TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORYANTALİST RESSAMLARIN RESİMLERİNDE OSMANLI ÇİNİLERİ

NEŞE ARDA ONAR

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. GÜLGÜN YILMAZ

EDİRNE 2013

Tezin Adı: Oryantalist Ressamların Resimlerinde Osmanlı Çinileri

Hazırlayan: Neşe ARDA ONAR

ÖZET

Oryantalizm Resim Akımı, 1798 Napolyon'un Mısır Seferiyle başlamış ve 1914'te I. Dünya Savaşı ile sona ermiştir. Bu dönemde, sanatçıların seyahat nedenleri ve niçin Türkiye topraklarını ve özellikle de İstanbul'u tercih ettikleri önem taşımaktadır. 17. ve 18. yüzyılda yolculuk şartları çok kısıtlıdır. Doğu'ya az sayıda sanatçı ziyaret edebilmiştir, buraya gelen sanatçıların neredeyse tamamı resmettikleri yerleri hiç görmemişlerdir, fakat 18. yüzyıldan itibaren Batı'da Doğu'ya karşı bir ilgi artışı görülmeye başlamıştır. 1704'te Fransız yayımcı Antoine Galland'ın "*1001 Gece Masalları"*nı Fransızca'ya çevirmesinin ardından 1721'de yine Fransa'da, Montesquieu'nun "*Acem Mektupları*"nın yayımlanması geniş yankı uyandırmıştır. Bu dönemle birlikte, giyimde, edebiyatta, müzikte ve dekorasyonda "*Turquerie"* modası başlamıştır. 19. yüzyılda Doğu'ya ulaşım kolaylaşmış, İngiltere'den "P&O", Fransa'dan "*Messagerie Maritime"* ve İtalya'dan "*Societa Navigazione Generale*" gibi deniz taşımacılığı kuruluşları Kuzey Afrika ve Doğu Akdeniz limanlarına düzenli hatlar oluşturmuşlardır. Böylece İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlere aralıksız seferler yapılırken; Antalya, Mersin, İskenderun gibi limanlar ve seyrek olarak gidilen Karadeniz kıyıları, İstanbul ve İzmir'e göre sanatçılarca el değmemiş, keşfedilmemiş alanlar olarak görülmektedir. Oryantalist ressamların resim temalarını oluşturan konuların başında, avcılar, köleler, şehir meydanları, tarihi eserler, hamamlar, camiler, türbeler ve kutsal mekânlar oluşturmaktadır. Kutsal tören alayları sanatçılar tarafından ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Stafano Ussi'nin "*Sürre Alayı"* (1873) tablosu buna en güzel örnektir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Oryantalistler, Doğu, Batı.

Name of thesis: Ottoman Tiles in Orientalist Painter of Paints.
Prepared by: Neşe ARDA ONAR

ABSTRACT

Orientalist Painting Movement started with the Egyptian expedition of Napoleon in 1798 and ended with the First World War in 1914. The artists' travelling purpose and reason why they preferred Turkish lands especially İstanbul play an important role in that period. The journey conditions were very limited in the 17th and 18th centuries. Few artists travelled the East. Almost none of the artists visiting here could see the places they painted. However, since the 18th century the interest in the East from the West has increased. After the work of "Fairy Tale of 1001 Nights" was translated into French by the French Publisher Antoine Galland in 1704, publication of "Persian Letters" by Montesquieu in 1721 in France created tremendous impression. With this period, *"Turquerie"* trend started in clothing, literature, music and decoration. Transport to the East got easier in the 19th century. Shipping companies such as "P&O" from England, "*Messagerie Maritime"* from France and "*Societa Navigazione Generale*" from Italy established regular routes to Northern Africa and Eastern Mediterranean harbours. Therefore, while nonstop cruises were organized to the big cities like İstanbul and İzmir, harbours like Antalya, Mersin and İskenderun and rarely travelled Black Sea coasts were considered to be virgin and unexplored regions by the artists comparing with İstanbul and İzmir. Main painting themes of Orientalist painters consist of hunters, slaves, town squares, historical works, baths, mosques, tombs and holy places. Holy corteges were portrayed by the artists in a detailed way. "Caravans of Royal Gifts" (1873) by Stafano Ussi is the best example for this.

Keywords: Orientalism, Orientalists, Eastern, Western.

ÖNSÖZ

Giriş bölümünde ayrıntılı olarak belirtilen tez konusu kapsamında, Oryantalist ressamların tablolarında betimlediği Osmanlı çinileri ele alınırken, sanat tarihi açısından büyük öneme sahip, "*Doğulu olup da Doğu'yu resmeden Oryantalist*" olarak kabul edilen Osman Hamdi Bey dönemi ve Osmanlı çinilerinin kullanıldığı eserleri de ele alınmıştır.

Çalışmam süresince benden desteğini esirgemeyen tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Gülgün YILMAZ'a, ve Sayın Prof. Dr. Engin BEKSAÇ'a, her zaman yanımda olan ve bana sonuna kadar güvenen, benden hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen canım aileme, kardeşim Nihal ARDA'ya ve son olarak da hep yanımda olan eşim Volkan ONAR'a teşekkür ederim.

Neşe ARDA ONAR

Şubat 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET……i

ABSTRACT……ii

ÖNSÖZ……...…iii

RESİM LİSTESİ……..…...vi

İÇİNDEKİLER…….….iv

1.GİRİŞ…….……...1

1.1. Konu.....1

1.2. Amaç.....5

1.3. Yöntem.....6

2.ORYANTALİZMİN ANLAMI VE ORYANTALİST RESİM……....7

2.1. Oryantalizmin Coğrafi Sınırları……..7

2.2.Tarihsel Süreç İçinde Oryantalist Resim.……8

2.3.Oryantalist Resimlerde İşlenen Konular……17

2.3.1.Avcılar…….……..17

2.3.2.Köleler…….…..18

2.3.3.Harem ……...19

2.3.4.Hamam……..22

2.3.5.Portreler……....23

2.3.6.Şehir Meydanları……...…23

2.3.7. Tarihi Eserler……...…24

2.3.8.Kutsal Konular……...…25

2.4. İslam Dünyasını Etkileyen Oryantalist Ressamlar ve Resimleri.……..…25

3. 19.YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SANAT ORTAMI…...31

3.1. III. Selim Dönemi 1789–1807……...….32

3.2. II. Mahmud Dönemi 1808- 39……...….33

3.3. Abdülmecid Dönemi 1839–61……38

3.4. Abdülaziz Dönemi 1861- 76……...……40

3.5.Osman Hamdi Bey 1842–1910……...…….43

3.5.1.Osman Hamdi Bey'in Üslubu ve Konuları.……45

3.5.2.Sanayi-i Nefise Mektebi.……59

4.TABLOLARINDA OSMANLI ÇİNİLERİNİ BETİMLEYEN AVRUPALI ORYANTALİST SANATÇILAR…….…62

4.1.Thomas Allom 1804–72....……....62

4.2. Jean Leon Gerome 1824- 1904..…….……..……..….64

4.3. Rudolph Ernst 1855–1935…….…..67

5.OSMANLI ÇİNİLERİNİN KULLANILDIĞI RESİM KATALOĞU…….…..….69

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ……...…..…117

KAYNAKÇA……120

RESİMLER……...……126

RESİM LİSTESİ

Res.1: *Türk Hamamı*, Jean Dominique Ingres, 1862, tuval üzerine yağlıboya, 110cm, Musée de Louvre, Paris.

Res.2: *Nil kıyısında,* Eugene Fromentin, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 27.5x41cm, Hermitage Museum, Petrograd.

Res.3:*Aziz Mark İskenderiye'de Vaaz Verirken,* Gentile Bellini, 1504–7, tuval üzerine yağlıboya, 347x770 cm. Pinacoteca Di Brera, Milano.

Res.4:*Arap Atlıları,* Adolf Schreyer 1828–1899, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.5: *İstanbul'da Harem Yaşamı,* John Frederick Lewis, 1857, tuval üzerine yağlıboya, Newcastle, The Laing Art Gallery.

Res.6: *Mağrip Hamamı,* Jeon Léon Gérome, tuval üzerine yağlıboya, 73,6x59,6cm, Palace of Legion of Honor, San Francisco.

Res.7: *Yılan Oynatıcısı,* Jeon Léon Gérome, 1860, tuval üzerine yağlıboya, Sterling and Francine Clark Institute Williamstown, Mass.

Res.8: *Rüstem Paşa Camii'nin İçi,* Rudolf Ernst, 92x71cm, pano üzerine yağlıboya, Londra Mathaf Galerisi.

Res.9: *Sürre Alayı*, Stefano Ussi, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 300x 520cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu.

Res.10: *Zeybekler,* Osman Hamdi Bey, tuval üzerine yağlıboya, 72x102cm, Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu.

Res.11: *Mısırlı Çengi,* Jeon Léon Gérome, 1863, yağlıboya, 50x81,3 cm, Dayton Art Institute.

Res.12: *Ekberin Acısı,* Jeon Léon Gérome, 1878, yağlıboya, 40,6x54cm, Robert A.Isaacson Koleksiyonu.

Res.13:*Yeşil Türbe'de Dua,* Osman Hamdi Bey, 1882, tuval üzerine yağlıboya, Kudret Türksan Koleksiyonu.

Res.14: *Genç Kız Portres*i, *(*Hamdi Bey'in Kızı Leyla), Osman Hamdi Bey, 1891, 9,5x8,5cm, kontrplak üzerine yağlıboya, Osman Kerman Koleksiyonu.

Res.15:*Mimozalı Kadın,* Osman Hamdi Bey, 1906, 130x93cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Res.16: *Enver Paşa'nın Portresi,* Osman Hamdi Bey, 1908, 120x70x68 cm, tuval üzerine yağlıboya, Arzu Sadıkoğlu Koleksiyonu.

Res.17: *Bağdat'ta Sitti Zübeyde Türbesi,* Osman Hamdi Bey, 1870, kâğıt üzerine suluboya, Nazar Büyüm Koleksiyonu.

Res.18:*Mihrap,* Osman Hamdi Bey, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, Demirbank Koleksiyonu.

Res.19:*Etüd Defterinden,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, R.Portakal Koleksiyonu.

Res.20: *Kahve Ocağı,* Osman Hamdi Bey, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 50x38 cm, Leon Grünberg Koleksiyonunda.

Res.21: *İftardan Sonra,* Osman Hamdi Bey, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, Türkiye İş Bankası Genel Merkezi Galerisi.

Res.22:*Kavuklu Genç,* Osman Hamdi Bey, 1879, tekniği bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, Foto Sebah- Joaillier arşivinden.

Res.23: *Yeşil Türbe'de Dua,* Osman Hamdi Bey, 1881, tekniği bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, Foto Sebah- Joaillier arşivinden.

Res.24:*Türbe Ziyareti'nde İki Genç Kız,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 76x111 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.25: *Bursa Yeşil Cami'de,* Osman Hamdi Bey, 1890, 81x 59cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris'te Antikacı Berko Koleksiyonu.

Res.26:*Kur'an Okuyan Hoca,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 70x 51cm, tuval üzerine yağlıboya, Sabancı Koleksiyonu.

Res. 27: *Ab-ı Hayat Çeşmesi,* Osman Hamdi Bey, 1904, boyutları bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, L'Art Ottoman'dan.

Res. 28:*Rüstem Paşa Camii önünde 1.,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 92x 48cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.29 :*Rüstem Paşa Camii önünde 2.,* Osman Hamdi Bey, 1905, 210x 120cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Res.30: *Kaplumbağa Terbiyecisi,* Osman Hamdi Bey, 1906, 223x117cm, tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu.

Res. 31:*Şehzade Türbesi'nde Derviş,* Osman Hamdi Bey, 1908, 123x 94cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Res.32: *Harem'den,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 56x116cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.33:*Hamam,* Rudolph Ernst, tarihi bilinmiyor, 45-5x60.7cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Alain Lesieutre Koleksiyonu.

Res.34:*Sultan Mehmet Türbesi*, Thomas Allom, 1838 civarı, 21,2 x 30cm, karakalem, suluboya ve beyaz boya, VAM Searight Koleksiyonu, SD 30.

Res.35: *Harem Hamamı*, Jeon Leon Gerome, tarihi bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, yağlıboya, Hermitage / St Petersburg, - Rusya.

Res.36:*Hamam Sefası*, Jeon Leon Gerome, 1881, 82,5 x 62.5cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.37: *Kur'an Okuyan Kız,* Osman Hamdi Bey, 1880, boyutları bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Res.38: *Camiden Çıkarken,* Rudolph Ernst, tarihi bilinmiyor, 72x92cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

1. GİRİŞ

1.1.Konu

Tez çalışmamızın konusunu *"Oryantalist Ressamların Resimlerinde Osmanlı Çinileri"* oluşturmaktadır. Tez kapsamında ele aldığımız dönem 1798 Napoleon'un Mısır Seferiyle başlayan ve 1914'te I. Dünya Savaşı ile sona eren ve "*Oryantalist Resim Akımı"* olarak adlandırılan dönemdir. Bu dönemde, sanatçıların Türkiye topraklarına geliş nedenleri ve resmettikleri konular önem taşımaktadır. Özellikle sanatçıların resimlerinde yer alan Osmanlı süsleme sanatlarından çini süsleme örnekleri, günümüze ulaşabilen gerçek örnekleriyle karşılaştırılarak kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır.

17. ve 18. yüzyılda yolculuk zor ve masraflı olduğundan Doğu'ya az sayıda sanatçı gelebiliyor, gelenlerin çoğu da çevreyi tanımadan, anlatılanlarla yetindikleri düşsel *"Doğu"* kompozisyonlarını çalışıyorlardı. 17. yüzyıl sonlarına kadar Doğu ile Batı arasındaki ilişkiler ticaret ekseninde odaklanmıştır. Bu alan da, Osmanlı Devleti ile anlaşmaları sebebiyle Venedikli tacirlerin tekelinde bulunuyordu. Osmanlı ve Avrupa arasındaki kültür ve inanış ayrılığının, birçok anlaşmazlık ve çatışmaya da yol açtığı görülmektedir.[1]

18. yüzyıldan itibaren Batı'da Doğu'ya karşı bir ilgi artışı görülmeye başlamıştır. 1704'te Fransız yayımcı Antoine Galland'ın "*1001 Gece Masalları"*nı Fransızcaya çevirmesinin ardından 1721'de yine Fransa'da, Montesquieu'nun "*Acem Mektupları*"nın yayımlanması geniş yankı uyandırmıştır. Bu dönemle birlikte, giyimde, edebiyatta, müzikte ve dekorasyonda "*Turquerie"* modası başlamıştır. *Turquerie* sözcüğü Batı dekorasyonuna, Doğu dekorunun katılması ya da Avrupa'da Türk tarzına özenmeden doğan, İstanbul ve saray kökenli moda olarak tanımlanırken, bu yeni modayı, 1669'da XIV. Louis'nin Osmanlı sarayına gönderdiği elçiye karşılık

---

[1]Erol Makzume, "19.Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar", *Osmanlı Sarayında Oryantalistler,* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Yayın No: 34, İstanbul 2006, s. 43.

Fransa'ya sefaret görevi ile yollanan Müteferrika Süleyman Ağa'nın başlattığı sanılmaktadır. Batılı sanatçılar uzun süre Osmanlı'yı "*Oryantal dekor*"lar içinde ve kendilerininkinden ayrı, kapalı bir dünya olarak düşlemiş ve tuvale aktarmışlardır.

1840'tan sonra ulaşım araçlarının her geçen gün biraz daha gelişmesi ile bir zamanlar en çok İtalya ve Yunanistan'a gidebilen Avrupalı sanatçılar, gizemli Doğu'yu resmetmek üzere kara ve deniz daha sonra da demiryolu ile Doğu'nun kapısı olarak görülen İstanbul'a oradan Anadolu'ya, Suriye'ye, Mısır'a ulaşırlar. Bazıları da Fransa ve İspanya üzerinden gemi ile Fas'a, Cezayir'e Tunus'a gitmeye başlamışlardır.

19. yüzyılda yıllar ilerledikçe Doğu'ya ulaşım kolaylaşmış, İngiltere'den "P&O", Fransa'dan "*Messagerie Maritime"* ve İtalya'dan "*Societa Navigazione Generale*" gibi deniz taşımacılığı kuruluşları Kuzey Afrika ve Doğu Akdeniz limanlarına düzenli hatlar oluşturmuşlardır. Böylece İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlere aralıksız seferler yapılırken; Antalya, Mersin, İskenderun gibi limanlar ve seyrek olarak gidilen Karadeniz kıyıları, İstanbul ve İzmir'e göre sanatçılarca el değmemiş, keşfedilmemiş alanlar olarak görülüyordu.

Resimde Oryantalizm yazar ve sanatçılara göre farklı şekillerde yorumlanmıştır.[2] Doğu'yu hiç tanımadan Doğu konulu resimler yaparak ünlenen, Jean Dominique Ingres (1780- 1867) gibi "atölye ressamları" da vardır. Hamam tablosu ile ünlenen Ingres gibi (res. 1), Ferdinand Georg Waldmüller (1793- 1865) , Giulio Rosati (1853–1917), Giuseppe Signorini (1857–1932) ve Doğu'yu tanımayan çok sayıda başka ressam, doğu temalı eserlerini atölyelerinde çalışmışlardır.

---

[2] Lynne Thornton'a göre gerçekte ne bir akım ne de bir tarz ve üslup olarak tanımlanabilir. Zeynep İnankur da bu görüşe katılıyor ve "*Oryantalist"* resimlerin üsluptan çok konu yönünden yakınlık gösterdiklerini, değişik üsluplarda çalışmış birçok sanatçının benzer konulara eğilerek harem, hamam, gündelik yaşam ve mimarlık ağırlıklı kent görünümleri üzerinde çalıştıklarını söylüyor.



Res. 1: *Türk Hamamı,* Jean Dominique Ingres, 1862, tuval üzerine yağlıboya, çap: 110cm. (Musée de Louvre, Paris)

Doğu ülkelerine sanatçı akınını hızlandıran sebeplerin başında Fransa'nın (1798–9) Mısır Seferi, 18. yüzyılın sonunda ejiptoloji araştırmalarına duyulan ilgi, (1821–9) Yunan Kurtuluş Savaşı, 1830'da Fransızların Cezayir'e girmeleri, 1854–5 Kırım Savaşı ve 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılışı gibi olaylar bulunmaktadır.

Charles Emile Vacher de Tournemine (1812–72), Ivan Constantinoviç Ayvazowski (1817–1900), Eugene Fromentin (1820–76), Jean Leon Gérome (1824–1904), Narcisse Berchére (1819–1891), Stefano Ussi (1832–1901) gibi ünlü Oryantalist Ressamlar Hıdiv İsmail Paşa'nın daveti üzerine Süveyş Kanalı'nın 16

Ekim 1869'daki açılış törenine katılmışlardır. Bu ressamlar açılış kutlamalarını tablolarla belgelemiş, bazıları da Nil Nehri'ni ve piramitleri de resimlemişlerdir (Res. 2).



Res. 2: *Nil kıyısında,* Eugene Fromentin, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 27.5x41 cm (Hermitage Museum, Petrograd)

Tanzimat döneminde Osmanlı devlet adamları ve yurt dışındaki Osmanlı diplomatları resim sanatına ilgi duymaya başlamışlardır. Bunların en tanınmışı olan ve 1850–60 yıllarında Paris'te yaşayan Halil Şerif Paşa sanatsever bir aydın olarak 19. yüzyılın değerli eserlerinden oluşan zengin bir koleksiyon oluşturmuştur. Bu koleksiyonda eserleri yer alan sanatçılar arasında Jean Baptiste Corot (1796–1875), Gustave Courbet (1819–77), Eugene Fromentin (1820–76), Jean Dominique Ingres (1780–1867), Eugene Delacroix (1798–1863), Claude Joseph Vernet (1714–89), Theodore Rousseau (1812–67), François Boucher (1703–70), Jean Leon Gerome (1824–1904), Alexandre Gabriel Decamps (1803–60) gibi ünlü ressamlar da bulunmaktadır. Koleksiyonu oluşturan toplam 109 parça eserin hiçbirinin Oryantal konulu olmaması ilginçtir.[3]

Tanzimat dönemi sultanları arasında sanata en çok ilgi gösteren Sultan Abdülaziz olmuştur. Onun saltanatı devrinde de Türkiye'ye pek çok Oryantalist

[3]Semra Germaner - Zeynep İnankur, "19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye", *Osmanlı Sarayında Oryantalistler,* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Yayın No: 34, İstanbul 2006, s. 21.

ressamın geldiği bilinmektedir. Avusturyalı Rudolph Ernst (1854–1932); İngiliz Walter Charles Horsley (1855–1954) ve Frederick Leighton (1830–96); İsviçreli Carl Müller (1862–1938) ve Emil Rudolf Weiss (1859–1927); İtalyan Alberto Pasini (1826–99); Fransız Jean Léon Gerome (1824–1904), Léon Bonnat (1833–1922), Charles Emilé Vacher de Tournemine (1812–72) bunlar arasında en tanınmış olanlarıdır.[4]

Kendisi de ressam olan Sultan Abdülaziz, resim sanatına karşı özel bir ilgi göstermiştir. Leh ressam Stanislav Chelebowski, Abdülaziz'e resim dersleri vermiştir.[5] Bazı ressamlara görevler verdiği, maiyetinde ressamlar bulundurduğuna dair başka örnekler de mevcuttur. Mesela, 1863'te Mısır'a yaptığı ziyaret sırasında maiyetindeki şahsiyetler arasında Masson adında bir ressam vardır. Bu yolculukta Şehzade Mehmed Reşad, Murad, Abdülhamid gibi önemli kişiler başka bir vapurda bulundukları halde ressam Masson'un bizzat padişahın bindiği vapurda yer aldığı bilinmektedir.[6]

1.2.Amaç

Oryantalizm ve Oryantalist ressamlar hakkında pek çok çalışma yapılmış, yayın hazırlanmış, fakat hiçbir yayında konu, çalışmamızda amaçlandığı düzeyde ele alınmamıştır.

Çalışmanın amacı, Doğu'ya seyahat eden bu topraklarda çalışma imkânı bulan Avrupalı Oryantalist Ressamların resimlerinde kullanılan Osmanlı çinilerini saptayarak bunları Osmanlı çini sanatı açısından değerlendirmektir. Bazı sanatçılar resimlerinde gerçek mekânları resmederken, bazıları Osmanlı'yı ve Harem kavramını kendi hayallerine göre yorumlayarak eserlerinde betimlenmişlerdir.

---

[4] Semra Germaner- Zeynep İnankur, "*19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye".,* s. 22.
[5] Tadeusz Majda (ed.), *Savaş ve Barış: 15–19. Yüzyıl Osmanlı-Lehistan İlişkileri*, İstanbul 1999, s. 415.
[6] Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 109, İstanbul 1971, s. 19.

1.3. Yöntem

Çalışmamızda, ele alınan resimler teknik ve kompozisyon özellikleri açısından analiz edilmiştir. Ressamların kullandığı gerçek mekanlarda yer alan çiniler, günümüzdeki durumlarıyla karşılaştırılarak tartışılmıştır.

Çalışma süresince İSAM Kütüphanesi, Pera Müzesi, Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi kaynaklarından yararlanılmıştır. Resim katalogları incelenmiş, konumuz açısından gerekli görülen verilerden görsel ve yazılı olarak yararlanılmıştır. Çalışma 6 bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde, çalışmanın amacı, konusu ve yöntemi belirtilmiştir.

İkinci bölümde; oryantalizmin tanımı ve oryantalist resmin sınırları, konusu, esin kaynakları araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde; 19.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişen ve değişen sanat ortamı ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde, tablolarında Osmanlı çinilerini betimleyen Avrupalı oryantalist sanatçıların kim oldukları, Osmanlı topraklarında çalışma nedenleri araştırılmıştır.

Beşinci bölümde, Osmanlı çinilerinin kullanıldığı resim katalogu, resimlerin konu ve teknik açıdan özellikleri açıklanarak ele alınmıştır.

2. ORYANTALİZMİN ANLAMI VE ORYANTALİST RESİM

Oryantalizm terimi, 1779'da ilk defa İngiltere'de, daha sonraları 1799'da Fransa'da kullanılmaya başlamıştır. Oryantalizm, Fransızca, *"Orientalisme"* kelimesinden türemiştir. Bu kelime başlangıçta doğu insanlarının dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamında kullanılmıştır. Yüzyılın ortasında özellikle Theophile Gautier'nin yazıları yoluyla bu terim, doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlanmıştır. O zamandan beri Oryantalizm, Batılıların İslam dünyası karşısındaki tavırlarını belirten genel bir terim olarak benimsenmiştir.[7]

Edward Said'e göre; Oryantalizm iki özellik taşımaktadır: Birincisi; yeni bir bilimsel akıl, kökeninde "*Doğu dillerinin taşıdığı önem"* düşüncesi yatmaktadır. İkincisi; garip derecede şiddetli bir *"tahkiki tutum*"dur. Avrupa Doğu'yu defalarca ayrıntılarına bölmüş, tekrar tekrar sınıflandırmış, ama onu hep o değişmez aynı tekdüze ve cazip şey olarak görmeyi de sürdürmüştür.[8]

2.1.Oryantalizmin Coğrafi Sınırları

Batılı sanatçının resimlediği *"Doğu*", Türkiye başta olmak üzere Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyılarını, kısaca Müslüman Akdeniz ülkelerini kapsamaktadır. Bunlar, Avrupalı sanatçıların bir ölçüde kolay ulaşabildikleri ülkelerdir. İslam kültüründen etkilenmiş olan bu sanatçıların içinden pek çoğu Yakındoğu Akdeniz'inin ötesine gitmemiştir, çünkü İran'a Arabistan'a ve Hindistan'a gezi yapmak bu tarihlerde oldukça güçtür. Trablus, Filistin ve Suriye 19. yüzyılın sonlarında bile iyi tanınmayan, gezginlere kapalı

---

[7] Zeynep İnankur-Semra Germaner, a.g.e., s. 67.
[8] Edward Said, *Oryantalizm*, İrfan Yayınevi, İstanbul, s. 74–134.

bölgelerdir. Yunanistan ve Adalar ise Avrupa'nın bir parçasıdır ve gezginler için Asya dünyasının görsel zenginliklerine bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Bu belgelerin bilinmeyen adetlerini, tanınmayan manzaralarını resimlemek, 19. yüzyılın sanatçılarında bir tutkuya dönüşmüştür. Uzakdoğu ülkeleri ise 19. yüzyıl sonuna dek hemen hemen Batılılara kapalıdır. Bütün bunların yanı sıra, Venedik, İstanbul ile tarihi ilişkilerinden, Yunanistan ve Balkanlar eski Türk toprakları olmalarından, İspanya ise Emevi sanatından ötürü Oryantalist ressamların ilgisini çekmiştir.

2.2.Tarihsel Süreç İçinde Oryantalist Resim

Phlippe Jullian (1921–77), *"Oryantalizm, egzotik 'kült'ün bir aşamasıdır."* demiştir.[9] Egzotizm, daha Roma döneminde başlamış, Romalılar Mısır ve İran'dan İsis ve Mithras kültleri ile birlikte süsleme üsluplarını da almışlardır. Mısır kültürü, M.Ö. 2. binyıldan beri Akdeniz çevresindeki çeşitli halkları etkilediği halde Mısır nesnelerine, sırf Mısır'a ait oldukları için ilk ilgi gösterenler Romalılardır.[10] Roma'daki bu ilgi M.Ö. 1. yüzyılda İsis ve Serapis tapımının başlamasıyla kendini göstermiştir. M.Ö. 30'da Mısır'ın Roma İmparatorluğu'na katılmasıyla birlikte antik nesneler sokaklarda ya da evlerde, bahçelerde süs olarak ya da Mısır tanrılarının tapınaklarına konmak üzere Roma'ya getirilmeye başlamıştır. Mısır'daki mezhepler, Roma'da kabul edilmiş ve özellikle İmparator Caracalla (186–217) döneminde yerleşik dinle bütünleşmiştir.[11]

13. yüzyılda Roma'daki St. John Lateran Kilisesi'ne yerleştirilen sfenksler, Mısır uygarlığına duyulan ilginin göstergesidir. Ortaçağda dini içerikli olmakla birlikte *"Salome'nin Dansı"* sahnesi sıkça resmedilmiştir. Rönesans döneminde Mısır'ı anlatan klasik metinlerin bulunması Mısır'a ilgiyi arttırmıştır. Hiyeroglifler, simgesel olarak resimlerde yer almaya başlamıştır. Rönesans ile birlikte resimlerde, türban ve kemer gibi Doğu'ya özgü giysiler görülmeye başlamıştır. Ayrıca Rönesans

---

[9] Philippe Jullian, *The Orientalists*, Oxford: Phaidon, 1977, s. 19.
[10] John Baines, Jaromir Malek, *Eski Mısır*, Çev.: Zeynep Aruoba-Oruç Aruoba, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, 2. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986, s. 218.
[11] Gerard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Köln: Könemann, 2011, s. 88.

tiyatrosu ve resminde, Doğulu figürler gittikçe daha fazla yer almıştır. Lucas van Leyden'in (1494–1533) "*Lut'un Kızları"* ve 15. yüzyıl sonlarına ait dokuma ve minyatürlerinde görülen Batsheba'lar ilk dansöz resim örnekleri olarak düşünülmektedir. Müneccim Kralların Secdesi olarak bilinen sahnelerde, genellikle müneccimlerden biri ya da kompozisyonda yer alan figürlerden birkaçı Doğulu giysiler içinde görülmektedir. Türban ve kaftanların yanı sıra silah ve palalar da resimlerde sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Venedik Ekolü de Doğu'dan etkilenmiştir. Venedik'in İstanbul'la olan ilişkisi, Bizans dönemine kadar inmektedir. Karşılıklı ilişkiler sonucunda, başta Bellini'ler, Vittore Carpaccio (1465–1525/6), Carlo Crivelli (1435–1495), Tiziano Vecelli (1488/90–1576) olmak üzere Venedik ekolü ressamlarının eserlerinde, Doğulu figürlerle sıkça karşılaşılmaktadır. Gentile Bellini (1429–1503), İstanbul'a ve Mısır'a gitmiş, Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapmış, resimlerinde Doğulu öğelere yer vermiştir. Ama günümüze kalan tablolarının hiçbirinde ne bir İstanbul görünümüne ne Osmanlı mimarlık örneğine ne de topluca gösterilmiş Türk tiplerine rastlanmaktadır.[12] Sadece "*Aziz Mark İskenderiye'de Vaaz Verirken*" adlı resminde, Bizans dönemi İstanbul'undan yararlandığı anlaşılmaktadır (Res. 3).



Res. 3: *Aziz Mark İskenderiye'de Vaaz Verirken,* Gentile Bellini, 1504–7, tuval üzerine yağlıboya, 347x770 cm. Pinacoteca Di Brera, Milano

[12] Semra Germaner -Zeynep İnankur, a.g.e., s. 11.

Daha sonraları, Venedik'e giden Albrecht Dürer (1471–1528) orada gördüğü Türklerden esinlendiği gibi, Gentile Bellini'nin yaptığı Türk figürü çalışmalarından da etkilenmiş ve eserlerinde bunlardan yararlanmıştır. Dürer'in *"Tahtındaki Doğulu Hükümdar"*, "*Üç Doğulu ve Sultan Süleyman"* bu tür eserlerine örnek olarak gösterilebilir.

Albrecht Dürer'in İtalya'yı ikinci kez ziyaretinde yaptığı gibi "*Onbinlerin Katliamı"*[13] tablosunda resmedilen İran Kralı Shapur ve on bin kişilik Roma lejyonu olmakla birlikte, Balkanlarda ilerlemekte olan Osmanlıların savaşlarının sembolize edildiği anlaşılmakta ve hatta sağ alt köşede dikkat çeken Doğulu figürün, Fatih Sultan Mehmet olduğu sanılmaktadır. Bu figür, dışında da resimde, Doğulu giysiler içindeki kişilerle karşılaşılmaktadır. Avrupa resim sanatında Hıristiyan azizlerle ve hatta İsa ile ilgili bazı sahnelerde, Doğulu figürlere yer verildiği görülmektedir.

Bellini'nin Aziz Mark'ı konu aldığı resmin dışında Cima da Conegliano (1459–1517) *"Aziz Mark Ayakkabıcı Anianus'u İyileştirirken"* adlı tablosu dikkat çekicidir. Conegliano'nun bu tabloyu yaptığı yıllarda Giovanni Mansueti (1485–1526) de, aynı konulu bir tablo yapmıştır. Carpaccio ise "*Aziz Stephen Vaazı"*[14] adlı tablosunda Doğulu figürlere yer vermiştir. Çarmıhta İsa ve İsa'nın çarmıhtan indirilişi ile ilgili sahnelerde de zaman zaman Doğulu figürler görülmektedir. Bu dönemde yapılmış bir örnek, Jan Gossaert'in (1478–1532) "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi*"[15] tablosudur. Bu arada 16. yüzyılda İstanbul'a gelen ilk ressamlar Flaman Pieter Coecke van Aelst (1502–50) ve Flensburglu Melchior Lorichs'tir (1527–94). Aelst'in Türk motifli goblenler yapıp Osmanlı sarayına satmayı amaçlayarak çizdiği Türkiye görüntüleri, 1553'te Antwerp'te basılan *"Ces Moeurs et fachons de faire de Turcs (Türklerin Gelenek ve Görenekleri)"* adlı kitabın gravürlerini oluşturmuştur.[16] Uzun bir süre sanatçılar, ihtiyaç duydukları ayrıntıları, Lorichs'in *"Türk Gelenekleri ve Giysileri"* adlı 16. yüzyıl sonunda basılmış gravür koleksiyonundan almıştır.

---

[13] 1508, 99x87 cm, tuval üzerine yağlıboya, Viyana Kunsthistorisches Museum.
[14] 1514, 148x194 cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Louvre Müzesi.
[15] Yakl. 1520'ler, 110x78 cm, pano üzerine yağlıboya, Hamburg Kunsthalle.
[16] Günsel Renda, "1911 Turquerie Sergisi Üzerine", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yüce Anısına Sempozyum Bildirileri)*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul 1989, s. 72.

Diğer taraftan Giovan Antonio Menavino'nun (1492–1543) yazdığı *"I costumi et la Vita de' Turchi 1551 (Türklerin Giysileri ve Yaşamı 1551)"* ile Nicolas de Nicolay'ın *"Les Quatre Premiers Livres des navigations et peregrinations orientales de Nicolas de Nicolay 1567 (Nicolas de Nicolay'ın Doğu'ya Seyahatler ve Denizcilikle ilgili İlk Dört Kitabı 1567)"* adlı kitabı, Türk kıyafetlerini, hayatını Avrupalılara tanıtan, dönemlerinin en önemli kaynakları olmuştur. Aelst ile Nicolay'ın gravürlerindeki Türk imajı, çoğu kez abartılı ifade ve giysilerle, Avrupa ülkelerine kadar yayılan Türk İmparatorluğu'na karşı Hıristiyanların duyduğu korku ile karışık bir tepkiyi dile getirirken Lorichs'inkiler daha besleyici niteliktedir. Bu eserlerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile yaptığı ticaret sonucunda, oraya gönderilen kadifeler, ve Bursa ipeklileri başta olmak üzere çeşitli Türk kumaşları, farklı süsleme tekniklerinin kullanıldığı madeni ve deri eşyalar Doğu'ya ilgiyi arttırmaktadır.

Peter Paul Rubens (1579–1640)'in resimlerinde Doğulu figürler yer almaktadır. "*Kaplan Avı"*[17] adlı tablosu buna örnek gösterilebilir. Daha sonra ise, Rembrandt van Rijn'ın (1606–69) resimlerinde Doğulu figürlerle sıkça karşılaşılmaktadır. Rembrandt Doğuyu görmemiştir ama Doğu kültürüyle yakından ilgilenmiş, Moğol minyatürlerini kopyalamış, Türk silahları, İran kumaş ve minyatürleri, Melchior Lorichs ile Hendrik van Aelst'in Türkiye görünümlerini toplamıştır. Yaşamı boyunca yüzden fazla oto portre yapan Rembrandt, kendisini Doğulu giysiler içinde de göstermiştir. Rembrandt'ın dini ve tarihi konulu resimlerinde Doğulu figürler yer almaktadır. Ayrıca bunlarda da, karşımıza çıkan figürler, doğal olarak Doğulu'dur. Rembrandt'ın bu tür resimlerine örnek olarak*"Davut'un Jonathan'a Vedası"*[18] gösterilebilir. İngilizler de, Doğu giysilerine ilgi göstermeye erken tarihlerden itibaren başlamıştır. Jan van Dyck, Sir Robert Shirley'i büyük türbanlı bir İranlı olarak resmetmiştir.[19]

17. yüzyılda Mısır Uygarlığı'na duyulan ilgi gelişmiştir. Heykel sanatında ve bahçe düzenlemelerinde, obelisk, fil ve sfenks figürlerine rastlanırken sahne

---

[17] 1618, 253x319 cm, tuval üzerine yağlıboya, Rennes Musée des Beaux Arts.
[18] 17. Yüzyıl, 73x61,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, Petrograd Hermitage Müzesi.
[19] Günsel Renda, a.g.e., s. 34.

sanatlarında, firavunlar döneminin kahramanlarıyla karşılaşılmaktadır. Türklerin Avrupa'da tanınması diplomatik ilişkilerden ziyade savaşlarla olmuştur. 1571 İnebahtı Savaşı ile 1683 Viyana Kuşatması, Avrupa resminde ele alınmış konulardır. Bu dönemde, Osmanlılarla yapılan savaşlar, Avrupa saraylarını süsleyen ortak bir tema olmuştur. Hatta Viyana Kuşatması ile ilgili olarak yüzü aşkın sayıda sahne eseri yazılmıştır. Aynı zamanda diplomatik ilişkiler de, resim sanatına ve sahne eserlerine yansımıştır.[20]

17. yüzyılın sonu, Avrupa- Doğu etkileşiminin başlangıcıdır. Özellikle yıllar boyu korku ve hayranlık uyandıran Osmanlı İmparatorluğu, bu tarihten sonra yeni bir tarzın, Batı edebiyatına, moda anlayışına, hepsinin üstünde 18. yüzyıl resmine damgasını vuran yeni bir estetiğin kaynağıdır. 1721 ve 1742'de Paris'e giden Osmanlı elçileri Yirmisekiz Mehmed Çelebi ve oğlu Said Efendi, ilginin artmasında etkili olmuştur. Bunların sonucunda, Paris'te resim, müzik ve edebiyat başta olmak üzere her alanda *"Turquerie"* modası başlamıştır. Türk karakterlerinin yer aldığı roman, bale ve operalar ortaya konmuş, Türk giysileriyle portre yaptırmak ve Türk giysileriyle balolara katılmak moda haline gelmiştir. Bunların yanı sıra Kanuni Sultan Süleyman ile ilgili olarak çok sayıda opera, tragedya ve bale yazıldığı, Damad İbrahim Paşa, Hürrem Sultan, Şehzade Mustafa, Barbaros, Fatih Sultan Mehmed ve Sultan Bayezid ile ilgili olarak da eserler yazıldığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarını genişlettiği ve güçlü olduğu dönemde Batı'nın bakış açısı da farklı olmuş, korkuyla karışık bir hayranlık beslemişlerdir. Bu durum, sanat eserlerine yansımıştır. Sahne eserlerinde, Fatih Sultan Mehmed ile Kanuni Sultan Süleyman'ın en çok ele alınan kişiler olması bunun bir göstergesidir. Bunun yanı sıra dönemin ressamları, Avrupa'nın krallarıyla eşdeğer görülen Kanuni'nin ve Sinan Paşa, Barbaros gibi Türk büyüklerinin portrelerini yapmışlardır.

Bu dönemde, İstanbul'daki önemli elçiliklerin, imparatorluğun Batı'ya tanıtılmasında etkin rol oynadıkları görülmektedir. Bu elçiliklerde, Türkiye'yi

---

[20]Elvan Günay Topallı, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na Çalışan İngiliz Oryantalist Ressamlar,* Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2001, s. 90.

ülkelerinde tanıtmak amacıyla ücretli sanatçılar çalışmaktadır; ama bu kişilerin yanı sıra İstanbul'da Jéan Baptiste van Mour (1671–1737), Antoine de Favray (1706–91) gibi *"Boğaziçi Ressamları*" olarak anılan sanatçılar da bulunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu toprakları içindeki tarihi kalıntılarla ilgilenen ressamların eserleri, Doğu'ya ilgiyi arttırmıştır. Örneğin, 1703'te Fransız elçi Comte de Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelen Jéan Baptiste van Mour (1671–1737), İstanbul'u ve saray hayatını yansıtan resimler yaptığı gibi en az yüz küçük resimle Osmanlı giysilerini göstermiştir. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da bir arada yaşayan çeşitli uluslara mensup kişilere ait (Macarlar, Eflâklılar, Tatarlar, Yunanlılar, Franklar, Türkler ve birçok etnik grup) bir katalog hazırlamıştır. 1712'de *"Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant (Doğu Akdeniz'in Farklı Milletlerini Gösteren 100 Gravür Koleksiyonu)"* adıyla basılan katalog, Paris'te ilgi uyandırmış, tüm Avrupa'ya yayılmış ve özellikle Almanya, İspanya ve İtalya'da korsan baskıları yapılmıştır. Bu da Doğu'ya ilginin bir göstergesidir.

Jéan -Antoine Watteau (1684–1721), bu koleksiyonla yakından ilgilenmiş ve François Boucher'i (1703–70), bu resimlerden ikisinin versiyonunu yapmakla görevlendirmiştir. 18. yüzyıl boyunca ve hatta daha sonraları van Mour'un albümü, Levant yaşamı ile ilgili görsel bilgi aktaran en önemli kaynak olmuştur. Kral'ın Doğu'daki ressamı unvanını alan van Mour'un portre (III. Ahmed portreleri) ve manzaralarının yanı sıra saray törenlerini, elçilerin huzura kabul sahnelerini, ziyafetleri ve kutlamaları, tarihi olayları gösteren eserleri de dikkat çekicidir. Van Mour'un Pera'daki atölyesi, seçkin kişilerin toplanma yeri olmuş ve Lady Mary Wortley Montagu (1689–1762) ile karşılaşan van Mour, onun da iki portresini yapmıştır. Conrad Sparre, Hans Gyllenskiepp, Cornelius Loos, bu dönemde, İstanbul'a gelen diğer sanatçılardandır. Tesadüflerle geldiği Malta'da, Kilise siparişleri ve din adamlarının portrelerini yaparak şövalye olan de Favray, manzara ve kadın portreleri de yapmıştır. Favray'ın İstanbul'daki ziyaretlerini uzatmak isteyen Fransız elçisi Monsieur de Vergennes, onu kendi hizmetine almıştır. Fransız elçisinin ve elçilik mensuplarının Türk giysileri içindeki portrelerini yapmıştır. Favray, elçilerin huzura kabul tabloları, kentte yaşayan azınlıkların ve Avrupalıların yaşantısını yansıtan ve doğu kıyafetlerinin ön plana çıktığı resimleriyle ün yapmıştır.

Sekiz yıl kaldığı İstanbul'da manzaralar da resmetmiştir. Aynı zamanda bu dönemde, Fransız elçisi Kont Choiseul-Gouffier, Beyoğlu'ndaki Fransız Sarayı'nın onarım ve dekorasyon işleri için İstanbul'a birçok sanatçı getirtmiştir. Bunlar arasındaki ressamlardan bazıları Jean Baptiste Hilair (1753–1822), Antoine Laurent Castellan (1772–1838), Antoine Ignace Melling (1763–1831), Michel François Préaulx (1796–1827) ve Louis François Cassas'dır (1756–1827). Hilair, panoramik kent görünümleri, Osmanlı hayatı ve gelenekleriyle kıyafetlerini gösteren resimler ve I. Abdülhamid'in guvaş bir portresini yapmıştır.[21]

Castellan, İstanbul'un anıtlarını ve ünlü semtlerini resmettiği gibi bir kıyafet albümü de hazırlamıştır. Sanatçı, bir aileden gelen ve daha sonra İmparatoriçe Josephine'in ressamı olan Melling (1763–1831) ise, III. Selim'in ve kız kardeşi Hatice Sultan'ın mimarlığını yapmış ve 1784'ten 1802'ye kadar İstanbul'da kalmıştır. Saray binalarının yanı sıra iç dekorasyonlara imza atmıştır. Kutlama törenleri için dekorlar hazırlamış, gözdeler için giysiler, kemerler, şallar, kuşaklar, mendiller, taraklar, bıçaklar, sandalyeler çizmiştir. Ayrıca İstanbul haritaları hazırlamış ve panoramik görünümler resmetmiştir. Bir belge niteliği taşıyan bu resimler, *Voyage pittoresque de Constantinople et les rives du Bosphore (İstanbul ve Boğaz Kıyılarında Pitoresk Bir Yolculuk)* adlı albümünde toplamıştır. Albümde, Boğaziçi, Sarayburnu, Tophane Meydanı ve birçok İstanbul manzarası ile geleneksel giysiler ve düğün ve bayram törenleri yer almaktadır. Bunlar, o dönemin tarihi ve doğal güzelliklerinin yanı sıra günlük yaşamını gerçekçilikle yansıtan resimlerdir ve çağına tanıklık eden bu resimlerde, iki özellik göze çarpmaktadır: Bir yandan uçuk, puslu gökyüzü, her kıpırtısı ince ince gözlenmiş sular, titizlikle resmedilmiş ağaçlarıyla manzaranın klasik bir üslupla ve ustaca yansıtılması, diğer yandan da mimari yapıları aslına sadık bir şekilde canlandırma kaygısıdır.[22]

Fransa'ya dönünce eserlerini, Salon'larda sergileyen Melling, altın madalya kazanmış ve Napoleon'a adanan 13 ciltlik bir albüm daha hazırlamıştır. Tüm bunlar,

---

[21] Semra Germaner -Zeynep İnankur, a.g.e., s. 98.
[22] Jacques Perot-Frederic Hitzel, Robert Anhegger, *Hatice Sultan ile Melling Kalfa,* Çev. Ela Gültekin, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2001, s. 45.

diğer sanatçılara örnek olduğu gibi Doğu'ya gösterilen ilgi ve merakın devamlılığını sağlamıştır. Örneğin, Fransız elçilerinden sonra başta İngiliz elçiliği olmak üzere diğer elçilikler de bu konuyla ilgilenmişlerdir. İngiliz elçiliği, Luigi Mayer'e, Avrupa ve Asya'daki Osmanlı topraklarının, Mısır ve Filistin'in yansıtıldığı bir dizi manzara ısmarlamıştır.[23]

Carle van Loo'nun (1705–65), "*Gitar Çalan Türk*" adlı tablosunda, divanda minderler üzerine oturmuş Türk kıyafetli kadının da Madame de Pompadour olduğu düşünülmektedir. Van Loo'nun "*Sultan Odalıkları Görevlendirir*" tablosunda ressamın Doğulu figürlere yer verdiği ilginç tablosudur. Bu tür bazı resimlerde, bu dönemin Sevres porselenlerine de yer verilmiştir. Guardi ve Tiepolo da, Doğu'dan esinlenen resimler yapmışlardır. 18. yüzyılda resimli seyahat kitaplarının sayısı gittikçe artmıştır. Özellikle antik kalıntılara büyük ilgi gösteren İngilizler, 1747'de "*Ionian Antiquities*" (İyonya Harabeleri) ve 1782'de "*Antiquities of Athens*" *(Atina Harabeleri)* adlı kitapları yayınlamıştır. Ayrıca Francis Smith'in 1763'te yayınladığı "*Eastern Costumes" (Doğu Giysileri)* gravürleri, uzun bir süre önemli kaynaklar arasında yer almıştır.

1798'de Napoleon'un Mısır keşif gezisi, Doğu'ya ilgiyi arttırmıştır. 16 Mart 1798'de *"Commission des Sciences et des Arts de I'Armee d' Orient"* (Doğu Ordusu'nun Sanat ve Bilim Komisyonu) adında bir komite oluşturmuş, komisyona, yazarları, müzisyenleri, illüstratörleri, ressamları ve heykeltıraşları davet etmişlerdir. 167 kişiden oluşan grupta ayrıca, astronomlar, mühendisler, balon uzmanları, marangozlar, makine tamircileri, doğa uzmanları, doktorlar, operatörler, eczacılar da bulunmaktadır. Napoleon, *"Institut pour les Arts et les Sciences d'Egypt"* (Mısır Sanat ve Bilim Enstitüsü) kurmuştur. Bu döneme kadar modern ya da çağdaş Doğu'nun bilimsel yönden araştırılmasına pek önem verilmemiştir. İlk defa, Antoine Isaac Silvestre de Sacy, (1758–1838), Ernest Renan (1823–92) ve Edward William Lane (1801–76), oryantalizmi bilimsel ve akılcı bir temele oturmuşlardır.[24]

---

[23] Semra Germaner -Zeynep İnankur, a.g.e., s. 74.
[24] Semra Germaner- Zeynep İnankur, a.g.e., s. 19.

Eugène Delacroix, Théodore Chassériau (1819-56) ve Eugène Fromentin'in (1820-76) etkisiyle Fransız sanatında, oryantalizm, 1825–75 arasında tarih konulu resimler kadar önemli bir yer edinmiştir. Fransız oryantalistler, üç kuşağa ayrılmıştır:

- Pitoreske ve yerel renge yatkın Alexandre-Gabriel Decamps (1803–60) ve Émile Jèan Horace Vernet (1789 –1863).
- Duyguların ifadesine ve inceliğe önem veren Théodore Chassériau (1819 – 56) ve Eugène Fromentin).
- Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Pierre Lecomte du Noüy (1883–1947) ve Georges Antoine Rochegrosse (1859 – 1938) gibi III. Cumhuriyet dönemi ressamları.[25]

19. Yüzyılda Paris sergi salonları ve Londra'daki kraliyet akademisi sergilerine başvuran sanatçıların ve sergilenen resim, heykel, çizim gibi eserlerin sayıları yüksek rakamlarla ifade edilmektedir. Viyana'daki sergilerde karşılaşılan egzotik tabloların konularının çoğu, komşu ve Aşağı Tuna bölgesi ile Balkan folklorundan alınmış, Doğu'nun Prater'den başladığı düşünülmüştür.[26] Bunun yanı sıra Avustralyalı oryantalistler ressamlarla da karşılaşılmaktadır. Bunlar arasında Leopold Carl Müller (1834–92), Adolf Schreyer (1828–99) ve Rudolph Ernst (1854–1932) yer almaktadır. Avusturyalı ve Alman oryantalistler, Fransız ekolünün etkisinde kalırken, İtalyan oryantalistler, Kuzey Afrika, Mısır ve Türkiye'yi ele aldıkları gibi Doğu Afrika'ya kadar uzanmıştır. Bazıları, İstanbul'u ziyaret edip resimlemiş, bazıları da uzun yıllar Türkiye'de kalmıştır. Başlıca İtalyan oryantalistler arasında Cesare Maccari (1840-1919), Giulio Rosati (1858–1917), Giuseppe Signorini (1857–1932), Gustavo Simoni (1846–1926), Stefano Ussi (1822-1901), Ippolito Caffi (1809–66), Carlo Bossoli (1815–84), Alberto Pasini (1826–99), Cesare Biseo (1843-1909), Philippe Bello (1830–1909), Silvestro Valeri (1814–1902) Fausto Zonaro (1854–1929) yer almaktadır.[27]

---

[25] Elvan Günay Topallı, a.g.e., s. 102.
[26] Prater, Viyana'ya bağlı bir ilçe ve Tuna nehri ile Tuna kanalı arasında yer alan ada üzerinde bulunan Leopoldstadt'ın diğer adıdır.
[27] Elvan Günay Topallı, a.g.e, s. 104.

2.3.Oryantalist Resimlerde İşlenen Konular

Oryantalist resmin konularını genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki ana grupta toplama imkânı vardır. Birinci grup, yani Müslüman Doğu'nun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, yerli kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, çöl, vaha ve bedevilerin hayatları, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal Toprakların fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öyküleridir. İkinci grubu, meydana getiren manzaralar ise arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı resimler ile İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünümleridir.

2.3.1.Avcılar

Oryantalist resimlerde görülen hayvanların başında deve, at, aslan yer almakta, bazı örneklerde, ceylan, maymun, papağan, fil ve Moğol minyatürlerinden esinlenilerek resmedilmiş Anka kuşu, kanatlı at gibi fantastik hayvanlar da görülmektedir. Atlar, her zaman romantik duyarlılığın simgeleri olarak ve de en uç noktalardaki karşıt tutkuların sembolü olarak kabul görmüştür. Diğer taraftan atın ve ata sahip olmanın Doğulular için önemi büyüktür. Atı konu alan resimler içinde Arap obalarının atlarından sultanların bindiği tören atlarına, savaş atlarından av sahnelerinde aslanlarla boğuşurken betimlenen atlara kadar, çok çeşitli örnekler yer almaktadır.[28]

Arapların, ata binmedeki hünerlerini sergilemelerine *"fantazya"* denilmektedir ve bu gösterilerde, genellikle at üzerindeki figürler etrafa ateş ederken resmedilmişlerdir. Bu sahneleri resmeden sanatçıların başında Delacroix

[28] Semra Germaner, "Oryantalist Resimlerde Arap Atları: Fantazyalar", *P Dergisi,* sayı 11, İstanbul 1998, s. 40.

gelmektedir. Diğer sanatçılar ise, Théodore Chassériau (1819–56) George Washington (1732–99), Adolf Schreyer (1828–99) gibi ressamlardır(Res. 4).



Res. 4: *Arap Atlıları,* Adolf *Schreyer* 1828–1899 Tuval Üzerine yağlıboya (Özel Koleksiyon)

2.3.2.Köleler

Kaynaklara göre köle ticaretinin yapıldığı yerlerin başında İstanbul ve İsfahan gelmektedir. İstanbul'un fethinden önce ise Bursa ve Edirne'de köle ticareti yapıldığı bilinmektedir. Köle ticaretinin en yoğun olduğu dönemler, III. Murad ve Sultan İbrahim dönemidir. İstanbul'da ilk dönemlerde Haseki semtinde kurulan Pazar, III. Murad döneminde Bedesten'e, IV. Mehmed döneminde Tavuk Pazarı'ndaki 300 odalı hana geçmiştir. 1847'de köle ticareti yasaklanmış 1856 Paris Antlaşmasıyla da kölelik kaldırılmıştır. Kölelerin varlığı, şiddet ve erotik öğe içeren fantezilerin oluşmasına imkân vermiştir. Kadınlar genellikle beyaz ve Çerkez'dir; erkekler ise siyah ve kaslıdır. Resimlerde, siyah kadın hizmetçilerin, beyaz kadınlara masaj yaptığı, kahve getirdiği vb. görülmektedir. Ayrıca hamam sahnelerinde birlikte

yer almaktadırlar. Beyaz kadın köleler, genellikle dansöz olarak resmedilmiştir, erkek dansçılara da rastlanmaktadır.[29]

2.3.3.Harem

Harem, Avrupalıların resimlerinde gerçekte olduğundan farklı şekilde resmedilmiştir. Bu tür resimlerde kadınlar, kolaylıkla elde edilebilecek, pasif ve kendinden geçmiş figürler olarak yer almıştır. Bir Müslüman evinin haremine dışarıdan bir erkeğin girme ihtimali yoktur; yasak olan her şey gibi bu da insanda, ilgi ve merak uyandırmaktadır. Aynı zamanda da hayal gücünün çalışmasına sınırsız olanaklar sunmaktadır. Odalık resimlerinin çoğunda, tecavüz eden erkeğin varlığı hissedilmekte, ama görülmemektedir. Bunların yanı sıra aile hayatını konu alan resimler de vardır. Harem kadınları, ressamların gözünde, zayıf, beyaz tenli ve açık ince giysiler içinde, baştan çıkarıcı izlenimi uyandırmıştır. Yabancı ressamların sahnelerindeki harem kadınlarının çoğu bu şekilde resmedilmiştir. Yalnızca Osman Hamdi'nin Gerome'un tekniğini örnek alarak yaptığı "*Harem'den*" isimli tablosunda bu yargı kırılmış, harem kadını kapalı giysiler içinde, çıplaklık temasından uzak resmedilmiştir.

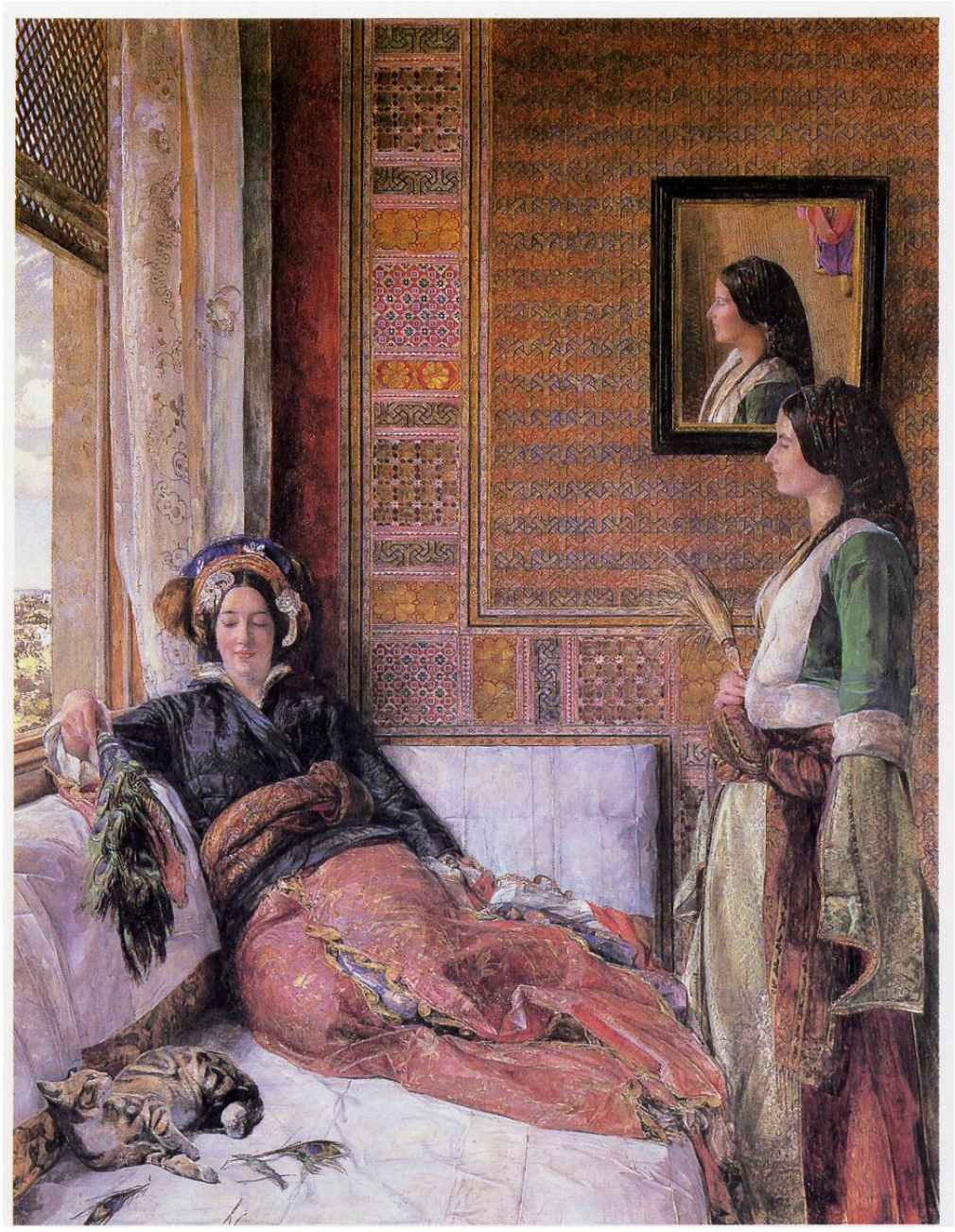
Kadınlar, sofra başında kocaman bir meyve kasesi ile zevki sefa içinde meşrubat içerken resmedilmişlerdir. Genellikle kadınlar, Osmanlı hareminin günlük yaşamının yansıtıldığı düşündürecek şekilde, yerdeki minderlere ya da sedirlere uzanmış şekilde meyve yerken, bir grup kadın toplu olarak dans ederken veya birbirleriyle diyalog içindeyken bazen de ellerinde yelpaze ile resmedilmiştir. 1870lerden itibaren sigara yaygınlaşmış, nargile ilgi görmeye başlamıştır. Çubuklar da kullanılmaktadır. Resimlerdeki günlük yaşamda, Harem'de sigara içildiği için tütün önemli bir unsurdur. Ayrıca el ve kahve falı bakanlara, kurşun dökenlere, masal anlatanlara iskambil veya tavla oynayanlara ve rüya yorumcularına rastlanmaktadır. Bunlar, bir anlamda, Avrupa resmindeki günlük yaşam sahnelerini hatırlatmaktadır.

---

[29] Elvan Günay Topallı, a.g.e., s. 107.

Ama oryantalist resimde, kitap okuyan, yazı yazan ya da yemek yiyen figürlere pek rastlanmaz. Camiye girerken ya da camide, dini törenlerde kadın figürüyle karşılaşmak güçtür. Daha çok nakış- dikiş yaparken ve başta mandolin olmak üzere bir çalgı aleti çalan kadınlara rastlanmaktadır. Dans eden figürlerin yer aldığı resimler de daha çok 20. yüzyıl başına tarihlenmektedir. Kınalı ya da dövmeli kadınlarla karşılaşıldığı gibi süslenen kadınlar da oryantalistlerin sevdiği konulardandır. Çünkü oryantalist ressamlara göre, Osmanlı kadını ya da Osmanlı haremi, "*günlük yaşamını tamamen zevk ve sefa içinde geçiren, padişah için hazırlık yapan cinsel anlam yüklü kadın imajı*"nı yansıtacak şekilde resmedilmiştir.

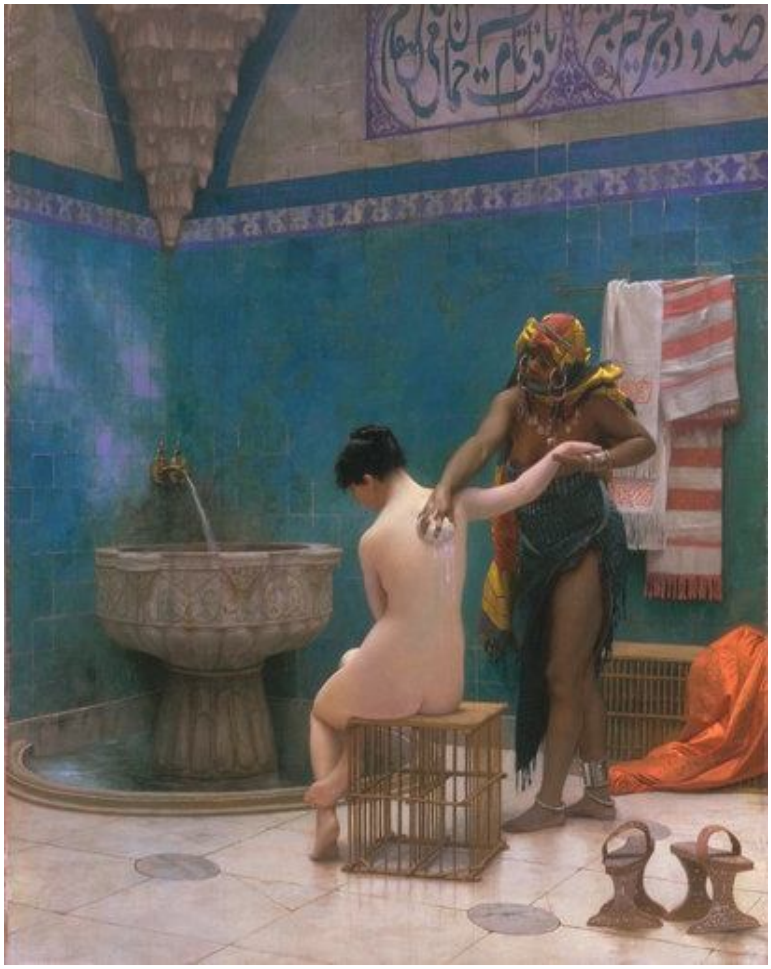
Bazı resimlerde, günlük yaşamın bir parçası olarak kuşlar, kediler flamingolar, tavus kuşları, ibikli papağanlar, iri leylekler, maymunlar yer alabilmektedir. (Res. 5).



Res. 5: *İstanbul'da Harem Yaşamı* John Frederick Lewis 1857 Tuval Üzerine yağlıboya (Newcastle, The Laing Art Gallery.)

2.3.4.Hamam

Oryantalist resim repertuarı içinde hamam sahnelerinin sayısı çok fazla değildir. Bu sahnelerde sadece kadınlar ve genelde çıplak olarak resmedilmekte, bazılarında zenci köleler yer almaktadır. Beyazlar, genelde Çerkezler, zenciler Kuzey Afrikalılardır. Siyah- beyaz karşıtlığının bir anlamda, oryantalistleri etkilediği düşünülebilir. Jean Leon Gerome'un "*Mağrip Hamamı*" isimli tablosu buna örnektir. Katalog 21'de ayrıntılı olarak ele alınmıştır.(Res. 6).



Res. 6: *Mağrip Hamamı* Jeon Léon Gérome Tuval Üzerine yağlıboya 73,6x59,6cm

(Palace of Legion of Honor, San Francisco.)

2.3.5.Portreler

Oryantalist resimlerde portreler 2 gruba ayrılabilir. İlk olarak halktan kişilerin portreleri, ikinci olarak da Doğu'nun tanınmış kişileri, sultanlar, vezirler, paşalar, hıdivler, Avrupa'daki Türk, Fas, İran elçileriyle de karşılaşılmaktadır. Halktan kişilerin portrelerinde genellikle modeller, diğer resim türlerinde olduğu gibi Müslüman olmayan halktan, Yahudiler ve Hıristiyan Araplardan seçilmektedir. Ressamların Avrupalı modellere Doğulu giysiler giydirerek resmettikleri ya da fotoğraf ve kartpostallardan yararlandıkları da bilinmektedir. 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyılda devam eden bir gelenek ise, kendilerini Doğulu giysiler içinde resmettiren Avrupalılardır. Zengin ve soylu kişiler, Doğulu giysiler içinde oto portrelerini yapmışlardır. Bazı ressamları da başka ressamlar Doğulu giysiler içinde resmetmiştir. Frank Dillon (1823–1909), John Frederick Lewis'ı (1804–76) Robert Scoot Lauder (1803–69), David Roberts'ı (1796–1864) Doğulu giysiler içinde gösterirken William Henry Hunt (1790–1864) da, kendisini Doğulu giysiler içinde göstermiştir. Prens Albert'in, Sir William Ross'a 10 yaşındaki Prenses Victoria'yı Doğulu giysiler içinde gösteren bir portresini yaptırması ve sonrasında bunu doğum gününde anne Kraliçe Victoria'ya sunması, dönemin bu resim türüne olan ilgisinin dikkat çekici örneklerinden biridir. Yapılan portrelerin arka planlarında ise genellikle kasaba görünümleri, Doğu'ya özgü halılar ve çinilerle karşılaşılmaktadır. Portre çalışan oryantalist ressamlar arasında Hugues Merle (1823–81), Emile Eisman (1857–1911), Jan Portielje (1829–1908), Leon Herbo (1851–1938), Joseph Coomans (1816–89) , vb. yer almaktadır. [30]

2.3.6.Şehir Meydanları

Oryantalist ressamların resimlerinde en çok karşılaşılan sahneler, farklı etnik kökenlere sahip insanların oluşturduğu çarşı ya da meydan sahneleridir. Konu olarak, su satıcıları gibi çeşitli satıcıların yanı sıra kadınlar, çocuklar, akrobatlar,

[30] Elvan Günay Topallı, a.g.e., s. 110.

müzisyenler, yılan oynatıcıları, hokkabazlar, dansçılar, arzuhalciler bu resimlerde yer almaktadır. Jean Leon Gerome'un *"Yılan Oynatıcısı"* bunu açıklayan en güzel örneklerden biridir. Katalog 16'da ayrıntılı olarak açıklanmıştır.(Res. 7).



Res.7: *Yılan Oynatıcısı* Jeon Léon Gérome 1860 Tuval Üzerine yağlıboya (Sterling and Francine Clark Institute Williamstown, Massachusetts.)

2.3.7. Tarihi Eserler

Arkeolojik gelişmeler paralelinde, 18. yüzyılda gelişen topografik manzara resimlerinde, genellikle antik kentler ve anıtlar ele alınmıştır. Özellikle İngiliz suluboya ressamları bu konulara ilgi göstermişlerdir. Bu tür resimler yapan ressamlar şunlardır: William Pars (1742–82), William Barlett (1793–1871), Thomas Allom (1804–72), William Purser (1790–1852), William Page (1811–85), William Leitch (1804–83), Antonie Ignace Melling (1763–1831), Dominique Vivant Denon (1747–1825).

2.3.8.Kutsal Konular

Avrupa resim sanatı incelendiğinde, Kutsal kitaplarda anlatılan sahneler yıllarca ayrıntılı olarak resmedilmiştir. Özellikle İncil'deki İsa'nın Doğumu, Meryem ve Çocuk İsa, Davud ve Jonathan gibi pek çok konu buna örnektir. Bu açıdan kutsal konular gibi kutsal topraklar da dini yönüyle sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Doğu'nun yalnızca Müslümanlar için değil Hıristiyanlık tarihi açısından da kutsal olması kutsal kitap konularının gerçek mekanlarda resmedilme isteğini doğurmuştur. David Wilkie (1875–41), William Holman Hunt (1827–1910) ve Frederick Goodall (1822–1904) gibi sadece Victoria dönemi ressamları için değil, James Tissot ve Horace Vernet için de İncil ile Doğu arasındaki bağlantı çok önemlidir. Victoria dönemi İngiltere'sinde dinin yeniden canlanışı, Eski Mısır'da geçen İncil temalarına rağbeti arttırmış, Edward Poynter (1836–1919), Lawrence Alma Tadema (1836–1912) ve Edwin Long (1829–1891), özenli tarihi kompozisyonlar yaratmışlardır.

Mezarlıklar ve ibadet mekanları da sanatçılar için önemlidir. Camiden çıkan figürler, namaz kılan figürler sanatçıların ilgisini çekmiştir. Çünkü Müslümanlar için kutsal olan mekanlara girmek sanatçılar için olanaksızdır. Çok az sanatçı özel izinlerle resimlerini yapabilmişlerdir. Örneğin; Avusturyalı ressam Rudolph Ernst (1854–1932) cami içini konu alan resimlerini fotoğraflardan yararlanarak yapmıştır (Res. 8).

2.4. İslam Dünyasını Etkileyen Oryantalist Ressamlar ve Resimleri

Ortadoğu 19. yüzyılda pek çok araştırmacının ilgisini çekmiştir ve eserlerine konu olmuştur. Eserlerinde Doğu'yu resmeden ressamlar Avrupa'ya da Doğu hakkında bir izlenim kazandırmışlardır. Ressamların ve seyyahların ilgisini çekip ziyaret ettikleri kentler İstanbul, Kahire, Kudüs, Şam, Beyrut gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük kentleridir. Müslüman nüfusun yoğun olduğu bu

kentlerde mimari yapılar da inanca göre şekillenmiştir.[31]

İslami konular oryantalist ressamların resim konularının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. 19 yüzyılda İslam ülkelerini ziyaret eden sanatçılar, ilk kez karşılaştıkları bu egzotik dünyayı resimlerinde anlatmışlardır. Gustav Bauernfeind'in (1848–1904) "*Zeytin Dağı'ndan Kudüs"* görünümü'nde olduğu gibi kenti dıştan bir bütün olarak tanıtmaya yönelik, anıtsal yapılarının kentin genel görünümünde ve siluetindeki belirleyici konumunu vurgulayan resimler yapılmıştır. İngiliz David Roberts (1796–1864) gibi desinatör ressamlar yapıların üslup özelliklerini yansıtan sanatı ve mimariyi tanıtım amaçlı çizimler yapmışlardır. Aynı zamanda Fabius Brest'in (1823–1900) İstanbul'da Yeni Cami Meydanında Çarşı konulu eserinde yapı topluluğunu gündelik yaşamla iç içe betimlemiştir. İbadet yapıları içinde geçen dini sahneler ve diğer dini ritüeller ise 19. yüzyılın sonlarına doğru sınırlı sayıda sanatçı tarafından betimlenebilmiştir. Oryantalist ressamlar, camide ibadet eden figür sahnesini neredeyse hiç kullanmamışlardır. Çünkü sanatçıların çoğu Hıristiyan olduğu için onların bu kutsal mekânlara girmeleri özel izine bağlıdır. Örneğin; Avusturyalı ressam Rudolph Ernst (1854–1932) cami içini konu alan resimlerini fotoğraflardan yararlanarak yapmıştır (Res. 8).

1857, 1868 ve 1895 yıllarında Kahire'de bulunan Jean Léon Gérôme (1824–1904) kentin dinsel mimarisini ve ibadet sahnelerini resmetmiştir. Gérôme resimlerde ibadet sahnelerini, namazın çeşitli hareketlerini seyircinin anlayabileceği şekilde betimlemiştir. Sanatçının Amr Camii'nde yaptığı *"Dua"* adlı tablosunda Kahire'nin en eski camilerinden biri olan Amr Camisi yer alır. Sanatçı resimde, imamın arkasında saf tutmuş olan Müslümanlar ve arasında bir çıplak erkek figürü bulunmaktadır. Bu figür ressamın bu sahneleri ne kadar gerçeğe uygun olarak ele aldığı konusunda kuşku uyandırmaktadır. Çünkü böyle bir sahnenin gerçekte ibadet mekânında olması mümkün değildir.

---

[31] Semra Germaner, "*Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası",* Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezinde yapılan konuşma metni.25 Nisan 2007, s. 3.
http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html



Res. 8: *Rüstem Paşa Camii'nin İçi* Rudolf Ernst 92x71cm Pano Üzerine Yağlıboya (Londra Mathaf Galerisi)

Gérôme resimlerinde askeri üniforma ve silahlara özel bir yer vermiştir. Örneğin; bir Arnavut beyinin evindeki imam ve onun arkasında namaz kılanların yer

aldığı eser buna örnektir. Diğer örnek de "*Kayıtbay Camii'nde Dua"* adlı tablosudur. Bu eserini 1895 yılındaki seyahatinde yapmıştır. Gerome'un camileri betimlediği resimler fotoğraftan çalışılmıştır. Mekân içinde yer alan figürler ise, kompozisyona sonradan yerleştirilmiştir. Enrico Tarenghi (1848–1938) adlı İtalyan ressam da eserlerinde fotoğraftan yararlanan diğer sanatçıdır. O da Gerome ile aynı tekniği kullanarak figürleri mekâna sonradan yerleştirmiştir fakat ondan farklı olarak mekanı hiç görmeyip fotoğraftan resmetmiş ve hayali kurgulara yer vermiştir. Lord Frederic Leighton (1830–96) Şam Emeviye Camii içini betimleyen tablosunu 1873'de yapının içinde çizdiği desenlerle gerçekleştirmiştir. Tabloda caminin minberi ve mermer duvar kaplamaları görülür. İçeride ise iki kız çocuğu, yüzleri peçesiz olarak resmedilmiştir. Oysaki Şam'da peçesiz dolaşmak bile yasaktır. Burada bir karşıtlık görülmektedir. Ernst'in *"Duadan Sonra"* konulu camiden çıkışını gösteren eserinde bir Kuran mahfazası, çiniler, duvardaki yazılar, sedefli kapılar, halı teşhir edilir. Avusturyalı sanatçı, uzun zaman İstanbul'da da çalışmıştır. Namaz kılmak için camiye gerek olmadığından, açık havada namaz kılan Müslümanlar da resimlere konu edilmektedir. İngiltere Kraliçesi Victoria ile eşi Albert tarafından sipariş edilen bir örnek de Alman Carl Haag'ın 1863 yılında Kudüs'te Kubbet'üs Sahra'yı betimlediği resmidir. Kraliçenin Osmanlı sultanına özel ricasıyla alınan izin sayesinde sanatçı 1863 yılında yapının dış görünümünü ve 1891 yılında da iç mekânı suluboya olarak resimleyebilmiştir. Sanatçı aynı zamanda Kubbet üs-Sahra'nın altında, Haram es-Şerif olarak bilinen mekânın resmini yapabilen tek kişidir. İstanbul'a gelen sanatçılar ve seyyahlar zamanlarının büyük çoğunluğu İstanbul dervişlere ayırmışlardır. Özellikle, Üsküdar'daki Rufaî tekkesiyle Galata'daki Mevlevî tekkesi bu anlamda önemlidir. İstanbul'da Fausto Zonaro (1854–1929), Jean-Léon Gérôme, Albert Aublet (1851–1938) gibi oryantalistlerin Mevlevî ve Rufaî tekkelerinde yapılan ayinleri konu alan eserleri mevcuttur. İslam inancına bağlı ritüelleri tanıtan bu resimler görsel açıdan zengin, tiyatral ve egzotik bir içeriğe sahiptir. Gérôme'un 1899 tarihli "*Mevlevi dervişleri"* tablosunda özellikle sema tennuresini giymiş bir semazen, duvarda asılı teberler, def çalan ve ney üfleyen figürler görülmektedir.

II. Abdülhamid tarafından Şii mezhebi liderine hediye edilmek üzere

sipariş edilen ve Saray ressamı Fausto Zonaro'ya ait Muharrem ayında gece alay oluşturarak dövünen Şiiler, önemli bir örnektir. Fakat II. Abdülhamid tahttan indirilince tablo ressamın elinde kalmıştır. Sanatçının 1910 tarihli "*Haykıran Rufaî Dervişleri"* eseri İstanbul'da ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sergilenmiştir. Kompozisyonda, saf halinde zikir yapan dervişlerin önünde, mihrap ekseninde yüzükoyun sıralanmış hastaları çiğneyen şeyh efendi, zikre eşlik eden bir neyzen ile kasidehan görülmektedir. Şeyh Efendi üstüdeki siyah hırka ve başındaki Rufaî tacıyla seçilmektedir. Tevhidhanenin duvarında "Besmele", "*Eşhedü en la İlâhe İllellâh",*"*Eşhedü enne Muhammeden Abdühu ve Rasulüh*", "*Ali"* ve "*Muhammed"* yazılı levhalar asılıdır. Üsküdar'daki Rıfaî Âsitanesi 1942 yılında yandığı için, Zonaro'nun bu tablosu bir belge olarak da önem taşımaktadır. Zonaro'nun eşi Elisa Pante ressamın bu tabloyu yaparken bir fotoğrafını çekmiş, Zonaro da bu fotoğraftan esinlenerek büyük bir yağlıboya tablo yapmıştır.



Res. 9: *Sürre Alayı*, Stefano Ussi, 1873, tuval üzerine yağlıboya 300x 520 cm (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu)

Stefano Ussi'nin (1822–1901) 1873 tarihli *"Sürre Alayı"* adlı tablosu da İslami öğeleri içermesi bakımından konumuz için önem taşımaktadır (Res. 9). Her yıl Hac mevsimi başlarken Hadimül Haremeyni Şerifeyn ünvanını taşıyan Osmanlı Sultanı ve Mısır Hidivi tarafından Mekke ile Medine (Haremeyn) halkına para ve

hediyeler gönderilmekteydi.[32]Resimde, Kahire'den yola çıkarak Kâbe'ye armağanlar götüren deve kervanı, kervanla giden hacılar ve onları yol boyunca korumakla görevlendirmiş Osmanlı ordusuna ait özel bir tabur betimlenmiştir. Türk atlıları altın yüklü devenin önünde bayraklarını sallayarak ve dualar okuyarak dinsel bir coşkuyla yürüyen kafileyi ortalarına almış olarak ilerlemektedir, resmin solunda kurulmuş çadırlarda ise hacılara yiyecek ve içecek sunanlar yer almaktadır.

Sürre Alayı, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nun en büyük tablosudur. Tablonun çerçevesini, Âl-i İmrân Suresi'nin 126. ayetinin bir bölümü olan *"Yardım ve zafer ancak, mutlak güç sahibi hüküm ve hikmet sahibi Allah katındadır."* anlamındaki Arapça kûfi yazı çevrelemektedir.

[32] Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'nda yer almaktadır.

3. 19.YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

1850 yılında ve daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun tek sanat merkezi durumundaki İstanbul'da sanatla ilgilenen farklı kesimlerin, sanat için kullanılan mekânların, sanatçı atölyelerinin varlığı, basının ve eğitim kurumlarının rolü Türkiye'de askeri okullar ve sivil okullarda sanat eğitimi, yurt dışında sanatçının aldığı sanat eğitimi, sanatçıların kişisel eğilimleri, Pera'da yaşayan Levantenler'in, Türkiye'ye gelen ve burada çalışan yabancı sanatçıların katkısı ile oluşan sanat çevresinde karmaşık bir durum söz konusudur. Abdülmecid döneminden, Cumhuriyet'e kadar geçen süre içerisinde bu sanat çevresinin ilgi alanına giren kaynaklar hem sanatçılar hem de toplum tarafından önemsenmiştir.[33]

Bu dönemde sanatta görülen değişiklikler, Klasik dönem Osmanlı sanatı özellikleri değil, Osmanlı İmparatorluğu dışındaki unsurlardır. Bu nedenle de "*Sanatta Batılılaşma"* nın nedeni Avrupa etkisi olarak kabul edilmektedir. İtalyan Baroğu, Fransız Rokoko ve Ampir Üslubu, Avrupa Eklektisizmi ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı resim sanatında görülen üsluplar "etki" olarak ifade edilmektedir.[34]

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılda sosyal ve idari yapısında görülen değişikliklerde özellikle Fransız Devrimi sonrasında gelişen düşünceler paralelinde Fransız etkili yapılaşmaların ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.[35]

---

[33] Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular*", Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Bildirileri* 17–18 Aralık 1992*,* Tarih Vakfı Yurt Yay., s. 70.
[34] Filiz Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Bildirileri* 17–18 Aralık 1992*,* Tarih Vakfı Yurt Yay., s. 57.
[35] Filiz Yenişehirlioğlu, *"Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi"*, s.57.

3.1. III. Selim Dönemi 1789–1807

III. Mustafa'nın oğlu olan III. Selim, 28 yaşında tahta geçmiştir. Babasının ölümüyle tahta geçen I. Abdülhamid zamanında geçirdiği 15 yıllık kafes hayatı boyunca kendini yetiştirmeye çalışan III. Selim'in edebiyat, müzik ve tarihe ilgisi olduğu bilinmektedir. III. Selim, Avrupa'yı tanımak ve Avrupa usullerini memlekete sokmak için İstanbul'daki elçilik heyetlerinden faydalanmayı gözetirken bir yandan da Avrupa merkezlerine giden Türk elçilerine verdiği özel talimatta, bulundukları memleketi çeşitli yönleriyle tanımalarını hatta o ülkenin dilini öğrenmelerini emretmiştir. Bu dönemde Batı sanatının etkisinin söz konusu olduğu alan mimaridir. Bu gelişmelerle birlikte yabancı mimarlara binalar yaptırılması da Batılılaşma açısından önemli bir adımdır. Bu gelişmelerle Abdülmecid devrinde daha ileri gidilmiş, bunun sonucunda da özellikle saray, köşk yapılarında Türk mimari geleneğinin yerli beğenisini yansıtan unsurları yıkıma uğramıştır. III. Selim döneminde tersane, gemi ve bina inşaatında yabancı mühendislerin faaliyetlerine dair bazı bilgiler bulunmaktadır. Mimar ve ressam Antone İgnace Melling (1763–1831) bu anlamda önemli bir isimdir. Melling'in bu dönemde Hatice Sultan için mimari ve dekorasyon çalışmalarında bulunduğu bilinmektedir.

Bu dönemde, bir takım siyasi çıkarlar nedeniyle sıkıntılı günler geçirilmiş, padişah ve devlet adamları Nizam-ı Cedid problemleriyle meşgul olmuşlardır. Bu olumsuzluklara rağmen, mimari alanda oldukça hareketlilik göze çarpmaktadır. Boğaziçi'nde, Eyüp'te Kâğıthane'de genellikle ahşap birçok köşk ve saraylar yapılmıştır. Eski Köşk ve sarayların birçoğu da restore edilmiştir. Yeni yapılarda barok ve rokoko etki devam etmektedir. Bu etki köşk ve saraylarda, bunların dekorasyonunda, sebil ve çeşmelerde ve nihayet dini yapılarda açıkça seçilmektedir. Yapı tarihi açısından önemli sayılan bir diğer gelişme de bu dönemde büyük çaplı kışlaların yapılmış olmasıdır. Bunların en önemlisi Selimiye Kışlasıdır.[36]

---

[36] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 23.

Melling'in Fransa'da 1819'da basılan *"Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore"* ünlü albümünün başında III. Selim'in bir gravürü bulunmaktadır. Gravürün altında çizenin Lemmon olduğu belirtildiğine göre, bu isimde bir gravür ressamının da III. Selim'i gördüğü anlaşılmaktadır. İlk kez bu dönemde resim, bir ders olarak okul programına girmiştir. III. Selim Kapıdağlı Konstantin adlı bir ressama Osmanlı padişahlarının resimlerini yaptırmıştır. Seri halindeki bu resimler, sanat yönünden, hayali olmaları bakımından da tarihi yönden bir değer ifade etmeseler de, bir Osmanlı padişahının kendi soyundan olanların resimlerini yaptırması bakımından önemlidir. Padişahın heykel ile ilgilendiği bir İtalyan sanatçı tarafından balmumundan yapılmış heykelleri gizliden saraya getirerek seyretmiş olduğunu, onun sır kâtibi tarafından tutulmuş günlük notlarından öğrenilmektedir. III. Selim'in Hattat Mustafa Rakım Efendi'ye kendi resmini yaptırdığına dair bilgiler mevcuttur. Bu dönem açısından önemli sayılacak bir arşiv belgesi bulunmaktadır. 19 Ekim 1805 tarihli bu belge fotoğraf makinesi görevi gören bir aletin Mühendishane'de faydalanılmak üzere İngiltere'den Türkiye'ye getirildiğini göstermekte olup aynen şu ifadeyi taşımaktadır. *"Hendesehanelerde resim almak için Avrupa'da müstamel olan Şamir Opüskür namile maruf iki adet sandık, İngiltere'den Dersaadete varid olup lüzumu mülahazasile sekiz yüz guruşa mubayaa olunmuş olduğu, malum-u devletleri buyruldukta baş muhasebeye kayd ile masrafı için suret verilmek babında emr-ü ferman devletlü inayetlü sultanım hazretlerinindir."*

3.2. II. Mahmud Dönemi 1808–1839

II. Mahmud döneminde, kültür, sanat ve bilim alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Mimari, resim, tiyatro ve benzeri alanlarda Avrupa örnek alınmıştır. Bu dönemde, Lale Devri ile (1718–30) başlayan ve III. Selim döneminde görülmeye devam eden Batılılaşma hareketleri önem taşımaktadır.18. yüzyılda Lale Devri'nden itibaren başlayan "*sanatta batılılaşma"* Avrupa kökenli Klasik, Barok ve Rokoko üslupları gibi farklı şekillerde karşımıza çıkmıştır. Bu üsluplar, mimarin ve güzel sanatların her alanında kendini göstermiş ve farklı biçimlerde uygulama alanı

bulmuştur. Örneğin, ilk Osmanlı elçisi Yirmi sekiz Mehmed Çelebi'nin (1660–1732) Fransız saraylarının benzerlerinin yapılmasını istemiştir. Batılı tarzda saray yapımı başlamış, 1730 Patrona Halil isyanı sonrası yok olan bu yapılar, İstanbul'da yeni bir mimari üslubun oluşmasını sağlamıştır. III. Ahmet döneminde Kâğıthane'de inşa edilen ve kent yaşamına yeni bir boyut getiren meydan çeşmeleri, Osmanlı baroğunun en önemli yapıları olan Nuruosmaniye (1775) ve Aksaray yakınındaki Laleli Camileri (1763) batılılaşma döneminin önemli mimari örnekleri olmuştur. Sultan III. Selim döneminde, ilk kez yabancı mimarlara binalar yaptırılmaya, inşaatlarında yabancıların bilgilerinden faydalanılmaya başlanmıştır. İmparatorluğun sıkıntılı günlerine rağmen, mimari alanda hareketliliğin yaşandığı bu süreçte, Boğaziçi, Eyüp, Haliç ve Kâğıthane'de barok ve rokoko etkili ahşap köşk ve saray inşaatları gerçekleştirilmiştir. Osmanlı, sanat alanında Avrupa'daki akımlardan etkilenmiş; barok, neoklasik, ampir ve ardından eklektik biçimler yüzyıl boyunca, Osmanlı mimarisinde kendine has biçimlerle yer bulmuştur. II. Mahmud döneminde, III. Selim'de görülen yapılaşmanın devamı olarak, kışla, okul, köşk ve saray binaları yapımına devam edilmiştir. Bunlara hizmet yapıları da eklenmiştir. Ayrıca, Heybeliada'da Bahriye Hendesehanesi, Kasımpaşa'da hastane, Çengelköy'de Kuleli, Rami, Maçka ve Beyoğlu kışlaları, Feshane, Dikimhane, Eyüp civarında İplikhane inşaatı gerçekleştirilmiş ve İstanbul'un çeşitli yerlerine karakollar yaptırılmıştır. Bab-ı Seraskeri ve Bab-ı Ali binalarının inşaatları gerçekleştirilmiş ve eski Beylerbeyi Sarayı'nın bazı yerleri satın alınıp, üç senelik bir inşaatın ardından büyük Beylerbeyi Sarayı yaptırılmıştır.

II. Mahmud'un Tersane, Sâdâbâd, Çırağan, Bebek, Beylerbeyi, Göksu köşk ve saraylarında kaldığı ve öldüğü sırada kız kardeşi Esma Sultan'ın Çamlıca'daki köşkünde olduğu bilinmektedir. III. Selim zamanında yapımı tamamlanan Çırağan Sarayı (Beşiktaş Sarayı) ise, II. Mahmud'un isteği doğrultusunda 1834'de yenilenmiştir. Sarayın mimarisindeki değişim, yenileşme hareketleri paralelinde Avrupa'dan alınan biçimleri kullanılmasıyla kendini göstermiştir. Yeni sarayın binaları tamamlandığında, ortadaki cephenin mermer sütunlarla dizili gösterişli yapısı, halk tarafından da beğenilerek "*Beyaz Saray*" olarak adlandırılmıştır.

Bu dönemin dini yapıları içinde 1826 yılında yapımı tamamlanan Tophane'deki Nusretiye Camii'nin yanı sıra küçük çaplı çok sayıda cami inşaatı başlatılmıştır. 19. yüzyılda yaşanan değişimler Sultanların dini yaşamlarını da etkilemiş, padişahların kimi zaman kimliklerini gizlemeden saray yöresindeki veya sık sık gittikleri kışlalar yakınındaki camilere de uğramaya başlamaları, onlar için bir dinlenme mekânının yaratılması gerekliliğini doğurmuştur. Böylece camilerde son cemaat yerinde Hünkâr Dairesi olarak adlandırılan odalar yapılmıştır. Sultan Mahmud mevcut mimarlık örgütünde de reformlar yapmış, Şehremini ve Mimarbaşılığı birleştirerek 1831 yılında Enbiye-i Hassa Müdürlüğü kurulmuş ve başına Hassa Mimarları Ocağı'nın baş mimarı olan Abdullahim Efendi getirilmiştir.

19. yüzyılda, İstanbul'da yapılmış olan köşk, kasır ve sarayların yerli gayrimüslimler tarafından yapıldığı bilinmektedir. II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde saray mimarlığı yapan Garabed (Karabed) Amira Balyan, (1800–1866) sonrasında ise 1843 yılında Fransa'ya eğitim için gönderdiği oğulları Sarkis (1835–1899) ve Nikogos (Nigoğos) Balyan (1826–1858) 19. yüzyılda önemli yapı faaliyetleri gerçekleştirmişlerdir.[37]

Son dönem Osmanlı mimarlık teşkilatının yapısal değişimi, bina inşa ve onarımındaki süreçlerin yeterince bilinmemesi ve özellikle de arşiv kayıtlarına bakılıp ihale şartnameleri incelenmediği için Balyan Ailesi ile ilgili bu güne kadar yapılan yayınlar eksik ve yanlış bilgiler içermektedir. Baylanlara ilişkin en yaygın yanlışların başında sahip oldukları idari unvanlar gelmektedir. Kirkor Balyan'dan itibaren bu ailenin tüm fertlerinin hassa mimarı olduklarına dair bilgiler tüm yayınlarda kullanılmaktadır. "Hassa Mimarı" tabiri 1831 yılında Hassa Mimarlar Ocağı kaldırıldıktan sonra mimarlar için kullanılmamıştır. 19. yüzyılın başına ait tespit edilen Hassa Mimarlar Ocağı listesinde bu aileden hiçbir ferdin ismi

[37] Mustafa Cezar. "Mimarlık ve Resim Öğretimine Giriş", VII. 25–29 Eylül 1970, *Kongreye Sunulan Bildiriler*, TTK Basımevi, Ankara, 1973, s. 734.

geçmemektedir.1831 yılında kurulan Enbiye Müdürlüğü döneminde görevli mimar halifelerinin içerisinde de Balyanlar yer almamaktadır.[38]

Ayrıca 1837 yılında İstanbul'a gelen İtalyan Gaspare Fossati (1809–83) ve 1839'da ağabeyi ile birlikte çalışmak üzere İmparatorluğa gelen Giuseppe Fossati (1822–91) dönemin önemli yabancı mimarları arasındadır. Batılılaşma süreci içerisindeki önemli dönüm noktalarından olan bu dönemde, resim sanatı açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Osmanlı resim sanatında 17. yüzyıl sonlarından itibaren etkileri görülmeye başlanan Batı resmi özellikleri,18.yüzyılda Lale Devrinden itibaren duvar resimlerinde ve minyatürlerde görülmeye başlamıştır. Batı kültürünün etkilerinin hissedildiği sanat ortamına uyum sağlayan nakkaşların, perspektif, ışık-gölge ve renklerde tonlama yapmaya başlamaları, Batılı sanatçılarla onların eserlerini görmeye başlayan yerli sanatçılar arasındaki etkileşimi ortaya koyması bakımından önemli bir değişimdir. Padişahlar birçok yerli ve yabancı ressama portrelerini yaptırmışlar; çoğu guvaş veya yağlıboya olan bu portreler, el yazma kitaplar veya albümlerde yer almak için değil asılmak üzere yapılarak, kitap resminden tuval resmine geçişin önemli adımlarından biri olmuştur. Yerli ve yabancı sanatçılara yaptırılarak sarayın çeşitli mekânlarına astırılmış olan bu anıtsal resimler, Sultan II. Mahmud Dönemi'yle birlikte tümüyle Avrupa tarzı bir ikonografyaya sahip olmaya başlamıştır. Bu dönemde, Mühendishane'nin okul programı değiştirilerek, resim derslerine daha fazla önem verilmeye başlanmış; 1825 yılında öğrenci sayısı 40'dan 100'e çıkarılmış ve ders programında düzenlemeler yapılmıştır. 1835 yılından itibaren Avrupa'ya askeri eğitim için gönderilen Türk öğrenciler arasında resimle ilgilenenler, Batı tarzında resim sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Harbiye Mektebi'nin eğitim kadrosunda, 1837–1841 yılları arasında suluboya dersleri veren Malta asıllı sanatçı Joseph Schranz ve Fransız uyruklu Pierre Gués'de yer almıştır. Bu

[38] Selman Can, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı,* Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları 1. Basım, Erzurum 2010, s.90.

sanatçılar, Osmanlı resim sanatının gelişiminde ve *"asker ressamlar"* olarak bilinen sanatçıların yetişmesinde önemli rol oynamışlardır.[39]

Sultan'ın askeri reformlarına paralel olarak yaptığı kıyafet değişikliğinin ardından kendisini yeni giysilerle, çoğunlukla ayakta gösteren ve Avrupa kalıplarının kullanılarak yeni bir Osmanlı imgesinin yaratıldığı anıtsal yağlıboya portrelerini devlet dairelerine astırması resim alanında önemli bir gelişmedir. Törenle devlet dairelerine astırılan yağlıboya portrelerin hepsinde padişah yeni kıyafetleri ve fesiyle, çoğunlukla ayakta, genellikle bir elinde kılıcı ve diğer elinde bir ferman tutarken gösterilmiştir. Bunun yanı sıra "*tasvir-i hümayun"* nişanı olan madalyon portrelerini devlet işlerinde yararlılık gösteren yüksek kademe görevlilerine dağıtması portreciliğin yaygınlaşmasını sağlamanın ötesinde, yeni bir Osmanlı imgesinin de oluşmasında etkin olmuştur.[40]

Sultanlar sarık ve cüppe yerine fes, setre ve pantolonla resmedilmişlerdir. Bu dönemde çok sayıda yabancı sanatçı da Osmanlı topraklarında bulunmuştur. 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya gönderilen elçi heyetleriyle başlayan *Turquerie* modasının ardından, 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'a elçi heyetleriyle gelen sanatçılar genellikle Pera'daki elçilik binalarında ikamet etmiş, civarda kurdukları atölyelerinde genellikle manzara, kıyafet görünümleri ve portreler üretmişlerdir.[41]

Bu dönemde Osmanlı topraklarında bulunduğu tespit edilen bazı sanatçılar şunlardır: Alman Johann Martin Bernatz (1802–78), Johann Michael Wittmer (1802–1880), Fransız Alexandre Gabriel Decamps (1803–60), Achille Jacques Deveria (1800–57), François Dubois (1792–1871), Louis Dupre (1789–1837), Michael François Préaulx, Henri Guillaume Schlesinger (1814–93), Belçikalı

---

[39]Mustafa Cezar, a.g.e., s. 457.

[40] Tasvir-i Hümayun nişanı, ilk kez Sultan II. Mahmud döneminde çıkarılmıştır ve yeni Osmanlı imgesinin yayılmasında en büyük rolü oynamıştır. Avrupa'da 18. yüzyılda yaygınlaşan bu tür fildişi veya emaye portreler "miniature" olarak adlandırılmış ve kimi zaman mücevher olarak da kullanılmıştır. II. Mahmud'un fildişi portrelerin ilk örneğinin TSM'de bulunan (17/208) 1832 tarihli ve ressam Marras imzalı bir örnek olduğu düşünülmektedir. II. Mahmud'un bu örnek dışında da benzer fildişi portreleri bulunmaktadır.(Reyhan Aslan, a.g.e., s. 50.)

[41] Semra Germaner -Zeynep İnankur, a.g.e., s. 63.

Jacob Jacobs (1812–79), Danimarkalı Martinus Rorybe (1803–48), Alman asıllı Maltalı Joseph Schranz (1803–67), Rus Karl Petroviç Bryullov (1799–1852), İsviçreli Charles Gleyre (1806–74).

II. Mahmud döneminde Osmanlı topraklarında bulunduğu tespit edilen İngiliz sanatçılar ise Sir William Allan (1782–1850), Thomas Allom (1804–72), Henry Aston Barker (1774–1856), William Henry Bartlett (1809–54), Selina Bracebridge (1804–74), James Skene (1775–1864), Godfrey Thomas Vigne (1801–63), William Page (1794–1872), William Purser (1790–1852), Frederic Coke Smyth (1820–67), John Foster (1787–1846), John Peter Gandy (1787–1850), Mr. Maude, Sir Robert Ker Porter (1777–1842), Clarkson Frederic Stanfield (1793–1867), Mrs. W. Turner (1797–1891) ve Lewis Vulliamy (1791–1871) olarak belirlenmiştir.[42]

Alman sanatçılardan Johann Martin Bernatz (1802–78) 1839'da, seyahat süresince gerçekleştirmiş olduğu karakalem desenlerini "*Images de la Terre Sainte, Desinees d'aprés Nature"* (Kutsal Toprak Görünümleri) isimli 40 levhalık bir albümde yayınlanmıştır. Fransız sanatçılardan Alexandre-Gabriel Decamps (1803–60), 1816 yılında Etienne Bouhot'un atölyesine girerek geometri, mimari ve perspektif konularında eğitim almış 1818 yılının sonlarında Bouhot'un yanından ayrılarak Alexandre Denis Abel de Pujol'un (1785–1861) atölyesine girmiştir.[43]

3.3. Abdülmecid Dönemi 1839–61

Sultan Abdülmecid babası II. Mahmud'un ölümünden sonra tahta geçmiş, 3 Kasım 1839'da Gülhane Hattı Hümayun'u ilan etmiştir. Bu dönem *"Tanzimat Dönemi"* olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde askerlik, eğitim ve sosyal alanda

---

[42] Reyhan Aslan, *Sultan II. Mahmut Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu'na gelen İngiliz Sanatçılar (1808–39),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009, s. 58.

[43] Dewey F. Mosby, *Alexandre-Gabriel Decamps 1803-1860*, New York, Garland Publishing Inc., New York & London, 1977, s. 29.

önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Bu dönemde de Avrupa'dan bazı ressamların Türkiye'ye gelerek resimler yaptığı bilinmektedir. Ressamların çalışmalarında, yağlıboya ve suluboya resimler eskisine oranla artış kaydetmektedir. Bu dönemde İngiliz ressam Sir David Wilkie İstanbul'da bulunduğu sırada Abdülmecid'in bir portresini yaptığı bilinmektedir.[44]

Fransız ressam Felix Ziem (1821–1911) çeşitli ülkelere geziler yapmış ve 1845–48 yılları arasında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da yağlıboya, suluboya manzaralar yapan ve eserleri Avrupa'nın çeşitli galeri ve koleksiyonlarında yer alan Ziem'in resimlerine İstanbul'da bazı özel koleksiyonlarda rastlanabilmektedir. İstanbul'da resim çalışmalarında bulunan kişilerden birisi de mimar Gaspare Fossati'dir. Sanatçı daha çok İstanbul binalarını ele alan resimler yapmıştır. Belgeler arasında özellikle Abdülmecid devrinde saraya resim takdimine, ressamlara nişan verilişine dair bir takım bilgilere rastlanmaktadır.

Saraya resim takdimine, padişahın resmini yapmak isteyenlere veya ressamlara nişan verilişine dair bazı örnekler şunlardır:

1855 yılında İstanbul'a gelmiş olan Kamil Sevastapol adlı kişi, bir takımı Fransız İmparatoru'na bir takımı da padişaha takdim edilmek üzere iki takım resim hazırlamış, padişaha sunulan resimlerden dolayı kendisine padişahın bundan pek memnun kaldığı bildirilmiştir.

1847 yılında bir Fransız sanatçısı akik üzerine Fransa cumhurbaşkanı Louis Napoleon'un resmini yaparak Fransa sefareti yoluyla padişaha sunmuş ve bunun üzerine Fransız sanatçısına beş bin kuruşluk bir yüzük hediye etmiştir. 1852 yılında da Fransa askeri tıp okulu tarih-i tabii profesörü Chenu hazırladığı resimleri iki bölüm halinde Sultan Abdülmecid'e göndermiştir.[45]

---

[44] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 66.
[45] Mustafa Cezar, a.g.e., s.79.

Avrupa başkentlerindeki Osmanlı elçiliklerine ve Avrupa hükümdarlarına Osmanlı Hükümdarlarının resminin gönderilmesi Abdülmecid döneminde başlamıştır. Araştırmalar sırasında bu konu ile ilgili birkaç belgeye rastlanılmıştır. Bu belgedeki bilgilere göre: *"Kafkas hükümdarı ünvanı ile Rus çarı adına Kafkasya'yı yöneten Prens Voronçof'a gönderilmek üzere padişahın bir resmi yaptırılmış ve bu resim Voronçof'a götürülüp teslim edilmek üzere 1847 Şubat ayında Trabzon Valisi Halil Paşa'ya gönderilmiştir."*

Sultan Abdülmecid, ismi bilinmeyen Prusyalı bir ressama resmini yaptırarak Viyana'daki Türk elçiliğine göndermiştir. Buradaki Türk elçisi, diğer devletler elçiliklerinde hükümdar resimlerinin asıldığı yerleri süslü şekilde hazırlanmış olduğunu görünce, bunu İstanbul'a duyurmuş ve 1848 yılında ödenek getirerek elçilikte resmin asılacağı yeri düzenletmiştir.

3.4. Abdülaziz Dönemi 1861- 76

Güzel sanatlara önem veren Sultan Abdülaziz, 1858 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nın karşısına bugünkü stadyumun bulunduğu yere, özel bir tiyatro yaptırmıştır. Böyle bir tiyatronun yapılışından cesaret alan bazı azınlık mensubu sanatçılar, o yıl Naum tiyatrosunda bir tercüme piyes oynamışlar, fakat Abdülmecid zamanında bunun devamı gelmemiştir. Saray ve Batılı ressamlar konusunda Abdülaziz'in sanatçı kişiliği ile bütünleşen ve saray dışındaki sanat ortamıyla da paralellik gösteren saray içindeki yoğunluk daha çok padişahın resimlerinin yapılması için davet edilen sanatçıların faaliyetleridir. 19 yüzyılın Batılı anlamdaki resim üslubuyla sürmüştür. Sultan Abdülaziz dönemi portrelerini yapanlar arasında Fransız ressam Pierre Desiree Guillement, Stanislavs Van Chelebovski de bulunmaktadır. Leonardo de Mango'da 1883 yılında İstanbul'a gelerek Preziosi gibi hayatının sonuna kadar burada yaşamıştır. Mango, Philippe Bello ve Salvator Valeri gibi İtalyan Oryantalistleri ile Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ailesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Sarayın arşiv belgelerinde "*Sultan Abdülaziz'in Ressamı*" olarak tanımlanan ve bizzat Sultan'ın daveti üzerine İstanbula

gelen gelen Guillement, sarayın hizmeti dışında 1874 yılında İstanbul'da kurduğu atölye ile Türkiye'de resim eğitiminin gerekliliğini ilk kez ortaya koyması yanı sıra bu atölyesi ile Batılı anlamdaki Türk resmine de önemli katkıları olduğu düşünülmektedir. Bu dönemin önemli sanatçılarından biri İtalyan ressam Merlo'dur. (1848). Dekoratör ressam Merlo, Naum'un ilk tiyatrosu yandıktan sonra padişah Abdülmecit'in desteğiyle 1848'de inşa ettirdiği ikinci tiyatronun dekorlarını yapmıştır. Merlo'nun İstanbul'da bazı kişilere resim dersi verdiği bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimar Vallaury'nin muavini olarak öğretmenlik yapan Philippe Bello, Kırım Harbi sırasında İstanbul'a geldiğinde ilk resim derslerini Merlo'dan almıştır.

Abdülaziz, resim sanatına karşı özel bir ilgi göstermiştir. Bazı ressamlara görevler verdiği, maiyetinde ressamlar bulundurduğuna dair örnekler bulunmaktadır. Örneğin, 1863'te Mısır'a yaptığı ziyaret sırasında maiyetindeki kişiler arasında Masson adında bir ressam vardır. Bu yolculukta Şehzade Mehmed Reşad ve Murad, Abdülhamid gibi önemli kişiler başka bir vapurda bulundukları halde ressam Masson bizzat padişahın bindiği vapurda yer aldığı bilinmektedir. Abdülaziz, Mısır gezisinden 4 yıl sonra Avrupa'ya bir gezi yapmıştır. Bu gezi, bir Osmanlı hükümdarının Avrupa'ya yaptığı ilk ve tek gezidir. Padişahın Avrupa gezisi sırasında Uluslararası Paris Sergisi açılmıştır. Sergiye Osmanlı Devleti de katılmıştır. Paris Sergisi'nde Osmanlı ülkesinin tarım ürünleri ve sanayi mamulleri ile birlikte tarih ve sanat değeri olan bazı eşyalar da sergilenmiştir. Paris Sergisi'nde Osmanlı hükümetine ayrılan alanda bir Türk Kahvehanesi ve ayrıca bir de Türk mimarisinin özelliklerini yansıtan kasır inşa edilmiştir. Paris Sergisi'ndeki pavyonlar arasında Türk pavyonu ilgi uyandıran pavyonlara dâhil olmuştur. Üzerinde padişahın resmi işlenmiş kadife kumaş, o zamanın İstanbul'unun ünlü fotoğrafçısı Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş İstanbul manzaraları ve özellikle Türk silahları büyük ilgi toplamıştır. Sultan Abdülaziz, 5–10 Temmuz 1867 tarihinde Paris Sergisi'ni dolaşmıştır. Sergiyi gezerken ilk ziyaretini Türk pavyonuna yapmıştır. Türk pavyonunun ilk galerisini Türk silahlarından yapılmış bir arma süslemektedir. Abdülaziz, Avrupa'da devlet adamlarının heykellerinin yapıldığını gördükten sonra, ülkeye döndüğünde kendi heykelinin yapılmasını istemiştir. Daha önce İtalyan

ressam Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmed'in resmini yapmıştır. Fakat şimdiye kadar hiçbir Osmanlı padişahının heykeli yapılmamıştır. Padişah, heykelini yaptırmak için C.F. Fuller isimli bir heykeltıraşı İstanbul'a getirtmiştir. Bu sanatçı, padişahın at üzerinde bronz bir heykelini yapmıştır. Bu heykel bir Osmanlı padişahını konu alan ilk ve tek heykeldir. Heykel, 1871'de Münih'te döktürülmüş ve Beylerbeyi Sarayı'na konmuştur. Bu heykelin Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra Topkapı Sarayı'na taşındığını Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'nin 1922 yılında TBMM tarafından halife ilan edilince babasının heykelini Topkapı Sarayı'ndan aldırıp Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki özel köşküne götürdüğünü, Cumhuriyet'in ilanından sonra heykelin yeniden Beylerbeyi Sarayı'ndaki ilk yerine yerleştirildiğini bildirmektedir.Fakat "*Harem'de Beethoven"* adlı eser incelendiğinde resmin 1910'lu yıllarda yapıldığı bilindiğine göre Abdülmecid Efendi babasının heykelini en erken 1910larda köşküne taşımış olmalıdır.[46]

Abdülaziz zamanında etkin olan yerli ve yabancı ressamların arasında Ayvazovksi, Guillemet, Ahmed Ali Bey bulunmaktadır. Ayrıca, 1874 yılında, bazı gazetelerde Abdullah Biraderler diye anılan ressamdan bahsedilmektedir. 5 Temmuz 1874 tarihli bir gazetede ünlü ressam Abdullah'ın padişah tarafından Dolmabahçe Sarayı'na çağrıldığı ve bu şahsın padişahın sırma ve ipekle işlenmiş bir resmini yaptığı bu resimden hükümdarın pek memnun kaldığı yazmaktadır. 18 Temmuz 1874 tarihli iki gazetede ise, Abdullah kardeşler tarafından yapılan, padişahın, şehzadelerin ve Osmanlı hanedanının bazı kişilerin resimlerinin başka ressamlar ve fotoğrafçılar tarafından kopyalanması hükümdarın emriyle yasaklandığı bildirilmektedir. Abdullah kardeşler için bu gazetenin birisinde *"ressam-ı Hazret-i Şehriyari"* dendiği halde diğerinde *"Beyoğlu'nun ünlü ressamlarından"* şeklinde bahsedilmektedir. Abdülaziz'in önem verdiği ressamlardan biri de Lehli ressam Stanislaw Chelebowski ve Fransız Berton'dur. Sarayda kendisine ayrılan dairede bir müddet çalıştırılan Chelebowski, Türk tarihinin zaferlerine ait tablolar yapmıştır.

---

[46] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri" *Uluslar arası Sanatta Etkileşim Sempozyumu* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 1998, s. 141.

Burton ise, sarayda ayrılan bir yerde çalışmış ve Sultan Mahmut ile Abdülmecid'in at üzerinde birer resmini yapmıştır.

Osmanlı hizmetinde bulunmuş yabancı mimarlar arasında en çok tanınanlardan birisi Fossati'dir. Mimar Fossati, Ayasofya'yı tamir etmiş ve iki yıl kadar süren bu tamir 1849 yılında tamamlanmıştır. Darülfünun için bir bina inşası işi de Fossati'den istenmiş ve binanın yapımına hemen hemen Ayasofya tamiri ile birlikte başlanmasına rağmen inşaat çok uzun sürmüş ve binanın restorasyonu 20 yıl sonra tamamlanmıştır. Yüksek Mühendis Okulu'ndaki mühendis mimar hoca Jachmund da Akademi'deki Vallaury gibi öğretim faaliyetinin dışında bina inşa çalışmalarında da bulunmuştur. Sirkeci Gar Binası onun eseridir. Bu Alman mimar ayrıca daha bazı resmi ve özel binanın projesini de hazırlamıştır. Sirkeci Garı gibi Haydarpaşa Garı da yabancı mimarların eseridir. Haydarpaşa Garı'nı Otto Ritter ve Helmuth Cuno adlı iki Alman mimarı yapmıştır. Garın inşaatına 1906 Mayıs ayında başlanmış 1908 Ağustos ayında yolcu salonu bölümünün açılışı yapılmış bir buçuk yıl kadar sonra da binanın tamamı bitirilmiştir. Ayrıca II. Abdülhamit'in mimarlarından olan İtalyan mimar Raimondo d'Aranco da saray emrindeki çalışmalarının dışında özel mimari çalışmalarda da bulunmuştur. Bu yöndeki faaliyetleri arasında Tarabya'daki İtalyan Elçilik binasını, Beyoğlu'nda Botter apartmanını, Beşiktaş'ta türbe, kitaplık ve çeşmeden meydana gelen Küçük Şeyh Zafir Külliyesini yapmıştır.[47]

3.5. Osman Hamdi Bey 1842–1910

1842 yılında İstanbul'da doğan Osman Hamdi Bey, Edhem Paşa'nın oğludur. 1857 yılında hukuk eğitimi almak için Paris'e gitmiş fakat resme olan ilgisi onun hukuk eğitimini yarım bırakarak resim eğitimi almayı tercih etmesine neden olmuştur. Osman Hamdi Bey, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Léon Gérome ve Gustave Boulanger'den resim dersleri almaya başlamıştır. [48]

---

[47] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 131.
[48] Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi,* Varlık Yayınları, 1960. s. 255.

Resim eğitiminden sonra yurda dönen Osman Hamdi Bey, arkeolojiye olan ilgisi sonucunda Bağdat'a ve Aydın bölgesine birçok kazıya gitmiş ve kazılardan çıkarttığı tarihi eserleri de İstanbul'a göndermiştir. O dönemde tarihi eserlerin korunması ve sergilenmesi görevi Alman müdür A. Dethier'in sorumluluğundadır. Fakat eserlerin sergilenmesi için uygun bir yerin olmamasından dolayı, eserlerin yeri sürekli değişmiştir. En sonunda toplu olarak Çinili Müzede bırakılmıştır.

Osman Hamdi Bey, bir bilim adamı, yönetici ve sanatçı olarak çok çeşitli alanlarda eserler üretmiştir. Sanatçının bu başarıları, iki perspektifinde kavranabilir. Bunlardan biri bir bilim adamı kişiliği öbürü de ressam, sanatçı kişiliğidir. Bir bilim adamı olarak Osman Hamdi Bey, her şeyden öte bir arkeolog ve müzeologtur. Eğitim amacıyla Batı'da kaldığı 9 yıllık dönem içinde kültür ve sanatla ilgili gelişmelerle yakından ilgilenmiş, kültürün yalnızca yaşanan güncel kültür fenomenlerinden oluşmadığını kurumlaşarak bir tarihsellik boyutu da kazandığını görmüştür. Bu kurumlaşma bir yandan canlı, güncel kültür olaylarıyla öbür yandan da tarihselleşmiş kültür olgusu ile ilgilidir. Osman Hamdi Bey, 3 anıtsal kurum yaratmıştır. Bunlardan biri yaşayan kültürü eğitmeye geliştirmeye yönelik, bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi'nin çekirdeğini oluşturan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, diğeri Arkeoloji Müzesi, üçüncüsü de Türk Anadolu uygarlıklarını koruyacak olan Asar-ı Atika Nizamnamesi'dir.[49]

Sanatçının yaşadığı dönem, gerek Batı'da gerekse Türkiye'de sanat ve fikir çatışmalarının yoğun olduğu bir dönemdir. Osman Hamdi Bey'in ana konusu, tarihsel mimari mekan içinde tarihsel kıyafetlerle betimlediği kadın ve erkek figürleridir. Bu resimler çağın gelenekçiliğine karşıt modernist yapıtlarla karşılaştırıldığında gelenekçi, rasyonel ve katı bir akademizmi sergilemektedir. Amacı, resimde yeni estetik ve sanat sorunlarını çözmek değil, mimari, kumaş ve kıyafet gibi resim dışı öğeleri tuvale, belli rasyonel kurallar çerçevesinde

---

[49] İsmail Tunalı, "Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri*", 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler,* 2–5 Ekim 1990, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 1992, s. 165.

yansıtmaktadır. Sanatçı, bu yaklaşımıyla çağının duygu ve düşüncelerini paylaşan bir sanatçı kimliği taşımamaktadır. Osman Hamdi'nin resimlerinde kullandığı figürler gerçek, canlı, duygusal olarak yaşayan bir empati içeren figürler değil; tersine duyarlıktan yoksun, soğuk, ruhsuz ve yapaydır. Yani Batı'ya özgü bir Oryantalizm örnekleridir. Osman Hamdi Bey'in resimleri, ulusal Türk resmi kategorisi içine sokulamaz, onlar Fransızca atılmış imzaları ile "*Batı*"dandır.[50]

Osman Hamdi Bey, Paris'teki atölye hocası olan Gérome'den çok etkilenmiştir. Onun Oryantalist etkiler taşıyan resimlerinden, doğu kültürüne ait olan nesneleri kullanması, renkleri, tekniği, giyim tarzı ve yaşam biçimini resimlemesi, Osman Hamdi Bey'in ilgisini çekmiş ve kendisinin de bu doğrultuda çalışmasına neden olmuştur. Gérome ile Osman Hamdi Bey arasındaki tek fark Gérome'un tam bir Avrupalı olarak resimlerinde kullandığı objelerin doğu kültürüne ait olmasıdır. Her iki sanatçının da resimlerinde kullandığı objeler, halılar, kitaplar, silahlar, rahleler, kapılar ve bol renkli işlemeli kumaşlar, perdeler ve onların kaçınılmaz detaylarıdır. Resimlerini kurgularken genellikle kendi çektiği fotoğraflardan yararlanan Osman Hamdi Bey, yaptığı resimlerin çoğunda model olarak kendisini, eşini ve çocuklarını kullanmıştır. Osman Hamdi Bey'in dönem itibariyle yenilikçi olmasının diğer bir göstergesi de, dönemindeki sanatçıların resimlerinde figürü kullanmalarına rağmen Osman Hamdi Bey'in resimlerine korkusuzca figür kullanmasıdır. Özellikle de kadın figürünün ilk olarak Türk resim sanatına girmesi Osman Hamdi Bey ile birlikte olmuştur. Osman Hamdi Bey, bürokrasinin içinde olması nedeniyle daha çok devlet işleriyle uğraşmıştır. Yurt dışında ressamlığı yönüyle değil de, müzeci kişiliğiyle daha çok tanınmış, Paris, Berlin, Viyana gibi çeşitli ülkelerde sergilere katılmış ve müzeciliğinden dolayı madalyalarla ödüllendirilmiştir. Katıldığı yurt dışı sergilerin çoğuna Türkiye'yi ve Türk insanının yaşayışını, kültürünü anlatan resimler yaparak katılmış ve eserleri müzeler tarafından satın alınmıştır.

3.5.1. Osman Hamdi Bey'in Üslubu ve Konuları

[50] İsmail Tunalı, a.g.e., s. 167.

Osman Hamdi Bey'in resimleri Batı'nın Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülmüştür. Bir ressam olarak Osman Hamdi Bey, Fransa'da eğitim aldığı Gerome'un etkisiyle, Oryantalist bir figüratif anlayışı benimsemiştir. Bu etkinin en belirgin olduğu Harem resmi, figürlerin cinselliğinin çıplaklıkla vurgulanmadığı, üçüncü boyut etkisinin azaltıldığı, arka plandaki çinilerin dekoratif görüntüsüyle minyatüre yaklaşan bir Oryantalizm yorumudur.[51]

Osman Hamdi, özellikle Doğu'nun camilerinin, türbelerinin güzellik ve ihtişamını gözler önüne sermeye çalışmıştır. Onun tablolarındaki cami veya türbenin önünde veya içinde bir ya da birden fazla insan figürü bulunmaktadır. İnsanların duruşları hatta kıyafeti, cami merdivenlerinde çok sayıda insan bulunan tablolarında ve hatta Şehzade Türbesi tablosunda olduğu gibi bazen teatral olmakla beraber, genellikle dini ve uhrevi bir ifadeyle mekana uygundur. Osman Hamdi Bey'in insan figürünü reel anatomi ve portre değerleriyle Türk resim ortamına, akademik disiplinin temel ilkelerinden biri olarak yerleştirmeye çalışması, Osmanlı ülkesinin Batı standartlarını örnek aldığı bir gelişmeye çok uygundur. Ancak diğer akademik ilkelerle birlikte figür eğitiminin de sıradan bir hoca kalitesine teslim edildiği koşullar, insan figürü ya da portrelerde, kültürün yenilenme dinamiklerine katkıda bulunabilecek bir işlevin gerçekleşmediğini, aksine belirgin bir kültürel çöküş sürecini doğrulayan eğilimlerle birleştiğini ortaya koymaktadır. Osman Hamdi'nin resimlerinin Batı normlarıyla kurulan bütün ilişkilerine rağmen bir çöküş sürecini yansıtması da bu bağlam içinde söz konusu edilmek zorundadır.[52]

İnsan figürlü büyük kompozisyonlar oluşturma yolundaki çalışmalarında hocası Gérome'un etkisi vardır. Bu nedenle çalışmaları, mekansal kurgu, anatomi, ve

---

[51] Aytül Papila, "*Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı"* Beykent Ün. GSF Yay. s.124.

[52] Sezer Tansuğ, "Osman Hamdi'nin Resimlerinde Üslup Ayrımları", *1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2–5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 1992.s.162

kompozisyon açısından onunla benzerlik göstermektedir. Ayrıca; Türk resmine insan figürlü kompozisyonu getiren sanatçı da Osman Hamdi'dir (Res. 10–13).



Res.10:*Zeybekler* Osman Hamdi Bey Tuval Üzerine Yağlıboya 72x102 cm (Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu)



Res.11: *Mısırlı Çengi* Jeon Léon Gérome 1863 Yağlıboya 50x81,3 cm (Dayton Art Institute)



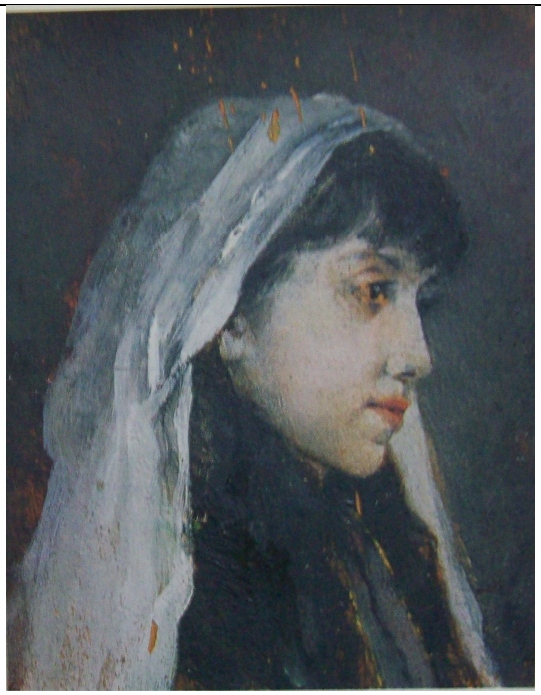
Res.12: *Ekberin Acısı* Jeon Léon Gérome 1878 Yağlıboya 40,6x54 cm (Robert A. Isaacson Koleksiyonu)



Res. 13*: Yeşil Türbe'de Dua* Osman Hamdi Bey 1882 Tuval Üzerine Yağlıboya (Kudret Türksan Koleksiyonu)

Osman Hamdi Bey'in bazı tablolarında seyircinin dikkatinin insanların kıyafetine biraz da tavır ve hareketlerine çekilmek istendiği sezilmektedir. Fakat onun asıl üzerinde durduğu ve dikkatleri çekmek istediği şey, mimari elemanlar ve özellikle mimariye ait veya onunla ilgili ve onu tamamlayıcı dekorasyondur. Böylece cami ve türbenin yazıları, çinileri, kalem işleri, rahleler ve bunlardaki sedef kakmalar, şamdanlar, mumlar, kandiller, halılar ve bunlardaki dekorasyon bir renk cümbüşü içinde bütün güzellikleriyle gözler önüne serilmiştir. Eğer tabloda bir cami veya türbe önü ele alınmamışsa, ayrıntıyı gösterme çabası eşyalar ile insanların kıyafetleri üzerinde toplanmaktadır. Cami ve türbelerdeki erkek figürlerinde ya dini bir kıyafet ya da kendi dönemine ait bir kıyafet esas almış, Tanzimat ve Meşrutiyet devirlerinin Batı'dan gelen erkek kıyafetlerine yer vermemiştir. Erkek kıyafetlerinin bir kısmına Suriye ve Irak taraflarının Arap unsurlarını da kullanmıştır. Kıyafetler, hangi döneme ait olursa olsun dikkat çekici olmasına ve kompozisyonda odak noktası olmasına özen göstermiştir. Kıyafetlerin bazıları Tamamen Türk olmasa da onun tablolarında asıl bize aidiyeti haykıran şeyler mimari, mimariye bağlı süslemeler ve eşyalardır.[53] Osman Hamdi kendi nesli arasında ayrı bir yön seçmiş ve o yönün sanatçısı olmuştur.Osman Hamdi, büyük figürlü kompozisyon ressamı olarak ayrı bir yer tutmaktadır. Kendi nesli arasında teknik yönden güçlülüğü de ayrıca dikkate çekmektedir. Osman Hamdi aynı zamanda bir portre ressamıdır. Figürlü kompozisyonları kadar, hatta onlardan daha fazla sayıda porte yapmıştır. Yağlı boya olarak portrelerini yaptığı kişiler çoğunlukla kendi ailesinden olan kimselerdir. Karısı, kızları, oğlu, yeğenleri, torunu gibi. Gençlik yıllarında ise kara kalem portreler de yapmıştır. Bazen hoşuna giden tipleri de tuvallerinde canlandırmaya çalışmıştır (Res. 14–15).

[53] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 345.



Res.14: *Genç Kız Portresi* (Hamdi Bey'in Kızı Leyla), Osman Hamdi Bey, 1891, 9,5x8,5cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Osman Kerman Koleksiyonu.



Res.15: *Mimozalı Kadın,* Osman Hamdi Bey, 1906, 130x93cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Dönemin ünlü kişilerinden yalnızca Enver Paşa'nın portresini yaptığı görülmektedir. Meşrutiyet hareketinin onu duygulandırdığı ve Meşrutiyet kahramanı Enver Bey'in bu yüzden portresini yaptığı anlaşılmaktadır. Enver Bey'in portresinin altında *"Enver Bey'e yadigârımdır 1324"* yazılıdır. Portrelerde ve kompozisyonlarda imzadan dışında genellikle tarih de yer almaktadır. İmzasız olanlar bitmemiş saydığı eserleridir (Res. 16).



Res.16: *Enver Paşa'nın Portresi,* Osman Hamdi Bey, 1908, ölçüleri bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, Arzu Sadıkoğlu Koleksiyonu.

Sanatçı, manzara resmi de yapmıştır. Fakat bu tür konulara figürlü kompozisyon ve portrelere göre az yer vermiştir. Manzara resimlerinin bir kısmında ise, figürlü kompozisyon havası dikkat çekicidir. Türkiye dışında katıldığı sergilerde hep figürlü kompozisyonlardan meydana gelen eserlerini sergileyen Hamdi Bey,

İstanbul'daki sergilerde ise, çoğunlukla figürlü kompozisyonlara yer vermekle beraber, bazen portre ve manzara resmi sergilemiştir (Res. 17).[54]



Res. 17: *Bağdat'ta Sitti Zübeyde Türbesi* Osman Hamdi Bey 1870 Kağıt Üzerine Suluboya (Nazar Büyüm Koleksiyonu)

Osman Hamdi Bey'in resimlerinde genellikle geleneksel zihniyeti bütünüyle reddettiği izlenimini uyandırmıştır. Pozitivizm'in Rönesans'ın ve Hümanist felsefenin değerlerini benimseyerek, geleneksel İslam felsefesinin karşısına mantığı, bilimselliği, nesnelliği, insanın önemini ve maddenin güzelliğini koymaktadır. "*Mihrap"* (1901) isimli eseri buna örnektir (Res. 18).

"Mihrap" (rahlede oturan kadın) isimli tablosu, eserleri arasında en anlamlı ve düşündürücü olan tablolardan biridir. Aşkın, sevginin yerini insanlığı büyük değerler verdiği şeyler ortasına genç bir kadın yerleştirmek suretiyle sembolize etmek istemiştir. Buhurdan ve dumanı ile de duyguların sıcaklığını ve bunun yönünü

[54] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 310.

işaretleyerek anlama daha da açıklık kazandırmıştır. Dönemine göre oldukça cesur bir sembolizasyon yolu seçilerek işlenişin yanı başında sanatçının dini konulardaki toleranslı zihniyetini de açığa vuran bu esere, Hamdi Bey'in ne isim verdiği tespit edilememiştir. Sadece torunlarından Cemal Bark yoluyla, resme modellik yapanın bir Ermeni hizmetçinin genç kızı olduğu öğrenilebilmiştir.[55]



Res.18: *Mihrap,* Osman Hamdi Bey 1901 Tuval Üzerine Yağlıboya 210x108 cm Demirbank Koleksiyonu.

Osman Hamdi'nin bu tablosu ile pek çok eleştiriye uğramıştır. En ağır eleştiriyi de Sezer Tansuğ yapmıştır. Ona göre: Osman Hamdi, Batılı

[55] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 324.

Oryantalistlerden bile ileri gitmiştir. Bu konuda şöyle demiştir. "*Avrupa'da hiçbir oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup, ayaklarının altına Kur-an'ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir."* Buna karşılık olarak Osman Hamdi'nin torunu Cenan Sarcise bu rahle üzerindeki kadının hamile olduğunu belirtip dedesinin "*analığı"* simgelediğini ve "*annelik her şeyin üzerindedir"* mesajını ilettiğini söylemektedir. İpek Aksüğür ise, Osman Hamdi'nin mesajının *"geleneksel inançların karşısında dünyevi güzellikleri unutmamak"* olduğunu ileri sürmektedir. Fakat tüm bunlar bir tarafa bırakıldığında yani tablonun düzeni konusu (mihrap önüne rahle üzerine kadının yerleştirilmesi) bırakılıp resim olarak incelendiğinde tablonun çok başarılı olduğu söylenebilir. Figür anatomi bakımından doğru resmedilmiştir. Zaten Osman Hamdi'nin de asıl amacı budur. Figür konusudur. Figür konusunda mükemmele ulaşmaktır. Bu ve diğer pek çok tablosunda figürler tek olarak ele alındıklarında çok başarılı olduğu söylenebilmektedir. Osman Hamdi'ye yöneltilen suçlamaların temelindeki nedenlerin en önemlisi onun Oryantalizme duyduğu yakınlıktır. Edward Said'e göre Oryantalizm, sömürgeciliği besleyen ve haklı gösteren çok özel bir tavırdır. İslam dünyasının geriliğini ve çöküşünü belgesel bir üslupla göstermeye çalışmakta, şehvet, erotizm ve vahşet sahnelerine özel bir ilgi duymaktadır. Batılı ressamların kendi fantezileri olan Türk hamamları, kanayan hançerlenmiş vücutları gösteren vahşet ve erotizm yüklü sahneler buna örnek teşkil etmektedir. Konuya böyle bakıldığında, Osman Hamdi'nin Oryantalizme yalnızca yüzeysel bir yakınlığı olduğu söylenebilmektedir. Avrupalı meslektaşları gibi o da İslam mimarisini, çinileri, halıları ve kostümleri kullanmış, bu nesneleri ve figürü en ince ayrıntılarına kadar gerçekçi bir şekilde betimlemiştir. Ama gerek üslup, gerekse içerik bakımından onlardan farklı bir tutum izlemiştir. Osman Hamdi, Avrupalı sanatçılar gibi İslam uygarlığının çöküşü üzerinde durmamış, eski ve harap eserler, şehvet ve vahşet konularıyla hiç ilgilenmemiştir. Batılı oryantalistlerin bir başka özelliği de yansıtmak istedikleri sahneye fotoğrafik bir gerçekçilik kazandırmak amacıyla fırça izlerini yok etmeleri ve ressam ile resmi arasında geniş, psikolojik bir mesafe koyarak, ressamın

betimlediği olaydan ya da sahneden çok uzakta bir yerde var olduğunu duyumsatmalarıdır.[56]

Osman Hamdi'nin üslubunda sık sık fırça izlerine rastlanmaktadır ve figür, her zaman, seyirciyi karşısına alacak biçimde öne yönelik verilmiştir. Sanatçının amacı, resimle seyirci arasına mesafe koymak değil, seyirciyi resimle bütünleştirmektir. Çoğu resminde figür olarak kendisini kullanması, figür konusunda sıkıntı çektiğini düşündürmektedir.

Osman Hamdi Bey Doğu'yu kendi kültür öğeleriyle yansıtan bir sanatçıdır. Yabancı oryantalist ressamlar gibi hayale dayalı değil, gerçek mekânlar, öğeler bazen de kişiler kullanarak resmetmiştir. Sanatçı, peyzajları dışında genellikle mimari öğeleri vurgulamıştır. Bu öğelerin önüne de bir figüre dikkat çekmiştir. Mimari mekânların, özellikle de tarihsel nitelikli Osmanlı yapılarının arka plan olarak kullanılması ilk anda Oryantalist ressamların ilgilendiği konular gibi anlaşılsa da onlardan farklıdır.[57]

Doğu'yu oldukça mistik ve egzotik olarak gören Batılı Oryantalist ressamların aksine Osman Hamdi'nin resimlerinde bir düzen ve netlik görülmektedir. Osman Hamdi, yeni Türk resminde bir anlam ve içerik yaratmaya çalışırken önce insanın kendi için yarattığı çevreye dikkat çekmektedir. Osman Hamdi resimlerinin çoğunda kişinin zihinsel niteliklerini vurgulamıştır. Osman Hamdi'nin iç mekânları süslemek ve kompozisyona görsel canlılık katmak amacıyla kullandığı halı, çini, oyma gibi öğeler aynı zamanda Osmanlı insanının ideal dünyasının da estetik boyutlarını vurgulamaktadır. İç mekân resimlerinin birçoğunda tekrar tekrar kullanılan bu öğeler, bir arada düşünüldüğünde oldukça açık bir simgesel dil oluşturmaktadır. Bunlar ışığı simgeleyen öğelerdir ve insanın aydın yönünü vurgulamaktadır. İç mekânlarda kullandığı ışık tek bir merkezde toplanmıştır ve genelde anlatılmak istenen konuya dikkat çekmektedir. Avrupa resminden farklı

---

[56] İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", *1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler* 2–5 Ekim 1990*,* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 1992, s.61.
[57] Jale Nejdet Erzen, "Osman Hamdi Türk Resminde İkonografi Başlangıcı" *1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler* 2–5 Ekim 1990*,* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 1992, s.101.

olarak ışık- gölge etkisi kullanmak yerine, tüm mekâna yayılan ışık kullanılmıştır. Kompozisyonda yer alan yerel öğeler, rahle, kitaplık, kitap ışığın anlamını vurgulamaktadır.[58]

Osman Hamdi'nin iç mekân resimlerini 3grupta toplamak gerekirse bunlardan biri, kadınların simgelediği bir dünyayı yansıtanlar, ikincisi; erkeğin zihinsel ve tinsel dünyasını vurgulayanlar, üçüncüsü de (az sayıda olsa da) erkeğin günlük uğraş dünyasını betimleyenlerdir. Her üç türde de genel görünüm çok farklı olmasa da kadının simgelediği bir dünyayı yansıtan resimlerde, ev ve ocak teması, vurgulanmıştır. Kadının, şiirsel ve duygusal yönü, çoğu kez, vücudunun ince kıvrımlarıyla, hareketlerindeki yumuşaklıkla gösterilmiş, bazen dünyasını çağrıştıran bir dekor oluşturularak bu dünya ile edebi anlamlar vurgulanmıştır. Sanatçının resimlerinde yansıtılmak istenen kişinin karakteri değil evrensel tipler yaratmaktır. Osman Hamdi, arka plan, ışık ve simgeler aracılığıyla kişilerin özel dünyasına işaret etmek ya da bu dünyayı aktarmak yerine, Osmanlı kültüründe, insanın aydın kendinden emin, onurlu imgesini belleklere yerleştirmeyi amaçlamıştır. Osman Hamdi'nin resimlerinde biçimsel işleyiş açısından bakıldığında her ne kadar hacim, kütle ve derinlik öğeleri Batı anlayışında bir perspektifle uygulanmış olsa da, özellikle iç mekân resimlerinde, Osmanlı minyatür anlayışını sürdüren özelliklerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı kültürünün son döneminde, Osman Hamdi, gerek mimari gerek minyatür ve süsleme alanında, tarihsel örneklere gönderme yaparak Osmanlı medeniyetinin rasyonel, düzenli ve açık anlam ve içeriğini vurgulamıştır. Osman Hamdi bazı çalışmalarında fotoğraftan yararlanmıştır. Fotoğrafı çekilmiş insan figürleri tabloya yerleştirilirken kompozisyonla bir bütünlük sağlanması, figürlerin sanki fotoğraftan çalışılmayıp bir yağlıboya tablosu şeklinde algılanmasını sağlamıştır. Bazı fotoğraf negatifleri Hamdi Bey'in torunlarına kalmıştır. Sanatçı çoğu resimlerinde figür olarak kendini kullanmıştır. Figürlü tablolarında kendi resmini değişik kıyafet ve pozlarda kullanırken yüzüne dokunmamıştır. *"Okuyan*

---

[58] Jale Nejdet Erzen, a.g.e., s. 102.

Genç Emir" ve "*Silah Taciri"* tablolarındaki genç figür Edhem'dir. Bunlar fotoğraftan tuvale aktarılmıştır. Bazı pozlara ait fotoğrafları ayrıca parçalar halinde çektirmiştir. Mesela, okuyan gencin bir boy, bir baş ve bir ayak kısmının, cami önündeki hocanın bir boy, bir de baş kısmının fotoğrafları vardır. Fotoğrafları tablolarına uygularken karelerle büyültme usulüne başvurmuştur.[59]

Batı'da ressamların fotoğrafa belli tepkiler göstererek figürde farklı biçim anlayışlarına hatta deformasyona yönelmelerine karşın gerek Osmanlı ülkesi gerekse Yakın ya da Orta Doğu'da fotoğrafın algılanma sürecinde önemli farklar ortaya çıkmıştır. Osman Hamdi Bey'in özellikle figür çalışmaları için fotoğrafik görüntüleri kullanma yöntemine başvurduğu bilinmektedir. Osman Hamdi Bey'in Paris'te Oryantalist ressam Jeon Léon Gérome'un atölyesinde bir öğrenci olarak edindiği anatomik figür yapısı deneyimlerine dair pek fazla ipucu da yoktur (Res. 19). Daha sonra Oryantalist kompozisyonlar oluşturmak amacıyla model olarak fotoğrafa başvurduğu göz önüne alındığında bu akımın gerektirdiği presizyonizme ulaşmakta sağlam deneyimler edinmemiş olduğunu düşünmek mümkündür.



Res.:19*: Etüd Defterinden,* Osman Hamdi Bey (R. Portakal Koleksiyonu)

[59] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 455.

. Hamdi Bey'in tablolarında mimari elemanlar, mimariye bağlı dekorasyon hiçbir deformasyona uğratılmadan, adeta bir fotoğraf makinesinin objektifiyle yakalanmışçasına gözler önüne serilmiş, insan figürleri de ona uyduğundan Hamdi Bey'in çalışma tarzını bilmeyen ve resim sanatına da yabancı bulunan kişiler Hamdi Bey'in böyle tablolarının siyah- beyaz olarak çekilmiş fotoğraflarını, bir yağlı boya değil de geçmiş yıllarda çekilmiş gerçek bir fotoğraf yanılgısına düşmektedirler. Oysaki Hamdi Bey'in fotoğraftan faydalanması konusu bir yana, tablolarının bir kısmının böyle bir bünyeye sahip oluşu onun akademik çalışma tarzının bir sonucudur.

Türkiye'de programına ilk defa resim dersi konulduğunu kesin olarak bildiğimiz okul Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dur. Sultan III. Selim, okulun amacı, kadrosu, idare şekli, okunacak dersler, öğretim üye ve yardımcılarının görevleri maaşlar ve sair mali işlerine dair 1795'te bir kanunname tanzim etmiştir. Bu kanunnamede dört yıllık olan okulun her sınıfında hangi derslerin okunacağı da tespit edilmiştir. Kanunnameye göre, mühendishanenin sadece dördüncü sınıf diye anılan ilk sınıfında resim dersi mevcuttur. Kanunnamede bu sınıfta okunan dersler meyanında resmin varlığı şöyle belirtilmiştir:*"Sınıf-ı rabi şakirdanı resim-i hatt ve imla ve erkani ve san-at-ı ressamiyle ve bezan arabiyat ve mukaddemat-ı hendese ve hesap ve ba'de françe lisanı taallüm eylemek üzere".*[60]

Batı tarzına uygun resim, Türkiye'de yeni bir alan olduğu için bu dersi verecek hocaların yabancı hocalar olduğu düşünülmektedir. 1805 tarihli bir belgede, yabancı bir mühendisin topçuluk ve resim okuttuğu belirtilmektedir. Zaman ilerledikçe, Batı ilim ve tekniğini Türk öğrencilerinin Batı ülkelerine giderek bizzat yerinde öğrenmelerinin daha iyi sonuçlar vereceği anlaşılmıştır. Avrupa'ya ilk Türk öğrenci grubu 1829'da gönderilmiştir. 4 kişiden oluşan bu grup Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem isimli çocuklardan oluşturulmuştur. Batının bilim ve tekniğini orada görecekleri öğrenimle elde etmeleri için Avrupa'ya öğrenci

---

[60] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 325.

gönderilmesini, önce padişah II. Mahmut düşünmüştür. Avrupa'ya gönderileceklerin, Enderun Mektebi'nden ve Matbba-i Amire mensuplarından seçilmesi kararlaştırılmıştır. Fakat 150 öğrencinin gönderilmesi hoş karşılanmadığı için ilk planda sadece 4 öğrenci gönderilebilmiştir. 1829'da ilk öğrenci grubunun gönderilmesinden sonra Batı ülkeleri ile kültürel ilişkiler bakımından yeni bir çığır açılmıştır. Türkiye'nin Batılılaşma yolundaki çalışmalarında daha yerinde bir ifade ile modernleşme uğrundaki çabalarında bundan sonra Avrupa'da öğrenim görmüş kişiler yer almaya başlamıştır. Avrupa'ya gönderilen ilk Türk öğrencileri öğrenimlerini tamamlayıp yurda dönmeden, başka bir grup daha Avrupa'ya gönderilmiştir. İlk gruptan sonra 1834 ve 1835 yıllarında Avrupa'ya gönderilen bu grup 2 subay 10 öğrenciden ibarettir. Öğrenciler, Mühendishane-i Berri Hümayun öğrencisidirler.[61]

Osmanlı kültürüne resmin, 17. yüzyıldan başlayarak yavaş yavaş ve 19. yüzyıl sonunda programlı olarak kavramsal ve zihinsel olandan, yani simgesel imgelemden, "*gerçekçi"* bir imgeleme dönüştüğü görülmektedir. Osman Hamdi, resminde tasvirden çok anlam ve içerikle ilgilenmiş ve görüntüyü bir değer sistemine bağlamak istemiştir.[62]

3.5.2.Sanayi-i Nefise Mektebi

Mühendishane-i Berri Hümayun'dan sonra Harbiye'nin de programına resim dersi konmuş, bu iki askeri okuldan sonra programında resim dersi bulunan okulların sayısı zamanla daha da artmıştır. 19.yüzyılda Avrupa devletleriyle ilişkilerin artması sonucu Türkiye konusunu işleyen yazar ve sanatçılar çoğaldığı gibi, Türklerden de Avrupa'yı bizzat görenlerin sayısı artmıştır. Gerek öğrenim için gerekse başka vesileyle Avrupa'ya giden Türkler Batı'nın resimli heykelli medeniyeti ile temas halindedirler. Resim alanındaki ilk adımı II. Mahmut atmıştır. Kendisi resim yaptırarak devlet dairesine astırmıştır. Ondan sonraki hükümdarlar bu

---

[61] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 334.
[62] Jale Nejdet Erzen, a.g.e., s. 100.

hususta daha geniş bir davranış içinde bulunmuşlardır. Özellikle Sultan Abdülaziz Türkiye'de resim sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.[63]

Abdülaziz döneminin sonlarına doğru 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa, Türkiye'de ilk resim sergisini açmış ve sergi geniş ilgi uyandırdıktan sonra bir gazetede devletin bir güzel sanatlar okulu açacağı haberi dahi görülmüştür. Bir sonraki yıl Fransız ressam Guillemet İstanbul'da *"ilk özel resim dershanesi"*ni açmıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın ikinci sergisi ile Guillemet'in Resim Akademisi'nin sergilerinin ard arda olması, sanat hareketlerinin devamlılığını sağlanmıştır.

Osman Hamdi Bey, ülkemizde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olarak bilinmektedir. Osman Hamdi Bey'den başka Ticaret Nazırı Raif Paşa, kuruluşa ait tezkere-i samiyede imzası bulunan sadrazam Sait Paşa, dönemin ileri fikirli devlet adamı olan Midhat Paşa ve Ahmet Vefik Paşa gibi kişilerin de rolleri büyüktür. Başbakanlık arşivinde yapılan araştırmalardan edinilen bilgilere göre; Osman Hamdi Bey'in 9 Şevval 1298 tarihli bir irade-i seniyyede Müze Müdürlüğüne tayin edildiği, 10 Sefer 1299 tarihli Tezkere-i samiye ve irade-i seniyyede[64] ise onun müze müdürlüğüne ek olarak Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne tayin edildiği görülmektedir. Hamdi Bey'in müze müdürlüğüne tayin tarihi 4 Eylül 1881 ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ne tayini tarihi olan 1 Ocak 1882 arasında 118 günlük bir zaman farkı vardır. Bu duruma göre, Sanayi-i Nefise'nin kuruculuğu rolü tamamen Osman Hamdi Bey'e tanındığı takdirde bu işin işaret edilen 118 günlük müddet zarfında hal yoluna konulmuş olması gerekmektedir. II. Abdülhamit'in saltanatının ilk yıllarında ressam, süslemeci ve mimar yetiştirecek bir okulun kurulması için uygun bir ortam mevcuttur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile ilgili resmi gerekçe yazısının 1 Ocak 1882 tarihine ait olduğu bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk binası olan yapı günümüze kadar ulaşmıştır, halen Arkeoloji Müzelerinin "*Eski Şark Eserleri"* ve bazı yönetim birimleri için kullanılmaktadır.

---

[63] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 453.
[64] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 457. (Başbakanlık Osmanlı arşivi. Dahiliye iradeleri no: 67709).

Başbakanlık Osmanlı arşivinde binanın inşası ile ilgili bir belge vardır."[65] Belgede, okul binası yapılacak yerin bir haritasının da ekli olduğu belirtilmekle beraber, arşivdeki araştırmalarda böyle bir harita bulunmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi, başlangıçta Resim, Hattatlık, Mimari, Oymacılık (heykel) olmak üzere dört bölüm halinde kurulmak istenmiştir. Planı, mimar Vallaury tarafından yapılan ilk akademi binası, beş ders, sınıf ve atölye olarak düşünülmüştür.

Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarı Vallaury'ye binanınbüyütülmesine ait plan yaptırmıştır. Okul, 20 öğrenci ile öğrenime başlamıştır. Daha sonraki yıllarda bu miktar artmıştır. 1894'te öğrenci sayısı 120 olmuş, 1895'te ise, daha yükselerek 195 kişiyi bulmuştur. 1898'de yılında Mekteb-i Mülkiye-i Şahane'den (şimdiki Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin o zamanki şekli) 28 kişi, Mekteb-i Hukuk-u Şahane'den (zamanımız İstanbul Hukuk Fakültesi'nin o zamanki şekli) 46 kişi mezun olmuştur. Heykel bölümü mezunlarından birinin Avrupa'ya gönderildiği yıl içinde mimarlık bölümü mezunlarından iki öğrenci de Avrupa'ya gönderilmiştir. Hamdi Bey'in müdürlüğü zamanında Akademi'nin mimarlık bölümünün, resim bölümüne nazaran biraz daha kaliteli olduğunu söylemek mümkündür.

---

[65] Mustafa Cezar, a.g.e., s. 462. (Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye İradeleri no: 67871)

4. TABLOLARINDA OSMANLI ÇİNİLERİNİ BETİMLEYEN AVRUPALI ORYANTALİST SANATÇILAR

4.1. Thomas ALLOM 1804–72

Mimar ve topografya sanatçısı olan Allom, 13 Mart 1804'te Londra'da doğmuş, 21 Ağustos 1872'de Londra yakınlarındaki Barnes'da hayatını kaybetmiştir. Kariyerine 1819 yılında mimar Francis Goodwin'in yanında başlamış, yedi yıl burada çalıştıktan sonra RA Okulları'nda mimarlık ve resim öğrenimi görmüştür. Mimar Francis Goodwin'in yanında çalıştığı sırada, hocasına Manchester Belediye Binası'nın (1822–5) ve Derybshire'daki Tutukevi'nin (1823–7) yapımında asistanlık etmiştir. Bu tür mimarlık çalışmaları yapması, onun 1830'lardan itibaren çok sayıda eser üretmiş olan başarılı bir topografya sanatçısı olması üzerinde etkili olmuştur 1850'lerde Londra'daki Kensington Park Estate'te mimarlık göreviyle kendi ürettiği Embankment Rıhtımı'nın mimari projesi ve Nottinghill'deki Saint Peter Kilisesi (1856) gibi projelerin yanı sıra Sir Charles Barry (1795–1860) ile birlikte, aralarında Westminster Parlamento Binası'nın da bulunduğu bazı işlerde görev almıştır. 1827–71 yılları arasında Londra'da RA, RSBA ve Manchester'da sergiler düzenleyen sanatçı, aynı zamanda *Devonshire and Cornwall* ve *The Fashionable Guide and Directory to the Public Places of Resort Illustrated with Views* adıyla topografi kitapları yayınlamıştır. Allom'un eserleri ayrıca, İngiltere, İskoçya, Fransa, Belçika, Avusturya, Türkiye, Suriye, Filistin ve Uzakdoğu ile ilgili seyahat kitaplarında da yer almıştır. Seyahatlerini bu yayınlara malzeme üretmek amacıyla gerçekleştirmiş olduğu düşünülen sanatçının, şehir görünümlerini ve tarihi olayları bir arada ele aldığı görülmektedir. Allom 1836–1838 yılları arasında Anadolu'ya gelerek İstanbul, Edirne, Bursa, Manisa, İzmir, Bergama, Perge, Efes, Sardes ve Pamukkale'yi ziyaret eder. Bu sanatçının Uzakdoğu'ya gittiği belirtilse de buraya gidiş tarihi ve hangi ülkede bulunduğu konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Allom'un, 1843 yılında basılan *China in a Series of Views* adlı kitapta yer alan resimlerin Uzakdoğu'ya giden

amatörlerin desenlerinden faydalanarak yapmış olabileceği düşünülmektedir.[66]

Sanatçının tam olarak hangi tarihler arasında Anadolu'da bulunduğu kesinlik kazanmamıştır. Bazı kaynaklarda, sanatçının 1834–1836 yılları arasında Anadolu'ya geldiğinden söz edilmektedir. William George Rose adlı seyyahın, Allom'u 1838 yılında Anadolu'nun görünümlerini resimlemek üzere, İzmir'e giden bir teknede görmüş olduğu da bilinmektedir.[67]

Ziyaretlerini o sırada İstanbul'daki İngiliz Elçiliği'nde rahip olarak çalışan ve Osmanlı kültürü hakkında bilgi sahibi olan Robert Walsh'la birlikte yapar ve sanatçı bu süre içinde İstanbul'daki İngiliz elçisi Lord Stratford Canning tarafından konukseverlikle karşılanır. Çoğunlukla İstanbul'un çeşitli görünümlerini betimlediği eserlerinde, panoramik manzaraları, günlük yaşam sahnelerini ve mimari detayları ayrıntılı bir yaklaşımla ele alarak çeşitli suluboya, desen ve litografi çalışmaları yapar. Allom'un ayrıca Türkiye topraklarında bulunduğu sırada, padişah olan Sultan II. Mahmud'u Boğaz'da saltanat kayığı içinde resimlediği de bilinmektedir. Allom'un seyahatleri süresince yapmış olduğu eserleri, 1838 yılında iki ciltlik bir gravür albümü olarak Londra'da basılan ve metni Robert Walsh tarafından kaleme alınan *Constantinople and the Scenery of Seven Churches of Asia Minor* (*İstanbul ve Anadolu'nun Yedi Kilise Görünümleri*) adlı eserde yer alır. Bu albüm daha sonra *Constantinople Anciénne et Moderne; Comprenant Aussi Les Sept Eglises de l'Asie Mineure* adıyla üç cilt halinde Paris'te yayınlanmıştır. 1840 yılında ise Emily Reeve tarafından kaleme alınan *Character and Costume in Turkey and Italy* adlı diğer bir albümde de sanatçının suluboya desenlerine bağlı kalarak yaptığı litografileri yer alır. Searight Koleksiyonu dışında The Citadel at Pergamon (Bergama Kalesi); Mosque of Shah-za-deh Djamesi, Constantinople (Şehzade Camisi, İstanbul); The Temples at Pergamus, Turkey (Bergama Tapınakları); The Valley of Guiuk-Suey, Turkey (GöksuVadisi, Türkiye); The Hippodrome and Mosque of Ahmed in Constantinople (İstanbul'da Hipodrom ve Sultan Ahmed

---

[66] Gerald M Ackerman *Le Orientalistes de L'école Britannique*, Paris, ACR Edition, 1991, s.18.
[67] Reinhold Schıffer, *Oriental Panorama British Travellers in 19th Century Turkey* Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta-GA 1999, s.147.

Camii); View of the Bosphorus Showing Anadoli Hisar (Anadolu Hisarı'yla Boğaz Manzarası); The Walls of the City of Constantinople (İstanbul Surları); Greek Church of Baloukli near Constantinople (İstanbul Yakınlarında Balıklı'da Rum Kilisesi); The Medak or Eastern Story-teller, Constantinople (İstanbul'da Meddah ya da Masalcı); Smyrna from the Harbour, sAsia Minor (İzmir'in Limandan Görünüşü); The Castle of Smyrna, Asia Minor (İzmir Kalesi, Anadolu); Sardis-Mountainous Landscape (Dağlık Sart Manzarası); Plain of Meander (Menderes Ovası); Mosque of Sultan Selim, Scutari (Sultan Selim Camii) adlı eserler Allom'un diğer Türkiye konulu eserleri arasında yer almaktadır. Çalışma kapsamında ressamın yalnızca "*Sultan Mehmet Türbesi"* konulu eseri incelenmiştir.

4.2. Jean Léon Gérome 1824- 1904

Jean Léon Gérome, Vesoul'daki lisede eğitim gördüğü yıllarda özellikle Latince, Yunanca ve tarihe ilgi duymuştur. Daha sonra 1842–45 arasında devam ettiği Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda hocası Paul Delaroche'un *"tarihsel doğruluk"* ilkesinden etkilenmiştir. Delaroche'nun atölyesi kapanınca bir yıl için İtalya'ya giden sanatçı, 1844'ün sonunda Paris'e dönünce çalışmalarını bir süre Charles Gleyre ile sürdürmüştür. Gérome, 1847 Salon Sergisi'ne katıldığı "*Horoz Dövüştüren Genç Yunanlılar"* adlı tablosuyla dikkati çekmiş ve bu tarihten sonra Delaroche atölyesinden tanıdığı Jean Louis Hamon, Jean Aubert, Louis Boulanger ve Pierre Picou gibi bir grup sanatçıyla birlikte bu tür Klasik konulu resimlere ağırlık vermiştir. Les Neo- Grecs ya da Les Pompoistes adıyla tanınan grup, Antik Çağı sade bir tarihsel anlatım yerine nükteli ve erotik bir biçimde betimlemiştir. Gérome 1850lerde daha gerçekçi bir anlatıma yönelerek, Augustus Dönemi (1855- J. Paul Getty Müz. Malibu, Cal.) ile Kamp Eğlencesi Moldovya Anısı gibi resimler yapmıştır.[68]

---

[68] Zeynep İnankur, "Jean Léon Gérome" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Cilt 1. İstanbul 1997, Yem Yay, s.672.

Yüksek sosyetenin portrelerini de yapan ve büyük boyutlu devlet siparişleri alan sanatçı 1856'da Mısır'a gitmiş izleyen yıllarda resmi Salon Sergileri'nde Yeni Yunan konulu resimlerinin yanı sıra Mısır yaşantısını yansıtan yapıtlarını da sergilemiştir. Mısır gezisini 1862–74 arasında çeşitli zamanlarda yaptığı Yakındoğu gezileri izlemiştir. 1864'te devlet tarafından Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yeni açılan bir atölyede hocalığa atanmış 1865'te de Fransız Enstitüsü'ne üye seçilmiştir. Gérome Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yaklaşık 40 yıl hocalık yapmış ve bu süre içinde dünyanın çeşitli yerlerinden gelen çok sayıda ressama eğitim vermiştir. Bunlardan Fransız Albert Aublet (1851–1939) ve Jean Lecomte du Nouy (1842- 1929) Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Cemal Bey ile Theodore Ralli (1852- 1909) ve ABD'li Arthur Frederick Bridgman (1847- 1928) gibi pek çok sanatçı Oryantalist konularda çalışmışlardır. Bu arada Gérome'un ünü ve varlığı giderek artmış, resim alıp satan Adolphe Goupil'in kızıyla evlendikten sonra yapıtları Goupil'in hazırladığı fotograf ve fotogravürler sayesinde ABD başta olmak üzere birçok ülkede rağbet görmüştür. Gérome ayrıntılı bir biçimde yaptığı klasik tarihsel konulu yapıtları ve tür resimleriyle Yakındoğu'ya ilişkin kıyafet resimlerini ve görünümlerini düzenli olarak Salon Sergilerine yollamıştır. Sanatçı bu resimlerinde boyayı ince tabakalar halinde sürerek fırça vuruşlarının hissedilmediği son derece parlak, cilalı bir yüzey elde etmiş, ayrıntılarda gerçekliğe özen göstermiştir. Akdeniz Bölgesi ve Yakındoğu'ya sık sık geziler yapan Gérome'un 600'e yakın tablosundan 250'si Oryantalist konuludur. Özellikle Kahire ve İstanbul'a büyük ilgi duyan sanatçının tablolarında anıtsal bir kapının önünde bekçiler, Arnavut askerleri, başıbozuklar, esir pazarlarında ya da hamamda çıplak kadınlar, namaz kılanlar sık sık yinelenen konulardır. Sanatçı yerinde yaptığı hazırlık çizimlerinin yanı sıra Paris'te Doğu tarzında döşediği evindeki aksesuarlardan ve kıyafetlerden de yararlanmıştır. 1878'de ilk heykelini sergileyen sanatçı daha sonraki yıllarda bu alanda da çalışmıştır. Gérome İstanbul'a dört kez gelmiştir. Edmond (1822–96) ve Jules (1830–70) Goncourt kardeşlerin journal adı altında 1851'de yayımlanmaya başlanan güncesinden de anlaşıldığı gibi sanatçı 1875'te İstanbul'a Abdullah Biraderlerin davetlisi olarak gelmiş ve onların Topkapı Sarayı'ndan çektiği iç mekân ve mermer avlu fotoğraflarını daha sonra Köşkte Harem (1870 özel koleks.) Sultan ve İki Muhafızı (1883 b.kayıp) Saray'ın Taraçası (1886 özel koleks.) Nargile Yakan

Kız (1898 özel koleks.) gibi tablolarında fon olarak kullanmıştır. Söz konusu fotoğraflar arasında İstanbul'un başlıca görünümleriyle anıtlarının da yer aldığı bilinmektedir. Türkiye, Gerome'un pek çok resmine esin kaynağı olmuş, özellikle Bursa'yı seven sanatçı Bursa'da Büyük Havuz (1855 özel koleks. İndianapolis) Bursa'da Halifelerin Mezarı (1878 kayıp) ve Akbar'ın Acısı (1878 Robert A. Isaacson Kol. New York) gibi resimler yapmıştır. Léon Gérome'un Dolmabahçe Sarayı'nda Mısır'da Kahve (1895) adlı bir tablosu bulunmaktadır.[69]

Türk resim sanatının en tanınmış sanatçılarından Osmanlı Hamdi, Şeker Ahmed ve Halil Paşa onun atölyesinde çalışmış, resim sanatı hakkında pek çok şeyi ondan öğrenmişlerdir. Doğduğu şehirde klasik bir eğitim görmüştür. Daha sonra Paris'e gitmiş ve Paul Delaroche'un öğrencisi olmuştur. Delaroche'un çalışma tarzı (doğruluk ilkesi ve figürde gerçek hareketler) Gerome'u etkilemiştir. Gerome hocası ile birlikte bir yıllığına İtalya'ya gitmiş ve 18. yüzyıldan beri önemini koruyan tarihsel konulu büyük duvar resimlerini yerlerinde görebilmiştir. Gerome 1847 yılında "Horoz döğüştüren Yunanlı Gençler"isimli tablosuyla ilk kez sergiye katılmıştır. Sanatçının Yunanistan'a ve Doğuya karşı büyük bir ilgisi vardır. 1853 yılında dostları ile beraber bir süre için İstanbul'a gelmiştir. 1856 yılında ise Mısır gezisi sırasında fotoğraf makinesinin yardımıyla pek çok malzeme toplamış ve Fransa'ya dönünce yoğun çalışmalara başlamıştır. Bu çalışmalar esnasında Gerome, bir türden diğerine geçmiştir. Fakat egzotik manzaralar ve Antik Yunan, Roma yaşamını konu alan resimleri tercih etmiştir. 1863 yılında Güzel Sanatlar Okulunda öğretmenliğe başlamıştır. Bu arada yine Doğuya geziler yapmıştır. 1874 yılında G. Boulanger ile birlikte Cezayir'e gitmiştir. Gerome aynı zamanda heykel de yapmıştır. 1878 Evrensel Sergisine heykeltraş olarak katılmıştır. Heykelde "*chryselephantine*" denilen Antik Yunan'da değerli figürler için kullanılan yöntemi uygulayarak, altın, kalay ve fildişinin birlikte kullanıldığı heykeller yapmıştır. Sanatçı gezdiği ülkelerin doğasını, mimari özelliklerini, bütün örf ve adetlerini, insanlarının yaşayışlarını, giysilerini en ince ayrıntısına kadar incelemiştir. "*Halı Tüccarı"* , *"Buhar Banyosu"*

---

[69] Zeynep İnankur, a.g.e., s. 673.

"*Bursa'da Büyük Havuz", "Bursa Yeşil Caminin Kapısı"* adlı tablolar onun Orientalist üslupta yaptığı çalışmalardan bazılarıdır.[70]

Gerome, Osman Hamdi'nin Fransa'da en çok etkilendiği sanatçılardan biridir. Gerome'un atölyesinden onun üslubunu ve oryantalist resmin özelliklerini öğrenmek için gelen çok sayıda Fransız ve yabancı öğrenci bulunmaktadır. Diğer atölyeler arasında etnografi ile ilgilenen yenilikçi davranışlarıyla ilgi çeken sanatçının atölyesi özellikle misafir öğrenci statüsündeki yabancı öğrencilere açıktır. Osman Hamdi'nin de bu ortamdan yararlanarak öğrencileri arasında katıldığı anlaşılmaktadır.[71]

4.3. Rudolph Ernst 1855–1935

Rudolph Ernst (Viyana, 1854 – Fontenay-aux-Roses 1932) Oryantalist Avusturyalı ressam İtalyan ressamların romantik manzara ve klasik eserlerinden etkilenerek resimle ilgilenmeye başlamıştır. 15 yaşında Viyana Güzel Sanatlar Akademisine katılmıştır. Orada Alman sanatçılar Ludwig Deutsch ve Johan Discart birlikte çalışmış, daha sonra, Paris'e yerleşmiştir. Paris'te, 1885 den itibaren oryantalist ressam olarak büyük şöhret etmiştir. Resim çalışmaları için Orta Doğu'ya bir seyahat yapmış, daha sonra da Fas, İspanya ve Türkiye'yi ziyaret etmiştir. Gezilerinde yapmış olduğu taslaklar ve gözlemlerini çalışmalarında kullanmıştır. 1877 yılında Paris'te Fransız Sanatçılar Salonu'nda resimleri ilk kez sergilenmiştir. 1905'ten itibaren Paris'in güneyinde Fontenay-aux-Roses'e yerleşmiş ve oryantal motifli seramik fayans üretimine başlamıştır. Kariyerinin sonuna kadar oryantalist eserler üretmiş, İslam dünyasını ve cami içlerini konu alan oryantal motifli tablolarının yanı sıra resimlerinde Kuzey Afrika'nın günlük hayatını ve yakın

---

[70] Belgin Demirsar, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler* (Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları : 1058/ Sanat Eserleri Dizisi: 12 Kültür Bakanlığı, 1989), s. 13-14

[71] Semra Germaner, " Jean Leon Gerome ve Osman Hamdi" *P Sanat Kültür Antika Dergisi* Sayı 1. İstanbul 1996. s. 27.

doğuyu konu almıştır. Romantizm ile oryantalist motifleri başarı ile bağdaştırarak farklı bir tarz oluşturmuştur. Tez kapsamında "*Hamam", "Camiden Çıkarken"* ve "*Rüstem Paşa Cami İçi*" isimli eserleri incelenmiştir.

5. RESİM KATALOĞU

Katalog No: 1

Adı: Kahve Ocağı

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1879

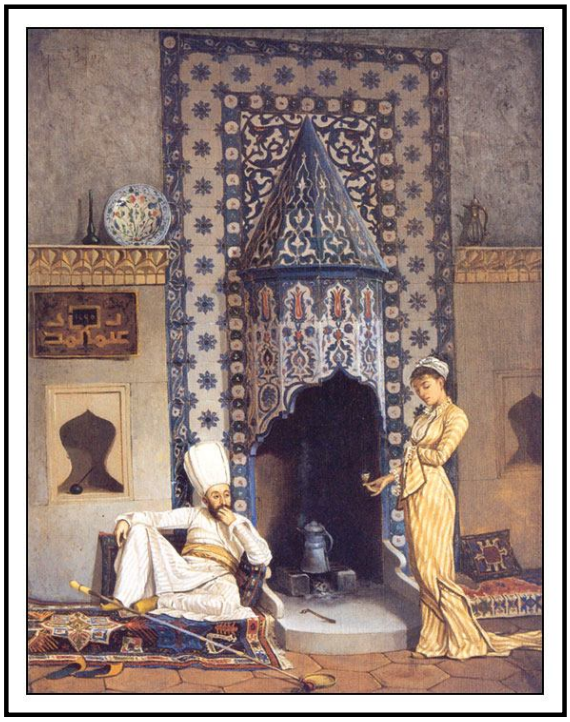
Boyutları: 50x38 cm

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Bulunduğu yer: Özel koleksiyon[72]

Resim No: 20

Mekân: Çinili ocaklı herhangi bir oda içi.



Tanım: Merkezde çinili ocak önünde 2 figür bulunmaktadır. Halı üzerinde oturan sırtını çinili ocağa dayamış çubuk içen kavuklu bir erkek figürü ve ona ayakta kahve sunan bir kadın bulunmaktadır. Ocağın iki yanında birer tane niş şeklinde raf mevcuttur. Bunların üzerinden giden mukarnaslı bir kuşak vardır, bu kuşak set oluşturmuş ve üzerine bir keramik tabak ve bir laledanlık ile bir ibrik yerleştirilmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısına ait "*Sır altı mercan kırmızılı grup*" diye adlandırılan Osmanlı keramik sanatında çok örneği görülen İznik Tabağıdır.

---

[72] Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* s: 54'te İstanbul'da Leon Grünberg Koleksiyonunda olduğu yazmaktadır.

Çiniler (Çinili ocak): Bu tip çinili ocaklar Topkapı Sarayı Harem Dairesinde mevcuttur. Fakat üzerindeki çiniler farklıdır. Bu ocağın çinileri Rüstem Paşa Camii'nin çeşitli yerlerine ait çinilerdir. Bu tablodaki ocak, "*İftardan Sonra*" isimli tablodaki çinili ocakla hemen hemen aynıdır. Sadece dış bordür farklıdır. Bu tablodaki ocağın en dışındaki bordür, Rüstem paşa camiinin mihrabında kalın bordürleri ayıran ince bordürdür. Burada da ocağın en dış bordürü olarak kullanılmıştır. Ocağın üzerinde şemse ile sonlanan lale motifleri yer almaktadır. Bitkisel bezeme kullanılmıştır. Ocağın külah kısmında da rumi ve palmetli bezemeler görülmektedir.

Katalog No: 2

Adı: İftardan Sonra

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1886

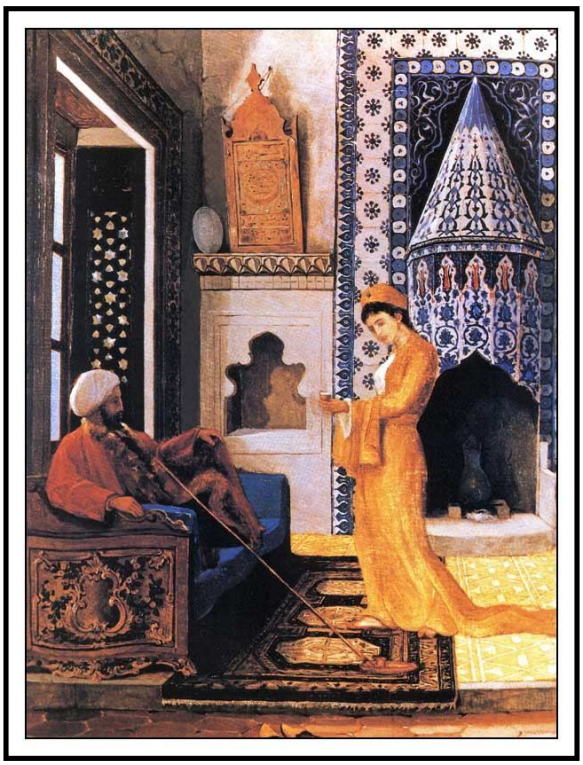
Boyutları: 57x42 cm

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Türkiye İş Bankası Genel Merkezi Galerisi[73]

Envanter No: 19929–941

Resim No: 21



Mekân: Çinili ocaklı herhangi bir oda içi.

Tanım: Merkezde iki figür bulunmaktadır. Adam, pencere önünde Batı etkisini hissettiren sedirde, koltuk arası bir yerin üzerinde oturmaktadır. Kadın ise kahve getirmektedir. Taş kaplı asıl zeminin üzerinde hasır kullanılmıştır. Sedir, barok stilde ve Edirnekari teknikte bir sedirdir. Mekânda bulunan halı için 19. yüzyıl Kafkas halısı denilebilir. 19. yüzyıl klasik Kafkas halısı bordürü (açık renk zemin üzerine, testere dişli yapraklar arasında köşeli "U" harfi veya kadeh şeklinde lale motifleri yer almaktadır) net olarak görülmektedir. Halı, Antalya Müzesi'nde olup envanter numarası tespit edilememiştir.[74] Boyu, 172cm, eni 100cm olan bu halı canlı renkli geometrik motifli karakteristik bir Kafkas halısıdır. Duvarda asılı olan hilye 17. yüzyıl veya 18. yüzyıla tarihlenen tahta üzerine kâğıt yapıştırma tekniğinde yapılmış olan bir hilyedir.

---

[73] Belgin Demirsar Arlı, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 12, Ankara1989, s. 43.
[74] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s. 55.

Çiniler (Çinili ocak): En dış bordür her üç ocakta da farklıdır. Bu tablodaki ocağın en dış bordürü Rüstem Paşa Camii'nde birçok yerde sınır bordürü olarak kullanılan lotus-palmetli bordürdür. Tablodaki ocakta ikinci sıradaki beyaz zemin üzerine mavi rozetli çinilerin benzerleri yine Rüstem Paşa Cami son cemaat yeri cephesinde görülmektedir. Örneğin kapının sol yanındaki çini panonun (bahar dalları) üzerindeki, pano genişliğinde dikdörtgen bir alanı kaplayan çiniler bu ikinci sıradaki çinilerin benzerleridir. Ocak üzerinde üçüncü sıradaki dar bordüre gelince, bu bordürün caminin içinde sağ ve sol taraftaki ilk pencere ile ikinci pencere (alt kat pencereleri) arasında yer alan çini panonun bordürü olduğu görülmektedir. Bu pars benekli yuvarlaklardan oluşan bordürün aynısı ocakta kullanılmıştır. İşte cami içinde pars benekli yuvarlaklarla sınırlanmış olan çini pano yine ocak üzerinde bu kez ocağın yaşmak kısmının her bir yüzünde tekrarlanmıştır. Ayrıca, ocağın davlumbaz kısmıyla, alınlık köşeliklerinde çeşitli biçimlerde birbirleriyle birleşen Rumiler kullanılmıştır.

Katalog No: 3

Adı: Kavuklu Genç

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1879

Boyutları: Bilinmiyor.

Teknik: Bilinmiyor.

Resmin Bulunduğu yer: Foto Sebah- Joaillier arşivinden

Resim No: 22



Mekân: Hayal ürünü bir mekan kullanılmıştır. Kapının yanındaki çini pano, Topkapı Sarayı Harem'den olduğu için ilk başta acaba Harem'den bir kapı mı sorusu akla gelmektedir. Fakat Harem'de bu panonun yer aldığı bölümlerin kapısı, tabloda resmedilen kapıya hiç benzememektedir. Sanatçı çeşitli yerlere ait mimari parçaları bir arada kullanarak bu görünümü oluşturmuştur.[75]

Tanım: Basık kemerli ahşap bir kapıdan girilen bir mekânındır. Kapının yanındaki duvar çini pano ile kaplıdır. Bu mekânın önüne elinde bir değnek tutan kavuklu bir figür yerleştirilmiştir. Fakat bu kişinin duruşundan ne yapmak istediği anlaşılmamaktadır. Kapının üzerinde aynalık kısmında "*Besmele"* yazılı bir kitabe yer almıştır. Ayrıca çini panonun üzerindeki duvara monte edilmiş bir kandil vardır.

---

[75] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s. 43.

Kapı kanadı, üç pano halindedir ve bu ahşap kapının her panosunda aynı geometrik düzendeki süsleme görülmektedir. Orta panodaki 10 köşeli yıldız esasına dayanan geometrik süslemenin orta bölümü üst ve alt panolarda da kullanılmıştır. Bu geometrik düzenin çok benzeri Azapkapı Sokullu Camii (1577) mihraba dik duvarlardan sol taraftakinin ilk penceresinin(alt)kanatları ve Şehzade Mehmet Türbesi'nin (1548) pencere kanatlarında görülmektedir. Sadece her iki yapının ahşap pencere kanatlarının üst panoları boş bırakılmıştır. Bu geometrik düzen Türk sanatında yaygın olarak kullanılmıştır. Kapıda basık kemer kullanılmıştır. Bu kemer, iki renkli taştan ayaklı, başlı palmetlerin birbirlerine geçmeli olarak yerleştirilmesiyle hareketlendirilmiştir. Tablonun aslı görülmediği ve siyah beyaz fotoğraflar değerlendirildiği için kemerde kullanılmış olan renkli taşın rengi belirlenememiştir. Açık renk olan beyaz, koyu olanı ise kırmızı ya da yeşildir. Bu tip geçmeye, II. Selim'in Türbesi'nin kapı kemerinde (M.1599'da Mimar Davud Ağa tarafından Yaptırılmıştır.) ve Eyüp'te (Zal Mahmud Paşa Camii yakınında) Nakkaş Hasan Paşa Türbesi'nin kapı kemerinde ve daha pek çok yapıda rastlanmaktadır. Kitabesi; Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan II. Mahmud tarafından yazılmış olan bir levha büyük benzerlik göstermektedir. "*Besmele"* yazılı bu levhanın envanter numarası: 61'dir. Resimde görülen kandil; İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 154 olan pirinç kandildir. Memluk işi bu kandil, 1914 yılında Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nden getirilmiştir. 6 köşeli bu kandilin dibinde 10 tane kandil deliği vardır. (yüksekliği 93 cm, dipçapı: 47cm'dir.) Kandil müzeye 1914 yılında geldiğine göre, Osman Hamdi daha pek çok tablosunda da kullandığı bu kandili Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'ndeyken görmüş olmalıdır. Zaten, O'nun Gebze'den ve çevresinden pek çok şeyi tablolarına aldığı görülmektedir.[76]

Çiniler (Çini pano): Orijinali Topkapı Sarayı Harem bölümünde yer alan pano, 81 karodan oluşmuştur ve 2,25x2,2 m boyutlarındadır. Gerçekte bu pano, Doğu duvarda, Adalet Kulesi'ne çıkılan kapının bitişiğinde bulunmaktadır. Birim

[76] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.46.

kompozisyonda yatay eksende yinelenen, yüzeyinde rumi kompozisyona yer verilen kaideli vazolar bulunmaktadır. Vazoyla aynı hizadan başlayan kıvrık dallar helezonik olarak yüzeyde devam etmiş ve bir kemer ile sonlanmıştır. Kemer köşeliklerinde Rumili kompozisyon görülmektedir. Pano, dört yönden bordürle çevrilidir.[77] Yatay eksende devam eden vazo tasvirleri bulunmaktadır. Vazoyla aynı hizadan başlayan kıvrık dallar dairesel kıvrımlar oluşturarak yüzeyde devam etmiş ve her biri ayrı bir dilimli kemer ile sonlanmıştır. Kemer köşeliklerinde simetrik, rumi, kapalı kompozisyon hakimdir. Pano, dört yönden bordürle çevrilidir.

Tablonun sağ tarafında yer alan çini pano (kapının yanındaki pano), Topkapı Sarayı Harem Dairesi içinde Şadırvanlı Taşlık ve Ocaklı Sofa diye adlandırılan bölümlerde görülmektedir. Bu, bir kökten (vazodan) çıkan kıvrık dallar ve bunların üzerinde yer alan çiçekler kompozisyonuna dayanan çiniler 17. yüzyıla tarihlenmektedir. Hatayi üsluptadır. Rengi, firuze, kobalt mavi, kiremit kırmızısı, beyaz, siyahtır. Tasarım ve kurgu olarak doğu duvarda, Adalet Kulesi'ne çıkılan kapının bitişiğinde bulunmaktadır. Çini panonun yerden yüksekliği 81cm'dir. Teknik olarak sıraltı tekniği kullanılmıştır.

---

[77] Neşe Arda, 17.Yüzyıl Topkapı Sarayı Çini Panoları, Hacettepe Üniversitesi Ed. Fak., Yayınlanmamış Sanat Tarihi Lisans Tezi, Ankara 2010, s: 82.

Katalog No: 4

Adı: Yeşil Türbe'de Dua

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1881

Boyutları: Bilinmiyor.

Teknik: Bilinmiyor.

Resmin Bulunduğu yer: Foto Sebah-Joaillier arşivinden[78]

Resim No: 23

Mekân: Bursa Yeşil Türbe'nin içidir.



Tanım: Çinili bir türbenin içi görülmektedir. Tabloya çinili lahdin baş tarafına bir rahle ve bunun üzerindeki kitabı okuyan bir hoca oturmuştur. Ayrıca tabloda bir şamdan, bir buhurdan bir de cam kandil kullanmıştır. Yerde, hocanın altında bir halı serilidir. Zemin ise hasırdır. Cam kandil, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no 1032 olan Memluk işi cam kandil tipindedir. 27cm yüksekliğindeki bu kandil, 1914 yılında Yüksek kaldırım Kâtip Muslahaddin Camii'nden getirilmiştir. Lahdin üzerindeki örtü, Kâbe örtüsü şeklinde dokunan Medine Ravza-i Mutahhara örtüsünden bir parçadır. Kâbe örtüsü siyah olup üzerine yine siyahtan zikzak şeklinde desenler bulunmaktadır. Kumaş ve üzerindeki motifler aynı renktedir. Fakat bu tablodaki örtü yeşil olup üzerinde yazılar sarıdır. Halının, 19. yüzyıl Kafkas halısı olduğunu söyleyebiliriz. Halılar için kesin olarak bir şey söylemek imkânsızdır. Şamdan, bir Osmanlı mihrap önü şamdanıdır. Şamdan üzerinde kuşaklar halinde yazı

[78] Resmin orijinalinin nerede bulunduğu tespit edilememiştir. Bkz.Belgin Demirsar Arlı, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 12, Ankara 1989.

frizleri dolanmaktadır. Buhurdan, ajur tekniğindedir. Üçayaklıdır. Bu ayaklar ile tepsiye monte edilmiştir. Gövde kısmının altında bir kaide kısmı vardır. Dumanın çıktığı üst kısım hafifçe sivriltilmiştir. Bu buhurdana örnek olarak Konya Mevlana Müzesi'ndeki gümüş üzerine kazıma, ajur tekniğinde yapılmış envanter no: 155 olan 17.yüzyıl Osmanlı buhurdanını verebiliriz. 19,5cm yüksekliğindeki bu buhurdan 1926 tarihinde Konya Mevlevi dergâhından müzeye getirilmiştir.

Çiniler: 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı çini sanatında en yaygın olarak renkli sır tekniği ve renk olarak da sarı, lacivert, firuze, mavi, yeşil, altın yaldız, beyaz ve kontur olarak da siyah ve kırmızı kullanılmıştır. Bitkisel bezeme ağırlıktadır. Sülüs yazılar genellikle, lacivert üzerine beyazla kufi yazılar ise sarı ile işlenmiştir. Renkli sır tekniği Tebrizli ustalar yoluyla mimaride uygulanmıştır.[79] Türbe içinde duvarların alt kısmı firuze altıgen çinilerle kaplanmıştır. Altıgen çiniler ile duvar yüzeyi renkli sır tekniğindeki çinili bordürle ayrılmıştır. Altıgen çinili yüzeyde kocaman şemse şeklinde madalyonlar renkli sır tekniğinde yapılmıştır. Madalyonların uçlarında lacivert zemin üzerine beyaz, firuze, sarı renkte bitkisel bezeme görülmektedir. I. Çelebi Mehmed'in 1421 yılına tarihlenen türbesinde, düz çini mozaik ve renkli sır tekniğinde çiniler kullanılmıştır. Çini mihrabın önünde yer alan Çelebi Mehmed'in lahdi; renkli sır tekniğinde çinilerle kaplıdır. Lahit, lacivert üzerine firuze, beyaz hatayi motifi ve sarı geniş sülüs yazıyla kaplanmıştır. Lahdin kaide kısmında, firuze çerçeveli, dilimli sivri kemerlerin içi lacivert zemin üzerinde beyaz, firuze, sarı, koyu mavi hatayi motifleri yer almaktadır. Hatayi motifleri tek eksende ard arda devam ederken bir şemse ile sonlanmıştır.

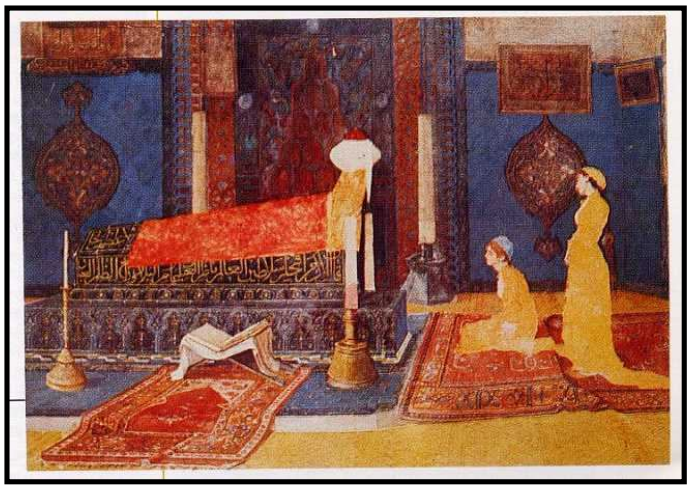
Çini kaplı mihrap, renkli sır tekniğindedir. Mihrap, lacivert zemin üzerine ayet yazılı geniş bir nesih yazı ile kuşatılmıştır. Geometrik geçme bordürde beyaz, lacivert, sarı, firuze renkler kullanılmıştır. İki sıra bordürden sonra, daha ince firuze, lacivert,

---

[79] Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı,* Yapı ve Kredi Bankası Yayınları. İstanbul 1976, s.97.

beyaz palmetli bir bordür gelmektedir. Niş kaidesi, iki yandan yivli, üstü beyaz, firuze, lacivert bitkisel bezemeli sütuncelerle çevrilidir. Mihrap nişinde zeminde firuze renk hakimdir. Firuze zemin üzerine mavi renkle kuşatılmış şemse ile sonlanan bir bölüm mevcuttur. Burada asılı duran bir kandil tasvir edilmiştir. Kandilin üzerinde sarı renkle ayet yazılıdır. Kandilin alt kısmında vazodan çıkan kıvrık dallar içinde hatayi motifleri görülür. İki yanında şamdan üzerinde mum tasvirleri mevcuttur. Yüzeyde ise tamamen bitkisel bezeme hakimdir. Tek eksende şemse ile sonlanan kapalı kompozisyon görülmektedir.

Katalog No: 5



Adı: Türbe Ziyareti'nde İki Genç Kız

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: Bilinmiyor.

Boyutları: 76x111 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: M. Taviloğlu Koleksiyonu.

Resim No: 24

Mekân: Bursa Yeşil Türbe'nin İçi

Tanım: Tablonun merkezinde iki kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan biri diz çökmüş diğeri ise onun arkasında ayakta durmaktadır. Sanatçının, kadın figürlerin kıyafetlerindeki ayrıntıları yarım bıraktığı bilinmektedir. Mihrabın iki yanındaki çinili duvarda birer madalyon yer almaktadır. Madalyonların üst seviyesinde hat yazılı levhalar mevcuttur. Türbe üzerinde ayet yazılı bir örtü mevcuttur. Türbenin yanında 2 adet şamdan yer almaktadır. Şamdanların arasında seccade üzerinde bir rahle ve üzerinde Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır. Burada Türk çini sanatı, hat sanatı, maden sanatı ve dokumalar açıkça görülmektedir. Kızların altındaki 19. yüzyıl Yörük Halısı, rahlenin altındaki ise yine 19. yüzyıl Milas Seccadesidir.

Mihrabın önünde duran şamdan, gövdesi yukarıdan aşağıya inen kaburgalarla yüzeylere bölünmüş tunçtan yapılmış bir şamdandır. Bu tip şamdana örnek olarak

Batı Berlin Devlet Müzesi'ndeki Sarre Koleksiyonuna ait olan[80] Musul ekolüne bağlı Anadolu işi 13. yüzyıl ikinci yarısına tarihlendirilen şamdan verilebilir. Lahdin başında duran şamdan, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Memluk işi şamdan tipindedir. 14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl başına tarihlenen bu şamdan Eskişehir Seyyid Battal Gazi Türbesi'nden müzeye getirilmiştir. Tunç üzerine gümüş kakma tekniğindeki bu şamdanın yüksekliği 37cm,dip çapı 31cm'dir.Uzun ve dik harfler (Memluk şamdanlarında görülür) tüm gövdeyi kaplamaktadır. Lahdin ayak tarafında duran şamdan: bu tombak şamdan 18.yüzyıla tarihlenen Osmanlı şamdanları tipindedir.Yazı levhaları, net olarak resmedilemedikleri için okunamamıştır. Bunlar özel koleksiyonlara müzelerimize ait olabilecekleri gibi, bulundukları yapıya veya türbeye ait de olabilirler. 1925'lerden önce türbelerin içinde bu şekilde yazı panoları bulunurmuş. Daha sonra bu levhalar toplanıp Vakıfların deposuna taşınmıştır. Bugün müzelerimizde sergilenmektedir. Özellikle İstanbul'da Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bu levhalardan pek çok örnek mevcuttur.

Çiniler: 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı çini sanatında en yaygın olarak renkli sır tekniği ve renk olarak da sarı, lacivert, firuze, mavi, yeşil, altın yaldız, beyaz ve kontur olarak da siyah ve kırmızı kullanılmıştır. Bitkisel bezeme ağırlıktadır. Sülüs yazılar genellikle, lacivert üzerine beyazla kufi yazılar ise sarı ile işlenmiştir. Renkli sır tekniği Tebrizli ustalar yoluyla mimaride uygulanmıştır. Türbe içinde duvarların alt kısmı firuze altıgen çinilerle kaplanmıştır. Altıgen çiniler ile duvar yüzeyi renkli sır tekniğindeki çinili bordürle ayrılmıştır. Altıgen çinili yüzeyde kocaman şemse şeklinde madalyonlar renkli sır tekniğinde yapılmıştır. Madalyonların uçlarında lacivert zemin üzerine beyaz, firuze, sarı renkte bitkisel bezeme görülmektedir. I. Çelebi Mehmed'in 1421 yılına tarihlenen türbesinde, düz çini mozaik ve renkli sır tekniğinde çiniler kullanılmıştır. Çini mihrabın önünde yer alan Çelebi Mehmed'in lahdi; renkli sır tekniğinde çinilerle kaplıdır. Lahit, lacivert üzerine firuze, beyaz hatayi motifi ve sarı geniş sülüs yazıyla kaplanmıştır. Lahdin kaide kısmında, firuze

[80] Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 334-335.

çerçeveli, dilimli sivri kemerlerin içi lacivert zemin üzerinde beyaz, firuze, sarı, koyu mavi hatayi motifleri yer almaktadır. Hatayi motifleri tek eksende ard arda devam ederken bir şemse ile sonlanmıştır. Çini kaplı mihrap, renkli sır tekniğindedir. Mihrap, lacivert zemin üzerine ayet yazılı geniş bir nesih yazı ile kuşatılmıştır. Geometrik geçme bordürde beyaz, lacivert, sarı, firuze renkler kullanılmıştır. İki sıra bordürden sonra, daha ince firuze, lacivert, beyaz palmetli bir bordür gelmektedir. Niş kaidesi, iki yandan yivli, üstü beyaz, firuze, lacivert bitkisel bezemeli sütuncelerle çevrilidir. Mihrap nişinde zeminde firuze renk hakimdir. Firuze zemin üzerine mavi renkle kuşatılmış şemse ile sonlanan bir bölüm mevcuttur. Burada asılı duran bir kandil tasvir edilmiştir. Kandilin üzerinde sarı renkle ayet yazılıdır. Kandilin alt kısmında vazodan çıkan kıvrık dallar içinde hatayi motifleri görülür. İki yanında şamdan üzerinde mum tasvirleri mevcuttur. Yüzeyde ise tamamen bitkisel bezeme hakimdir. Tek eksende şemse ile sonlanan kapalı kompozisyon görülmektedir. Bursa Yeşil Türbe'de çini ustası tüm yapıya hakimdir. Çünkü yapının mimari öğeleri ile çini kaplama öğeler bir uyum içindedir.[81]

[81] Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yay, 134. İstanbul 2007, s. 108.

Katalog No: 6

Adı: Bursa Yeşil Cami'de

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

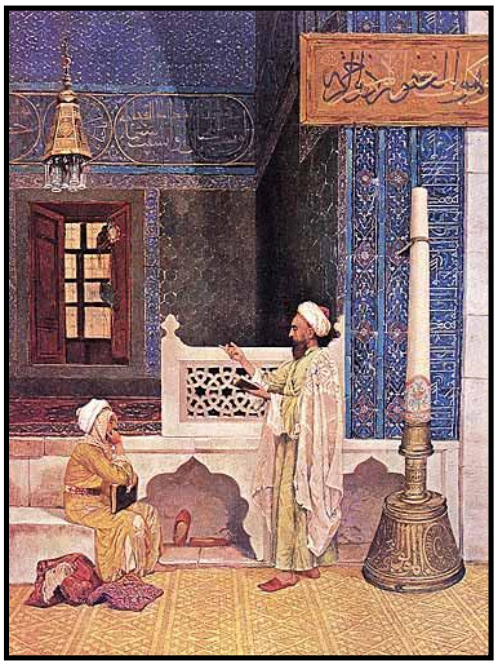
Tarihi: 1890

Boyutları: 81x 59cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer:L' Art Ottoman'dan.

Resim No: 25



Mekân: Bursa Yeşil Camii'nin içinde kapının hizasında caminin içinden kapı yönüne bakıldığında kapının sol tarafında kalan mahfil. Sağ tarafta aynı şekilde bir mahfil vardır. Fakat tablodaki yazı frizi sol taraftakine uymaktadır. Bu nedenle sol mahfil denmektedir.

Tanım: Bursa Yeşil Cami'nin içinde kapının hizasında caminin içinden kapı yönüne bakıldığında kapının sol tarafında kalan mahfilde biri ayakta diğeri oturur vaziyette iki figürün yer aldığı bir kompozisyondur. Duvarlarda madalyon içinde bir yazı şeridi görülmektedir. Şeridin altında açık ahşap kanatlı pencere vardır. Pencere ile aynı hizada mekânı aydınlattığı düşünülen bir avize görülmektedir. İki figürde de sarık şeklinde dönemin kılık kıyafetini yansıtan ipuçları mevcuttur. Ayrıntıya önem verilmiştir. Oturan adamın elinde bir kitap vardır. Ayaktaki ise ona elindeki kitapla bir şeyler anlatmak ister gibidir. Ayakta duran adamın arkasında bir şamdan vardır. Şamdan üzerinde yazılar yer almaktadır. Zemin hasır kaplıdır. Şamdan, yazılı tipte Memluk şamdanıdır.(İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 111 envanter numaralı şamdan tipindedir.) Kandil, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 154 envanter nolu Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nden getirilen kandildir. Yazı levhası, iki ayrı mürekkep kullanılarak sülüs hatla iç içe iki ayet metni yazılıdır. Siyah renkle "*Hüvel- gafür zü'l rahme: Allah merhametlidir.*"

yazılmış, beyazla yazılan okunamamıştır. Evlerde, camilerde ya da tekkelerde olması muhtemel bir yazı levhasıdır.

Çiniler: 1419–20 yılına tarihlenen ve Çelebi I. Mehmed döneminde yapılmış ve II. Murad tarafından restore edilmiştir. Ankara Savaşı'ndan sonra, ilk büyük çini bezemeli yapıdır. Bezemesi Osmanlı mimarisinin, Edirne çağı öncesi yarattığı en zengin süsleme programıdır. Bu yapı çininin mimaride kullanılması açısından en aydınlatıcı örnektir. Üç eyvanlı ana mekanda çini bezeme tümüyle mimari çizgilere bağlı olarak yapılmıştır. Duvarlar ve pencerelerin üst seviyesine kadar tek renkli yeşil çinilerle kaplıdır. Bu seviyenin üzerinde sadece pencerelerin üzerlerindeki kemer içleri çini ile kaplanmıştır. Bu çiniler rumi ya da yazılarla süslüdür.[82]

Çini tekniği olarak; çini mozaik ve renkli sır tekniği kullanılmıştır. Harim ana mekânı, yan mekanlar, mihrap, pencere ve alınlıkları, hünkar mahfeli çinilerle kaplıdır. Harim duvarları yaklaşık 2m'ye kadar altıgen çini kaplıdır. Bu çini duvarlarda firuze ve lacivert üzerine altın yaldızlı altıgen çiniler etrafı lacivert üçgenlerle çevrili altın yaldızlı mor altıgen çiniler, beyaz çini şeridi ile kuşatılmış lacivert altıgen çiniler görülmektedir. Çini duvarların ve pencerelerin üst kısmında renkli, bitkisel bezemeli lacivert üzerine beyaz hatayi, sarı kufi yazı şeridi görülmektedir. Sivri kemerli pencere alınlıkları helezoni sarmaşık motifleri ile tasvir edilmiştir.

[82] Doğan Kuban, a.g.e., s. 98.

Katalog No: 7

Adı: Kur'an Okuyan Hoca

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

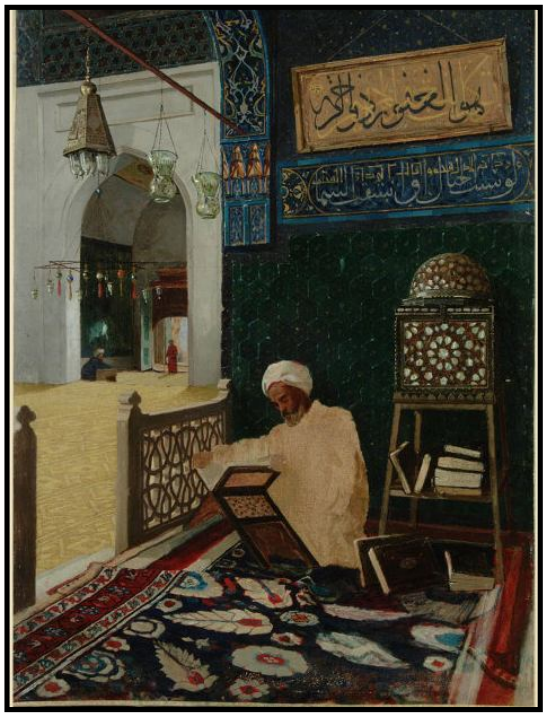
Tarihi: Bilinmiyor.

Boyutları: 70x 51cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Sabancı Koleksiyonu

Resim No: 26



Mekân: Bursa Yeşil Cami içinde kapı hizasında caminin içinden kapı yönüne bakıldığında kapının sağ tarafındaki mahfildir. Fakat sanatçı bu kez yön değişikliği yapmıştır. Kapı ile aynı hizada olan bu mahfili sanki caminin içinde doğu yönündeymiş gibi yapmıştır. Ancak, o açıdan resmedildiğinde görülebilecek mekânlar görülmektedir. Caminin kapısı kapı üzerindeki hünkâr mahfili gibidir.

Tanım: Bursa Yeşil Cami içinde kapı hizasında caminin içinden kapı yönüne bakıldığında kapının sağ tarafındaki mahfilde merkezde sedef kaplı rahle üzerindeki Kur'an-ı Kerim'i okuyan cübbeli sarıklı bir figür görülmektedir. Figürün arkasında sedef kaplı Kur'an muhafazası bulunur. Zeminde bitkisel bezemeli bir halı mevcuttur. Arka plan çini kaplıdır ve duvarlarda hat levhalar mevcuttur. Yine burada da arka planda mekânı aydınlatan kandiller ve avizeler görülmektedir. Aynı zamanda arka planda diğer bölümlere açılan kemerli bir bölüm ile mekâna derinlik kazandırılmıştır. Kur'an Muhafazası, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan envanter no:16 olan Kur-an muhafazasıdır. Rahle, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 107 olan rahledir. Sultan İbrahim Türbesi'nden

1915 yılında getirilen bu rahle, abanoz ağacından olup, üzerinde sedef, fildişi ve bağa ile yapılmış geometrik süsleme görülmektedir. Bu rahle 16.yüzyıl sonuna tarihlendirilmektedir. Bu rahleye çok benzer bir rahle de Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. (envanter no: 27–3). 17 yüzyıl başına ait olan bu rahle de abanoz ağacından olup üzerinde sedef, fildişi ve bağa ile yapılmış süsleme vardır. Kandil, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 154 olan kandildir. Cam kandil, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 1032 olan Memluk işi kandil tipindedir. Yazı levhası, "*Bursa'da Yeşil Cami'de*" isimli tabloda kullanılan yazı levhasıdır ve *"Allah merhametlidir."* yazmaktadır.

Çiniler: 1419–20 yılına tarihlenen ve Çelebi I. Mehmed döneminde yapılan ve II. Murad tarafından restore edilen camide çini mozaik ve renkli sır tekniğinde yapılmış çiniler görülmektedir. Harim ana mekânı, yan mekânlar, mihrap, pencere ve alınlıkları, hünkâr mahfeli çinilerle kaplıdır. Harim duvarları yaklaşık 2m'ye kadar altıgen çini kaplıdır. Bu çini duvarlarda firuze ve lacivert üzerine altın yaldızlı altıgen çiniler etrafı lacivert üçgenlerle çevrili altın yaldızlı mor altıgen çiniler, beyaz çini şeridi ile kuşatılmış lacivert altıgen çiniler görülmektedir. Mahfil kemerlerinde, ince bir çini mozaik işçiliği görülmektedir. Çini mozaikte, firuze, mor, lacivert, beyaz, sarı, fıstık yeşili bazen de altın yaldız kullanılmıştır. Bazen macun gibi sert mat bir kırmızı da kullanılmıştır. Büyük kemerlerde sırlı boyama ile çini mozaik bir arada kullanılmıştır. Hünkâr mahfeli çinili kitabelerinde çini ustası Muhammed el Mecnun İsa ve Ali İbn İlyaz Ali adları geçmektedir. Ali İbn İlyaz, Nakkaş Ali olarak tanınmaktadır. Ali İbn İlyaz, Bursalıdır ve 1402 yılında Timur ile Semerkant'a gitmiş, oradan da Timur devri çini stilini öğrenmiştir. Beraberinde gelen Tebrizli ustalarla Yeşil Cami ve türbede çalışmış, dekorunu tasarlamıştır. Renkli sır tekniğindeki çiniler büyük bir ihtimalle Bursa'da yapılmıştır. Ana mekanın üst kısımlarında Allah, Peygamber ve Halife isimleri yazılı madalyonlar da renkli sır tekniğinde yapılmıştır. [83]

---

[83] Gönül Öney, a.g.e., s. 75.

Katalog No: 8

Adı: Mihrap

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1901

Boyutları: 210x 108cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Demirbank Koleksiyonu

Resim No: 18

Mekan: Sanatçının kurguladığı bir mekan.



Tanım: Mihrap, isimli tablosu, eserleri arasında en anlamlı ve düşündürücü olan tablolardan biridir. Aşkın, sevginin yerini insanlığı büyük değerler verdiği şeyler ortasına genç bir kadın yerleştirmek suretiyle sembolize etmek istemiştir. Buhurdan ve dumanı ile de duyguların sıcaklığını ve bunun yönünü işaretleyerek anlama daha da açıklık kazandırmıştır. Dönemine göre oldukça cesur bir sembolizasyon yolu seçilerek işlenişin yanı başında sanatçının dini konulardaki toleranslı zihniyetini de açığa vuran bu esere, Hamdi Bey'in ne isim verdiği tespit edilememiştir. Sadece torunlarından Cemal Bark yoluyla, resme modellik yapanın bir Ermeni hizmetçinin genç kızı olduğu öğrenilebilmiştir.[84]

Osman Hamdi bu tablosu ile pek çok eleştiriye uğramıştır. En ağır eleştiriyi de Sezer Tansuğ yapmıştır. Ona göre: Osman Hamdi, Batılı Oryantalistlerden bile ileri

[84] Mustafa Cezar, a.g.e., s.324.

gitmiştir. Bu konuda şöyle demiştir. " *Avrupa'da hiçbir oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup, ayaklarının altına Kur'an-ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir."* Buna karşılık olarak Osman Hamdi'nin torunu Cenan Sarcise bu rahle üzerindeki kadının hamile olduğunu belirtip dedesinin "*analığı"* simgelediğini ve "*annelik her şeyin üzerindedir*" mesajını ilettiğini söylemektedir. İpek Aksüğür ise, Osman Hamdi'nin mesajının "*geleneksel inançların karşısında dünyevi güzellikleri unutmamak"* olduğunu ileri sürmektedir. Fakat tüm bunlar bir tarafa bırakıldığında yani tablonun düzeni konusu (mihrap önüne rahle üzerine kadının yerleştirilmesi) bırakılıp resim olarak incelendiğinde tablonun çok başarılı olduğu söylenebilmektedir. Figür anatomi bakımından doğru resmedilmiştir. Zaten Osman Hamdi'nin de asıl amacı da figür konusudur. Figür konusunda mükemmele ulaşmaktır. Bu ve diğer pek çok tablosunda figürler tek olarak ele alındıklarında çok başarılı olduğu söylenebilmektedir. Resimde kullanılan rahle, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 107 olan rahledir. Şamdan, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no: 111 olan şamdandır. Buhurdan, Konya Mevlana Müzesi'nde bulunan envanter no: 155 olan tipte bir buhurdandır. Elbise, Osman Hamdi'nin karısına ait olan ve bugün Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonunda bulunan elbisedir. Ciltler, (bordürsüz cilt tabloya bakında sağ tarafta dikili duran cilt) pek çok örneği olan tipte ciltlerdir. Örnek olarak Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi kitap no: 1683 olan cildi verebiliriz. Bu kitap 17.yüzyıla tarihlenmektedir. Bordürsüz olup etrafını çeviren bir zencirek vardır. Cilt bordo renkli deri kaplı olup üzerindeki motifler altın yaldızla yapılmıştır. Ortada salbekli bir şemse yer almıştır. Şemsenin ve köşebentlerin üzerinde Çin bulutları ve stilize bitkiler vardır. Geniş bordürlü cilt (buhurdanın hemen yanındaki cilt): bordürü üzerinde küçük şemseler bulunan bu tip ciltlere de örnek olarak Topkapı Sarayı Kütüphanesi Emanet Hazine 145 nolu Kur'an cildini verebiliriz. Bu cildin zemini lacivert olup yine altın yaldızla desenlenmiştir. Motif olarak Çin bulutu hakimdir.[85]

---

[85] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.119.

Çiniler (Çinili Mihrap): Konya Karaman'da İbrahim Bey İmareti mihrabı, Halil Edhem Bey tarafından oymalı ahşap kapı kanatları ile birlikte, İstanbul Çinili Köşk'e getirilmiştir.[86] İstanbul'da Çinili Köşk'te bulunan (envanter no: 136), 1907 yılında Konya Karaman İbrahim Bey imaretinden müzeye getirilen renkli sır tekniğindeki mihraptır. Tablonun tarihinden de anlaşıldığı gibi (1901) Osman Hamdi bu mihrabı İstanbul'a getirilişinden 6 yıl önce görüp resmetmiştir. Buradan da şu sonuç çıkmaktadır: Sanatçı bu mihrabı asıl yerinde, Karaman İbrahim Bey imareti içindeyken görmüş, fotoğrafını çekmiş ve İstanbul'da bu fotoğraftan çalışmış olmalıdır.

Mihrap çok renkli sır tekniğiyle yapılmıştır. Renk olarak firuze, patlıcan moru, beyaz, sarı, lacivert, siyah, altın yaldız kullanılmıştır fakat mihrabın zeminine hakim olan renk patlıcan morudur. Mihrap nişinde altıgen lacivert çiniler kullanılmıştır. Genel olarak bitkisel kompozisyon hakimdir. En dışta mihrabı kuşatan sarı renkli ayet (Ayet-el Kürsi) yazan geniş bir bordür, daha sonra da 2 sıra bitkisel bezemeli kıvrık dalların olduğu bordür mevcuttur. Ayet yazılı bordür, geometrik kompozisyon ile başlar ve biter. Ayet bordüründeki Rumilerde stilize yaprak ve saplarda, palmetlerde turkuvaz, büyük nesih yazılarda ve çiçeklerde beyaz, Rumilerin sap ve yapraklarında, çiçeklerde ayet bordüründe, kufi yazılarda yapıştırma olarak varak olarak altın yaldız kullanılmıştır.

Kemer köşeliklerinde rumi ve kıvrık dallardan oluşan bir bitkisel kompozisyon hakimdir. Mihrabın en üst kısmında kitabe panosunun içinde yatay eksende devam eden palmet motiflerinin bulunduğu bitkisel bezeme yer almaktadır.

---

[86] Karaman'daki imareti yaptıran II. İbrahim Bey, Osmanoğullarından Çelebi Sultan Mehmed'in damadı ve onun oğlu II. Murad'ın kayınbiraderidir.

Katalog No: 9

Adı: Ab-ı Hayat Çeşmesi

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

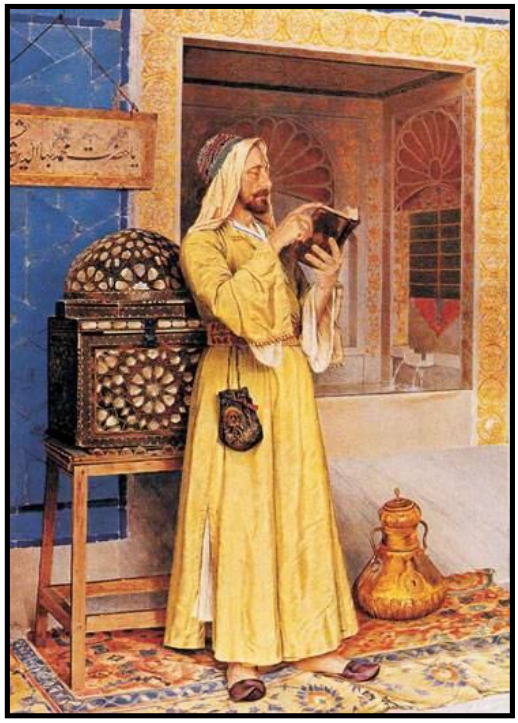
Tarihi: 1904

Boyutları: Bilinmiyor.

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: L'Art Otoman Koleksiyonu.

Resim No: 27



Mekân: Topkapı Sarayı I. Avlu içinde olan Ağa Çayırı veya Ağa Vekili Bahçesi denilen mevkide bulunan bir dinlenme kasrı olarak 1472'de inşa edilen Çinili Köşk'ün güney batısındaki, soldaki büyük odadır.(çeşmeli oda)

Tanım: Merkezde ayakta duran elindeki kitabı okuyan bir erkek figürü görülmektedir. Figürün ayakları ucunda bir ibrik yer almaktadır. Arka planda çeşmeli bir niş ve çinili duvar görülmektedir. Bu odadaki mermer çeşme Çinili Köşk'te esas yapıya hiç dokunmadan ilk değişikliği yapan III. Murad tarafından yaptırılmıştır. (bu çeşmenin yerindeki niş büyütülerek çeşme buraya yerleştirilmiştir. Aynı şekilde çeşmenin karşısındaki niş de büyütülerek pencere haline getirilmiştir.)çeşmenin ayna taşında bahar dalları ve çiçeklerin arasında bir tavus kuşu, sağ ve sol yanlarda ise Asari isimli bir şairin yazdığı on ikişer mısralık bir methiye ve tarih vardır.[87]

[87] Esen Işın, *İstanbul'da Çinili Köşk, Alay Köşkü, Ihlamur ve Göksu Kasırları,* İ.Ü.E.F. Yayınlanmamış Sanat Tarihi Lisans Tezi, İstanbul 1970, s. 11-12.

Kur'an Muhafazası, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki 16 envanter nolu muhafazadır. Halı, sanatçının çok sık kullandığı kendi evinde olma ihtimali olan halı parçasıdır. Bu tip halılar 16.yüzyıla tarihlenen Vazolu dediğimiz tipte İran halılarıdır. (İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki 96 envanter no.lu halı tipindedir.) Yazı Levhası: Talik hatla yazılmış bir levhadır. "*Ya Hazret-i Muhammed Bahaeddin Şah-ı Nakş…"* gerisi tablonun dışında kalmıştır.

Çiniler: Çeşmenin en ince ayrıntısına kadar doğru yapılmasına rağmen, odanın duvarlarını kaplayan çinilerde değişiklik yapmıştır. Bu odanın duvarları altıgen firuze çiniler ve altıgenin her bir kenarına bitişik olarak, fırıldak biçiminde dizilmiş lacivert üçgen çinilerle kaplıdır. Bu üçgenlerin üzeri altın yaldızla yapılmış bitkisel stilize motiflerle renklendirilmiştir. Oysa Osman Hamdi tablosunda bütün çinileri firuze olarak yapmıştır. Fondaki lacivert ve firuze renk karışımı, öndeki figürleri silik gösterebileceğinden, Osman Hamdi Bey'in tablolarındaki çinileri firuze olarak boyadığı böylece figürlerin daha rahat bir ortamda görülmesini sağladığı düşünülmektedir. Bu değişiklik dışında başka farklı bir şey yoktur. Altın yaldızla süslemeleri de gösterilmiştir.

Katalog No: 10

Adı: Rüstem Paşa Camii Önünde

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: Bilinmiyor.

Boyutları: 92x 48cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim No: 28

Mekân: Rüstem Paşa Camii'nin Doğu yönündeki kapısıdır.



Tanım: Camiye kuzey yönündeki ana girişten başka doğu ve batıdaki küçük kapılardan da giriş sağlanmıştır. Bu kapılardan doğudakinin üzerinde bir çini alınlık mevcuttur. (batıdaki kapının üzerinde böyle bir alınlık yoktur.) Kapının kemerinin içinde küçük bir kapı daha vardır. Fakat tabloda bu kapı gösterilmemiştir. Daha doğrusu tam kapının olduğu yere figür yerleştirildiği için, orada kapı olup olmadığı görülememektedir. Osman Hamdi bu resimde figür olarak kendisini resmetmiştir.[88]

Çiniler: Katalog 11'de kullanılan çinilerle aynıdır. Fakat mekansal kurgu ve tarihler farklıdır. Resimde görülen çiniler "*sıraltı mercan kırmızılı grup"* diye adlandırılan gruba giren, 16 yüzyılın ikinci yarısına ait çinilerdir. Çini alınlığın merkezinde büyük bir hatayi motifi yer almaktadır. Onun etrafında da saz yaprakları ve minik hatayi motifleri görülmektedir. Fakat bugün bu çini panonun dökülen çinilerinin yerine

[88] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.143.

kompozisyona uymayan başka çiniler yerleştirilmiştir. Osman Hamdi'nin tabloyu yaptığı sırada henüz çinilerin eksik olmadığı anlaşılmaktadır.

Katalog No: 11

Adı: Rüstem Paşa Camii Önünde

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1905

Boyutları: 210x 120cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: İstanbul Rahmi Koç Müzesi Koleksiyonu.

Resim No: 29



Tanım: Diğer tablonun aynısıdır. Figürün duruşu, attığı adıma, gözlerinin bakışına, elinde tuttuğu tespihin duruşuna kadar her şey aynen yapılmıştır. Çok ufak farklılıklar söz konusudur. Ressam daha yakından çalışmıştır. Bir önceki tabloda görünmediğini söylediğimiz kemerin içindeki küçük kapının sövesi ve kemeri görülmektedir.

Çiniler: Katalog 10'da da aynı mekan ve çiniler kullanılmıştır.Resimde görülen çiniler "*sıraltı mercan kırmızılı grup"* diye adlandırılan gruba giren, 16 yüzyılın ikinci yarısına ait çinilerdir. Çini alınlığın merkezinde büyük bir hatayi motifi yer almaktadır. Onun etrafında da saz yaprakları ve minik hatayi motifleri görülmektedir. Fakat bugün bu çini panonun dökülen çinilerinin yerine kompozisyona uymayan

başka çiniler yerleştirilmiştir. Osman Hamdi'nin tabloyu yaptığı sırada henüz çinilerin eksik olmadığı anlaşılmaktadır.

Katalog No: 12

Adı: Kaplumbağa Terbiyecisi

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1906

Boyutları: 223x 117cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Pera Müzesi

Resim No: 30

Mekân: Sanatçı bu tablosunda Bursa Yeşil Cami'de üst katta soldaki odanın avluya bakan pencereli duvarını resmetmiştir.



Tanım: Çini kaplı bir mekânda Kırmızı elbiseli sarıklı bir figür hafif öne eğilmiş elinde neyi, boynunda maşası sırtında "*keşkül-ü fikarası* (dervişane bir tevekkülü akla getirmektedir.) olarak resmedilmiştir. Yapraklarını yiyen 3 kaplumbağaya nezaret etmektedir. Arkada kalan 2 kaplumbağa ise yemeğe yanaşmaya çalışmaktadır. Alçaktan gelen bir ışık kaynağı olayın merkezine dikkatleri toplamak ister gibi tasarlanmıştır. Özellikle Lale Devri'nde Sadabad Eğlencelerinde geceleri bahçelerin aydınlatılması için kaplumbağaların sırtlarına mumlar dikilerek serbest bırakıldıkları bilinmektedir. Yani Osmanlı'nın devlet düzeninde kaplumbağalar, "*kapıkulları"* arasında yer almışlardır. Bu eser, Osman Hamdi Bey'in mesai arkadaşlarına yönelik acımasız, ümitsiz bir hicvi olarak yorumlanmaktadır.

Çiniler: Bursa Yeşil Cami, 1419–20 yılına tarihlenen ve Çelebi I. Mehmed döneminde yapılmış ve II. Murad tarafından restore edilmiştir. Ankara Savaşı'ndan

sonra, ilk büyük çini bezemeli yapıdır. Bezemesi Osmanlı mimarisinin, Edirne çağı öncesi yarattığı en zengin süsleme programıdır. Bu yapı çininin mimaride kullanılması açısından en aydınlatıcı örnektir. Üç eyvanlı ana mekanda çini bezeme tümüyle mimari çizgilere bağlı olarak yapılmıştır. Duvarlar ve pencerelerin üst seviyesine kadar tek renkli yeşil çinilerle kaplıdır. Bu seviyenin üzerinde sadece pencerelerin üzerlerindeki kemer içleri çini ile kaplanmıştır. Bu çiniler rumi ya da yazılarla süslüdür.[89]Çini tekniği olarak; çini mozaik ve renkli sır tekniği kullanılmıştır. Harim ana mekânı, yan mekanlar, mihrap, pencere ve alınlıkları, hünkar mahfili çinilerle kaplıdır. Harim duvarları yaklaşık 2m'ye kadar altıgen çini kaplıdır. Bu çini duvarlarda firuze ve lacivert üzerine altın yaldızlı altıgen çiniler etrafı lacivert üçgenlerle çevrili altın yaldızlı mor altıgen çiniler, beyaz çini şeridi ile kuşatılmış lacivert altıgen çiniler görülmektedir. Çini duvarların ve pencerelerin üst kısmında renkli, bitkisel bezemeli lacivert üzerine beyaz hatayi, sarı kufi yazı şeridi görülmektedir. Sivri kemerli pencere alınlıkları helezoni sarmaşık motifleri ile tasvir edilmiştir.

Bu duvarı kaplayan çinilerin tümü en ince ayrıntısına kadar doğru işlenmesine rağmen (çiniler renk, form ve desen açısından gerçeğe sıkı sıkıya bağlıdır) tam pencere kemerinin iç kısmı tabloya alınmamıştır. Bunu da belki de tabloya daha fazla ışık girmesini sağlamak için yapmıştır.[90]

[89] Doğan Kuban, a.g.e., s. 98.
[90] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.147.

Katalog No: 13

Adı: Şehzade Türbesi'nde Derviş

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1908

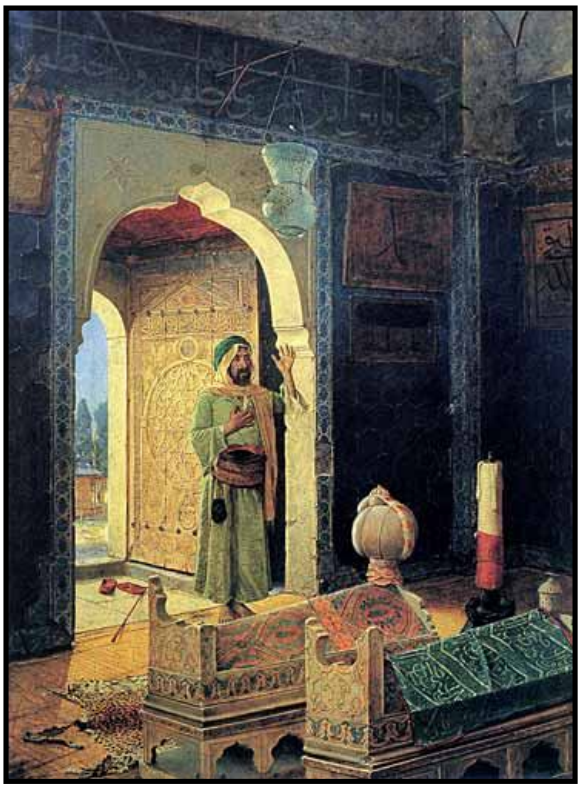
Boyutları: 122x 92cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: İstanbul Rahmi M. Koç Müzesi Koleksiyonu.

Resim No: 31

Mekân: Bilinmiyor.



Tanım: Merkezde**,** çinili bir mekânın kapısında durmuş içeriye bakan bir kişi görülmektedir. Osman Hamdi bu eserinde figür olarak kendisini kullanmıştır. Figür içinde yer aldığı kemerin kilit noktasıyla aynı hizada betimlenmiştir.

Merkezi kompozisyona ağırlık verilmiştir. Figür eliyle bir şeyi işaret eder gibi resmedilmiştir. Mekânda hat yazılı levhalar kullanılmıştır. Yapının içinde iki tane mermer lahit yer bulunmaktadır. Lahitlerin üzerinde yeşil örtü bulunmaktadır. Bu tablodaki lahitler Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi'nin içindedir. Lahitler büyük bir titizlikle resmedilmiştir. (erkek çocuğa ait lahdin ayak kısmındaki kırık bile gösterilmiştir. Kapı kanadı, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki envanter no:248 olan Karaman İbrahim Bey İmareti'ne(1433) ait olan pencere kanadıdır. Sanatçı bu pencere kanadını kapı kanadı gibi kullanmıştır. Ahşap kanadın üzerinde geometrik, bitkisel bezemenin arasında insan ve hayvan (aslan ve grifon) figürleri de görülmektedir. Osman Hamdi tüm bu ayrıntıları büyük bir titizlikle işlemiştir. Bu ahşap kanadın boyu 170cm, eni 93cm'dir. Kanadın müzeye giriş tarihi 1951'dir.

Sanatçının bu kanadı seçmesinin sebebi Türk ahşap işçiliğinde figürlü süslemenin görüldüğü çok önemli bir eser olmasıdır. Cam Kandil, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki (envanter no: 1032) Memluk işi cam kandilin benzeridir. Kapının yanında üstteki pano, camilerde genellikle mihrabın solunda yer alan üzerinde "*Muhammed"* yazılı olan bir levhadır. Kapının yanında alttaki pano, Kufi yazı ile yazılmıştır. Yan duvarda yarısı gözüken pano: Bu yarısı görülen pano üzerinde, sülüs hatla "*Allah Baki*" yazılıdır. Hilye, kapının sol yanında(içten dışa bakıldığında) yer almakta ve yarısı görünmektedir. Sanatçının *"İftardan Sonra*" ve "*İranlı Halıcı*" isimli tablolarında da kullandığı 17. veya 18.yüzyıla tarihlenen hilyedir.

Lahdin üzerindeki örtü, sanatçının "*Yeşil Türbe'de Dua"* isimli tablosunda da kullanıldığı örtünün aynısıdır. O tablonun elimizde şimdilik sadece Foto Sebah-Joailler arşivinden siyah-beyaz bir fotoğrafı mevcut olduğu için örtünün rengi hakkında bir şey söylenememiştir. Fakat bu tabloda örtünün yeşil olduğu görülmektedir. Böyle yeşil bir örtünün örneği bugün İstanbul'da Tanman koleksiyonunda mevcuttur. Tanman koleksiyonunda bu örtü aynen tablodaki gibi yeşil renkli olup, üzerindeki yazılar sarı renklidir. Bu tablonun çok küçük farklılıklarla yapılmış bir versiyonu daha vardır. Fakat bugün bu tablonun nerede olduğu bilinmemektedir.[91]

Çiniler: Mekânın genelinde firuze renkli altıgen çiniler görülmektedir. Sivri kemerli kapının merkezinde figür yer almaktadır. Figürün iki yanındaki duvarlar tamamen altıgen firuze renkli çinilerle kaplıyken, kapının üst bölümünde, çinilerin bittiği seviyede firuze zemin üzerine beyaz çini hat yazılı levhalar yer almaktadır. Çinilerle kapıyı ayıran mavi beyaz bitkisel bezemeli ince bordür bulunur.

---

[91] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.178.

Katalog No: 14

Adı: Harem'den

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

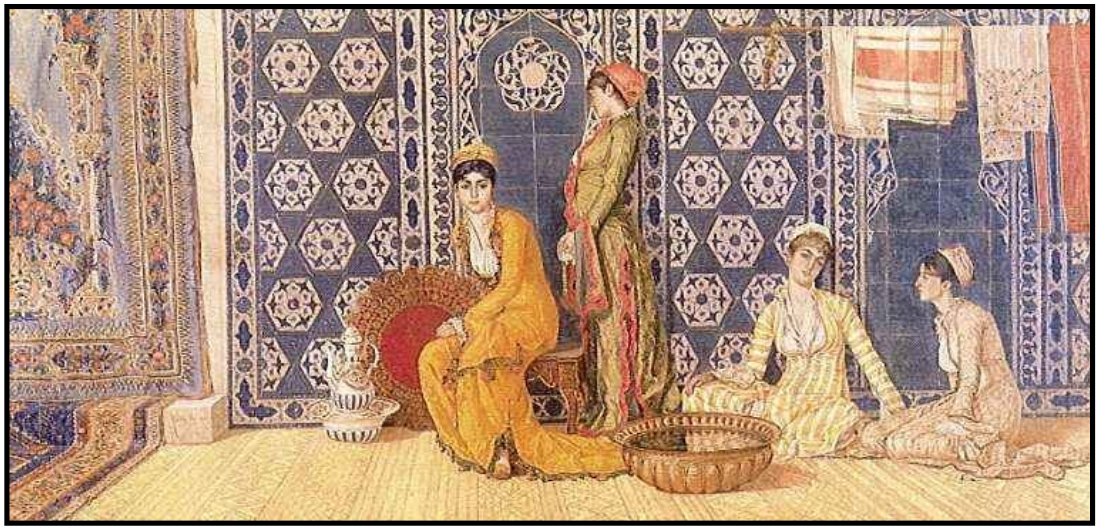
Tarihi: Bilinmiyor.

Boyutları: 56x116cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon

Resim No: 32



Mekân: Herhangi bir oda içi.

Tanım: Çinili bir mekanda merkezde 2 kadın figürü, onların sağında ise, 2 adet oturan kadın figürü yer almaktadır. Merkezdeki kadınlardan biri oturur gibidir, diğeri ise ayakta durmaktadır ve başı duvara dönüktür. Sağdaki kadınlarla aynı düzlemde yukarıda asılı örtülerin bulunması sanki mekânın bir çamaşırhane olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca ortada duran metal yuvarlak malzemenin de içine su doldurmak amacıyla kullanılan bir malzeme olduğunu düşündürmektedir. Kapıda

asılı olan bu işleme seccade 19. yüzyıl örneklerindendir. Topkapı Sarayı'nda örnekleri mevcuttur.

Bir ressam olarak Osman Hamdi Bey, Fransa'da eğitim aldığı Gerome'un etkisiyle, Oryantalist bir figüratif anlayışı benimsemiştir. Bu etkinin en belirgin olduğu Harem resmi, figürlerin cinselliğinin çıplaklıkla vurgulanmadığı, üçüncü boyut etkisinin azaltıldığı, arka plandaki çinilerin dekoratif görüntüsüyle minyatüre yaklaşan bir Oryantalizm yorumudur.[92]

Çiniler: Topkapı Sarayı sünnet odası cephesindeki çiniler kullanılmıştır. Yapıdan daha erken döneme tarihlenen bu çiniler, Osmanlı çini sanatında 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başı mavi-beyaz çini grubuna girmektedir. Üretim yerleri İznik ve Kütahya'dır. Bunlar porseleni hatırlatan silika yoğunluklu sert, pürüzsüz ve beyaz hamurlu büyük titizlik ve ustalıkla işlenen desenleriyle yüksek kaliteli çinilerdir. Pürüzsüz, ince ve şeffaf bir sır altında mavi tonlarıyla yapılan desenlendirme bu gruba adını vermiştir. İpek yoluyla İznik, Bursa ve İstanbul'a kadar uzanan Çin porselenlerinin Osmanlı Sarayı tarafından bol olarak satın alındığını ve sonra da benzerlerinin üretilmeye çalışıldığı söylenebilir.[93]

Bu çinilerde özellikle altıgen form kullanılmıştır. Bu çinilerin renklerinde mavinin yanı sıra çok nadir olarak mor da görülmektedir.[94]

Osman Hamdi'nin tablosunda kullandıkları oldukça stilize edilmiş çinilerdir. Tamamen aynısını bulmak mümkün değildir. Bu duvarda çiniler, panolar halinde

---

[92] Aytül Papila, a.g.e., s.124.
[93] Gönül Öney, "Çini ve Seramik" *Osmanlı Uygarlığı,* T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2002, s. 708.
[94] Gönül Öney, a.g.e., s. 65.

düzenlenmiştir. Bu çinilerden altıgenli olan panonun çinileri Topkapı Sarayı Sünnet odası (1641) cephesinde görülen çinilere form ve düzen açısından benzemektedir. Fakat altıgen şeklindeki bu beyaz zeminli çinilerin desenleri farklıdır. Bu tablodaki çinilerin desen olarak benzerleri İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunmaktadır. 7 parça halinde mavi beyaz çinilerdir. Bu çinilerin bezemeleri Osman Hamdi'nin tablosunda kullandığı çinilere benzemektedir. Ayrıca, çinilerin motifleri Ramazanoğlu eseri Adana Ulu Camii'ne bitişik olan Türbe'nin (1540) duvarlarını kaplayan altıgen çinilerin motiflerini hatırlatmaktadır. Duvar üzerinde ikinci sırada yer alan niş şeklinde düzenlenen pano**,** bu bölümde ortada yer alan Rumilerden oluşan madalyon ise, Rüstem Paşa Camii içindeki bir çini panoyu hatırlatmaktadır. Mihrap yönünde pencere etrafında yer alan bu çiniler sıratlı tekniğinin Rodos İşi diye adlandırılan grubundandır. Burada da yine Rumilerin yuvarlak şekilde, dönerek birleşmesinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir.

Katalog No: 15

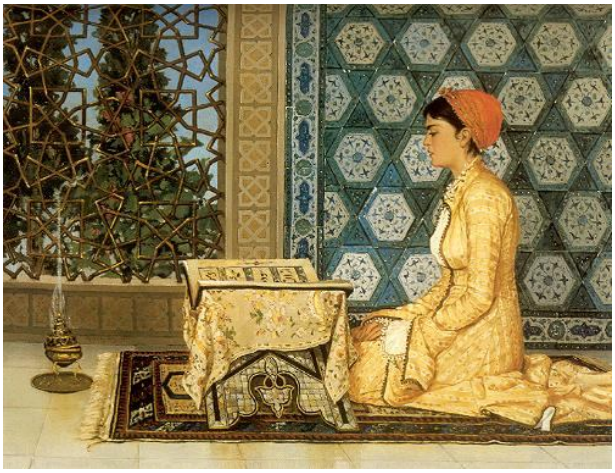
Adı: Kur'an Okuyan Kız

Sanatçısı: Osman Hamdi Bey

Tarihi: 1880

Boyutları: bilinmiyor.

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya



Resmin Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon

Resim No: 37

Tanım: Merkezde sedef rahle üzerindeki Kur'an okuyan oturan genç bir kadın figürü yer almaktadır. Zemin taştır. Rahle ve kadının altında namazlık serilidir. Diğer tablolarından farklı olarak buradaki rahlede örtü kullanılmıştır. Kadının üzerinde sade bir elbise başında da kırmızı yemeni vardır. Kadının arka planında çini kaplı duvar bulunmaktadır. Çinili duvar, geometrik pencere korkuluklarıyla devam etmektedir. Korkuluklarla çinili duvarı ayıran taş geometrik bezemeli bordür bulunmaktadır. Rahlenin önünde bir buhurdan yer almaktadır.

Çiniler: Katalog 14'teki çinilerle aynıdır. Kadının olduğu arka planda mavi beyaz altıgen bitkisel bezemeli sır altı tekniğinde çiniler yer almaktadır. Çinileri kuşatan geometrik bezemeli bordür görülmektedir. Altıgen çinileri birbirine bağlayan firuze renkte üçgen çiniler vardır. Fakat altıgen şeklindeki bu beyaz zeminli çinilerin desenleri farklıdır. Bu tablodaki çinilerin desen olarak benzerleri İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır. 7 parça halinde mavi beyaz çinilerdir. Bu çinilerin bezemeleri Osman Hamdi'nin tablosunda kullandığı çinilere benzemektedir. Ayrıca, çinilerin motifleri Ramazanoğlu eseri Adana Ulu Camii'ne bitişik olan Türbe'nin

(1540) duvarlarını kaplayan altıgen çinilerin motiflerini hatırlatmaktadır. Duvar üzerinde ikinci sırada yer alan niş şeklinde düzenlenen pano**,** bu bölümde ortada yer alan Rumilerden oluşan madalyon ise, Rüstem Paşa Camii içindeki bir çini panoyu hatırlatmaktadır. Mihrap yönünde pencere etrafında yer alan bu çiniler sıraltı mercan kırmızılı grup diye adlandırılan gruptandır. Burada da yine Rumilerin yuvarlak şekilde, dönerek birleşmesinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir.

Katalog No: 16

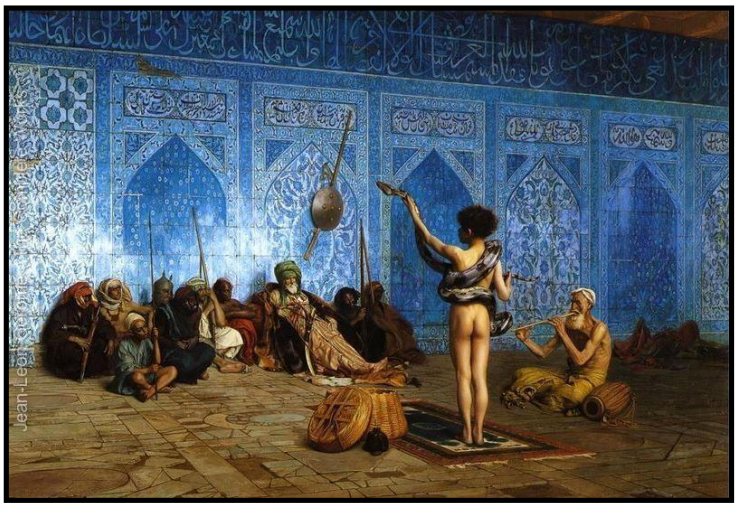
Adı: Yılanlı Sihirbaz

Sanatçı: Jean Leon Gerome

Tarihi: 1880

Boyutları: 84x122cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya



Resmin Bulunduğu yer: Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown (Massachusetts)

Resim No: 7

Mekan: Herhangi bir oda içi.

Tanım: Duvarları çini kaplı bir mekân içinde yılanla dans eden çocuğu seyreden insanlar bulunmaktadır. Zemin renkli taşlarla oluşturulmuş geometrik motiflerle süslenmiştir. Gerome, resimlerinde tipleri betimlerken çıplak genç adam figürlerini yaygın olarak kullanmaktadır. Resimde Balkan figürleri kullanılmıştır. Figürler arasında zenciler çoğunluktadır. İznik çini panoların önünde İranlı kişiler ve zırhlı Hindistanlılar yer almaktadır. Çıplak yılan sihirbazları Osmanlı kültüründe görülmemektedir. Çiniler Türkiye'ye aittir fakat birbirine yakın oturan çocuklar, seyirciler, oturanlar Osmanlı kültürüyle bağdaşmamaktadır ve tutarsızlık arz etmektedir.

Çiniler: Bu çiniler Topkapı Sarayı hamamlarında soyunma bölümü için tasarlanmış fakat Harem Dairesi'nde Altın Yol diye bilinen kısmın duvarları için kullanılmış çinilerdir. Gerome tabloda bu mekâna ait 3 çini panoyu betimlemiştir. Çini panolar

1568 yılına aittir. Çinilerin 17. yüzyılın son 10 yılına da tarihlendiği bilinmektedir. Bunlar pano halinde oldukları için son yıllarda bulundukları yerden çıkarılmışlardır. Çinilerin dizilişleri farklıdır. Ama yine de oraya ait oldukları kesindir. Gerome döneminde İznik çinileri Fransa'da çok iyi bilinmektedir. Pek çok ticaret adamı ve Fransız diplomatlar 16. ve 17. yüzyıl İznik çinilerinin muhteşem örneklerini koleksiyonlar yoluyla Paris Louvre'da Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde, Cluny Müzesi'nde 19. yüzyılda katalog oluşturmuşlardır. [95]

İlk çini panoda; zeminden çıkan saz yaprakları ve farklı formlardaki yaprakların arasından yüzeyde devam eden ve yüzeyi kaplayan bahar dalları yer almaktadır. Kompozisyon, eksende devam etmiş ve sivri kemerle sonlanmıştır. Kemer köşeliklerinde Rumilerden oluşan kapalı kompozisyon görülmektedir. Panoyu kuşatan çin bulutu motifli bordür yer alır. Panonun en üstünde ise, bir kitabe bulunur.

İkinci panoda, tüm yüzeye yayılan saz yaprakları ve hatayi motifleri yer almaktadır. Tam ortada kocaman bir şemse yer alır. Şemsenin içinde yine bir hatayi motifi bulunmaktadır. Kompozisyon sivri kemerle sonlanırken kemer köşeliklerinde yine Rumili kompozisyon bulunur. En üstte iki bölümlü kitabe yer almaktadır.

Üçüncü panoda ise; neredeyse ikinci pano ile aynı kompozisyon görülmektedir. Fakat ortadaki şemse yoktur. Tamamen saz yaprakları ve hatayiler yüzeyde yayılım alanı bulmuştur. Panoyu kuşatan hatayi motifli bordür yer alır.

---

[95] Walter B.Denny. *" Quotions in and out of Context: Otoman Turkish Art and European Orientalist Painting"* Muqarnas Vol.10. Essays in Honor of Oleg Grabar.(1993),p.p 219-230.

Katalog No: 17

Adı: Hamam

Sanatçı: Rudolph Ernst

Tarihi: Bilinmiyor.

Boyutları: 45-5x60.7cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Paris Alain Lesieutre Koleksiyonu



Resim No: 33

Mekân: Burası bir hamam değil, Topkapı Sarayı Sünnet Odasının cephesidir.

Tanım: Sanatçı kapıyı, kapı kemerindeki iki renkli taş geçmeleri, kapı etrafındaki taşa kakma mavi- beyaz çinileri büyük bir doğrulukla işlemiştir. Tabloya baktığımızda sol taraftaki altıgen çinilerin yer aldığı görülmektedir. Fakat sağ tarafta değişiklik yapmıştır. Sanatçı tablonun sağ tarafında bir köşe oluşturmuş ve buraya suyla ilgili objeler yerleştirmiştir. Yani tablonun bu kısmı gerçeğe uygun değildir.[96]

Çiniler: Topkapı Sarayı sünnet odası cephesindeki çiniler kullanılmıştır. Yapıdan daha erken döneme tarihlenen bu çiniler, Osmanlı çini sanatında 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başı mavi-beyaz çini grubuna girmektedir. Üretim yerleri İznik ve Kütahya'dır. Bunlar porseleni hatırlatan silika yoğunluklu sert, pürüzsüz ve beyaz hamurlu büyük titizlik ve ustalıkla işlenen desenleriyle yüksek kaliteli çinilerdir. Pürüzsüz, ince ve şeffaf bir sır altında mavi tonlarıyla yapılan desenlendirme bu

[96] Belgin Demirsar Arlı, a.g.e., s.185.

gruba adını vermiştir. İpek yoluyla İznik, Bursa ve İstanbul'a kadar uzanan Çin porselenlerinin Osmanlı Sarayı tarafından bol olarak satın alındığını ve sonra da benzerlerinin üretilmeye çalışıldığı söylenebilir.[97]

Bu çinilerde özellikle altıgen form kullanılmıştır. Bu çinilerin renklerinde mavinin yanı sıra çok nadir olarak mor da görülmektedir.[98]

Osman Hamdi'nin tablosunda kullandıkları oldukça stilize edilmiş çinilerdir. Tamamen aynısını bulmak mümkün değildir. Bu duvarda çiniler, panolar halinde düzenlenmiştir. Bu çinilerden altıgenli olan panonun çinileri Topkapı Sarayı Sünnet odası (1641) cephesinde görülen çinilere form ve düzen açısından benzemektedir. Fakat altıgen şeklindeki bu beyaz zeminli çinilerin desenleri farklıdır. Bu tablodaki çinilerin desen olarak benzerleri İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır. 7 parça halinde mavi beyaz çinilerdir. Bu çinilerin bezemeleri Osman Hamdi'nin tablosunda kullandığı çinilere benzemektedir. Ayrıca, çinilerin motifleri Ramazanoğlu eseri Adana Ulu Camii'ne bitişik olan Türbe'nin (1540) duvarlarını kaplayan altıgen çinilerin motiflerini hatırlatmaktadır. Duvar üzerinde ikinci sırada yer alan niş şeklinde düzenlenen pano**,** bu bölümde ortada yer alan Rumilerden oluşan madalyon ise, Rüstem Paşa Camii içindeki bir çini panoyu hatırlatmaktadır. Mihrap yönünde pencere etrafında yer alan bu çiniler sıraltı mercan kırmızılı grup diye adlandırılan gruptandır. Burada da yine Rumilerin yuvarlak şekilde, dönerek birleşmesinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir.

---

[97] Gönül Öney, " *Çini ve Seramik*", s. 708.
[98] Gönül Öney, a.g.e., s. 65.

Katalog No: 18

Adı: Rüstem Paşa Camii İçi

Sanatçı: Rudolph Ernst

Tarihi: Bilinmiyor.

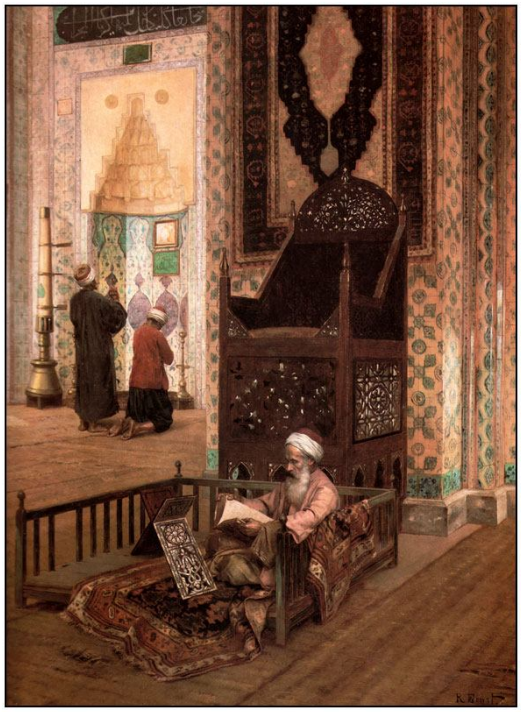
Boyutları: 92x71cm

Teknik: Pano Üzerine Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Londra Mathaf Galerisi.

Resim No: 8

Mekân: Rüstem Paşa Camii iç mekân.



Tanım: Cami içinde mihrabın önünde namaz kılan iki kişi ve oturup Kur'an okuyan bir kişi görülmektedir. Bu görünüm Rüstem Paşa Camii iç mekâna aittir. Mihrap gerçeğe uygun resmedilmiştir. Vaaz kürsüsünün arkasındaki sütunun formu ve çinilerinde farklılık söz konusudur. Burada Kur'an okuyan figürün arkasındaki duvarda yer alan çiniler, 1661 yılına ait Yeni Valide Camii'ne ait çinilerdir. Arkadaki mihrap ise 1561 yılına ait Rüstem Paşa Camii çini kaplı mihrabıdır. Yani tabloda yer alan mihrap ile duvardaki çiniler arasında 100 yıl bulunmaktadır. Oryantalist imgeler oldukça başarılı betimlenmiştir.[99]

Çiniler: Rüstem Paşa Camii tamamen çini ile kaplıdır. Çiniler çok renkli sır altı tekniğinde yapılmıştır. Mihrap nişi 5 cephelidir ve her cephede bahar dallarından oluşan kapalı şemseler yer alır. Her şemse eksenin sonunda kemerle sonlanmıştır.

---

[99] Walter B.Denny. *" Quotions in and out of Context: Otoman Turkish Art and European Orientalist Painting"* Muqarnas Vol.10. Essays in Honor of Oleg Grabar.(1993),p.p 219-230

Vazodan çıkan lacivert madalyonlarla çevrilmiş beyaz erik çiçeklerinden buketlerle ve etrafını dolduran mavi, kırmızı, yeşil renkli menekşe, hatayi, ve iri palmetler tasvir edilmiştir. Nişte, kıvrık dallı hatayi motifli bordürler bulunmaktadır. Tamamen bitkisel kompozisyon hakimdir. Yeni Camii çinilerinde ise, her karoda geometrik desenler yer almaktadır.

Katalog No: 19

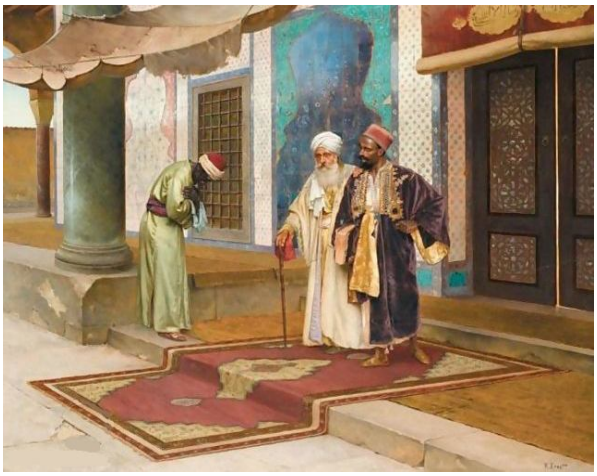
Adı: : Camiden Çıkarken

Sanatçısı: Rudolph Ernst

Tarihi: Bilinmiyor

Boyutları: 72x92 cm

Teknik: Tuval Üzerine Yağlıboya



Resmin Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon

Resim No: 38

Mekan: Rüstem Paşa Camii son cemaat yeri.

Tanım: Kompozisyonun merkezinde Rüstem Paşa Camii son cemaat yerinde 3 adet erkek figürü görülmektedir. Figürlerden ikisinin yüzleri bize dönüktür diğeri ise onlara selam vermekte olan zencidir. Zemin hasır kaplıdır ve zeminde kırmızı bir halı yer almaktadır. 2 figür bu halının üzerinde durmaktadır ve camiden yeni çıkmış gibidir. Arka planda bir çini pano yer almaktadır.

Çiniler: Arka planda kapının solundaki duvarda bir çini pano yer almaktadır. Resimden anlaşıldığına göre, çini panonun kompozisyonunda bahar dallarından oluşan bir bezeme hakimdir. Bu bezeme şekli 16. yüzyıl çini panolarında özellikle de Topkapı Sarayı'nda sık sık görülmektedir. Panoda renk olarak mavi, beyaz, firuze, kırmızı kullanılmıştır. Panoda teknik olarak sır altı tekniği kullanıldığı düşünülmektedir.

Katalog No: 20



Adı: Sultan Mehmed Türbesi, Bursa, Anadolu

Sanatçısı: Thomas Allom

Tarihi 1838 civarı

Boyutları 21,2 x 30 cm

Teknik: Karakalem, suluboya ve beyaz boya

Resmin Bulunduğu yer: VAM Searight Koleksiyonu, SD 30

Resim No: 34

Mekân: Bursa Sultan Mehmed Türbesi

Tanım: Merkezde bir çinili mihrap ve onun önünde lahit bulunmaktadır. Lahdin başında ve sonunda birer şamdan mevcuttur. Etrafta başları lahde dönük olan oturan figürler bulunur. Duvarlarda son derece sade bir süsleme hakimdir. Mihrabın solunda 2 adet pencere, sağında 1 pencere görülür. Pencere aralarında madalyon şeklinde bezemeler görülmektedir. Tam lahdin üzerinde dikey olarak yerleştirilmiş bir kandil yer almaktadır.

Çiniler: Görüldüğü kadarıyla mihrapta renkli sır tekniğinde mavi, firuze, sarı, beyaz, çiniler kullanılmıştır.

Katalog No: 21

Adı: Mağrip Hamamı

Sanatçı: Jean Leon Gerome

Tarihi: 1880/85

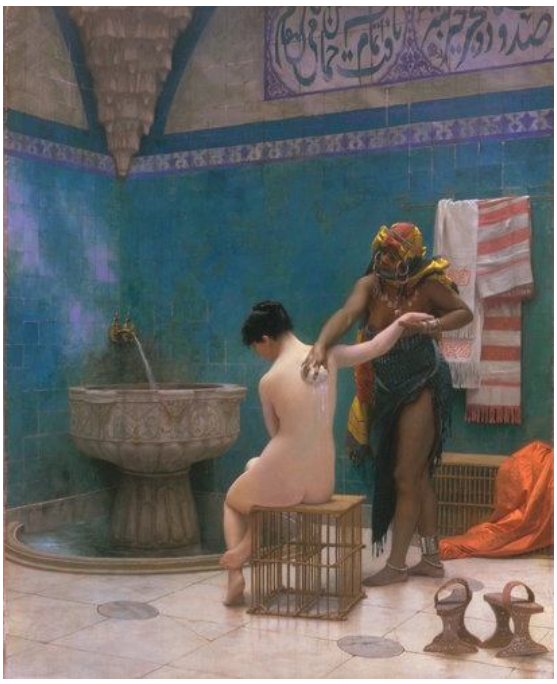
Boyutları:73,6 x 59,6cm

Teknik: Tuval Üzeri Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Palace of Legion of Honor / San Francisco - Amerika

Resim No: 6

Mekan: Hamam



Tanım: Kompozisyonun merkezinde 2 figür bulunmaktadır. Oturan genç kızı yıkayan Faslı olduğu düşünülen, zenci bir kadın yer almaktadır. Mekânın hamam olduğunu kanıtlayan öğeler, köşede yer alan mermer havuz, takunyalar, mermer zemin ve zenci kadının arkasındaki asılı havlulardır. Yıkanan genç kız, beyaz tenli oluşuyla Osmanlı figürlerine benzemektedir. Hamam duvarları yarı seviyeye kadar firuze renk çinilerle kaplıdır, çinilerden sonra ise hat yazılı çini bir levha görülmektedir. Levhada buranın hamam olduğuna dair bir yazı bulunmaktadır. Bir Türk hamamında asla hat yazılı levha ya da ayet yazılı levha görülmez. Fakat ressam bu hat levhayı tabloya ustaca yerleştirmiştir. Tam köşede mukarnaslı mimari ayrıntı göze çarpmaktadır. Bu ayrıntı, çinilerin kullanılması, oymalı mermer havuz, havlunun betimlenişi, Osmanlı hamam kültürünü yansıtmaktadır. Fakat burada figür oturmaktadır.

Çiniler: Hamamda duvarların yarı seviyesine kadar firuze renk çiniler kullanılmıştır. gerçek mekan olmadığı için çinileri form ve teknik açıdan incelemek olanaksızdır.

Katalog No: 22

Adı: Harem Hamamı

Sanatçısı: Jean Leon Gerome

Tarihi: Bilinmiyor.

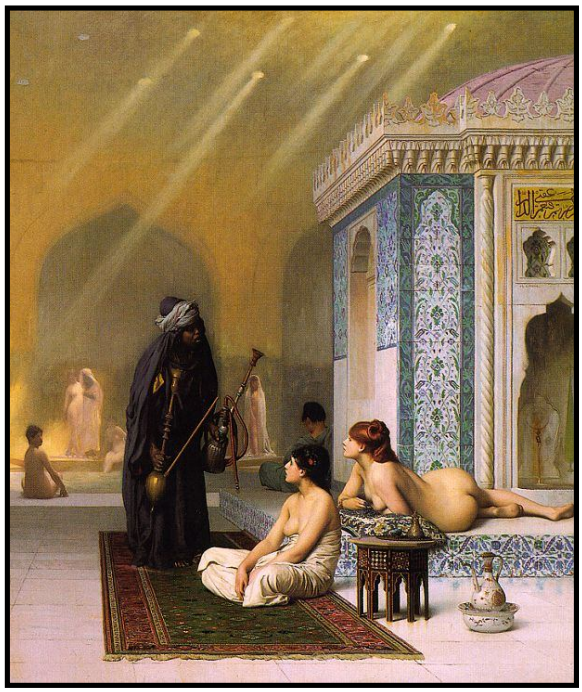
Boyutları: Bilinmiyor.

Teknik: Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Hermitage / St Petersburg, - Rusya

Resim No: 35

Mekân: Hamam



Tanım: Resmedilen bir hamam sahnesidir. Merkezde 2 tane çıplak kadın figürü ve onlara hizmet ettiği düşünülen bir zenci erkek figürü, muhtemelen haram ağası yer almaktadır. Figürlerin arkasında kubbedeki açıklıklardan süzülen ışık mekânı aydınlatırken sağda yer alan kubbeli yapı ilginçtir. Bu yapı dış mekanda kullanılması gereken bir yapıdır. Fakat burada kapalı bir mekânda kubbeli bir yapı kullanılmıştır. Yapıya baktığımızda, bunun dört tarafında nişlerin içinde çeşmeler ve sebiller bulunan bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Yapıdaki mimari ayrıntılar dikkat çekicidir. Hem süsleme hem de mimari detaylar ayrıntıyla işlenmiştir. En üstte mukarnaslı mermer bir şerit, onun altında ise çini pano yer almaktadır. Nişlerin üzerinde hat yazılı levhalar bulunmaktadır. Tüm bunlar Osmanlı sanatını yansıtmaktadır. Arka plandaki duvarlar çok sade resmedilirken, çeşmeli yapının bu kadar ayrıntı içermesi bu yapıya dikkat çekilmek istendiğinin, belki de resmin konusunu simgelediğini düşündürebilir. Yerdeki halının bezemesine ve sedef kakma sehpaya dikkat çekmek gerekir. Sehpanın üzerinde bakır bir obje yer almaktadır. Tüm bu detaylarda Doğu'ya özgü detaylar kullanılmıştır.

Çiniler: Arkadaki çini pano bitkisel bezemelidir ve hatayi, lale, yaprak ve kıvrık dallar kullanılmış kompozisyon yüzeyde devam ederek bir şemse ile sonlandırılmıştır. Renklerden anlaşıldığına göre çok renkli sır tekniğinde yapılmış bir panodur. 17. yüzyıl çini sanatındaki örneklerle benzerlik göstermektedir.

Katalog No: 23

Adı: : Hamam Sefası

Sanatçısı: Jean Leon Gerome

Tarihi 1881

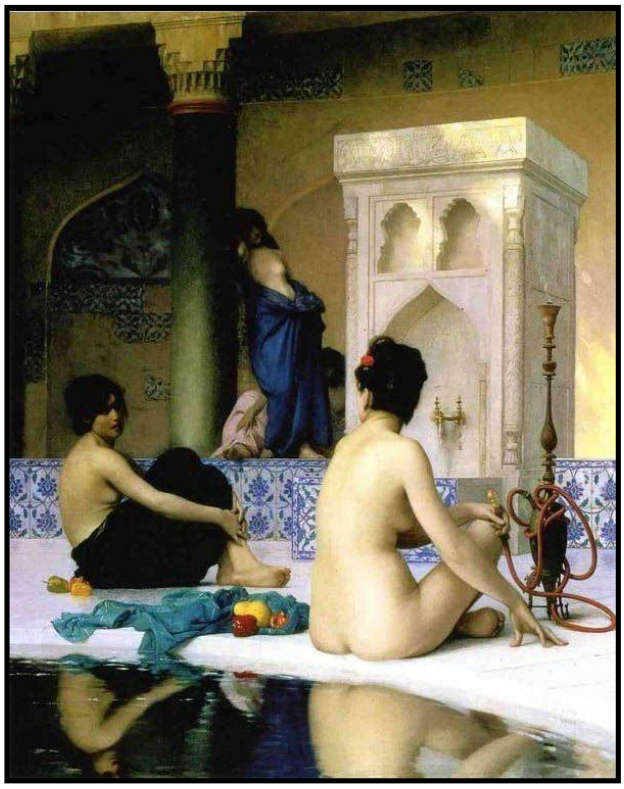
Boyutları: 82.5 x 62.5cm

Teknik: Yağlıboya

Resmin Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon

Resim No: 36

Mekan: hamam



Tanım: Merkezde havuz başında oturan çıplak 2 kadın figürü yer almaktadır. Arka planda mermer çeşme ve sütun detayına yer verilmiştir. Sütuna dayanan bir kadın daha görülmektedir. Kadınların elinde nargile ve etrafta meyveler yer almaktadır.

Çiniler: Arka planda havuzun kenarlarında çiniler kullanılmıştır. Havuz başındaki basamak mavi beyaz bitkisel bezemeli çinilerle kaplıdır. Çinilerde her karoda hatayi motifi betimlenmiştir.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Oryantalist ressamlar konusu incelendiğinde bu konuyla ilgili çalışmaların belli bir dönemle ya da belli bir sanatçı ile sınırlandırıldığı tespit edilmiştir.. Bu çalışmalardan farklı olarak tezimizin içeriğinin "*Oryantalizm, Oryantalist ressamlar ya da onların resimleri"* değil de resimlerinde betimledikleri Osmanlı Çini Sanatı özelliklerini yansıtan çinilerin tespit edilip incelenmesini uygun görülmüştür.

"Oryantalist Ressamların Resimlerinde Osmanlı Çinileri" başlıklı tez çalışmamız kapsamında 1 Avusturyalı, 1 İngiliz ve 1 Fransız sanatçının Osmanlı çinilerinin yer aldığı toplam 7 eser incelenmiştir. Ayrıca Türk olup da Doğu'yu resmeden Osman Hamdi Bey ve dönemi ele alınarak Osman Hamdi'nin Osmanlı çinilerinin yer aldığı eserleri incelendiğinde konumuz kapsamında 15 eseri ele alınmıştır. Bu çalışmalar Oryantalist ressamların ya da sanatçıların Türk yaşamını, haremini nasıl algıladıkları konusunda önemli ayrıntılara sahiptir.

Bazı sanatçılar, Osmanlı topraklarını hiç görmeden, seyahatnamelere, destanlara, masallara ve efsanelere dayanarak düşledikleri malzemeleri tuvale aktarmışlar; böylece kendilerine göre bir Doğu dünyası yaratmışlardır. Bazı sanatçı grubu ise, Osmanlı topraklarını ziyaret etmek için yola çıkmıştır. Yıllarca bu topraklarda bir gezgin olarak yaşamış, gözlemlere dayanarak gravürler, çizimler ve resimler yapmıştır. Bir de Osmanlı topraklarına gelip saray ressamlığı yapan, sultanlara hizmet eden ve çeşitli unvanlar ve madalyalara layık görülen ressam grubu vardır. Fakat konumuz kapsamında yalnızca eserlerinde Osmanlı çinilerini resmeden sanatçılar incelendiği için bu ressamlara pek fazla değinilmemiştir.

Ele aldığımız yabancı sanatçılardan farklı olarak Osman Hamdi Bey'in eserlerinde mekânsal ve anlamsal kurgunun yabancı sanatçılara göre gerçeğe ne kadar yakın olduğunu tespit ettik. Belgin Demirsar Arlı, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi 12 Ankara:1989 yayını incelendiğinde ele aldığımız 15 eserinden 8'inde gerçek mekanların, (türbe,

cami, çeşme, hamam, harem) kullanıldığını görüyoruz. Osman Hamdi o dönemde figür sıkıntısı çektiği için de çoğu eserinde figür olarak kendini resmetmiştir. *Kaplumbağa Terbiyecisi, Şehzade Türbesinde Derviş, Ab-ı Hayat Çeşmesi* gibi eserleri bunlara örnektir.

Çalışma kapsamında oryantalizm ve oryantalist resmin temaları incelenmiş, genellikle savaş sahneleri, av sahneleri, portreler, esir pazarları, harem ve hamam sahnelerinin sık olarak resmedildiği sonucuna varılmıştır. Tez konumuz açısından çinili örnekler önem taşıdığından mimari öğeler, harem ve hamam sahneleri ele alınmıştır.

Tez kapsamında ele aldığımız dönem 1798 Napoleon'un Mısır Seferiyle başlayan ve 1914'te I. Dünya Savaşı ile sona eren ve "*Oryantalist Resim Akımı"* olarak adlandırılan dönemdir. Bu dönemde Doğu ile ilgili eserlerin arttığı görülmektedir. 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanat Ortamı da bu kapsamda ele alınmıştır. Çünkü bu dönemde Avrupa'da elçilikler açılmış, Osmanlı topraklarına çok sayıda ressam, gezgin gelmiş, bilimsel, toplumsal, hukuki, askeri ve sanatsal anlamda pek çok radikal değişiklikler yapılmıştır. Özelikle askeri ve teknik konularda Avrupa örnek alınmıştır. Osmanlı topraklarından Avrupa'ya gönderilmek ve oradaki gelişmeleri yakından takip etmek için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, yurtta resim sergileri açılmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi 3. bölüme yer almaktadır. Osman Hamdi Bey dönemi bu nedenle konumuz açısından önem taşımaktadır. Özellikle Sanay-i Nefise Mektebi bu gelişmelerin en somut örneğidir.

Osman Hamdi Bey de oryantalist sanatçılar gibi Doğu'yu resmetmiştir. Fakat onun resimlerindeki ayrıntı özgürlüğü, çizgisellik ve kurgu o kadar gerçektir ki adeta resmettiği dönemi anlatan tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Çünkü onun eserlerine baktığımızda Osmanlı çini sanatı, maden sanatı, dokuma sanatı, cam sanatı, kalemişi, taş oyma, ahşap süsleme ve oyma gibi pek çok sanat dalından örnekler görebiliriz. Örneğin, Yeşil Türbe'deki eserinde bugünkü Yeşil Türbe'yi resmetmiştir ve ayrıntıdaki gerçeklik çok net hissedilmektedir. Yeşil Türbe hakkında

hiçbir şey bilmeyen birine bile mimari ayrıntı konusunda çok açık bilgiler sunmaktadır. Bu nedenle konumuz açısından önemlidir.

Tezin 5. bölümünde hazırlanan resim katalogunda Osman Hamdi Bey'in ele aldığımız 15 eserinin içinde, 7 tanesinin hayali mekânda resmedildiği, 2 tanesinin Rüstem Paşa Camii önünde, 2 tanesinin Bursa Yeşil Türbe, 3 tanesinin Bursa Yeşil Cami'de, 1 tanesi de Topkapı Sarayı I. Avlu içinde olan Ağa Çayırı veya Ağa Vekili Bahçesi denilen mevkide bulunan bir dinlenme kasrı olarak 1472'de inşa edilen Çinili Köşk'ün güney batısındaki, soldaki büyük odada resmedilmiştir. Sanatçı çinili mekanları seçerken Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş dönemi yapılarına ağırlık vermiştir.

KAYNAKÇA

Ackerman, Gerald M., "*Le Orientalistes de L'école Britannique"*, ACR Edition, Paris, 1991.

Aksüğür Düben, İpek, "Osman Hamdi'nin Resimlerinde Epistemolojik Çelişkiler", *Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2–5 Ekim 1990,* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992.

Arda, Neşe, *17.Yüzyıl Topkapı Sarayı Çini Panoları,* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara, 2010

Arslan, Necla, "Osmanlı Sarayı ve Mimar Antoine-Ignace Melling*", Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu*, 17–18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993.

Aslan, Reyhan, *Sultan II. Mahmut Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu'na gelen İngiliz Sanatçılar (1808–39),* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2009.

Aykaça, Hülya, *Antalya Müzesindeki Halılar ve Duvar Çinileri*, İ.Ü. Ed. Fak. Yayınlanmamış Sanat Tarihi Lisans tezi, İstanbul, 1975.

Baines, John - Malek, Jaromir, "Eski Mısır", Çev. Zeynep, Aruoba-Oruç, Aruoba, *Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi,* 2. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986.

Başkan, Seyfi, "Oryantalist Bakışlar", *Art Decor Dergisi,* Sayı 73, İstanbul 1999.

Batur, Afife, "Bahriye Nezareti Binası"*, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul 1993.

Batur, Afife, "Balyan Ailesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul 1993.

Bulut, Ümran,"Osmanlı Sarayında Fransız Oryantalistler", *MS Tarih Kültür Sanat Mimarlık,* Sayı 1, İstanbul 1999.

Bulut, Yücel, "Oryantalizmin Eleştirel Kısa Tarihi", *Yöneliş*, İrfan Kitabevi, İstanbul 2002.

Can, Selman, *Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı,* Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Erzurum 2010.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

Cezar, Mustafa – Edgü, Ferid, *Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri,* Ada Yayınları, İstanbul 1986.

Cezar, Mustafa, "Mimarlık ve Resim Öğretimine Giriş", *VII. Türk Tarih Kongresi 25–29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler,* TTK Basımevi, Ankara 1973.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür yay. 109, İstanbul 1971.

Cezar, Mustafa. "Sanatta Batıya Açılışta Saray Yapıları ve Kültürünün Yeri", *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu*, *15–17 Kasım 1984,* Yıldız Sarayı/Şale, Bildiriler, İstanbul.

Demirsar Arlı, Belgin. *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler* Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi 12 Ankara:1989.

Denny, Walter. *" Quotions in and out of Context: Otoman Turkish Art and European Orientalist Painting"* Muqarnas Vol.10. Essays in Honor of Oleg Grabar.1993.

Dewey, F. Mosby *Alexandre-Gabriel Decamps 1803-1860* New York, Garland Publishing Inc., New York & London, 1977.

Eldem, Edhem, *Doğu'yu Tüketmek* Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. İstanbul 2007.

Erginsoy, Ülker, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. İstanbul 1978

Evren, Burçak - Girgin Can, Dilek, *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını,* Milliyet Yayınları. İstanbul 1997

Eyice, Semavi "Allom, Thomas" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 1993.

Galland, Antoine, *Les Mille & Une Nuit*. Contes Arabes. Paris: Claude Barbin, 1704-1717. (12 cilt)

Germaner, Semra "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı- Fransız İlişkileri ve Osman Hamdi Bey" *Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları İstanbul 1992.

Germaner, Semra, Oryantalist Resimlerde İslam Dünyası, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2007.

Germaner, Semra, İnankur Zeynep "19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye"*, Osmanlı Sarayında Oryantalistler,* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No: 34, İstanbul 2006.

Germaner, Semra, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular*" Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Bildirileri* 17–18 Aralık 1992*,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Germaner, Semra, İnankur, Zeynep, *Oryantalizm ve Türkiye,* Sanat Yayınları 4. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı. İstanbul 1988.

Germaner, Semra. "Oryantalist Resimlerde Arap Atları: Fantazyalar" *P Dünya Sanatı Dergisi* sayı 11. İstanbul 1998.

Germaner, Semra, "Jean Leon Gerome Osman Hamdi" *P Sanat Kültür Antika Dergisi,* Sayı 1. İstanbul 1996.

Günay Topallı, Elvan, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na çalışan İngiliz Oryantalist Ressamlar,* Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.

Güngör, Gökçe – Kıbrıs, Barış, *Doğu'nun Cazibesi,* Pera Müzesi Yayınları 31. İstanbul 2008.

Gürçağlar, Aykut, "Halife Abdülmecid Efendi ve Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri" *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 1998.

Güvemli, Zahir, *Sanat Tarihi,* Varlık Yayınları, 1960

Işın, Esen, *İstanbul'da Çinili Köşk, Alay Köşkü, Ihlamur ve Göksu Kasırları* (İ.Ü.E.F. Yayınlanmamış Sanat Tarihi Lisans Tezi) İstanbul 1970

İnankur, Zeynep, "Jean Leon Gerome" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* Cilt 1. Yem Yay. İstanbul 1997.

Jullian, Philippe *The Orientalists*, Oxford: Phaidon, 1977.

Kıbrıs, Barış, *Sultanlar Tüccarlar Ressamlar,* Pera Müzesi Yayınları 54. İstanbul 2012.

Kuban, Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yay. 134. İstanbul 2007.

Kuran, Abdullah, "Mimarlıkta Yeni Türk Üslubu ve Osman Hamdi Bey" *Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2–5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları İstanbul 1992.

Lemaire, Gerard-Georges, *The Orient in Western Art*, Köln: Könemann, 2011

Lewis, Reina, *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek*, Kapı Yayınları, 2006.

Makzume, Erol, "19.Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar", *Osmanlı Sarayında Oryantalistler,* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No: 34, İstanbul 2006.

Majda, Tadeusz (ed.), *Savaş ve Barış: 15-19. Yüzyıl Osmanlı-Lehistan İlişkileri*, İstanbul 1999.

Nejdet Erzen, Jale, "Osman Hamdi Türk Resminde İkonografi Başlangıcı" *Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları İstanbul 1992.

Öney, Gönül, *Türk Çini Sanatı,* Yapı ve Kredi Bankası Yayınları. İstanbul. 1976.

Papila, Aytül, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı* Beykent Üniversitesi GSF Yayınları.

Perot, Jacques - Hitzel, F. Anhegger R.. çev: Gültekin, Ela. *Hatice Sultan ile Melling Klafa. Sayı 8.* Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 2001

R.Toledano, Ehud, *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları. Osmanlı Araştırmaları Dizisi. İstanbul 1994.

Renda, Günsel, "1911 Turquerie Sergisi Üzerine", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yüce Anısına Sempozyum Bildirileri)*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul 1989.

Renda, Günsel. "Osmanlılarda Padişah Portreciliği", *Osmanlı IV (Kültür ve Sanat)*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2000.

Renda, Günsel. "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları", *İmparatorluktan Portreler*, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Sergi Kataloğu, Pera Müzesi Yayını 1, İstanbul, Eylül 2005.

Said, Edward, *Oryantalizm*, (Çev. Nezih, Uzel), İrfan Yayımcılık ve Tanıtım, İstanbul,1998.

Schıffer, Reinhold, *Oriental Panorama British Travellers in 19th Century Turkey*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta-GA 1999.

Sönmez, Zeki, *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul,2006.

Şen, Cansever, *Türkiye İş Bankası Koleksiyonundaki İlk Türk Yağlıboya Resimlerinin kataloğu.* (İ.Ü.Ed. Fak. Yayınlanmamış Lisans tezi), İstanbul 1891.

Tansuğ, Sezer,"Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Üslup Ayrımları" *Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları İstanbul 1992.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı,* Remzi Kitabevi, 1999.

Tunalı, İsmail, " Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri" *1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2–5 Ekim 1990.* Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 1992.

Yenişehirlioğlu, Filiz, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu-Fransa Etkileşimi",*Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu Bildirileri*, 17–18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993.

RESİMLER



Res. 1: *Türk Hamamı,* Jean Dominique Ingres, 1862, tuval üzerine yağlıboya, çap: 110 cm. (Musée de Louvre, Paris)



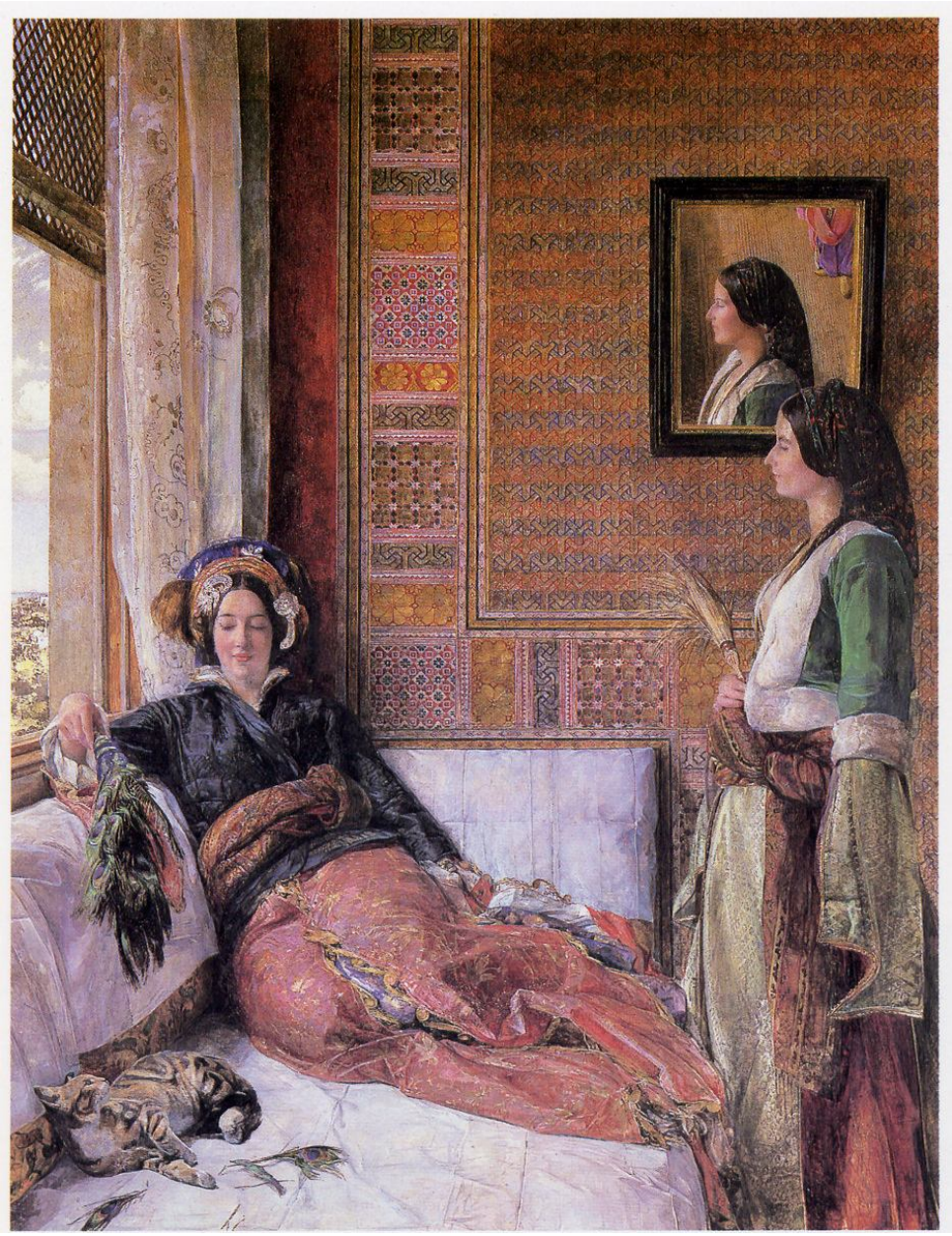
Res. 2: *Nil kıyısında,* Eugene Fromentin, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 27.5x41 cm (Hermitage Museum, Petrograd)



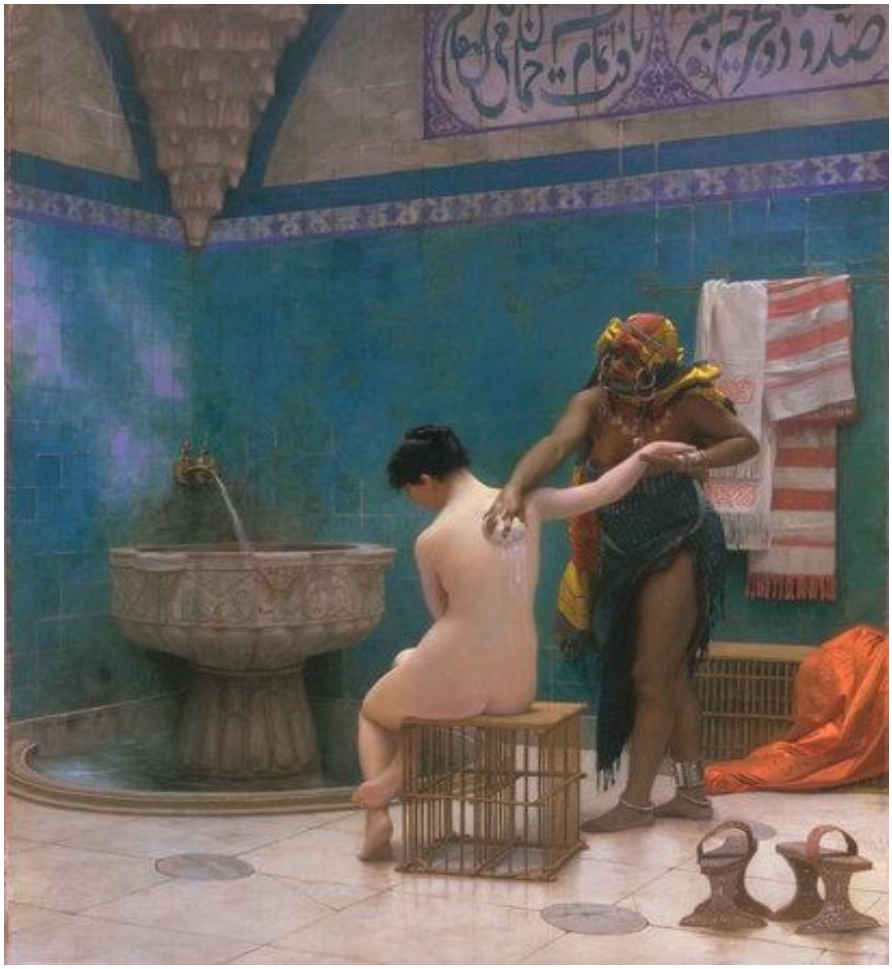
Res. 3: *Aziz Mark İskenderiye'de Vaaz Verirken,* Gentile Bellini, 1504–7, tuval üzerine yağlıboya, 347x770 cm. Pinacoteca Di Brera, Milano



Res. 4: *Arap Atlıları,* Adolf *Schreyer* 1828–1899 Tuval Üzerine yağlıboya (Özel Koleksiyon)



Res. 5: *İstanbul'da Harem Yaşamı* John Frederick Lewis 1857 Tuval Üzerine yağlıboya (Newcastle, The Laing Art Gallery.)



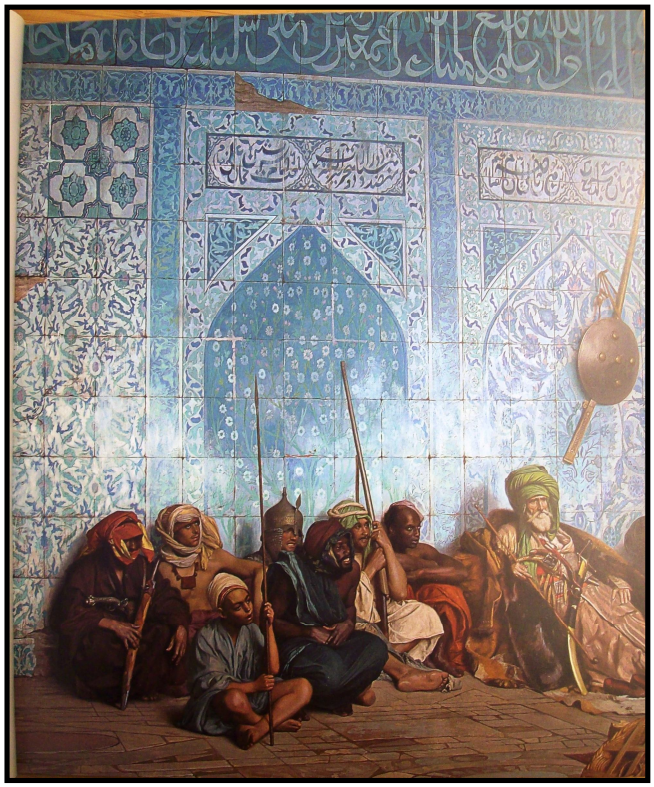
Res. 6: *Mağrip Hamamı* Jeon Léon Gérome Tuval Üzerine yağlıboya 73,6x59,6cm(Palace of Legion of Honor, San Francisco.)



Res.7: *Yılan Oynatıcısı* Jeon Léon Gérome 1860 Tuval Üzerine yağlıboya (Sterling and Francine Clark Institute Williamstown, Mass.)



Res. 7 ’de kullanılan Topkapı Sarayı Altın Yol Çinileri.



Res. 7’den ayrıntı.



Res. 8: *Rüstem Paşa Camii'nin İçi* Rudolf Ernst 92x71cm Pano Üzerine Yağlıboya (Londra Mathaf Galerisi)



Res. 9: *Sürre Alayı*, Stefano Ussi, 1873, tuval üzerine yağlıboya 300x 520 cm (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu)



Res.10:*Zeybekler* Osman Hamdi Bey Tuval Üzerine Yağlıboya 72x102 cm (Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu)



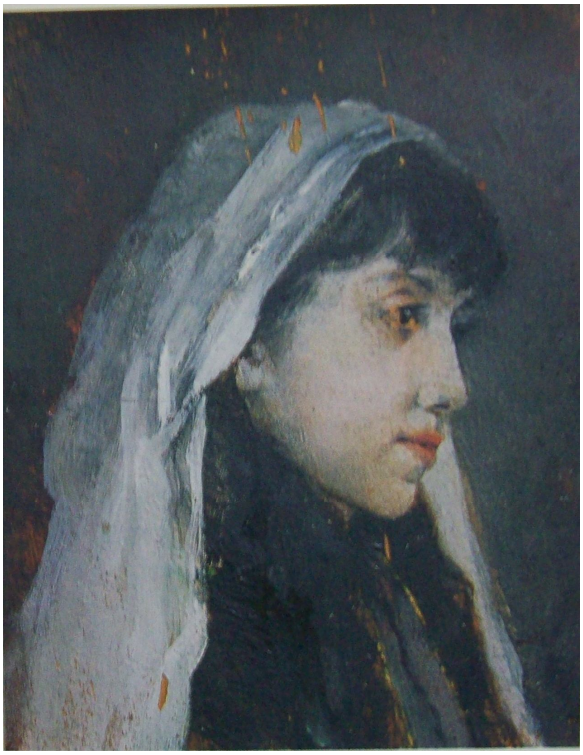
Res.11: *Mısırlı Çengi* Jeon Léon Gérome 1863 Yağlıboya 50x81,3 cm
(Dayton Art Institute)



Res.12: *Ekberin Acısı* Jeon Léon Gérome 1878 Yağlıboya 40,6x54 cm
(Robert A.Isaacson Koleksiyonu)



Res. 13*: Yeşil Türbe'de Dua* Osman Hamdi Bey 1882 Tuval Üzerine Yağlıboya (Kudret Türksan Koleksiyonu



Res.14: *Genç Kız Portresi*(Hamdi Bey'in Kızı Leyla), Osman Hamdi Bey, 1891, 9,5x8,5cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Osman Kerman Koleksiyonu.



Res.15: *Mimozalı Kadın,* Osman Hamdi Bey, 1906, 130x93cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Res.16: *Enver Paşa'nın Portresi,* Osman Hamdi Bey, 1908, ölçüleri bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, Arzu Sadıkoğlu Koleksiyonu.



Res. 17: *Bağdat'ta Sitti Zübeyde Türbesi* Osman Hamdi Bey 1870 Kağıt Üzerine Suluboya (Nazar Büyüm Koleksiyonu)



Res.18: *Mihrap,* Osman Hamdi Bey 1901 Tuval Üzerine Yağlıboya 210x108 cm Demirbank Koleksiyonu.



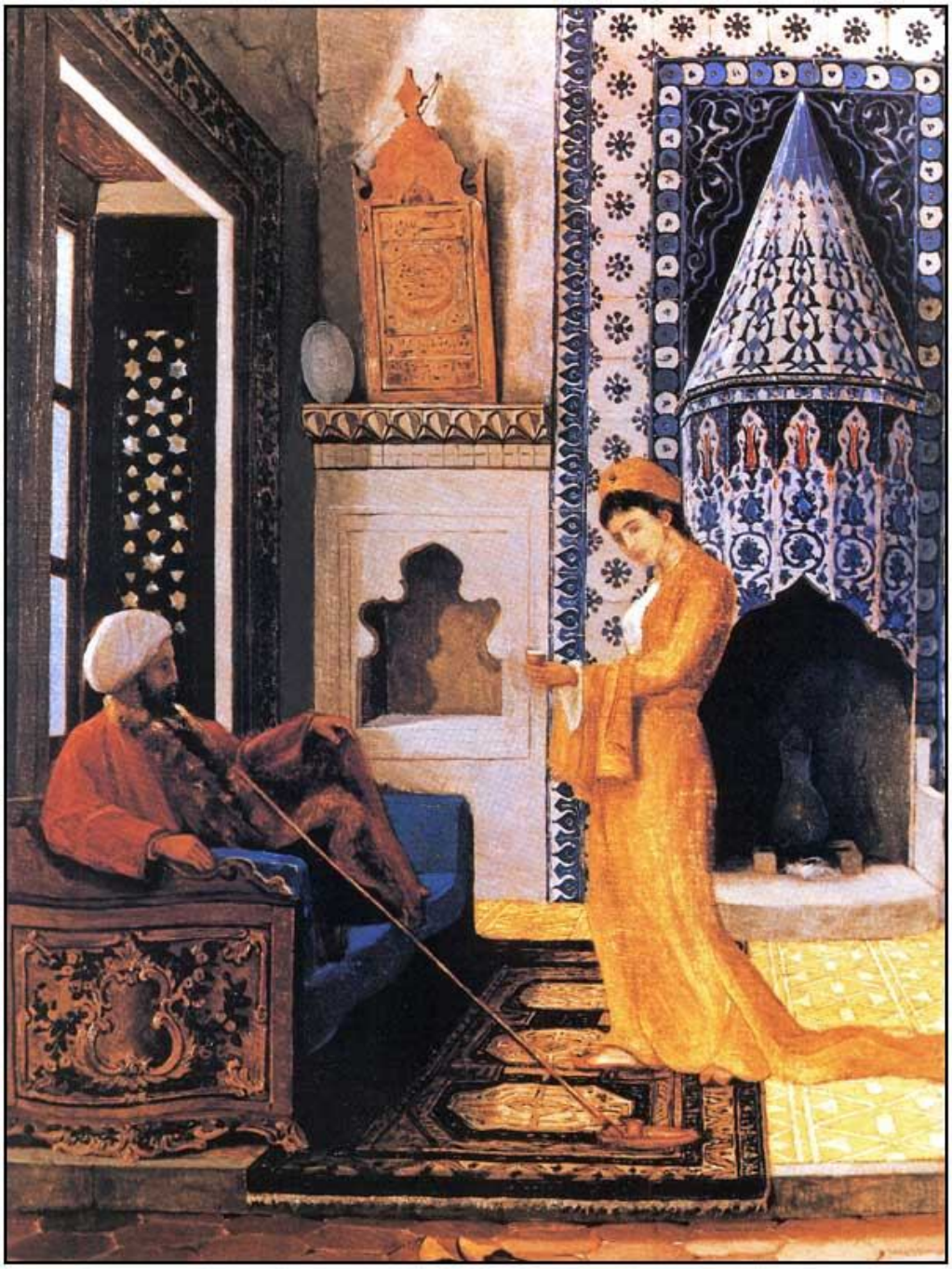
Res.19*: Etüd Defterinden,* Osman Hamdi Bey (R.Portakal Koleksiyonu)



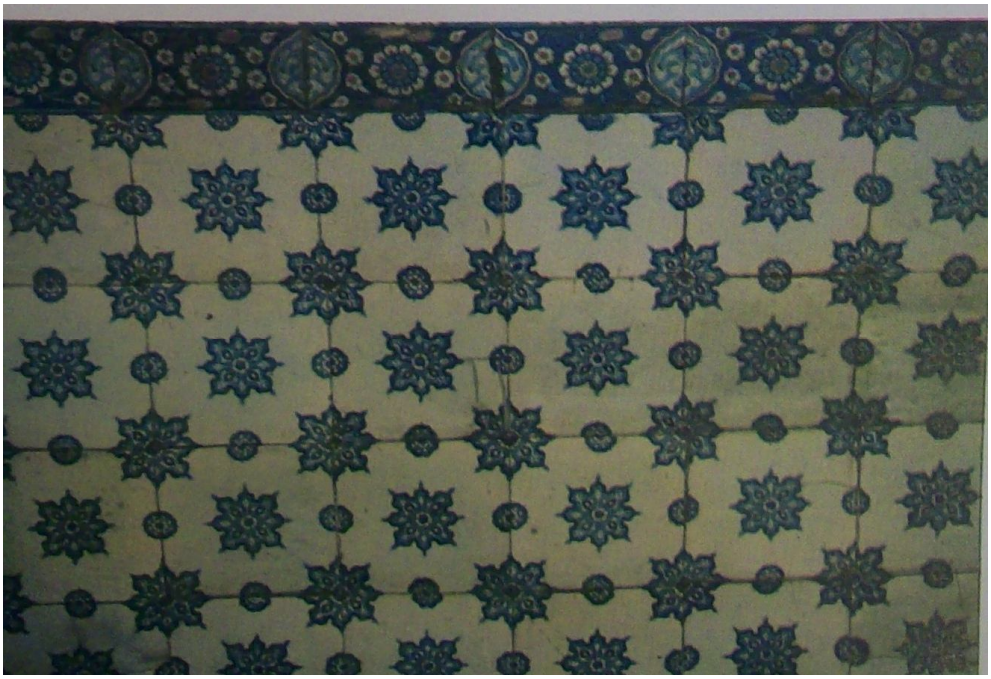
Res.20 : *Kahve Ocağı,* Osman Hamdi Bey, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 50x38 cm, Leon Grünberg Koleksiyonunda.



Res. 20’den ayrıntı: Rüstem Paşa Camii mihrap bordürü.



Res.21: *İftardan Sonra,* Osman Hamdi Bey, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, Türkiye İş Bankası Genel Merkezi Galerisi.



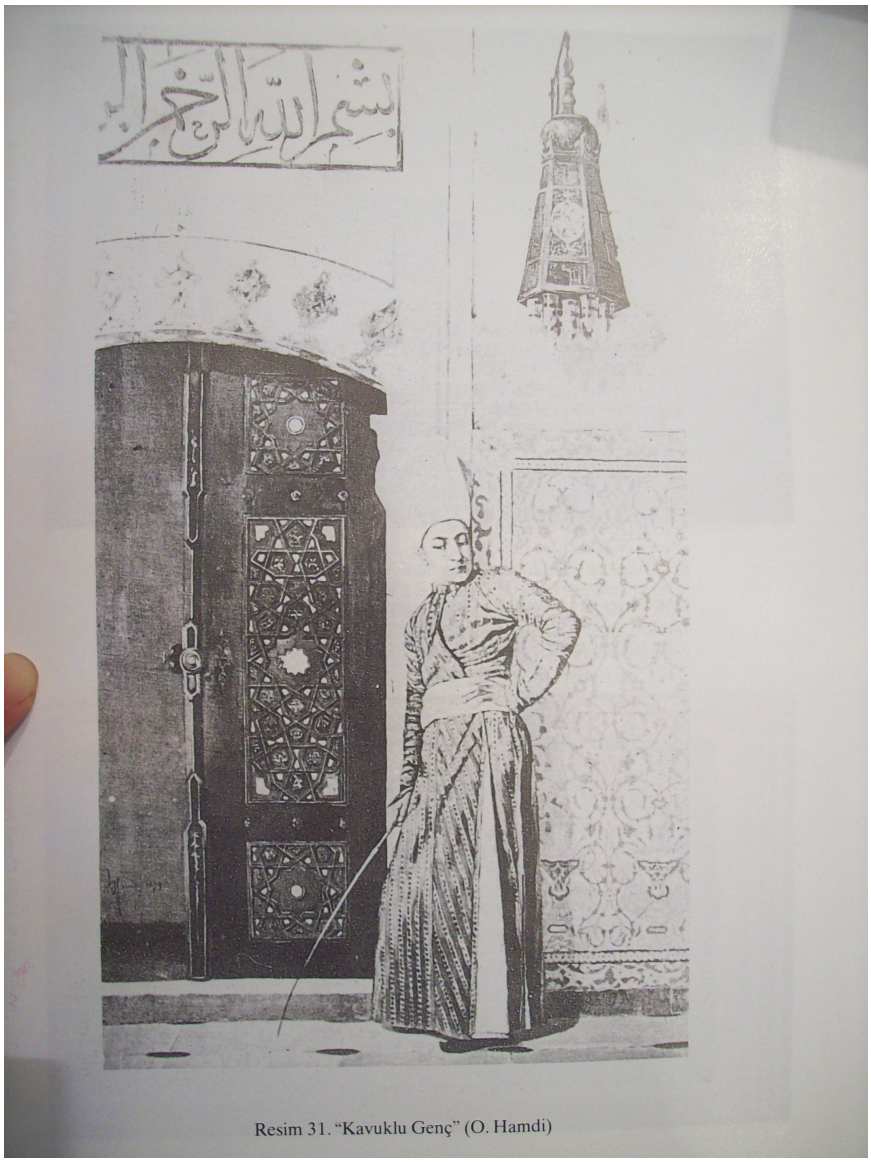
Res. 21’den ayrıntı: Rüstem Paşa Camii son cemaat yeri çinilerinden ayrıntı.



Res. 21’den ayrıntı: Rüstem Paşa Camii çinilerinden ayrıntı.



Res. 21’den ayrıntı: Rüstem Paşa Camii çinilerinden ayrıntı.

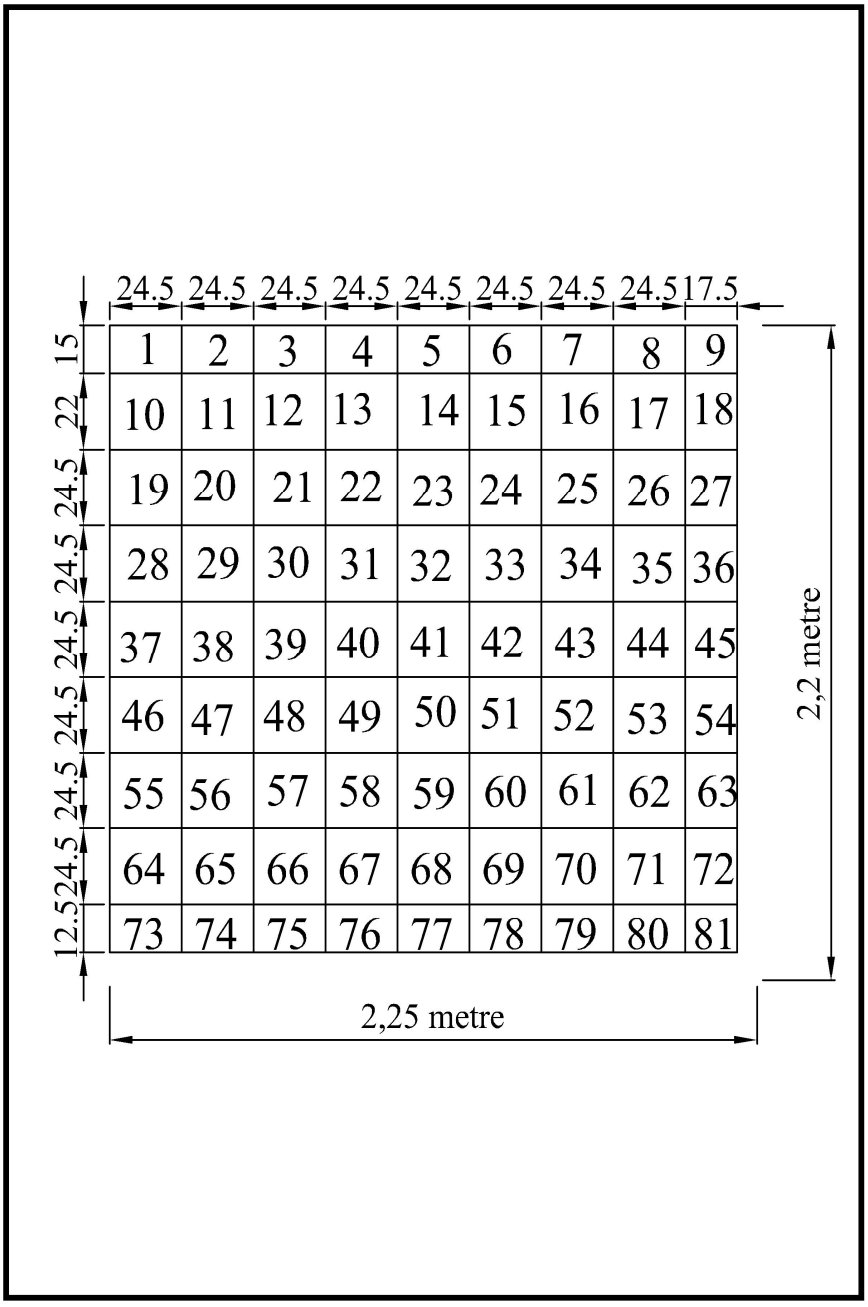


Resim 31. "Kavuklu Genç" (O. Hamdi)

Res.22:*Kavuklu Genç,* Osman Hamdi Bey, 1879, tekniği bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, Foto Sebah- Joaillier arşivinden.



Res.22’den ayrıntı: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Karaağalar Taşlığı Çini Pano.



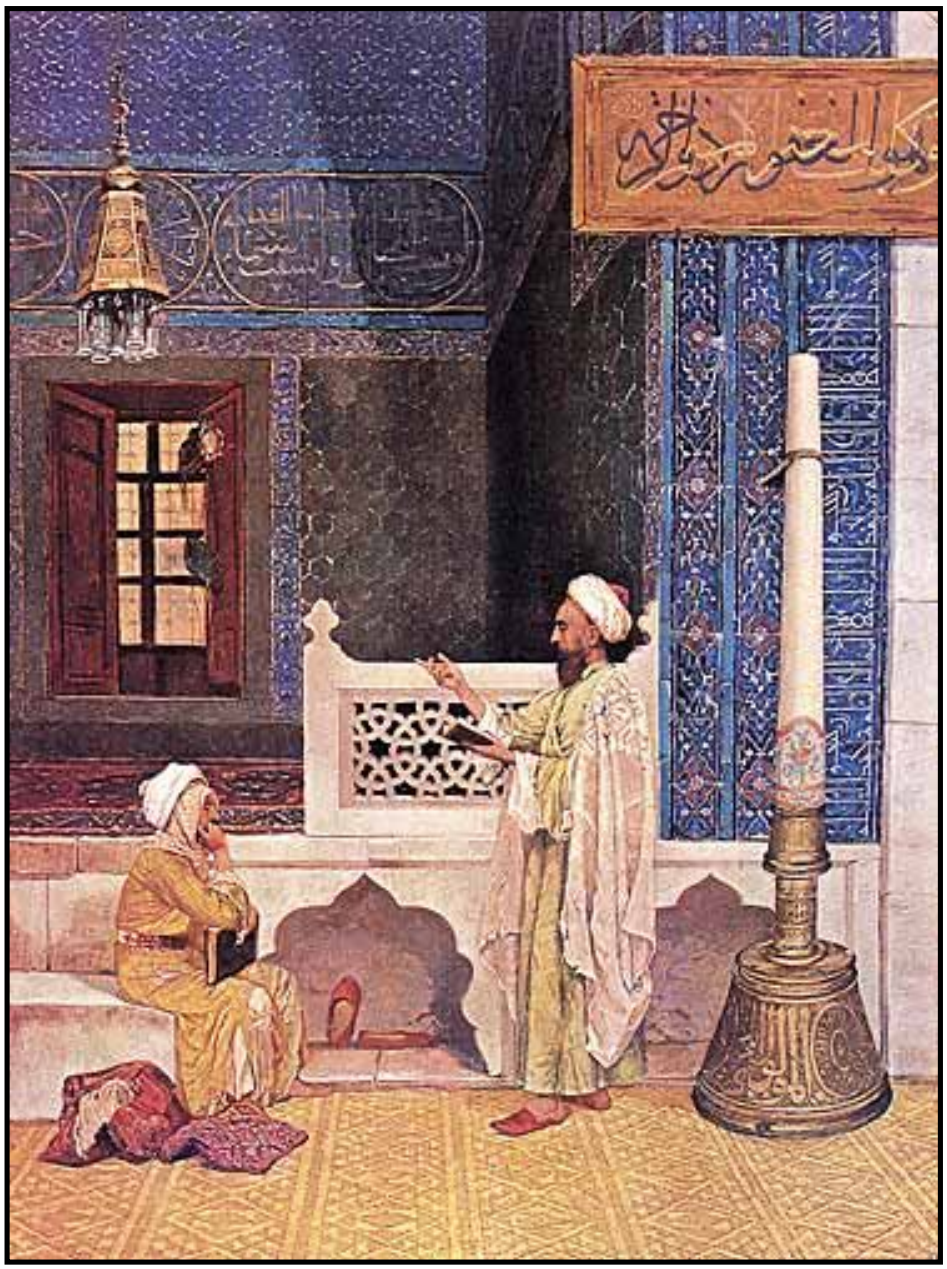
Res.22’de kullanılan Topkapı Sarayı Harem Dairesi Karaağalar Taşlığı Çini Pano Çizimi.



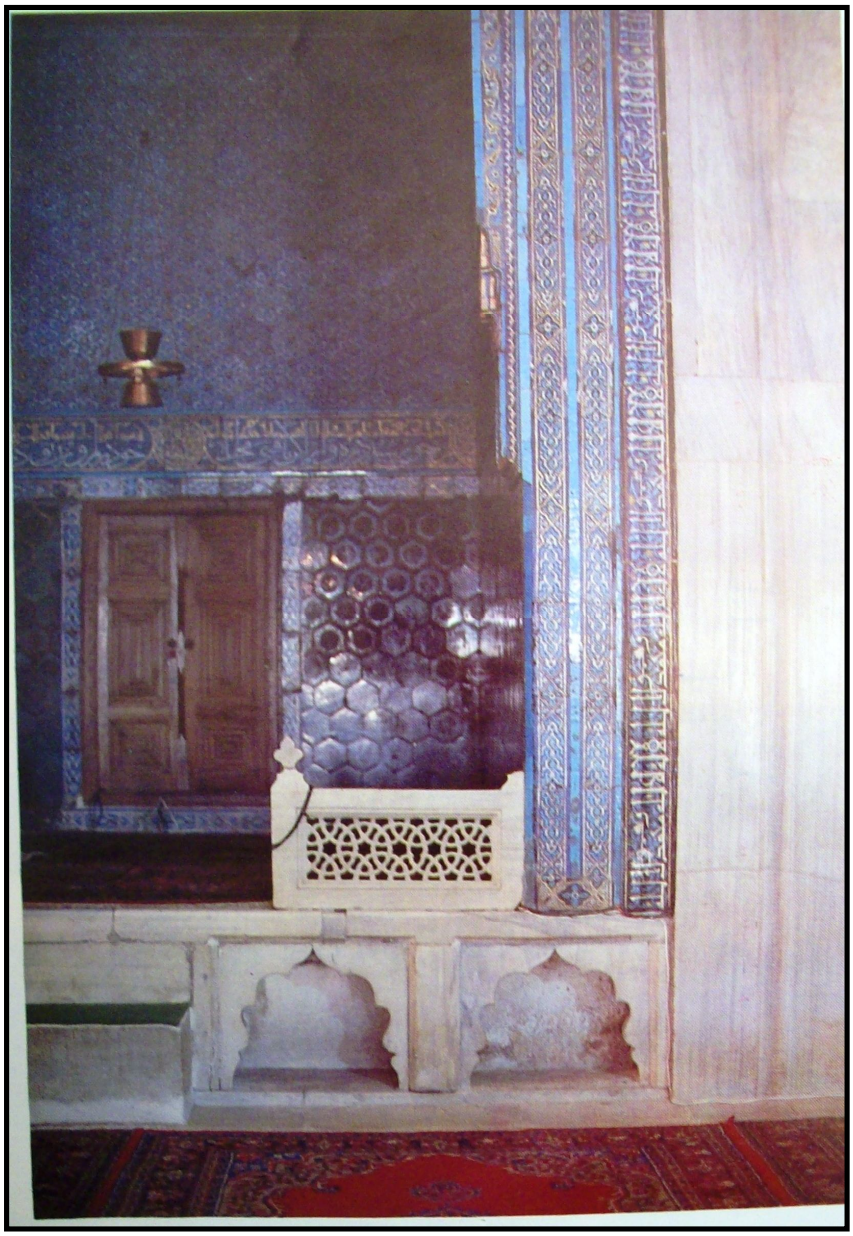
Res.23: Yeşil *Türbe'de Dua,* Osman Hamdi Bey, 1881, tekniği bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, Foto Sebah- Joaillier arşivinden.



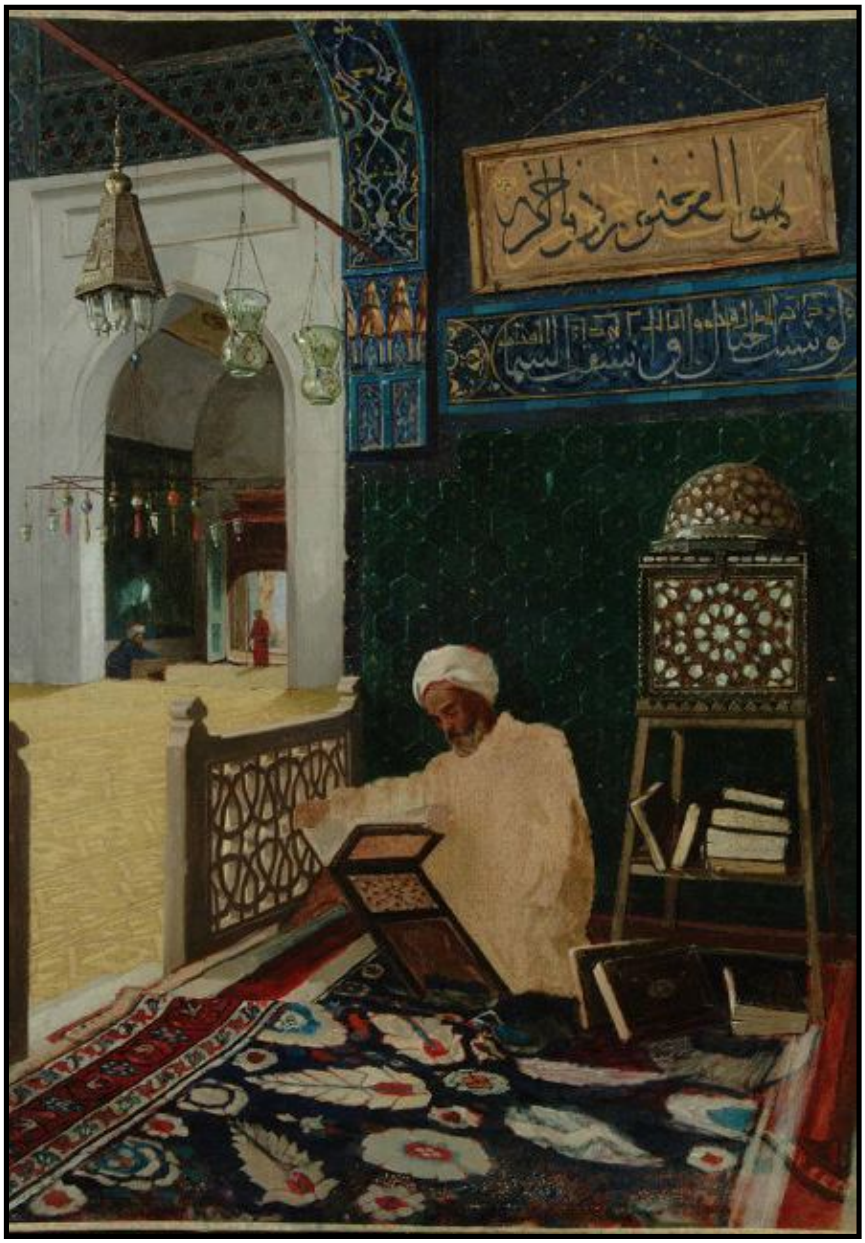
Res.24:*Türbe Ziyareti'nde İki Genç Kız,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 76x111 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Res.25: Bursa *Yeşil Cami'de,* Osman Hamdi Bey, 1890, 81x 59cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris'te Antikacı Berko Koleksiyonu.



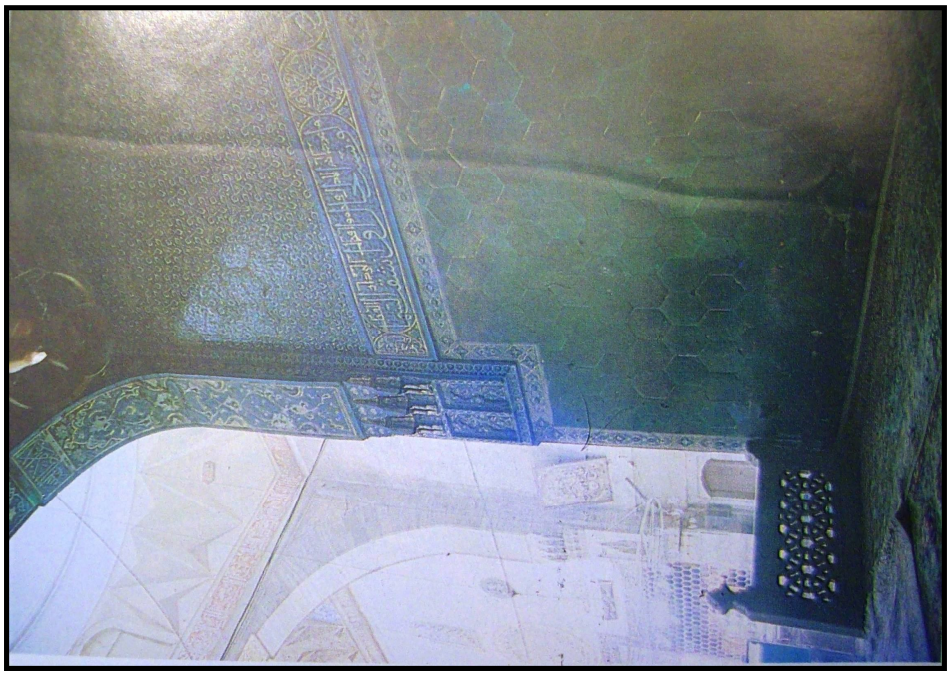
Res. 25’ten ayrıntı: Bursa Yeşil Cami mahfil.



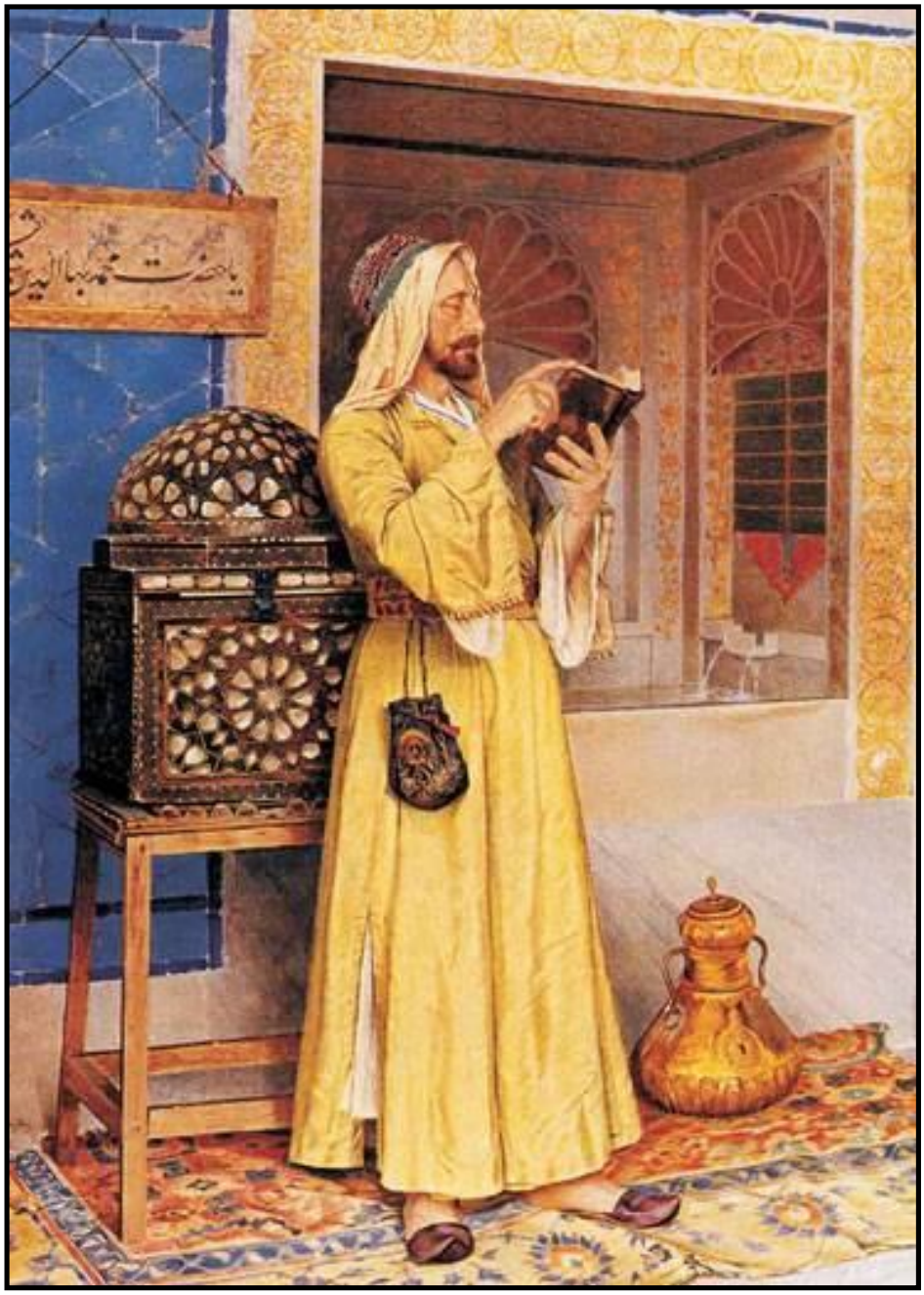
Res.26:*Kur'an Okuyan Hoca,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 70x 51cm, tuval üzerine yağlıboya, Sabancı Koleksiyonu.



Res. 26’dan ayrıntı: Bursa Yeşil Cami’de kapı hizasındaki mahfil.



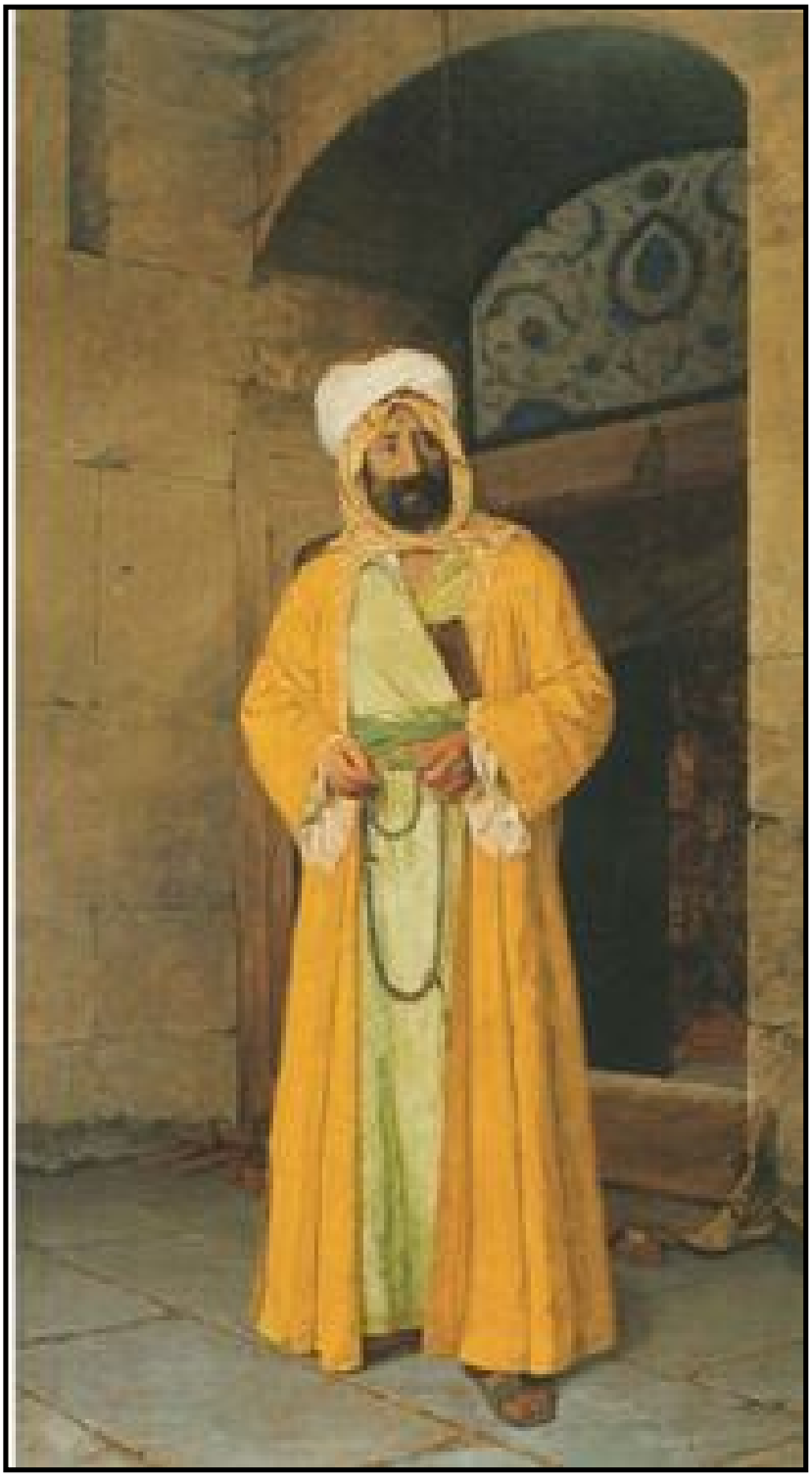
Res. 26’dan ayrıntı: Bursa Yeşil Cami’de kapı hizasındaki mahfil



Res. 27: *Ab-ı Hayat Çeşmesi,* Osman Hamdi Bey, 1904, boyutları bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, L'Art Ottoman'dan.



Res. 27’den ayrıntı: Çinili Köşkteki çeşmeli oda



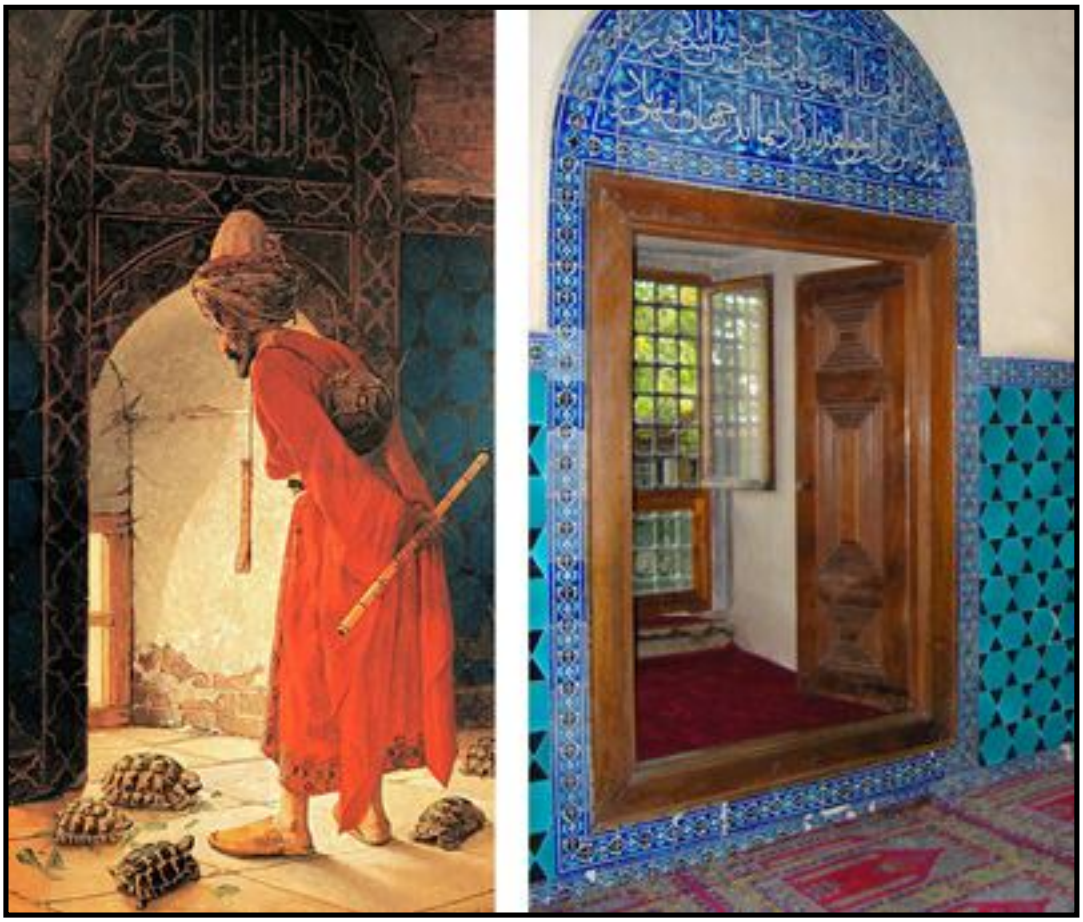
Res. 28:*Rüstem Paşa Camii önünde 1.,* Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 92x 48cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.



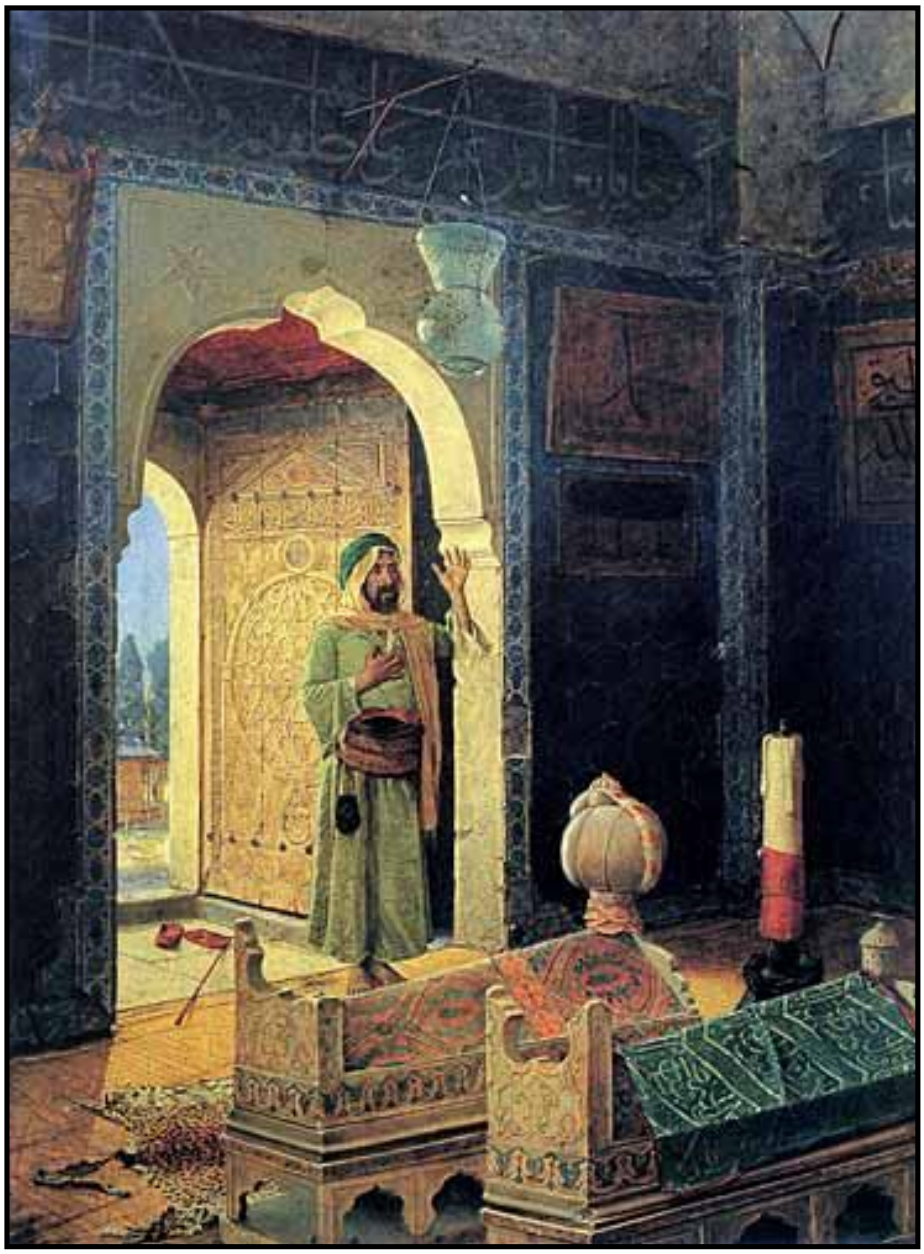
Res.29 :*Rüstem Paşa Camii önünde 2.,* Osman Hamdi Bey, 1905, 210x 120cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



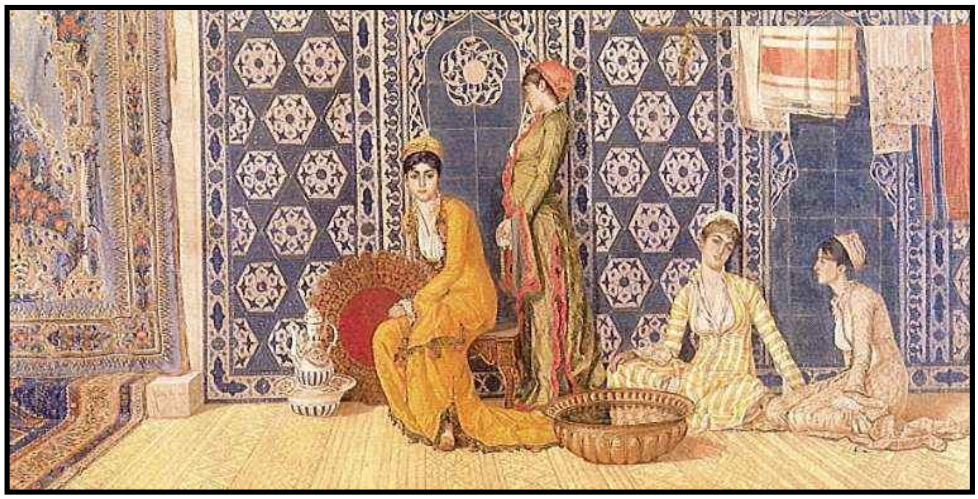
Res.30: Kaplumbağa *Terbiyecisi,* Osman Hamdi Bey, 1906, 223x117cm, tuval üzerine yağlıboya, Pera Müzesi Osman Hamdi Bey Koleksiyonu.



Res.30’dan ayrıntı: Bursa Yeşil Camii üst kat soldaki odanın avluya bakan pencere duvarı



Res. 31:*Şehzade Türbesi'nde Derviş,* Osman Hamdi Bey, 1908, 123x 94cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Res.32: Harem'den, Osman Hamdi Bey, tarihi bilinmiyor, 56x116cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Res.32'den ayrıntı



Res.32’den ayrıntı



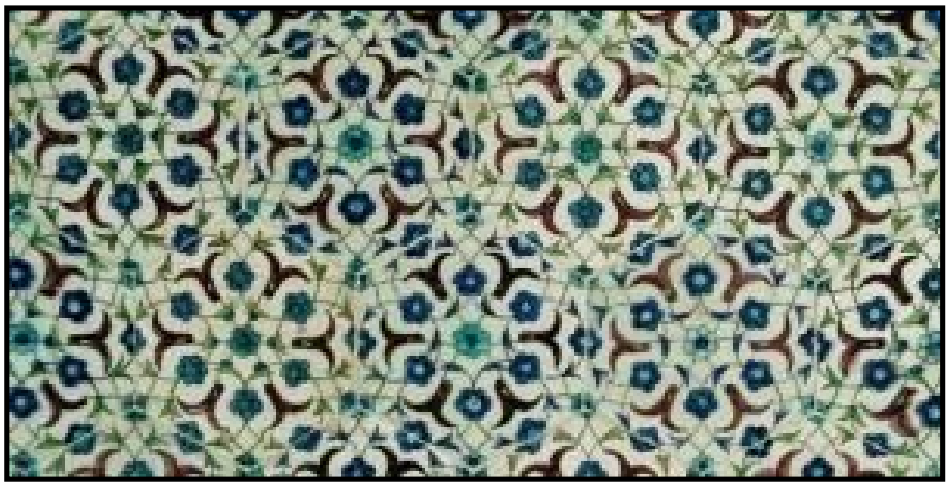
Res.32’den ayrıntı: Rüstem Paşa Camii çinilerinden detay



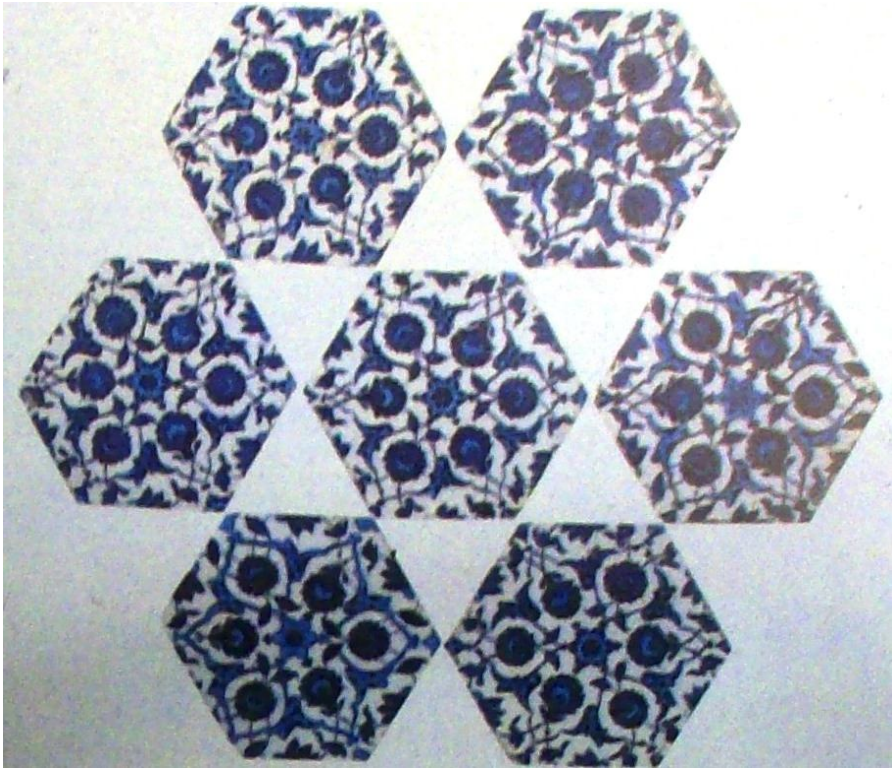
Res. 32’de kullanılan Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinileri



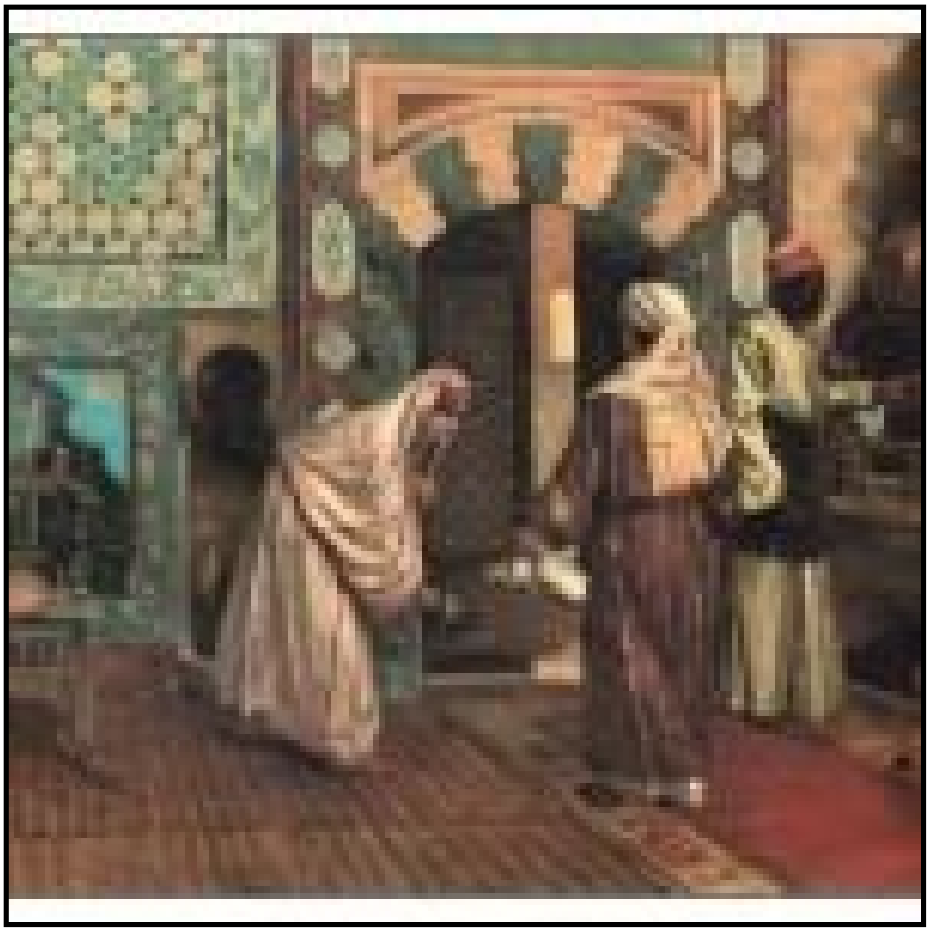
Res. 32’de kullanılan Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinileri.



Res. 32’de kullanılan Adana Ulu Camii çinileri.



Res. 32’de kullanılan, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşkteki altıgen çiniler.



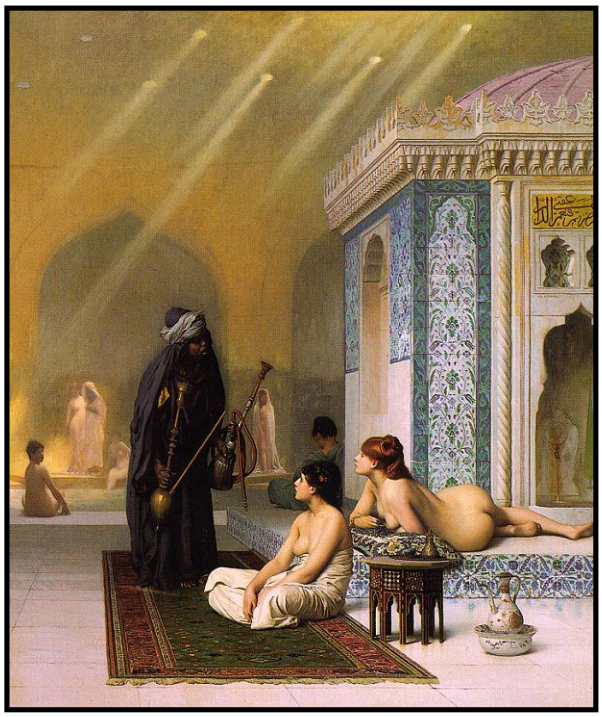
Res.33:*Hamam,* Rudolph Ernst, tarihi bilinmiyor, 45-5x60.7cm, tuval üzerine yağlıboya, Paris Alain Lesieutre Koleksiyonu.



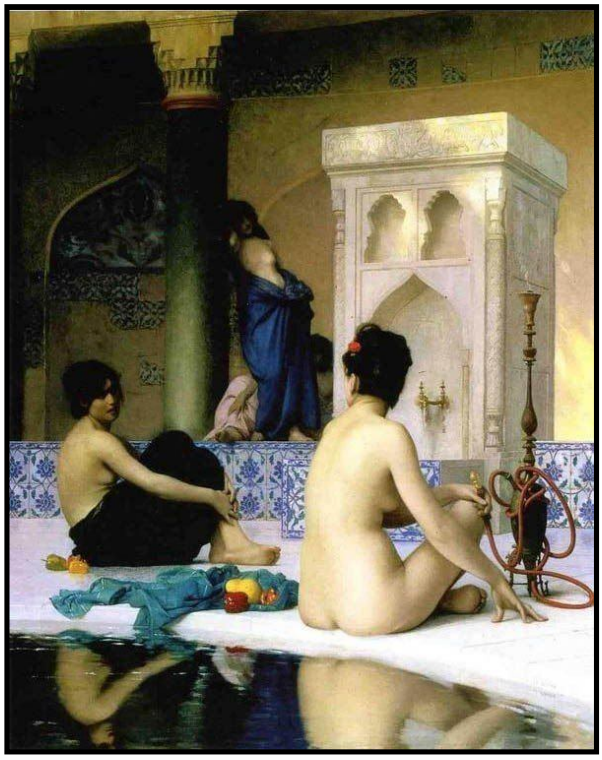
Res. 33 ve 32'de kullanılan Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinileri.



Res.34:*Sultan Mehmet Türbesi*, Thomas Allom, 1838 civarı, 21,2 x 30cm, karakalem, suluboya ve beyaz boya, VAM Searight Koleksiyonu, SD 30.



Res.35: Harem *Hamamı*, Jeon Leon Gerome, tarihi bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, yağlıboya, Hermitage / St Petersburg, - Rusya.



Res.36:*Hamam Sefası*, Jeon Leon Gerome, 1881, 82,5 x 62.5cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Res. 37: *Kur-an Okuyan Kız,* Osman Hamdi Bey, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, boyutları bilinmiyor, Özel Koleksiyon.



Res. 38:Camiden Çıkarken, Rudolph Ernst, Tarihi: Bilinmiyor, 72x92 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Res. 38’deki mekan, Rüstem Paşa Camii son cemaat yeri.