



Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin'in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi

Timurid Monuments as Seen by The Russian Painter Vasily Vasilyevich Vereshchagin (1842-1904): Documentation of the Cultural Heritage in Central Asia

Elif Kök*

Öz

19. yüzyılın ikinci yarısında, Rusya'nın Asya içlerine doğru topraklarını genişletme süreci, Orta Asya'nın kültürel mirası açısından yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Orta çağdan itibaren görkemli Timurlu anıtlarıyla efsaneleşen Semerkand şehri, bu süreçte en fazla öne çıkan merkezdir. Rusya'nın askerî hareketlerine bu yeni toprakları çeşitli yönleriyle belgelemekle görevli bilim insanları ve sanatçılar da eşlik etmiştir. Rus ordusunun Türkistan seferini ve bölgenin doğal, kültürel, etnografik değerlerini belgelemekle görevlendirilen ressam Vasili Vereşçagin, Oryantalist gelenekten bazı yönleriyle farklılaşan bir tutum sergilemiştir. Resimlerinde genellikle yerel ve etnografik unsurları detay titizliğiyle yansıtır. Bununla birlikte, bölgedeki Rus hakimiyetini yüceltme yönündeki vurgular da birçok resminde belirgindir. Vereşçagin'in Semerkand konulu resimleri, o dönemde Rusya'nın Orta Asya halklarına ve tarihine yönelik bakış açısına ve Doğu dünyasının karşısında Rusya'nın kendini kavramsal olarak nasıl konumlandığına dair ipuçları sunmasının yanında, Timurlu anıtlarının 19. yüzyıl sonlarındaki durumu hakkında da detaylı birer görsel belgedir. Bu yazıda, Vereşçagin'in Semerkand resimleri tarihsel ve düşünsel bağlamları çerçevesinde değerlendirilmiş ayrıca anıtların durumu da dönem fotoğraflarıyla karşılaştırılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Vereşçagin, Semerkand, Timurlu, Çarlık Rusyası, Oryantalizm, Resim

Abstract

The expansion of Russia into Asia in the second half of the 19th century was a beginning of a new era for the cultural heritage of Central Asia. Samarkand, which has become legendary since the Middle Ages with its magnificent Timurid monuments, was the most prominent center in this period. During the military activities of Russia, scientists and artists were also tasked with documenting various aspects of these lands. Vasily Vereshchagin was tasked with documenting both the military process of the Russian army and the cultural characteristics of the region, but his approach somewhat differs from many other Orientalists of the period. His paintings often reflect local and ethnographic elements with meticulous attention to detail; however, the emphasis on glorifying Russian dominance in these territories is also evident. His Samarkand scenes can be described as detailed visual documents about the situation of the Timurid monuments at the end of the 19th century, as well as providing clues about Russia's perspective on the peoples of Central Asia, its history, and how Russia conceptually positioned itself against the Eastern world. In this paper, Vereshchagin's Samarkand scenes are evaluated within the framework of their historical context, and the condition of the monuments is examined by comparison with the photographs of the same period.

Keywords

Vereshchagin, Samarkand, Timurid, Tsarist Russia, Orientalism, Painting

* **Sorumlu Yazar:** Elif Kök (Doç. Dr.), Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: elifkok@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6528-6255

Atıf: Kök, Elif. "Ressam Vasili Vasilyeviç Vereşçagin'in (1842-1904) Çizgileriyle Timurlu Anıtları: Asya Kültürel Mirasının Belgelenmesi." *Art-Sanat*, 18(2022): 263–294. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.18.1036321>

Extended Summary

Russian painter Vasily Vereshchagin, who had a worldwide reputation during his lifetime, is known for his realistic attitude and choice of subjects from an Orientalist perspective. On the other hand, he is among the closest witnesses of Russia's expansion toward Asia. Since he officially accompanied the Russian military mission and was tasked with illustrating/documenting the occupied regions in all details, he had the opportunity to observe some Asian lands closely in those years when the issues of "Easternness", "Westernness" and identity were the subject of debate among the Russian intelligentsia. Written sources of those years indicate that a significant value was attributed to Turkestan and Samarkand, among all the occupied lands in Asia. Because, as it is known, Samarkand has been the leading center of Central Asia and Islamic cultures since the Middle Ages: The capture of Samarkand, which includes the memory of Timur, one of the legendary leaders of the medieval Islamic world, and the magnificent Timurid monuments, was seen as an important gain for Russia at that time, not only expanding its territory but also with its cultural connotations. Having a geopolitical and symbolic significance for both native residents and Western narratives, Samarkand has undoubtedly been privileged to some extent in terms of culture and administration among these newly captured lands by Russia. On a larger scale, Samarkand has also become a showcase for Russia in the colonization process: Preserving, restoring, documenting, and exhibiting the "legendary" architectural heritage of Samarkand, which was undoubtedly one of the most interesting cities of the East thanks to the repetitive narratives since the Middle Ages, has been a subject that Russia has meticulously focused on since the first years of their domination of Turkestan. From the very beginning, scientific expeditions were organized with the participation of experts from different disciplines and in addition to the geographic or ethnologic research, they recorded the local architecture with many photographs and paintings in all detail and prepared comprehensive albums in this context. Vereshchagin's realistic style and almost photographic attitude must be the main reason why he was chosen among the other war painters of the period to create a visual archive of the region. Looking at his paintings, it can be said that they almost have a "documentary" flavor rather than a desire to bring artistic innovation. In his Turkestan series, including scenes of Samarkand, besides the depictions of architecture and urban history, there are also daily life scenes, some war and front views, or scenes pointing to the poverty and misery of the local people. But in the context of cultural heritage, it should be emphasized that Vereshchagin's interest is not just a "documentary" or "scientific" attitude or even an artistic enthusiasm. All these scenes can be interpreted, on a larger scale, as a manifestation of Russia's efforts to legitimize its colonization process at the international level. Suggesting that Russia has protected the historical and ethnographic values of Turkestan, these paintings were exhibited in many Western countries, accordingly, they can be regarded as an attempt to legitimize

the expansion of Russia's dominance in Central Asia, implying a "civilizing" mission in the occupied lands. This whole process also gives us clues about the dynamics of Russian Westernization. Therefore, Vereshchagin's paintings can be interpreted as significant visual documents to understand the debates of that period, as well as their artistic values. Certainly, the documentation and preservation of the Timurid monuments in those years were carried out mainly with a political mission; however, it should be emphasized that all these activities ensured the survival of the monuments. Vereshchagin's Samarkand scenes reflect the appearance of the monuments with a clarity and vitality that photographs could not offer at that time, in this sense, they can be described as important visual documents in terms of art history. In this context, in the first part of this paper, the symbolic importance that the Russians attributed to the East, and more specifically to the Turkestan/Samarkand region during the colonization process is discussed. Then, on this basis, the appearance of the Timurid monuments in the 1870s is examined as documented by Vereshchagin and compared with other sources. When his paintings are compared with the photographs in the Turkestan albums prepared in the same years, they also contain some differentiating details. For example, in some of his paintings, it is seen that he made some attempts to "complete" the damaged parts of the buildings. Another remarkable detail is that a rather large painting from the Turkestan series about Timur's tomb was presented to the Turkish Republic as a gift by the Soviet delegation much later, during the Stalin era. It can be thought that a painting depicting Timur's tomb was carefully chosen as a diplomatic gift because such a theme reminds both of common historical ties and Russia's power and dominance in the region. The presentation of this gift to Turkey, which is exhibited in the State Museum of Fine Arts (Ankara) today, is also discussed in this paper based on Turkish and Russian documents and newspapers of that period. To sum up, in this article, Vereshchagin's paintings are examined both in their context in Russian orientalism and to record the Timurid architectural heritage visually as a document.

Giriş

Rusların Orta Asya'ya ilgisi Çar I. Petro döneminde (1682-1725) başlamakla birlikte, Rus kimliğinin Asyalı bileşenlerine dair arayış ve bilincin daha eskiye dayandığı söylenebilir. Keza orta çağdan itibaren Rusların Batılı gözlemcilerin nazarındaki konumları da Avrupa'nın Doğu sınırlarındaki Hristiyan bir devletten ziyade, Asyalı, hatta biraz egzotik, yarı-göçebe bir devletten farksızdır. İzleyen yüzyıllar boyunca Batı dünyasının gözünde Ruslar temelde “Doğulu” bir imge olarak kalsa da Rusların kendilerini hangi kürede konumlandıkları sorusunun yanıtı karmaşıktır. Erken orta çağda Ortodoks Hristiyanlığı benimseyerek Bizans ile kökten bir bağ kuran; iki yüz yılı aşkın süre boyunca Altın Ordu Devleti hâkimiyeti ve Moğol etkisi altında yaşayan; Çar I. Petro döneminde ise radikal biçimde yüzünü Batıya çeviren Rusya'nın uzun tarihi boyunca varlığını hissettiren bu çok katmanlılık, çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Batı yanlısı ya da karşıtı söylemlerin yanı sıra, Moğol geleneklerinin ve/veya İskitler'e kadar uzanan Asyalı tarih silsilesinin Rus imparatorluk geleneği üzerindeki etkisini vurgulayan tezler de 19. yüzyılda bir grup aydın tarafından dile getirilmiştir¹. Tüm bu tartışmalar, Rusların Doğu'ya bakış açıları üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, bir yandan Asya içlerine doğru yayılırken bir yandan da Rusya'nın Avrupalı mı yoksa Asyalı mı olduğuna dair tartışmalar yürütülmektedir.

1. Rus Oryantalizmi ve Semerkand

Rus kimliğinin Doğu ile Batı arasındaki konumu, Rus oryantalizminin karakterini de belirlemiştir. Bu anlamda, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'ın Rus topraklarına katılması, Rus yazarlar tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Alt tonlarda yaygın olarak hissedilen Batı karşıtı söylemlere rağmen Rusların Orta Asya'da Avrupa'yı temsil ettikleri yönündeki anlayış dikkati çekmektedir. Avrupa'nın gözünde “Doğulu” olan Rusların Orta Asya'da Avrupa'yı temsil eden “efendiler” olacağını yazan Dostoyevski, o yılların karmaşık düşünsel ortamını net bir dille ifade etmiştir².

Bu çalışmanın odaklandığı konu, yani Rus oryantalizmi ve Semerkand'daki kültürel mirasın özellikle Timurlu anıtlarının incelenmesi ve belgelenmesi meselesi, Rusya'nın Asya'ya yayılma sürecinin dikkat çekici bir kesitini oluşturur. Süreç içinde, Türkistan ve Semerkand çevresine, buradaki anıtların onarılmasına, belgelenmesine, sergilenmesine özel bir önem atfedildiği görülmektedir ve bunun da öncelikle, yeni topraklardaki nüfuzu pekiştirme ve propaganda yönünde planlı bir hamle olduğu düşünülebilir. Diğer yandan, tarihsel anıtların/kalıntıların korunmasını uygarlık

1 David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010), 2-4.

2 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Bir Yazarın Günlüğü II*, çev. Kayhan Yükseler (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 1193, 1198.

düzeinin bir göstergesi olarak tanımlayan 19. yüzyıl Batı düşüncesine paralel bir anlayışla³, “uygar”, “gelişmiş” ve “Batılı” bir imaj yaratma kaygısından da bahsetmek mümkündür.

Semer kand, bu yönde bir imaj yaratmak için ideal bir merkez olarak görül- müş olmalıdır. Zira Semer kand, özellikle içerdiği Timurlu anıtlarıyla, orta çağdan beri Batılı seyyahlar için âdeta “efsaneleşmiş” bir şehirdi. Tarihte Asya’nın büyük impa- ratorluklarına ev sahipliği yapmasının yanında, orta çağdan itibaren İspanyol seyyah Clavijo⁴ ile doruk noktasına ulaşan Batılı seyahatnamelerdeki detaylı anlatımlar saye- sinde, özellikle Timurlu çağına (1370-1507) ait anıtlarının görkemi ve zenginliğiyle, Batı literatüründe sıkça atıfta bulunulan bir konu hâline gelmiş; 16. yüzyıldan itibaren hazırlanan atlaslarda da bu bağlamıyla yer bulmuştu⁵ (G. 1). 19. yüzyılda daha ob- jektif sayılabilecek gözlemler belirlemekle birlikte, hâlâ Timur çağındaki Semer kand’ı gözlemleyerek kaydeden Clavijo’nun kaynaklık ettiği anlatımlarda, esasen Batılıların gözündeki Doğu imgesine dair klasikleşen yaklaşımlar hâkimdi⁶; görkemli geçmişine rağmen artık harabeleşen, bakımsız ve kirli bir şehir tanımlanıyordu⁷.

3 Svetlana Gorshenina ve Vera Tolz, “Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context”, *Ab Imperio* 4 (2016), 81-82.

4 Kral III. Henry tarafından Timur’un sarayına elçi olarak gönderilen Ruy González de Clavijo, 1403-1406 yılları arasında İstanbul, Trabzon ve İran üzerinden Türkistan’a geçmiştir. Timur dönemi maddi kültürünü canlı betimlemelerle anlattığı seyahatnamesi, Timurlu çağı araştırmaları için temel kaynaklardır. Bk. *Timur Devrinde Kadis’ten Semer kand’a Seyahat*, çev. Ömer Rıza Doğrul (İstanbul: Kesit Yayınları, 2007.)

5 İlk örneklerden biri, Flaman haritacı ve coğrafyacı Abraham Ortelius’un (1527-1598) ilk modern atlas kabul edilen eseri *Theatrum Orbis Terrarum*’dadır. Burada, Rusya ve Orta Asya haritasının sağ alt kısmında yeri belirlenen Semer kand şu cümlelerle tanımlanmıştır: “*Semer kand, bir zamanlar bütün Tatarların başkentiydi; fakat bugün harabe halindedir ve eski çağlardan birçok kalıntı içerir. Eskiden Türklerin başında olan Bayezid’i tutsak eden Timur, burada gömülmüştür. Timur, onu esir aldı ve altın zincirlerle bağladı. Burada yaşayanlar Müslümandır.*” [Marcel Peter René van den Broecke, *Ortelius’ Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641)* (Utrecht: Netherlands Geographical Studies 380, 2009), 116.] Aynı haritanın sol üst kısmında yer alan Rus imparatorunun da yurt benzeri bir çadırın önünde, âdeta Moğol hanı gibi betimlenmesi dikkat çekicidir. Timur, geride görkemli anıtlar bırakan büyük bir imparatorluğun kurucusu olarak ve “egzotik bir Doğu ülkesinin hükümdarı” klişesine uyarlanarak yüzyıllar boyunca Batı edebiyatında ve sanatında “popüler” bir yer edinmiştir. Yıldırım Bayezid ile olan ilişkisi de müzik ve sahne sanatlarında çokça işlenmiştir.

6 Svetlana Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, *Central Asian Survey* 33/2 (2014), 250-251.

7 Macar Türkolog Arminius Vámbéry’nin Orta Asya seyahatnamesindeki Semer kand bahsi, bu yaklaşımın tipik bir örneğidir. 1862-1864 yılları arasında, Rusların bölgeyi ele geçirmesinden hemen önce gerçekleşen bu seyahatin notlarında Vámbéry, kentini o günkü durumuna dair değerli bilgiler aktarmış; gördüklerinden etkilenmekle birlikte, o günkü manzaranın yarattığı hayal kırıklığına da değinmiştir. Bk. Arminius Vámbéry, *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*, çev. Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim (İstanbul: Kitabevi, 2009), 179-195.



G. 1: Abraham Ortelius'un Rusya ve Orta Asya haritası
(*Theatrum Orbis Terrarum*, Londra, 1606/1608, No. 104).

Ruslar için Semerkand, Batı literatüründe efsaneleşen anlatımların da ötesinde, bölgedeki stratejik konumu, içerdiği kutsal mezarlar ve diğer anıtlar dolayısıyla pratik ve simgesel değerlere sahipti. İslam tarihinde önemli yeri olan birçok kişiliğin Semerkand ve çevresinde türbelerinin bulunması, ayrıca Timur döneminin görkemli anıtlarına sahip olması, burayı bölge için kültürel ve ruhani bir merkez hâline getirmiştir. Bu anlamda, bazı dönem yazarları tarafından “Orta Asya’nın Moskova’sı”, “azizler şehri”, “azizlerin bahçesi” olarak tanımlanmıştır⁸. Hatta, dönem basınında ve çeşitli yayınlarda, eski Rus kültürü ile Rusya’nın yeni topraklarının yerleşik kültürleri arasında bağlar kurmaya çalışan yazılara dahi zaman zaman yer verilmiştir⁹. Çarlık Rusya’sı, bu stratejik ve sembolik öneme sahip toprakları sadece kontrol etmeye değil, buranın tarihsel ve kültürel birikimini yönetmeye ve sergilemeye de öncelik vermiş; mimari anıtları restore ederek, taşınabilir eserleri de müzelere aktararak bu mirası koruma faaliyetlerine girişmiştir. Nitekim, 1869’dan itibaren yürütülen restorasyon çalışmaları da diğer şehirlerden önce Semerkand’da ve Gur-i Emir, Bibi Hanım Camisi, Şah-ı Zinde Külliyesi gibi Timurlu anıtlarında başlamıştır¹⁰. Bölgenin yerel kültürünü “korumaya” yönelik faaliyetlerin otoriteyi pekiştirmenin yanında, belki bir tür “meşruiyet” zemini yaratma amacı taşıdığı

8 Vsevolod Vladimiroviç Krestovskiy, *V Gostyah u Emira Buharskogo* (S.Peterburg: İzdaniye A. S. Suvorina, 1887), 46-73.

9 Aleksandr Kruber, Sergey Grigoryev, Aleksandr Barkov ve Sergey Çefranov, *Aziatskaya Rossiya* (Moskova: T-va İ. N. Kuşnerev i K., 1903), 182; Vera Tolz, “Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia”, *The Historical Journal* 48/1 (2005), 10-12.

10 Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, 253-254.

da söylenebilir. Bu bağlamda Rusya, ele geçirdiği topraklara “medeniyet götürme” iddiasıyla “Batılı” bir giysiye bürünme gayretine girmiştir¹¹.

19. yüzyılda Buhara, Hokand ve Hive Hanlıkları tarafından yönetilmekte olan Türkistan bölgesinin Rus nüfuzu altına girmesi, 1853 ile 1885 tarihleri arasında aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Türkistan’ın en büyük şehri olan Semerkand, 14 Mayıs 1868’de Rusların eline geçmiştir; böylelikle Buhara ve Hokand Hanlıkları, Rus nüfuzu altına girmiş; 1873’te Hive Hanlığı’nın da ele geçirilmesi ve 1876’da Hokand Hanlığı’nın ilgasıyla, bütün Türkistan Rus topraklarına katılmıştır¹². Bu sürecin askerî yöneticisi olan Avusturya kökenli Rus General Konstantin Petroviç von Kaufman (1818-1882), Çar II. Aleksandr tarafından 1867’de Türkistan Genel Valisi olarak atanmış ve izleyen 15 yıl boyunca bölgeyi yönetmiştir¹³. Kaufman, askerî ve idari faaliyetlerinin yanında, öncelikle bölgedeki Rus nüfuzunu pekiştirme amacıyla ilk yıllardan itibaren bu çevrenin tarihsel, kültürel, etnografik ve mimari değerlerini belgeleme, tanıtmaya ve sergilemeye konusunda önemli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler arasında, Alman-Ermeni kökenli Rus oryantalist Aleksandr Lyudvigoviç Kun’un (ya da Alexander Kuhn, 1840-1888) katkısıyla hazırlanan *Türkistan Albümü (1871-72)* dikkat çekicidir. Arkeoloji, etnografya, ticaret ve tarih başlıklı dört bölümden oluşan altı ciltlik bu külliyat, Türkistan bölgesinin o günkü durumunu birçok yönüyle belgeleyen yüzlerce görsel malzeme içermektedir ve sadece Orta Asya’nın değil, bütünüyle 19. yüzyılın en anıtsal fotoğraf albümlerinden biri olarak nitelenebilir. Özellikle “Arkeoloji” kısmındaki çizim ve fotoğraflar, bölge anıtlarını detaycı ve “bilimsel” bir bakış açısıyla ilk kez belgelediği için önemlidir. Albümde yer verilen anıtların büyük bir bölümünün Semerkand çevresine ve Timurlulara ait (ya da Timurlu geleneğiyle ilişkili) olması da dikkat çekicidir; bunun yine kültürel önceliklere işaret eden bir yaklaşım olduğu düşünülebilir. İşgal sürecinden itibaren bölgeyi fotoğraflarla, resimlerle ve raporlarla belgeleme yönündeki yoğun faaliyetler, hiç kuşkusuz, meselenin toprak kazanmanın ötesinde, kültürel hegemonyaya dair boyutlarına işaret etmektedir. Fakat bu çabalar, bir yandan da anıtların o günkü durumuna dair önemli görsel belgelerle sonuçlanmıştır.

2. Asya’yı Belgelemekle Görevli Bir Ressam: Vasili Vasilyevič Vereşçagin

Bölge tarihini kayıt altına almakla görevlendirilen ve işgal sürecini, bölgenin tarihsel, etnografik değerlerini, yaşam kültürünü belgelemesi için Kaufman’a ve Rus ordu-

11 Gorshenina, “Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments”, 258; Gorshenina ve Tolz, “Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context”, 88.

12 Akdes Nimet Kurat, *Rusya Tarihi. Başlangıçtan 1917’ye Kadar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 368-370.

13 “Konstantin Petroviç Kaufman”, *Voennaya Entsiklopediya*, c. 12 (Moskova: Tipografiya T-va İ. D. Sytin, 1913), 461-463.

sunan resmî görevle eşlik eden ressam Vasili V. Vereşçagin ise, Rusya'nın Orta Asya'da hâkimiyet kurduğu bu süreçle belki de en çok özdeşleşen isimdir. Zira Orta Asya'nın kültürünü ve tarihsel mirasını hem Rusya'ya hem de Avrupa'da açtığı sergilerle Batı dünyasına tanıtmıştır. Yaşadığı dönemde dünya çapında ün ve itibar sahibi bir sanatçı olan Vereşçagin, özellikle gerçekçi üslubuyla tanınmış ve yüceltilmiştir; gerçekçi bir üslupla çevresinde tanık olduğu yaşam kesitlerini, güncel toplumsal olayları ve bunların yansımalarını çok yönlü bir bakış açısıyla tuvale aktarmayı hedeflemiştir¹⁴. 1864 yılında Paris'te Jean-Léon Gérôme'un atölyesine devam eden Vereşçagin'in resimleri, gerçekten de neredeyse fotoğrafik bir gerçekçiliğe sahiptir; içerik ve işleniş yönünden Oryantalist resim geleneğiyle de örtüşmektedir. Çalışma tarzı ve özellikle klasisizm bakış açısı bağlamında Gérôme ile fikir ayrılıkları olduğu kaydedilse de¹⁵, onun özellikle “Doğu” konulu tablolarındaki realist tutum ve detay titizliği, Vereşçagin'i derinden etkilemiş görünmektedir. Vereşçagin ise kendini “realist” olarak tanımlarken, sadece gerçekliği olduğu gibi yansıtmakla kalmadığını, bir yandan da düşünceleri “ima eden” bir üsluba sahip olduğunu belirtmiştir¹⁶. Formasyonuna ve dönemin beklentilerine uygun olarak, Vereşçagin'in portföyünde “Doğu”ya dair konular ağırlıktadır (Türkistan'ın yanı sıra Kafkasya ve Hindistan konulu serileri de vardır). Nitekim Rusya'nın Asya içlerine doğru yayılma politikası izlediği o yıllarda, bir yandan süregelen savaşları, bir yandan da yerel yaşam kesitlerini betimlemek, dönem modalarına hitap etmenin ötesinde, Rusya'nın idealleriyle de uyumludur. Vereşçagin, üslubunun çarpıcı gerçekçiliğiyle, beklentileri mükemmelen karşılayan bir savaş dönemi ressamı olarak dünya çapında ün kazanmıştır. Bununla birlikte, aynı kategorideki diğer birçok ressamdan farklı olarak, yerel değerler ve kültürel mirasa dair resim ve çizimlerinin portföyünde savaş sahnelerinden daha fazla yer tuttuğu görülmektedir.

Timurlu mimarisi konulu resimlerinin de ait olduğu *Türkistan serisi*, 1867-1868 ve 1869-1870 yıllarını kapsayan iki ayrı Orta Asya seyahatinin ürünüdür. 1867 yılının ağustos ayında, Kaufman tarafından resmen görevlendirilmesiyle başlayan ilk seyahatinde, önce Taşkent'e yerleşmiş ve burada geçirdiği kış ayları boyunca yerel yaşamı gözlemlemiştir; 1868 yılı bahar aylarında ise Semerkand'ı da kapsayan bir etnografik belgeleme-araştırma seyahatiyle görevlendirilmiş ve Rus ordusundan bir gün sonra kente ulaşmasının hemen ardından çalışmaya başlamıştır¹⁷. Semerkand'da bir süre kaldıktan sonra, eskizlerini yanına alarak çalışmak için Paris'e gitmiş; 1869 yılı başlarında Rusya'ya döndüğünde, Kaufman'ın Orta Asya'yı Rus aydınlarına ve özellikle de Çar'a tanıtmak amacıyla S. Petersburg'da açtığı “Türkistan Sergisi”ne, çi-

14 Gönül Uzelli, *XVIII-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002), 91.

15 Fyodor İlyiç Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya* (S.Peterburg: Tipografiya A. S. Suvorina, 1896), 22.

16 Vassili Verestchagin, *Realism* (Second Appendix to Catalogue of the Verestchagin Exhibition) (Inter-State Industrial Exposition of Chicago, 1889), 5-6.

17 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 26-27.

zimleri ve resimleriyle katılmıştır. O sırada henüz sanatçının Türkistan serisi başlangıç evresinde olmasına rağmen, resimler büyük beğeni kazanmış ve Vereşçagin, yetenekli, özgün bir ressam ve oryantalist olarak adını duyurmuştur¹⁸. Gördüğü ilgi sayesinde, serginin hemen ardından bir kez daha Türkistan'a gitme olanağı bulmuş ve bu sefer daha uzun kalarak Kırgız stepleri, Yedi Su bölgesi ve Çin sınırına kadar uzanan seyahatler gerçekleştirmiştir. Bu ikinci seferin ardından çok sayıda etüt ve karakalem eskizle S. Petersburg'a dönmüş ve tüm bu hazırlığını büyük bir resim koleksiyonuna dönüştürmesi için, 1871'de Münih'e gönderilmiştir. Yeniden S. Petersburg'a döneceği 1874 yılı başlarına kadar geçen üç yıllık süreçte¹⁹, rahat ve verimli çalışabilmesi için tüm koşullar sağlanmıştır; zira Türkistan'ın güçlü bir sanatçı eliyle tüm dünyaya tanıtılması, Rusya için önemlidir. O yıllarda pek az tanınan bu bölgelerin tarihsel ve etnografik değerlerinin Avrupa'ya ve bu alandaki bilimsel çalışmalara katkı sağlayacağı telaffuz edilmekle birlikte, Rusya'nın genişleyen hâkimiyet sahasını Batı sahnesinde meşrulaştırma amacının bu seriyi şekillendiren temel düşünce olduğu söylenebilir²⁰. Vereşçagin'in Münih yıllarının sonunda ortaya çıkan tablolar, orta çağdan kalan görkemli anıtları ve güncel insan manzaralarıyla, canlı ve renkli bir Türkistan imgesi sunmaktadır. Büyük bir bölümünü kültürel mirası belgeleyen tabloların oluşturduğu seride, ayrıca gündelik yaşam kesitleri, etnografik gözlemler ve savaş sahneleri de önemli yer tutmaktadır.

Vereşçagin'in Türkistan serisinin ilk çalışmaları, yukarıda bahsedildiği üzere 1869'da S.Petersburg'da sergilenmiştir. Rusya dışında ilk sergilenişi ise 1873'te Londra'da gerçekleşmiştir. Yağlıboya resimlerin yanı sıra eskizler, etütler ve fotoğrafları da kapsayan 228 parçadan oluşan bu sergi, İngiltere'de geniş yankı bulmuş ve hem sanatçının ustalığı hem de yeni bir konu alanı olarak Orta Asya hayranlık uyandırmıştır²¹. Aynı seçkinin ertesi yıl Rusya'da sergilenişi de büyük coşkuyla karşılanmıştır. Türkistan serisinin ve izleyen yıllarda Avrupa ile Amerika'da birçok kez sergilenen diğer resimlerinin yarattığı etki ve hayranlık hem Avrupa basınında hem de Rusya'da çokça yankılanmıştır²². Onun resimleri, çağdaşlarının gözünde resimsel nitelikleriyle ve tekniğiyle övülmesinin yanı sıra, Semerkand'ı/Orta Asya'yı tüm gerçekliğiyle yansıtan birer belge olarak tanımlanmıştır; yukarıda bahsedilen Türkistan Albümleri ve Vereşçagin'in resimleri sayesinde hem Rusya'da hem de Avrupa'da daha yakından tanınan ve ilgi uyandıran Türkistan bölgesinin, özellikle de Semerkand anıtlarının böylece görselleştirilmesi, o yıllarda, Timurlu başkentinin en gerçekçi tanığı olarak görülmüştür²³.

18 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 30-31.

19 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 31-35.

20 David Schimmelpenninck van der Oye, "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest", *Cahiers d'Asie Centrale* 17/18 (2009), 197.

21 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 77.

22 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 76-94.

23 Krestovskiy, *V Gostyah u Emira Buharskogo*, 45.



G. 2: *Sabahın Erken Saatlerinde Semerkand'ın Ana Caddesine Kaleden Bakış* (Главная улица в Самарканде с высоты цитадели ранним утром). Tuval üzerine yağlıboya, 28,7x40,8 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 142).

Semerkand'ın o günkü gerçekliğini yani hem tarihsel mirasını ve şehir dokusunu hem de süregelen askerî faaliyetleri aynı sahnede bütünleştiren *Sabahın Erken Saatlerinde Semerkand'ın Ana Caddesine Kaleden Bakış* adlı tablosu (G. 2), o yıllarda Rus ordusu tarafından askerî merkez olarak kullanılan kaleden, sabah pusu altındaki şehre doğru bir bakış sunar. Vereşçagin'in kompozisyonunun ön planında, düz dam üzerine yerleştirilmiş ve şehrin merkezine yönlendirilmiş top ile silahlar ve bir de silahlı asker yer alır. Solda, dörtgen formlu geniş bir taban üzerinde yükselen kubbe kasnağı ve kubbenin bir kısmı görülmektedir. Kalenin ardında, kompozisyonun orta aksı boyunca uzanan cadde, kaleyi Registan Meydanı'na bağlamaktadır. Timurlu çağından beri Semerkand şehrinin ana meydanı olan Registan, bilindiği üzere, üç büyük medrese binasıyla çevrelenmektedir. Bugün meydana bulunan medreselerden sadece biri (Uluğ Bey Medresesi) Timurlu dönemine aittir; diğer iki medrese (Şîr Dâr ve Tillâkârî Medreseleri) ise 17. yüzyılda, büyük ölçüde Timurlu plan şemalarına ve dekoratif modellerine uygun olarak inşa edilmiştir. Meydanı dolduran anıtsal yapılardan kalan kısımlar, kompozisyonun arka planında, puslar arasında ve siluet hâlinde görülmektedir. Özellikle geri planı dolduran sisler içindeki şehir görünümünün sakinliğiyle ön plandaki askerî ortamın hissettirdiği gerilim, iki karşıt ortamı ve ruh hâlini yansıtır.



G. 3: *Semerkand (Самарканд)*. Tuval üzerine yağlıboya, 43x51 cm, Serpuhov Tarih ve Sanat Müzesi (*Vasili Vereşçagin*, 144.).

Semerkand adlı resmi (G. 3) ise, Registan Meydanı'na bu sefer içeriden bir bakış sunar ve meydanın çekirdeğini oluşturan Uluğ Bey Medresesi'nin cephe kompozisyonunu yansıtır. Bilindiği üzere Uluğ Bey Medresesi, 15. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edildiğinde, aslında hanıkâh ve kervansaray gibi yapılar da içeren büyük bir külliye şeklinde tasarlanmıştı. Meydanı oluşturan ilk yapılaşmadan günümüze ulaşan tek unsur olan bu ilk medrese binasının çevresine 17. yüzyılda eklenen diğer iki medrese ile birlikte Registan bugünkü görünümünü almıştır. Meydanın sonraki yüzyıllardaki yapılaşması için kesin bir model teşkil ettiği anlaşılan Uluğ Bey Medresesi, Timurlu mimarisinin bütün belirleyici özelliklerini taşımakta; özellikle anıtsal boyutlarıyla ve zengin bezeme programıyla öne çıkmaktadır. Resimde Vereşçagin, yapının portalinin o günkü durumunu tüm detaylarıyla tuvale yansıtmıştır. Sahnenin ışık ve gölge detaylarına bakılırsa, sanatçının sabah saatlerinden bir görünümü yakaladığı düşünülebilir. Aynı zamanda canlı bir ticaret alanı olan meydanda, medrese binasının önünde kurulan tezgahların etrafında, alışveriş için toplanan çok sayıda figür de kompozisyona hareket katmaktadır.

Gerek savaş sahnelerinde gerekse sokak ve yaşam kesitlerinde, Vereşçagin'in neredeyse fotoğrafik bir gerçeklik yakaladığı söylenebilir. Hepsi de onun titiz gözleminin sonucudur. Fakat sanatçının maddi kültüre dair incelikli gözlemleri, sıklıkla kurgusal ya da hayal ürünü bileşenlerle zenginleştirilen anlatımlara dönüşür. 1872 tarihli *Timur'un Kapıları* (G. 4), iki metreyi aşan muazzam boyutlarıyla, kurgusal

bir sahnenin çarpıcı bir gerçekçilik ile sunulduğu en anıtsal örneklerdendir. Timur'un Semerkand'daki sarayının 14. yüzyıldan hayali bir görünümünü sunan resmin merkezinde, oldukça büyük boyutlu ve iki kanatlı ahşap bir kapı yer alır. Kapının iki yanında simetrik olarak konumlanan iki muhafız, döneme özgü giysiler ve aksesuarlarla donatılmış hâlde, dikkatle kapıya doğru bakarken görülmektedir. Bu tür yerel veya bölgesel detaylar, aslında oryantalist resim geleneğinin temel bileşenleridir. Yüzlerinin kapıya dönük oluşu ise içerideki hükümdarın gücünü, otoritesini ve korkutuculuğunu duyuran bir detay olarak da yorumlanabilir²⁴. Nitekim, hükümdarın sert otoritesine yapılan vurgu da yine kolektif Doğu algısını besleyen bir detaydır.



G. 4: *Timur'un Kapıları (Двери Тимура / Ташкент), 1872. Tuval üzerine yağlıboya, 216x172,5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 172.)*

Kompozisyonun odağında yer alan ahşap kanatlar, Timurlu çağı boyunca Semerkand ve Buhara gibi çeşitli şehirlerde inşa edilen görkemli binaların çoğunda, kapılarda ve diğer bazı iç mekân unsurlarında uygulandığı bilinen incelikli ahşap işçiliğinin seçkin örneklerinden birini temsil eder. Vereşçagin'in tüm ince detaylarıyla, malzemenin dokusu, oyma motiflerin derinliği ve gölgeleriyle tuvale yansıttığı bu kapılarda görülen titiz ve seçkin işçilik, Timurlu türbeleri, camileri, sarayları ve medreselerinin iç mekân detaylarında sıkça tekrarlanmıştır. Aynı yıllarda Kaufman'ın emriyle hazır-

24 Schimmelpenninck, "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest", 198.

lanan *Türkistan Albümü*'nde yer alan fotoğraflarda, başta Ahmed Yesevî Türbesi'nin kapıları olmak üzere, motif ve desen farklarıyla ama benzer bir ustalıklı işlenen ahşap kapıların örnekleri mevcuttur. Vereşçagin'in resminde betimlenen kapılar, motif ve kompozisyon açısından, özellikle Semerkand'da Buhara Emiri'nin Kök-Taş olarak adlandırılan sarayının kabul salonu kapılarına yakın görünmektedir (G. 5). *Türkistan Albümü*'nde, söz konusu kapı kanadının 1870 civarındaki görünümünü sunan fotoğrafta, Vereşçagin'in tasvirine benzer biçimde, kapı kanadının üç pano hâlinde düzenlendiği görülür; kıvrımlı hatlar hâlindeki yoğun bitkisel bezemeler, her iki örnekte de simetrik olarak tasarlanmıştır.



G. 5: Semerkand'da Buhara Emiri'nin Sarayı (Kök-Taş), 1868-1872 (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II, 1871-1872, No: 131*).

Vereşçagin, bazı resimlerinde, aynı temayı farklı detaylarla birkaç kez işlemiştir. *Caminin Kapısında* (1873) adlı eseri (G. 6), bu anlamda, *Timur'un Kapıları* tablosunun bir çeşitlemesi sayılabilir. Kompozisyonun merkezinde yine görkemli bir ahşap kapı yer alır; kapının iki yanında da yine iki figür vardır. Fakat önceki resim geçmişe, Timur dönemine atıfta bulunurken, burada "şimdiki zaman"dan bir kesit sunulur: Önceki resimde dönem giysileri içindeki muhafızların yerini, burada yoksul ve dilenci görünümlü iki figür alır. Figürler, artık simetrik de değildir; karşılıklı konumlanmalar da biri oturur hâlde, diğeri ayakta betimlenir ve önceki muhafız figürlerinin disiplinli duruşlarından tamamen farklı olarak her biri kendi dünyasıyla ilgili gibidir. Figürlerin

yoksul ve dağınık görünümüne karşılık, kompozisyonun merkezini dolduran anıtsal ahşap kapılar azametleri ve incelikli bezemeleriyle dikkati çeker ve görkemli tarihsel mirası temsil eder. Fakat bu görkemli miras, “şimdiki zaman”ı betimleyen sahnede, sadece uzak bir anıya dönüşür; kapılar “yüce” geçmişini temsil ederken, iki yoksul figür de bölgenin o günkü durumuna birer göndermedir. Oryantalist resimlerde sıkça kullanılan bu anlatım kalıbı, Vereşçagin’in Orta Asya konulu resimleri için de tipiktir.



G. 6: *Caminin Kapısında (У дверей мечети)*, 1873. Tuval üzerine yağlıboya, 315,5x237,5 cm, Devlet Rus Müzesi, S.Petersburg. (Vasili Vereşçagin, 171).

Resimde görülen ahşap kapılar, desenleri, gölgelendirmeleri ve madeni detaylarıyla son derece kapsamlı ve gerçekçi betimlenmiştir. Genel kompozisyon özellikleriyle, *Türkistan Albümü*'nde fotoğrafı bulunan Ahmed Yesevî Türbesi'nin ahşap kapılarıyla benzerlik göstermektedir (G. 7). Timurlu dönemi ahşap sanatının en ünlü ve incelikli uygulamalarından olan bu kapı kanatlarının orta kısımlarındaki geniş panolarda girift bitkisel bezemeler, üstteki panolarda ise geometrik motifler ve yazılar yer alır. Tüm kapıyı çevreleyen dış bordürlerde ise sekiz köşeli yıldız kompozisyonları görülür. Vereşçagin'in belirli bir yapıya atıfta bulunmadığı resmindeki ahşap kapı kompozisyonu, ana hatlarıyla Yesevî Türbesi'nin kapı kompozisyonunu tekrarlar görünmektedir.



G. 7: Hoca Ahmed Yesevî Türbesi kapıları, 1868-1872 (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya* I, 1871-72, No: 5).

Semer kand ile en çok özdeşleşen görünümlemlerden olan Şah-ı Zinde türbeleri de Vereşçagin'in Türkistan serisinde *Semer kand'da Şah-ı Zinde Mezarlığı* (G. 8) adlı tabloya konu olmuştur. Bilindiği üzere Semer kand yakınlarındaki bir tepede Timurlu döneminden önce yapılaşmanın başladığı Şah-ı Zinde, zaman içinde yamaçlardan aşağı doğru yayılarak genişlemiş ve Timurlu döneminde büyük bir kompleks hâline gelmiştir. Vereşçagin'in tablosunda, yamaç boyunca serpiştirilmiş türbelerden bir doku görülmektedir. Parlak gün ışığı altında ve yine belgeci bir yaklaşımla, fotoğrafa yakın netlikte işlenen kompozisyonun ön planında, dağınık hâlde araziye yayılmış mezar taşları; geri planda ise bir grup türbe yer almaktadır. Dağınık mezar taşları ile türbelerin arasında konumlanan belli-belirsiz insan figürü, türbelerin gerçek boyutlarının tahayyül edilebilmesi için yerleştirilmiş bir ölçek gibidir. Kompozisyonun sağ yanında yükselen iki kubbeli anıtsal yapı, Kadızâde-i Rûmî Türbesi'dir (1430 civarı); buradan itibaren sola doğru yükselen arazide, kare gövde üzerinde çift katlı kasmağa oturan yivli kubbesiyle Şâd-ı Mülk Aka Türbesi (1372) ve kare planlı Emirzâde Türbesi (1386) sıralanır. Tam karşısında kısmen ve gölgeli olarak görülen yapı ise Tuğluk Tekin Türbesi'dir (1376); diğerlerine kıyasla çok daha hasarlı olduğu görülen yapının kare planlı gövdesi ve piştaklı ön cephesinin o gün itibariyle kısmen mevcut olduğu tuvale yansımıştır.

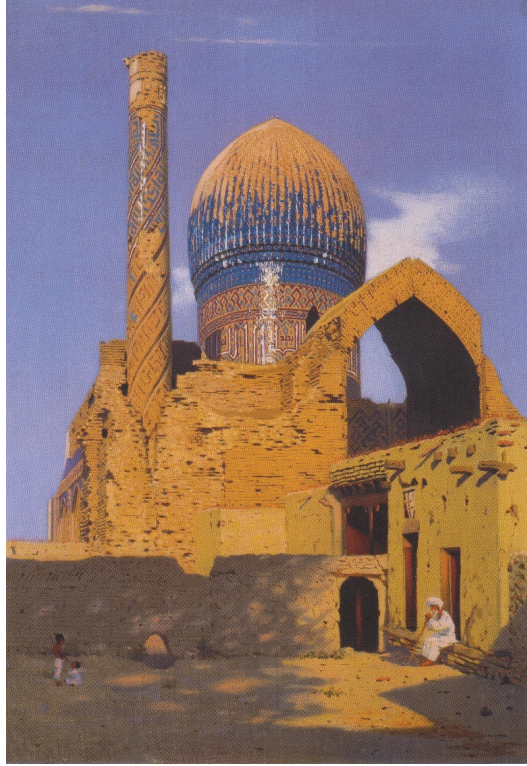


G. 8: *Semerkand'da Şah-ı Zinde Mezarlığı (Мавзолей Шахи-Зинда в Самарканде)*. Tuval üzerine yağlıboya, 26,8x36,6 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (*Vasili Vereşçagin*, 148).

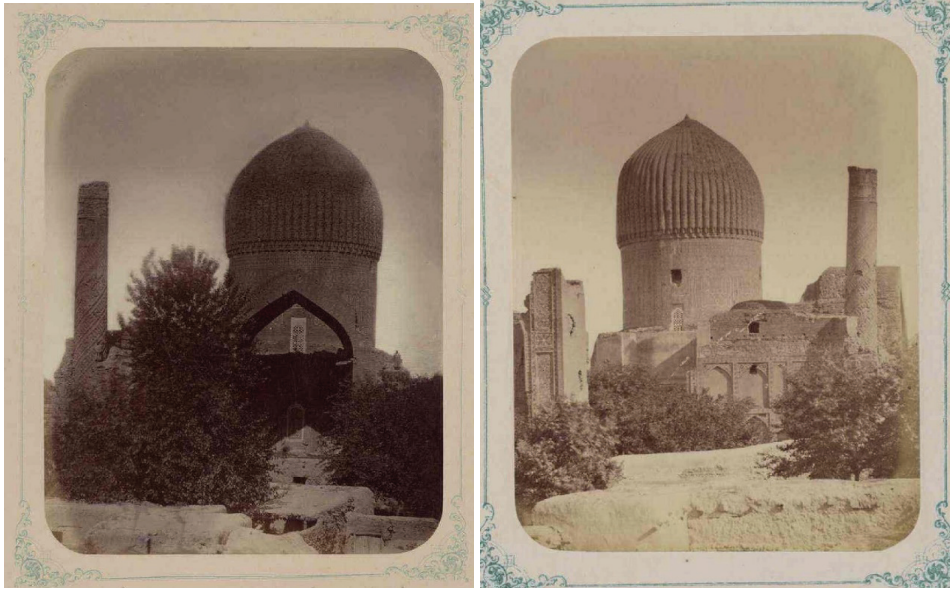
Burada Vereşçagin'in resmetmeyi seçtiği bakış açısı aslında sıra dışı sayılabilir. Bilindiği üzere Timurlu türbelerinde, daha özel olarak da Şah-ı Zinde yapılarında hem mimari vurgu hem de çini süslemeler yönünden özellikle ön cepheler gösterişli ve dikkat çekicidir. Buna karşılık Vereşçagin'in daha renkli ve dekoratif olan ön cepheler yerine arka ve yan cepheleri gösteren bir bakış açısından resmetmeyi seçmesi ve türbelerin ön cephelerinde yoğunlaşan çini süslemeleri âdetâ "gizlemesi" ilginçtir. Burada, binaların renkli ve gösterişli yüzlerini aktararak Oryantalist beklentilere hitap etmek yerine, belki daha az üzerinde durulan anlam boyutunu öne çıkarmak istediği düşünülebilir; yarı yarıya harap olmuş türbelerin âdetâ toprakla bütünleşen görünümleri, belki de mezarlığın yalnızlığına, ruhani boyutuna ve harabe estetiğine bir gönderme olarak okunabilir.

Semerkand'da Timur döneminin güç ve otorite anlayışıyla en çok özdeşleşen, hatta Timur ile birlikte oğulları ve torunlarının da defnedildiği bir hanedan mezarlığı olarak neredeyse kutsal bir vurgu da kazanan Gur-i Emir Türbesi, Vereşçagin'in Türkistan serisinde öne çıkan temalardan biridir; dış cephesi ve iç görünümüyle dört farklı resimde ele alınmıştır. İlk resim, yakın bir mesafeden binanın dış cephesini çarpıcı bir gerçekçilikle ve detay titizliğiyle betimler (**G. 9**). İlk bakışta neredeyse fotoğraf izlenimi veren resimde, türbenin dıştan sekizgen planlı olan gövdesi, kısmen yıkılmış olan portalin sivri kemerli, ayakta kalan tek minaresi ve ince, yüksek bir kasnağa oturan zarif yivli kubbesi, malzeme ve süsleme detaylarıyla görülmektedir. Diğer yandan, aynı dönemde çekilen ve *Türkistan Albümü*'nde yayınlanan fotoğraflarla (**G. 10**, **G.**

11) kıyaslandığında, Vereşçagin'in resminde bazı tülemeler de yaptığı anlaşılmaktadır: Mesela fotoğraflarda daha harap hâlde olduğu anlaşılan cephe duvarlarının tuğlalarında kısmen tülemeler yaptığı; minare yüzeyinde, kasnak ve kubbe üzerindeki çinileri de “tümlenerek” tuvale aktardığı görülür. Hatta bu hâliyle, resmin bir tür “restitüsyon denemesine” dönüştüğü de söylenebilir. Bezemelerde geometrik motifler ile yazı öne çıkmaktadır; özellikle kubbe kasnağı ile minarenin üzerindeki bezemeler ve yazılar, Vereşçagin'in tuvaline son derece net betimlemelerle ve yoğun güneş ışığı altında parlayan renklerle aktarılmıştır. Aynı şekilde, soğan formlu kubbenin üzerinde parlayan mavi-lacivert çini kalıntıları da dönem fotoğraflarından çok daha net bir görünümle yapının o günkü durumunu yansıtmaktadır. Sonuçta Vereşçagin'in eseri, resimsel değerinin de ötesinde, anıtın eski/özümlü hâline dair önemli detaylar içeren bir belge olarak değerlendirilebilir.

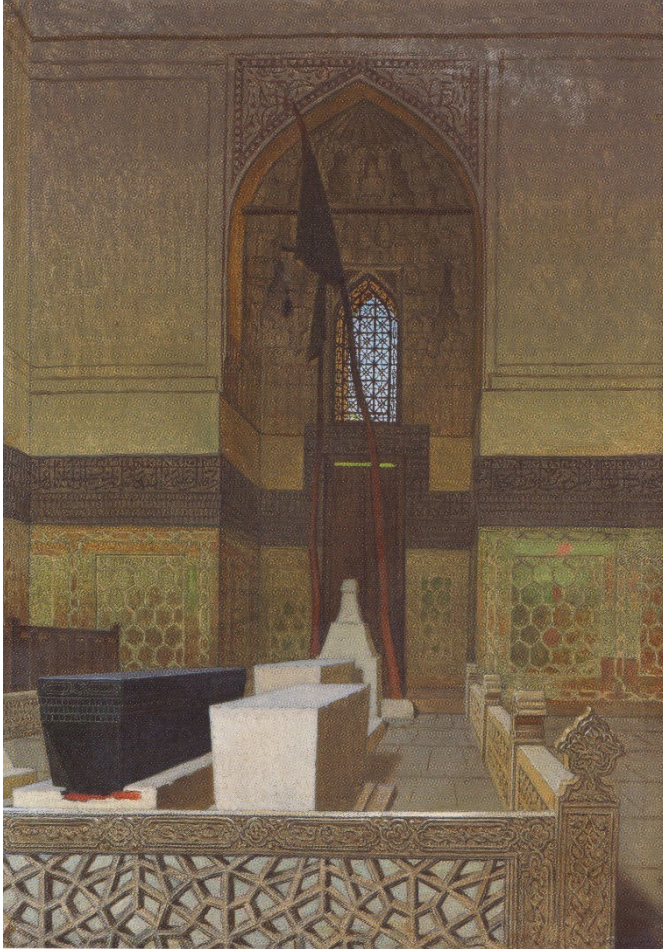


G. 9: Gur-i Emir Türbesi. Semerkand (Мавзолей Гур-Эмир. Самарканд). Tuval üzerine yağlıboya, 36,8x27 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 149).



G. 10 ve G. 11: Gur-i Emir Türbesi cephe fotoğrafları (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II, 1871-72, No: 116 ve 117.*)

Gur-i Emir konulu diğer üç resim, türbenin iç mekânından görünümeler sunmaktadır. Mezar taşlarını kompozisyonun merkezine alarak iç mekândan bir kesit sunan *Gur-i Emir Türbesi'nde Timur'un Mezarının Üzerindeki Yeşim Mezar Taşı* adlı tabloda (G. 12) Vereşçagin, özellikle mezar taşlarının bulunduğu kısmı çevreleyen geometrik ve bitkisel bezemeli mermer şebekeleri, detaylarıyla ele almıştır. Şebekeyle çevrili kısmın ortasındaki mezar taşları arasında Timur'a ait olanı, rengi ve malzemesiyle diğerlerinden farklılaşmaktadır; bu blok, koyu yeşil renkte yeşim taşından yekpare yapılmıştır. Türbenin iç mekânını betimleyen bu ilk resimde, Vereşçagin'in bir sakinlik ve hatta belki terk edilmişlik duygusu da yansıttığı söylenebilir. Diğer yandan mekânın tüm detayları titizlikle işlenmiştir ki bu da resmin yapıldığı 19. yüzyılın sonlarına yapının iyi durumda ulaşabildiği izlenimini vermektedir. Tabloda, mezar taşlarının yanı sıra mermer zemin döşemesi, duvarların alt kısmını çevreleyen yeşilimsi oniks panolar, daha üstteki mukarnaslı bordür kuşağı ve onun da üstündeki yazı kuşağı detaylarıyla betimlenmiştir. Geri planda, kapı açıklığının bulunduğu kısım ve üst kısma doğru mukarnaslarla bezeli kavsara görülmektedir. Kapı ve üstündeki sivri kemerli, bezemeli, yüksek pencere açıklığı da detaylarıyla işlenmiş olup ayrıca iki uzun direğe asılı duran sancaklar da dikkati çekmektedir.



G. 12: Gur-i Emir Türbesi'nde Timur'un Mezarının Üzerindeki Yeşim Mezar Taşı (Нефритовое надгробие над могилой Тимура в мавзолее Гур-Эмир). Tuval üzerine yağlıboya, 36,5x26,6 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 150).

Gur-i Emir Türbesi'nde Bir Köşe (G. 13) adlı tablo ise iç mekândan bir duvar detayını yakın plandan betimler; önceki tablonun geri planında görülen sarı-yeşil renkteki altıgen formların kapladığı oniks duvar panolarına, onun üzerindeki mukarnas ve yazı kuşaklarına, aşağıdan yukarıya doğru bakan bir açıyla odaklanır. Aynı mimari detayların *Türkistan Albümü*'ndeki eşzamanlı fotoğraflarıyla (G. 14, G. 15) kıyaslandığında, Vereşçagin'in yine mevcut parçalardan hareketle hasarlı kısımları tümlediği görülür.

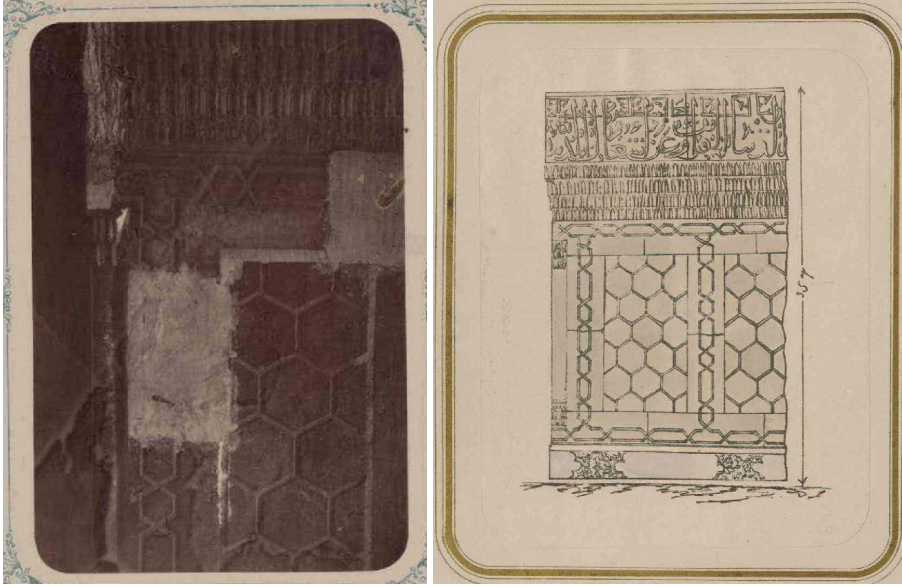


G. 13: *Gur-i Emir Türbesi'nde Bir Köşe (Угол в мавзолее Гур-Эмир)*. Tuval üzerine yağlıboya, 41,4x28 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (*Vasili Vereşçagin*, 151).

O dönemde Rus yönetiminin Semerkand'daki anıtları korumak ve belgelemek için görevlendirdiği ekipte yer alan Vereşçagin'in özellikle Gur-i Emir'in içinde bulunduğu fiziki koşullar için kaygılandığına dair görüşlerine de çeşitli yayınlarda atıfta bulunulmuştur²⁵. Anıtların endişe verici durumuna ve özellikle Gur-i Emir'deki yoğun tahribata vurgu yapan belirlemeleri, güncel gerçekliğin tablolarına yansıyan görünümünden çok daha farklı olduğuna işaret etmektedir. Timur'un mezar taşının bir köşesinin kırık olduğunu ve diğer mezar taşlarının çok daha vahim durumuna dair gözlemlerini kaygıyla paylaşan Vereşçagin'e göre bu yoğun tahribatın sebebi, yeni mezarlar yapılırken bu tür eski ve zengin mezarlardan malzeme toplanmasıdır²⁶.

25 Lev Demin, *S Molbertom po Zemnomu Şaru: Mir glazami V.V. Vereşçagina* (Moskova: Mysl, 1991), 82-83.

26 *Vasili Vereşçagin* (Moskova: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya, 2018), 150.



G. 14 ve G. 15: Gur-i Emir Türbesi, iç mekândan duvar detayı ve çizimi (*Turkestanskiy Album, Çast Arheologičeskaya II, 1871-72, No: 118 ve 121*)

Yine Gur-i Emir'in iç mekânını, fakat bu sefer figürlerin de katılımıyla ve çok daha geniş ölçekte (291x218 cm) sunan bir diğer resim, *Azizin Mezarında – Tanrı'ya Şükrediyorlar (Timur'un Mezarı)* adını taşımaktadır (**G. 16**). Orta Asya tarihinin en güçlü liderlerinden olan Timur'un 15. yüzyılda yarattığı "altın çağın" en seçkin anılarını canlı tutan ve Timur'un mezarını içerdiği için kutsal da sayılan Gur-i Emir, bilindiği üzere, yüzyıllar boyunca bir ibadet mekânı gibi de görülmüştür. Önceki figürsüz sahneyle (**G. 12**) aynı bakış açısından betimlenen benzer görünüme, sanki sadece sağdaki figür grubu eklenmiş gibidir; fakat önceki resmin daha karanlık olmasına karşılık, bu resimde kaynağı belirsiz bir ışık söz konusudur. Türbenin içini dolduran bu ışık, önceki resimde gölgede kalan alanları aydınlatmakta, hatta kapının üst kısmındaki mukarnaslı alana doğru daha da yoğunlaşmakta ve parlamaktadır.



G. 16: Azizin Mezarında – Tanrı'ya Şükrediyorlar (Timur'un Mezarı). У гробницы святого - благодарят Всевышнего (Могила Тимура). Tuval üzerine yağlıboya, 291x218 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi. (Vasili Vereşçagin, 194).

Vereşçagin'in Türkistan grubu içinde Gur-i Emir'in iç mekânını betimleyen bu figürlü sahnenin de dâhil olduğu seri, “*Barbarlar*” adını taşımaktadır. Bu kapsamda, 1872 yılında dokuz tablolu bir planla çalışmaya başlamış ancak yedi tanesini tamamlamıştır²⁷. Türkistan konulu çalışmaları arasında önemli bir grup teşkil eden bu seriyi Vereşçagin “epik veya kahramanlık şiiri” olarak tanımlamıştır²⁸; zira resimlerdeki ana tema, bölgede çatışmalar sürerken Buhara Hanlığı'na bağlı savaşçılar karşısında Rus ordusunun yaşadığı kayıplardır. “Belgesel” niteliği ağır basan diğer birçok tablodan farklı olarak *Barbarlar* grubundaki resimler tarihsel olayları kurgusal öykülerle görselleştirmekte ve süregelen savaşın Ruslara göre “karşı” cephesini sunmaktadır. Dolayısıyla bu grupta yer alan kimi sahnelerde vahşet temaları öne çıkarken Timur'un mezarı konulu bu resimde olduğu gibi kimi sahnelerde de lokal bir zaferin ardından yerli halkın Timur'un mezarı başında bir “şükran” anı betimlenir.

27 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 36.

28 *Vasili Vereşçagin*, 189.

Bu resmin dikkat çekici bir başka özelliği de Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sovyetler Birliği tarafından Türkiye Cumhuriyeti'ne hediye olarak gönderilmesidir. Türkiye'deki yayınlarda, hâlihazırda eserin sergilendiği Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kayıtlarında ve bugüne kadar hazırlanan kataloglarında, tablonun Türkiye'ye gelişiyle ilgili net bilgiler yer almasa da²⁹, Moskova'daki Tretyakov Galerisi'nin kayıtlarından anlaşıldığı üzere, bu tablo 1929 yılına kadar Tretyakov Galerisi koleksiyonunda kalmış ve bu tarihte diplomatik bir hediye olarak Türkiye Cumhuriyeti'ne gönderilmiştir³⁰. 1929 yılı sonlarında her iki ülke basınında genişçe yankı bulan bu ziyaretin sebebi, daha önce 1925'te Paris'te imzalanan *Türk-Sovyet Dostluk ve Tarafsızlık Antlaşması*'nin süresinin uzatılmasıdır³¹. Görüşmenin gerçekleştiği 17 Aralık 1929 tarihinin öncesini ve sonrasını kapsayan günler boyunca Türk ve Sovyet basınında uzun makalelerle³² ele alınan ziyarette, Sovyet heyetini o sıralarda Dışişleri Komiseri yardımcısı olan L. M. Karahan temsil etmiştir. Yine dönem basınında, Karahan'ın Sovyet hükümeti adına Ankara'ya bazı hediyeler getirdiği ve bu hediyeler arasında, *Semer kand şehri ve Timur'un mezarını içeren muazzam bir tablonun* yer aldığı, hatta çok kıymetli olan bu tablonun *cesamette bir vagona sığmayacak kadar geniş* olduğu da belirtilmektedir³³. Dolayısıyla tablonun 1929 yılı sonlarında, Stalin'in yönetimindeki Sovyet hükümeti tarafından, Türkiye Cumhuriyeti'ne hediye edildiği anlaşılmaktadır³⁴.

29 Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşundan sonra, müze koleksiyonundaki başlıca eserleri değerlendirmek üzere 1989 yılında hazırlanan ilk kitapta, tarih belirtilmeksizin söz konusu eserin Lenin tarafından Atatürk'e hediye edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk. Seyfi Başkan, *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi* (İstanbul: Ak Yayınları, 1989), 26. Mehmet Özel, tablonun Türkiye'ye gelişiye değilse de Türkiye'deki akıbetine ışık tutar ve Ankara'da Resim ve Heykel Müzesi kurulurken aralarında Vereşçagin'in "Timur'un Mezarı Başında" eserinin de bulunduğu dört değerli tablonun Milli Eğitim Bakanlığı'ndan teslim alındığını belirtir. Bk. Mehmet Özel, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 13.

30 *Vasili Vereşçagin*, 195.

31 Dimitir Vandov, *Atatürk Dönemi Türk-Sovyet İlişkileri* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014), 102-103.

32 Karşılıklı olarak Türk-Sovyet dostluğundan bahseden ve Sovyet heyetinin İstanbul ve Ankara'daki görüşmelerinin detaylarını, Türk tarafına düzenlenen karşılama prosedürlerini detaylarıyla anlatan bazı makaleler için bk. "Karahan Cenapları Şehrimize Geldi", *Hakimiyet-i Milliye*, 14 Aralık 1929, 3; "Karahan'ın Seyahati", *Vakit*, 17 Aralık 1929, 2; "Karahan Misafirimiz Dün Gitti/Türk-Rus Dostluğunun Samimi Tezahürü", *Cumhuriyet*, 21 Kânunuevvel 1929, 1-3; "Turetskie Gosudartstvennye Deyateli o Sovetsko-Turetskoy Drujbe", *İzvestiya*, 15 Aralık 1929, 4.

33 "Gazi Hz. Dün M. Karahanı Kabul Ettiler", *Cumhuriyet*, 17 Kânunuevvel 1929, 3; "Karahanın Getirdiği Hediyeler", *Vakit*, 16 Aralık 1929, 1.

34 Yakın tarihli bir araştırmada, söz konusu tablonun 1933 yılında Türkiye'ye hediye edildiği bilgisi yer almaktadır fakat bu bilgi için herhangi bir belgeye veya dönem kaynağına atıfta bulunulmamıştır. Bk. Hakan Aksay, Olga Haldız ve Hülya Arslan, *İstoriya Drujby Mejdu Solntsem i Snegom*, 2021, 35. 29 Ekim 1933'te, Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. yıldönümü kutlamalarına katılan Savunma ve Askeri Deniz Kuvvetleri Komiseri General Vorosilov başkanlığındaki SSCB heyeti, 26 Ekim ile 9 Kasım tarihleri arasında Türkiye'de kalmış ve Atatürk tarafından da kabul edilmiştir. Coşuklu ve dostça bir ortamda geçtiği anlaşılan görüşmeler, dönem basınında etraflıca ele alınmıştır. Bununla birlikte, ziyaretin gerçekleştiği tarihlere ait *Akşam*, *Hakimiyet-i Milliye*, *Cumhuriyet* gibi gazetelerdeki uzun anlatımlar arasında, bir tablo hediye edildiğine dair hiçbir kayıt bulunamamıştır. *Milliyet* gazetesinde, heyetin Atatürk ve İsmet İnönü'ye iki at hediye ettiği bilgisi yer almaktadır (*Milliyet*, 27 Teşrinievvel 1933, 5). Her iki tarihi de kesinleştiren resmî belgeler bulunmamakla birlikte tablonun Türkiye'ye gelişi için 1929 tarihi daha tutarlı görünmektedir zira dönem basınında doğrudan tabloya işaret eden ifadeleri, Tretyakov Galerisi'nden çıkış tarihi de desteklemektedir.

Timur'un mezarı konulu bir tablo hediye edilmesinin, tematik açıdan rastgele bir seçim olmadığı düşünülebilir. Zira Türk aydınlarının ve devlet çevresinin Türk tarihinin eskiliği ve Asya'daki eski köklerine dair arayışlar içinde oldukları erken Cumhuriyet döneminde, "Türkçülük" anlayışının coğrafi kapsamı yani Orta Asya halklarını da kapsayıp kapsamadığı gibi konular çokça tartışılmıştır. Türkiye'de Türkçülüğün fikir önderlerinden önemli bir kısmının Rusya'daki milli mücadele hareketlerinde rol oynayan isimler olduğu düşünülürse, o yıllarda Türkiye dışındaki Türkler konusunun son derece güncel olduğu açıktır. Diğer yandan söz konusu bölgeleri hâkimiyeti altında bulunduran Sovyetler Birliği'nin bu düşüncelerden rahatsız olduğu da düşünülebilir. Nitekim, o yıllarda Türk Ocakları'nın faaliyetlerinin Türkiye ile sınırlı olduğu sıkça vurgulanmıştır ki bu hamle, erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin uluslararası platformda yakın bir müttefiki olan Sovyetler Birliği ile ilişkilerini bozmamaya yönelik bir mesaj gibi de yorumlanabilir³⁵.

Sovyet hükümetinin böyle bir tabloyu seçmesi, bu dönemsel koşullarla ilişkilendirilebilir: Dostça bir ziyareti taçlandıran diplomatik bir hediye olarak her iki ülkenin de farklı bağlamlarda kendi tarihleriyle ilişkilendirebileceği tablo, aynı zamanda bölgedeki Rus hakimiyetini yücelten ve hatta bu sebeple üretilen bir serinin parçasıdır. Dolayısıyla, bir yandan ortak tarihsel bağlar üzerinden sıcak dostluk mesajları verirken bir yandan da Semerkand'daki (ya da Türkistan'daki) Rus hâkimiyetini vurguladığı için olası pan-Türkist ideallere karşı bir mesaj olarak özenle seçildiği düşünülebilir.

Ankara'ya gelişinden bir süre sonra tablonun Türk Ocakları Binası'na (1931'de Türk Ocakları'nın kapatılarak Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilmesinin ardından Halkevi olacaktır) bulunduğu anlaşılmaktadır. 1950'ler ile 1970'ler arasında Millî Eğitim Bakanlığı da dâhil pek çok kurumca kullanılan binada bulunan eserlerin uzun yıllar depoda kaldığı anlaşılmaktadır, zira 1970'lerde, aynı binada bir Resim ve Heykel Müzesi kurulması gündeme geldiğinde Vereşçagin'in eseriyle birlikte Osman Hamdi Bey'in Silah Taciri tablosu, binanın deposunda terk edilmiş ve rutubetten yıpranmış, çerçeveleri parçalanmış hâlde bulunmuş; daha sonra temizlenerek duvarlara astırılmıştır³⁶. Tablonun çerçevesindeki yıpranmanın etkisiyle, üzerindeki yazılar da kısmen silinmiştir. Kalan harflere bakılırsa üst çerçevede "*Azizin Mezarında Tanrı'ya Şükrediyorlar*" yazmaktadır; sağ ve sol kenarlarda, harfler kısmen dökülmekle birlikte, karşılıklı olarak "*Tanrı'dan başka Tanrı yoktur*" cümlesi tekrarlanır; alt kenarda ise sadece "*savaş*" kelimesi günümüze ulaşabilmiştir. Sonuçta tablo, Türk Ocakları ve Halkevi koleksiyonunda bulunan tüm eserlerle birlikte 1976 yılında Kültür Bakanlığı'na devredilmiş³⁷ ve daha sonra Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna katılmıştır.

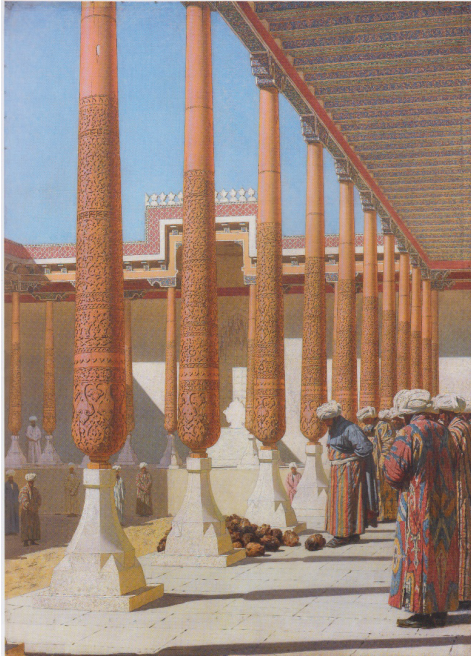
35 Yusuf Sarımay, *Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2005), 318-324.

36 Ayşe Hazar Köksal, "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü", *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, ed. Zeynep Yasa-Yaman (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012), 76.

37 Köksal, "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü", 85.

2.1. “Barbarlar”

Bugün Ankara’da bulunan Gur-i Emir Türbesi konulu resmin de parçası olduğu *Barbarlar* serisinin diğer bazı resimlerinde de arka planda Semerkand şehrinin görkemli mimarisinden kesitler görülmektedir, fakat bir yandan da yerli yönetimin vahşetine dem vuran motifler eklenmiştir. Bunlar arasında öne çıkan resimlerden biri, *Ganimetler Sunuluyor* (G. 16) adını taşımaktadır. Rusya’nın Buhara Emirliği’ni himayesi altına almasıyla sonuçlanan ve 1868 yılında birkaç ay boyunca süren mücadeleleri betimleyen sahnede, Semerkand’daki sarayının iç avlusunda, revaklardan birinin ince sütunlarının yanında ayakta duran Buhara Emiri ve beraberindekiler, önlerinde yığılı duran kafataslarını dikkatle incelerken görülmektedir. Batı literatüründe ve görsel sanatlarında Doğululara sıklıkla atfedilen “barbar” imajına uygun olarak düşmanlara uygulanan zulüm teması, burada yere piramidal bir düzende yığılmış çok sayıda kesik başla billurlaşır; mevcut durumda, Buhara Emiri’nin karşısındaki kafatasları, öldürülen Rus askerlerini temsil eder³⁸. Figürlerin giysileri ve başlıklarının renk, desen ve kumaş dokularına kadar ince bir detaycılıkla yansıtıldığı görülür. Tüm bu giysi detayları, 20. yüzyılın başlarına ait giysi ve kaftan örnekleriyle büyük ölçüde benzeşmektedir³⁹, fakat benzer modeller, dönemin Oryantalist resim geleneğinde de mütemadiyen tekrarlanmıştır.



G. 16: *Ganimetler Sunuluyor* (*Представляют трофеи*), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 240,8x171,5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 193).

38 Vasili Vereşçagin, 192.

39 Vasili Vereşçagin, 180-181.

Savaşın vahşi ve “barbarca” yönlerini vurgulayan bu resimde, Oryantalist tasvir ve temsil geleneğinde sıkça işlenen dikotomi tekrarlanır: Görkemli bir geçmişe işaret eden maddi kültüre dair göndermeler resmin arka planını oluştururken “şimdiki zaman”a dair detaylarda bu büyüklüğün tam aksine geri kalmışlık, vahşet, fakirlik ya da “barbarlık” görünümleri sergilenir. Burada, kesik başları izleyen Buhara Emiri’nin zalimliğine yapılan vurgunun, Rusya’nın Orta Asya’ya yayılma sürecini “olumlamaya” yönelik bir alt-mesaj olarak tasarlandığı da düşünülebilir. Diğer yandan, mimari detaylardaki fotoğrafik gerçekçilik çarpıcıdır: Mermer kaideler üzerine oturan ve gövdeleri bitkisel ağırlıklı oyma desenlerle kaplı olan ahşap sütunlar, âdeta fotoğraf netliğinde işlenmiştir. Kurgusal bir olayı zengin mimari detaylar eşliğinde sunan bu sahnenin geri planında ise Timur’un “manevi” varlığını hissettiren *Kök-Taş* detayı görülür. Esas itibariyle mermerden yapılan ve yüzeyi oyma tekniğinde bezemelerle kaplı olan Kök-Taş’ın Timur’un tahtına ait olduğu varsayılır hatta bu sebeple, Timur sonrası Orta Asya hükümdarlarının da sembolik olarak onun önünde tahta çıktıkları rivayet edilir. Bununla birlikte, Kök-Taş’ın bu anlam vurgusuyla literatürde belirmesi, Semerkand’ın efsaneleşen bir çekim merkezi hâline geldiği 19. yüzyıla tesadüf etmektedir. Daha eski tarihli kaynaklarda ve dönem tarihlerinde, Kök-Taş’a veya böyle sembolik bir tahta çıkma seremonisine belirgin bir vurgu yoktur⁴⁰. 19. yüzyılda Semerkand’ı ziyaret eden Rus ve Batılı seyyahların birçoğu, sembolik değerine de atıfta buldukları bu taşın, Semerkand Kalesi’ndeki Buhara Emiri’nin sarayında yer aldığını belirtmiştir. Nitekim Vereşçagin’in resminde de sahnelenen konunun tüm ağırlığının yanında, arka planda Kök-Taş’ın ve dolayısıyla Timurlu tarihinin varlığına vurgu yapan bu detaya dikkat çekilmektedir. Aynı kısmın fotoğrafı, *Türkistan Albümü*’nde de çevresi demir parmaklıklarla korumaya alınmış görünümüyle yer almaktadır (G. 17). Tahtın önünde yer aldığı kemerli niş, üst kısımda mukarnaslarla sonlanmaktadır. Vereşçagin’in resminde detaylarıyla betimlenen revak sütunlarının bir kısmı da fotoğrafta görülmektedir.



G. 17: “Kök-Taş”, Semerkand (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II*, 1871-72, No: 130).

40 Bk. Ron Sela, “The “Heavenly” Stone (Kök Tash) of Samarkand: A Rebels’ Narrative Transformed”, *Journal of the Royal Asiatic Society* 17/1 (2007), 21-32. Kök-Taş, 1950’lerden sonra Gur-i Emir’e taşınmıştır.

Yine “Barbarlar” serisinden *Kutluyorlar* (resmin özgün çerçevesinin alt ve üst kenarlarına sanatçının işlediği yazılarla birlikte *Tanrı'nın emriyle onlar kutluyorlar. Tanrı'dan başka Tanrı yoktur*⁴¹) adlı resimde de benzer mesajlar/görünümler tekrarlanır (G. 18): Semerkand'ın ana meydanı olan Registan'da, Şîr-Dâr Medresesi'nin önünde toplanmış yerli bir grup görülür. O dönemde şehrin başlıca toplanma ve kutlama alanı olan meydanda, belli ki Buhara Emiri'nin Rus ordusuna karşı kazandığı bir zafer kutlanmaktadır. Zafer kutlanırken ve kararlar/bildiriler okunurken bir yandan da toplu infazların sonuçları sergilenmektedir: Meydanda toplanan kalabalığın ortasında, resmin orta hattı boyunca uzanan direklerin üzerindeki kesik başlar, o dönemde çatışmalarda öldürülen Rus askerlerini temsil eder. Dolayısıyla, önceki resimde olduğu gibi bu sahnede de Doğu dünyasına “zalimlik” atfetme ve bu ekseninde Rus yönetimini “meşrulaştırma” yönündeki mesaj tekrarlanmaktadır. Diğer yandan, şehrin “şimdiki zamanının” vahşetine karşılık, kalabalığın gerisinde tüm görkemiyle ve canlı renkleriyle yükselen anıtsal medrese, yine tarihsel mirası yüceltmektedir.



G. 18: *Kutluyorlar* (*Торжествоуют*), 1872, tuval üzerine yağlıboya, 195,5x257 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 196-197).

Figürlü sahnenin ilettiği net mesaja karşılık tüm detaylarıyla betimlenen medrese binası, kompozisyona güçlü bir fon teşkil eden arka plandır; oransal olarak da tablonun büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Bugün Registan Meydanı'ndaki üç medreseden biri olan Şîr-Dâr Medresesi, bilindiği üzere Uluğ Bey Medresesi'nin karşısına 17. yüzyılda inşa edilmiştir fakat plan ve süsleme özellikleriyle Timurlu tarzını tekrarlamaktadır; yüksek kasnaklı ve yivli kubbeler, çini mozaikler, Uluğ Bey Medresesi'ni

41 Vasili Vereşçagin, 196-197.

anımsatan genel cephe kompozisyonu ve kütle biçimlenişiyle, Timurlu geleneğinin doğrudan taşıyıcısı sayılan bir yapıdır. Vereşçagin'in tablosunda yoğun güneş ışığı altında parlayan incelikli çini süslemeleriyle ve ışık-gölge detaylarına kadar âdetâ fotoğraf netliğiyle yansıyan görünüm, ön plandaki kurgusal figürlü sahne dışında, yapının 1871-1872 tarihli *Türkistan Albümü*'ndeki fotoğrafı ile (G. 19) birebir örtüşmektedir; hatta cephedeki tahribat izlerini dahi Vereşçagin'in aslına tamamen uygun olarak tuvale aktardığı görülür. O günün fotoğraf teknolojisinin henüz sunamadığı netlik ve renk gibi katkılarla da zenginleşen bu resimler, fotoğraftan daha canlı ve detaylı birer tarihsel belge olarak nitelenebilir.



G. 19: Şîr-Dâr Medresesi, Semerkand (*Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya II, 1871-72, No: 87*)

Vereşçagin'in önceki resimlerde vurguladığı kafatasları, *Savaşın Tanrılaştırılması* (G. 20) adlı tablosunda, kendi başına anıtsallaşan bir kompozisyonla ele alınır; kurumuş ağaçlar ve sararmış otlarla dolu bir toprak parçasının üzerinde yükselen ve sayısız kafatasından oluşan piramidal yığın, herhangi bir tarihsel kesite gönderme yapmaksızın savaş olgusuna yönelik sert bir eleştiriye dönüşür. Geri planda kısmen yıkıntılar hâlinde görülmekte olan surlar ve kent silueti, yüksek kasnaklı, kubbeli yapılaşmasıyla Semerkand'ı anımsatır. Vereşçagin, muhtemelen Timur'a atfedilen meşhur kafatası yığma motifinin ilhamıyla tasarladığı bu tabloya, başlangıçta *Timur'un Tanrılaştırılması* adını vermeyi düşünmüş fakat sonra vurguyu genelleştirerek geçmişin ve o günün tüm savaşlarına yönelik bir taşlamaya dönüştürmüştür. Nitekim, resmin çerçevesinin alt kısmında, sanatçının şu sözleri yazılıdır: “Geçmişin, günümüzün ve geleceğin tüm büyük fatihlerine ithafen.”⁴² Bu noktada tablo, hem “Barbarlar” grubu için hem de tümüyle Türkistan serisi için bir epilog hâline gelir.

42 Bulgakov, *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*, 36.



G. 20: *Savaşın Tanrılaştırılması (Анофеоз войны)*, 1871, tuval üzerine yağlıboya, 127x197 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (Vasili Vereşçagin, 198-199.)

Sonuç

19. yüzyılın “popüler” ilgi alanları olan “egzotik Doğu” görünümelerini ve geçmişin görkemli izlerini fotoğraf gerçekliğiyle yansıtan Vereşçagin’in Türkistan serisinin sanatsal anlamda belki dönemin Rus aydınlarından daha öncelikli olarak Batılı izleyici kitesine hitaben üretildiği düşünülebilir. Nitekim bu seri, sanatçının dünya çapında ün kazanmasını sağlamıştır. Diğer yandan, kazandığı bu yaygın şöhretin ressamlığından ziyade işlediği konuların sonucu olduğu da söylenebilir. Hatta uluslararası platformda Rusya’nın Orta Asya misyonunu “meşrulaştırma” ve bir yandan da Rusya’nın imajını “Avrupalılaştırma” yönünde bilinçli bir çabadan da bahsedilebileceği açıktır. 1873’te Londra’da açtığı sergi için hazırlanan kataloğun giriş yazısında Vereşçagin, bölgede yaşayan nüfusun “göz kamaştırıcı bir barbarlık ve kötü koşullar altında” yaşadığını vurgularken İngiliz izleyicisinin gözünde bu imajı “dağıtmak” istediğini ifade etmiş⁴³ dolayısıyla Rusya’nın bölgedeki hâkimiyetini Batılıların gözünde meşrulaştırma amacını öne çıkarmıştır. İngiliz basınında yayımlanan makalelerde ise serginin Rus devleti girişimiyle ve bir misyonla açıldığı vurgulanmakla birlikte, sanatçının hem bir çizim ustası ve “etnograf” olarak ustalığı hem de resim sanatına katkıları vurgulanmıştır⁴⁴. Vereşçagin, uluslararası arenada Rusya’nın “Doğulu” imajını değiştirme gayretinde kısmen başarılı olmuşsa da sanatsal tutum açısından özellikle yeni sanat akımlarını destekleyen eleştirmenlerin nazarında “yenilikçi” ve “yaratıcı” bulunmamıştır. Dönemin önemli sanat eleştirmenlerinden Alexandre Benois (1870-1960)⁴⁵, Vereşçagin’in realist tutumunu “demode” olarak nitelendirmiş ve onu, yaratıcı bir sanatçıdan ziyade

43 “Sketches of Central Asia”, *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 11.

44 “Sketches of Central Asia”, *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 10-11.

45 Dönemin yeni sanat akımlarını ve sanatta bireyselliği savunan Alexandre Benois, S. Petersburg’da 1898 ile 1924 yılları arasında yayımlanan son derece etkili sanat dergisi *Mir İskusstva*’nın kurucularındandır.

mükemmel bir etnolog olarak tanımlamış; resimsel nitelikleri yerine, tarihsel ve etnografik gerçekliği büyük bir tutarlılıkla betimleme yönüyle övgüye değer bulmuştur⁴⁶. Dolayısıyla Vereşçagin'in 19. yüzyıl sonlarından itibaren köklü bir yenileşme sürecine giren sanat ortamı içinde eski sanatsal eğilimleri temsil eden bir figür olarak "ayrık" kaldığı söylenebilir. Fakat Rus ordusunun askerî hareketlerinde Vereşçagin'i vazgeçilmez kılan belki tam da bu nitelikleridir. Nitekim, Orta Asya seferlerinin ardından 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nı da görsel formatta kayıt altına almakla görevlendirilmiştir⁴⁷. Bu anlamda, Vereşçagin'in politik misyonunun ötesinde, bir ressam olarak dönemin sanat ortamına katkısı ve/veya sonraki kuşaklara mirası, çeşitli boyutlarıyla tartışmalı bir konudur⁴⁸. Sonuçta sanatçının Orta Asya misyonu içindeki görevlerinin tüm kariyerini belirleyen ana eksen olduğu açıktır.

Dolayısıyla Vereşçagin'in esasen bir misyonla üretilen resimleri, öncelikle Rusya'nın Doğu'yu nasıl gördüğüne ve Doğu'nun karşısında kendini nasıl konumlandığına dair ipuçları içermektedir. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Rusya, özellikle Batı dünyasının gözünde, Asya ile Avrupa arasında bir ara-bölge olarak kabul görmek istemiş; Batı'dan farklı ama ona rakip olan güçlü bir imaj inşa etmeye çalışmıştır⁴⁹. Bu çaba Vereşçagin'in resimlerinde de belirleyici olmuş ve toprak genişletme fikrinden ziyade "kültürel korumacılık" fikri öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda, Türkistan seferlerinin gerçek içeriğinin Vereşçagin'in resimlerinde "entelektüel" bir vurguyla dönüştürülmek istendiği söylenebilir. Resimlerinden hareketle, Vereşçagin'in Asya'yı "medenî dünyadan farklı" ve hatta "medenileştirilmesi gereken" ama büyük potansiyele sahip bir bölge olarak gördüğü/yansıttığı sonucuna varmak mümkündür. Son tahlilde Vereşçagin'in Asya'sı, Doğu dünyası ile tarihlerinin başlangıcından itibaren girift ve karmaşık ilişkileri olan Rusya'nın hem Doğu'ya bakışı hem de Batılılaşma çabaları hakkında önemli bir veri olarak değerlendirilebilir.

Türkistan serisinin kavramsal ve tarihsel konumu bir yana, belgeci tutumuyla Oryantalist Doğu klişesinin ötesine geçerek zengin bir kültür ve mimarlık mirasını fotoğraf gerçekliğiyle sunan önemli bir arşiv ve sanat tarihi araştırmaları için dikkat çekici bir görsel malzeme olduğunu vurgulamak gerekir.

46 Alexandre Benois, *The Russian School of Painting* (New York: Albert A. Knopf, 1916), 128-131.

47 Gönül Uzelli, "Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı", *Art-Sanat* 9 (2018), 215-228.

48 Vereşçagin'in çeşitli müzelerdeki resimlerini bir araya getirerek 2018 yılında Moskova'da Tretyakov Galerisi'nde açılan retrospektif sergiye dair eleştirel yazısında Sergey Aşaşın, sanatçının külliyatının Rus izleyicisine geçmiş seçme bir yaklaşımla yansıttığını ve "geçmiş aklamak" yönünde bir alt-mesaj içerdiğini belirtir. Bk. Sergey Aşaşın, "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-letie Zavoevaniya Sredney Azii", *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 1/161 (2020): 308-309.

49 Aşaşın, "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-letie Zavoevaniya Sredney Azii", 313.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Abaşın, Sergey. "Vereşçagin Bez Kolonializma: Kak Postsovetskaya Rossiya ne Otmeçæt 150-Letie Zavoevaniya Sredney Azii". *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 1/161 (2020): 307-314.
- Başkan, Seyfi. *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. İstanbul: Ak Yayınları, 1989.
- Benois, Alexandre. *The Russian School of Painting*. New York: Albert A. Knopf, 1916.
- Broecke, Marcel Peter René van den. *Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641)*. Utrecht: Netherlands Geographical Studies 380, 2009.
- Bulgakov, Fyodor İlyiç. *Vasili Vasilyeviç Vereşçagin i Ego Proizvedeniya*. S.Peterburg: Tipografiya A.S. Suvorina, 1896.
- Demin, Lev. *S Molbertom po Zemnomu Şaru: Mir Glazami V.V. Vereşçagina*. Moskova: Mysl, 1991.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. *Bir Yazarın Günlüğü II*. Çev. Kayhan Yükseler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- "Gazi Hz. Dün M. Karahanı Kabul Ettiler." *Cumhuriyet*, 17 Kânunuevvel 1929, 3.
- Gorshenina, Svetlana. "Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments". *Central Asian Survey* 33/2 (2014): 246-269.
- Gorshenina, Svetlana ve Vera Tolz. "Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context". *Ab Imperio* 4 (2016): 77-115.
- "Karahanın Getirdiği Hediyeler." *Vakit*, 16 Aralık 1929, 1.
- "Konstantin Petroviç Kaufman". *Voennaya Entsiklopediya*. 12. Moskova: Tipografiya T-va İ. D. Sytin, 1913, 461-463.
- Köksal, Ayşe Hazar. "Ankara'da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü". *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ed. Zeynep Yasa-Yaman. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012, 71-90.
- Krestovskiy, Vsevolod Vladimiroviç. *V Gostyah u Emira Buharskogo*. S.Peterburg: İzdaniye A.S. Suvorina, 1887.
- Kruber, Aleksandr, Sergey Grigor'yev, Aleksandr Barkov ve Sergey Çefranov. *Aziatskaya Rossiya*. Moskova: T-va İ.N. Kuşnerev i K., 1903.
- Kurat, Akdes Nimet. *Rusya Tarihi. Başlangıçtan 1917'ye Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Özel, Mehmet. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Sarımay, Yusuf. *Türk Milliyetçiliğinin Tarihî Gelişimi ve Türk Ocakları 1912-1931*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2005.
- Schimmelpenninck van der Oye, David. "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest". *Cahiers d'Asie Centrale* 17/18 (2009): 179-209.
- Schimmelpenninck van der Oye, David. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 2010.

- Sela, Ron. "The "Heavenly" Stone (Kök Tash) of Samarkand: A Rebels' Narrative Transformed". *Journal of the Royal Asiatic Society* 17/1 (2007): 21-32.
- "Sketches of Central Asia" *Pall Mall Gazette*, 9 Nisan 1873, 10-11.
- Tolz, Vera. "Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia". *The Historical Journal* 48/1 (2005): 127-150.
- Turkestanskiy Albom, Çast Arheologičeskaya* I-II. Haz. A. L. Kun ve N. V. Bogaevski. Türkistan: 1871-1872.
- Uzelli, Gönül. *XVIII-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002.
- Uzelli, Gönül. "Vasili V. Vereşçagin'in Gözünden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı". *Art-Sanat* 9 (2018): 215-228.
- Vámbéry, Arminius. *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi*. Çev. Abdurrahman Samipaşazâde Abdülhalim. İstanbul: Kitabevi, 2009.
- Vandov, Dimitır. *Atatürk Dönemi Türk-Sovyet İlişkileri*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- Vasili Vereşçagin*. Moskova: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya, 2018.
- Verestchagin, Vassili. *Realism*. Second Appendix to Catalogue of the Verestchagin Exhibition, Inter-State Industrial Exposition of Chicago, 1889.