



## OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA:

### PADIŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ

Öğr. Gör. Dr. İsmail Erim GÜLAÇTI\*

\*İstanbul Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu  
gulacti@gmail.com

#### Özet

Sanat ve propaganda bağlantısı hakkında resim sanatı ile propaganda ilişkine dair dünya ve Avrupa sanatına ait birçok örnek verilebilse de benzer örnekleri Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarıyla başlayan yeni kimlik arayışının çok önemli bir parçası olan resim sanatı için göstermek zordur. Ancak yine de Osmanlı resim sanatı ve propaganda arasında bir ilişki bulunduğu ileri sürülebilir. Bu çalışmada yukarıda değinilen ilişki bağlamında Osmanlı sultanları için ya da onların siparişi üzerine çeşitli sanatçılar tarafından yapılan 'padişah resimleri' ile Şişli Atölyesi sanatçılarının eserlerini incelenmiştir. Padişah resimlerinde bulunan güç ve saltanat göstergeleri, vatanseverlik ve geçmiş askeri başarıların yüceltilmesi ve Batılılaşma başarılarının öne çıkarılması propaganda olgusunun varlığını göstermektedir. Benzer şekilde daha çok figürsüz tablolar üreten Osmanlı ressamlarının bu geleneğin ötesine geçtikleri en önemli platform Şişli Atölyesi'dir. Resim sanatının Osmanlı Devleti tarafından Batılı devletler nezdinde siyasal propaganda amaçlı olarak kullanılmasının örneği olan bu atölyede eser üreten ressamlarının arasında 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak tanınan tanınmış ressamlar da bulunmaktadır. Osmanlı askerlerinin Çanakkale Savaşları'nda yaşadıkları zorluklar ve gösterdikleri kahramanlıklara ilişkin resimler yapmaları istenen bu ressamlar devletin kendilerinden istediği bu görevi ulusal bir sorumluluk anlayışıyla ele alarak kendi kavramlarıyla kendi tarzlarında eserler vermişlerdir. Ulusal bir sergiyle halka, uluslararası bir sergiyle de Avrupa kamuoyuna sunulan bu eserler daha sonra devlet dairelerine de asılarak ulusal kimlik yaratma amaçlı bir propaganda projesinin bir parçası olmuşlardır. Dolayısıyla çalışmada ele alınan her iki ana başlıkta da üretilen eserlerde devlet destekli ve kurumsal bir propaganda çabasına rastlanmaktadır. Bu da Osmanlı resim sanatı ve propaganda olgusu arasındaki ilişkiye kendi tarihimiz açısından bir örnek oluşturmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Devleti, propaganda, Şişli Atölyesi, padişah resimleri, Çallı Kuşağı

#### Abstract:

Although it is quite possible to give many examples for the relationship between painting and propaganda about the world and European art within the framework of art and propaganda relations, it is equally hard to list the same kind of examples for the Ottoman painting, which started as part of the search for a new identity during the Westernization efforts of the Ottoman Empire. However, it is possible to argue that a relationship exists between Ottoman art of painting and propaganda. This study examines the 'sultan paintings', which were done either for Ottoman sultans or on their orders by various artists, and the works of Şişli Workshop artists. In the 'sultan paintings' the visual and symbolic indications of power and regency, praise for the patriotism and previous military

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADIŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



achievements and the emphasis of the Westernization efforts point towards the existence of propaganda discourse. Similarly, Şişli Workshop is the most important platform where Ottoman painters, who nearly always produced paintings without figures and portraits for the sultans, went beyond this tradition by creating paintings on the theme of Çanakkale Front in the World War. Artists from the 1914 Generation, a.k.a. Çallı Generation, worked in Şişli Workshop, which was where the art of painting was used as a means of propaganda in the Western world. These painters, who were asked to paint the ordeals Ottoman soldiers went through and the heroism that they showed in the Çanakkale Front, accepted this task with a sense of responsibility toward the Turkish nation and each produced their works within their own understanding of art and perception of this war. The painting produced at the Şişli Workshop were exhibited nationally and internationally for the European public opinion and hung on the walls of official public offices, which made them part of a larger propaganda project aimed at creating a national identity. This study discusses the intersection of Ottoman painting and propaganda with the aim of presenting a national approach to this relationship from our own history.

**Keywords:** Ottoman Empire, Propaganda, Şişli Atölyesi, sultan paintings, Çallı Generation

## 1. GİRİŞ

Sanatın katışıksız bir bireysel ifade olduğu durumlar oldukça enderdir. Dolayısıyla, “hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan” (Clark, 1997, 11) sanat çoğu zaman başkalarının gündemlerinin ve arzularının dolaylı ya da doğrudan bir parçası olmuştur.

İnsan duyguları kadar karmaşık olan sanat her bireyin farklı şekillerde deneyimlediği bir olgudur. Farklı formlar, sesler, hareketler, renkler, materyaller ve kelimelerle bilinçli bir sentez içinde insanların duygularını ve düşüncelerini ifade ettikleri bir yol olan sanat (Papadopoulou ve Venetti, 2005) her türlü şekilde olabilir ve her türlü duyguyu içerebilir. Çok çeşitli ekonomik, etnik ve toplumsal geçmişlere sahip insanlara ulaşabilen sanat aynı zamanda hem en eğitilmiş hem de o kadar eğitilmiş olmayan pek çok kişiye hitap edebilir. Sanatın bu özelliği elbette bu kadar farklı niteliklerdeki insanın her türlü sanat eserinden aynı şekilde zevk aldığı anlamına gelmez. Farklı sanat eserlerinin farklı geçmişlerden gelen insanlar üzerindeki etkilerinin yine son derece farklı olduğu açıktır.

Buna rağmen sanatın siyasi amaçlı bir propaganda aracı olarak kullanımı oldukça yaygın ve eskidir. Sanatı bu şekilde kullanan siyasi güç sahipleri çoğunlukla İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



kendilerini ve ideallerini gerçekçi olarak göstermeyi tercih etmemişlerdir (Crowley, 2008). Daha çok kendi planları doğrultusunda tasarladıkları belirli bir iletinin izleyiciye aktarılmasını istemişlerdir. Böylece sanat ve sanat eseri propaganda için bir araç olmaya başlamış, önceden tasarlanmış bir işleve ve kitleye sahip olmuştur. Sanatçılar için de destekçilerinin bakış açısını yansıtmak süreç içinde edindikleri bir nitelik olmuştur. Bu bağlamda resim sanatı görsel ve plastik sanat niteliğiyle propagandanın amaç ve niteliklerine en uygun sanat dallarından birine dönüşmüştür.

19. Yüzyıl'da Batı tarzı resim sanatının varlığı ve gelişmesi, Osmanlı hükümdarları ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir. Bu destek Avrupa resim sanatından ayrı bir kimlik taşıyan ve farklı bir olgunlaşma süreci yaşayan Osmanlı resim sanatının propaganda ile kendine özgü bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Söz konusu ilişki düzleminde iki önemli olgu olarak birçok sanatçı tarafından Osmanlı sultanlarının için ya da onların siparişleri üzerine çeşitli konularda yapılan padişah resimleri ve Şişli Atölyesi eserleri Osmanlı resim sanatı ve propaganda ilişkisini konu alan bu makalenin ana başlıklarını oluşturmaktadır.

## 2. OSMANLI RESİM SANATI VE PROPAGANDA İLİŞKİSİ

Osmanlı Devleti'nde Fatih Sultan Mehmet ile başlayan ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde önemini arttırarak hızla gelişen minyatür sanatı, Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile siyasal ve kültürel ilişkilerini giderek arttırdığı 17. ve 18. Yüzyıl'da değişime uğrayarak yerini resim sanatına bırakmaya başlamıştır. 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Anlaşması'yla başlayan büyük toprak ve saygınlık kaybı ile devlet kurumlarının bu kayıplarla baş edememesi, Osmanlı toplumunu derinden etkileyecek kültürel, sosyal, siyasi, ekonomik, askeri ve sanatsal birçok dönüşüme yol açmıştır. Bu anlaşmalarla Batı dünyasında oluşan Osmanlı Devleti'nin yenilebileceği düşüncesi ve Osmanlı Devleti'nde yavaş da olsa hissedilmeye başlayan Batı ile iş birliği yapmak zorunluluğunun sonucunda Orta Asya'dan



başlayarak Selçuklu devletleri ve Osmanlı Devleti'yle gelişerek özgün bir sanat dalı haline gelen minyatür sanatı da yerini Batı anlayışındaki resim sanatına bırakmıştır.

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarında resim sanatı minyatürün 18. Yüzyıl'da eriştiği derinlik, ışık gibi resimsel bir altyapı üzerine kurulduğu söylenebilir (Elmas, 1999). Böylece devletin geniş coğrafyasının ve komşularının tarzlarından da beslenerek, kendine özgü bir dil ve tarz yaratmıştır. Genellikle şahit oldukları veya yaşadıkları olay ve olguları resmeden Osmanlı ressamı, yapıtlarına gözlemci bir nitelik kazandırmışlardır (Bağcı ve diğ., 2006). Bu yaklaşım Osmanlı resmine aynı zamanda belgeleyici bir özellik eklemiştir.

Ayrıca 19. Yüzyıl'da Batı tarzı resim sanatı Saray ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak algılanmış ve destek görmüştür. Sultan III. Selim'in 1793'te Mühendishane-i Berri Humayun'un kurulmasının ardından askeri okulların müfredatlarına resim dersini koydurmasıyla (Gören, 2002) başlayan bu destek Osmanlı sanatına yön verecek bir kurumsal yapının olmadığı dönemde etkin bir kurum olarak sarayın rolünü göstermesi bakımından son derece anlamlıdır. 1829-1835 arasında Avrupa'ya resim öğrenimi için öğrenci yollanması, Batılı anlamda resim eğitimi alan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in 1870'de geri dönüp Osmanlı resim sanatına önemli katkılar yapmaları, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması, 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet ile daha fazla öğrencinin resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmesi, bu öğrencilerin daha sonra 1914'te yurda dönerek yeni resim anlayışlarını başlatmaları, 1914'te kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasını ve 1916'da Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteğiyle Şişli Atölyesi'nin oluşturulması Osmanlı sarayının resim sanatına verdiği devlet kontrollü desteğin somut göstergeleridir (Gören, 2002). Askeri ve siyasi yönden giderek zayıflayan Osmanlı Devleti'nin sanat alanında böylesi bir atılıma yönelmesinin Batılı bir devlet olduğunu gösterme ve kaydettiği ilerlemeleri sanat aracılığıyla Batı kamuoyuna yansıtma çabası olarak nitelendirilebilir.



Yine 19. Yüzyıl'dan itibaren İstanbul'a gelen ya da yerleşen yabancı, azınlık ve Levanten sanatçıların saray ve devlet bürokrasisi ile yakın bir ilişki kurdukları, çeşitli eserlerin yapımından süslenmesine kadar birçok sahada görev aldıkları bilinmektedir (Gören, 2002). Böylece birçok ressam eserlerini saraya tanıtma ve beğenilen eserleri için çeşitli ödüller ve olanaklar kazanma fırsatı yakalamıştır.

Sarayın Osmanlı Devleti'nde resim sanatının gelişmesindeki bu yadsınamaz etkisi göz önünde alındığında Osmanlı resim sanatının propagandayla ilişkisinin bulunması da kaçınılmazdır. Bu ilişki temelde iki ana kategoride incelenebilir: padişah resimleri ile padişahların sipariş ettikleri resimler ve Şişli Atölyesi yapıtları.

## 2.1. Padişah Resimleri

Osmanlı padişahlarının resimleri, propaganda nitelikleri taşıyan sanat eserleri olarak değerlendirilebilir çünkü “propaganda arzu edilen amacı elde etmeye yönelik bir tepki oluşturmak için tasarlanan bir iletişim biçimi”dir (Jowett ve O'Donnell, 2012,1) ve bu resimler içerdikleri güç sembelleri ve üslupları bakımından propagandanın bu tanımıyla örtüşmektedir. 13. ve 17. Yüzyıllar arasında siyasi, kültürel ve askeri alanlarda gösterdiği tüm gelişmelere karşın 18. ve 19. Yüzyıllarda Batı'nın yakaladığı üstünlüğü kabullenmek zorunda kalan Osmanlı Devleti'nde padişahlar yoğunlukla 18. Yüzyıl'dan başlayarak Avrupalı çağdaşları gibi yerli ve yabancı birçok ressamla resimlerini yaptırmıştır.

### 2.1.1. Güç ve Sanat Göstergeleri

Asıl olarak 18. Yüzyıl'da önem kazanan padişah resimlerinin yapılması aslında minyatürde olduğu gibi ilk olarak Fatih Sultan Mehmet'in (1441-46/1451-81) İtalyan ressam Gentile Bellini'yi (1429-1507) İstanbul'a çağırarak yağlıboya bir portresini yaptırmalarıyla başlamıştır. (Çöteliolu, 2012). Çağdaşı Avrupa krallarının yaptığı gibi farklı yerlerde ve ölümünden sonra neye benzediğinin bilinmesi amacıyla yaptırdığı bu portre aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet'in imparatorluk imgesi ve



saltanatının sembolünü dönemin Avrupa ve İran ve hükümdarlıklarında temsil etmesi açısından son derece önemlidir.

Bu tablonun özgün kopyası Londra'daki National Gallery'de bulunsa da II. Abdülhamid'in 1907 yılında yine bir İtalyan ressam Fausto Zonaro'ya (1854-1929) yaptırdığı (Çöteliolu, 2012) ve aşağıda görülen daha büyük bir kopyası Topkapı Sarayı Müzesi resim koleksiyonundadır.



**Resim 1: Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmet Portresi**  
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/65)

Yukarıdaki resimde Fatih Sultan Mehmet'in önündeki kaideden sarkan ve onun imparatorluk gücünü simgeleyen üzeri değerli taşlarla dolu süslü bir kumaş görülmektedir. Aynı zamanda kaidenin sol tarafında 'Büyük imparator Sultan II. Mehmet' anlamındaki İtalyanca 'MAGNI SULTANI MOHAMETI II. IMPERATORIS' ifadesi resmin yapılış nedenini ve siyasi propaganda mesajını net olarak göstermektedir. Resmin sağındaki ve solundaki toplam altı taç Fatih Sultan





Mehmet'ten önceki altı Osmanlı padişahını, süslü kumaşın üstündeki yedinci taç ise Fatih Sultan Mehmet'i ve onun saltanatını simgeler (Çöteliöğlü, 2012). Gentile Bellini'nin bu resimde Fatih Sultan Mehmet'in bu resim ile arzu ettiği amacı gerçekleştirmek için büyük gayret gösterdiği ve onun imparatorluk gücünün simgelerini görsel propagandanın etkisini attırmak amacıyla geçmişten geleceğe uzanacak şekilde bilinçli bir tercihle resme yerleştirdiği açıktır. Bu durum da Osmanlı resim sanatının propagandayla olan bağlantısını güçlü bir biçimde ortaya koyar.

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra padişah resimlerinin yapımında belirgin bir duraklama olmuş ve Osmanlı padişahları resim sanatına uzun bir süre ilgi göstermemişlerdir. Bellini'nin 1480'de yaptığı yukarıdaki resimden 17. Yüzyıl'ın sonlarına kadar geçen dönemde padişah resimleri ağırlıklı Avrupalı ressamlarca yapılmış ve dönemin Avrupa'sındaki siyasi kaygıları ve korkuları anlatan garip kıyafetler içinde, anatomik bir bozuklukla betimlenen padişahları yansıtmıştır (Çöteliöğlü, 2012). 18. Yüzyıl'da Ermeni ressam Rafael Manas'ın (1715-1780) saray ressamı olmasıyla hükümdarlık gücünün propagandası olarak altın tahtın sürekli kullanıldığı ve padişahların gerçekçi bir şekilde betimlendiği aşağıdaki örnekte görülen üslupta resimler yapılmıştır.



**Resim 2: Rafael Manas'ın Sultan III. Mustafa Portresi**  
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/20)



Tuval resmine geçişin önemli bir aktörü olan Rafael'in resimleri geleneksel minyatür sanatı ve Batılı tuval resminin etkilerini beraber görülebileceği resimlerdir (Çötelioglu, 2012). Bu nedenle resimler hala kitap süslemelerinde ve padişaha özel albümlerde bulunmaktadır. Ancak 18. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti askeri, politik, eğitimsel, teknolojik, kültürel ve sanatsal olarak Batı'nın gerisinde kalmaya başlamış ve bu geri kalmayı telafi etmek için birçok reforma girişmiştir. Bu bağlamda da birçok sanat alanında yeni üsluplar ve uygulamalar ortaya çıkmıştır.

III. Selim'in 1789'daki cülus töreni için (Shaw, 2011) Konstantin Kapıdağlı tarafından yapılan aşağıdaki büyük boyutlu (205 cm x 152 cm) resim de Osmanlı Devleti'nin saltanat görkemini bir tören bağlamında görselleştirir.



**Resim 3: Kapıdağlı Konstantin'in  
III. Selim'in Tahta Çıkış Töreni Tablosu  
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/163)**

“Biçim ve içeriğin hedef kitleyi yapanlar tarafından daha önceden seçilen tutum ve inançları benimsemeye yönelttiği iletişim türü” (Carey, 1997, 2) şeklinde tanımlanabilecek propagandanın burada törendekiler kişilerin hiyerarşiye göre dizilmesi, padişahın kompozisyonun odağında bulunması ve resmin büyük boyutu sayesinde ortaya çıktığı ileri sürülebilir.





Yağlıboya soyağaçları da Osmanlı padişahlarının geldikleri soyun silsilesini göstermek ve saltanatlarına saygınlık, güç katmak ve meşruiyet sağlamak amacıyla özellikle 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısında yaptırıldıkları resimlerdir (Çötelioglu, 2012). Bu tarz resimlere bir örnek Sultan Abdülaziz için anıtsal boyda (205 cm x 155 cm) yapılan yağlıboya soyağacıdır.



**Resim 4: Sultan Abdülaziz'in Soyağacı Tablosu**  
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/135)

Sultan Abdülaziz'in Osman Gazi'ye dayanan silsilesini çok büyük boyutta görselleştiren bu soyağacının altında sultanın yönettiği toprakların büyüklüğü solda Boğaziçi sağda da Kahire manzarasıyla vurgulanmıştır (Çötelioglu, 2012).

19. Yüzyıl'ın ortalarına doğru artık neredeyse tamamen özel albümlerden çıkarak asılarak sergilenme düşüncesiyle anıtsal boyda (255 cm x 152 cm) yapılan bu resmin üretildiği tarihte sadece 26 yaşında olan Sultan Abdülmecit'i olabildiğince karizmatik ve güçlü gösterme çabasında olan ressamın bu gayreti sultanın arkasına başkent İstanbul'un silüetini hâkim olduğu iki kıtayı simgeleme amacıyla yerleştirmesiyle net bir biçimde ortaya çıkmaktadır.



**Resim 5: Rupen Manas'ın Sultan Abdülmecid Tablosu**  
(MSRM Resim Koleksiyonu 17/118)

Sultan Abdülmecit'ten sonra padişah olan kardeşi Sultan Abdülaziz'in Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisindeki önemi büyüktür. Edebiyat, hat ve spor alanlarındaki becerisinin yanı sıra şehzadeligi döneminde de Batı tarzı resme de ilgi gösteren Sultan Abdülaziz 1867'de Paris Uluslararası Sergisi'ni (Gören, 1997) Viyana ve Londra'yı ziyaret etmiş (Çötelioglu, 2012; Renda, 2002) ve buralarda gördüğü sanat koleksiyonlarından etkilenerek aynı tarzda koleksiyonlar oluşturmak için birçok Avrupalı ressamı Dolmabahçe Sarayı'na davet edip onlara özel atölyeler ve geniş çalışma olanakları sağlamıştır (Baş, 2016; İrepoğlu, 2000). Özel siparişler verdiği ressamlar arasında Polonyalı Stanislaw von Chelebowsky (1834-1902) ve Fransız Pierre Désiré Guilemet (1835-1884) gibi ünlü oryantalist ressamlar vardır.



**Resim 6: Stanislav von Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz Tablosu 1**  
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/104)



**Resim 7: Pierre Désiré Guillemet'nin Sultan Abdülaziz Tablosu**  
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/943)

Bu ressamların yaptığı yukarıda görülen yine anıtsal boyda (245 cm x 165 cm ve 140 cm x 93 cm) resimler ile Sultan Abdülmecit döneminde başlayan sanatı, hükümdarlık ve gücü Avrupalı kralların yaptığı gibi görselleştirme amacıyla kullanma geleneği devam etmiştir. Bu amaçla Chelebowsky beyaz, güçlü bir atı tutan seyisi ve Avrupalı kralların tablolarında olduğu gibi ayakta betimlediği Sultan'ın sol elinde duran saltanat kılıcını resme yerleştirmiştir. Sultan Abdülaziz'in göğsündeki saltanat nişanları da aynı şekilde "kaynağını destekleyen davranışlar ortaya çıkaran stratejik olarak tasarlanmış" (Parry-Giles, 2002, 26) bir mesaj olarak yorumlamak mümkündür. Benzer bir kompozisyon ve üslup Guillemet'in resim 7'de örneklenen resminde de görülmektedir. Burada beyaz atın yerinde İslamiyet'i simgeleyen beyaz bir cami görülmektedir. Her iki resimde de Sultan Abdülaziz babası II. Mahmud döneminde gerçekleştirilen kıyafet değişikliği (Berkes, 2016; Lewis, 2016) ile Osmanlı sarayına ve toplumuna yerleşmeye başlayan Batı tarzı pantolon ve bunu tamalayan fes ile resmedilmiştir. Bu da onun aynı II. Mahmud resimlerinde olduğu gibi yenilikçi ve Batılaşma destekçisi bir sultan olduğunu vurgulamaya yönelik bir çabadır.



### 2.1.2. Vatansaverlik, Askeri Güç ve Başarılar

Sultan Abdülaziz Chelebowsky'ye kendi tablolarından başka Osmanlı tarihi ve zaferleri ile ilgili sahnelerin betimlendiği resimler de sipariş etmiştir. Ayvazoğlu (2016)'na göre bu resimlerin sipariş edilmesinde Sultan Abdülaziz'in Paris, Viyana ve Londra gezisinde ziyaret ettiği sergiler, galeriler ve Avrupa saraylarında gördüğü Batı devlerinin kendi tarihlerini anlatan ve önemli olaylarını yücelten romantik resimlerden etkilenmesi ve özellikle Viyana ziyareti sırasında Viyana Belediye Başkanı'nın, Osmanlı Devleti'nin başarısızlıkla sonuçlanan iki kuşatmasını kastederek, Sultan Abdülaziz'e Viyana şehir surlarından içeriye giren ilk Türk olduğunu söylemesinin (İstek, 2014) etkili olduğu değerlendirilebilir.



**Resim 8: Sultan Abdülaziz'in eskizi 1**  
(Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi desen 356, 2016, 21)



**Resim 9: Stanislav von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 1**  
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1517)





**Resim 10: Sultan Abdülaziz'in Eskizi 2**  
(Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi desen 296, 2016, 27)



**Resim 11: Stanislav von Chelebowsky'nin Aynı Eskizden Yaptığı Tablo 2**  
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1494)

Yukarıda örnekleri görülen bu resimlerin eskizlerini resim 16 ve 17'de olduğu gibi Sultan Abdülaziz'in çizmesi, Chelebowsky'nin kompozisyonlarında ve eskizlerinde kırmızı mürekkeple değişiklikler yaparak resimlerin üretim sürecinde görüldüğü üzere etkin bir rol oynaması “izleyicide istenen yönde bir algı oluşturmaya yönelik bilinçli ve sistematik” (Jowett ve O'Donnell, 2012, 7) bir propaganda çabası olarak değerlendirilmelidir. Soylu ([04.07.2016]) Chelebowsky'nin Sultan Abdülaziz'in daha önce örneği verilen anıtsal boydaki portre resimlerine imza atarken bu tablolara imzasını atmamış olmasını Sultan'ın oynadığı bu rol nedeniyle olduğunu ileri sürer. Sultan Abdülaziz'in amaçladığı



anlatının propagandanın yukarıdaki niteliğine uygun olması bu savın haklılık payı olabileceğini düşündürmektedir.

Babası II. Mahmud ve abisi Sultan Abdülmecit gibi resim sanatına destek veren Sultan Abdülaziz, bu sanatı II. Mahmud'un yeniliklerin tanıtımı ve kurumsallaşmasının sağlaması ve Sultan Abdülmecit'in güçlü ve reformcu Osmanlı sultanları imgesini yaygınlaştırması için kullanmalarına paralel olarak Osmanlı tarihinin Avrupa saraylarındaki gibi vatanseverlik temalı tablolarla anlatılarak görselleştirilmesini sağlamıştır. Bu yönüyle Sultan Abdülaziz'in Osmanlı resim sanatının propagandayla ilişkisinde daha farklı bir konumu olduğu ve bu ilişkiye daha kapsamlı bir boyut eklediği ifade edilebilir.

1876'da tahta çıkan Sultan II. Abdülhamid'in kendi resmini halife olmasından dolayı yaptırmaktan hoşlanmadığını onun saray ressamı Fausto Zonaro (1854-1929) hatıralarında

“1896'da Padişah'ın saray ressamı olarak görev aldığımda, bana Zat-ı Şahane Halife Sultan Hazretleri'nin, dini makamı dolayısıyla, resmini yapmaya kalkmamam gerektiği bildirilmiş ve yasağa uymadığım takdirde hiç hoş olmayacak durumlarla karşılaşacağım eklenmişti...”

diyerek açıkça ortaya koyar (Zonaro 2008, 46). Bu nedenle Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisinde II. Abdülhamid'in kendi resimlerinden ziyade Fausto Zonaro'nun saraya sunduğu ya da II. Abdülhamid'in siparişi üzerine yaptığı resimler daha önemlidir. 1901 yılında Galata Köprüsü'nden geçen Ertuğrul Süvari Alayı'nı izleyerek yaptığı ve II. Abdülhamid'e sunduğu aşağıda görülen Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş isimli eserinin II. Abdülhamid tarafından çok beğenilmesi üzerine kendisine Mecidiye Nişanı verilmiş (Gürçağlar, 2000) ve Zonaro saray ressamlığına atanmıştır.





**Resim 12: Fausto Zonaro'nun Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçiş Tablosu**  
(MSRM Koleksiyonu, 11/1172)

Bu resmin görsel propaganda ögesi olarak devletin askeri gücünü ve ihtişamını simgeleyen Ertuğrul Süvari Alayı'nın geriye doğru uzanan beyaz at sırası ile süvarilerin taşıdığı sancakları kullandığı açıktır. Zonaro, tablonun sol altında bir anneyi küçük çocuğuna gururla askerleri gösterirken betimleyerek halkın süvari alayına gösterdiği sevgiyi açıkça göstermektedir. Bu da askerliğin Osmanlı toplumunda son derece önemli bir yere sahip askerliğin yüceltilmesine yönelik bir propaganda çabası olarak okunmalıdır.

Zonaro II. Abdülhamid'in isteği üzerine 1897'de yaşanan Osmanlı-Yunan savaşını da resmetmiştir. Cepheye gitmesine izin verilmeyen Zonaro, Yıldız Sarayı'nın bahçesinde bu tablo için özel olarak poz verdirilen askerleri kullanarak (Zonaro, 2008) yaptığı Hücüm isimli tablosunda saldırıya geçen Osmanlı askerlerini betimlemiştir.



**Resim 13: Fausto Zonaro'nun Hücüm Tablosu**  
(Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu)

Resim 13'te de görüleceği üzere düzenli bir ordu içindeki Batılı kıyafetler giyen ve modern silahlar kullanan Osmanlı askerleri kararlı bir şekilde hücumla kalkan şekilde gösterilmektedir. Askerlerin önünde yatan ölmüş Yunan askerleri savaşın sonunda Osmanlı ordusunun kazandığı zafere yapılan propaganda amaçlı bir göndermedir. Zonaro'nun bu ölü asker figürleri 1922'de sağlanan Türk-Yunan barışından sonra Yunanistan'a bir jest olması ve ilişkileri geliştirmek amacıyla 1930'lu yıllarda boyayla kapatılmıştır (Akın, [06.07.2016]).

Ancak 1961 yılında Kıbrıs adasında Türkiye ve Yunanistan arasında başlayan gerilimin 1974'te Kıbrıs Barış Harekâtı ile zirveye ulaşmasının ardından tabloya ölü askerler yeniden eklenmiştir (Ergelen, [06.07.2016], Akın, [06.07.2016]). Bu durum genelde resim sanatının özelde de Osmanlı resim sanatının siyaset ve siyasi ideolojinin propagandasıyla ne kadar iç içe geçmiş ve çok boyutlu bir ilişkisinin olduğuna net bir örnektir.

Yukarıdaki resmi çok beğenen II. Abdülhamid Zonaro'ya Beşiktaş Akaretler'de bir ev tahsis ettirmiş ve kendisine düzenli bir maaş da bağlatmıştır (Şimşek, [06.07.2016], Gürçağlar, 2000). Tüm bu desteğinin ardından II. Abdülhamid Zonaro'ya Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi temalı resimler sipariş etmiştir. Bu durum daha önce de değinilen sanatçıların siyaset kurumu İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



tarafından kendi amaçları doğrultusunda desteklenmesine kendi yakın tarihimizden de yerinde bir örnek oluşturmaktadır.



**Resim 14: Fausto Zonaro'nun Fetih Ordusu'nun Edirne'den Gelişi Tablosu**  
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/5519)



**Resim 15: Fausto Zonaro'nun Kuşatma Tablosu**  
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/1493)



**Resim 16: Fausto Zonaro'nun Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi Tablosu**  
(MSRM Koleksiyonu Koleksiyonu, 11/1522)

II. Abdülhamid'in bu resimleri Fausto Zonaro'dan istemesi amcası Sultan Abdülaziz'in Chelebowsky'den Osmanlı zaferleri konulu resimler istemesine benzemektedir ve Papadoupoulou ve Venetti (2005)'nin ileri sürdüğü gibi algıların





görsel simgeler tarafından şekillendiği gerçeğinden hareketle sanatın ve sanatçının siyasi ideolojinin temel değerlerini kitlelere iletmekteki rolünü bir kere daha ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda hem II. Abdülhamid'in bu davranışı hem de bir bütün olarak bu resimlerin izleyicinin "bazı konulardaki tutumlarını şekillendiren ve algısını etkileyen dolaylı propaganda"nın (Jowett ve O'Donnell, 2012, 146) Osmanlı resim sanatı bağlamında ortaya çıkan bir biçimi olarak değerlendirilmelidir.

### 2.1.3. Batılılaşma ve Modernleşme Propagandası

Yine Yunanistan'ın Kapıdağ yarımadasının Kyzikos kentinden Rum asıllı Kapıdağlı Konstantin'in 1793'te tamamladığı bir diğer III. Selim portresi Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisini anlamak bakımından son derece önemlidir. Bu portre III. Selim'i ilk kez gerçek anlamıyla Avrupa hükümdarlarının resimlerine uygun formatta (Çötelioglu, 2012) ayakta, yarım boy ve dörtte üç profilden, iki yana açılmış bir perdenin taçlandığı oval bir madalyon içinde gösterir.



**Resim 17: Kapıdağlı Konstantin'e ait bir III. Selim portresi 1**  
(TSM Kütüphanesi, A.3689)



Madalyonun üstünde İslam'ın rengi olarak kabul edilen yeşil renkte bir perde, onun üzerinde de 'dekoratif bir süsleme içinde 'Sultan Selim Han' ifadesi görülmektedir. Ancak bu resmin onu propagandayla ilişkili kılan en önemli özgesi resmin altında III. Selim'in resmin yapıldığı dönemde gerçekleştirdiği askeri reformları simgeleyen Tophane Kışlası'nın ve bu kışlada dökülmüş topların görülmesidir. Propagandanın aslında "bilginin kamunun algısını etkileyecek ve seçili hedef kitleye ulaşmasını sağlayacak diğer başka bilgiler eşliğinde sunulması"nın içerdiği hatırlanırsa (Jowett ve O'Donnell, 2012, 46) Kapıdağlı Konstantin'in bu resimde III. Selim'in yenilikçi karakterini ve reformlarını öven, bu reformları ilerlemeci bir İslam hükümdarı olarak yaptığını vurgulayan bir çaba içinde olduğu daha net bir şekilde anlaşılır.

Bu resmin III. Selim tarafından özellikle sipariş edildiği (Renda, 1996:141-143'den aktaran Çötelioglu, 2012) ve çok beğenilmesinin ardından yüksek rütbeli devlet memurlarına verilmek üzere çoğaltılmasının istendiği bilinmektedir. Hatta III. Selim'in bu resmin bir kopyasını da Osmanlı Devleti'nde yapılan reformları tanıtmak amacıyla çağdaşı Fransa İmparatoru Napolyon Bonapart'a gönderdiği de kayıtlıdır (Çötelioglu, 2012). Propagandanın yukarıda değinilen özelliğindeki hedef kitle ifadesi göz önünde bulundurulursa aynı zamanda halife de olan bir Osmanlı padişahının kendi reformcu imgesini ve modernleşen Osmanlı Devleti'ni tanıtan bir resmi yerli ve yabancı birçok etkili kişiye hediye ederek resim sanatıyla önemli bir propaganda çalışması yaptığı ortaya çıkacaktır.

Bir propaganda yöntemi olarak bu uygulama Avrupa'da Rönesans döneminden itibaren oldukça yaygın olarak görülse de (Çötelioglu, 1999) ihtişamlı Osmanlı Devleti ve padişahı imgesinin yabancı devletlerce bilinmesi amacıyla Osmanlı Devleti'nde ancak 19. Yüzyıl'dan başlayarak yaygınlık kazanmıştır. Bu amaçla III. Selim'in Kapıdağlı Kostantin'e yaptırdığı ve gravür haline getirilmesi için Avrupa'ya yollanan kendi dâhil 28 Osmanlı padişahının portresini içeren aşağıda bir kısmı görülen albümdür. Avrupalı hükümdarların resimleri gibi oval madalyonlar içinde ayakta, yarım boy ve dörtte üç profilden resmedilen padişahların altında İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



kazandıkları önemli bir savaş, fethettikleri kayda değer bir yer ya da yaptırdıkları büyük bir binanın betimlemesi de bulunmaktadır. Albümün bu haliyle yukarıda bahsedilen propaganda amaçlı resim sanatına bir örnek oluşturduğu açıktır ve üslubu ile işlevi yönünden kendinden sonraki Osmanlı padişahları betimlemelerine bir alt yapı oluşturmuştur.



**Resim 18: Kapıdağlı Konstantin'in Osmanlı Padişahları Serisi**  
(TSM Resim Koleksiyonu, 17/83-94)

III. Selim dönemi Osmanlı resim sanatının padişah portreleri özelinde işlevsel olarak gerçekten Avrupalı bir anlayışla yeniden yorumlandığı ve hızla geliştiği bir dönem olmuştur. Kapıdağlı Konstantin'in 1803 yılında tamamladığı ve kompozisyon, ayrıntılar ve üslup bakımından ustalık eseri olarak nitelendirilebilecek aşağıdaki resmi, aynı zamanda 1802'de Mısır'ı işgal etmeye çalışan ancak III. Selim'in yeni kurduğu Nizam-ı Cedid ordusu karşısında bozguna uğrayan Fransa İmparatoru Napolyon Bonapart'a hediye edilerek (Roberts, 2012) tarihi dostluk ekseninden çıkan Osmanlı-Fransız ilişkilerini her iki devlet için de giderek büyük bir

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ





tehdit oluşturan Rusya'ya karşı tekrar eski haline getirme çabasının çok önemli ve politik bir propaganda aracı olmuştur.



**Resim 19: Kapıdağlı Konstantin'e Ait bir Sultan III. Selim Portresi 2**  
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/30)

II. Mahmud dönemi ise III. Selim döneminde başlayan askeri, siyasi, eğitimsel reformların kurumsallaştığı (Gündüz, 2006; Katrancı Kasalı, 2014) bir dönem olmuştur. Kuzeni III. Selim'in başlattığı reform ve Batılılaşma hareketlerine devam eden II. Mahmud, tüm bu çalışmaların Osmanlı topraklarında ve Avrupa'da tanıtılması, halka mal edilmesi ve kök salması için resim sanatını etkin bir şekilde kullanmıştır (Renda, 2002). Böylece Osmanlı resim sanatı da Avrupa tarzı betimlemede ilerlemiş ve önemli gelişmeler yaşanmıştır.

Önce III. Selim'in Nizam-ı Cedid ordusunun yerine kurduğu Asakir-i Mansure-i Muhammediye askerlerinin 1829'da (Lewis, 2016) yaptığı kıyafet reformu ile kıyafetlerini değiştirmiş sonra da tüm Osmanlı topraklarında sarık, kavuk ve cüppenin terk edilerek pantolon, ceket ve fes giyilmesini istemiştir. Ortaya çıkan bu yeni Osmanlı imgesini halka benimsetmek ve yaygınlaşmasını sağlamak için pantolon ve fes giymiş şekilde yerli ve yabancı ressamalara resimlerini yaptırmıştır. Aşağıda iki örneği görülen anıtsal boydaki bu resimleri, kendisine halk ve ulema

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



çevresinde ‘Gâvur Padişah’ denmesine (Gören, 1997; Berkes, 2016) aldırmadan, törenle devlet dairelerine astırmış (Karal, 2007; Lewis, 2016) ve kendi reformcu imgesinin propagandasını Batılı bir tarz ve yöntemle kurgulamaya çalışmıştır.



**Resim 20: Sultan II. Mahmud’un Portresi**  
(MSRM Resim Koleksiyonu, 17/115)

Avrupalı kralların resimlerindeki üsluba uygun olan bu resimde II. Mahmud pantolon ve festen oluşan yeni Batılı kıyafetlerinin içinde, bir eliyle ileriye gösterirken diğer elinde de reformlarını ve saltanat gücünü simgeleyen fermanı tutar biçimde betimlenmiştir. Bunun onun reformcu hükümdar kişiliğini vurgulama çabası olduğu açıktır. Yine yanındaki masanın üzerinde bulunan kitaplar da kurduğu Tıphane-i Amire ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane gibi okullarla eğitime verdiği önemin simgesidir.

“Aldatmaya yönelik ve yanlış olmadığı, kaynağı bilindiği” (Jowett ve O’Donnell, 2012, 3) ancak yine de izleyicinin ve hedef kitlenin algısını belli bir yönde şekillendirme niyetiyle II. Mahmud’un kafasındaki amacı gerçekleştirmeye



çalıştığı için Osmanlı resim sanatını bu örneklerinin bir ‘beyaz propaganda’ niteliği taşıdığı değerlendirilmelidir.

## 2.2. Şişli Atölyesi

19. Yüzyıl’ın sonralarına ve 20. Yüzyıl’ın başlarına gelindiğinde fotoğrafın artık iyice yaygınlaşmasıyla padişah resimlerinin yapımı neredeyse bitmiş ve Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisi 1917’de kurulan Şişli Atölyesi’yle (Harbiye Nezareti Resim Atölyesi) başka bir evreye geçmiştir.

19. yüzyıl başındaki Osmanlı ve günümüz Türkiye toplumu üzerinde çok derin izleri olan Çanakkale Savaşları’nı tema alan resimlerin (Gören, [20.06.2016]; Gören, 1997) yapıldığı, Savunma Bakanı Enver Paşa’nın desteği ve asker ressam Yüzbaşı Sami Yetik’in yönlendirmesiyle (Keskin, 2014) Osmanlı İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa tarafından 1917’de Şişli’de kurulan (Katrancı Kasalı, 2014; Gören, 1997) Harbiye Nezareti Resim Atölyesi ya da daha yaygın adıyla Şişli Atölyesi Osmanlı resim sanatı ve propaganda ilişkisinde önemli bir yere sahiptir.

1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1910 yılında açtığı yetenek sınavını kazanarak yurtdışı bursu ile batı tarzı sanat ve resim eğitimi almaları için Avrupa’ya gönderilen İbrahim Çallı’nın yanı sıra Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Ruhi Arel, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar gibi isimlerden oluşan Şişli Atölyesi sanatçılarına 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalmalarından dolayı 1914 Kuşağı ya da grubun öncüsü İbrahim Çallı olduğu için dolayı Çallı Kuşağı (Keskin, 2014).da denir

Balkan Savaşları, Trablusgarp Savaşı, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’nın yaşandığı, Osmanlı Devleti’nin modernleşme çabalarının ve çözülme sürecinin giderek hızlandığı bir döneme denk gelen hayatları için çok yoğun dönüşümlerle dolu olan bu sanatçı grubu o dönemde ve daha sonraki dönemlerde grubu toplumsal



ve güncel olaylara değinen çalışmalarıyla (Keskin, 2014; Tansuğ, 1991) Osmanlı ve daha sonra Cumhuriyet dönemi resim sanatının öncülerinden olmuştur.

### 2.2.1. Hükümetin ve Ordunun Desteği

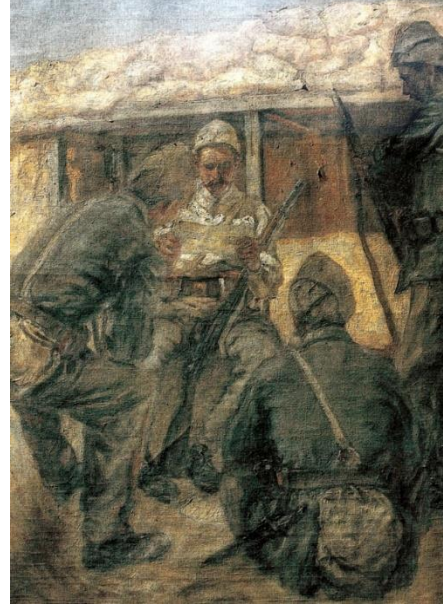
Osmanlı resim sanatının propagandayla kesişim noktalarından biri olan Şişli Atölyesi'nin bu durumunun birkaç nedeni vardır. Birincisi bu projenin I. Dünya Savaşında ülkenin savaşta manevi ve moral direncinin artırılması amacıyla Savunma Bakanlığı'nın desteğiyle kurulmasıdır (Gören, 1998). Devletlerin, ordularının yanı sıra cephe gerisindeki tüm nüfuslarıyla da katılmak zorunda kaldıkları I. Dünya Savaşı'nda resim, poster, film gibi görsel sanatların İngiltere, Amerika ve Almanya gibi ülkelerde savaşma iradesini devam ettirme ve propaganda amacıyla çok yoğun ve başarılı bir şekilde kullanılmasının (Jowett ve O'Donnell, 2012) ve bunun dönemin Osmanlı Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı'nca gözlemlenmesinin onları Şişli Atölyesi'ni kurmaya itmiştir.

Bu amaçla yukarda bahsedilen sanatçılardan özellikle "birtakım şahıslara ve makamlara değil" (Ayvazoğlu, 2015, 17) Osmanlı askerlerinin Çanakkale Savaşları'nda yaşadıkları zorluklar, gösterdikleri kahramanlıklar ve ulus kimliğin bir parçası olarak milliyetçilik duygusuna seslenen ilişkin aşağıda örnekleri görülebilecek resimler yapmaları istenmiştir (Gören, 1998; Gören, [20.06.2016]); Keskin, 2014; Katrancı Kasalı, 2014) ve yapılan resimler resmi propaganda amacıyla devlet dairelerine de asılmıştır (Gören, 1997). Venetti ve Papadoupoulou (2005)'nin da bahsettiği gibi bu tarz bir sanat eseri siparişi belirli bir siyasi koşul ya da amacı vurgulamaya ya da korumaya yönelik bir mekanizmanın göstergesidir. Söz konusu olan sanatçının siyasi koşulu ya da durumu kendi duygu ve kavramlarıyla ifade etmesidir.





**Resim 21: Yaralı Asker, 193x81 cm, 1917, İbrahim Çallı**  
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu, 11/1522)



**Resim 22: Siperde Mektup Okuyan Askerler, 124x150 cm, 1914, Hikmet Sami**  
(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



**Resim 23: Topçular, 180x270 cm, 1917, İbrahim Çallı**  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)



**Resim 24. Al Bir Daha/Son Mermi, 205x145 cm, 1917, Namık İsmail**  
(Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



**Resim 25: Silah Arkadaşlığı, 144x115 cm, 1917, İbrahim Çallı**  
(Askeri Müze Resim Koleksiyonu)





Yerli ve yabancı ressamlarca sipariş üzerine yapılan padişah portreleri dışında ilk kez gerçek modellerden, çok figürlü kompozisyonla (Gören, [20.06.2016]) ve anıtsal boyutlarda yapılan bu resimlerle I. Dünya Savaşı'nın dayanılması çok zor fiziksel, psikolojik koşullarına ve imkânsızlıklarına rağmen Türk askerlerinin mücadelesinden, vatanseverliğinden, birbiriyle dayanışmasından ve yardımlaşmasından ödün vermeyen duruşunu gelecek kuşaklara ve toplumlara anlatma kaygısının yanı sıra kendini Batılı bir güç olarak gören Osmanlı Devleti'nin ve sanatının Avrupa'da eğitim alan sanatçılarıyla ulaştığı düzeyin propagandası yapılmaktadır.

Hedengren'e (2011) göre bir sanat eserinin propaganda özelliği taşıyıp taşımadığı konusunda birçok yargı ileri sürülebilecek olsa da eserin amacı ve tarzı bu noktada belirleyici olmaktadır. Şişli Atölyesi'nde üretilen yukarda örnekleri görülen resimler doğrudan siyasi amaçlı bir poster olarak değerlendirilemez. Bu resimler "kitleleri manipüle etmek ve onlara boş umutlar vermekten ziyade onlarla etkileşime geçmeye yönelik" Hedengren'e (2011, 46) bir üslup tercih etmemişlerdir. Kaynağı doğru bir şekilde belirlenebilen bu resimlerin yapıldığı zamanki hedef kitle olan Osmanlı Türk insanını çok daha iyi ve geniş bir toplumun parçası olduğuna inandırma gayreti içinde olduğundan ve Jowett ve O'Donnell'in (2012, 17) da dediği gibi "bu gelecekte bir noktada yararlı olabileceği" düşünüldüğünden beyaz propagandanın bir türü olduğu değerlendirilebilir.

### **2.2.2. Gerçek Savaş Ortamı Deneyimi**

Şişli Atölyesi'nin propaganda çabası taşıyan ikinci özelliği ise Osmanlı Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı'nın yukarda bahsedilen amacına yönelik etkili olarak çalışabilmeleri ve aralarında İbrahim Çallı Nazmi Ziya gibi bazı isimlerin de bulunduğu birçok sanatçı (Keskin, 2014) savaşın atmosferini daha iyi anlayabilmeleri için Başkumandan Vekili ve Savunma Bakanı Enver Paşa tarafından aşağıdaki bildirimle cepheye gönderilmesidir:



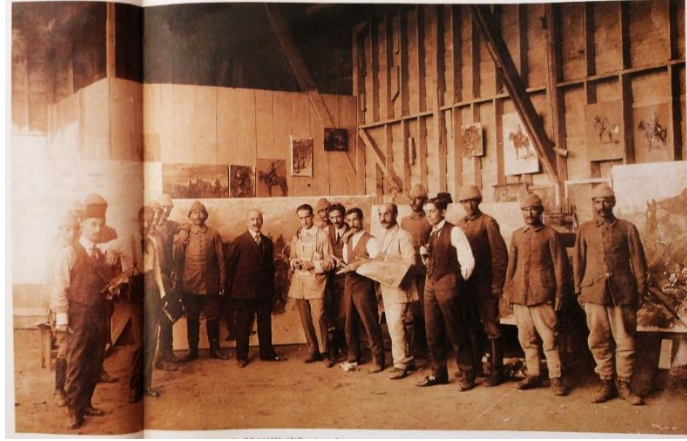
"Vazifelerini, askerlerimiz gibi maatteessüf ciddi ve fedakarane ifaya muvaffak olamayan genç şair ve ediplerimizden bazılarını mevk-i harbe davet buyurmuşlardır. Aynı zamanda bir iki ressam, bir iki musikişinas, birkaç fotoğrafçı ve sinemada med'uvven sahne-i harbe azimet edeceklerdir. Arkalarında haki renkte elbise ve kollarında beyaz zemin üzerine gayet zarif yapılmış yeşil yapraklardan ibaret bir nişan bulunacaktır." (İkdam, sayı 6608, 11 Temmuz 1915, sayfa 1'den aktaran Ayvazoğlu, 2015, 11)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere sadece resim değil birçok sanat dalından önemli isimler aynı amaçla cepheye gönderilmiştir. Hatta tüm bu sanatçıların "mahsul-i ilham ve irfanını teşhir için bir de harp risalesi vücuda getirilmesi mutasavverdir" (İkdam, sayı 6608, 11 Temmuz 1915, sayfa 1'den aktaran Ayvazoğlu, 2015, 18) ifadesinden de anlaşılacağı gibi Şişli Atölyesi daha büyük ve kapsamlı bir ulusal kimlik oluşturmaya yönelik bir propaganda projesinin (Köroğlu, 2004) bir parçasıdır. Bu da Osmanlı Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı'nın toplumun savaştaki moral gücünün yükseltilmesine ve toplumda geç kalınmış olsa da bir Türklük bilicinin yaratılmasına Şişli Atölyesi resimleri özelinde verdiği desteği göstermektedir çünkü I. Dünya Savaşı insanlık tarihinde ilk kez devletlerin tüm nüfuslarıyla dâhil olduğu ve insanların moralinin savaşı kazanmak için yüksek tutulması gerektiği küresel ölçekte bir mücadele olmuştur.

Şişli Atölyesi'nin Osmanlı resim sanatının propagandayla olan ilişkisinin bir başka boyutu da savaş yüzünden resim malzemesi bulunmasının çok zor hatta imkânsız olduğu bir dönemde sanatçılar için Osmanlı Savunma Bakanlığı tarafından Şişli'de üstü cam tavanlı ahşap bir atölye yaptırılması (Gören, 1997), bu atölyeye aşağıdaki resimde de görülebileceği üzere tam donanımlı bir manga silahlı asker, Almanya'dan acilen boya ile tuvaler ve aynı savaş alanındaki gibi atların çektiği bir top getirilmesidir (Keskin, 2014). Ayrıca atölyenin bulunduğu arazide gerçek savaş ortamını yansıtmak amacıyla hendekler ve siperler de kazılmıştır (Tansuğ, 1991). Bu haliyle atölye donanımlı bir film stüdyosunu andırmaktadır.



Resim 26. Şişli Atölyesi, sağdan sola: Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecit Efendi, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel, 1918. (Gören, 1998, 55)



**Resim 26. Şişli Atölyesi**, sağdan sola: Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecit Efendi, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel, 1918. (Gören, 1998, 55)

### 2.2.3. Saltanat Kurumunun Desteği

Osmanlı resim sanatında önemli bir yeri bulunan ve kendi de bir ressam ve besteci olan Velihaht Abdülmecit Efendi'nin (1868-1944) Şişli Atölyesi'nin kurulmasına verdiği destek ve atölyeyi aşağıdaki fotoğrafta da görüldüğü üzere çalışmaları sırasında sık sık ziyaret etmesi (Gören, 1997) bu projenin devlet tarafından ne kadar çok sahiplenildiğinin ve izlendiğinin bir göstergesidir. Velihaht Abdülmecit Efendi'nin bu ziyaretiyle, amaçlarından biri de temsil ettiği kurum ya da örgütün meşruiyetini ve yasallığını göstermek olan propaganda (Jowett ve O'Donnell, 2012) kendini göstermekte ve Şişli Atölyesi ressamlarının sanatsal etkinliklerinin saray nezdinde de kabul ve destek gördüğü daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.



**Resim 27. Velihaht Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni ziyareti, 1917**  
(Gören, 1997, 48)

### 2.3.4. Resimlerin Avrupa'da Sergilenmesi

Şişli Atölyesi'nde yukarıda bahsedilen amaç ve tema çerçevesinde üretilen resimler 1917 yılında açılan 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' adlı ulusal sergide sergilendikten sonra Velihaht Abdülmecit Efendi'nin de dâhil olduğu dönemin diğer sanatçıların eserleriyle birlikte 1918 yılında Türk resim sanatının yurtdışında gerçekleştirilen ilk sergisi olan Viyana Sergisi'nde gösterilmiştir (Gören, 1997; Gören, [20.06.2016]; Tansuğ, 1991). I. Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamı devam ederken gerçekleştirilen, konusu savaş ve kahramanlık olan bu ulusal ve uluslararası sergilerle amaçlanan tüm Batılılaşma gayretleri sonucunda "Türklerin kültür ve sanatta başarılı olduklarını" (Karakılıç, [12.07.2016]) başta Avrupa kamuoyu olmak üzere tüm Osmanlı toplumuna da göstermek ve "batılı ülkelerde bir sempati kazanılması"dır (Gören, 1997, 44). Viyana'da bir sergi açılması fikrinin ortaya çıkmasına Osmanlı İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa ile görüşerek önemli katkılar yapan sanat tarihçisi, ressam ve yazar Celal Esad Arseven (1876-1971) (Keskin, 2014; Arseven, 1993; Gören, 1997) Şişli Atölyesi'nin ve uluslararası bu serginin gerekliliğini ve amacını şöyle açıklamaktadır:

"Asırlardan beri Türkler aleyhinde yapılan neşriyatın tesiriyle müttefik olduğumuz milletler bile bizi hala iptidai bir kavim olarak telakki ediyorlardı. Bu  
İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE  
ŞİŞLİ ATÖLYESİ



telakkinin yanlışığını, medeniyetimiz, kabiliyetimizi ispat etmek üzere, müttefik devletlerin başşehirlerinde sergiler açmak ve konserler vererek göstermişlerdir.” (Arseven, 1993, 63)

Tansuğ (1991) ve Arseven (1993)’e göre 1918 Viyana Sergisi Osmanlı Devleti’nin değişen, Batılılaşan yüzünü ve sanatını Avrupalı devletler içinde tanıtarak daha saygın ve çağdaş bir düzeye taşıma amacı taşımaktadır. Böylesi bir yaklaşım aslında Osmanlı Devleti’nin hala ayakta ve güçlü olduğunun propaganda çabası olduğu kadar 19. yüzyıl başlarından itibaren yoğun bir şekilde devam eden Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin, bu kapsamda gerçekleştirilen kültürel ve sanatsal dönüşümün amaçlarının da net bir ifadesidir (Üstünipek, [12.07.2016]). Daha net bir söyleyişle askeri gücün tek başına cephelerde savaş kazanmaya yeterli olmadığına anlaşılmasıyla birlikte, günümüzdeki ifadesiyle ‘yumuşak güç’e önem verilmeye başlanmış; bir devlet politikası olarak kültür-sanat etkinliklerine verilen destek sürekli hale gelmiştir. Ayrıca, Şişli Atölyesi resimleri ve bu resimlerin sergilendiği 1918 Viyana Sergisi’yle beraber destek verilen kültür ve sanat etkinliklerinin ifade ve temsil ettiği değerler de değişerek devletin resmi ideolojisiyle aynı çizgiye gelmiştir.

Bu olgu temel olarak Şişli Atölyesi’nden bir asır önce Napolyon Bonaparte’ın yaptığı gibi resim sanatını “istediği belirli bir imgeyi yansıtmak için” (Hanley, 2005, 141) kullanması, 19. yüzyıl başından itibaren Osmanlı padişahlarının giderek artan bir şekilde portreler ve istedikleri temalarda diğer büyük boyutlu resimler sipariş etmeleri ve 20. yüzyıla birlikte resmin yanı sıra diğer görsel sanatlara savaş veya barış zamanında “bir takım politik amaçlar ve başarıların tanıtımını yapmak için” (Papadoupoulou ve Venetti, 2005, 9) farklı türde siyasi rejimler tarafından başvurulacak olmasıyla aynı düzlemde değerlendirilebilir. Sanatın ve sanatçıların kitlelere mesajlarıyla ulaşarak onları belirlenmiş bir tutum ya da davranışa yönlendirmeleri egemen politik gücün kendi amaçları için yararlı bir nitelik olduğu için bu sanatın ve sanatçının propaganda amacıyla kullanılmaları sonucunu doğurmuştur. Hedefi, insanları propagandayı yapan politik gücün tutum ve

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



amaçlarını benimsemeye yöneltmek olan propaganda etkinlikleri sanat aracılığıyla daha büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Şişli Atölyesi'nin de bu bağlamda Osmanlı Devleti'nin ressamlardan cephede hizmet vermelerinin dışında başka bir beklentisinin de olduğunun göstergesidir ve Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda resim sanatıyla bir propaganda çabası olduğu ileri sürülebilir.

### 3. SONUÇ

18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile zaten var olan askeri ilişkilerine ek olarak kültürel ilişkilerinin de giderek yoğunlaştığı dönemin yani "Batılılaşma" döneminin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu yüzyılda önce askeri alanda başlayan Osmanlı Batılılaşma hareketleri daha sonra idari, ekonomik ve kültürel alanlara yayılarak padişahların kişiliklerine ve dünya görüşlerine bağlı olarak seçtikleri yöntemlerle saray odaklı olarak devlet bürokrasisinin kontrolünde gerçekleşmiştir. Bu dönemde kültür ve sanat alanındaki dönüşüm ve atılan adımlar da yine sarayın yönlendirmesi ve onun tercihleriyle olmuştur. Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet döneminde ilk işaretleri görülse de III. Selim döneminde gerçek anlamda bir dönüşümle ve Batılı tarzda padişah resimlerinin yapılmasıyla kimliğini ve dilini bulan Osmanlı resim sanatı padişah portreleriyle hem saltanat gücünün görselleştirilip bu portrelerdeki çeşitli simgelerle gücün kimde olduğunun hatırlatılmasında, hem vatanseverlik duygusu ve geçmiş askeri başarıların hatırlanıp yüceltilmesinde hem de yapılan yeniliklerin Batı ve Osmanlı kamuoyuna tanıtılıp benimsetilmesinde Osmanlı sarayının başvurduğu çok önemli ve etkili bir propaganda aracı olmuştur.

Papila (2008)'ya göre yerli ve yabancı birçok ressamın saray ve Osmanlı bürokrasisi ile aldıkları siparişler ve sundukları yapıtlar ile yakın ilişki kurması ve sansür onları siyasi düşüncelerini ve politik eğilimlerini eserlerine aktarmasını önemli ölçüde engellemiş, onları politik ve sarayın onaylamayacağı konular işlemekten alıkoymuştur. Sanatçılar Şişli Atölyesi ressamları örneğinde de gözlemlendiği üzere daha çok devlet politikaları ve ideolojisi yönünde eserler





üretmişlerdir. Şişli Atölyesi'nin kurulduğu 1917'ye kadar nerdeyse aralıksız bir şekilde yedi yıldır çeşitli cephelerde savaş halinde olan Osmanlı Devleti için o dönem en baskın gerçeklik olan I. Dünya Savaşı ve Osmanlı toplumuna yaşattığı sonuçların birincil elden anlatılabilmesi için resamlara her türlü olanak sağlanmış ve ressamlar cephelere dahi gönderilmiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı resim sanatı Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının çok önemli bir ögesi, saray ve devlet bürokrasisi tarafından yerli ve yabancı birçok ressama, kimi zaman temaları padişahlarca belirlenen, ağırlıklı saltanatın yüceltilmesi, padişaha bağlılık, Batılılaşma, savaş ve kahramanlık konulu eserlerin sipariş verilmesi, karşılığında onlara dağıtılan nişanlar ve ödenekler kanalıyla ciddi destek görmüş ve daha çok 'beyaz propaganda' denilebilecek kaynağı bilinen, gerçeğe dayalı ama izleyicinin algısını da saray tarafından belirlenmiş bir yönde etkilemeyi amaçlayan bir çaba olmuştur.



## KAYNAKÇA

- AKIN, Sunay. [06.07.2016]. Savaş ve Ressam. **İleri Dergisi**, s. 3, Mart-Nisan 2001.  
<http://archive.is/bzmmi>
- ARSEVEN, Celal Esad. 1993. **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AYVAZOĞLU, Beşir. 2015. **Edebiyatın Çanakkale'yle İmtihanı: Arıburnu ve Seddülbahir'de On Gün**. İstanbul: Kapı Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2016. Sultan Abdülaziz ve Chelebowski. **Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi**. İstanbul: Kültür Basım: 11-19.
- \_\_\_\_\_. 2016. Sultan Abdülaziz ve Chelebowski. **Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi**. İstanbul: Kültür Basım: 11-19.
- BERKES, Niyazi. 2016. **Türkiye'de Çağdaşlaşma**. İstanbul: YKY Yayınları.
- BAĞCI, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanışlı. 2006. **Osmanlı Resim Sanatı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- BAŞ, Mustafa Hilmi. 2016. Paris'te Sultan Abdülaziz Eskizleri Sergisi. **Eskizlerden Tablolara Sultan Abdülaziz Resim Sergisi**. İstanbul: Kültür Basım: 7.
- CAREY, Alex. 1997. Propaganda in the Social Sciences. **Taking the risk out of democracy: Corporate propaganda versus freedom and liberty** ed. Andrew Lohrey. Urbana: University of Illinois Press.
- ÇÖTELİOĞLU, Aysel. 2012. **Topkapı Sarayı Müzesi resim koleksiyonu ve sultan portreleri**. İstanbul: BKG-Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- CLARK, Toby. 1997. **Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture**. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- CROWLEY, Lisa. 2008. **Ancient Advertising: Political Propaganda in Ancient Art of the Mediterranean Basin**. Massachusetts: Endicott College Press.
- ELMAS, Hüseyin. 1999. **Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri**. Konya: Konya İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



ERGELEN, Esat Halil. [06.07.2016]. Zonaro Paşa ve Hücüm Tablosu. <http://www.lozanmubadilleri.com/zonaro-pasa-ve-hucum-tablosu-makale,57.html>.

GÖREN, Ahmet Kamil. 1997. **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul: Şişli Belediyesi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.

\_\_\_\_\_. (1998) **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları.

\_\_\_\_\_. 2002. Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. *Türkler Ansiklopedisi*. c. 1: 697-717.

\_\_\_\_\_. [20.06.2016]. Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=353019>

GÜNDÜZ, Ahmet. 2006. 19. Yüzyıl Osmanlı Reformlarında Etkili olan Sosyal, Politik, Ekonomik ve Askeri Faktörler. **Karadeniz Araştırmaları Dergisi**. s. 9: 1-6.

GÜRÇAĞLAR, Aykut. 2000. Osmanlı Sarayının Son Ressamı Fausto Zonaro. **Antik & Dekor, Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi**. s. 60: 74-80.

HANLEY, Wayne. 2015. The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1796-1799. New York: Columbia University Press. <http://www.gutenberg-e.org/haw01/frames/fhaw04.html> [31.12.2015].

HEDENGREN, Mary. 2011. Burke on Propaganda in Art. **The Journal of Kenneth Burke Society**. c. 7, s. 2: 41-53.

İKDAM, s. 6608: 1 (Aktaran: Ayvazoğlu, Beşir. 2015. Edebiyatın Çanakkale'yle İmtihani: Arıburnu ve Seddülbahir'de On Gün. İstanbul: Kapı Yayınları)

İREPOĞLU, Gül. 2000. Sultan Portrelerinde Mücevher. **P Kültür Sanat Kültür Antika Dergisi**. c. 17: 112-119.

İSTEK, Emrah. 2014. Sultan Abdülaziz'in Viyana Ziyareti ve Bu Ziyaretin Avusturya Basınındaki Yansımaları. **Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu, 12-13 Aralık 2013**, c. 3. Ankara: TTK Yayınları.

KARAL, Enver Ziya. 2007. **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**. c. 5. 8. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



KARAKILIÇ, Selçuk. [12.07.2016]. Bir Serginin İlginç Hikayesi ve Viyana'da Savaş Resimleri ve Diğerleri. <http://trdergisi.com/bir-serginin-ilginç-hikayesi-ve-viyana-da-savas-resimleri-ve-diğerleri/>

KATRANCI KASALI, Başak. 2014. Tanzimattan Fermanı'ndan Cumhuriyet'e Kültür ve Sanat Hareketleri. **CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, c. 12, s 1: 118-128.

KESKİN, Candaş. 2014. I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. **Gazi Akademik Bakış**, c. 7, s. 14: 263-279.

KÖROĞLU, Erol. 2004. **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandanan Milli Kimlik İnşasına**. İstanbul: İletişim Yayınları.

JOWETT, Garth S., Victoria O'Donnell. 2012. **Propaganda and Persuasion**. 5. bs. California: Sage Publications.

LEWİS, Bernard. 2016. **Modern Türkiye'nin Doğuşu 3. Edisyon**. 8. bs. çev. Boğaç Babür Turna. Ankara: Arkadaş Kitabevi.

PAPADOPOULOU, Iliana, Anastasia Veneti. 2005. Committed Art and Propaganda. **55th Annual PSA Conference, 5-7 Nisan 2005**. Leeds: University of Leeds: 1-16.

PAPİLA, Aytül. 2008. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Bahar 2008: 117-124.

PARRY-GİLES, Shawn. J. 2002. **The rhetorical presidency, propaganda, and the Cold War: 1945–1955**. Connecticut: Praeger.

RENDA, Günsel. 1996. Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, **HABİTAT II'ye Hazırlık Sempozyumu, 14-15 Mart 1996**. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 139-162.

\_\_\_\_\_. 2002. Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. **Türkler Ansiklopedisi**. c. 15: 265-283. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.

ROBERTS, Mary. 2012. Divided Objects of Empires. Ottoman Imperial portraiture and transcultural aesthetics. **Transculturation in British Art, 1770-1930**. ed. Julie F. Codell. Aldershot, UK: Ashgate: 159-175.

İ. E. GÜLAÇTI, OSMANLI RESİM SANATINDA PROPAGANDA: PADİŞAH RESİMLERİ VE ŞİŞLİ ATÖLYESİ



SHAW, Wendy Meryem Kural. 2011. **Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**. London: I.B.Tauris.

SOYLU, Mutia. [04.07.2016]. Sarayın Bilinmeyen Ressamı: Sultan Abdülaziz. İSMEK. <http://ismek.ibb.gov.tr/blog/icerik.aspx?p=301>.

TANSUĞ, Sezer. 1991. **Çağdaş Türk Sanatı**, 2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet. [12.07.2016]. Türk Resim Sanatı Tarihi. [http://www.lebriz.com/pages/doc\\_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR](http://www.lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR).

ZONARO, Fausto 2008. **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl / Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri**. çev. Turan Alptekin, Lotto Romano. İstanbul: YKY Yayınları.