

ORYANTALİST RESMİN ÖNCÜLERİNDEN MARTINUS RØRBYE’NİN TABLOSU: “TOPHANE KILIÇ ALİ PAŞA CAMİİ ÖNÜNDE EVLİLİK SÖZLEŞMESİNİ YAZAN TÜRK ARZUHALCI”*



THE PAINTING OF ONE OF THE PIONEER ORIENTALIST ARTISTS,
MARTINUS RØRBYE: “A TURKISH NOTARY DRAWING UP A
MARRIAGE CONTRACT IN FRONT OF THE KILIÇ ALI PASHA MOSQUE,
TOPHANE, CONSTANTINOPLE”*

Elif BARAN**

Elvan TOPALLI***

Öz

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, halkın resmi ve özel yazışmalarını yürüten arzuhalciler, toplumsal yaşam içinde önemli bir görevi üstlenmiştir. Genellikle halkın kolay ulaşabileceği kalabalık ortamlarda çalışan bu seyyar arzuhalciler, 19. yüzyıl Oryantalist ressamlarının resimlerine de sıklıkla konu olmuş; cami, kahvehane ya da iskele civarı gibi kalabalık ortamlarda resmedilmişlerdir. Danimarkalı ressam Martinus Rørbye (1803-1848)’ün “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” adlı tablosu bunun ilk ve öncü örneklerinden biridir. Makalenin ilk bölümünde arzuhalciler hakkında kısaca bilgi verilmiş; iskele ve cami etrafında çalışıklarına değinilerek Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii örnek alınmıştır. İkinci bölümde ise Oryantalist resimdeki arzuhalciler ele alınarak Martinus Rørbye’nin hayatına ve sanatına geçilmiştir. Ardından makalenin konusu olan Rørbye tablosu açıklanmış; arzuhalcilerin tasvir edildiği tablolardan bazılarıyla karşılaştırılarak değerlendirme yapılmıştır. Rørbye diğer Oryantalist resamlara benzer özelliklere sahip olmakla birlikte konu seçimiyle, kompozisyon düzeniyle, figür ve renk anlayışıyla döneminin Oryantalist ressamlarına göre farklılık göstermekte ve aynı zamanda E. Delacroix gibi Oryantalist resmin öncülerinden biri haline gelmektedir. Sonuç bölümünde ise ressam ve tablosunun sanat tarihi içindeki yeri, önemi ve öncülüğü yorumlanmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu makale hazırlanırken yerli ve yabancı çeşitli kütüphane ve arşivlerden, İngilizce, Danca ve Türkçe kaynaklardan yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arzuhalci, Rørbye, Oryantalist Resim, Tophane, Kılıç Ali Paşa Camii,

* Bu makale, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Elvan Topallı danışmanlığında Elif Baran tarafından tamamlanan “Martinus Rørbye’in Oryantalist Resimleri” başlıklı yüksek lisans tezinin içeriğine bağlı olarak geliştirilmiştir.

** MA. Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst., Sanat Tarihi Ab.D, Yüksek Lisans Öğr., Bursa.
ORCID ID: 0000-0002-6809-8310 ♦ E-mail: elifbaran94@gmail.com

*** Doç. Dr. Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa.
ORCID ID: 0000-0003-1274-8705 ♦ E-mail: elvant@uludag.edu.tr

Abstract

Scriveners, who committed themselves to official and private petition writing in the Ottoman Empire, took on an important task in the social life as well. They usually became the subject of 19th century Orientalist painters as they were mobile and worked in crowded environments that people had an easy access to. The scriveners were depicted near mosques, coffee houses or ports. In the respect, Danish artist Martinus Rørbye's painting named "A Turkish Notary Drawing Up a Marriage Contract in front of the Kılıç Ali Pasha Mosque Tophane, Constantinople" is one of the first and pioneer examples of them. In the first part of the article, brief information about the scriveners is given. Then it is written about the places that they worked as Tophane and Kılıç Ali Pasha Mosque. In the second part of article, the life and art of Martinus Rørbye is discussed by considering the scriveners in the Orientalist painting. Then the main painting of this article is explained and compared with the other some scrivener paintings. Rørbye has some similarities to Orientalist painters. But also Rørbye differs from other Orientalist painters of the time due to his subject selection, composition layout, and use of figures and colours. In addition to these, he was one of the pioneer Orientalist painters as E. Delacroix. At the end of the article, Rørbye and his painting are interpreted and emphasized of the importance, pioneering role and the place in the art history. For this article, it is used national and international libraries and archives, English, Danish and Turkish sources.

Keywords: *Scrivener, Rørbye, Orientalist painting, Tophane, Kılıç Ali Pasha Mosque,*

Giriş

Antik dönemlerden itibaren Doğu'ya duyulan ilgi, 18. yüzyılda Turquerie modası ile daha canlanmış ve 19. yüzyılda Oryantalizm akımıyla zirveye ulaşmıştır. Batı'nın Doğu'ya duyduğu bu merak ve ilginin çeşitli nedenleri olmakla beraber gelişen teknolojik şartlar ve maddi imkânlarla birçok seyyah ve ressam, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu toprakları başta olmak üzere çeşitli Doğu ülkelerini ziyaret etmiştir. Seyyah ve ressamların birlikte seyahat ettikleri de görülmektedir. Seyyahlar gezilerini ve anılarını kaleme alırken ressamlar, yaptıkları eskizlerle defterler doldürmüş, bazen bu eskizlerin üzerine notlar almıştır. Bu sanatçıların birçoğu, daha sonra bu eskizlerden yararlanarak tablolar yapmıştır. Yazıya ya da tabloya dökülen konular, genelde Batılılar'a farklı gelen Doğu'ya özgü gelenekler, törenler, çeşitli yapılar, eşyalar, dini sahneler, günlük yaşam sahneleri, sokak görüntüleri vb. konulardır. Bunlar paralelinde bakıldığında, Doğu'ya gelen ressamlar için, dış mekânlarda ve günlük yaşam içinde gördükleri arzuhalciler ve müşterileri dikkat çekici konulardan biri olmuştur. Halkın padişaha olan taleplerini yazıya döktükleri gibi özel mektupları da kaleme alan arzuhalciler, genelde işleriyle meşgul bir pozda resmedilmiştir. Arzuhalcilerin erkek olduğu düşünüldüğünde, özellikle ve genelde kadın müşterilerle bir arada gösterilmeleri, o dönemde hem okuryazarlık oranının kadınlar arasında düşük olmasına bir örnek oluşturması, hem de erkekle kadını umumi yerlerde bir arada göstermesi açısından önemlidir.

Bu makalenin ilk bölümünde, Osmanlı toplumunda önemli bir görev üstlenen arzuhalciler hakkında kısaca bilgi verilmiş; işlerini özellikle kalabalık yerlerde ve cami etrafında yaptıklarına değinilerek Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin önemi vurgulanmıştır. İkinci bölümde ise Oryantalist resimde arzuhalcilerin nasıl resmedildiği kısaca anlatılmıştır. Daha sonra bu bağlamda, Martinus Rørbye'nin hayatı, resim üslubu ele alınarak "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" adlı tablosu açıklanmıştır. Karşılaştırma bölümünde ise Martinus Rørbye (1803-1848)'ün bu tablosu, diğer Oryantalist ressamların yaptığı arzuhalci resimlerinden bazıları ile karşılaştırılmıştır. Değerlendirme bölümünde de Martinus Rørbye'nin söz konusu tablosu yorumlanmaya; sonuç bölümünde ise ressam ve tablosunun sanat tarihi içindeki yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

1. Osmanlı Toplumunda Arzuhalciler

Arzuhalcilik, özellikle Osmanlı İmparatorluğu zamanında sıklıkla rastlanan önemli meslek gruplarından biridir. Halkın istek ve şikâyetlerini dile getiren yazılı belgelere arzuhal denmektedir¹. Halil İnalıcık'a göre, halkın içinden tek kişinin bireysel olarak yazdırdığı dilekçelere arz-ı hal, birden fazla kişinin topluca yazdırdığı dilekçelere ise arz-ı mahzar denmektedir². Bu belgeleri yazan kişiler ise arzuhalci olarak adlandırılmaktadır. Arzuhalciler sadece halkın istek ve şikâyetlerini yazmaz; bunun yanında sevgililer, kardeşler, aileler ve çocukları arasındaki mektupları ve hatta asker mektuplarını da yazmaktadır³. Bu yüzden bir arzuhalcinin sadece okuma yazma bilmesi yeterli değildir; bir takım niteliklere sahip olması gerekir. Dönemin kanunlarını, geleneklerini iyi bilmesi ve mesleğine saygı duyup sır tutabilen kişilikte olması, arzuhalcilerin aranan özelliklerindedir. Ayrıca arzuhalcinin, hangi konuda, kime ve nasıl arzuhal yazılacağına dair bilgili olması gerekmektedir. Bu şartlara uyan arzuhalciler, önce arzuhalcibaşına başvurur; daha sonra Divan-ı Hümayun'un üyelerinin içinde bulunduğu bir jüri önünde imtihan edilirlerdi ve bu imtihanın olumlu sonuçlanmasıyla izin tezkiresini alırlardı. Bunun sonucunda arzuhalcilik mesleğine resmen geçiş yaparlardı⁴. Zaman içinde belli konudaki arzuhalleri yazmada ustalaşan ve ünlene arzuhalciler olmuştur. Bu yönden bakıldığında arzuhalciler, bugünün belli konuda uzmanlaşmış avukatları gibidir; diğer taraftan kaleme aldıkları arzuhallerin formatları düşünüldüğünde, bugünün noterlerini de andırmaktadırlar. Buna bağlı olarak, bu yazınının konusu olan tablonun İngilizce başlığında, "notary" (noter) kelimesi dikkat çekicidir. Diğer taraftan arzuhalcilerin resmedildiği Oryantalist tablolarda, bu kelime karşılığı olarak kullanılan İngilizce birçok kelime ile karşılaşıldığını belirtmekte yarar vardır; bunlardan birkaçı şöyle sıralanabilir: "letter writer", "scrivener", "petition writer", "petitioner", "scribe", vb. Bunların ressamlarca ya da sonradan başkaları tarafından verilen isimler olduğu da düşünülebilir.

1 Sarıyıldız, 2010, 25.

2 İnalıcık, 1988, 35.

3 Topallı, 2010, 62.

4 Sarıyıldız, 2010, 104.

1.1. Cami Etrafında Arzuhalçiler

Adalet kavramını ön planda tutan İslam hukukuna göre halkın taleplerini dinlemek, padişahın önemli görevleri arasında yer almaktadır. Padişahın bunu yapması ve tebaasına önem vermesi, onun ne kadar adil olduğuna işaret etmektedir ki padişah, halk arasında ayırım yapmaksızın arzuhalleri kabul etmekte; Divan-ı Hümayun tarafından alınan arzuhaller, bazen padişah gezintiye çıktığında ya da Cuma namazına gittiği zamanlarda kendisine sunulmaktadır. Padişahların, 16.-18. yüzyıllarda, merkezi ve bilinen camilerde namazlarını kıldığı; 19. yüzyılın başlarında doğru ise Dolmabahçe, Kılıç Ali Paşa, Tophane, Yıldız Hamidiye gibi çeşitli camilerde ibadetlerini yerine getirdiği belirtilmektedir⁵. Diğer taraftan camiler, gündelik hayatı belirleyen kültürel, siyasi, dini, iktisadi faktörlerin oluşumunda etkili ortamlardan biridir⁶. Halkın yoğunlukta bulunduğu ve dolayısıyla toplumsal iletişimin çok olduğu cami ve çarşı gibi ortamlar, Osmanlı toplumunda seyyar arzuhalçilerin başlıca çalışma mekânını oluşturmaktadır. Yazılı ve görsel örneklerde de arzuhalçiler, böyle ortamlarda karşımıza çıkmaktadır.

Fransız yazar Gustave Flaubert (1821-1880) Sultanahmet Camii kapısına oturmuş olan arzuhalçilere⁷, İtalyan yazar Edmondo de Amicis (1846-1908) de Beyazıt meydanı yakınındaki arzuhalçiler çarşısına⁸ değinirken Amerikalı yazar Francis Marion-Crawford (1854-1909) arzuhalçilerle ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

“...arzuhalçiler, bütün gün sfenksler kadar ciddi ve sakin, okuması yazması olmayanlara kalem becerilerini kiralamaya hazır olarak gölgede bekler. Müşterileri çoğunlukla Türk kadınlarıdır. Kendilerinin yazamadıklarını alçak ve mahrem bir tonda dikte ederlerken genelde peçelerini başka zamanlara kıyasla daha sıkı kapatırlar. Çoğu Doğu ülkesinde uygulanan bu sisteme İtalya ve Yunanistan da hiç yabancı değildir. Ama arzuhalcinin masasına eğilmiş, onun hızla hareket eden kâmiş kalemini heyecanla izleyen o yüzleri kısmen de olsa görmek için çevrede biraz oyalanmaya değer.”⁹

Bu tür yazılı örnekler çoğaltılabilir; ama şu son alıntıdan anlaşılacağı gibi, arzuhalçiler yaptıkları işle ve müşterileriyle birlikte her zaman dikkat çekmiştir. İlerleyen satırlarda görüleceği gibi, resimlere de bu şekilde yansımıştır.

1.2.Tophane'nin Önemi ve Kılıç Ali Paşa Camii

Padişahın Cuma namazını kıldığı camilerden biri olan ve M. Rørbye'nin tablosuna mekân oluşturan Tophane Kılıç Ali Paşa Camii, bulunduğu semt açısından

5 Sarıyıldız, 2010, 29.

6 Işın, 1999, 76.

7 Güngör, 1996, 138.

8 Amicis, 1993, 113-114.

9 Crawford, 2007, 54.

önemlidir. Tophane semtinin önemi, coğrafi konumu ve geçmişinden kaynaklanmaktadır. Geçmişine bakıldığında, Haliç'in doğu yakasında, ilk Türkleşen semttir¹⁰. Semtin tepe tarafına Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan top dökümhaneleri, semtin hem bu ismi almasını, hem de askeri bir bölge olmasını sağlamıştır. Evliya Çelebi ve Eremya Çelebi Kömürçüyan, seyahatnamelerinde Tophane'nin bu özelliğinden bahsetmektedir. Böylece top dökümhaneleri, semtin yoğun nüfuslu olmasında ve gelişmesinde başat bir rol oynamıştır¹¹. Tophane-i Amire'nin buraya kurulma nedenlerinden en önemlisi, bir iskeleye sahip olmasıdır denebilir; çünkü Tophane-i Amire'ye getirilen ve buradan gönderilen malzeme için bu bir avantajdır. Tophane iskelesi, Galata ve Pera'da oturan halkın veya buraya gidecek elçilerin de geçiş yeridir. Aynı zamanda, ticari işlerin yanı sıra deniz yolu ile buraya gelen yabancı erkânın karşılandığı, diplomatik ve askeri törenlerin düzenlendiği bir yerdir. Ayrıca güvenli konumuyla denizcilerin de mekânıdır. Tarihi yarımada ve Galata'da yaşayanların, işlerine giderken ya da yazlıklarına giderken geçtikleri bir yer olduğu da düşünülürse, Tophane semti, yoğun, kalabalık, hareketli ve canlı bir görünümle gözümüzde canlanacaktır. Bu görünüm içinde zengini yoksulu, elçisi satıcısı, genci yaşlısı, azınlığı yerel halkı birçok kişiden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla Tophane, tüm bu haliyle Batılı bir seyyah ya da ressam için renkli ve egzotik bir atmosfer oluşturmaktadır.

Bunlara bağlı olarak, Tophane'de günümüzde olduğu gibi, geçmişte de birçok dükkânın varlığından söz edilmektedir. Gemilerde kullanılan birçok aletin, 17.yüzyılda İstanbul'un bir kaç semtinde satıldığı ve o semtlerden birinin Tophane olduğu bilinmektedir. Tophane ile Fındıklı arasında 800 dükkân ve birçok kahvehanenin olduğundan bahsedilmektedir¹². Zamanla buralarda Salıpazarı, Amerikan pazarı gibi pazar yerlerinin oluşması, semtin geçmişten gelen kimliğinin sürekliliğini göstermektedir. Bu tip ticari ve sosyal birçok faktör, semtin gelişmesinde ve hareketlilik kazanmasında büyük rol oynamış; bu yönüyle de Tophane, İstanbul'a gelen seyyah ve ressamların geçtiği ya da özellikle ziyaret ettiği semtlerden biri olmuştur.

Seyyah ve yazarlar, kaleme aldıkları eserlerinde buradan bahsederken ressamlar da semtin, semtteki tarihi mekânların ve yapıların birçok resmini yapmıştır. Buradaki tarihi mekânların belki de en önemlisi Kılıç Ali Paşa Camii'dir. Camii, 16.yüzyıl sonunda, Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa tarafından yaptırılan külliye'nin bir parçasıdır. Cami, medrese, hamamdan oluşan külliye'nin yanında kurucusunun türbesi ve haziresi de bulunmaktadır. Mimar Sinan'ın inşa ettiği külliye'nin bugünkü durumu, yapıldığı dönemden farklılık göstermektedir. Aslında külliye, deniz kıyısında ve İstanbul limanının Beyoğlu tarafındaki en önemli iskelesinin başında yer almaktaydı. Kıyı şeridinin doldurulması ve 1950'lerdeki yol genişletme çalışmalarıyla caminin avlu duvarı geriye doğru çekilmiş; böylece caminin son cemaat yeri ile avlu duvarı arasındaki alan daralmış, avlunun kuzey duvarına bitişik dükkânlar günümüze ulaşmamıştır.

10 Cezar, 1996, 29.

11 Göncüoğlu, 2009, 7.

12 Göncüoğlu, 2009, 9.

Yazılı ve görsel örneklerde karşımıza çıkan camii, yukarıda bahsedilen özellikler bağlamında, arzuhalcilerin yoğunlukla bulunduğu yerlerdendir. 1835 ile 1839 yılları arasında Türkiye’de bulunan Helmuth von Moltke’nin, 1836 yılında yazdıkları tüm bunları destekleyen anlatılardan biridir. Moltke, Tophane’den ve Nusretiye camiinden bahsettikten sonra Kılıç Ali Paşa Camii civarındaki dükkânlardan ve bir kemer altına oturmuş arzuhalciden söz etmektedir. Arzuhalci, dizinin üstünde kalın bir kâğıt, elinde kamyş kalemle oturmaktadır. Ancak gözleri görülebilen kapalı giysiler içindeki kadınlar, el hareketleriyle heyecanlı bir şekilde dertlerini anlatmaya çalışmakta ve arzuhalci, duygularını belli etmeden, donuk bir yüz ifadesiyle gerekeni yazmaktadır. Daha sonra bu mektubu, ustalikle katlayıp ve bir parça müsline sarıp üzerini mumla mühürleyecek; hizmetinin karşılığı olan 20 parayı alacaktır¹³. Moltke, Tophane Kılıç Ali Paşa Camii ile arzuhalciyi böyle anlatırken semt ve camii, çeşitli gravürlerde ve resimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Jean Baptiste Hilair (1753-1822), A.I.Melling (1763-1831) (Resim 1), John Cam Hobhouse (1786-1869), Thomas Allom (1804-1872) (Resim 2), William Henry Bartlett (1809-1854), Eugene Flandin (1809-1889) vb gibi sanatçıların eserleri bunlara örnek olarak gösterilebilir (Resim 3).

2. Oryantalist Resimde Arzuhalciler

Oryantalizm kavramı, 19. yüzyılın ortalarında Theophile Gautier (1811-1872) tarafından Doğu ülkelerinin ele alındığı resim türü olarak kullanılmıştır¹⁴. Doğu’yla bağlantılı her şey, Oryantalist resmin konusu olmuştur denebilir. Resimlerde, Doğu’ya ait pitoresk manzaraların yanı sıra gelenekler, törenler, çeşitli yapılar, eşyalar, dini sahneler, günlük yaşam sahneleri, sokak görüntüleri vb. karşımıza çıkmaktadır. Günlük yaşam ya da sokak görüntüleri arasında çeşitli meslek gruplarından kişilerin resmedilmesi dikkat çekicidir. Özellikle seyyar satıcılar (simitçi, sucu, şerbetçi, yoğurtçu, kahveci, çiğerci, şekerci vb.), hamallar, dilenciler, sokak berberleri, ayakkabıcı gibi kişiler resmedilmiştir. Buraya kadar tüm anlatılanlar paralelinde, arzuhalcilerin, Oryantalist ressamlarca sıklıkla ele alınması doğaldır.

Arzuhalcileri resmeden bu tablolara genel olarak bakıldığında, ressamların, arzuhalci figürlerinin yanında, arzuhal yazdıran halktan kişileri, arzuhalcilerin bulunduğu mekânları ve arzuhal yazımında kullandıkları malzemeleri gerçekçi bir şekilde yansıttıkları görülmektedir. Oryantalist ressamlar tarafından ele alınan arzuhalci resimleri üç ana gruba ayrılabilir: 1. Arzuhalcileri tek başına gösteren resimler, 2. Arzuhal yazdıran erkeklerle birlikte arzuhalcileri gösteren resimler, 3. Arzuhal yazdıran kadınlarla birlikte arzuhalcileri gösteren resimler¹⁵. Bu gruplandırmaya göre arzuhalcileri resmeden resamlardan bazıları şöyle sıralanabilir: H.John van Lennep (1815-89), A.Preziosi (1816-82) (Resim 4), C.Haag (1825-1915), L.Deutsch (1855-1935), Raphael von Ambros (1855-95)

13 Moltke, 1999, 38.

14 Germaner & İnankur, 2006, 9.

15 Topalli, 2010, 69-70.

gibi ressam, kompozisyonlarında arzuhalciyi tek başına gösterirken¹⁶ A.-L.Castellan (1772-1838), E.Delacroix (1798-1863), A.Preziosi (1816-82), G.J. Brindesi (1826-88), C.Wilda (1854-1907) (Resim 5), gibi ressam, arzuhal yazdıran erkeklerle arzuhalcileri birlikte göstermiştir¹⁷. Arzuhal yazdıran kadınlarla birlikte arzuhalcileri gösteren resimler, bu gruplandırma içinde en fazla örneğe sahip türdür ve Antonio de Dominici (1734-94), Sir D.Wilkie (1785-1841) (Resim 6), D.Roberts (1796-1864), T.Allom (1804-72) (Resim 7), J.F.Lewis (1805-76), Heinrich von Angeli (1840-1925), J.J.A.Lecomte du Nouy (1842-1923), C.Biseo (1843-1909) gibi ressam örnek verilebilir¹⁸.

Daha kalabalık kompozisyonlar içinde arzuhalcileri gösteren resim örnekleri olmakla birlikte sayıca çok fazla değildir ve bu resimlerde, arzuhal yazdıranlar kadın ve erkek olarak gösterildiği gibi bazen de bu figürlerin etrafı kalabalık resmedilmiştir. Böyle resmedenler arasında J.J.Gaspard Starck (1814-84) (Resim 8), A.Preziosi (1816-82) (Resim 9), W.Gould (1829-93) (Resim 10), F.Zonaro (1854-1929) (Resim 11) G.J. Brindesi (1826-1888) (Resim 13) gibi ressam sayılabilir. Bu bağlamda, 1837 yılında Danimarkalı ressam Martinus Rørbye tarafından yapılan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Arzuhalci” adlı tablosunun (Resim 14), arzuhalcileri konu edinen Oryantalist resimler arasında önemli bir yeri vardır. Dolayısıyla burada, önce ressam Rørbye'nin hayatı ve üslubuna kısaca değinilecek ve sonra söz konusu tablo ile diğer arzuhalci tabloları arasındaki karşılaştırmaya geçilecektir.

2.1.Martinus Rørbye'nin Hayatı ve Üslubu

17 Mayıs 1803 tarihinde doğan Danimarkalı ressam Martinus Christian Wesseltoft Rørbye, 29 Ağustos 1848 tarihinde vefat etmiştir. Babası, bir süre Norveç'te memuriyet görevinde bulunduktan sonra 1814'te Norveç'in Danimarka'dan ayrılmasıyla birlikte ailesini de alarak Danimarka'ya göç etmiştir. Rørbye, eğitimini burada almış, 1820'de Kopenhag'daki Sanat Akademisi'ne (Kunstakademi) girmiştir. İlk öğretmenlerinden biri, Neo-klasik üslupta çalışan ve renklere önem veren bir ressam olan C.A.Lorentzen (1749-1828)'dir. Rørbye, Danimarkalı ressam E.W.Eckersberg (1783-1853)'den de özel ders almış ve onun en sevdiği öğrencilerinden biri olmuştur. Eckersberg daha çok figüratif kompozisyonlar ve portreler yapan, Neo-klasik üslupta çalışan bir ressamdır ve hocası ise Neo-klasik üslubun başlıca ressamlarından Fransız J.L.David (1748-1825)'tir. Rørbye'nin resimlerinde, ustalarının izleri görülmektedir. Rørbye, soylu ailelerin günlük yaşam sahnelerini ve portrelerini yaparak daha öğrenciyken tanınmaya başlamış; Danimarka'da resim sanatının Altın Çağı olarak nitelendirilen 19. yüzyılın ilk yarısında, önemli ressamlar arasında yer almıştır.

M. Rørbye, meslektaşları arasında belki de en fazla seyahat eden ressamdır. 1830'larda birçok yere gitmiş; Norveç'e gittiğinde manzara resimleri yapmıştır. Bu

16 Topalli, 2010, 69.

17 Topalli, 2010, 70.

18 Topalli, 2010, 70-71.

resimlerinde, J.C.Dahl (1788-18577)'in etkisi görülmekle birlikte ay ışığı ve meşale ışığındaki resimlerinde, Alman Romantik resminin, özellikle C.D.Friedrich (1774-1840)'in etkisi hissedilmektedir ki C.D.Friedrich de Rørbye gibi C.A.Lorentzen'in öğrencisidir. Rørbye, Hollanda ve Paris'te iken ise, sokak hayatını ve halkın yaşayışını resmetmiştir. Paris'te bulunduğu süreçte, hocası E.W.Eckersberg'in oğlu Erling Eckersberg (1808-1889) ile tanışmış; Paris'i birlikte dolaşmışlardır. Özellikle kiliseler ve parklar ilgilerini çekmiş; Louvre Müzesi ve opera binasını birçok kez ziyaret etmişlerdir. Rørbye, ayrıca burada sanat çevrelerine girmiş, birkaç kez J.A.D.Ingres (1780-1867)'in atölyesini ziyaret etmiştir¹⁹.

Rørbye, daha sonra dağlık manzaralarından büyülediği İsviçre'de bir ay kalmış; oradan Roma'daki Danimarkalı sanatçılara katılmak üzere İtalya'ya gitmiştir. Bu arada geçtiği yerler arasında, Avusturya, Milano, Livorno, Pisa, Floransa, Perugia, Spoleto yer almaktadır. Sonuçta Roma'ya varmış; buradaki Caffè Greco'da Kuzey Avrupalı sanatçılarla ve gezginlerle bir araya gelmiştir²⁰. Bu kişiler arasında özellikle 38 yıldır Roma'da yaşayan ve belli bir üne kavuşmuş olan Danimarkalı heykeltıraş Bertel Thorvaldsen (1770-1844) dikkat çekmekte; ona sipariş verenler arasında papalar ve imparatorların olduğu görülmektedir.

Rørbye, Roma'dayken yaptığı manzara resimlerinde, yapılarla beraber figürlere yer vermeye devam etmiştir. 1835 yılının Aralık ayında Rørbye, dönemin önde gelen mimarlarından Danimarkalı M.Gottlieb Bindsboll (1800-1856) ile birlikte Yunanistan, İzmir ve İstanbul'u ziyaret etmiş; buralarda yaptığı resimlerde, Roma'daki üslubunu sürdürmüş, yapıların yer aldığı manzaraların yanı sıra renkli sokak yaşamından sahneleri resmetmiştir. Özellikle Oryantalist resimlerine hayran olduğu ressam Horace Vernet (1789-1863)'nin izleri, Rørbye'nin bu resimlerinde kendini hissettirmektedir. Ayrıca buralarda gördüğü bitkileri, hayvanları, giysileri, mobilyaları vb. birçok obje ve figürü resmetmiştir. 1836'da tekrar Roma'ya geçmiş; aynı yılın yaz sonunda, Olevano ve Subiaco'ya gidip Roma'ya geri dönmüştür. Roma'ya birçok kez gitse de, aslında bazı yönlerden burada hayal kırıklığına uğramıştır²¹. Buna karşın kalabalık bulmakla birlikte Pompeii ve Napoli'den etkilenmiş; ama asıl Subiaco'da kendini evinde gibi hissetmiştir. Genel olarak gezip görerek yaptığı kompozisyonlarında, buralardaki yerel halkı resmetmiştir²².

1837'de Kopenhag'a döndüğünde ise, yapmış olduğu seyahat eskizleri onun iyice tanınmasını sağlamıştır. Kopenhag'da bir yıl kaldıktan sonra Sanat Akademisi'ne üye olmuş ve Danimarka sanat dünyasının büyük ödülllerinden Thorvaldsen madalyasını kazanmıştır.

M.Rørbye, 1839 yazında evlenmiş; balayını ve o kışı eşiyle birlikte Roma'da geçirmiştir. 1840 yazında Napoli, Capri ve Sicilya'yı ziyaret ettikten sonra yine

19 Grand, 2017.

20 Grand, 2017.

21 Grand, 2017.

22 Grand, 2017.

kışı geçirmek üzere Roma'ya gelmiştir. 1841'de ise Kopenhag'a dönerek Türkiye, Yunanistan ve İtalya'ya dair anıtsal resimler yapmaya devam etmiştir. 1844'te Rørbye, Kunstakademi'de öğretmenliğe başlamış; hayatının son iki yılında ise, Danimarka'nın kuzeyinde, uzak bir balıkçı köyü olan Skagen'de eskiz ve resimler yapmıştır. Buradayken özellikle hava ve ışık etkilerini gözlemleyerek renk kullanımına daha fazla özen gösterme yoluna gitmiştir. Daha sonra Skagen'de çalışacak olan, Danimarka'nın ünlü ressamlarından P.S.Kroyer'ın üslubunu ve belki de Skagen resim ekolünün oluşmasını bu şekilde etkilediği düşünülebilir.

Çok seyahat eden, Doğu yolculuğuna çıkan, gözlemci ve üretken bir ressam olan Martinus Rørbye'nin, Oryantalist resimler yapması çok doğaldır. Çünkü çoğu Oryantalist ressam için olduğu gibi, Danimarkalı bir ressam olan Rørbye için de Doğu farklıdır, egzotiktir. Uzun süre kaldığı ya da seyahat ettiği yerlerde yaptığı resimlerin üslubu, Oryantalist resimlerinde de kendini göstermektedir. Genelde Oryantalist resimlerinde, manzaraları, manzara içindeki yapıları, günlük yaşamı ve bu yaşam içindeki insanları resimlerine taşımış; ayrıntıcı, gerçekçi, titiz bir üslupla çalışmıştır. Her zaman eskizler yapan Rørbye, özellikle seyahatleri sırasında, çoğu Oryantalist ressam gibi defterlerini çizimlerle doldurmuş; hatta günlük tutmuştur²³.

2.2. Martinus Rørbye'nin Tablosu: *Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı*

Martinus Rørbye, “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhacı” adlı tablosunu (Resim 14) 1837 yılında yapmıştır. 95 x 130 cm ölçülerindeki bu tablo, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle resmedilmiştir²⁴. Resme bakıldığında, dış mekânda geçen kalabalık bir kompozisyon olarak düzenlendiği görülmektedir. Dört figür ön planda yer alırken birkaç figür de arka planda belli belirsiz seçilmektedir. Kompozisyonun neredeyse merkezinde, konunun başkişisi olan arzuhacı yer almaktadır; bu yaşlı figür, beyaz sakalı, sarıığı ve gözlükleriyle dikkat çekicidir. Elindeki kâğıda tüm dikkatini vererek bir şeyler yazmaktadır. Önünde masa görevi gören ve üzerinde kendisine gerekli olan divit, mürekkep hokkası gibi malzemelerin yerleştirildiği, küçük bir sandık görünümünde, sedef kakmalı ahşap bir eşya bulunmaktadır. Bunun ön yüzünde daire içi yıldız motifini andıran bir motif ile köşebent halindeki motifler sedef kakmadır ve birbiriyle uyumludur. Eşyasıyla birlikte arzuhacı, ayrıca iki yanında yer alan bir erkek ile bir kadın figür, taş zemin üzerinde duran ahşap bir kerevete oturmuştur; kerevet üzerine de bir kilim serilidir. Arzuhacının kendi sağındaki kırmızı fesli erkek figür, sağ elinde bir para kesesi tutmaktadır. Sol el hareketi ise konuşur ya da konuşmak ister gibi bir görünüm vermektedir. Bakışları ise karşısında oturan, kırmızı giysili kadın figüre yöneliktir. Profilden resmedilen, sadece elleri ve gözleri görünen bu kadının elinde alev almış bir fitil görülür ki büyük ihtimalle bu, arzuhalin mühürlenmesinde kullanılacaktır ki bu da, yukarıda sözü geçen Moltke'nin anlattıklarıyla uyusmaktadır. Resimde yazılmakta olan arzuhalin, resmin isminde geçtiği gibi bir evlilik sözleşmesi olup olmadığına dair

23 Grand, 2017.

24 Germaner & İnankur, 2002, 211.

bir ipucuna rastlanmamaktadır. İlk bakışta, tablonun ismi ve figürlerin görünümü, mehir verme durumunu akla getirirse de, bunun arzuhalciyle bir ilgisi olmadığından pek mantıklı görünmemektedir. Elinde fitil tutan kadın figürün arkasında, diğer bir deyişle tablonun sağında yer alan yeşil giysili siyahi kadın, diğerlerinin tersine ayakta durmaktadır. Ayakta duruşu ve ellerini önünde kavuşturmuş olması, ona bir hizmetkâr ya da halayık görünümü vermektedir. Dolayısıyla burada müşteri konumundaki kişilerin, hali vakti yerinde kimseler olduğunu düşünmek mümkündür.

Kompozisyondaki figürlerin yerleştirildiği mekâna bakılacak olursa, resmin isminde geçen caminin yani Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii'nin, tamamıyla gösterilmediği, binaya yaklaşılarak bir bölümünün gösterildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tabloda, mekândan ziyade kişiler ön plana geçmiş, günlük yaşamdan bir kesit sunulması amaçlanmıştır. Resmin ön planında yer alan figürlerin arkasında asılı olan halı, büyüklüğü, renkleri ve motifleriyle göz alıcıdır. Demir şebekeye adeta tutturulmuş, hatta bir ucundan düğümle bağlanmış olan bu halı, figürlerin giysileriyle uyumlu renklere sahip olduğu gibi hepsi birlikte bir bütünlük ve görsel zenginlik oluşturmaktadır.

Halının ortasına toplu iğne ile iliştilmiş kâğıtta, Sultan II. Mahmud tuğralı bir yazı yer alırken halının tutturulduğu şebekelerin üzerine, adeta cami avlularıyla özdeşleşmiş olan güvercinler tünemiştir. Rørbye, günlüğünde (4 Ocak 1836), Beyazıt Cami avlusunda Türkler'in beslediği sayısız güvercinin görünümünden büyüldüğünü belirtmektedir²⁵. Diğer taraftan halıya iliştilmiş kâğıttaki yazı okunamamakla birlikte tamamen uydurma olmadığı anlaşılmaktadır. Bunun, arzuhalcinin çalışmasına dair padişah tarafından verilmiş bir izin belgesi olduğu düşünülebilir.

Tabloda, halının elverdiği ölçüde görülen demir şebekelerin, geometrik yıldız motiflerini çağrıştırdığı söylenebilir. Bu aynı zamanda, halıdaki iri madalyon motifleriyle de paralellik göstermektedir. Demir şebekelerin açıklıklarından görüldüğü kadarıyla, arka planda başka figürler yer almaktadır. Yeşil giysili hizmetkârın arkasındaki açıklıktan, namaz kılmakta olan bir erkek figür, arkadan kısaltım tekniği uygulanarak ve ayak tabanları bize dönük olarak resmedilmiştir. Tablonun solundaki, diğer demir şebeke açıklığından ise birkaç figür görülmekte; ikisinin erkek, birinin kadın olduğu seçilebilmektedir. Şebekeye ayrılan bu arka bölümde, sağda sivri kemer, kemer içindeki kufi yazı, kabaralar ve bitkisel süslemeler; solda ise kandil, cami mimarisine uygun ve dikkat çeken ayrıntılardır. Diğer taraftan tabloda resmedilen Doğu'ya özgü eşyalar, giysiler, özellikle halı, kilim, çubuk gibi öğeler, Oryantalist resimde sıklıkla karşımıza çıkan objelerdendir.

Tüm bunların yanı sıra tablonun resmediliş tekniğine bakıldığında, konturların çok belirgin verilmediği, ince çizgiler ve yumuşak geçişlerle sağlandığı anlaşılmaktadır. Günışığından yararlanılarak ışık gölge çok başarılı bir şekilde verilmiş; ayrıntılara inilmiş ve resmedilen türlü malzemenin (kumaş, halı, kilim, taş, ahşap, demir, ten vb.) dokusu gerçekçilikle yansıtılmıştır. Ayrıca figürlerin ve eşyaların, taş zemindeki gölgeleri dikkat çekicidir. Kırmızı ve yeşilin canlı tonları, resimde ağırlıklı olarak hissedilirken kahverengi,

25 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 4 Jan. 1836.

sarı, beyaz, siyah ve mavi renkleri de kullanılmıştır. Belirtildiği üzere renklerin uyumu ve zenginliği göz doldururken insan ve kuş figürlerinin farklı duruş ve dizilimiyle hem karşıtlıklar oluşturulmuş, hem de sahneye hareket ve gerçekçilik katılmıştır.

Karşılaştırma

Osmanlı toplumunda arzuhalciler, halkın resmi ve özel yazışmalarını sağlamak için genel olarak kalabalık yerleri tercih etmiştir. Bu kalabalık yerlerin başında camiler gelmektedir. İstanbul'un özellikle Tophane semti, konumu ve camisiyle arzuhalcilerin başlıca mekânlarından biri olmuştur. Hem semt, hem de arzuhalciler, seyyahların ve Oryantalist ressamın sıklıkla ele aldıkları konulardandır. Bu bağlamda, Martinus Rørbye'nin "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosu önem kazanmaktadır. Sadece ele aldığı mekân ve konu yönüyle değil, diğer arzuhalci tabloları arasında da farklı bir yere sahiptir.

Bu arzuhalci tablolarından, Rørbye'nin tablosuyla karşılaştırmak amacıyla, özellikle kalabalık kompozisyon olarak düzenlenmiş olanlarından bazılarını kısaca bakacak olursak: Örneğin Sir David Wilkie (1785-1841)'nin, 1840 tarihli "Türk Arzuhalci" tablosunda (Resim 6), kemerli bir yapı önünde resmedilen arzuhalci, Rørbye'nin tablosunda olduğu gibi bir kerevet üzerine oturmuştur ve yanında iki kadın figür vardır. Bu tabloya benzer bir başka resim ise yine aynı tarihli olup Thomas Allom'a aittir; "İstanbul'da Bir Türk Arzuhalci" adlı resimde (Resim 7), yapı çapraz hat oluşturacak şekilde sahneye yerleştirilmiş olup önünde bir arzuhalci, iki kadın figür ve bir çocuk figürü yer almaktadır. Kadınlar ve çocuk, bu örnekte ayakta resmedilmiştir.

Belçikalı ressam Joseph Julius Gaspard Starck (1814-1884)'ın 1891 tarihli "Arzuhalci" adlı eseri de (Resim 8), Rørbye'ninki gibi kalabalık bir kompozisyondur; ama bu, Rørbye'nin tablosu kadar canlı renklere, ayrıntıcılığa ve netliğe sahip değildir. Ayrıca bu tabloda, arzuhalciyle kadın müşterisinin konumu, Rørbye'nin tablosundakinin tersidir; burada daha çok, merkeze yakın konumu, aydınlatılan fonu ve giysi rengiyle, kadın figüre vurgu yapılmak istenmiş gibidir.

Diğer bir tablo örneği ise birkaç tane arzuhalci resmi yapan, Maltalı ressam Amadeo Preziosi'ye aittir. Buraya koyduğumuz örnekte (Resim 9), kompozisyonda çapraz hat oluşturan bir duvar önünde ve tente altında oturan arzuhalci görülmektedir. Rørbye'nin tablosundaki arzuhalci gibi buradaki arzuhalci de diz üstünde yazı yazarken resmedilmiştir; ama bu resim örneğinde, arzuhalcinin karşısında iki erkek müşteri otururken iki kadın müşteri sırasını bekler gibidir. Kadınlar, bu haliyle, T.Allom'un resmindeki figürleri hatırlatmaktadır. Figürlerin açık havada bu şekilde yerleştirilişi ve hatta iki sokak köpeğine yer verililişi, kompozisyona doğallık ve gerçekçilik katmaktadır.

Arzuhalcilerin resmedildiği tablolardan biri de, Amerikalı ressam Walter Gould (1829-1893)'un 1869 tarihli "Arzuhalci" adlı tablosudur (Resim 10) ve verdiğimiz örnekler içinde, Rørbye'nin tablosunu, belki de en fazla çağrıştıran bu resimdir. Rørbye'nin tablosuna göre daha kalabalık olmakla birlikte kompozisyon düzeni, mekân ve figürler,

siyahi bir figüre yer verilmesi, ışık gölgenin kullanımı, detaylı ve net gösterimiyle Rørbye'nin tablosuna benzerlik göstermektedir. Hatta Rørbye'nin kompozisyonundaki halı burada kaldırılmak suretiyle arka plandakiler ortaya çıkmış izlenimi vermektedir.

M.Rørbye ile W. Gould'un tablolarını anımsatan bir tablo da F.Claude Hayette (1838-?)'e aittir. "Arzuhacı" isimli tablo (Resim 11), aynı zamanda Sir D.Wilkie ve T.Allom'un yukarıda bahsedilen resimlerine de benzemektedir. Onlarla benzerliği özellikle konu yönündedir; Rørbye ve Gould'un resimleriyle benzerliği ise figürlerin gösterimi, ayrıntıcılığı renk uyumu ve yakın plan çalışılması yönündedir. Hayette'in tablosunda, arzuhacı, bir bina duvarı önünde ve Rørbye'nin tablosundaki gibi bir kilim serili kerevet üzerinde oturmaktadır. Tablonun arka planına bakıldığında, öndeki binanın camiye yakın bir bina olduğu anlaşılmaktadır. Bina duvarına tutturulmuş, yazılı bir kâğıt parçası olduğu gibi arzuhalcinin elinde, yazar gibi tuttuğu bir kâğıt parçası da vardır. Karşısındaki kadınla konuşarak yazıyor gibidir. Resmin solunda görülen bu kadın figür, şemsiyesini ve ayakkabılarını kerevetin önüne bırakıp oturmuş halde derdini anlatmaktadır. Resmin sağındaki kadın ise bu ikiliye sırtını dönmüş halde başka yöne bakmaktadır. Arzuhal yazdıran kadınla bir tanışıklığı yok gibidir. Dolayısıyla arzuhal yazdırmak üzere bekleyen bir başka kişi olması muhtemeldir.

Bir duvar önünde, arzuhacıyı ve müşterilerini gösteren bir başka tablo ise İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929)'nun 1900 tarihli "Arzuhacılar" adlı tablosudur (Resim 12). Kompozisyon düzeniyle A.Preziosi'nin tablosuna benzemekle birlikte F.Zonaro'nun tablosunda, duvar dibinde tek bir arzuhacı yerine arzuhacıların sıralandığı görülmektedir. Yazılı kaynaklarda ve fotoğraflarda, arzuhacıların böyle sıralanarak çalıştığını görmek mümkündür; ama Oryantalist tablolarda bunun örneği yok gibidir. Bunun nedeni, ressamların gördüklerini resmetmeleri ve/veya tercih ettikleri şekilde resmetmeleri olarak açıklanabilir. Diğer taraftan birden fazla arzuhacıyı böyle bir arada gösteren ya da anlatan kaynakların daha geç tarihli olması, bu kişilerin zaman içinde arttığını, halkın bulunduğu kalabalık ortamlarda onlara daha çok ihtiyaç duyulmaya başlandığını ve sonuçta, böyle sıralanarak çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Tarih itibarıyla da tablolar ve fotoğraflar, birbirlerini destekler niteliktedir.

J.Brindesi (1826-1888) ise M.Rørbye gibi Kılıç Ali Paşa Camii'ni, resminde mekân olarak kullanmış ve T.Allom gibi yapıya çaprazdan bakmıştır (Resim 13). Ayrıca Tophane Çeşmesi, Nusretiye Camii gibi bu semtteki diğer yapılar ve buralardaki kalabalık resmedilmiştir. Böylece gravürlerde olduğu gibi, burada da Tophane semtinin canlılığı ve renkliliği gözler önüne serilmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Tüm bunların ışığında, Danimarkalı ressam Martinus Rørbye ve resmettiği arzuhacı tablosunu değerlendirecek olursak: 19.yüzyıl Oryantalist resim sanatı çerçevesinde düşünüldüğünde, Martinus Rørbye öncü resamlardan biridir. Hem yaşadığı tarih, hem de resim üslubu açısından diğer Oryantalist ressamların önünde olduğu, hatta

örnek olduğu söylenebilir. İngiltere, Fransa, Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Hollanda ve Amerika gibi ülkelerden birçok Oryantalist ressam karşımıza çıkarken Kuzey Avrupa ülkelerinin Oryantalist ressamlarına çok rastlamamaktayız. Dolayısıyla Danimarkalı bir Oryantalist ressam olarak Martinus Rørbye bir kez daha dikkat çekmektedir. Rørbye, döneminin Oryantalist ressamlarıyla çeşitli benzerlik ve farklılıklara sahiptir.

19. yüzyılda gelişen teknoloji ve ulaşım şartları, seyyah ve ressamların yolculuk imkânlarını arttırsa da, yüzyıl başında hala büyük zorluklar söz konusudur. Bunlara rağmen Rørbye'nin hiç durmaksızın seyahat etmesi, meslektaşları arasında onu bu yönden oldukça ön sıraya yerleştirir. Doğu yolculuğuna çıkan çoğu Oryantalist ressam gibi eskizler çizer, notlar alır; ülkesine döndükten sonra bunlardan yararlanarak tablolar yapar. Dolayısıyla bazı Oryantalist ressamalarda olduğu gibi, genelde gerçekçi tablolar yapmakla beraber bazen ayrıntılarda yanılırlara düştüğü ve bazı tablolarında, benzer kompozisyon düzenlemelerine yer verdiği görülür.

“Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosunun gerçekçiliği, hem aynı dönemlere ait Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii, hem de arzuhalci tablolarıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Moltke'nin, orada bulunduğu tarih (1836) ile M. Rørbye'nin tablosunun (1837) ve hatta bu tablo için yaptığı eskizin (1836) tarihleri tam olarak örtüşmektedir. Moltke'nin anlattığı Tophane'deki arzuhalci tasviriyile Rørbye'nin kompozisyonunun bu denli uyuşması önemli bir ayrıntıdır; böylece yazılı kaynak ile görsel kaynak birbirini tamamlamakta ve bu, Rørbye'nin gerçekçi yaklaşımının kanıtı olarak düşünülebilmektedir. Diğer taraftan Moltke için de aynı durum söz konusudur denebilir; yani gördüğünü olduğu gibi kaleme almıştır. Moltke ile Rørbye'nin tanışıklığına dair bir bilgi olmamakla birlikte aynı yıl aynı yerlerde buldukları aşikârdır.

Rørbye'nin “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu için yaptığı eskizler vardır (Resim 15, 16) ve böylece bunlar, ressamın, konuyu/ mekânı yerinde resmettiğini ortaya koymaktadır. Hatta Rørbye, 10-11 Ocak 1836'da Tophane'de resim yaptığını günlüğünde²⁶ belirtmektedir²⁷. Rørbye'nin bu iki eskiz çalışması, kompozisyon düzeni olarak birbirine çok benzemektedir; ama figürlerin cinsiyeti, pozları, arka planın verililişi, renklendirme ve bazı eşyalar gibi farklılıkları da içinde barındırmaktadır. İki eskizin boyutlarına bakıldığında ise, birinci eskizin (Resim 15), ikincisinin (Resim 16) iki katı büyüklüğünde olması dikkat çekicidir.

26 Rørbye, günlüğünde Tophane Camii'ne gittiğini ve resim yaptığını belirtmekte; eskizler üzerinde de Tophane/ Tophane Camii diye yazmaktadır. Dolayısıyla bahsettiği ya da resmettiği caminin Nusretiye Camii mi, Kılıç Ali Paşa Camii mi olduğu tam anlaşılamamaktadır. Resimlerdeki yapılar, diğer görselleriyle karşılaştırıldığında bazı çıkarımlara varılmaktadır. Örneğin Rørbye'nin yaptığı diğer bir Tophane eskizindeki yapının, Nusretiye Camii'ni gösterdiği söylenebilir (Tophane Camii'nde, 1836, suluboya, 21 x 26.7 cm, Danish Royal Collection of Graphic Art, <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=337404>).

27 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 10-11 Jan.1836.

Defter sayfası olabileceği gibi tek yaprak halindeki bir kâğıdın hem tam haliyle, hem de yarıdan kesilerek küçük boyutta çalışıldığı düşünülebilir. Eğer böyleyse tam kâğıdın diğer yarısına başka bir resim yapılmış olabilir; hatta belki bu temayla ilgili bir eskiz daha olduğu varsayılabilir. Diğer taraftan daha küçük boyutlu olan ikinci eskizin, birinciye göre daha renkli, daha detaylı, daha kalabalık olması, Rørbye'nin yeteneğini ve ustalığını göstermektedir. Ressamın, aynı yere birkaç gün giderek ya da bir gün içinde orada olup bitenleri izleyerek; diğer bir deyişle arzuhalciyi ve ona gelenleri gözlemleyerek bu eskizleri yapmış olması büyük ihtimaldir. Bu eskizlerin hangi sırayla yapıldığına ve bu temayla ilgili başka bir eskiz olup olmadığına dair bir bilgiye henüz ulaşılmamıştır. Ama konumuz olan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Türk Arzuhalci” tablosu için Rørbye'nin bu iki eskizden yola çıktığı bellidir. Daha küçük boyutlu, ayrıntılı, renkli ve daha çok figürlü çalıştığı ikinci eskiz, yaptığı tabloda daha ağır basmakta; tabloda resmedilen mekân, figürler ve eşya bu eskizdekine benzemektedir. İki kadın müşteri yerine bir erkek ile iki kadın müşteriyi resmetmeyi tercih etmiş; ama sağdaki siyahi figürün pozunu farklılaştırmıştır. Eskizde izleyiciye doğru bakan bu figür, tabloda arzuhalciye yönelmiş; böylece kendi içine dönük hale gelen sahneye, eskizdeki gibi izleyici dâhil etmemiş, olayı gerçekten dışarıdan izleyen biri haline getirmiştir. Grand (2017)'in belirttiği gibi bu da bir anlamda Rørbye'nin seyahat ressamı konumuna sokmakta; hem sahneye dışarıdan bakan biri olmakta, hem de etraftaki diğer kişilere/ yerel halk dışındakilere yer vermemiş olmaktadır. Bu durum, aynı zamanda ressama ya da izleyiciye, bir turist ya da adeta bir “voyeur” rolü vermektedir. Tüm bunların yanı sıra Rørbye, yaptığı tabloya, birinci eskizden de bazı öğeler katmıştır; figürlerin dizilimi, eşyalar ve arzuhalcinin kürsüsü önündeki bezeme bu öğeler arasındadır.

Eskizler ile tablonun tarihi arasındaki bir yıl, Rørbye'nin eskizlerini geliştirerek çalıştığını gösterdiği gibi tabloyu, Avrupa'ya döndükten sonra yapmış olduğunu düşündürmektedir. Ressam, eskizlerle tablo arasında ufak değişiklikler yapmış; eskizler tabloya dönüştürülürken doğal olarak bazı ayrıntılar, bezemecilik ve renk çeşitliliği artmıştır. Kumaş yerine halının resmedilmesi ve ayrıntılı gösterilmesi ile şebekelerin eklenmesi, en belirgin değişimlerdir. Özellikle şebekelerin Rørbye tarafından geometrik desenli yapılışı, caminin çeşitli tarihlere ait diğer görsel örnekleriyle karşılaştırıldığında dikkat çekmektedir. Örneğin G.J. Brindesi'nin resminde (1845, Resim 13) ve Cornelius Gurlitt'in Die Baukunst Konstantinopels adlı kitabının ikinci cildindeki fotoğrafta (1912, Resim 17), Kılıç Ali Paşa caminin söz konusu son cemaat yerindeki şebekelerinin kareler halinde olduğu görülmektedir. Hatta M.Fruchtermann'ın kartpostallarından Türk arzuhalciler (y.1895, Resim 18) olarak adlandırılan örneğe bakılacak olduğunda, buradaki mekânın Kılıç Ali Paşa camii olduğu söylenebilir. Bu fotoğraf, hem arzuhalcileri cami önünde göstermesi, hem de şebekelerin kareler halinde olması ile önem kazanmakta ve konumuz paralelinde birer kanıt oluşturmaktadır. Bunların sonucunda, Tophane ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin, hatta buradaki arzuhalcilerin her zaman önemli ve dikkat çekici olduğu; yıllar boyu süreklilik gösterdiği ve çeşitli görsel örneklere (tablo, fotoğraf vb.) malzeme oluşturduğu söylenebilir.

Tekrar Rørbye'nin tablosuna dönecek olursak, tablo tarihi 1837 iken yukarıda belirtilen örnekler arasında en erken tarihli olan G.J. Brindesi'nin resmi olup 1845 tarihli. Bu kısa süre içinde camide ve/veya şebekelerde bir değişiklik olduğuna dair bir bilgiye ulaşılmamıştır. Eğer öyle olsaydı, Rørbye'nin tablosu belki bir belge olarak daha da önem kazanabilirdi. Dolayısıyla Rørbye'nin tabloda böyle geometrik desenli şebekelere yer vermesinde birkaç ihtimal olabilir. Başka bir eskizinden yararlanmış olabilir; ama henüz böyle bir eskize ulaşılmamıştır. Bunun yanı sıra ressam, diğer bazı resimlerinde (örneğin III. Ahmet Çeşmesi, Tophane Camii gibi) yapılarıdaki şebekeleri göstermiştir, hatta bu şebekeler oldukça süslü ve kıvrımlı olan örneklerdir. Diğer bir deyişle bunları, gerçekçi ve ayrıntılı resmetmiştir. Dolayısıyla konumuz olan tablodaki şebekeleri sade ve geometrik göstermesi, eskizlerden bir yıl sonra hafızasından çalışması sonucu olabileceği gibi resimsel amaç ve kaygıdan da kaynaklanabilir. Eskizlerindeki boşluğu tamamlamak, geometrik biçimler ve desenler arasında dengeyi sağlamak, figürlerin ve halının yoğun gösterimine karşın sadeliği kullanmak, tüm bunlarla kompozisyondaki denge ve uyumu sağlayarak izleyiciyi de yormamak gibi resimsel nitelikler söz konusu olabilir. Diğer taraftan Rørbye'nin İstanbul'da olduğu 1830'larda, şehrin çeşitli binalarında sade ya da süslü şebekelere rastlanmaktadır; Rørbye bunlardan da esinlenmiş olabilir.

Kılıç Ali Paşa Camii'nin son cemaat yerini çevreleyen bir revak daha bulunmaktadır; dolayısıyla iki kademe halinde camiye girilmekte ve iki sıra sütun yer almaktadır. Mimar Sinan'ın başka camilerinde de (örneğin Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Rüstem Paşa Camii vb.) rastlanan bu düzenleme göz önünde bulundurulduğunda, konumuz olan tablodaki sütunların ikinci sıra yani içteki sütunlar olması ihtimal dâhilindedir. Zaten bu sütunların arka planında cami duvarı görülmektedir ki böylece bu ara bölümün son cemaat yeri olduğu düşünülebilir. Böyle olduğu takdirde ressamın sütunlar arasına şebekeleri yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Yukarıda bahsedilen diğer cami görsellerinde buna rastlanmadığı gibi Sinan'ın bu planı uyguladığı diğer camilerde de son cemaat yeri sütunları arasında şebekeler görülmemektedir. Yine de Kılıç Ali Paşa camisinde böyle bir uygulama vardı da Rørbye bunu resmederek bize ilginç bir ayrıntı mı sunmuştur, yoksa tabloyu eskizlerden/İstanbul'a geldikten bir yıl sonra yaptığı için bir yanlış hatırlama mı ya da görsel kaygıyla hayali bir şebeke mi karşımıza çıkmaktadır gibi sorular yoruma açıktır.

Resimsel yönden bakıldığında, şebekeler, halıdaki madalyon ve ahşap sandıktaki geometrik yıldız motifleri, biçimsel olarak birbirini tamamlamaktadır. Rørbye, bu tablonun eskizlerinde ya da başka eskizlerinde, perde ya da tente gibi işlevsellik kattığı kumaşlara yer vermiştir. Konumuz olan bu tabloda, bunu halıya dönüştürmesi, rengiyle biçimiyle zengin bir görünüm katma isteğinden kaynaklanabileceği gibi gördüğü bir halı örneğinden esinlendiğini düşündürmektedir. Tablodaki halının çok benzeri, Gülbenkian Müzesi'nde, T.97 envanter no.lu ve madalyonlu İran halısı olarak karşımıza çıkmaktadır²⁸. 1935'te

28 Bu halı örneğini belirlememizde, bize değerli bilgileriyle katkıda bulunan Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerinden Doç.Dr. Gülgün Yılmaz'a teşekkürü bir borç biliriz.

Gülbenkyan koleksiyonuna katılan, 16.yüzyıla tarihlenen halıyı ya da benzerini Rørbye, Avrupa'daki gezileri sırasında görmüş olabileceği gibi bir yayında rastlamış da olabilir. Halı orijinalinin boyutu 530 x 222 cm'dir ki tablodaki halının boyutunun da madalyonun görünümünden ve halının katlanış şekliyle aşağı yukarı böyle olduğu anlaşılabilir. Kerevet üzerinde görülen ise el dokuma kilimdir; geniş şeritler halinde ve sadedir. Hatta Rørbye, aynı kilimi "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" tablosunda da daha sonra kullanacaktır (Resim 20).

Eskizlerden tabloya geçerken eklenen diğer ayrıntılar arasında ise kandil, tespih, çubuk ve yemeni gibi öğeler görülmektedir ki bunlar Oryantalist resim örneklerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Rørbye, İstanbul'dayken birkaç kez Kapalıçarşı'ya gitmiş, alışveriş etmiştir (24 Aralık 1835)²⁹. Çubuk ya da lülelerle ilgilendiği günlüğünde yazmaktadır (29 Aralık 1835)³⁰. Dolayısıyla ülkesine dönerken yanında bu tür eşya olması ve bunları resmetmiş olması çok mümkündür. Sandık önündeki kehribar tespih, erkek figürün ayağındaki Antep yemenisi, kerevet önündeki kadın terliği –ki bunun da eskizi mevcuttur (Resim 19)-, yandaki sütuna dayalı süslü çubuk ve kandiller gördüğü ve belki satın aldığı örnekler olabilir. Bu öğelerin, eskizde olmasa bile Rørbye tarafından sonradan eklenmiş olması, ressamın bu Oryantalist sahneyi tamamlama isteğini, belki de Oryantalist atmosferi oluşturma ve sahneyi görsel olarak zenginleştirme çabasını göstermektedir. Dış mekânda kadınla erkeği bir arada göstermesi, figürlerin oturur ya da ayakta duruşları, beyaz tenli figürlerle siyah figürün yan yana verilmesi de yine pek çok Oryantalist tabloda görülen özelliklerdendir.

Çoğu Oryantalist ressam gibi Rørbye da, çok fazla olmamakla birlikte farklı kompozisyonlarında benzer öğeleri, eşyayı ve figürleri resmetmiştir. Örneğin Rørbye, "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosundakine benzer bir kompozisyon düzenini "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" adlı başka bir tablosunda (Resim 20) daha sonra yineleyecektir. İki tabloda da, sahnenin yatayına geliştiği, çapraz hat yerine karşıdan bakıldığı; buna rağmen figür dizilimi ve art arda gelişen mekân algısıyla dengeli, uyumlu, gerçekçi bir sahne oluşturduğu görülmekte; ustaca kullanılan ışık-gölge ve renkler buna destek vermektedir. İki tabloda resmedilen kilimler de aynıdır. Rørbye'nin böyle birbirine benzeyen başka tabloları ve kompozisyon düzenleri de vardır. Hatta konumuz olan tablo için geçerli olan durum, "Türk Kahvehanesi Önünde Satranç Oynayanlar" tablosu için de geçerlidir; yani bu tablonun da eskizleri olduğu gibi aynı kompozisyon düzeni ya da belli öğeleri başka bir tabloda daha görülmektedir (Resim 21, 22).

Bunun paralelinde, diğer bir örnek ise konumuz olan "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci" tablosundaki figürlerin benzerinin başka bir eskizde de karşımıza çıkmasıdır. "İstanbul Görünümü" ismi verilen eskizinde (Resim 23), bir cami avlu kapısının sol tarafında görülen üç figür, konumuz olan

29 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 24 Dec. 1835.

30 Martinus Rørbyes rejsedagbog 29 Dec. 1835.

tablodaki gibidir. Figürlerin pozları ve dizilimi aynıdır ve yine arzuhacı ile müşterilerini göstermektedir. Farklı olan müşterilerin ikisinin de erkek oluşudur. Ayrıca burada resmedilen cami, etrafında arzuhalcilerin olduğu bilinen büyük ve merkezi camilerden biri olan İstanbul'daki Beyazıt Camii'dir, ki Rørbye, günlüğünden anlaşıldığı kadarıyla Tophane'ye gitmezden bir gün önce (9 Ocak 1836) Beyazıt Camii'ne gitmiştir³¹. Gerçi Beyazıt Camii'ne ilk gidişi değildir bu; 24 Aralık 1835³², 4 Ocak 1836³³ ve sonrasında 12 Ocak 1836³⁴ günlerinde de camiyi ziyaret etmiştir.

Tüm bunların yanı sıra Martinus Rørbye, T.Géricault (1791-1824) ve Oryantalist ressam Horace Vernet'nin üslubuna hayranken E.Delacroix (1798-1863)'ninine temkinli yaklaşmaktadır. Rørbye'nin resimlerine bakıldığında, üslupsal olarak bu yaklaşımlarının ve kendi hocalarının izleri görülebilir. Neo-klasik ressamlardan ders alan Rørbye'nin resimleri üslupsal olarak onlara daha yakındır; heykelsi, durağan ve net figürlerle kompozisyonlarını oluşturur. Delacroix'nın resimleri ise daha farklı olup renkleri ön plana çıkaran, genelde daha enerjik ve nispeten lekesele üslup gösteren örneklerdir. Bu yüzden Rørbye'nin üslubu, hem hocalarına, hem de H.Vernet'ye daha yakındır. Diğer taraftan Doğu yolculuğuna çıkışları, eskiz defterleri doldurmaları ve günlük tutmaları, eskizlerden tablo üretmeleri, konu seçimleri açısından Rørbye, Delacroix ile benzer diyebiliriz. Kaldı ki, Rørbye, Delacroix'nın çağdaşıdır, yani aynı yıllarda yaşamışlardır. Oryantalist resim sanatı, bir anlamda Delacroix ile başlatıldığına göre ve Rørbye da, Delacroix gibi Doğu'yu gidip görerek resmettiğine göre Oryantalist ressamların öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Martinus Rørbye genelde ressamların yaşam biçimlerini beğenmediği gibi, kendilerini beğenmelerinden, sadece kendileri için çalışmalarından ve sanat pazarına yönelik çalışmalarından rahatsızlık duymaktadır. Duyarlı ve seçici bir yapıya sahip olan Rørbye'nin az sayıda yakın arkadaşı vardır ve bunlardan biri Danimarkalı yazar H.C.Andersen (1805-1875)'dir³⁵. H. Andersen, Lamartine'den olduğu kadar ressam arkadaşı Rørbye'den da etkilenerek ondan dört sene sonra Doğu yolculuğuna çıkmış (1840), 1841'de İstanbul'a gelmiştir. Dolayısıyla Rørbye, o dönemde çevresindekileri ve kendinden sonrakileri bu anlamda etkilemiş bir ressamdır. Dönemin zor şartlarında, çok seyahat etmesine, ayrıntıcı bir üslubu olmasına ve genç sayılabilecek bir yaşta ölmesine karşılık çok üretken bir ressam olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yüzlerce eskiz ve tablo yapmış olan Rørbye'nin eskizlerine bakıldığında, bir fotoğraf makinesi gibi belgelemeye yöneldiğini, hızlıca not alır gibi resim yaptığını, gözlemci ve sağlam bir göze sahip olduğunu düşünmek mümkündür. K.L. Grand'ın yazısında belirttiği gibi, ilk seyahat resimlerinin de öncüsüdür; tuttuğu günlüklerde bir turist, yaptığı resimlerinde ise gerçek

31 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 9 Jan.1836.

32 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 24 Dec.1835.

33 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 4 Jan.1836.

34 Martinus Rørbyes rejsedagbog, 12 Jan.1836.

35 Grand, 2017.

bir gezgin tavrı göstermiştir³⁶. Dolayısıyla örneğin konumuz olan tabloda, Tophane'nin kozmopolit ve kalabalık ortamını yansıtmaktansa sadece Doğu'ya/İstanbul'a özgü ya da yerel figürleri resmetmiştir.

Sonuç olarak, yaptığı eskizlerden yola çıkarak resmettiği “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu, Martinus Rørbye dendiğinde, ilk akla gelen resmidir denebilir. Hem konusu, hem tasvir şekli, hem üslubuyla beğenilen, anlaşılabilir, akılda kalan bu tablo, ressamıyla özdeşleşmiştir ve Rørbye'nin kendine özgü üslupsal özelliklerini yansıtmaktadır. Diğer resimlerinde görülen Neo-klasik, Romantik, Oryantalist üslubun izleri bu resimde de bir sentez olarak görülmektedir. Dolayısıyla döneminin üslupları, hocalarının etkisi ve Alman, İtalyan ve Danimarka resim üsluplarının yansımaları, Rørbye'de gözlemlenebilir. Ödül kazanan “Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci” tablosu, Tophane gibi bir mekân ve arzuhalci gibi bir kişiyi, döneminde göstermesiyle, birebir çalıştığı düşünülen eskizlerden tabloya geçişiyle, tablonun yapılış tarihi itibarıyla kalabalık arzuhalci tabloları içinde ve genel olarak Oryantalist resmin başlangıç dönemlerine rast gelmesi ve bu tablolar arasında çok ayrıntılı, özenli, titiz ve net gösterimiyle ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla hem Rørbye'nin bu tablosu, hem kendisi öncüdür. Kronolojik olarak ve genel anlamda seyahat ressamlarının ve Oryantalist ressamların ilklerinden biri olarak değerlendirilebilecek Rørbye, aynı zamanda ülkesi Danimarka'nın ilk ve tek Oryantalist ressamıdır denebilir. Daniel Herman Anton Melbye (1818-1875), Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) ile oğlu Harald Adolph Nikolaj Jerichau (1852-1878) gibi Danimarkalı ressamlar, İstanbul'a gelmiş olsalar bile Oryantalist resim örnekleri çok fazla olmadığı gibi M. Rørbye'den sonraya tarihlenmektedir. Diğer taraftan Rørbye, Danimarka'da resim sanatının gelişmesinde, Skagen resim ekolünün oluşmasında; hatta Avrupa'daki sanatçı ve sanatseverlerin dikkatini Danimarka'ya ve sanatına çekmede önemli rol oynamıştır.

36 Grand, 2017.

KAYNAKÇA

- Aikaterini Laskaridis Foundation. (2014). *Travelogues: Gezginlerin Bakışı*: <http://tr.travelogues.gr/> (Erişim: 12.02.2019)
- Amicis, E. de (1993). *İstanbul (1874)*. (Prof.Dr.Beynun Akyavaş, Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Art. <https://www.art.co.uk/> (Erişim: 12.02.2019)
- Art UK. *The Turkish Letter Writer*. <https://artuk.org/discover/artworks/the-turkish-letter-writer-108118> (Erişim: 12.02.2019)
- Cezar, M. (1996). 400 yılın önemli eserlerinin diz dize olduğu semt Tophane, *Sanatsal Mozaik*, 13, 28-38.
- Crawford, F.M. (2007). *1890'larda İstanbul*. (Şeniz Türkömer, Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çağdaş ve Modern Türk Resim Sanatı Müzayedesi(30.04.2013), Münif Paşa Aile Koleksiyonu, İstanbul, Lot no. 64. s.58.
- Ebay. *Constantinople Turkish Letter Writer*: <https://www.ebay.com/itm/CONSTANTINOPLE-Turkish-Letter-Writer-ALLOM-1840s-Original-Engraving-Print-/131809735569> (Erişim:12.02.2019)
- Europeana Collections. <https://www.europeana.eu/> (Erişim: 16.02.2018)
- Eyice, S. (1994). Kılıç Ali Paşa Külliyesi. *İslam Ansiklopedisi*, (C.25, 412-414), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Germaner, S. ve İnankur Z.(2006). *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Göncüoğlu S. F. (2009). *Bir Semt-i Meşhur Tophane Değişimin ve Yıkımın Hikâyesi*. İstanbul: Erkam Matbaası.
- Grand, K. L. (2017). The Image Of Traveling, Travel Paintings And Writings By The Danish Golden Age Painter Martinus Rørbye, *RIHA Journal*, 0146. Erişim: 11.02.2019. https://pure.au.dk/portal/files/119772586/RIHA_Journal_Karina_Lykke_Grand.pdf
- Gurlitt, C. (1912). *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin: E. Wasmuth a.-g.
- Güngör, N. (Haz.). (1996). *Seyyahların Kaleminden Şehr-i Şirin İstanbul*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- İnalcık, H. (1988). Şikâyet Hakkı: 'Arz-ı Hal ve Arz-ı Mahzar'lar. *Osmanlı Araştırmaları VII-VIII.*, 33-54.
- Işın, E. (1999). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- İstanbul Sanat Evi. (2015). *Amadeo Preziosi*: <http://www.istanbulsanatevi.com/tag/amadeo-preziosi/> (Erişim: 16.02. 2019)
- Jornaes, B. (2003). Rørbye, Martinus (Christian Wedelstoft). *Grove Art Online*. Erişim: 12.04.2018. <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000073854?rskey=mIDaYc&result=1>
- Martinus Rørbye biography. *Up/Closed*. Erişim: 17.03.2019. <https://upclosed.com/people/martinus-rorbye/>
- Martinus Rørbye s rejsedagbog, *Kilder Til Dansk Kunsthistorie*, Erişim: 17.03.2019. <https://mr.ktdk.dk/>
- Moltke, H. Von (1999). *Moltke'nin Türkiye Mektupları*. (Hayrullah Örs, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mutual Art. Martinus Rørbye: <https://www.mutualart.com/Artist/Martinus-Rorbye/01226694C162B71F/Artworks?Params=3130303433332C43757272656E74506167652C322C31> (Erişim: 04.03.2019)
- Oztypewriter. *Street Scribes in Istanbul*: <http://oztypewriter.blogspot.com.tr/> (Erişim:16.02.2018)
- Pingudu Müzayede. İstanbul(Constantinople) Arzuhalçiler: <https://www.pingudumuzayede.com/urun/728510/meslek> (Erişim: 04.03.2019)
- Rørbye, Martinus Christian Wesselstoft. *Netherlands Institute for Art History*, Erişim: 17.03.2019. <https://rkd.nl/en/explore/artists/67642>
- Sarıyıldız, G. (2010). *Sokak Yazıcıları*. İstanbul: Derlem Yayınları.
- The Athenaeum. <https://www.the-athenaeum.org/> (Erişim: 04.03.2019)
- Topallı, E. (2010). From the 19th Century Up to Present Day the Scriveners Parallel to Orientalist Paintings: Its Historical and Sociological Background. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 62-70.
- Up/Closed. *Martinus Rørbye biography*: <https://upclosed.com/people/martinus-rorbye/> (Erişim: 12.02.2019)
- Useum. *A Party of Chess Players Outside a Turkish Coffeehouse and Barbershop*: <https://useum.org/artwork/A-party-of-chess-players-outside-a-Turkish-coffeehouse-and-barbershop-Martinus-Rorbye-1845> (Erişim: 12.02.2019)
- V&A. Victoria and Albert Museum Collections. <http://collections.vam.ac.uk/> (Erişim: 29.05.2018)

RESİMLER



Resim 1. A.I.Melling (1763-1831), Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, 1819. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



Resim 2. T.Allom (1804-1872), Tophane, Pera'ya giriş, Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1836-38. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



Resim 3. Anonim, Tophane Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Camii, y.1830, suluboya, 34.8 x 59.3 cm., Victoria and Albert Museum. (V&A. Victoria and Albert Museum Collections.)



Resim 4. A.Preziosi (1816-1882), Yaşlı Türk Arzuhalci, y.1845-1855, karakalem, tebeşir, suluboya, 21.5 x 16.5 cm., Victoria and Albert Museum. (V&A. Victoria and Albert Museum Collections)



Resim 5: C.Wilda (1854-1907), Arzuhalci, 1886, tuval üzerine yağlıboya. (Art)



Resim 6: Sir D.Wilkie (1785-1841), Türk Arzuhalci, 1840, yağlıboya, 71.7 x 54 cm., Aberdeen Art Gallery & Museums. (Art UK.)



Resim 7: T.Allom (1804-1872), İstanbul'da Bir Türk Arzuhalci, Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor, 1836-38. (Ebay)



Resim 8: J.J.Gaspard Starck (1814-1884), Arzuhalci, 1891, ahşap üzeri yağlıboya, 31 x 48 cm, Pera Müzesi, İstanbul (Oztypewriter)



Resim 9: A.Preziosi (1816-1882), Kahve Köşesi, 1856, 19 x 26 cm. (İstanbul Sanat Evi)



Resim 10: W.Gould (1829-1893), Arzuhalci, 1869, 108.9 x 138.4 cm, Özel Koleksiyon. (Oztypewriter)



Resim 11: F.Claude Hayette (1838-?), Arzuhalci, 117 x 90 cm., tuval üzeri yağlıboya, Özel koleksiyon. (Münif Paşa Aile Koleksiyonu)



Resim 12: F.Zonaro (1854-1929), Arzuhalciler, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 38 x 61 cm, Özel koleksiyon. (Oztypewriter)



Resim 13: G.J. Brindesi (1826-1888) , İstanbul, Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Cami avlusu, Souvenirs de Constantinople, 1845. (Aikaterini Laskaridis Foundation, 2014.)



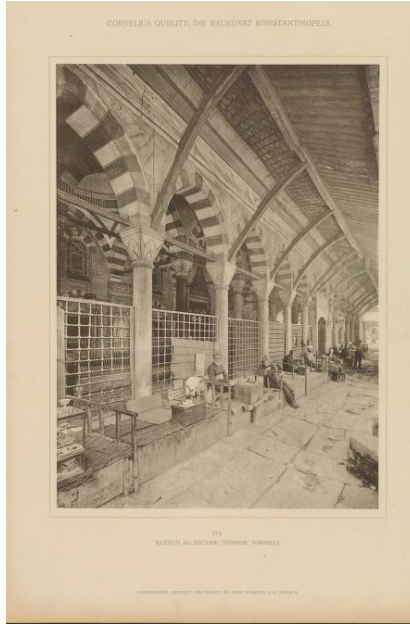
Resim 14: M.Rörbye (1803-1848), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Türk Arzuhalci, 1837, 95 x 130 cm., Özel koleksiyon. (Up/Closed)



Resim 15: Türk Arzuhalci ve iki peçeli kadın, 1836, kâğıt üzeri karakalem ve suluboya, 18 x 28.5 cm. (Mutual Art)



Resim 16: M.Rørbye (1803-1848), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci, eskiz, 1836, 9 x 14 cm, karakalem, mürekkep, suluboya, Statens Museum For Kunst. (Europeana Collections)



Resim 17: Cornelius Gurlitt (1912). Die Baukunst Konstantinopels, vol.2, CLIV27b, Berlin. (Die Baukunst Konstantinopels)



Resim 18: M.Fruchtermann kartpostallarından Türk arzuhalçiler, y.1895. (Pingudu Müzayede)



Resim 19: Türk terliği ve bir motif, 1836, kalem, suluboya, Statens Museum for Kunst. (Europeana Collections)



Resim 20: M.Rørbye (1803-1848), Türk kahvehanesi ve berber dükkanı önünde satranç oynayan Doğulular, 1845, tuval üzerine yağlıboya, 116.7 x 147.9 cm., National Gallery of Denmark. (Uuseum)



Resim 21: Türk kahvehanesi ve berber dükkânı önünde satranç oynayan Doğulular, 1836, Kalem, suluboya, Statens Museum for Kunst. (Europeana Collections)



Resim 22: Hana giriş, 1844, kağıt üzeri yağlıboya tuvale geçirilmiş, 31.12 x 49.53 cm., Los Angeles County Museum of Art. (The Athenaeum)



Resim 23: İstanbul'dan görünüm, 1836, karakalem ve suluboya, 28 x 38 cm., Özel koleksiyon. (The Athenaeum)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXVIII, Sayı: 2 Ekim 2019

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXVIII, Issue: 2 October 2019

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD