

Karadeniz'in Kesişen Kültürleri: İvan Konstantinoviç Ayvazovski ve Osmanlı Dünyası

FATMA COŞKUNER

Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Mimarlık ve
Tasarım Fakültesi
fcoşkuner@ku.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2632-1182
Makale Gönderim Tarihi: 11 Kasım 2022
Makale Kabul Tarihi: 13 Aralık 2022

Özet

İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817–1900) milliyetçi tarih yazımının köşeli çerçeveleri içerisinde incelenmiş ve bu anlayışın dışına çıkmayan yüzeysel araştırmalara konu olduğu ölçüde sanat tarihi yazımı içerisinde yer almıştır. Bir taraftan Rus donanmasının baş ressamı, diğer taraftan prestijli St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi mezunu ve sonrasında aynı kurumda profesör olmayı başararak kazanmış olduğu görünürlük, bu itibarlı konunun verdiği ayrıcalık ile, onu resmi tarih anlatısının içine hapsedmiştir. Oysa, İvan Konstantinoviç Ayvazovski'yi görsel sanatlar ile kimlik ve mekân algısının tahayyülü ve inşası arasındaki organik bağı kültürlerarası bir iletişim ağı içinde incelemek, sanatçıyı çok katmanlı bir düşünsel zenginlikle ele almayı mümkün kılar. On dokuzuncu yüzyılın sanat ortamı bağlamında Ayvazovski'nin sanatının nasıl kullanıldığının aydınlatılması, aynı zamanda, on dokuzuncu yüzyıl sanat dünyasının daha net bir biçimde anlaşılmasını ve o yüzyılın politik ortamının temelini oluşturan belirli ulusal kimliklerin nasıl ortaya çıktığının kavranmasını da kolaylaştıracaktır.

Rus ve Osmanlı bağlamlarında Ayvazovski'nin çalışmalarını kesişen kimliklerinin (Rus, Rus-Ermeni ve Ermeni) etkisi altında incelemek, Osmanlı İmparatorluğu, Rusya ve Avrupa arasında on dokuzuncu yüzyıla ait bir görsel kültür ve kültür diplomasisi anlayışını yaratmaktadır. Ayvazovski böylece sadece Rus, Ermeni ve Osmanlı/Türk sanat tarihinin en önemli figürlerinden biri değil, aynı zamanda bu ulusal geleneklerin keşiştiği bir anın somut bir göstergesi konumuna da gelmiştir. Bu çalışma, aynı zamanda, çok uluslu bir karaktere sahip ressam ve vatandaş olarak Ayvazovski'ye odaklanarak ulusal sınırların ötesinde daha geniş bir coğrafya olarak tanımlayabileceğimiz "Karadeniz" bağlamıyla kesişecek ve birleşecektir.

Anahtar Kelimeler: İvan K. Ayvazovski, Karadeniz, on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihi, Rus resmi, Osmanlı resim sanatı, manzara resmi, deniz tasvirleri

Abstract

The Intersected Cultures of the Black Sea: Ivan Konstantinovich Aivazovsky and the Ottoman World
Art historical scholarship of Ivan Konstantinovich Aivazovsky has become so entrenched in nationalist historiography that it is difficult to find a work that moves beyond debates surrounding cultural ownership. The visibility Aivazovsky acquired as the chief painter of the Russian navy, on the one hand, and as a graduate of the prestigious Academy of Fine Arts, on the other, and later as a professor at the same institution, have tended to trap him within the official historical narrative and leave little room for alternate narratives.

However, examining Ivan Konstantinovich Aivazovsky within a cross-cultural network of meaning makes possible to introduce a multi-layered intellectual richness in dealing with the artist. Clarifying how Aivazovsky's art was used in the context of the nineteenth-century artistic milieu also facilitates a clearer understanding of the nineteenth-century art world and how certain national identities emerged that underpinned that century's political landscape.

Examining Aivazovsky's work in Russian and Ottoman contexts under the influence of his intersecting identities (Russian, Russian-Armenian, and Armenian) facilitates a more nuanced understanding of nineteenth-century visual culture and cultural diplomacy involving Russia, the Ottoman Empire, and Europe. By showing Aivazovsky as a 'romantic seascape painter who evades classification, operating' 'in between' and 'across' identities/cultures/boundaries rather than as deeply imbedded in 'the nation' (or empire), this study revises our understanding of his influence. This article focuses on the artist's function in respect to the histories, cultures, and politics of the peoples around the Black Sea, recalling an older, more deeply rooted, artistic, intellectual, and cultural mapping of this region.

Keywords: Ivan K. Ayvazovski, the Black Sea, nineteenth-century art history and historiography, Russian painting, Ottoman painting, landscape, seascape

Giriş

Az sayıda ressam, deniz manzaralarının tasvirinde Rus-Ermeni (aslen Kırımlo¹) sanatçı İvan Konstantinoviç Ayvazovski kadar başarılı, ikna edici ve kalıcı olmayı başarmıştır. Çizimlerinde gösterdiği üstün yeteneği, onu doğduğu topraklarda yaşanan olanaksızlıkların üstesinden gelerek Avrupa kültür sahnesinin merkezine taşımıştır. On dokuzuncu yüzyılın neredeyse tamamını kapsayan yaşamı boyunca hamileri arasında dört Rus çarı, iki Osmanlı sultanı² ve Papayı saymak mümkündür. Bununla birlikte, doğununun iki yüzüncü yıl dönümü münasebetiyle tüm dünyada çeşitli seviyelerde konferans, toplantı veya sergi gibi aktiviteler düzenlenmesine rağmen yaratıcı yaşamının büyük bir kısmı hala tam olarak gün yüzüne çıkarılmamıştır. Bugün bile, adı Rusya, Ermenistan ve Türkiye arasındaki dostluk ve kültürel karşılaşma kavramlarını çağrışırsa da Rus ve Osmanlı algılarını ya da bu algıların politik olarak kesiştiği noktaları araştıran hiçbir detaylı çalışma bulunmamaktadır.³ Aktif sanat hayatında Rusya İmparatorluğu'nun son dört çarının⁴ himayesinde sanat faaliyetlerini sürdüren, Rus donanmasının baş ressamlığına⁵ getirilen Ayvazovski Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1867-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde de birçok kez İstanbul'u ziyaret etmiş; Osmanlı sarayının ve toplumunun sosyal ve kültürel hayatında oldukça önemli izler bırakmıştır. Ayvazovski'nin geç dönem Osmanlı sanat tarihine damga vuran "yabancı ressamlar" konusunda⁶ en belirgin ve muhtemelen

1 Ayvazovski Osmanlılar zamanında ismi Kefe olan, daha sonra Rusların hakimiyetine girmesiyle Theodosia ya da Feodosia olarak anılan ve Karadeniz'in kıyısında bulunan şehirde doğmuş ve hayatının büyük bir kısmını oradaki evinde geçirmiştir. Mezarı da yine aynı şehirdedir. Bugün Ayvazovski Sanat Galerisi adıyla bilinen evinde sanatçının çok sayıda resmi ve kişisel eşyası sergilenmektedir. Gianni Caffiero ve İvan Samarine, *Light, Water and Sky: The Paintings of Aivazovsky* (London: Alexandria Press, 2012), 17.

2 Ayvazovski'nin İstanbul'a ilk seyahatinden (1845) itibaren gerçekleştirmiş olduğu ziyaretler süresinde Osmanlı İmparatorluğu'nda dört sultan görev yapmıştır: Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876), V. Murad (1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909). Ancak Ayvazovski'nin hamileri arasında ise iki sultanın, Sultan Abdülaziz'in ve Sultan II. Abdülhamid'in ismini saymak daha doğru olacaktır.

3 Sanatçı üzerine ağırlıklı olarak kısa bir biyografisini de içeren sergi katalogları hazırlanmıştır. Bunun yanı sıra özellikle Ermenistan ve Rusya yazın dünyasından çıkan monografi örneklerine rastlamak mümkündür. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Minas Sargsyan, G. Artunian vd. *Ayvazovskiy: Dokument i Materiali* (Erivan: Aistan, 1967); Minas Sargsyan, *Jizn' Velikogo Marinista: İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy* (Feodosia ve Moskova: Koktebel, 2010); Caffiero ve Samarine, *Light, Water and Sky*; Shahan Khachatryan, *Aivazovsky: Well-Known and Unknown* (Samara: Agni, 2000); Nikolay Barsamov, *Ayvazovskiy* (Moskova, 1962); Shahan Khachatryan, *Ayvazovskiy: Jivopis'* (Moskova, 1989); Nikolay Kuzmin, *Plennik Morya: Vstreç'i s Ayvazovskim* (Moskova, 2017); Nikolay Novospenskiy, *Velikiye Mastera Jivopisi: İvan Ayvazovskiy* (St. Petersburg: Avrora, 2010).

4 Ayvazovski aktif sanat hayatı boyunca Çar I. Nikolay (1825-1855), Çar II. Aleksandr (1855-1881), Çar III. Aleksandr (1881-1894) ve Çar II. Nikolay'a (1894-1917) hizmet etmiştir. Ancak ilk iki çar döneminde daha aktif ve talep edilen biri ressam olduğunu söylemek daha gerçekçi olacaktır. Rus resim sanatında dönemin siyaseti doğrultusunda yaşanan değişimler göz önüne alındığında Ayvazovski kendine özgü sanat anlayışıyla farklı bir yerde durmayı tercih etmiştir.

5 1844 yılında Rus donanması başressamlığı unvanı ile ödüllendirilen Ayvazovski aynı zamanda Rus Donanma Bakanlığı resmi üniformasını da taşımaya hak kazanmıştır. Bilgi için bkz. Rus Devlet Donanma Arşivleri [РГА ВМФ-Российский государственный архив военно-морского флота], no. 3712, 16 Eylül 1844.

6 On dokuzuncu yüzyıl İstanbul sanat ortamı ve özellikle "Oryantalist" yabancı ressamlar için, bkz. Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Constantinople and the Orientalists* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002); son dönemlerde yazılmış eserlerden yabancı ressamları kültürel karşılaşmalar bağlamında ele alan çalışmalardan biri için, bkz. Mary Roberts, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth Century Visual Culture* (California: University of California Press, 2015).

de hakkında en çok bilgi sahibi olunan simalardan birisi olması, hayatının ve kariyerinin bazı dönemleri konusunda hala eksik ve kısmen de yanlış bilgiye sahip olduğumuz gerçeğinin üstünü örtmeye yetmemektedir. Son dönemlerde yapılan bazı çalışmalar bu açılıma katkı sağlasa da⁷ sanatçı üzerine (özellikle Türkiye’de) yapılan çalışmalar klasik biyografi tarzının ötesine geçmemektedir.⁸ Kendi içerisinde “çelişki” gibi gözükken bu durumu izah etmek bazı açılardan mümkündür ve Türk [sanat] tarihinin yazımındaki zaafılar öne çıkmaktadır. Bu kısır döngüdeki kırılmayı ancak daha gerçekçi ve geniş bir bakış açısıyla ve milliyetçi tarih yazımından sıyrılarak gerçekleştirmek mümkündür.

Ayvazovski 1845’ten itibaren yarım yüzyıl boyunca İstanbul’u sık sık ziyaret etmiş, bazı ziyaretlerinde Rus İmparatorluğu’nu resmi görevle temsil etmiş⁹ ve bazılarında özel ziyaretlerde bulunmuş, sarayın dikkatini çekmeyi başararak, sultanların takdirini kazanmış, nişan ve madalyalarla ödüllendirilmiştir. Özellikle Sultan Abdülaziz döneminde daha aktif bir şekilde Osmanlı sanat hayatının içerisinde olduğu ve bizzat Sultan’ın da dahil olduğu¹⁰ sipariş projelerinin görüldüğünü söyleyebiliriz. Rus arşivleri ve kaynakları ile kıyaslandığında (Devlet arşivleri, Donanma Arşivi, Güzel Sanatlar Arşivi,

7 2021 yılında tamamladığım doktora tezimde Ayvazovski üzerine bugüne kadar yapılmış klasik biyografi örneklerinin dışına çıkarak daha kapsamlı ve sanatçıya farklı perspektiflerden bakmayı amaçlayan bir çalışma ortaya koymaya çalıştım. Bugüne kadar ortaya çıkmayan bazı bilgi ve belgelerden yeni bir zemin oluşturma gayretiyle sanatçıyı, günümüzde hâlâ tekrarlanan basma kalıp ve milliyetçi bir söylem ağının içinden çıkarıp yeni bir yöntem ve kuram açısından değerlendirdim: Fatma Coşkuner, “On the Threshold of the Black Sea: Intersecting Discourses of Empire and Identity in the Paintings of İvan Konstantinovich Aivazovsky” (Doktora Tezi, Koç Üniversitesi, 2021). Ayvazovski’nin özellikle Türkiye’de pek çalışılmamış Ermeni kimliği ve Ermenilerle ilişkileri üzerine son dönemde yazılmış makalelerden biri için bkz. Vazken Khatchig Davidian, “Image of an Atrocity: İvan (Hovannes) Aivazovsky’s Massacre of Armenians in Trebizond 1895”, *Études arméniennes contemporaines* 11 (2018): 40-73. Doğumunun 200. yılı münasebetiyle Moskova Tretyakov Galerisi hem bir sergi düzenlemiş hem de Galeri bünyesinde çıkan derginin iki sayısını Ayvazovski özel sayısı olarak yayınlamıştır. Bu iki sayıda da sanatçı hakkında daha önce yayınlanmamış bilgi ve belgeler okuyucu ile paylaşılmış ve genel anlatıma katkı sağlayacak birçok yeni fikir ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla elde edilen bazı bilgiler öncekileriyle birlikte değerlendirilip bir bağlama oturtulduğunda literatüre önemli katkılar sağlamaktadır. *The Tretyakov Gallery Magazine* no. 4-53 (2016) ve *Tretyakov Gallery Magazine* no. 1-54 (2017).

8 Türkiye’de yapılan çalışmalar arasında Pars Tuğlacı tarafından 1983 yılında yayımlanan *Ayvazovski Türkiye’de* adlı eser içeriğindeki belge ve bilgi zenginliği açısından ayrı bir yerde değerlendirilmelidir. İçeriğinde bulunan önemli ansiklopedik bilgilerden ötürü konu ile ilgili temel bir başvuru kaynağı olma özelliğini hâlâ korumaktadır. Pars Tuğlacı, *Ayvazovski Türkiye’de* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983).

9 İstanbul’a ilk defa 1845 yılında Rus Coğrafya Cemiyeti’nin kurucusu Amiral F. Litke kumandasındaki bir gemiyle Grandük Konstantin Nikolayeviç’e eşlik ettiği seyahatte gelen Ayvazovski Sultan Abdülmecid tarafından sarayda kabul edilmiştir, Tuğlacı, *Ayvazovski Türkiye’de*, 53. Sonra sırasıyla 1857, 1858, 1874, 1880, 1886, 1888 ve 1890 yıllarında İstanbul’u ziyaret etmiştir. Tuğlacı, *Ayvazovski Türkiye’de*, 54-55. Fatma Ürekli makalesinde sanatçının bütün ziyaretlerinden bahsetmektedir: Fatma Ürekli, “Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Sarayında Nişanlarla Takdir ve Taltif Edilen Ressam Ayvazovski’nin Bilinmeyenleri”, *Milli Saraylar* 17 (2019): 7-31.

10 Sultan Abdülaziz’in saray ressamlığının kalıcı bir makam olarak başlaması ve gelişmesinde oynadığı rol küçümsenmeyecek derecede önemlidir. Polonyalı ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884) ile sürdürdüğü iş birliği sonucunda üretilen Osmanlı savaş resimleri bugün Dolmabahçe Sarayı Müzesi’nde sergilenmektedir. Sultan’ın bu siparişlerde ressama kırmızı mürekkep ile çizdiği bazı eskiz çalışmaları vardır. Bu çalışmaların tümü Krakow Milli Müzesi’nde bir albüm içerisinde sergilenmektedir. Sultan’ın Eskiz Albümü, kâğıt üzerine kırmızı mürekkep, Krakow Milli Müzesi, envanter no. III-r.a.6.688 ve 6.689 ve envanter no. III-r.a.10.296-10.366. Mary Roberts *Istanbul Exchanges* adlı kitabında eskiz defterindeki çizimlerle tablolar arasında bağlantı kurmuş ve resimleri incelemiştir. Roberts, *Istanbul Exchanges*. Konu ile ilgili ayrıca bkz. Agata Wójcik, “Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz’in Sarayında”, *Milli Saraylar* 17 (2019): 33-51.

aynı zamanda Milli Kütüphane kaynakları) Osmanlı kaynak ve arşivlerinde bulunan belgeler niceliksel ve niteliksel olarak da az kalmaktadır. Avrupa'da sanat ve düşün hayatına katılmış olan kişilerin kendi yayınladıkları yazılarla birlikte tuttıkları günlükler, mektuplar, meslektaşları, arkadaşları ve aile bireyleri ile yapmış oldukları yazışmalar o sanatçılar hakkında çok daha derin bir analiz yapılmasına olanak sağlamaktadır. Ne yazık ki Osmanlı sanat tarihçiliğinin bu malzeme yoksunluğundan dolayı işinin çok da kolay olmadığını söylemek gerçekçi olacaktır. Tabii bu durum Osmanlı devlet arşivlerinin muhteviyatıyla da ilgilidir. Devlet arşivleri beklendiği üzere devletin konuyla ilgili yorumunu ve bakış açısını yansıtırken daha mikro düzeyde ve gündelik hayata dair duygu ve düşüncelerin arşiv belgeleri arasından çıkması, araştırmacıların sıklıkla karşılaştığı bir durum değildir.¹¹

Tam bu noktada belgelerin yetersizliği veya içeriği tartışmasına farklı bir bakış açısıyla dahil olmak istiyorum. Bugüne kadar daha ziyade Ebüzziya Tevfik Bey'in bir Osmanlı aydını olarak kimliğini ortaya çıkarmak için, bu süreçte saray (ve bilhassa Sultan II. Abdülhamid) ile olan ilişkilerine odaklanılarak incelenen *Mecmua-ı Ebüzziya*'da¹² yayınlanan, ve cülusundan sonra Sultan Abdülhamid ile yaptığı ilk mülakatını aktardığı *Zamanımız Tarihine Hâdim Hatırat*,¹³ içeriğindeki zenginlikle Ayvazovski'ye farklı bir bakış açısı ile bakmamızı da sağlamaktadır.¹⁴ Söz konusu anılarında Ebüzziya Tevfik, Sultan Abdülhamid'i tahta çıktıktan sonra görmeye gitmediğini ifade ederek, sultanın cülusundan kısa bir süre sonra Esvabcı Başlığı'na getirilen İsmet Bey'i ziyaret ettiğini şu şekilde aktarmıştır:

"[...] Bu tarihten iki buçuk ay sonra cülus vaki oldu. Ben yine gitmedim. Dolmabahçe Sarayı'nın koltuk kapı da denilen tevabi-i Saraya mahsus medhalinden girdim.

11 Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey üzerine yazdığı makalesinde bu konuyu gündemine taşımıştır. Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in 'Karanlık' Yılları: 1871-1881", *Milli Saraylar* 17 (2019): 55.

12 Konu ile ilgili daha önce yayınlanmış eserlerden örnekler için, bkz. Özgür TÜresay, "Osmanlı Kimliğinin Peşinde: Ebüzziya Tevfik Bey", *Müteferrika* 21 (2002): 3-25; Özgür TÜresay, "Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-ı Ebüzziya (1880-1912)", *Müteferrika* 18 (2000): 87-140; Ayşe Fazlıoğlu, "Ebüzziya Tevfik ve Sultan Abdülhamid'e Sunduğu Halılar", *Milli Saraylar* 3 (2006): 57-76.

13 Bu çalışmada kullanılan metnin tamamı için bkz. <https://archives.saltresearch.orghandle/123456789/17964>. Metne ilgimi çeken ve detaylı bir şekilde bakmama olanak sağlayan sevgili Deniz Türker'e teşekkürlerimi sunarım. Metnin orijinal künyesi için, bkz. Ebüzziya Tevfik, "Zamanımız tarihine hadim-i hatırat. Cülusundan sonra Abdülhamid Han ile ilk mülakatım bu idi. Zamanımız tarihine ait hatırat. Heyvetül-hayvân bahçesi", *Mecmua-ı Ebüzziya* 138 (1912): 290-294; 139 (1912): 321- 329.

14 Taha Toros arşivinde bulunan ve kendisinin "Ünlü Deniz Ressamı Ayvazovski'nin Türkiye Hatıraları" isimli makalesinde Toros Ayvazovski'nin Sultan Abdülaziz ile ilgili şu anısını Ebüzziya Tevfik'e anlattığı ve onun da *Mecmua-i Ebüzziya*'da yayınladığını nakleder: "[...] Ayvazovski, Sultan Abdülaziz'in sanat tutkusunu bir Türk muharririne, Ebüzziya Tevfik Bey'e, özetle şöyle anlatmıştır: 'Ben Sultan Abdülaziz'den resimlerim karşılığında aldığım ihsanı, hiçbir hükümdardan almadım. Fakat padişahın bende cihan hazineleri ile değişemeyeceğim bir yadigarı vardır ki, yegâne iftiharımdır. Kırmızı kalemle dört beş çizgiden ibarettir. Ben rессam-ı. Pek çok resim müsveddesi gördüm. Fakat Dünya'da bir sandalın böyle halini dört çizgi ile gösteren hiçbir ressam tasavvur edemem' [...]" Yazının tamamı için, bkz. <https://core.ac.uk/download/pdf/84782785.pdf>. P. P. Karataygin, *Russkaya Starina* adlı dergide çıkan yazısında Abdülaziz'in Sultan Abdülaziz hakkındaki görüşlerine yer verir. Özellikle şu satırlar Taha Toros'un Ayvazovski'nin Sultan'ın resim konusundaki yeteneği hakkındaki yorumlarını yazdıklarını da pekiştirir niteliktedir: "[...] İnkâr edilemez bir yeteneğe sahip olan Sultan Abdülaziz, Kuran'ın hükümlerine göre yasak kabul edilen resimleri çizerek eserlerine katkıda bulunmuştur [...]" P. P. Karataygin, "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy i Yego XLI-l-letnyaya Hudojestvennaya Deyatel'nost' 1838-78", *Russkaya Starina*, 21-23, (St. Peterburg, 1878) ve 31 (St. Petersburg, 1881). Bu metin cilt 23'te sayfa 295'te yer almaktadır.

Bodrum katında, zeminden ve bu suretle seviye-i bahradan aşağı olan rutubetmeab basık tavanlı bir odaya idhal olundum. Orası esvapçılara mahsus imiş¹⁵ [...]"

Devamında odada bulunan kişiler hakkında kendi yorumlarını dile getirir. Sonrasında Saray'dan çıkıp eve doğru ilerlerken İsmail Ağa'nın kendisine seslendiğini ve Sultan ile görüşmek üzere Saray'a geri çağrıldığını ayrıntılı bir dille aktarır:

"[...] Koltuk kapıdan çıkarak Camlı Köşk'ün altından sağa sapıp aheste-i revane Beşiktaş'a ikametgahıma doğru gidiyordum. [...] arkadan birinin [Beyefendi! Beyefendi!] diye seslenmesi üzerine döndüm. Ve beni çağırdığını anladığımdan tevakkuf ettim [...] - "Siz kapıdan geçerken ben pencereden gördüm Efendimize söyledim. [aman adam gönder de çevirsinler] buyurdular." [...] Camlı Köşk'ün kapısına geldik. Hayreddin girdi. Yerle bir temenna etti [...]"



İvan Aivazovsky ve ismi bilinmeyen bir kişi, 1874, Abdullah Frères Stüdyosu, İstanbul, Tretyakov Galerisi Arşivi, El Yazmaları Departmanı, Moskova, no. 84.

Tam bu sırada Sultan Abdülhamid, Fransız mimar Percheron'un¹⁶ oğullarından birine Ayvazovski'nin tablolarını astırmaktadır. Ebüzziya Tevfik Sultan ile aralarında geçen diyaloga devam ederek Abdülhamid'in amcası Sultan Abdülaziz'in yaptırdığını söylediği tabloların nereye asılacağına karar verdiği anı okuyucusuna şu sözlerle aktarır:

"[...] [Percheron'un] oğullarından birine [Ayvazovski'nin] tablolarını astırıyordu. Bana: - "Bunlar Ayvazovski'dir; umum-ı merhum [Sultan Abdülaziz] yaptırmışlar idi. Şunu bizzat çizdiği bir resim üzerine yaptırmışlar. Sarkis Bey¹⁷ bunun emsali yoktur; di-

15 Burada esvapçıbaşının odasından bahsetmektedir. Dolmabahçe Sarayı'na ait mekân ve teşkilat düzeninin ayrıntılı bilgisi için, bkz. Cengiz Göncü, *Dolmabahçe Sarayı: İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilatı* (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2019), 94.

16 Mösyö Percheron, Sultan Abdülaziz'in Fransa seyahati sırasında beraberindeki heyette de bulunmuş Fransız "saraylar dekoratörü" olarak bilinmektedir. 1865 yıllarında İstanbul'da olan Percheron'un Çağlayan Kasrı'nın iç süslemesi ve dönüşünden sorumlu olduğu yazmaktadır. Bu konuda bilgi için, bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/caglayan-kasri>; Paolo Girardelli ve Ezio Godoli, yay. haz. *Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey: Design across Borders* (Newcastle: Cambridge Scholars Yayınları, 2007).

17 Sarkis Balyan (1835-1899) Osmanlı döneminde yaşamış ünlü Ermeni Balyan mimarlar ailesinden bir mimardır. Kendisi de mimar olan Garabet Amira Balyan'ın oğludur. Ayvazovski'nin Sultan Abdülaziz'e takdimi sırasında bizzat bulunmuştur ve sanatçı İstanbul'da kaldığı sürede her zaman Sarkis Balyan ile ilişkilerini samimi bir şekilde sürdürmüştür. Balyanlar için ansiklopedik bilgi için bkz. Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1981); son dönemlerde yazılmış daha eleştirel kaynaklar için, bkz. Alyson Wharton, *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture* (London: I.B. Tauris, 2015); Büke Uras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi* (İstanbul: Korpus, 2020).

yor. Hakikaten şu [Sis] adeta el ile tutulacak gibi his olunuyor. Ne mahir ressam. Tanır mısınız?"

– Evet efendimiz. Tanırım. Fotoğrafçı Abdullah Biraderler¹⁸ tanıtmıştı, kulunuza da imzasıyla ism-i çâkerâneme olarak ufak bir tablo yadigâr etmişti" cevabını verdim."

– "Nasıl bir adamdır? Genç mi ihtiyar mı?"

– "Kulunuz beş sene evvel görmüştüm. O tarihte kırk beş yaşlarında bir adam idi. Gayet sevimli bir simayla maliktir. Bıyıkları, çenesi traşlıdır. Aslını bilmeyen bir İngiliz yahut Amerikalı¹⁹ zanneder. Kafkasiye Türkçesi söyler" dedim.

– "Tabloların yerleri iyi mi? Ben iyi bulmuyorum. İyi değilse değiştirtelim" dedi. Filhakika üçü, sabahı ters taraftan alıverdi, bu sebeple tabloların letafeti tezahür etmiyordu.

– "Ferman buyurulursa şu üçünün yerlerini değiştirsin. Şu tarafa konarsa daha güzel seçilir, önce kendisi eline alsın da dursun. İyi görünüyorsa oraya talik edilsin" dedim. Percheron kaldırdı. Dediğim gibi tuttu. Zât-ı şahane de bu tensibimden mahzûziyet beyan etti. Tablolar bu suretle yerli yerine konulduktan sonra Hayreddin'e:

– "Tevfik Bey'i götür de aşağıdaki [Galeri'yi] göster. Nasıl bulurlarsa sonra bana söylersin!" ve bana da: "Sizi sık sık görmekle memnun olurum" dedi. [...] Galerî'ye, cidden şayan-ı temaşa tablolar talik olunmuştu. Ekserisi Sultan Abdülaziz'in emr-i tarifiyile Avrupa'dan celp edilmiş bir iki ressama yaptırılmıştı. Ez cümle [Gérôme'nin] bir Bursa Kaplıcası ve Galiçyalı meşhur bir ressamın İstanbul fethi, Mısır'ın Sürre Alayı, Silistre'de Arap tabiyesi. [Waterloo] pek mahirane yapılmış tablolar idi, bunlardan yalnız bir ikisinin ziyası fena intihap edilmiş olduğundan Hayreddin onları araya iterek çıktık."

Bugün Dolmabahçe Sarayı Resim Müzesi'nde bulunan ve yukarıda bahsi geçen Ayvazovski tablosuna uygun 1874 tarihli iki adet tablo vardır. Birincisi 11/721 envanter numaralı Siste *Yelkenliler* ile 11/679 envanter numaralı *Yelkenliler* adlı tablolarıdır. Ebüzziya Tevfik ile Sultan Abdülhamid arasında geçen bu diyalog siyasetten daha çok özel hayata ve zihniyete dair önemli bilgiler içermektedir. Dolayısıyla bu belgeyi ilginç ve sanat tarihi açısından ayrıcalıklı kılan Saray ve dönemin entelektüel çevresinin gündelik yaşamları, düşünceleri, duyguları ile ilgili ortaya koyduğu panoramadır.

Ayvazovski'nin Osmanlı resim sanatı içerisinde oldukça mühim bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Edhem Eldem, Osman Hamdi üzerine yazdığı bir makalesinde Abdullah

18 Abdullah Biraderler, Abdullah Frères Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık sanatının kurucuları olarak da tanınan ve her üçü de Ermeni asıllı olan Viçen, Hovsep ve Kevork kardeşlerin piyasada kullandıkları isimdir. Engin Özendes, Abdullah Biraderleri anlattığı kitabında Ayvazovski ile aralarında geçen bazı mektuplaşmalara da yer vermiştir. Engin Özendes, *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları* (İstanbul: Yapı Kredi ve Kültür Yayınları, 1998), 94-98. Ayvazovski'nin 1857 tarihli Abdullah Biraderler tarafından çekilen bir fotoğrafı Ebüzziya Tevfik'in aktardığı dönemle kesişmektedir. Shahan Khachatryan "Aivazovsky Brothers" adlı makalesinde bu fotoğrafa yer vermiştir. Shahan Khachatryan "Aivazovsky Brothers", *Tretyakov Gallery Magazine* 4/53 (2016), 150. Moskova Tretyakov Galerisi'nin arşivinde bulunan 1874 tarihli bir başka stüdyo fotoğrafı ise [figür 1] *Cabinet Abdullah Frères Portrait Pera de Constantinople* ibaresi ile basılmıştır. İvan Ayvazovski ve ismi bilinmeyen bir kişi, 1874, Abdullah Frères Stüdyosu, İstanbul, Tretyakov Galerisi Arşivi, El Yazmaları Departmanı, Moskova, no. 84.

19 Ebüzziya Tevfik'in "aslını bilmeyen bir İngiliz yahut bir Amerikalı zanneder," sözleri de malzemeyi ilginç kılan bir diğer husustur. Osmanlı'nın gözünde Rus imajı genellikle sert mizaçlı, fiziki yapı itibarıyla iri yarı ve biraz da kaba saba bir tahayyülün resmidir. Yazar Ayvazovski'yi oldukça kibar bir beyefendi olarak zihnine yazmış olacak ki ona Rus olmayı yakıştıramamıştır.



İvan K. Ayvazovski,
Yelkenliler, 1874, tuval
üzerine yağlıboya,
97 x 146 cm, Milli
Saraylar Tablo
Koleksiyonu, İstanbul.

Kâmil'in Abdullah Biraderler'in stüdyosunda sergilenen Osman Hamdi Bey'e ait bir tablo ile ilgili anekdotunu aktarmaktadır. Yazıda benim çalışmam için ilginç ve nakletmeye değer bir kısım da bulunmaktadır. Abdullah Kâmil Osman Hamdi Bey'in Yeşil Türbe'yi konu alan resmine oldukça fazla ilgi göstermiş, stüdyoya resmi görmeye gitmiş ve görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

"[...] Abdullahlar tarafından ol hanede tabii hükmünü alan bir suret-i dostanede istikbal olunarak bir küçük salona sevk olunduk ki dostumuzun [Osman Hamdi'nin



İvan K. Ayvazovski, Siste Yelkenliler, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 92 cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, İstanbul.

tablosu] orada bir meşhur refiki ile beraber mevzu idi. Dostumuzun levhası karşı-sında bulunan levha üzerine 'Ayvazofski' nam-ı meşhurunu okuyunca titredik [...]"²⁰

Abdullah Kâmil'in bu yorumu Ayvazovski'nin Osmanlı sanat çevresinde oldukça itibarlı bir konumda olduğunu teyit eder niteliktedir.

İhtişamın Gerçekçi Tasviri: Karadeniz

Ayvazovski'nin deniz manzarası resimleri kendi çok kimlikli kişiliğinin adeta bir tezahürüdür. Özellikle Kırım Yarımadası'na odaklanarak yarattığı Karadeniz tasvirlerinde kullandığı üslup, Rusya'nın bir kara imparatorluğundan deniz gücü olma hedefine doğru evrilen coğrafi yapısına atıfta bulunurken, Karadeniz'i savunma amaçlı bir sınır alanı olarak hayal eden çağdaş, yurtsever bir söyleme de nasıl katkıda bulunduğunu ortaya çıkarır. Ayvazovski'nin eserlerinin hem "simge" hem de "ifade" olarak adlandırabileceğimiz estetik özelliklerinin, zaman içerisinde geliştikçe sadece üsluptaki yeniliklere bağlı olarak değil, aynı zamanda değişen ve yenilenen bir sürecin içinde yorumlanması gerektiği anlayışı önemlidir. Bu anlayış, "deniz imparatorluğu" veya daha sonra "deniz ulusu" gibi kavramların ne olduğunun açıklanmasında sanatın işlevi ve bu işlevde sanatçının bir birey olarak yerinin sağlamaşmasına olası katkısını daha net bir şekilde görmemize olanak tanıyacaktır.²¹ Bu noktada, Ayvazovski'nin imparatorluğun güney kıyısı tasvirlerini, münferit bir hikaye olmaktan çıkarıp daha genel bir bağlama oturarak incelediğimizde, sanatçının Rusya'nın "değişen" statüsünün ayırt edici temsillerinden biri olarak bu mekânları nasıl ustalıkla betimlediğini anlamak mümkündür. Ayvazovski'nin Kırım tasvirleri, bir kara imparatorluğunun "cennet" efsanesi ile özdeşleştirilen coğrafyaya sahip olmaya başlamasıyla nasıl etkili bir deniz gücüne dönüştüğünü bizlere göstermesi bakımından çok değerlidir.²²

²⁰ Eldem, "Osman Hamdi Bey'in 'Karanlık' Yılları," 71. Metin Edhem Eldem'in makalesinden alınmıştır. Eldem'in Abdullah Kâmil'in yazısını naklettiği bölümde, Kâmil Ayvazovski'den meşhur bir deniz ressamı olarak bahsetmekte ve onu Fransız deniz ressamı Théodor Gudin ile kıyaslamaktadır. Daha sonra ise Hamdi Bey ile adı geçen ressamlar arasında ciddi farklar olduğunu söyler. Diğer iki ressamın ustalığını kabul etmekle beraber Osman Hamdi Bey'in çok daha sade ve gerçekçi tarzını da övmeyi ihmal etmez. Ona göre bu sadelik Ayvazovski ve Gudin'de yoktur.

²¹ Mekân algısının ve bu algının sanatta belirleyici bir şekilde kullanımının, insanlığın farklı kültürleri tasavvur etmesi ve bu farklılıkları da göz ardı etmeyerek tanımlaması için esas olduğuna inanıyorum. Öz farkındalığı türetildiği, sürdürüldüğü ve ulus devlet inşası yoluyla paylaşıldığı bir ortamda, sanatçıların tahayyüllerini de yansıtan mekân tasvirlerinin aracı bir görev üstlendiğini söylemek doğru olacaktır. Özellikle sanat, kimlik, imparatorluk kavramlarının mekân ve coğrafya üzerinden yeniden nasıl kurgulandığı üzerine eleştirel bir okuma için, bkz. Martin W. Lewis ve Kären E. Wigen, *The Myth of Continents: A Critique of Metageography* (Berkeley: University of California Press, 1997).

²² Ayvazovski'nin bazılarını Çar'ın siparişi üzerine Kırım özelinde yapmış olduğu Karadeniz kıyı tasvirleri imparatorluğun kendi yurttaşlarına da vermek istediği bir mesajın tezahürü olarak okunabilir. Ünlü Rus yazar Fyodor M. Dostoyevski *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* adlı kitabının giriş bölümünde okuyucusuna şöyle seslenir: "Biz Ruslardan hangimiz (yani hiç değilse dergiydi, gazeteydi okuyularımızdan hangimiz, demek istiyorum) Avrupa'yı Rusya'dan iki kat daha iyi bilmeyiz? Ayıp kaçmasın diye iki kat diyorum, aslında on kat daha iyi biliriz Avrupa'yı." Fyodor M. Dostoyevski *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* (İstanbul: İletişim, 2005), 25. Özellikle Çar I. Nikolay döneminde gezginler ve daha sonrasında turizmin gelişmesiyle birlikte gezgin-yurttaşlar kendi taşra bölgelerini çekicilikten uzak bir bölge olarak zihinlerine yerleştirmişlerdir. Dolayısıyla kendi evlerine benzer, farklı ve ilgi çekici herhangi bir özelliği olmayan bir coğrafyayı ziyaret etmek yerine Avrupa'da kendilerine sunulan, çarpıcı bir doğal güzelliğin tarihsel süreç ile harmanlandığı mekânları ziyaret etmeyi tercih etmişlerdir. Bu bağlamda, kendilerine ait olan mekân bilinci basit bir güzelliğe sahip ancak esasen olağanüstü olmayan ve kesinlikle pitoresk olarak tanımlanmaktan uzak, sessiz veya donuk olarak tasvir edilmiş ve kuşaktan kuşağa bu şekilde aktarılmıştır. İşte bu noktada, Rusya'nın bir devlet politikası olarak da imparatorluğun güney kıyılarını (iklimsel olarak



İvan K. Ayvazovski,
Karadeniz, 1881,
tuval üzerine yağlıboya,
149 x 208 cm, Tretyakov
Galerisi, Moskova.

Ayvazovski, 1881 yılında kariyerinde büyük bir iz bırakacak görkemli resimlerinden birini yapar: *Karadeniz*. İlk bakışta *Karadeniz* tarif edilemeyecek kadar sade betimlenmiştir; ama aynı zamanda Ayvazovski'nin en çarpıcı tasvirlerinden biridir. Ayvazovski'nin kendisi de bu çalışmasının önemini farkındadır; tabloya ilk duyuşta basit gibi görünen ama kişi üzerinde önemli bir tesir bırakan bir isim vermesinin arkasında eserine duyduğu güveni söylemek yerinde olacaktır.²³ Ünlü ressam ve eleştirmen İvan Kramskoy şu ifadelerle *Karadeniz*'e olan beğenisini ortaya koyar:

"İçinde gökyüzü ve su tasvirinden başka bir şey yok, fakat bu su uçsuz bucaksız bir okyanusu temsil ediyor. Ancak fırtınalı bir okyanus değil; dalgalı, sert ve sonsuzluğu temsil eder şekilde betimlenmiş bir okyanus. Gökyüzü ise, eğer mümkün olursa, daha da büyük bir sonsuzluğun habercisi. Gördüğüm en harika tablolardan biri."²⁴

Aslında resmin konusu da Kramskoy'un anlatıları doğrultusunda özetlenebilir: Deniz gri, rüzgârlı bir günde tasvir edilmiş; gökyüzü bulutlarla kaplı, resmin tüm ön planı, ufuktan yaklaşan, sırt sırta hareket eden ve dönüşümlü olarak tüm resme özel bir ritim duygusuyla görkemli bir zemin oluşturan dalgalarla doludur. Bu resim aracılığıyla Ayvazovski, denize ait tasvirleri, manzara türüne ait tüm ayrıntıları da ilave ederek bir deniz manzarası gerçekçiliği yaratmayı başarmıştır.

daha cazip olduğunu unutmamak gerekir) yüce imparatorluğun hayallerine hizmet eder şekilde yükseltmeyi hedeflediğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, Ayvazovski'nin hem resmi sipariş hem de kendi isteği ile repertuarına kattığı eserler, imparatorluğun hedeflerinin görsel temsil alanındaki tezahürleri olarak yorumlanabilir. Sanatçının, *Deniz Kıyısında Mehtaplı Gece* (1849, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 192 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg); *Kırım Sahillerinde Günbatımı* (1865, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 83 cm, Özel Koleksiyon); *Oreanda'dan Bir Görünüm* (1858, ahşap panel üzerine yağlıboya, 34 x 27 cm, Peterhof Yazlık Sarayı, St. Petersburg) ve *Kırım'da Mehtaplı Gece* (1859, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 76 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg) adlı tabloları imparatorluğun amaçlarına uyacak şekilde, Kırmılı bir ressamın kafasındaki deniz imgesinin pitoresk bir yeniden yaratımın yansımaları olarak yorumlanabilir.

23 Başlangıçta bu eser için farklı bir isim düşünülmüştür: *Karadeniz'deki Fırtına Başlangıcı*. Ancak bu isim, yalnızca doğanın dış durumunun tasvirini yansıtması bakımından Ayvazovski'yi tatmin etmemiş ve sanatçı bu çalışmasıyla salt fırtınalı deniz tasvirinin ötesinde bir duyguyu yansıttığının farkında olarak tabloya şimdiki ismini vermiştir. Barsamov, *İvan Ayvazovskiy*, 110-112.

24 Aleksey Suvorin, yay. haz. İvan Nikolayevič Kramskoy: *Yego Jizn', Perepiska i Hudojestvenno-Kritičeskiye Statyi 1837–1887* (St. Petersburg, 1888), 681-682.

Karadeniz, İvan
K. Ayvazovski'nin
Feodosia'daki evinin
balkonundan bir görüntü,
yazarın kendi arşivi.



Bu dikkate değer eser, sanatçının kendi iç dünyasını, doğduğu coğrafyanın sınırlarını tasvir ederek ortaya koymaktadır. Bu girişim, bana öyle geliyor ki, onu basit bir genelleme ile on dokuzuncu yüzyıl romantikleri arasına koymanın önündeki en güçlü engellerden biridir. Bir başka deyişle, Ayvazovski, hayatı boyunca iç içe yaşadığı bu mekânın, zamanla zihninde oluşturduğu farklılıkları ve yenilikleri tecrübesi ile harmanlayarak deniz manzaralarını çok daha etkin bir alt tür olarak sanat tarihine kazandırmıştır.²⁵

Ayvazovski'nin Kırım coğrafyası ile olan bağı, en çok sevdiği ve en sık resmettiği tema olan Karadeniz aracılığıyla çalışmalarına canlı bir şekilde yansımıştır. Onun gözünde önemli olan, belli bir tarih ve kısmen de imparatorluğun söylemine hizmet ettiği düşünülebilen Karadeniz ve özelinde Kırım coğrafyasını tanıtmak, sanatının niteliğini ve anlamını izleyicilerine aktarmaktır.

Ayvazovski'nin deniz manzaraları, doğal dünyayı betimlemelerine rağmen, topoğrafik özelliklerin ötesine geçen daha makro bir tahayyülün tuvale aktarılmış halidir ve daha da önemlisi, Karadeniz coğrafyasının on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sına hangi kültürel bağlarla eklemelendiğini görmemiz açısından çok önemlidir. Bu bakımdan, karasal bir güçten deniz imparatorluğuna evrilme sürecinde ideolojik uyumu yakalamak için potansiyel ve pragmatik bir kaynak oluşturmuştur. Bir anlamda, Rusya'nın doğuştan gelen büyük karasal sınır coğrafyası ile küresel özlemi arasında yarı ilahi, göbek bağına benzer bir bağlantı görevi görmüş ve bir başka açıdan da sanat tarihi ve teorisi hakkında çağdaş tartışmaların sembolik bir alt kategorisinin oluşmasına olanak sağlamıştır.

Tanrı'nın Gazabı ya da İnsanlığın Zaferi: Deniz Kazaları

Ayvazovski'nin yapıtları arasında oldukça büyük yer tutan bir diğer tema ise gemi kazaları, daha genel bir ifade ile deniz felaketleridir. Bu resimler, açık bir şekilde dini göndermeler barındırır ama aynı zamanda emperyalist bir politikanın eleştirisini de açığa çıkarır. Gemi enkazlarının imgesel potansiyelini oldukça başarılı bir şekilde ortaya çıkaran sanatçı, tarihsel olarak denizde yaşanan insani acılara atfedilen anlamları gözden geçirir ve bu durumu bir dizi siyasi, dini, estetik ve çevresel kaygıyla ele alır.

²⁵ Burada Ayvazovski'nin deniz manzara türünü icat ettiğini söylemiyorum. Kendisinden önce gelen ve etkilendiği bu türün başarılı temsilcileri olmakla birlikte, Ayvazovski kendi coğrafyasında bu farklılığı yaratan ilk ressam olması bakımından önemli bir konuma sahiptir.



İvan K. Aivazovski, *Ingermanland Kazası*, 1860'lar, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 126.5 cm, Deniz Müzesi, St. Petersburg.

Bu kültürlerarası yaklaşım, emperyal ve ulusal bir alan olarak denize yönelik değişen tutumu da anlamamıza yardımcı olur.

Ingermanland Kazası adlı eserinde, denizin cazibesi, Aivazovski'nin yaşamı boyunca ayrı bir edebi alt tür haline gelen seyahat hatıraları ve gemi kazası anlatılarının popüleritesi ile paralel bir çizgide ilerler. Aivazovski'nin bu vakayı neden seçtiği ve Ingermanland batığının daha geniş kültürel temsil alanlarına yansımaları, en iyi şekilde on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sındaki gemi enkazlarının genel ikonografisi ile ilişkili olarak ele alınarak gösterilebilir. Dahası, bu durumun bir dizi ulusal ideoloji ve söylemle ilgili olduğu gerçeğini de kabul etmek gerekir.²⁶ Bu durum, sadece gemi enkazlarının ulusal siyasi krizler için bir metafor olarak nasıl kullanıldığını belgelemenin basit bir yolu değildir. Daha ziyade, denizcilik gücü ve emperyal söylemin nasıl organik bir bağla birbirine bağlanmış olduğu hususuna ilişkin tekrar düşünmemizi gerektiren bir konudur.

²⁶ Norveç kıyı şeridi, Baltık filosuna katılmak için tehlikeli bir yolculuk yaparken kaybolan sayısız yelkenli savaş gemisinin enkazıyla doludur. Ingermanland hattının 74 silahlı gemisi, 31 Ağustos 1842'de Kronstadt'a giderken bir fırtınaya yakalanmış ve Norveç kıyılarından yirmi mil açıkta kayalıklara çarpmıştır. Gemideki 900 kişiden 389'u ölmüş; 503 kişi kurtarılmıştır. Trajedide hayatını kaybeden 389 kişiden 21'i kadın ve 7'si de çocuktur. Eduard Sozaev ve John Tredrea, *Russian Warships in the Age of Sail 1696-1860: Design, Construction, Careers and Fates* (Barnsley: Seaforth Publishing, 2010), 231. Bu bölümde, Ingermanland felaketine odaklanmayı yalnızca yaygın kültürel etkisi nedeniyle değil ulusal öneme sahip bir olay olarak görülmesi ve görgü tanıklarının ifadelerinden şiire kadar geniş bir medya yelpazesinde sunulması nedeniyle seçtim.



İvan K. Aivazovski, *Dokuzuncu Dalga*, 1850, tuval üzerine yağlıboya, 221 x 332 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.

Daha dramatik bir çerçeve içine yerleştirirsek, bir gemi enkazı tasviri, görev tutkusu için bu yolda hayatlarını kaybetmiş kahramanların geniş bir alanda temsil edilme fırsatlarını beraberinde getirmiştir. Bu bakımdan Ingermanland'ın hikayesi, örnek bir gemi enkazı anlatısının tüm ayırt edici özelliklerini taşır. On dokuzuncu yüzyıl Rusya'sındaki deniz felaketlerinin durumuna ve anlamına ilişkin karmaşık ve ayırt edici özellikleri özetlemedeki pragmatik konumu nedeniyle üzerinde durulmayı hak eder. O zamanlar Rus deniz filosunun en büyüğü olan bu geminin bir enkaza dönüşmesi toplumda büyük tepkiye neden olmuştur. Bir deniz felaketi konusunun Aivazovski tarafından yapılan özgün tasviri ise Rusya'nın küresel denizcilik ve emperyal çıkarlarındaki muazzam boyuttaki artışıyla doğrudan ilişkilidir. Bu resim, aynı zamanda Aivazovski'nin görsel retorik başarıyla bir şekilde kullanarak "felaketin" olağanüstü bir "zafer" dönüşmesini yaratması bakımından da oldukça dikkat çekicidir. Burada çelişkili bir durumun varlığını inkâr edemeyiz. Ingermanland'ın kaybı artık sadece bir "felaket" değil, aynı zamanda Rusya'nın "rakipsiz büyüklüğünün" bir hatırlatıcısı ve kaçınılmaz temsili haline gelmiştir: Biraz müstehzi bir şekilde ele alacak olursak, Rusya ne kadar çok gemi enkazına maruz kalırsa, büyüklüğü o kadar "rakipsiz" olacaktır, çünkü bu, onun Baltık Denizi ve Karadeniz'de artan hegemonyasının tezahürüdür.

Kendisine büyük bir şöhret kazandıran *Dokuzuncu Dalga* ise siyasi bir göndermeden ziyade içerdiği ilahi mesajlarla deniz kazalarının başka bir boyutunu ortaya koyması bakımından ilginçtir. Genellikle Aivazovski'nin en önde gelen eseri olarak kabul edilen *Dokuzuncu Dalga*, çalkantılı sulara sürüklenen ve altın gibi parlayan kış güneşinin etkili bir arka plan oluşturduğu, fırtınadan dolayı batan ya da karaya oturan geminin kalıntılarına tutunan, kurtulmak için mücadele veren denizcilerin hikayesini anlatır. Denizcilik tarihinde sekiz küçük dalgadan sonra üç büyük dalga (dokuzuncu, onuncu ve on birinci dalganın) geldiği bilinmektedir. Denizciler arasında dokuzuncu dalgayı aşar-



Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1818 ve 1819, tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm, Louvre Müzesi, Paris.

larsa Tanrı'nın yardımını alabileceklerine dair bir inanç ve rivayet vardır. Bu yönüyle *Dokuzuncu Dalga* biraz ilahi bir gönderme ile umudu kaybetmemenin önemini vurgular. *Dokuzuncu Dalga*, ilk bakışta akıllara Théodore Géricault'nun *Medusa'nın Salı* adlı tablosunu getirir. Piramit şeklinde kurgulanan her iki resim de stil olarak çok benzer özellikler taşır ve deniz felaketlerinin klasik yorumları olarak sanat tarihi içerisinde yerlerini alır. Ancak, Géricault *Medusa* aracılığıyla ciddi bir politik eleştiri²⁷ yaparken, Ayvazovski'nin *Dokuzuncu Dalga*'sını sosyal veya politik bir beyanla ilişkilendirmek biraz abartılı kaçabilir. Ayvazovski, bu resminde (ki benzer içerikli başka tabloları da vardır) ilahi gücün yardımı ile insanların umudunu kaybetmeden hayatta kalmasına odaklanmıştır. Bu durum kendi içinde biraz çelişkili gözükse de Ayvazovski'nin doğduğu yer olan Feodosia'ya taşınıp, Karadeniz kıyısına bakan yalısı, atölyesi, mutlu aile

²⁷ Temmuz 1816'da Afrika'nın batı kıyısı açıklarında yaşanan bu deniz felaketi tasvirinin etkisini anlamak için tarihsel bağlamı bir kez daha hatırlamakta fayda var. Resmin içerdiği en önemli politik mesajın, geminin batmasından sorumlu tutulan ve yaklaşık 20 yıldır denize açılmamış kaptanı Hugues de Chaumareys'i, Medusa firkateynine atayan Fransız monarşisi ve onun yegâne temsilcisi kralın suçlu olarak görülmesi ve bunun eleştirisinin sanata yansması olduğunu söyleyebiliriz. Kaptanın "etkisiz" rehberliğinde başlayan bir dizi olayın trajediye dönüşmesi ile birlikte Medusa'nın enkazı, Restorasyon Fransa'sının en büyük skandalı haline dönüşmüş ve ardından ulusal bir tartışmanın fitilini de ateşlemiştir. Kurulan araştırma komisyonunun birincil hedefi, gemi enkazından sorumlu olan ve batmaya başlayan bir gemide 150 asker, denizci ve yolcuyla terk eden komutanların beceriksizliğini, yetersizliğini göstermek olmuştur. Yaklaşık iki hafta sonra denizde sadece 15 kişinin hayatta kaldığını söylemek yaşanan trajedinin ne denli büyük olduğunu göstermeye yetecektir. Bu konuda daha fazla bilgi için, bkz. Yvonne Scott, "Reconstructing the Raft: Semiotics and Memory in the Art of the Shipwreck and the Raft", *Framing the Ocean, 1700 to the Present*, yay. haz. Tricia Cusack (London ve New York: Ashgate, 2014), 165-180; Patrick Noon ve Stephen Bann, yay. haz. *Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism* (London: Tate Publishing, 2003); Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France* (New Haven: Yale University Press, 2002).

hayatından oluşan bir dünyanın içinde resim yapmaya devam ettiğini hatırlatmak isterim. Ancak bu durumu bir tecrit olarak algılamak yerine, yaşamındaki bu dönemin sanatçının bilinçli bir tercihi olduğunu ve politik anlamda onu gündemi takip etmekten koparmadığını da belirtmekte fayda vardır. Kısaca tanımlamak gerekirse, Ayvazovski, Çar ile sürdürdüğü verimli ilişkileri sağlama almayı başaracak kadar işbirlikçi, ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına ağırlığını koyan, merkezinde gündelik yaşam ve özellikle de emek isteyen yoğun işlerle uğraşan insanların hayatlarının yer aldığı realizm²⁸ akımına da mesafeli durmayı tercih eden daha bağımsız bir konumda bulunmaktadır.

İvan K. Ayvazovski,
*Sinop. Savaşın
Sonraki Gece.*
1853, tuval üzerine
yağlıboya,
331 x 220 cm,
Deniz Müzesi,
St. Petersburg.



Tarihsel Vizyon ve Tarihin Temsili: Savaş Resimleri

Bütün bir on dokuzuncu yüzyıla yayılmış olan Osmanlı-Rus savaşlarını (1827-29, 1853-56, 1877-78) betimlemedeki ustalığının kendisinin bugün bile en meşhur Rus ressamlarının başında geldiği gerçeğini pekiştirdiğini söylemek de yerinde olacaktır. Önce Çar

28 Rusya, 1860'ların başında büyük bir sosyo-kültürel çalkantı yaşamış; 1861 yılında serflik sisteminin kaldırılmasını genç entelektüellerin radikalleşmesi izlemiştir. Rus İmparatorluk Sanat Akademisi'ndeki on dört genç sanatçı, 1863'teki yıllık altın madalya yarışmasına katılmayı reddetmiş, öncelikle Akademi'nin Rusya'daki çağdaş durumla ilgisiz olduğu için tarihi resim konusundaki katı ısrarına karşı çıkmıştır. Ancak Akademi'yi reddetmek, çarlık hükümetini hami olarak reddetmek anlamına da geldiğinden, protesto eden sanatçıların birçoğu kendi sergilerini yaratmak zorunda kalmıştır. Daha sonra, 1870 yılında, Rusya'daki yaşamı daha dürüst bir şekilde temsil eden bir sanatı desteklemek ve (bu) sanatı şehir merkezlerinden çıkarmak gibi birbirini destekleyen amaçlarla Gezici Sergiler Topluluğu (Gezginler) kurulmuştur. Çalışmalarında, genç realistler sürekli ve acı çeken ve baskı altındaki köylülüğün gerçek yaşamlarını zenginlerin ve toprak ağalarının hakimiyeti altında tasvir etmeye çalışmışlardır. Konu hakkında detaylı bilgi için, bkz. Elizabeth Kridl Valkenier, *Russian Realist Art, the State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition* (New York: Columbia University Press, 1989); Elizabeth Kridl Valkenier, "The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s", *The Russian Review* 34/3 (1975): 247-65; Dmitry Sarabianov, *Russian Art from Neoclassicism to Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 1990); David Jackson, *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting* (Manchester: Manchester University Press, 2006); Rosalind Blakesley, *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757-1881* (New Haven: Yale University Press, 2016); Rosalind Blakesley ve Margaret Samu, yay. haz. *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014).



İvan K. Aivazovski, *Sinop Savaşı*, 1853, tuval üzerine yağlıboya, 220 x 331 cm, Deniz Müzesi, St. Petersburg.

I. Nikolay ardından halefi II. Aleksandr tarafından verilen siparişler üzerine, Aivazovski bütün bu savaşların deniz muharebelerini hayranlık uyandıran bir ustalıklarla tuvaline aktarmıştır. Aivazovski'nin savaş resimlerinde tarihin temsili, bir deniz imparatorluğu olma yolunda ilerleyen Rusya'nın, özellikle ezeli rakip Osmanlı İmparatorluğu'na karşı kazanılan zaferlerin yanı sıra bu konu üzerine oluşan görsel tarihin nasıl inşa edildiğini gösterir. 1846 yılında yaptığı St. Petersburg Donanma Enstitüsü'nde bulunan *Navarin Savaşı, 8 Ekim 1827*²⁹ adlı tablosu, 1853 tarihli Kırım Savaşı'ndan bir kesit sunan, St. Petersburg Deniz Müzesi'nde yer alan, hem gece hem de gündüz zamanlarında Sinop Savaşı'nı betimleyen *Sinop: Savaşın Sonraki Gece, 18 Kasım 1853* ile *Sinop Savaşı* adlı tabloları ile 93 Harbi'nde Rus gemilerinin Osmanlı donanmasını yok ettiği yine St. Petersburg Deniz Müzesi'nde sergilenen 1877 tarihli *Grandük Konstantin'in Türk Savaş Gemisi Asar-ı Şevket'e Suhumi Limanı'nda Saldırısı, 12 Ağustos 1877* ile *Vesta ve Türk Savaş Gemisi Feth-i Bülend Arasındaki Savaş, Karadeniz 11 Temmuz 1877* adlı tabloları da³⁰ ressamın bu konuda yaratmış olduğu eserlerden sadece bir kaçıdır. Aivazovski bir deniz ressamıdır ve bu sıfatının da ötesinde Rus donanması baş ressamıdır. 1878 ve 1881 yıllarında *Russian Antiquity* adlı dergide P. P. Karatigin adlı gazetecinin Aivazovski'nin meslekte kırk ikinci yılı şerefine bir röportajı yayınlanır. Aivazovski deniz savaşlarını konu ettiği resimleri için şu ifadelerle yer verir: "İster denizde, ister karada, kazanılan her zafer beni bir Rus olarak çok mutlu ediyor ve bir sanatçı olarak bunları

²⁹ İvan K. Aivazovski, *Navarin Savaşı*, 8 Ekim 1827 (1846, tuval üzerine yağlıboya, 221 x 331 cm, Donanma Mühendislik Enstitüsü, St. Petersburg).

³⁰ İvan K. Aivazovski, *Grandük Konstantin'in Türk Savaş Gemisi Asar-ı Şevket'e Suhumi Limanı'nda Saldırısı, 12 Ağustos 1877, 1877*, tuval üzerine yağlıboya, 98x123 cm, Deniz Müzesi, St. Petersburg ve İvan K. Aivazovski, *Vesta ve Türk Savaş Gemisi Feth-i Bülend Arasındaki Savaş, Karadeniz 11 Temmuz 1877, 1895*, tuval üzerine yağlıboya, 99x124 cm, Deniz Müzesi, St. Petersburg.

tasvir etme dürtüsü sağlıyor.³¹ İlginç bir şekilde Ayvazovski'nin monografisini yazan iki önemli tarihçi/sanat tarihçisi Minas Sargsyan ve Şahen Haçatryan, 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı'nın sonunda imzalanmış Ayastefanos Antlaşması'nın imzalanacağı salonda Ayvazovski'nin akşamın alacakaranlığında sakin bir denizin betimlendiği resimlerinin asılı olduğunu yazar.³² Bu iki resmin hangisi olduğu hakkında kesin bir bilgi olmamakla beraber büyük ihtimal Osmanlı sultanları tarafından sipariş edilmiş İstanbul konulu resimleri arasında seçilmiş olabileceği akla yatkındır. Bu durum 90'lı yıllarda Türk tarihçileri tarafından "Rusya ve Osmanlı arasındaki düşmanca devam eden siyasete" karşın Ayvazovski'nin nasıl



İvan K. Ayvazovski, *Osmanlı Donanması*, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 59 cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, İstanbul.

"barışçıl" bir ortama katkıda bulunduğu üzerine bir kanıt olarak gösterilmiştir.³³ Ayrıca Ayvazovski'nin Dolmabahçe Resim Müzesi'nde sergilenen 1874 tarihli *Osmanlı Donanması* ve *Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması* ile 1875 tarihli *Osmanlı Donanması* resimleri de bulunmaktadır. Bunlardan *Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması* adlı resim on dokuzuncu yüzyılın bir diğer sahil sarayı önünde Ruslar tarafından yok edildikten sonra yenilenen Osmanlı donanmasını tasvir eder. Aradan kısa bir süre geçtikten sonra ressamın savaşın mağlup tarafını da betimlemesi ve Osmanlılar için çok ağır şartları olan bir antlaşmanın imzalanacağı salonda Ayvazovski resimlerinin duvarları süslemesi bu ürünlerin ve sanatçının üretim yaptığı dönemin çok katmanlı ve birbirine zıt bir arka planda üretildiğini düşünmemizi sağlar. Tabii bu durum ayrıca sanatçının Osmanlı Sarayı ile kurduğu uzun süren, karşılıklı, genelde sıcak ve kârlı bir ilişkinin varlığını da gözler önüne serer. Bu çelişkili durumun Ayvazovski'nin sarayla ve özellikle son dönemde Sultan Abdülhamid ile olan ve Ayvazovski'nin "Ermeniler lehine propaganda yaptığı gerekçesiyle" bozulduğu ilişkisine de büyük ölçüde ışık tutmaktadır. Rus çarlarına ve Rus muzaffer tarihinin görselliğine hizmet etmekle beraber Ayvazovski Sultan Abdülhamid'in Ermenilere karşı acımasız politikasına çok sert tepkisini gös-

31 The State Russian Museum, *Ivan Aivazovsky: On the 200th Anniversary of the Artist's Birth* (St. Petersburg: Palace Editions, 2016), 72.

32 Sargsyan, *Jizn' Velikogo Marinista*, 163; Haçatryan, *Ayvazovskiy: Jivopis'*, 13.

33 Gönül Uzelli, "Tarihsel Süreç İçerisinde Osmanlı-Rus İlişkilerinde Resmin Yeri", *Antik Dekor* (1997), 79.



İvan K. Ayvazovski,
Çırağan Sarayı
Önünde Osmanlı
Donanması, 1875,
tuval üzerine
yağlıboya,
93.2 x 131.2 cm,
Milli Saraylar Tablo
Koleksiyonu, İstanbul.

termiştir. Kariyerinin ilk başından beri Ermeni milli kültür bilincini gösteren resimler yapmış olsa da³⁴ 1895'ten sonra sistematik bir şekilde Ermeni ileri gelenleriyle³⁵ görüşmeler yapmış, yazışmalarda bulunmuş ve Ermenilere yardım amacıyla sergiler düzenlemiş, ziyafetler vermiştir. Muhtemelen Sultan Abdülaziz döneminde aldığı siparişler düşünüldüğünde, Çar'ın resmi ressamı olarak edindiği misyonu gerçekleştirmek için sarayın ve dönemin sanat çevresinin desteğine ihtiyacı vardı. Bu yüzden ticari bir bakış açısıyla değerlendirecek olursak açıkça bir muhalefet yürütmek yerine Saray'a yakın

34 Bu resimlerine örnek olarak Ermeni milli kültüründe oldukça önemli bir yer tutan Ağrı Dağı ve diğer coğrafi betimlemeler gösterilebilir. Ayvazovski özellikle Kutsal Kitap'ta geçen Nuh'un gemisinin Ağrı Dağı'na oturmasıyla birlikte tarihin başladığı görüşünü de resimlerinde tasvir eder. İvan K. Ayvazovski, *Ağrı'dan Nuh'un İnişi*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 128×218 cm, Ermenistan Milli Galerisi, Erivan; İvan K. Ayvazovski, *Ağrı Dağı*, 1868, tuval üzerine yağlıboya, 124.5×167.5 cm, Özel Koleksiyon; İvan K. Ayvazovski, *Aras Nehri ve Ağrı Dağı*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 40×64 cm, Özel Koleksiyon; İvan K. Ayvazovski, *Sevan Gölü*, 1869, tuval üzerine yağlıboya, 98×120 cm, Özel Koleksiyon; İvan K. Ayvazovski, *Ağrı Dağı*, 1885, tuval üzerine yağlıboya, 23×34 cm, St. Lazer Manastırı, Venedik; İvan K. Ayvazovski, *Büyük Tufan'dan Sonra Ağrı'dan Nuh'un İnişi*, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 105×182 cm, Ermeni Patrikhanesi, İstanbul.

35 Ayvazovski 1896 yılında Ermeni Katolikosu Mıgırdic Hırımyan ile yaşanan "katliamlar" hakkında mektuplaşmış ve resimleri aracılığı ile Hırımyan'a bu vahşeti dünyaya duyurmak konusunda söz vermiştir: "[...] Kutsal mesajınız beni ziyadesiyle onurlandırdı. Kutsal Efendimiz! Kalbim uzun zamandır sizi o kutsal tahtınızda ziyaret etmek ve ayaklarınıza yüz sürmek isteği ile dolu. Tanrı'dan bu emelime ulaşmak yolunda bana yol göstermesini tüm kalbimle diliyorum. Tanrı sinirlendi! Bana çok hassas ve harika bir teklifte bulundunuz. Kanlı dağların arka planı eşliğinde üzgün ve kederli bir tasvirle Hayrik'i ve Ermeni Katliamını resmetmek. Yüce Olan'ın hayatımı sağlıkla devam ettirmesi koşulunda bu dokunaklı teklifinizi yerine getireceğim gün gelecek [...] Mektubun tam metni için, bkz. Mektup, İvan K. Ayvazovski'den Mıgırdic Hırımyan'a, 8 Eylül 1896, Sargsyan, Artunian vd. Ayvazovskiy: *Dokümanı*, 277–278. Hayrik kelimesi Ermeni dilinde "küçük baba" manasına gelip Katolikos Hırımyan için kullanılır. 1869–1873 yıllarında arasında İstanbul Ermeni Patrikliği, 1880–1885 arası Van Episkoposluğu, 1892–1907 arası da Tüm Ermeniler Katolikosluğu yapmış olan Hırımyan Ermeni halkının, özellikle de köylülerinin siyasi ve sosyal hakları konusunda yapılması gereken reformların ateşli bir savunucusuydu. Aynı zamanda büyük bir eğitimciydi ve Van merkezli bir matbaada ilk defa Osmanlı topraklarında Ermeni dilinde çıkan bir dergi yayınlamıştı. Hırımyan için halkın refahı ve bu konuda yapılması gerekli düzenlemeler tüm düşüncelerinin üzerindeydi. Bu nedenle Sultan II. Abdülhamid ve Çar II. Nikolay'ın imparatorluk söylemleriyle ve aynı zamanda birçok İstanbul Ermenisi ile çelişiyordu. Konu için, bkz. Gerard Libaridian, *Modern Armenia: People, Nation, State* (New Brunswick ve New Jersey: Transaction Publishers, 2004), 59–62; Gizem Tongo, "Artist and Revolutionary: Panos Terlemejian as an Ottoman Armenian Painter," *Études arméniennes contemporaines* 6 (2015): 140–142; Agop J. Hacikyan vd. *The Heritage of Armenian Literature* (Detroit: Wayne State University Press, 2005), 236–238.

olan Ermenilerle samimi iş birliğine devam ederek bu süreci yürütmek daha mantıklı ve gerçekçi bir hamle olarak gözükmüş olmalıdır. Bu anlayış Sultan Abdülhamid'in saltanatının yaklaşık ilk on yılında da devam etmiştir. Yukarıda bahsettiğim Ebüzziya Tevfik'in anılarından kesit Sultan Abdülhamid ve Ayvazovski arasındaki ilişkinin bir kısmına net bir şekilde ayna tutar. Kısaca özetlemek gerekirse, 1890'lı yıllara kadar Ayvazovski Rusya'nın muzaffer savaş resimlerini betimlemekten gurur duyacak ve bununla övünecek kadar şoven ruhlu bir ressam, Sultan'ın resmi davetleriyle İstanbul'a geldiği bir ortamda ise Osmanlı'nın bu mağlubiyetler sonrası nasıl "yenilendiğini" gösterecek kadar da çok katmanlı ilişkilerin ortasında bir konumdaydı. Siyasetin Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi değişimine ayak uydurmakta zorlandığı bir dönemde artık hem maddi hem de manevi bir tatmine ulaşmış olan Ayvazovski'nin Ermeni ileri gelenlerinin yardım isteklerine karşı Sultan Abdülhamid ile olan ilişkisini tabir-i caizse ipleri koparma noktasına getirmekten çekinmediğini kabul etmek gerekir.³⁶ Bu bakış açısıyla Ayvazovski'nin Ermeni kimliğinin ifadesine bakmak O'nun sadık ve vatansever bir Rus imparatorluk tebaası olarak kendini temsil edişini bir Ermeni olarak ifade ettiği eserlere odaklanarak sorgulayacak ve sonunda tamamlayacaktır. Resimlerinde tasvir edilen ve Ermeni ulusal söylemiyle ilişkilendirilen önemli sayıda simge yapı göz önünde bulundurulduğunda, Ayvazovski'nin Ermeni ulus inşası mitlerini nasıl temsil ettiği ve bu eserlerin nasıl ulusal simge haline geldiği ortaya çıkmaktadır. Ayvazovski'nin Ermeni mitolojik kültür mirasından beslenen manzaraları ve Ermenilere yapılan zulmü vurgulamak için uluslararası insani yardım kampanyaları için ürettiği yankı uyandıran ancak nadiren araştırılan sembolik anlatımını yakından incelemek, modern Ermeni kimliğinin şekillenmesi ile siyaset ve sanat arasındaki organik bağı da açığa çıkartacaktır.

Sonuç Yerine

Kozmopolit olarak da tanımlayabileceğimiz on dokuzuncu yüzyıl sanatıyla ilgili son tartışmalar, Ayvazovski'nin çalışmalarının üretim ve sanat piyasasındaki yerini çevreleyen jeopolitiği ele aldığımızda, daha karmaşık bir şekilde ortaya çıkar. Ayvazovski'nin sanatını kesişen kimliklerinin (Rus, Rus-Ermeni ve Ermeni) etkisi altında incelemek, Osmanlı İmparatorluğu, Rusya ve Avrupa arasında on dokuzuncu yüzyıla ait bir görsel kültür ve kültür diplomasisi anlayışını da beraberinde getirir. Bu bağlamda sanat, kültürel bir kimlik oluşturma ve kültürler arası diyalog için bir araç olma görevini de yerine üstlenir. Ayvazovski böylece Rus ve Osmanlı/Türk sanat tarihinin en önemli figürlerinden sadece biri değil, aynı zamanda iki ulusal geleneğin kesiştiği bir anın somut göstergesi konumuna gelmiştir.

³⁶ Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde bulunan bir belgede Kefe (Feodosia) konsolosunun Ayvazovski üzerine yazdığı bir rapor bulunmaktadır. Raporu özetlemek gerekirse Ayvazovski verdiği bir ziyafette Osmanlı hükümetinin yetersiz idaresinden ötürü Osmanlı askerleri ve Kürtlerin birleşerek imparatorluk bünyesinde bulunan Ermenilere zulmettikleri ve bu durumun da Avrupalı Büyük Devletlerin dikkatini çektiğini dile getirmiştir. Bu kötü şartlarda herhangi bir düzelme olmaz ise İstanbul'da ve imparatorluğun dışında yaşayan Ermeniler'in silahlanıp bağımsızlık mücadelesi vermelerinin kaçınılmaz olduğu yazmaktadır. Sözlerin daha da vurgulamak ve konuya duyduğu hassasiyeti belirtmek için artık daha önceleri kendisine takdim edilen Osmanlı nişanlarını takmayacağını hatta onları yere fırlatıp atacağını ve karısına da takılan ikinci sınıf *Şefkat* nişanını da alarak yeğeni için bir tür broş yaptırmaya gönderdiğini sözlerine eklemiştir. Belgenin tamamı için, bkz. BOA Y.HUS. 344/51, 11 Receb 1313. Bu konuya Osmanlı madalyaları ve nişanları ile ilgili olan kitabında Edhem Eldem değinmiştir: Edhem Eldem, *Pride and Privilege: A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004), 346. Konu ile ilgili tam metin Fatma Ürekli'nin son zamanlarda yayınlanmış bir makalesinde de geçmektedir: Ürekli, "Arşiv Belgeleri Işığında", 23.



İvan K. Ayvazovski,
Osmanlı Donanması, 1875,
tuval üzerine yağlıboya,
71 x 97 cm, Milli Saraylar
Tablo Koleksiyonu,
İstanbul.

Ayvazovski'nin yaratıcılığını tam olarak anlamak için Ermeni ve Osmanlı sanatındaki rolüne atıfta bulunmak çok önemlidir. Böylece, sanatçının Rus kültürüne ait olmakla birlikte, Ermeni ve Osmanlı kültürel mirasının önemli figürlerinden biri olduğu söylenebilir. Onu, bir ulusun ya da imparatorluğun içine gömülü olarak değil, "kesiştikleri noktada" bir bağlama oturtmak, Ayvazovski'nin etkisine ilişkin anlayışımızı gözden geçirmemizi kolaylaştırır. Bu bağlamda, Ayvazovski'nin anlatımıyla İstanbul tasvirlerine nasıl farklı bir bakış açısı getirdiğinin altını çizmek gerekir. Çünkü, eserlerinde kullandığı, odak noktasını "karadan" "denize" çevirdiği perspektifi, Ayvazovski'nin İstanbul ve daha büyük ölçekte Karadeniz coğrafyasına nasıl farklı bir gözle bakabildiğini ortaya koyar. Bu anlayış, İstanbul'u, yerel, kara odaklı ve devlet merkezli bir mekân olarak ele alan diğer çalışmaları da kenarda bırakmadan, yeniden değerlendirmemizi kolaylaştıracaktır. Bu revize bakış açısı, İstanbul'u rüya gibi, adeta 1001 Gece Masalları'ndan fırlamış büyülü bir şehir olarak tasvir eden on dokuzuncu yüzyıl Romantik/Oryantalist ikonografisinin kalıcı mirasına meydan okuyacak ve bu duruma alternatif olarak İstanbul'u bir "geçiş bölgesi" olarak yeniden konumlandırmamıza olanak sağlayacaktır. Bu yenilikçi bakışı olanaklı kılan, Ayvazovski'nin eserleri aracılığıyla tasvir ettiği coğrafyanın birbiri ile bağlantılı ve etkileşim halinde olduğunu bizlere kanıtlaması olmuştur. Bu duruş, onu milliyetçi tarih yazımının bazen tek düze olarak nitelendirebileceğimiz algısının dışında bir yere koyar. Bir sanat tarihi kategorisi olarak zaman zaman "yetersiz" kalabilen Oryantalizm, Avrupa resim geleneğinin gelişiminde alternatif modellerin kesintiye uğramasını tanımlamak açısından yararlı sayılabilir. Fakat daha eleştirel bir perspektiften bakılacak olursa, Oryantalizm, Avrupa kültürünün karşılıklı etkileşimini ve Avrupa'daki emperyal güçlerin Oryantalist sanatta referans verilen kültürü etkileme ve kontrol etme biçimini tanımlama amacına hizmet ederken yine "yetersiz" kalmaktadır. Öte yandan, Ayvazovski'nin deniz manzaralarının, dikkatleri on dokuzuncu yüzyıldaki Rus/Osmanlı imparatorluk söylemlerinin bölgesel karakterine yönelttiğini kabul etmek gerekir. Bu yönüyle sanatçı, İstanbul deniz manzaralarının görsel temsilleri ile Karadeniz kültürünün bu bölgede başlattığı toplumsal ve siyasi değişimler arasındaki ilişkiye de ışık tutar ve bu durum yukarıda tanımlanan "yetersizliğe" alternatif bir çözüm üretebilir. Bu durumun sanat tarih yazımına bir yenilik getireceği çok açıktır.

Şunu unutmamak gerekir ki manzara resmi (özellikle deniz manzaraları) Oryantalist sanat içerisinde küçük ve kısmen de önemsiz bir konuma sahiptir; aynı zamanda sanat tarihi yazımında da kendisine bir alan açması da ancak son jenerasyonun anlayı-

şının değişmesi ile mümkün olmuştur. Tabii ki, manzara resimleri üzerine geçtiğimiz on yıllarda sayısız kitap, makale yayınlanmıştır.³⁷ Ancak, manzara konusunun, son zamanların sanat tarihi literatüründe tam anlamı ile incelendiği örnekler çok az rastladığımızı söyleyebiliriz. Son yıllarda yapılan araştırmalar, manzara resmini sadece ressamın tahayyülünün tuvale yansımaları olarak görmeyi ötesine geçmiştir. Fakat hâlâ, çok az çalışma jeopolitik mekân kavramı ile peyzaj temsili arasındaki ilişkiyi anlamak için sofistike bir model formüle etmiştir. Bunun yerine, analizlerin çoğu resme, diğer görsel medya araçlarından daha fazla önem atfetmiş ve öncelikli olarak sosyo-politik konunun manzara temsilini nasıl etkilediği üzerinde durmuştur. Peyzaj tasvirlerinin toplumsal boyutunu geniş ölçüde ele alanların, bu tür dönüşümlerin yaşanmasının, kısmen de olsa, manzara temsillerinin bir sonucu olduğunu düşünmek yerine, sanatçıların tarihsel, toplumsal ve politik değişimlere nasıl tepki verdiklerini incelemelerine bağlanmış olmaları da bu sorunsalı yaratan diğer bir neden olarak algılanabilir. Dolayısıyla, Ayvazovski'nin deniz tasvirlerini Batı merkezci bir paradigmanın sonucu olarak, Oryantalist bir söylemle "gücün tasviri" olarak değil "tasvirin gücü" şeklinde incelemenin sanat tarihine yeni açılımlar getireceğini ümit ediyorum.

Sonuç olarak, Ayvazovski'yi Karadeniz çevresindeki toplumların tarihlerini, kültürlerini ve siyasetini bir araya getiren bir sanatçı olarak ele almanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu yaklaşım, sanatçının ürettiği coğrafyanın daha eski, daha derinlere kök salmış sanatsal ve kültürel haritasının hafızalarda tekrar canlanmasına olanak sağlayacaktır. Bir Rus imparatorluk yurttaşı olarak ürettiği eserler, Ermeni milli gelişimine katkıları, aynı zamanda İstanbul'un pitoresk görüntüsüne olan tutkusu, onu bu üç kültür içerisinde paralel bir anlayışla ele almamıza yardımcı olur. Ulusal düşmanlıklarla dolu bir zamanda üreten, çok uluslu bir karaktere sahip bir ressam ve vatandaş olarak Ayvazovski'yi incelemek ulusal sınırların ötesine ulaşan, aynı zamanda daha geniş bir coğrafya olarak tanımlayabileceğimiz Karadeniz bağlamıyla kesişecek ve zaman içerisinde bu bağlamla birleşecektir. Belki de onun öyküsü, Rus, Türk ve Ermeni (sanat) tarihinin sayfalarında yanlış anlaşılmalı ya da kasıtlı olarak çarpıtılmış hikayelere karşı, önyargısız olarak, yeni bir görüşü de teşvik edebilir.

37 Bu konuda yazılmış kaynaklar için, bkz. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998); Denis Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World* (London: I. B. Tauris, 2008); Denis Cosgrove, *Geographical Imagination and the Authority of Images* (Stuttgart: Steiner, 2006); Denis Cosgrove ve Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012); Stephen Daniels, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (Oxford: Blackwell Publishing, 1994); T. J. W. Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2009); John Zarobell, *Empire of Landscape: Space and Ideology in French Colonial Algeria* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2010); Christopher David Ely, *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002); Tricia Cusack, yay. haz. *Art and Identity at the Water's Edge* (London and New York: Routledge, 2012); Tricia Cusack, yay. haz. *Framing the Ocean, 1700 to the Present* (London and New York: Routledge, 2014); Tricia Cusack, *Riverscapes and National Identities* (New York: Syracuse University Press, 2010); Geoff Quilley, *Empire to Nation*; Geoff Quilley, *Art for the Nation: The Oil Paintings Collections of the National Maritime Museum* (London: National Maritime Museum, 2006); Mark Bassin, *Visions of Empire: Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840–1865* (New York: Cambridge University Press, 1999); Mark Bassin, *Space, Place, and Power in Modern Russia: Essays in the New Spatial History* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018); Mark Bassin, Sergei Glebov ve Marlene Laruelle, yay. haz. *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015); Jane T. Costlow ve Arja Rosenholm, yay. haz. *Meanings and Values of Water in Russian Culture* (London: Routledge, 2018).

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları

- T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)
Yıldız Hususi Maruzat (Y.A.HUS.)
Rus Devlet Donanma Arşivleri [РГА ВМФ-Российский государственный архив военно-морского флота]
Krakow Milli Müzesi, envanter no. III-r.a.6.688 ve 6.689 III-r.a.10.296-10.366
Tretyakov Galerisi Arşivi, El Yazmaları Departmanı, Moskova.

Gazete ve Dergiler

- The Tretyakov Gallery Magazine*, (2016-2017)

Kitap, Makale ve Tezler

- Bassin, Mark. *Visions of Empire: Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840–1865*. New York: Cambridge University Press, 1999.
_____. *Space, Place, and Power in Modern Russia: Essays in the New Spatial History*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018.
Bassin, Mark, Sergei Glebov ve Marlene Laruelle. Yay. Haz. *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.
Barsamov, Nikolay. *Ayvazovskiy*. Moskova, 1962.
Blakesley, Rosalind ve Margaret Samu. Yay. Haz. *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014.
_____. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757-1881*. New Haven: Yale University Press, 2016.
Caffiero, Gianni ve İvan Samarine. *Light, Water and Sky: The Paintings of Aivazovsky*. London: Alexandria Press, 2012.
Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
_____. *Geographical Imagination and the Authority of Images*. Stuttgart: Steiner, 2006.
_____. *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*. London: I. B. Tauris, 2008.
Cosgrove, Denis ve Stephen Daniels. Yay. Haz. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
Costlow, T. Jane ve Arja Rosenholm. Yay. Haz. *Meanings and Values of Water in Russian Culture*. London: Routledge, 2018.
Coşkuner, Fatma. "On the Threshold of the Black Sea: Intersecting Discourses of Empire and Identity in the Paintings of İvan Konstantinovich Aivazovsky". Doktora Tezi, Koç Üniversitesi, 2021.
Cusack, Tricia. *Riverscapes and National Identities*. New York: Syracuse University Press, 2010.
_____. Yay. Haz. *Art and Identity at the Water's Edge*. London and New York: Routledge, 2012.
_____. Yay. Haz. *Framing the Ocean, 1700 to the Present*. London and New York: Routledge, 2014.
Daniels, Stephen. *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Oxford: Blackwell Publishing, 1994.
Davidian, Vazken Khatchig. "Image of an Atrocity: İvan (Hovannes) Aivazovsky's Massacre of Armenians in Trebizond 1895". *Études arméniennes contemporaines* 11, 2018, 40–73.
Dostoyevski, Fyodor M. *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*. İstanbul: İletişim, 2005.
Eldem, Edhem. *Pride and Privilege: A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004.
_____. "Osman Hamdi Bey'in 'Karanlık' Yılları: 1871-1881". *Milli Saraylar* 17, 2019, 52–75.
Ely, Christopher David. *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002.
Fazlıoğlu, Ayşe. "Ebüzziya Tevfik ve Sultan Abdülhamid'e Sunduğu Halılar". *Milli Saraylar* 3, 2006, 57–76.
Germaner, Semra ve Zeynep İnankur. *Constantinople and the Orientalists*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
Girardelli, Paolo ve Ezio Godoli. Yay. Haz. *Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey: Design Across Borders*. Newcastle: Cambridge Scholars Yayınları, 2007.
Grimaldo Grigsby, Darcy. *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press, 2002.
Göncü, Cengiz. *Dolmabahçe Sarayı: İnşa Süreci, Mekân ve Teşkilatı*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2019.
Hacıyan, Agop vd. *The Heritage of Armenian Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.
Karatugin, P.P. "İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy i Yego XLII-letnyaya Hudojestvennaya Deyatel'nost' 1838–78." *Russkaya Starina*, 21, 22, 23, 1878 ve 31, 1881.

- Haçatryan, Şaen. *Ayvazovskiy: Jivopis*. Moscow, 1989.
- _____. *Aivazovsky: Well-Known and Unknown*. Samara: Agni, 2000.
- _____. "Aivazovsky Brothers." *Tretyakov Gallery Magazine* 4-53, 2016, 162–175.
- Kuzmin, Nikolay. *Plennik Morya: Vstreçi s Ayvazovskim*. Moscow, 2017.
- Lewis, W. Martin ve Kären E. Wigen. *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Libaridian, Gerard. *Modern Armenia: People, Nation, State*. New Brunswick ve New Jersey: Transaction Publishers, 2004.
- Mitchell, T. J. W. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Novouspenskiy, Nikolay. *Velikiye Mastera Jivopisi: İvan Ayvazovskiy*. St. Petersburg: Avrora, 2010.
- Noon, Patrick ve Stephen Bann. *Yay. Haz. Crossing the Channel: British and French Painting in the Age of Romanticism*. London: Tate Publishing, 2003.
- Özendes, Engin. *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi ve Kültür Yayınları, 1998.
- Quilley, Geoff. *Art for the Nation: The Oil Paintings Collections of the National Maritime Museum*. London: National Maritime Museum, 2006.
- Roberts, Mary. *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth Century Visual Culture*. California: University of California Press, 2015.
- Sarabianov, Dmitry. *Russian Art from Neoclassicism to Avant-Garde*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Sargsyan, Minas, G. Artunian vd. *Ayvazovskiy: Dokumentı i Materialı*. Erivan: Aistan, 1967.
- _____. *Jizn' Velikogo Marinista: İvan Konstantinoviç Ayvazovskiy*. Feodosia ve Moscow: Koktebel, 2010.
- Scott, Yvonne. "Reconstructing the Raft: Semiotics and Memory in the Art of the Shipwreck and the Raft." *Framing the Ocean, 1700 to the Present*. Yay. Haz. Tricia Cusack, 165-180. London ve New York: Ashgate, 2014.
- Sozaev, Eduard ve John Tredrea. *Russian Warships in the Age of Sail 1696-1860: Design, Construction, Careers and Fates*. Barnsley: Seaforth Publishing, 2010.
- Suvorin, Aleksey. *Yay. Haz. İvan Nikolayeviç Kramskoy: Yego Jizn', Perepiska i Hudojestvenno-Kritičeskiye Statyi 1837-1887*. St. Petersburg, 1888.
- The State Russian Museum. *İvan Aivazovsky: On the 200th Anniversary of the Artist's Birth*. St. Petersburg: Palace Editions, 2016.
- Tuğlacı, Pars. *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1981.
- _____. *Ayvazovski Türkiye'de*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983.
- Tongo, Gizem. "Artist and Revolutionary: Panos Terlemezian as an Ottoman Armenian Painter." *Études arméniennes contemporaines* 6, 2015, 111–153.
- Türesay, Özgür. "Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-i Ebüzziya (1880-1912)". *Müteferrika* 18, 2000, 87–140.
- _____. "Osmanlı Kimliğinin Peşinde: Ebüzziya Tevfik Bey". *Müteferrika* 21, 2002, 3–25.
- Uras, Büke. *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*. İstanbul: Korpus Yayıncılık, 2020.
- Uzelli, Gönül. "Tarihsel Süreç İçerisinde Osmanlı-Rus İlişkilerinde Resmin Yeri." *Antik Dekor*, 1997, 76–82.
- Ürekli, Fatma. "Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Sarayında Nişanlarla Takdir ve Taltif Edilen Ressam Ayvazovski'nin Bilinmeyenleri". *Milli Saraylar* 17, 2019, 7-31.
- Valkenier, Elizabeth Kridl. "The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s". *The Russian Review* 34/3, 1975, 247-65.
- _____. *Russian Realist Art, the State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Wharton, Alyson. *The Architects of Ottoman Constantinople: The Balyan Family and the History of Ottoman Architecture*. London: I.B. Tauris, 2015.
- Wójcik, Agata. "Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında". *Milli Saraylar* 17, 2019, 33-51.
- Zarobell, John. *Empire of Landscape: Space and Ideology in French Colonial Algeria*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010.

Elektronik Kaynaklar

- Tevfik, Ebüzziya. "Zamanımız tarihine hadim-i hatrat. Cülusundan sonra Abdülhamid Han ile ilk mülakatım bu idi. Zamanımız tarihine ait hatrat. Heyvetül-hayvân bahçesi." *Mecmua-ı Ebüzziya* 138, 1912, 290-294; 139, 1912, 321- 329.
- <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/17964>. Son Erişim Tarihi: 03.12.2022.
- Toros, Taha, "Ünlü Deniz Ressamı Ayvazovski'nin Türkiye Hatıraları" İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi. 001552727007.
- <https://core.ac.uk/download/pdf/84782785.pdf>. Son Erişim Tarihi: 05.12.2022
- Eyice, Semavi. "Çağlayan Kasrı", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV, 1993.
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/caglayan-kasri>. Son Erişim Tarihi: 09.12.2022.