

Tuvallerde Yıldız Sarayı

Pelin ŞAHİN TEKİNALP*

Özet

19.yüzyılda tuval resminin gelişimi kapsamında, askeri okulların ders programına resim derslerinin alınmasıyla ilk yeniliklerin olduğu görülür. Bu dönemde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak bilinen ressamların yanı sıra ‘Darüşşafakalı Ressamlar’, ‘Primitifler’ ya da ‘Foto Yorumcular’ olarak adlandırılan başka bir grup da 19. yüzyılın sanat ortamında önemli bir yere sahiptir. Bu sanatçıların çoğunlukla, Yıldız Sarayı’nın Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemi yapıları ile özellikle tasarımında yabancı uzmanların görev aldığı havuzlu bahçeleri betimledikleri görülür. Tuval üzerine yağlıboya olarak yapılan bu resimlerdeki üslup birliği dikkat çekicidir. Büyük çoğunluğunun Darüşşafaka mezunu olduğu anlaşılan sanatçıların yeni öğrendikleri perspektif, ışık-gölge gibi yenilikleri öncelikle manzaralarda ve mimari ağırlıklı resimlerde denedikleri ve bunu yaparken de fotoğraftan yararlandıkları anlaşılır.

Anahtar Sözcükler: 19. Yüzyıl Tuval Resmi, Yıldız Sarayı, Primitifler, Darüşşafakalı Ressamlar, Foto Yorumcular.

Abstract

In the development process of canvas painting in 19th century, the first reforms were seen with the inclusion of painting into the curriculum of military schools. In addition to a group of painters known as ‘Şeker Ahmet Paşa Generation’, another group called variously as ‘Darüşşafaka Painters’, ‘Turkish Primitives’ or ‘Photo Interpreters’ had an important position in the artistic milieu of the 19th century. These artists mostly painted the buildings of the age of Sultan Abdülaziz and Abdülhamid II and the gardens with ponds (designed by the European experts) of Yıldız Palace. The style of unity is remarkable in these oil paintings on canvas. It is determined that most of the artists graduated from Darüşşafaka applied their experiences such as perspective, light and shadow contrasts first on the panoramic and architectural paintings, and they used photographs in this process.

Keywords: 19th century Canvas Painting, Yıldız Palace, Turkish Primitives, Darüşşafaka Painters, Turkish Photo Interpreters.

Osmanlı ordusunun yenilgiler alarak eski gücünü kaybetmeye başlaması, İmparatorluğun 17.yüzyıl sonlarında başlayan gerileyişinin en önemli sebeplerinden biridir. Bu sonucu getiren nedenler arasında gerek eğitimde gerekse donanımlardaki eksikliklerin belirgin bir şekilde ortaya çıkması, yeni teknikleri uygulayabilecek bilgi birikimine sahip insanların bulunmayışı, ekonomide bunalım ve bu bunalıma rağmen üst düzeyde beslenmesi gereken atıl bir topluluğun bulunuşu, tarımdaki çöküntü gibi ard

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

arda gelen olumsuzlukları saymak olasıdır. Osmanlı Devleti'nin çöküşünün ilk ipuçları olarak görülen 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmaları ile alınan yenilgiler sonucunda, yitirilen gücü kazanmaya yardımcı olacağı düşüncesinden hareketle öncelikle askeri alanda yeniliklere gidilmiştir (Lewis 1984:46).

Yenileşme hareketlerinin başlangıcından itibaren askeri alandaki değişimlerin yanı sıra, özellikle saray çevresinde, yeni bir sanat ortamının doğduğu görülür. Yenilikleri destekleyen sultanlar sayesinde, teknik gelişmeleri toplumsal yaşamdaki değişimler izlemiş, ardından da başta resim olmak üzere tüm sanat dallarında önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Kitap resminden duvar resmine, duvar resminden de tuval resmine geçiş Osmanlı sanatı açısından önemli bir süreç olmuştur. İlk girişimler askeri alanda görülürken tuval resminin gelişimine bakıldığında da ilk uygulamaların askeri okulların çatısı altında olduğu anlaşılmaktadır. 1773'de kurulan Mühendishane-i Bahri-i Hümayûn'daki teknik çizim dersleri resim sanatı açısından bir başlangıç sayılabilir (Dölen 1985: 511). Ardından, Sultan III.Selim (1789-1807) döneminde 1795'te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayûn (Say 1995: 39) ile II. Mahmud (1808-1839) döneminde 1835'de resmen açılan Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane okulları ders programına resim derslerinin alınması bu konudaki önemli adımlar arasında yer alır (İslimyeli 1965: 11; Cezar 1995: 377). Bu resim derslerinde amaç, ressam yetiştirmek değil, askerlik ile ilgili teknik çizimleri, krokileri çizebilme yeteneğini kazandırmaktır. Ayrıca, yurt dışına öğrenci gönderilmesi dışında yeni açılan okullara da Avrupa'dan özel olarak resim hocaları getirilir ve ders programlarındaki Hendese-i Resmiye, menazır, gölge, karakalem, modelden resim, tabiattan resim, hayali resim, yağlıboya resim ve fotoğrafçılık okutulan dersler arasında resim sanatı açısından önemli olanlarıdır (İslimyeli 1965: 15).

III. Selim dönemiyle başlayıp II. Mahmud döneminden itibaren yoğunlaşan yenileşme hareketleri XIX. yüzyılda tüm hızıyla devam eder. Özellikle Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde öncelikle Sultan'a özel ardından halka açık sergilerin düzenlenmesi, İstanbul'a gelerek uzun süreler çalışan ve hatta atölyeler açan batılı sanatçıların varlığı, saray için resim koleksiyonu oluşturma girişimlerinin yanı sıra programında resim dersleri olan Darüşşafaka (1873) gibi sivil okulların açılması sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunan etkenlerin başında gelir (Çoker 1983: 4-12; Cezar 1995: 153; Germaner 1996: 131). Ayrıca, güvenli olmadığı gerekçesiyle Dolmabahçe Sarayı'nı tümüyle terk ederek Yıldız Sarayı'na yerleşen Sultan Abdülhamid (1876-1909) döneminde, Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si'nin açılması (1883) sanat eğitiminin kurumsallaşması açısından önemlidir (Cezar 1995: 442-470). Osmanlı İmparatorluğu topraklarına gelen ve yeni oluşmaya başlayan sanat ortamında önemli bir role sahip batılı sanatçıların doğu merakı katlanarak devam etmekle birlikte, artık Osmanlı Müslim ve gayri Müslimlerin de sanata ilgisi sergilerle katılımlarından anlaşılır. Osmanlı sanatçılarının eserlerinin saraya alınması, resimhanesinde pek çok yerli ve yabancı sanatçının çalıştığı Yıldız Çini Fabrikası'nın 1892'de üretime başlaması da bu dönemdedir (Küçükerman 1987: 68). Sultan Abdülhamid'in, Yıldız Sarayı köşklerinden birinin bir odasını Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri tarafından bir odasını da fotoğraf atölyesi olarak kullanılmak üzere vermesi sanata verilen önem açısından kayda değerdir (Nuri Paşa 1909:454). Böylece, Osmanlı resminde tuval resmi geleneğinin yerleşmeye başladığı görülmektedir.

İlk Türk Ressamları olarak anılan grup çeşitli yayınlarda farklı başlıklar altında incelenir. 'Darüşşafakalı Ressamlar' (Çoker 1983: 4-12) olarak adlandırılanların yanı sıra 'Asker Ressamlar Kuşağı' başlığı altında toplamayı tercih eden araştırmacılar da vardır. Kullanılan bir diğer tanımlama ise 'Primitifler'dir (Edgü 1978:18). Bu ismi ilk olarak

Fransız sanat yazarı ve düşünürü René Huygue kullanmış ve doğaya bağlılıklarıyla kitap resmiyle Batı anlamında resim arasında ilk aşamayı oluşturdukları vurgulanmıştır (Berk 1972: 3). Ancak günümüzde pek çok araştırmacı bu nitelemeye karşı çıkmaktadır. Üslup birliği içeren ortak eğilimleri ile yağlıboya resme geçiş devrini başlatmaları sebebiyle ‘XIX. Yüzyıl İlk Türk Yağlıboya Ressamları’ olarak adlandırmanın doğru olacağı kanısında olan araştırmacılar da vardır (Erbil 1965:25). Diğer bir grup, pek çok sanatçının fotograftan çalışmış oldukları kanıtlandığından ‘Türk Foto Yorumcuları’¹ni uygun görürken, birinci devrenin ilk grubu olarak tanımlamayı tercih edenler de dikkati çeker (Arseven 1967:135; Tansuğ 1980: 4-7).

Bu resimler içinden bir seçme yapıldığında, Yıldız Sarayı konulu resimler içinde Fahri Kaptan’ın¹ Yıldız Sarayı Bahçesi’nden resminde, iki yanda çimenler ve ağaçlarla ön planda dere havuzu olarak adlandırılan havuzun arkada ulaştığı noktada Abdülmecid döneminde inşa edilen Valide Sulan Köşkü ya da Hünkar Dairesi olarak bilinen yapı görülür (Resim 1). Hüseyin Giritli’ye² ait yine Yıldız Sarayı Bahçesi resmi, büyük olasılıkla aynı dere havuzuna başka bir açıdan bakışı içerir. Öndeki havuzu gerilere ve sağa doğru izlerken arkada çok geniş bir alanı kaplayan Yıldız bahçelerinin özenle düzenlenmiş yeşil alanları ve burada gezinmeyi sağlayacak düzenli yolları ile bahçe lambaları dikkati çeker (Resim 2). Aynı sanatçının bir diğer resminde, saraya ulaşan yolun ardından kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan Sultan Abdülaziz dönemi yapısı Büyük Mabeyn’e ulaşılır (Resim 3).

Yıldız bahçelerini ve yapılarını resmeden bir diğer sanatçı Salih Molla Aşki’dir³. Sanatçı bu kez havuzu gerilerden ön düzleme akıtmak yerine resmi neredeyse ortasından enine kesecek şekilde yerleştirir ve diğerlerinin aksine mimariyi çok detaylandırmadan sanki öncelikle bahçenin ihtişamını yansıtmak ister. Dere gibi bir havuz kenarında çimenler, kompozisyonun merkezinde vurgulanmak istercesine salkım söğüt başta olmak üzere çeşitli ağaçlar dikkati çeker (Resim 4). Yıldız Sarayı içinden dış bahçede yer alan Malta Köşkü bu kez Ahmet Ragıp⁴ tarafından betimlenir. Yine kompozisyonun büyük bir bölümü S çizen havuzun kenarındaki çam ağaçlarına odaklanır. Arka planda ise özellikle sarayın Abdülaziz dönemi yapılarından Malta Köşkü dikkati çeker (Resim 5). Yıldız bahçelerinden başka bir kesit sunan diğer bir sanatçı da Şevki’dir⁵ ve dış bahçede yer alan havuza bakan cephesiyle yine bir Abdülaziz dönemi yapısı olan Çadır Köşkü’nü betimlemeyi seçmiştir. İki yanda ağaçlarla çevrelenmiş köşkün yarı daire merdivenleri resmin ön düzlemindeki durgun, kırıltısız suya ulaşır (Resim 6). Yıldız Sarayı bahçesinden bu kez ağaçlar arasında bir köşkü resimleyen sanatçı Osman Nuri’dir⁶. Yolun kenarında ayaklı saksılar içinde çiçeklerle sık ağaçların arasındaki köşk kısmen görülür (Resim 7). Bugün Dolmabahçe

¹ 1890 ve 1892 Bahriye Salnamesine göre Fahri Kaptan’ın Mekteb-i Bahr-i Hümayun mezunu olduğu anlaşılır. Ayrıca yine Bahriye Kolağası Fahri adı 1903’de Darüşşafaka Lisesi kayıtlarında öğretmen olarak geçer (Renda ve Erol 1980: 95 ; Tansuğ 1986: 53).

² Ressam Hüseyin Giritli’nin 1891 Darüşşafaka mezunlar listesinde adı kayıtlıdır. Ayrıca sanatçının adı eğitim için Fransa’ya gönderilen öğrenciler arasında da geçer (Çoker 1983: 9, 12).

³ Salih Molla Aşki Darüşşafakalı sanatçılardandır ve 1892 mezunudur (Renda ve Erol 1980: 94; Çoker 1983:9).

⁴ Ahmet Ragıp’ın da adı 1890 Darüşşafaka mezunları arasında geçer (Çoker 1983:7).

⁵ Şevki’nin adı 1891 Darüşşafaka mezunları arasında bulunur (Çoker 1983:12).

⁶ Araştırmacıların bir kısmı Osman Nuri’nin 1859 Mekteb-i Harbiye mezunu Osman Nuri Paşa olduğunu düşünmüşlerse de, resmin arkasındaki Osman Nuri Vidin yazısı resmin 1891 Darüşşafaka mezunu Vidinli Osman Nuri’nin olduğunu kanıtlar (Çoker 1983: 6).

Sarayı bahçesinde yer alan kuğulu fiskiyeli havuzu Mustafa⁷ isimli bir sanatçı resmetmiştir (Resim 8). Ön plandaki fiskiyeli havuzun ayrıntılı bir şekilde ele alındığı görülür. İki kenarındaki düzenli ağaç sıralarıyla gerilere doğru giden yollar bahçenin büyüklüğünü vurgular gibidir. Yıldız Sarayı'ndan ilginç bir köşe olarak ön planda havuzun dikkati çektiği Güzel Sanatlar binası ile kışlık kameriye Ahmet Ziya'nın⁸ resminin konusunu oluşturur (Resim 9). Ressam Hüseyin Darüşşafakalı⁹ ise bu kez Hasbahçe'nin en ucundaki Cihannüma Kasrı'nı ele alır (Resim 10). Kompozisyonun ön düzleminden gerilere doğru giden dere havuzunun sonlandığı noktada, II. Abdülhamid'in kendisi için bir dinlenme mekanı olarak yaptırdığı kasır dikkati çeker. Sanatçısı bilinmeyen ve Yıldız Sarayı bahçesinden Kaskad Kasrı ile önündeki havuz ve taşlarla oluşturulmuş çevre düzenlemesini gösteren resimde, özellikle kara taşlarla suni olarak yapılmış mağaralar vurgulanır (Resim 11). Yıldız Sarayı içinde havuzlu bahçeyle birlikte, Yıldız (Hamidiye) Camisi, Set (Seyir) Köşkü, Büyük Mabeyn ile Silahhane binasını gösteren resmin de sanatçısı bilinmemektedir (Resim 12). Kompozisyonun ön düzleminde yer alan bahçeden alanın topografik özelliklerini de vurgularcasına gerilere doğru gidildiğinde yapılar görülür. Resimde, Sultan Aziz Dönemi yapılarından idari işlerin yürütüldüğü Büyük Mabeyn'in yanı sıra II. Abdülhamid Dönemi'nde 1885/86 yıllarında yapılan Yıldız Hamidiye Camisi ve 1889'da inşa edilen Set/Seyir ya da Merasim Köşkü olarak bilinen yapı ile saraydan geniş bir alan betimlenir. Yapı içleri çok sık betimlenmemekle birlikte Şefik¹⁰ imzalı Yıldız Sarayı Yemek Salonu konulu resim, iç mekanların da aynı titizlikle ele alındığını göstermesi açısından ilginç bir örnektir (Resim 13). Resimde, Yıldız Sarayı'nın en büyük yapılarından biri olan Şale Köşkü içindeki Sedefli Salon diye de bilinen ve köşkün 1889 yılında tamamlanan ikinci bölümünde yer alan yemek salonu avizelerden gelen ışıkla aydınlatılarak bir ziyafet öncesinde hazırlanmış masası ile gösterilmiştir (Gezgor ve İrez 192: 49).

Bu eserler incelendiğinde, resimlerin tümü tuval üzerine yağlıboya olup yaklaşık aynı boyutlardadır ve konularını daha çok manzara, saray içinden yapılar ile park ve bahçelerin oluşturduğu görülür. Özellikle Yıldız Sarayı tercih edilen konuların başında gelir. Derinlere doğru giden yeşillikler, ağaçlar, yapay göllerin ardında beliren köşkler, çeşmeler bu resimlerdeki ortak eğilimin bir sonucudur. Kullanılan renklerin tonları aynıdır. Gökyüzü, sular mavi, ağaçlar yeşilin koyu ve canlı olmayan tonuyla boyanır. Tümü boyayı ince ve pürüzsüz uygular. Biraz donuk ve durağan olmakla beraber, ince fırça vuruşlarıyla ayrıntılı betimlemeleri titiz bir çalışmanın ürünü olduğunu kanıtlar. Sanatçılar bir yandan yeni öğrendikleri üçüncü boyut, perspektif gibi kavramları manzaralarda denerken bir yandan da kitap resmi geleneğinin ayrıntıcılığı ile ön düzlemlerle arka düzlemi aynı netlikte ele alırlar. Genellikle ışık-gölge uygulamaları görülmediği için kıpırtısız, zamanın adeta donduğu resimlerdir.

Bu resimlerdeki doğada çalışmak yerine daha çok fotografik bir yaklaşımın varlığı, neredeyse tümünün aynı boyutlarda olması ve özellikle başta Fahri Kaptan, Salih Molla Aşki ile Şevki'nin resimlerinde belirgin olarak algılandığı üzere kompozisyonların sağdan soldan kesilmiş izlenimi vermesi birebir fotoğrafın

⁷ Mustafa ismi hem Darüşşafaka hem de Mekteb-i Harbiye kayıtlarında geçse de resmin arkasındaki Mustafa Fatih yazısı sebebiyle, 1890 Darüşşafaka mezunları arasında kaydına rastlanan Fatihli Mustafa olduğu anlaşılır (Çoker 1983: 10).

⁸ Sanatçının, 1887 Mekteb-i Harbiye mezunlarında adı geçen Ahmet Ziya olabileceği düşünülmeye karşın, resmin arkasındaki Ahmet Ziya Şam yazısı dolayısıyla Şamlı Ahmet Ziya olduğu düşünülmelidir. Ancak eğitimi hakkında bir bilgi yoktur (Çoker 1983: 7).

⁹ Kayıtlardan Hüseyin'in de 1891 Darüşşafaka mezunu olduğu anlaşılmaktadır (Çoker 1983: 12).

¹⁰ Şefik de 1891 Darüşşafaka mezunu ressamlardandır (Çoker 1983:11).

kullanılmış olduğunu düşündürür (Resim 1,4,6) (Tansuğ 1980: 4-7; Çoker 1983: 4-12).¹¹

19 Ağustos 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nin fotoğrafı yeni bir buluş olarak açıklamasının ardından Osmanlı İmparatorluğu bu buluştan haberdar olmuş ve fotoğraf kısa süre içinde Osmanlı topraklarında yaygınlaşmıştır. Bunda özellikle Mühendishane-i Berri-i Hümayun ders programına fotoğrafçılığın alınması ile özellikle gazete fotoğrafçılığının rolü büyük olmuştur. Avrupalıların yanı sıra Abdullah Biraderler gibi Osmanlı fotoğrafçıları isim yaparak saray tarafından taltif edilmişlerdir (Özendes 1998:16). Özellikle dönemin fotoğrafçılarına ülkedeki olaylardan, temel kurumlara, saray bahçelerinden inşa faaliyetlerine kadar her türlü olayı belgeleme görevi verilmesi ve ardından bunların bir araya getirilerek albümler oluşturulması önemlidir (Özendes 1996:78). Bu albümler incelendiğinde resimlere kaynak oluşturan fotoğraflar saptanabilir.

Sivil bir okulda alınan kısıtlı resim dersleri sonucunda istekli ve sanata eğilimli öğrencilere fotoğraftan çalışmak büyük kolaylık sağlamış olmalıdır. Öncelikle fotoğraf Osmanlı resminin belgeleyici tavrına da uygun düşer. Ayrıca, insanın eliyle yaratıdan daha çok teknik ön plandadır, dolayısıyla da artık bu dönemde İslam tasvir yasağı etkileri birebir görülme de fotoğraftan resim yapmak yaygın inançla uyusur. Bir başka önemli etken de doğada çalışma sorunudur. Darüşşafaka ders programına bakıldığında teknik bilgilerin yanı sıra hayali resim, tabiattan resim, hendesi resim gibi çok sayıda resim dersi olduğu anlaşılmalıdır birlikte (Çoker 1983: 9; Anonim 1991: 18), doğadan resim yapmak etüd ve üçüncü boyuttan ikinci boyuta indirgeme gerektirirken fotoğrafta zaten her şey iki boyutlu olduğu için tuvale aktarılabilmesi daha kolaydır. Ancak bu resimler, ön düzlemlerle arka düzlemler aynı netlikte ele alınmasıyla fotoğraftan ayrılarak belki de geleneksel Osmanlı resmine bağlıdır. Konunun yanı sıra fotoğrafta belirlenen ışığı da tuvale aktarırlar. Bu resimlerdeki ışık doğada çalışılmış ışık değildir. Çünkü bu sanatçıların çoğunun ışığı yeterince bilmediği, ellerindeki hazırlanmış malzemeden gördüğünü aynen aktardığı anlaşılır. Ressamı bilinmeyen Kaskad Kasrı betimlemesinde ağaçların özellikle yapraklarının gölgeleri dikkate alındığında, fotoğrafta görülen ışığın ele alınışında etüd eksikliği göze çarpar (Resim 11). Aynı şekilde resimlerin çoğunda ön planda yer alan havuzdaki yansımaların da neredeyse birebir boyanmış olduğu dikkati çeker ve bu resimlerin çoğunda yaygın bir ışık hakimdir. Sanatçıların insan figürlerini ve bazı ayrıntıları ayıklayarak kompozisyonlarını oluşturmaları dışında fotoğrafı olduğu gibi tuvale aktardıkları görülür (Tansuğ 1986: 87). Aslında, XIX. yüzyılda bazı Avrupalı sanatçıların da fotoğraftan çalıştıkları bilinir ancak Avrupalı sanatçılar hareketi saptamak, devinimi yakalamak üzere bir araç olarak kullanırken Osmanlı sanatçısı belgeleme amacıyla yararlanır.

Bu sanatçıların neden aynı konuları resmettikleri konusunda çeşitli görüşler vardır. Padişahın yaşadığı yapı ve bahçeleri içeren resimlerin saray tarafından satın alınması, sanatçıların ekonomik olarak bu konulara eğildiklerini akla getirir. 1884 yılından itibaren Darüşşafaka'dan mezun olan öğrencilerin tablolarıyla birlikte padişahın huzuruna kabul edilmeleri ve hem rütbe hem de madalya ile ödüllendirilmelerinin yanı sıra bir miktar Osmanlı Lirasıyla da taltif edilmeleri bunu destekler niteliktedir (Anonim 1991: 18). Her alanda olduğu gibi sanat alanındaki yeniliklerin de henüz sınırlı çevrelere ulaşabildiğini unutmamak gerekir (Berk 1972: 4). Osmanlı resmi, topografik manzara geleneğine sahip olduğu için sanatçılara perspektif gibi öğrendiği yenilikleri manzara konulu resimlerde denemek daha kolay gelmiş

¹¹ Fotoğraflara örnek için bkz. Tansuğ 1980: 5,6; Çoker 1983: 18.

olmalıdır. Bunların dışında yenileşme hareketleriyle birlikte mimaride de değişim yaşanır. Hem bu değişimin yansıtılması amacıyla hem de 1795'ten itibaren açılan askeri ve sivil okullarda ders programına alınan perspektif dersleri sanatçıların mimariye de yönelmesine yol açar ve bu bağlamda başta Yıldız Sarayı olmak üzere dönemin yapıları betimlenir. Ayrıca, henüz ressamın İstanbul sokaklarında resim yapabileceği ortamın oluşmamış olduğu da düşünülmelidir. İslam dininde yasak olmamasına karşın dini baskılar sonucunda sanatçıların figürlü kompozisyonlardan kaçınma tercihi/zorunluluğu ile Sanayi-i Nefise Mektebi dışında canlı modelden çalışma sıkıntısı manzara ve mimari ağırlıklı resimlere yönelmeye neden olur. Bu resimlerde amaç, mekanını doğru yansıtılması, belgelenmesi olduğu için çoğu zaman sanatsal kaygılar göz ardı edilir. Bir takım farklılıklar olmakla birlikte resimlere toplu olarak bakıldığında dikkati çeken üslup birliği, sanatçıların büyük çoğunluğunun yaklaşık aynı tarihlerde Darüşşafaka'da öğrenci olduğu düşünülürse çok yadırganmamalıdır. Sonuçta bu okul sanatçı yetiştiren bir okul değildir ve bu derece benzerlikler sanatçıların resimleri bir arada belki de bir hoca eşliğinde ve hatta bir sipariş üzerine yapmış olabileceklerini akla getirir (Çoker 1983: 8).

Bu grubu oluşturan sanatçılar hakkında bilgilerin azlığı önemli bir sorundur. Resimlerin bir bölümü imzasızken diğer bir bölümünün 'Kulları' diye imzalanmış oluşu da durumu kolaylaştırılmaz. İmzalı olanlardaki isimler araştırıldığında ise sanatçıların yaşamları, eğitimleri hakkında sınırlı bilgiye ulaşılabılır. Ayrıca bir diğer ilginç nokta, bu sanatçıların mezun olduktan sonra Osmanlı ulaşım örgütünde memur olarak atanmaları sonucunda asıl işleriyle ilgilenerek olasılıkla resim yapmayı bırakmış olmalarıdır.

Üslup aynılığına varan ortak eğilim, bu eserlerin tümünün özellikle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde aynı salonda toplanması ve bazı yanlış değerlendirmeler sonucunda bu eserlerin ilk yağlıboya taval resmi örnekleri olduğu kanısını yerleştirir. Ancak imza olan resimler ele alındığında, bu sanatçıların Şeker Ahmet Paşa kuşağı olarak adlandırılan ve büyük bir kısmı yurt dışında eğitim almış sanatçıların bir bölümü ile yaşıt olmakla birlikte bir çoğundan çok sonra doğmuş oldukları ortaya çıkar.

Neden özellikle Yıldız Sarayı'nın ele alındığı konusu ise yenileşme hareketlerinin başlangıç noktasında yer alan 28 Mehmet Çelebi'nin 1721 Paris gezisini içeren seyahatnamesinden itibaren gündeme gelen batılı anlamda bahçe, peyzaj mimarisinin oluşması ve mimaride görülen değişimlerle ilişkilendirilebilir. Yıldız Sarayı her ne kadar genel tasarım olarak Dolmabahçe Sarayı'ndan çok Topkapı Sarayı'nı anımsatsa da, içinde dönemin yeni üslup ve teknikleriyle inşa edilmiş çok sayıda yapı barındırması açısından önemli bir kompleksdir. Yenileşme hareketleriyle birlikte oluşturulan yeni kurumlara uygun yapıların inşasında sadece Müslüman değil gayri Müslim ve Levanten mimarların görev aldığı belgelerden anlaşılmaktadır ve mimaride birbirinden oldukça farklı yeni üsluplar benimsenmiştir (Çelik 1996). Bu bağlamda, Yıldız Sarayı içindeki yapıların faaliyetlerinin de farklı mimarlar tarafından gerçekleştirildiği görülür. Balyan Ailesi, Yanko Efendi, Berthier Paşa, gibi gayri Müslimlerin yanı sıra d'Aranco gibi yabancı mimarlar da saray içinde çeşitli köşk ve kasırları tasarlamışlardır. 19.yüzyıl mimarisindeki çoğulculuğun bir yansıması olarak Yıldız Sarayı'nda resmi yapılarda çoğunlukla Neo-Klasik üslubun egemenliği hissedilmekle birlikte Avrupa'nın ahşap kır köşkleri ya da kameryellerle benzeri tasarımlarda Art Nouveau detaylarla (Batur 1985: 1048-1054; Barillari ve Godoli 1996: 67-80) özellikle iç mekanların süsleme programında Oryantalist öğeler de görülür. Dönemin tanıklarına göre ise köşkların pek çoğu Sultan Abdülhamid'in bizzat kendisinin Avrupa'da öğrendiği bir sisteme göre inşa edilmiştir (Nuri Paşa 1909: 459).

Ayrıca, 1839 Tanzimat Fermanıyla birlikte mimarlık alanında yapılan bir dizi yeniliğin başında gelen ahşap yerine kagir malzeme kullanılması koşuluna uygun olarak da saraydaki bazı yapıların kagir olduğu dikkati çeker (Batur 1985: 1048-49). Tüm bu değişikliklerin ve yeniliklerin birarada takip edilebildiği bir yapılar topluluğu olmasının yanı sıra, dönemin tanıklarına göre zorunlu olmadıkça saraydan çıkmayan Sultan II. Abdülhamid'in isteği ve desteğiyle özellikle Yıldız Sarayı'nın her köşesinin fotoğraf ve resimlerle belgelenmiş olması da tuval resimlerinde tercih edilmesinin önemli sebeplerindedir.

Ele alınan resimlerde, kimi zaman köşk ve kasırlardan daha ayrıntılı ve özenli bir şekilde bahçeler betimlenmiştir. Yıldız Sarayı'ndan önce Dolmabahçe Sarayı da geniş bahçe tasarımlarıyla dikkati çeker. Geometrik tarhlarla havuzların birlikte düzenlendiği ve aralara heykellerin yerleştirildiği bahçelerde özellikle Alman bahçıvanların görevlendirilmesi sarayın bahçe tasarımında Avrupa etkilerini açıklar (Yücel ve Öner 1995:69-77). Ancak resimlere bakıldığında çoğunlukla Yıldız bahçelerinin tercih edilmesinin nedenleri üzerinde durmak yararlı olur. Yıldız Sarayı park ve bahçelerinin tasarımına 1850'lerde başlanır ve yine Dolmabahçe Sarayı'nda olduğu gibi Alman uzmanların yanı sıra bir Fransız ve bir İtalyan bahçıvanbaşı konumunda dört görevli bulunmaktadır (Nuri Paşa 1909: 458). Bu uzmanların dışında özellikle II. Abdülhamid döneminde bahçıvan neferi diye anılan görevlilerin sayısının üç yüz civarında olması, hem bahçelerin büyüklüğü hakkında bilgi verir hem de Sultan'ın bahçelere ne kadar önem verdiğini gösterir (Nuri Paşa 1909: 458). Yıldız Sarayı yaklaşık 500.000 metrekaarelik yüzölçümüne sahip bahçe içinde yer alan köşkler, kasırlar ve parklardan oluşan bir kompleksdir. Sarayın bahçe tasarımı bağ, meyve bahçesi, limonluklar gibi bölümlere ayrılmış dış bahçe ile iç bahçeden oluşur. İç bahçe tasarlanmadan önce dış bahçede ata binen, ava giden sultan daha sonraları güvenlik nedeniyle iç bahçeden dışarı çıkmaz olmuştur. Ayrıca bu arazide büyük bir parkın içinde dere havuzu diye adlandırılacak kadar büyük bir havuz yer alır ve kenarında kayıklar, sandallar, motorlu filikalar ve hatta elektrik ile çalışan vapurlar bulunduğu dönemin tanıklarının anılarında aktarılır (Nuri Paşa 1909: 453; Osmanoğlu 1986: 126; Tahsin Paşa 1990:315-316). Özellikle Yıldız Sarayı'nın tamamlanmasından sonra Taksim Su Tesislerinin yetersizliğinden dolayı bölgede su sıkıntısı çekilmesine rağmen, Terkos Göl'ünden Saray'a borularla su yolu döşenmesi (Hamidiye Tesisleri) çözümüyle bahçe tasarımında çok sayıda büyük havuz kullanılmıştır (Nuri Paşa 1909: 461-462; Çeçen 1992: 169). Ayrıca, ressamı bilinmeyen Kaskad Kasrı betimlemesinde olduğu gibi, özellikle garip şekilli diye bahsedilen büyük bir havuzun kenarındaki gelişigüzel yığılmış gibi duran kara taşlar ve onların aralarında oluşan mağaralar dikkati çeker (Resim 11). Havuzun etrafında söğüt ağacının güzelliği ile uyum içindeki kameriyeler romantik anlatımlarla çeşitli anılarda dikkati çekerken Ahmet Ziya ve Salih Molla Aşki'nin resimlerinde bu köşeler canlanır (Resim 9,4). Yıldız Sarayı ile ilgili bir başka önemli nokta, Saray dışında hiçbir yerde (bazı büyük oteller dışında) elektrik ve telefon tesisatı bulunmazken iç bahçe ile saray yapılarının tamamen elektrik ile donatılmasıdır (Nuri Paşa 1909: 459; Soko 1943 : 374). Hüseyin Giritli, Vidinli Osman Nuri ya da Şefik'in resimlerinde olduğu gibi, bu ayrıcalığı ve yeniliği vurgularcasına bahçe lambalarının ve ışıl ışıl kristal avizelerin ayrıntıyla ele alındığı görülür (Resim 2,7, 13). Pek çok yayında bahçelerdeki aydınlatma araçlarının fener olduğu vurgulansa da kaynaklarda II. Abdülhamid'in İç Bahçeyi ve köşkerin tümünü baştan aşağı elektrikle donattığı önemle vurgulandığından iç bahçeden kesitler sunan bu resimlerde havagazi fenerlerinin yanı sıra aydınlatma araçları olarak elektrik fenerlerinin kullanılması kuvvetle olasıdır. Sultan II. Abdülhamid'in bahçelerde yer alan ağaçlara ve bitkilere

düşkünüğü sonucu bahçıvanların ‘nebatat hastahanesi’ dedikleri limonlukta bitkilere bakım yaptıkları da anılarda geçen ilginç bir noktadır (Nuri Paşa 1909: 456). Ayrıca saraya gelen yabancı konukların da bu görkemden etkilenmiş oldukları anlaşılır. Oryantalist Max Muller’in eşi iç bahçenin palmyeler, rengarenk çiçek tarhlarıyla çok etkileyici göründüğünü ve koktuğunu, ayrıca bahçıvanların her zaman çok meşgul olduklarını anlatır (Mansel 1995:314). Bu kadar önem verilen ve büyük boyutlu bahçelerin dönemin sanatına yansımaları da çok şaşırtıcı değildir.

Sonuç olarak resimler incelendiğinde, bu öğrencilerin resim sanatı adına öğrendiklerini son derece titizlikle uygulamaya çalıştıkları görülür. Büyük bir çoğunluğu Darüşşafaka mezunu olan öğrenciler bu çalışmalarını sırasında, yenilikleri en kolay uygulayabilecekleri konuları seçip fotoğraftan resmederler. Ancak bir başkasının kareleyip çektiği fotoğrafa figür ekleyip çıkarma dışında herhangi bir müdahale söz konusu olmadığından bu sanatçıları Foto Yorumcu olarak nitelendirmek yerine *Fotoğraftan Resim Yapan Sanatçılar* olarak anmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Kaynakça

- Anonim.(1991). “Türk Resminin Öncülerinden Darüşşafakalı Ressamlar Sergisi”, *SANAT ÇEVRESİ* 153: 18.
- Arseven, Celal Esad. (1967). *Türk Sanatı Tarihi*.
- Barillari, D. ve E. Godoli. (1996). *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Batur, Afife. (1985). ‘Yıldız Sarayı’, *TANZİMAT’ TAN CUMHURİYET’ E TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ*: 1048-1054.
- Berk, Nurullah. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Cezar, Mustafa. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları No. 1.
- Çeçen, Kazım. (1992). *Taksim ve Hamidiye Suları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İSKİ Yayınları.
- Çelik, Zeynep. (1996). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çoker, Adnan. (1983). ‘Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar’, *YENİ BOYUT* 9: 4-12.
- Dölen, Emre. (1985). ‘Mühendislik Eğitimi’, *TANZİMAT’ TAN CUMHURİYET’ E TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ* : 513-515.
- Edgü, Ferit. (1978). ‘19. Yüzyıl Türk Primitifleri Sergisi’, *MİLLİYET SANAT DERGİSİ* 303: 18.
- Erbil, Devrim. (1965). ‘İlk Yağlıboya Ressamlarımız’, *AKADEMİ* 3: 20-26.
- Erol, Turan, ‘19.Yüzyıl Resim Sanatımız ve Ressamlarımız Üzerine Yeni Bilgiler’, *YENİ BOYUT* 9: 4-12.
- Gezgor, V. Ve F. İrez. (1992). *Yıldız Sarayı Şale Kasrı Hümayunu*. İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- İslimyeli, Nüzhet. (1965). *Asker Ressamlar ve Ekoller*. Ankara: Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları 1.
- Küçükerman, Önder. (1987). *Yıldız Çini Fabrikası*. İstanbul. Sümerbank Yayınları.

- Lewis, Bernard. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mansel, Philip. (1995). 'Yıldız', *CONSTANTINOPLE CITY of the WORLD'S DESIRE 1453-1924* içinde (313-345) London: John Murray.
- Osman Nuri Paşa. (1909). *Abdülhamid-i Sani ve Devr-i Saltanat-ı Hayat-ı Hususiyeye-i ve Siyasisesi*. İstanbul.
- Osmanoğlu, Ayşe. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*. İstanbul: Selçuk Yayınları.
- Özel, Mehmet. (1993). *İlk Dönem Sanatçıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özendes, Engin. (1996). 'İmparatorluk Başkentinde 19. yüzyıl Fotoğrafçılığı', *HABİTAT II'ye HAZIRLIK SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ*: 81-94.
- Özendes, Engin. (1998). *Abdullah Freres. Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Renda, G. ve T. Erol. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, I, İstanbul, Tıglat Yayınları.
- Say, Yağmur. (1995). *Top ve Topçuluğun Gelişimi ve Mühendishane-i Berrî-i Hümayun*. Topçu ve Füze Okulu Matbaası.
- Soko, Ziya Şakir. (1943). *İkinci Sultan Hamit: Şahsiyeti ve Hususiyetleri*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- Tahsin Paşa. (1990). *Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Taktak, Yusuf. (1984). 'Türk Resminde Mimari', *Yeni Boyut* 20: 15-20.
- Tansuğ, Sezer. (1980). 'Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek: 19.Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları', *SANAT ÇEVRESİ* 23: 4-7.
- Tansuğ, Sezer. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yücel, İ. Ve S. Öner. (1995). *Dolmabahçe Sarayı*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını. No: 14.



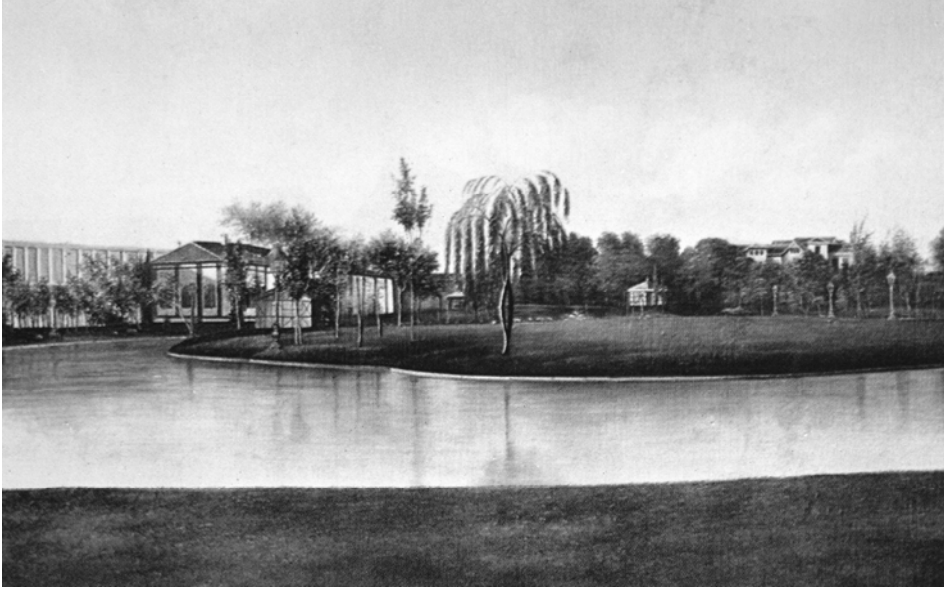
1. Fahri Kaptan, Yıldız Sarayı Bahçesinden Valide Sultan Köşkü, 80x100 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu , Renda ve Erol 1980: 87, resim 70.



2. Hüseyin Giritli, Yıldız Sarayı Bahçesi, 73x91.5 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 90, resim 72.



3. Hüseyin Giritli, Yıldız Sarayı İçinden Büyük Mabeyn Köşkü, 81x65 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İlk Dönem Sanatçıları 1993, resim 4.



4. Salih Molla Aşki, Yıldız Sarayı Bahçesinden, 72.5x 91.5 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 95, resim 76.



5. Ahmet Ragıp, Yıldız Sarayı İçinden Malta Köşkü, 73x92 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 103, resim 80.



6. Şevki, Yıldız Sarayı İçinden Çadır Köşkü, 1891, 73x92 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 93, resim 74.



7. Osman Nuri, Yıldız Sarayı Bahçesinden, 73x91 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 113, resim 86.



8. Mustafa, Yıldız Sarayı Bahçesi, 72.5x91 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 98, resim 78.



9. Ahmet Ziya, Yıldız Sarayı'ndan Güzel Sanatlar Binası ve Kışlık Kameriye, 73x92 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 97, resim 77.



10. Hüseyin Darüşşafakalı, Yıldız Sarayı Bahçesi İçinde Cihannüma Kasrı, 1891, 73x92 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İlk Dönem Sanatçıları 1993, resim 7.



11. Sanatçısı Bilinmeyen, Yıldız Sarayı Bahçesinden Kaskad Kasrı, 90x129 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 108, resim 83.



12. Sanatçısı Bilinmeyen, Yıldız Sarayı içinden Yıldız Camii, Set Köşkü, Büyük Mabeyn ve Silahane binası, 81x64 cm. Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İlk Dönem Sanatçıları 1993, resim 1.



13. Şefik, Yıldız Sarayı Şale Köşkü İçinden Sedefli Salon, 1891, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Renda ve Erol 1980: 101, resim 79.