ZİYA AKBULUT RESİM KATALOĞU



RESİM 2.1

- ESERİN ADI** : KAĞITHANE SÜNNET KÖPRÜSÜ
- BOYUTLARI** : 54 x 72 cm
- TARİHİ** : 1890
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel koleksiyon
- KAYNAK** : Antik A.Ş. - 08.12.2007
- KONUSU** : Sol taraftan ön düzlemden gerilere doğru uzanan patika ve resmin sağında uzanan ahşap bir köprü görülmektedir; her ikisinin birleştiği yerde sık servi ağaçları ile bir mezarlık resmedilmiştir

**RESİM 2.2**

- ESERİN ADI** : EDİRNE SELİMİYE CAMİİ
- BOYUTLARI** : 75 x 100 cm. (Eski Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : 1890
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel koleksiyon
- KAYNAK** : Antik A.Ş. - 12.02.2005
- KONUSU** : Ön planda yer alan duvarın ortasında kemerli bir giriş; duvarın arkasında ise tek kubbesi, dört adet minaresi ile Selimiye Camii resmedilmiştir.



RESİM 2.3

ESERİN ADI : ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN CAMİİ

BOYUTLARI : 100 x 81 cm

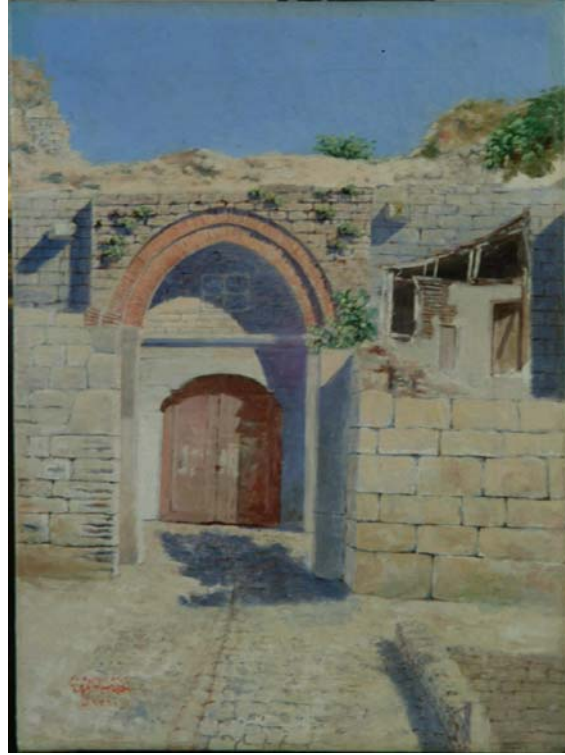
TARİHİ : ?

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Çift minareli anıtsal yapı önündeki şadırvanıyla resmedilmiştir. Arka yamaçlarda ise çok katlı konaklar görülmektedir.

**RESİM 2.4****ESERİN ADI** : HAN KAPISI**BOYUTLARI** : 29 x 21.5 cm**TARİHİ** : Temmuz 1310 (1894)**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Taş bir sur duvarı üzerinde yer alan kahverengi han kapısı, kemerli girişi ile resmedilmiştir

**RESİM 2.5****ESERİN ADI** : SUR KAPISI**BOYUTLARI** : 31,5 x 44,3 cm**TARİHİ** : 1894**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Yeşillikler arasında altından at arabası geçen kemerli sur kapısı resmedilmiştir. Arka planda göl olduğu düşünülen alan dikkati çekmektedir.

**RESİM 2. 6****ESERİN ADI** : YAŞLI ADAM**BOYUTLARI** : 62 x 41 cm.**TARİHİ** : H. 1333 (1914/1915)**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel koleksiyon**KAYNAK** : Artı Mezat - 30.04.2006**KONUSU** : Sakallı, yaşlı bir figür, duvarın önünde belindeki hançeri tutarken resmedilmiştir.

**RESİM 2.7****ESERİN ADI** : LEHİMCİ**BOYUTLARI** : 81 x 100 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**YAYINLAR** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Bağdaş kurmuş, gözlüklü yaşlı bir figür, etrafında iş aletleriyle çalışırken resmedilmiştir.



RESİM 2.8

ESERİN ADI : SULTAN AHMET CAMİİ

BOYUTLARI : 123 x 150,5 cm

TARİHİ : 1897-1898

TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Cami önündeki üç figürle, geniş saçaklı sebili ile anıtsal yapı, ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir.

**RESİM 2.9****ESERİN ADI** : PEYZAJ**BOYUTLARI** : 25 x 34 cm.**TARİHİ** : H. 1318 (1900/1901)**TEKNİĞİ** : Prestual üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Artı Mezat - 25.02.2004**KONUSU** : Resmin sol alt köşesinden gerilere doğru uzanan toprak yol, onun paralelinde ağaçlar arasında akmakta olan nehir ve içinde bir figür bulunan kayık resmedilmiştir.

**RESİM 2. 10****ESERİN ADI**

: CAĞALOĞLU HAMAMI

BOYUTLARI

: 55 x 46 cm. (Eski Türkçe imzalı)

TARİHİ

: H. 1319 (1901)

TEKNİĞİ

: Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : Özel koleksiyon**KAYNAK**

: Portakal Sanat ve Kültür Evi - 25.11.2007

KONUSU

: Hamamın merkezinde yer alan göbek taşı; biri ayakta, diğeri ise uzanmış iki figür ve kemerlerin, sütunların arasından dışarı açılan kapı resmedilmiştir.

**RESİM 2.11**

- ESERİN ADI** : ORMAN
- BOYUTLARI** : 38 x 47 cm. (Eski Türkçe imzalı)
- TARİHİ** : H. 1319 (1903)
- TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya
- BULUNDUĞU YER** : Özel koleksiyon
- KAYNAK** : Artium - 01.03.2009
- KONUSU** : Sağında ve solunda ağaçlar bulunan toprak yolda ilerleyen figür resmedilmiştir. Sağ alt köşede kadrajın dışında kalan ağaçların gölgesi vurmaktadır.

**RESİM 2.12**

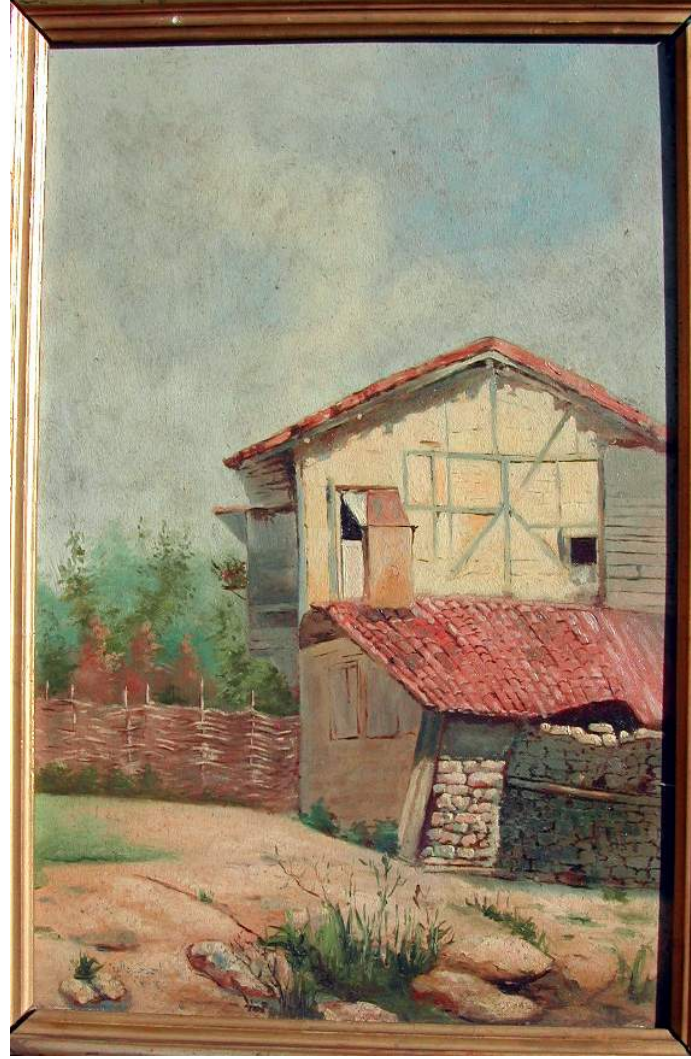
| | |
|----------------------|--|
| ESERİN ADI | : MİMAR SİNAN TÜRBEŚİ |
| BOYUTLARI | : 38 x 54 cm |
| TARİHİ | : ? |
| TEKNİĞİ | : Tuval üzerine yağlıboya |
| BULUNDUĞU YER | : ADRHM |
| KAYNAK | : ADRHM |
| KONUSU | : Taşlı bir yol üzerinde bulunan yapı, duvarlarını süsleyen ayrıntılı şebekeleri ile resmedilmiştir. |

**RESİM 2.13**

- ESERİN ADI** : MEDRESE
BOYUTLARI : 27.30 x 35 cm. (Eski Türkçe imzalı)
TARİHİ : ?
TEKNİĞİ : Karton üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER : Özel Koleksiyon
KAYNAK : Artium - 01.03.2009
KONUSU : Mermer sütunları, kubbeleri, sivri çatılı havalandırma bacaları ile medrese binası avlusu ile birlikte resmedilmiştir.

**RESİM 2.14**

- ESERİN ADI** : PEMBE BOYALI EV
BOYUTLARI : 35 x 26.50 cm. (Eski Türkçe imzalı)
TARİHİ : H. 1326 (1908)
TEKNİĞİ : Ahşap üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER : Özel Koleksiyon
KAYNAK : Antik A.Ş. - 06.05.2007
KONUSU : Pembe boyalı ahşap ve köhnemiş bir ev, solunda bir ağaç sağ tarafında sokağın başında ise oturan bir figür ile birlikte resmedilmiştir.



RESİM 2. 15

ESERİN ADI : MANZARA KÖY EVİ

BOYUTLARI : 40.5 x 26.5 cm

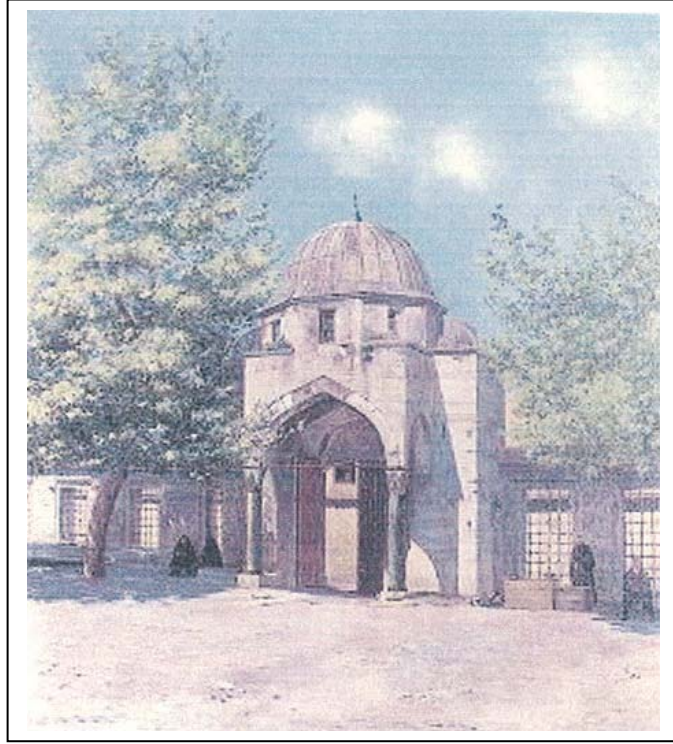
TARİHİ : ?

TEKNİĞİ : Mukavva üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER : MSÜ IRHM

KAYNAK : MSÜ IRHM

KONUSU : Kerpiç, cumbalı eski bir ev ve bitişiğinde duvarı yıkılmak üzere olan bir başka yapı ile resmedilmiştir.

**RESİM 2.16****ESERİN ADI**

: AVLU

BOYUTLARI

: 49 x 46 cm

TARİHİ

: ?

TEKNİĞİ

: Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER

: Özel Koleksiyon

KAYNAK

: Artı Mezat - 05.06.2001

KONUSU

:Kubbeli yapının avlusu, önündeki dört figürle ve iki yanda ağaçlarla resmedilmiştir.

**RESİM 2.17****ESERİN ADI** : NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 65 x 47 cm. (Eski Türkçe imzalı)**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Özel Koleksiyon**KAYNAK** : Artı Mezat - 18.01.2009**KONUSU** : Beyaz çokgen bir kaide üzerinde, yeşil beyaz çiçek motifli porselen vazo içinde mor ve pembe sümbüller ve yaprakları ile resmedilmiştir.

**RESİM 2.18****ESERİN ADI** : NATÜRMORT**BOYUTLARI** : 81 x 65 cm**TARİHİ** : 1315 (1899)**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Akbank Resim Koleksiyonu**KAYNAK** : Bir ve diğerleri 2010:18**KONUSU** : Tabak içine ve dışına yerleştirilmiş meyvalar; resim düzlemine paralel bir bıçak, soyulmuş bir portakal beyaz zemin üstünde resmedilmiştir.

**RESİM 2.19****ESERİN ADI** : İSTANBUL**BOYUTLARI** : 62.5 x 92 cm**TARİHİ** : 1337**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER** : Sabancı Müzesi**KAYNAK** : Sabancı Müzesi**KONUSU** : Belli bir yükseklikten bakılan manzarada sahile doğru inen geniş bir yol ve üç figür, yolun iki yanında eski Türk evleri ile resmedilmiştir; arka planda ise deniz ve karşı kıyı görülmektedir.



RESİM 2.20

ESERİN ADI : BEYAZIT SAHAFLAR ve ESKİ İMARET BİNASI

BOYUTLARI : 35 x 46 cm

TARİHİ : ?

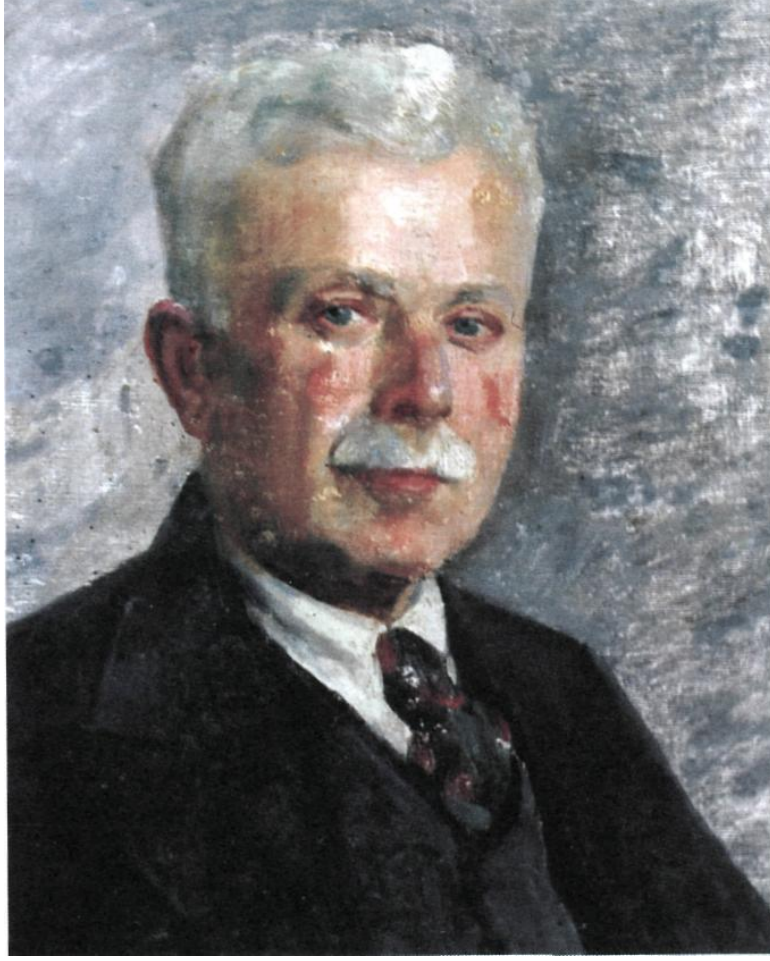
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya

BULUNDUĞU YER: MSÜ İRHM

KAYNAK : MSÜ İRHM

KONUSU : Beyazıt İmaret binasının girişi ve bitişiğindeki dükkanlar ve önlerinde oturan veya ayakta figürlerle resmedilmiştir.

**RESİM 2.21****ESERİN ADI** : BEYAZIT İMARETHANESİ**BOYUTLARI** : 66 x 90,5 cm**TARİHİ** : ?**TEKNİĞİ** : Tuval üzerine yağlıboya**BULUNDUĞU YER:** MSÜ İRHM**KAYNAK** : MSÜ İRHM**KONUSU** : Beyazıt İmarethanesi, iç avlusundan resmedilmiştir.
Ana girişin açık kapısında iki figür görülmektedir.

**RESİM 2.22**

- ESERİN ADI** : OTOPORTRE
BOYUTLARI : ?
TARİHİ : ?
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER: Özel Koleksiyon
KAYNAK : Bir ve diğerleri 2010:8
KONUSU : Siyah takım elbisesi içinde sanatçı kendini resmetmiştir.

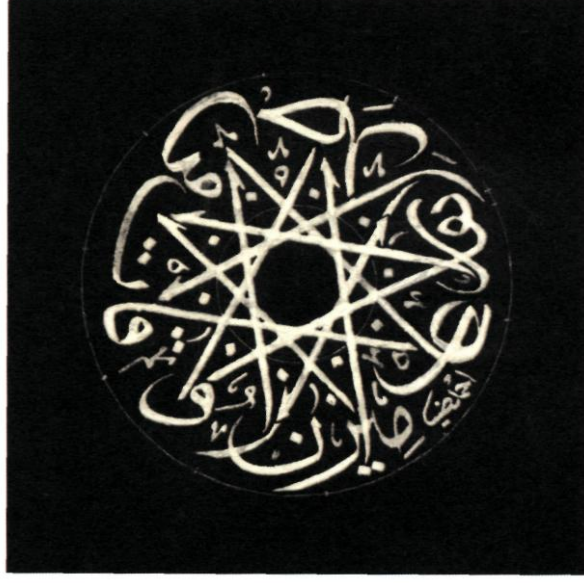


RESİM 2.23

Ahmet Ziya Akbulut'un Bir Kara Kalem Çalışması

Hattat Mehmed Nazif Bey'in (1846-1913) portresi

(Bir ve diğerleri 2010:26).



RESİM 2.24

Ahmet Ziya Akbulut'un Sülüs Yazısı

Kaynak: Bir ve diğerleri 2010:23



RESİM 2.25

Ahmet Ziya Akbulut'un hazırladığı bir hat levha;

Tarih: 1317

Kaynak : Bir ve diğerleri 2010:23

EKLER

1. HÜSEYİN ZEKÂÎ PAŞA İLE İLGİLİ BELGE VE RESİMLER



EK 1.1 Hüseyin Zekâî Paşa

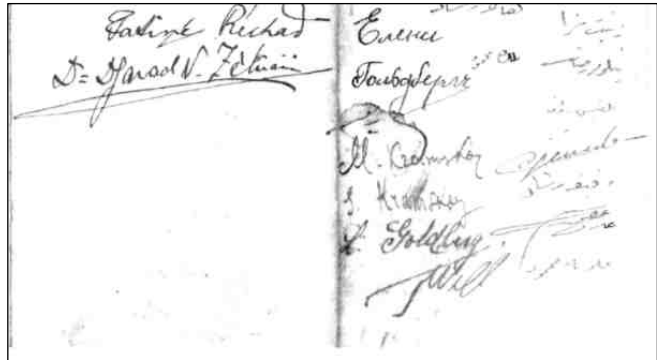
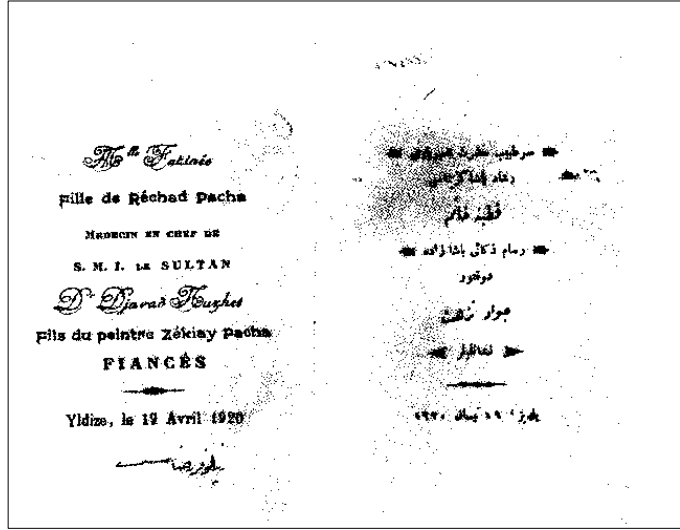
Kaynak: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (No. 91195)



EK. 1.2. Hüseyin Zekâi Paşa

Kaynak: *Milli Mecmua*, 12.06.1924, s.252.

EK. 1.3. Hüseyin Zekâi Paşa'nın küçük oğlu Cevad Nüzhet'in 19 Nisan 1920 tarihinde yapılacak evlilik töreni davetiyesi ve tören fotoğrafı. Davetiye'de törenle ilgili bilgiler hem Osmanlıca hem de Latin alfabesi ile verilmiş.



Düğün davetiyesinin arka tarafında, solda gelin gelin ve damadın isimleri yer almaktadır. Sağdaki isim ve imzaların ise, düğünde gelin ile dans etmek isteyenlerin listesi olduğu öğrenilmiştir. Okunamamış olsa da yabancı oldukları tahmin edilen isimler dikkati çekmektedir.

Kaynak: BİLL, Aydın Zekâi. *The Age of Dedoctorization, Memories of a Psychiatrist*. American Literary Express, Maryland, 2008.



EK. 1.4. Hüseyin Zekâi Paşa'nın Evinden Bir Köşe

SANATÇI: Hoca Ali Rıza

TARİH: ?

TEKNİĞİ: Suluboya

BULUNDUĞU YER: Milli Kütüphane Koleksiyonu

KAYNAK: Milli Kütüphane (Tab 1994 AL 127)

EK. 1.5.



III.Ahmed çeşmesi

Kaynak: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (No. 90815)

EK. 1.6.

**TEVFİK PAŞA (1819-1866)**

III.Ahmed çeşmesi

eski Türkçe imzalı, 1854 tarihli,

KAYNAK: Maçka Mezat – Kasım 2000

EK. 1.7.



Ertuğrul Gazi Türbesi, Söğüt
Kaynak: İstanbul Üniversitesi Nadir
 Eserler Kütüphanesi (No. 90814)



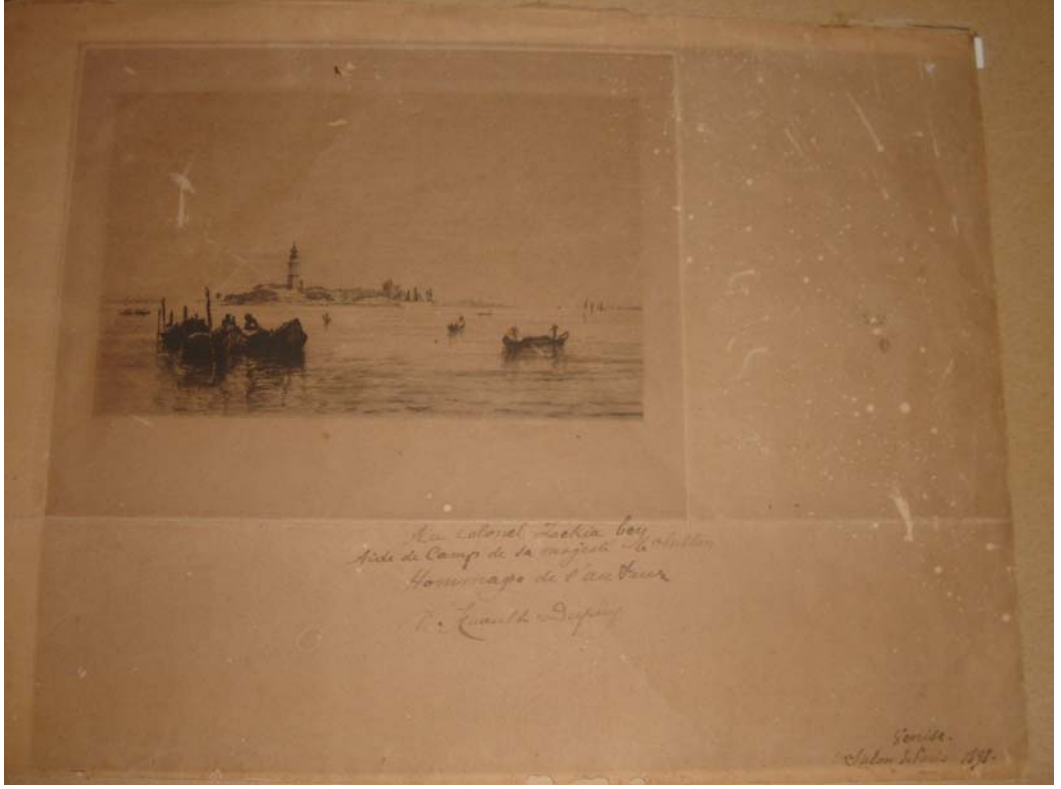
EK. 1.8. Küçüksu Çeşmesi

Kaynak: GÜLERSOY, Çelik. *Küçüksu*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 1985.



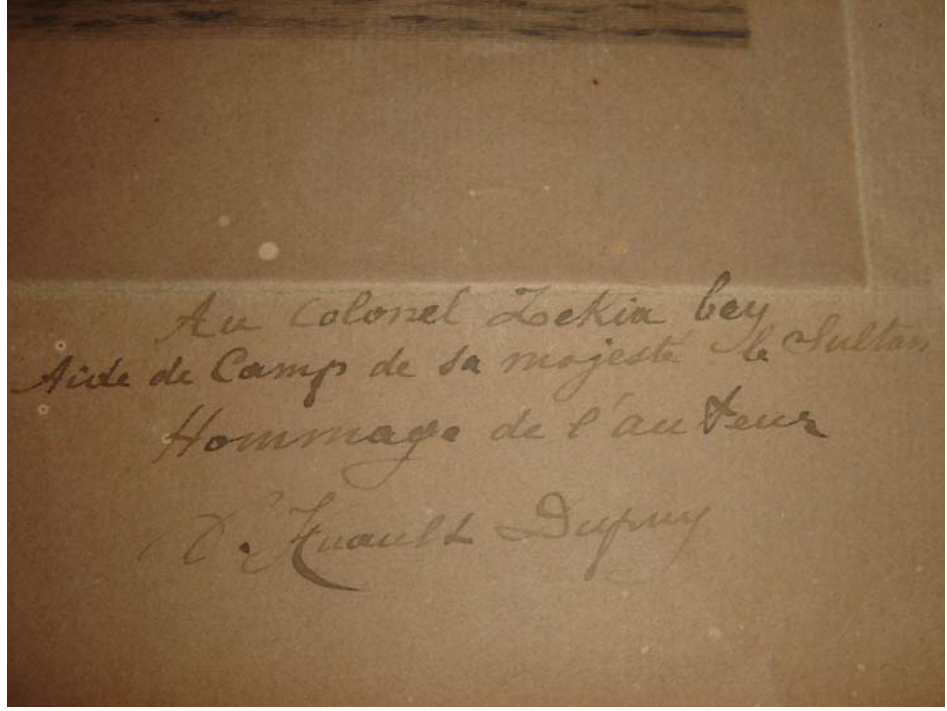
EK. 1.9. Ayasofya Camii Hünkar Mahfili

Kaynak: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (No. 90819)



EK. 1.10. Fransız sanatçı Valentine-Rene Huault-Dupuy'un Hüseyin Zekâi Paşa'ya hediye ettiği mürekkep eskiz çalışması

Kaynak: Aydın Zekâi Bill – Acar Zekâi Bill



Valentine-Rene Huault-Dupuy'un eskizinin altında yer alan Zekâi Paşa'ya hitap yazısı ve imzası



Valentine-Rene Huault-Dupuy'un eskizinin sağ alt köşesinde yer alan tarih

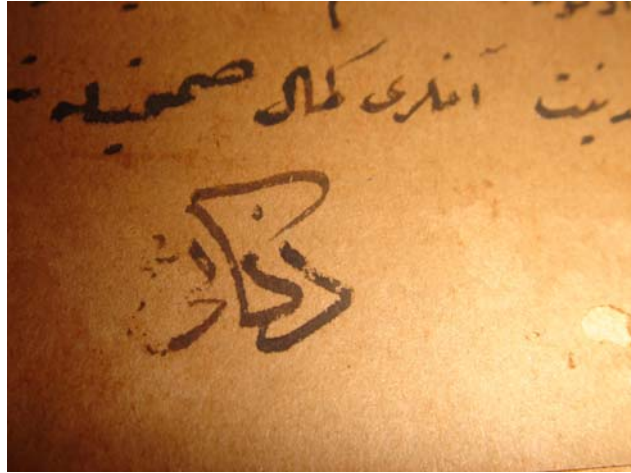


Valentine-Rene Huault-Dupuy'un eskizinden detay



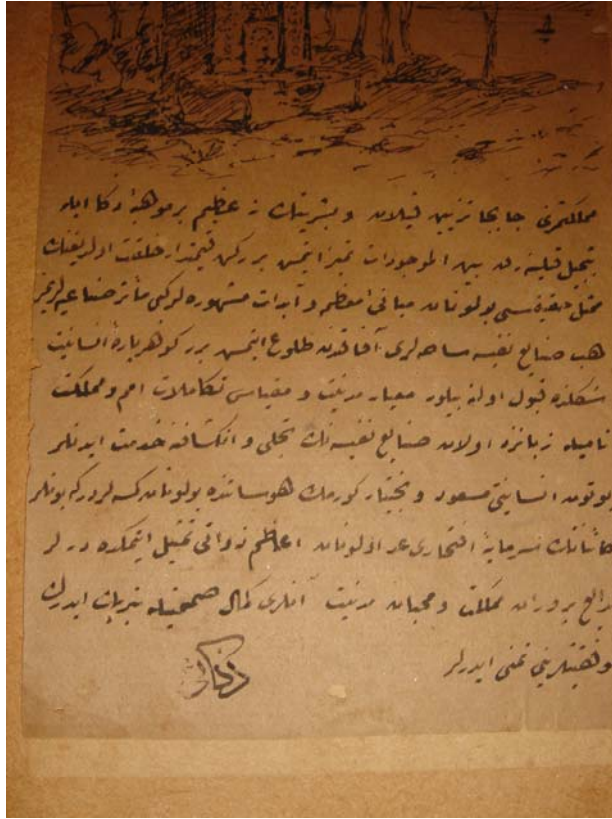
Valentine-Rene Huault-Dupuy'un eskizinden detay

EK. 1.11. Hüseyin Zekâi Paşa'nın çini mürekkep eskizi ve eskizin altında yer alan imzası



Kaynak: Aydın Zekâi Bill – Acar Zekâi Bill

Eskizin altında yer alan yazı ve Türkçe çeviriyazısı



Memleketimizi câ-be-câ (baştan başa) tezyîn kılan ve beşeriyetin ne azîm bir mevhibe-i zekâ ile (akıl ihsanıyla) tebcîl kılınarak (yüceltilerek) beyne'l-mevcûdât (varlıklar arasında) temeyyüz etmiş (farklı ve üstün olmuş) bir rükn-i kıymettâr-ı hilkat olduğunun (kıymetli bir yaratılış şartı olduğunun) mümessil-i hakîkiyyesi bulunan (gerçek temsilcisi olan) mebânî-i muazzama ve ağabeydât-ı meşhûreler (büyük yapılar ve meşhur abideler) gibi meâsir-i sanâiyelerimiz (sanayi eserlerimiz) hep sanâyi-i nefîse sahaları âfâktan tulû' etmiş (doğmuş) birer gevher-pâre-i insâniyet (insanlığın hakiki/cevher paçası) şeklinde kabul olunabilir. Mi'yâr-ı (ölçü) medeniyet ve mikyâs-ı (ölçek) tekâmülât ümem (ümmetler) ve memleket namıyla insaniyeti mesûd ve bahtiyar görmek hevesâtında bulunan kimselerdir ki bunlar kâinatın sermaye-i iftiharî addolunan eâzım zevâtı (büyük zatlari) temsil etmektedirler. Bedayî'-perverân-ı memleket ve muhibbân-ı medeniyet onları kemâl-i samimiyetle tebrik ederek mevhibetlerini temenni ederler.

Zekâî

EK. 1.12. Üsküdar, Selahaddin Pınar Sokak No:29'da bulunan Hüseyin Zekâi Paşa'nın konağının bugünü görünümü. Yapı Anıtlar Yüksek Kurulu'nun onayı ile dış cephesi özgün haliyle korunarak apartmana dönüştürülmüştür.



EK. 1.13

- SANATÇISI** : Şeker Ahmet Paşa
ESERİN ADI : NATÜRMORT
BOYUTLARI : 89 x 130 cm
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER: ADRHM
KAYNAK : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>

EK. 1.14

- SANATÇISI** : Şeker Ahmet Paşa
ESERİN ADI : NATÜRMORT
BOYUTLARI : 74 x 102,5 cm.
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER: MSU IRHM
KAYNAK : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>

EK. 1.15

- SANATÇISI** : Şeker Ahmet Paşa
ESERİN ADI : NATÜRMORT
BOYUTLARI : 74 x 102 cm.
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
BULUNDUĞU YER: İzmir Resim Heykel Müzesi
KAYNAK : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2010,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>

EK. 1.16

- SANATÇISI** : Süleyman Seyyid
ESERİN ADI : ÜZÜMLÜ NATÜRMORT
BOYUTLARI : 43 x 60 cm.
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
KAYNAK : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2009,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>

EK. 1.17

- SANATÇISI** : Süleyman Seyyid
ESERİN ADI : NATÜRMORT
BOYUTLARI : 43 x 60,5 cm.
TEKNİĞİ : Tuval üzerine yağlıboya
KAYNAK : Sanal Müze. Erişim:02 Mart 2009,
<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>

EK. 2. AHMET ZİYA AKBULUT İLE İLGİLİ BELGE VE RESİMLER

EK. 2.1. Ahmet Ziya AKBULUT

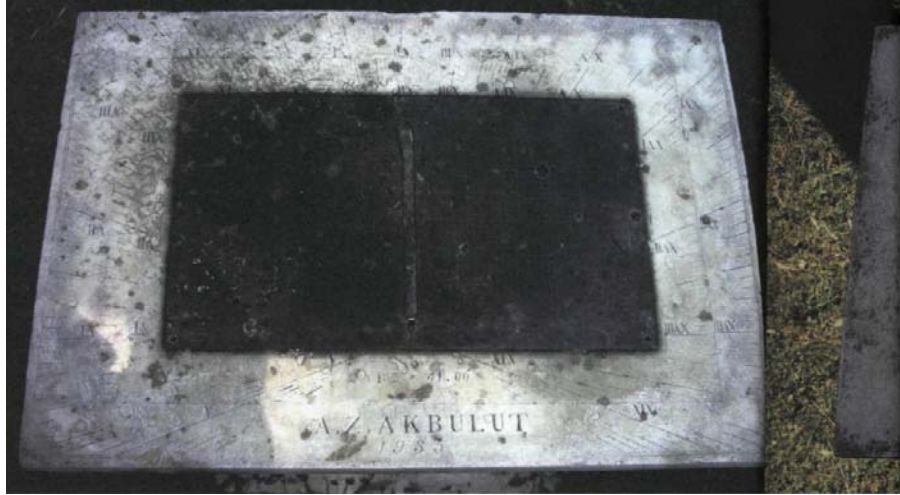


KAYNAK: Bir ve diğeri 2010: 5

EK. 2.2. Ahmet Ziya AKBULUT

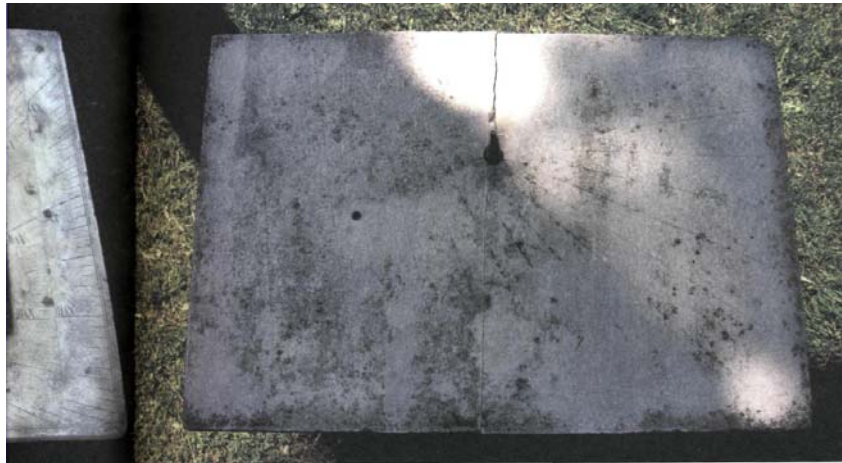


KAYNAK: Bir ve diğeri 2010:10

EK. 2.3.

Ahmet Ziya Akbulut'un Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi iç bahçesinde sağ tarafta yer alan 1935 tarihli güneş saati.

KAYNAK: Bir ve diğerleri 2010:12

EK. 2.4.

Ahmet Ziya Akbulut'un Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi iç bahçesinde sol tarafta yer alan 1916 tarihli güneş saati.

KAYNAK: Bir ve diğerleri 2010:13

EK. 2.5.



Ahmet Ziya Akbulut tarafından yapılan rubu tahtasının arka ve ön yüzleri

Kaynak: Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Rasathanesi ; Tahaoğlu 2008:80



Normal Bir Rubu tahtası

Kaynak: Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Rasathanesi

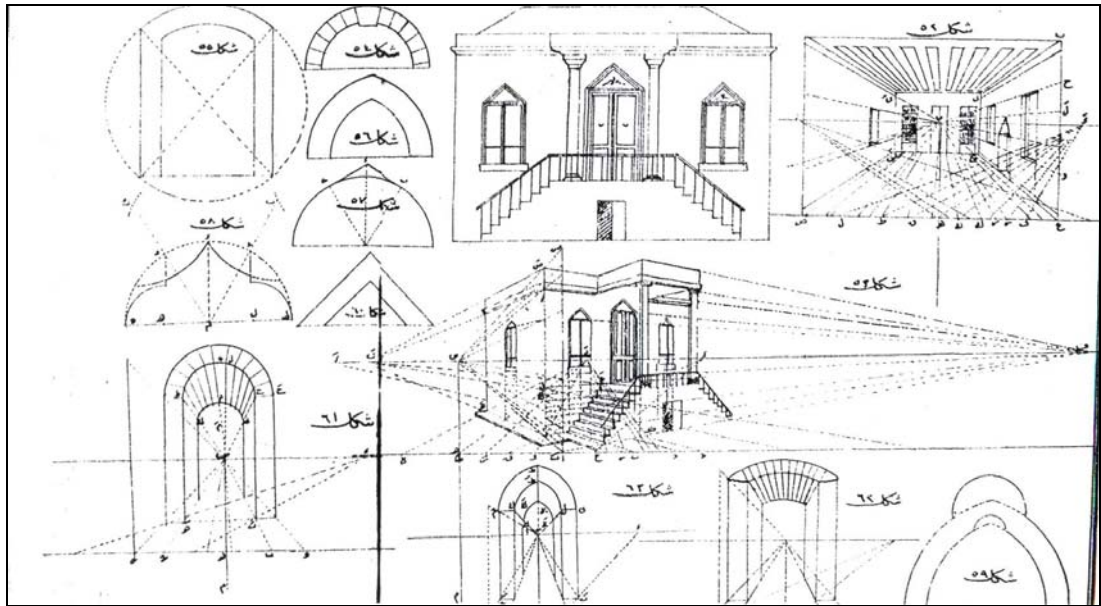
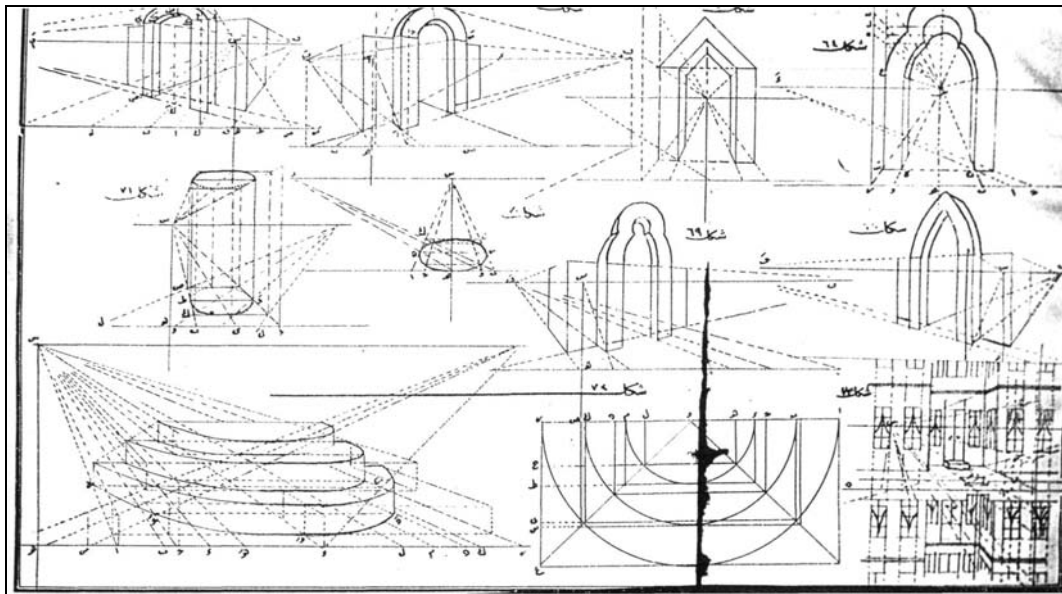
EK. 2.6.



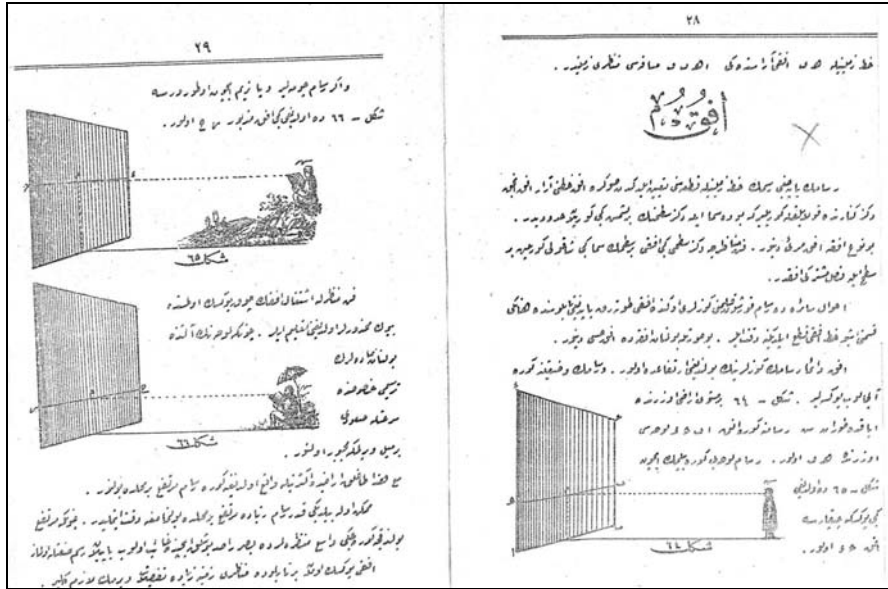
Üsküdar Mihrimah Sultan Camii

Kaynak: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (No. 90819-0043)

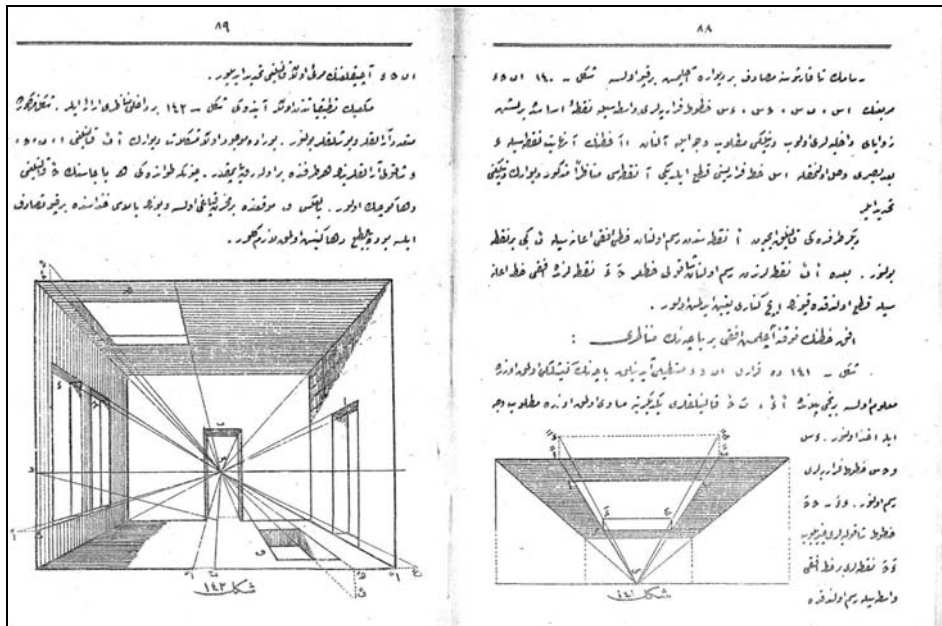
Ek. 2.7.

*Amel-i Menazır*, Levha 2*Amel-i Menazır*, Levha 3

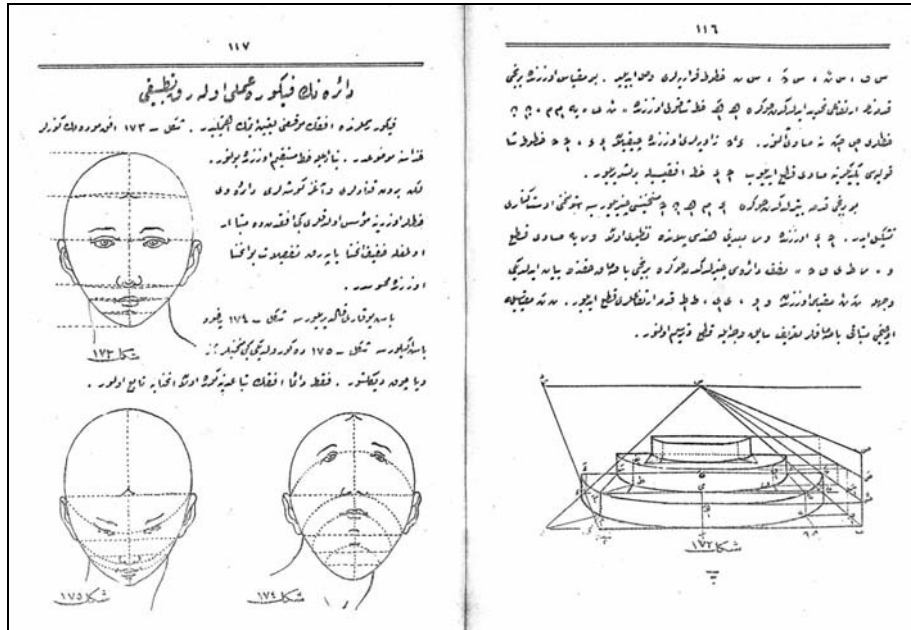
Ek. 2.8



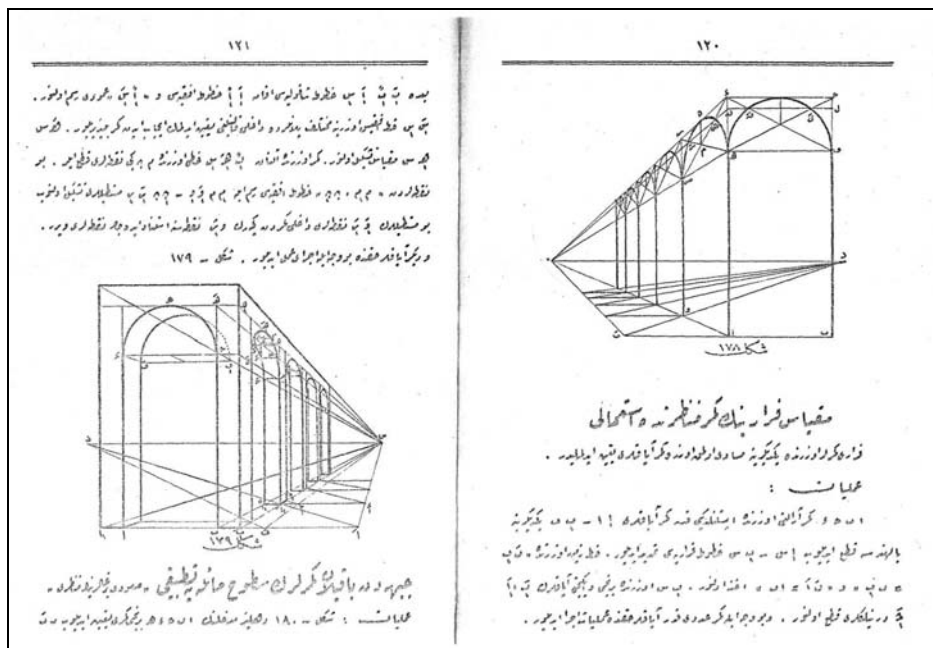
Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır, sayfa 28-29



Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır, sayfa 88-89



Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır, sayfa 116-117



Usul-i Ameliye-i Fenn-i Menazır, sayfa 120-121