
19. YÜZYIL DUVAR RESİMLERİYLE TARİHE BAKIŞ

“Tarihçi Olarak Ressam” (Burke, 2009)

Ayşe Pelin Şahin TEKİNALP*

Öz

Duvar resimleri Osmanlı modernleşme döneminin getirdiği yeniliklerin başında gelmektedir. İmge dünyasındaki çoğalmanın yanı sıra dönemin arşiv kayıtlarında, şiirlerinde, yazılı basınında verilen ve haber değeri taşıyan pek çok bilginin resimlerde ama en çok da duvar resimlerinde yer aldığı aşikârdır. Bu çalışmada bu bilgilerin resimsel karşılığı aranacaktır. Osmanlı ya da Avrupa’da özellikle 19. yüzyıl tarihi dikkate alınarak günceli, arşiv belgelerinden ya da gazetelerden izlemenin yanı sıra duvar resimlerinden de görsel olarak nasıl görüldüğü ortaya konulmaya çalışıldı. Resimlerden okunan tarih geçmişten itibaren her dönem karşımıza çıkmaktadır. Bazen Neolitik Çatalhöyük’te volkanik patlama, antik dönemin önemli yerleşimlerinden biri olan Pompei’ de bir mekândan amfi tiyatrodan gerçekleşen savaşın resmi bazen 11. yüzyılda Roma-

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü/Hacettepe University Faculty of Letters Department of Art History. apelintek@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-9551-3807

nesk dönemin önemli olaylarından Hastings Savaşını anbean ele alan Bayeux duvar halısı ya da Osmanlı resminin belgeleme anlayışına uygun olarak Matrakçı Nasuh'un seferlere katılıp bütün güzergâhı resmetmesi gibi on binlerce yıldır tanık olunan olayların hemen peşi sıra görselleştirildiği anlaşılmaktadır. Peter Burke "Tarihçi Olarak Ressam" başlığı altında tarihsel olayların imgelerle ölümsüzleştirilmesinin eski çağlardan beri değişmeden süregelen bir gelenek olduğundan söz eder. Çalışmamızda geleneğin 19. yüzyıldaki devamı imparatorluğun farklı coğrafyalarında yer alan saltanata ait mekânlarda ya da halkın konak/evlerinde bulunan bazı imgelerden yola çıkarak anlamaya ve aktarılmaya çalışılmıştır. Osmanlı duvar resimleri çok geniş bir alanda görüldüğü için İstanbul, Edirne, Antep, Safranbolu gibi farklı bölgelerden bir seçki yapılmıştır. Bu durum bazen tüm dünyayı ilgilendiren bir olay bazen saltanatın evi olan bir yapı aracılığıyla gösterilmiştir. Tarih boyunca çok iyi bilinen yukarıdaki örnekler dışında, Osmanlı İmparatorluğu modernleşme döneminde yeni bir tür olarak görülen duvar resimlerinde tarihin nasıl görselleştiği ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: duvar resmi, imge, modernleşme dönemi, Osmanlı resmi, tarihi belge

A Survey at History with 19th Century Mural Paintings

Abstract

Mural paintings are one of the innovations brought by the Ottoman modernization period. In addition to the proliferation in the world of images, it is obvious that a lot of newsworthy information given in the archive records, poems, and print media of the period is included in paintings, but mostly in murals. In this study, the pictorial equivalent of this information will be sought. Taking into account the history of the Ottoman Empire or Europe, especially the 19th century, an attempt was made to reveal how the current situation was seen visually from the wall paintings, as well as from archive documents or newspapers. The history read from the pictures appears before us in every period from the past. Sometimes a volcanic eruption in Neolithic Çatalhöyük, a picture of the battle taking place in an amphitheater in Pompeii, one of the important settlements of the ancient period, sometimes a Bayeux tapestry depicting the Battle of Hastings, one of the important events of the Romanesque period in the 11th century, or Matrakçı Nasuh in accordance with the documentation approach of Ottoman painting. It is understood that events that have been witnessed for tens of thousands of years are visualized one after the other, such as when he participated in expeditions and painted the entire route. Under the title "Painter as Historian", Peter Burke mentions that immortalizing historical events with images is a tradition that has continued unchanged since ancient times. In our study, we tried to understand and convey the continuation of the tradition in the 19th century, based on some images found in palaces or houses in different geographies of the empire. Since Ottoman murals are seen in a very wide area, a selection was made from different regions such as İstanbul, Edirne, Antep and Safranbolu. This situation is sometimes demonstrated through an event that concerns the whole world, and sometimes through a building that is the home of the sultanate. Apart from the examples above, which are well known throughout history, it is revealed how history is visualized in wall paintings, which were seen as a new genre during the modernization period of the Ottoman Empire.

Keywords: mural paintings, image, modernization period, Ottoman painting, historical document

Giriş

Tarih boyunca imgelerin geleceğe bilgi aktarımı için kullanıldığı görünmektedir. Resimlerden okunan tarih geçmişten itibaren her dönem karşımıza çıkmaktadır sözünü kanıtlamak için Neolitik dönem yerleşimi olan Çatalhöyük'e bakmak yeterli olacaktır mesela. Hasan Dağındaki volkanik patlamayla yaşamaya çalışan insanlar için bir gerçektir patlama ve yaşamı etkiler (Ülkekel, 2017). Bu bilinmez ve baş edilemez felaketi bilimsel kanıtlar dışında, gelecek kuşaklara aktarmanın görsel yolu duvar resmidir. Antik dönemin önemli yerleşimlerinden biri olan Pompei'de mekânlarda yer alan resimlerin tümü çok önemlidir. Bu resimlerden biri amfi tiyatrodaki gerçekleşen savaşın görselidir ve gerçek bir olaydır (Spina, 2023). Yüzyıl atladığımızda, 11. yüzyılda Romanesk dönemin önemli olaylarından Hastings Savaşını anbean ele alan Bayeux¹ duvar halısı bir dokumadır ve şeritler halinde tarihi bir olayı dokudukları görülür. Osmanlı resmini incelediğimizde ise belgeleme anlayışına uygun olarak Matrakçı Nasuh'un (Bağcı, S., F. Çağman ve diğerleri, 2006) seferlere katılıp bütün güzergâhı savaşı/kentleri resmetmesi gibi on binlerce yıldır tanık olunan olayların hemen peşi sıra tarihin görselleştirildiği anlaşılmaktadır. Peter Burke (2009, 12-16) *Tarihin Görgü Tanıkları* kitabında geleneksel tarihçilerin görsel bilgiyi güvenilir bulmadığı için kullanmadıklarını, imgeler yerine arşiv/yazılı belgelere yöneldiklerinden söz ederken Gustaaf Reiner, Stephen Bann ve diğer bazı araştırmacıların farklı görüşlerine yer verir ama özellikle imgelerin geçmişe yönelik tanıklıklarının değerli olduğunu, yazılı belgeleri tamamlayıcı kanıtlar sunduğunu belirtir. Görsel bilgiyi, imgeleri kullanmak isteyenlerin yazılı metinlerle birlikte okuması gerektiğinden, bu birliktelik ile sağlam kanıtlar oluşturulacağından söz etmektedir. Çalışmada bizim de amaçladığımız bu birliktelikten hareketle görsel okuma yapmaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme döneminde pek çok yeniliğin, değişimin olduğu görülmektedir. Eğitimden açılan okullara, gündelik yaşamdan sanata, haberleşmeden mimari alana kadar her alanda batı model alınarak bir dizi yenileşme çabası dikkat çekmektedir. Osmanlı resmi, bu dönemde kitap resminin yanında artık yeni bir tür olan duvar resimleriyle görülmekte ve tema/imge çeşitliliği ile dikkat çekmektedir. Dini ya da sivil mimari olmak üzere her yapı tipinde görülen yeni resim türünün çağdaş ya da geçmişteki bazı olaylara tanıklık edencesine resimli tarih kitabı gibi görev üstlendiği de bir gerçektir. Araştırmamızda farklı bölgelerden farklı imgeler seçilerek bu görüş ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Duvar Resmi Gelişimi

Osmanlı modernleşmesinin başladığı 18. yüzyıldan itibaren ve özellikle de yüzyılın ikinci yarısını takiben batı resminin temel özellikleri olarak derinlik, renk tonlamalarının önce kitap resimlerinde eş zamanlı olarak ise duvar resimlerinde uygulanmıştır (Renda, 1977, 77-78). Yeni bir tür olarak dikkati çeken duvar resimleri başkentten Osmanlı sınırlarındaki tüm merkezlere hızla yayılacaktır. Erken örneklerde boyalı nakış geleneği ile sıva üzerine kök boyalarla tavan eteğini dolanan dar şeritlerden yağlıboya kullanılarak yapılan madalyonlar içinde büyük boyutlu kompozisyonlara ulaşıldığı görülür.

Resimlerde ele alınan temalara bakacak olursak öncelikle manzaraların resmedildiği anlaşılmaktadır. Tek yapı odaklı betimlemeler, kompozisyonun merkezinde dönemin önemli yapılarına yer veren anlatımlarda dikkati çekerken dini içerikli resimler, natüremortlar ve modern yaşamın unsurlarına kadar farklı konular görülmektedir. Osmanlı resminin başlıca özelliklerinden olan belgeleme amacının devam ettiği kompozisyonlara bakıldığında, yenilikler ve değişimleriyle dönemin yansımalarının öne çıktığı takip edilebilmektedir. Deniz taşıtlarının çeşitliliği, yandan çarklı gemilerden buharlı gemilere ve 19. yüzyılda zırhlı korvetlere varan modernleşme izleri görülürken sanayileşmenin göstergeleri olan fabrikalar bize yenedünyadan haberler verir. Böylece izleyene, duvar resimlerinin kimi zaman iletişim aracı gibi ele alındığını düşündürebilir (Şahin Tekinalp, 2002, 440-444) .

Osmanlı sultanları özellikle İstanbul'daki saray, köşk ve kasırlar başta olmak üzere yaşadığı mekânların yanı sıra egemenlik alanlarını da resim programında görmek istemiştir. Bunun devamı olarak otoriteyi ve değişen mimari anlayışı simgeleyen yapılarla farklılaşan İstanbul'u konu alan başkent ya da başkent dışında yer alan örneklerde, sıklıkla kompozisyonun odak noktasında önemli yapılar yer almaktadır. Başlarda Topkapı ya da Beşiktaş Sarayı, Kâğıthane'de yer alan köşkler, su kenarı kasırları betimlenirken 19. yüzyılda yerini Çırağan, Yıldız Sarayı köşkeri gibi yapılara bırakmaktadır. Boğazın insansız saltanat kayıkları, İstanbul'un simgesi Kız Kulesi, Avrupa yapıları ya da ölü doğa betimlemeleriyle de konu çeşitliliği dikkat çeker. Özellikle İstanbul'da yeni mimari anlayışın göstergesi olarak görebileceğimiz Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Yıldız Sarayı köşkerlerinde duvar resimlerinin yoğun olarak

tercih edildiği ve yapının kendisi dışında yeniliklere dikkat çeken bir mecra olduğu anlaşılmaktadır (Şahin Tekinalp, 2001; Şahin Tekinalp, 2002, s. 440-447).

Öncelikle İstanbul'da başlayan duvar resimleri başkentle bağlantılı ayan ve eşrafın varlığıyla kısa sürede İmparatorluğun tüm sınırlarına yayılmış ve konu çeşitliliği aynı şekilde devam etmiştir. Merzifon, Soma, Çanakkale, Kayseri, Antep, Ürgüp gibi çok farklı bölge ve şehirlerde yeni bezeme programının benimsendiği görülmektedir. Bu merkezlerde cami ya da sivil yapıların bezemesinde çalışan ustalar yeni türü kabul edip bilgileri, görgüleri dâhilinde resimler yapmışlardır. Bu yüzden İmparatorluk içinde farklı üslup ve anlayışların varlığı dikkat çekicidir (Renda, 1977, Arık 1976, Şahin Tekinalp, 2002, 440-448).

Gerek başkentte gerek Anadolu, Rumeli ve Balkanlarda sanatçılar öğrendikleri yenilikleri, değişimi öncelikle manzara betimlemelerinde göstermişlerdir (Karaaslan, 2023, 803-815). Osmanlı resminin belgeleyici anlayışına uygun olarak hayali olanların dışında gerçeğe uygun olan resimler İstanbul ile Mekke-Medine betimlemeleri, çoğunlukla ev, konak ve şadırvanlarda tercih edilmiştir. Böylelikle kısa sürede, İstanbul dışındaki Osmanlı topraklarının yanı sıra Anadolu'nun her köşesi duvar resimleriyle kaplanmıştır (Arık, 1976, 27-118). Bu yayılmaya uygun olarak Ege Bölgesinde, İzmir'in öncülüğünde Yunanistan, adalar ve tüm bölgeyi kapsayacak şekilde ve bölgeye özgü yapıların vurgusu, Antep ve Hatay'da Halep eyaletinin öne çıkardığı farklılıklar ya da Kapadokya bölgesinde gayrimüslimlerin yaşadığı alanlarda hem İstanbul repertuarı hem de yöreye özgü farklılıklar dikkati çekmektedir. 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl sonuna kadar bölgeler/başkent ve eyaletler arasındaki güçlü iletişim ve etkileşimin varlığını da kanıtlamaktadır duvar resimleri. Yeni resim anlayışı İmparatorluğun bütün sınırlarına hızla yayılır ve bunda güçlenen ayan ve eşrafın etkisi kadar, 19. yüzyılda oluşan ve gelişen tüccar kesimin etkisi de yoğundur (Şahin Tekinalp, 2011, 679-686).

Sanatçı sorunu ise tüm imparatorluk sınırları içinde büyük bir bilinmezlik içermektedir. Osmanlı kitap resmi için pak çok sanatçı/nakkaş hanenin varlığı net olmakla birlikte duvar resmi yapan sanatçıların kimliği bilinmemektedir (Arık, 1976, 141-149, Renda,1977, 186-201). Zileli Emin, 20.yüzyılın başında Şemsi gibi günümüze ulaşan, istisna diyebileceğimiz kadar az sayıda isim vardır. Ayrıca sözlü tarih aracılığıyla

Halep sancağında ise gezici İtalyan sanatçıların varlığından da söz edilse de elimizde isimler yoktur (Weber, 2002, s.145-171).

Bu kadar sıra dışı imgelerin tercih edilmesi ve farklı coğrafyalardan kesitler içermesi resimlerin nasıl yapılmış olduğu soru/sorununu akla getirmektedir. 18. yüzyılda üç boyutlu bir görüntünün iki boyuta indirilmesi sorunu gravürlerle çözülmüş gibidir. 19. yüzyılda ise etüt etme geleneği olmayan nakkaşlar/ressamlar için bir görüntüyü, manzarayı bir yüzeye (tuvale ya da duvara) aktarmanın en kolay yolu artık fotoğraflardan çalışarak olmuştur. Yüzyılın en önemli buluşlarından biri olan fotoğraf kısa sürede Osmanlı topraklarına gelmiş ve kullanılmıştır. II. Abdülhamid'in emriyle oluşturulan fotoğraf ve albümlerle öncelikle sarayda fotoğrafların dolaşım içinde olduğu bilinir. Saray içinde ve dışında gerek Osmanlı gerekse yabancı fotoğrafçıların varlığından söz edilmektedir (Özendes,1998). Duvar resmi programına baktığımızda bazen Yıldız Sarayı kompleksi içinden bir yapı, bahçeler bazen İtalya'dan San Angelo kalesi bazen Vezüv patlaması bazen de Paris'ten Trocadero Sarayı'nın görsel belgeler kullanılarak tavana, tavan eteğine betimlendiği görülmektedir (Şahin Tekinalp, 2010, 291-299).

Tarihin Belgesi Duvar Resimleri

Duvar resimleri başta başkent İstanbul ile bütün bölgeleriyle Anadolu ve Balkanlar gibi imparatorluğun tüm sınırlarına yayılmıştır. Görsel tarih atlası gibi düşünebileceğimiz resim örnekleri için en erken tarih 18. yüzyılın ikinci yarısında başta Topkapı Sarayı daireleri olmak üzere özellikle İstanbul'da görülmektedir. I. Abdülhamid Dönemi'nde (1774-1789) bir rengin tonlarının tercih edildiği ve tavan eteğinde yer alan şeritler içinde, III. Selim Dönemi'nden (1789-1807) itibaren geniş alanlarda kartuşların, madalyonların içine yerleştirilen örneklerin yeğlendiği anlaşılmaktadır. Bu kompozisyonların çoğunda manzaralar içinde pavyon, fiskiyeli havuz, köprü, köşk, kasır gibi mimari öğelerle yenileşme hareketlerinin de bir sonucu olarak özellikle İstanbul'un değişen silüetinden kesitler sunulmaktadır.

18. yüzyıl sonlarında başlayan "duvar resmi" sürecinde hem İstanbul hem de İstanbul dışında yer alan örnekler incelendiğinde hayali betimlemelerin yanı sıra Boğaz ve Haliç'ten kesitler içeren görünümler dikkati çekmektedir. 28 Mehmet Çelebi'nin Paris Seyahati sonrasında Versailles, ya da Louvre Sarayının bahçeleri, fiskiyeli havuzları gibi özellikle bahçe ve su mimarisi kısa bir zaman içinde İstanbul'un silüetini

değiştirecektir. Elçinin Paris’le ilgili anlatımları İstanbul’un değişimini de beraberinde getirmiştir. Özellikle Cetvel-i Sim/Kâğıthane Deresi’nin² ıslahı, su kenarına yapılan köşk, kasırlar ve çeşmeler gibi sivil mimarideki değişim, sekülerleşmeye başlayan Osmanlı yaşamının başlangıç noktalarından biri olmuştur.

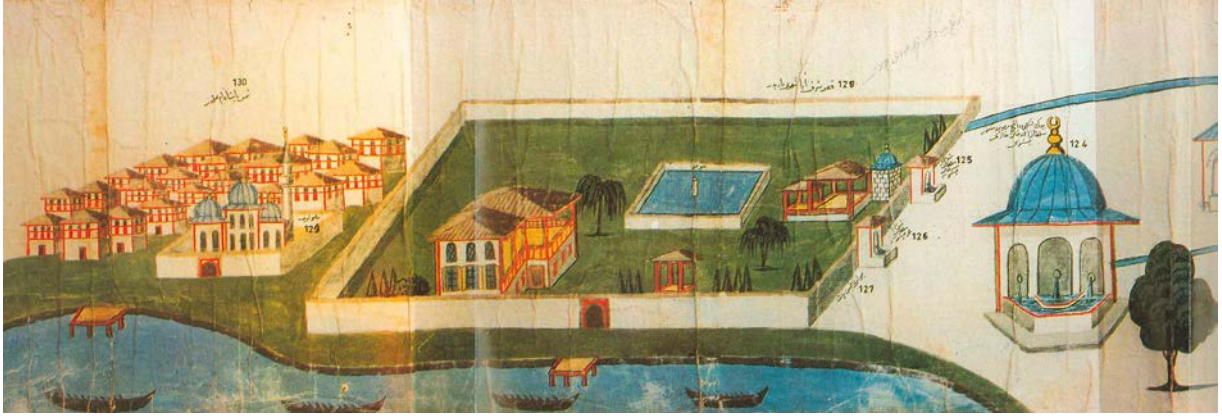
18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim ve şiirlere bakıldığında Osmanlı imge dünyasının öncelikle belgeleme, tarihe not düşme isteğiyle yansımaları izlenebilmektedir. Özellikle saltanat yapılarının bazen yapım bazen onarım tarihleri ile yapının ayırt edici özellikleri sultan ile ilişkilendirerek anlatılmıştır. Bu betimlemelerin temel özelliklerinden biri özellikle mimaride ve doğanın betimlenişindeki boyutluluk ve doğala yakın renk tonlamalarıdır. Söz konusu betimlemelerde panoramik İstanbul manzaraları içinde sahilden görünen Topkapı Sarayı ile birlikte günümüze ulaşmamış çok sayıda köşk, kasır belgelenmektedir. Bu tarihi değişimin görselleştirilmesinde ilk dikkati çeken resim, *Şerefâbad* Kasrı betimlemesidir³. Deniz kenarına inşa edilen yapılardan biri olan kasır, Sultan Ahmed’in teşrihi için Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırılmıştır ve 1728-29 tarihinde tamamlanmıştır. Üsküdar’a su getiren maksemin yapımı sırasında inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir (Öztekin , 2006, 690, 698). Boğaz’da akıntı ve rüzgârdan etkilenen bir konumda olduğu için, kaide üzerine iki katlı olarak inşa edilmiştir.⁴ Üç ya da dört çıkmalı olan yapıyı dolaşan sütunlu revak, dikdörtgen pencereleriyle kasrın III. Selim Dönemi’nde yapılmış olan gerçekçi bir resmi Topkapı Sarayı Kadın Efendi Dairesi’nde görülmektedir (1. Görsel).



1. Görsel: Topkapı Sarayı Kadın Efendi Dairesi, Şerefâbad Kasrı, (P.Ş. Tekinalp Kişisel Arşivi)

Bu ve aynı dönemde inşa edilen su kenarı kasırlarını resimlerde görebildiğimiz gibi edebi metinlerde, şiir dizelerinde de de izleyebiliriz. Şair Rahmî gönül açıcı diye anlattığı havasının dışında tasfiye edilmiş suyu ve toprağından misk kokulu diye söz ederken Vehbi, yine havasının güzelliğinden ve toprağından bahseder, Nedim daha genel bir değerlendirme yaparak padişahı yapıyı görmeye davet eder (Öztekın 2006, 689). Şerefâbâd Kasrı yıllar içinde harap olunca II. Mahmud (1808-1839) tarafından, 1816 yılında bu kez ampir tarzında yenilenecektir.

Şairler ve ressamalar şiir ya da duvar resmi örnekleriyle tarihe not düşerken bir yandan yapının, bölgenin haritalarda da karşılığını bulacaktır. "Su kenarı kasırları içinde Topkapı Sarayında resimlenen yapının özellikle Şerefâbâd olduğuna inancımız tarihi haritalarla kanıtlanmaktadır. 18. yüzyıl için suyollarının önemi Kazım Çeçen'in Üsküdar Su Yolları kitabında Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı kasır, su yolu ve kasır çiziminde ortaya çıkmaktadır⁵ (2. Görsel).



2. Görsel: İbrâhim Paşa Üsküdar Suyolu Haritasında Şerefâbâd Kasrı'nın görünümü, TIEM, 3336; Çeçen, 1999.

Osmanlı İmparatorluğu'nun batıyı anlama ve yenilikleri adapte etmeye başlamasının ardından Osmanlı sınırları içinde yayılım gösteren duvar resimleri yeni olanın, güncel tarihin, değişimin gösterildiği bir alan olarak dikkati çeker. Öncelikle askeri yenileşmeyle başlayan modernizasyon günlük hayatın içine de girmiştir. Askeri alandan ulaşımaya bütün yenilikler ve değişimler resmin öznesi olur.

Osmanlı modernleşmesinin en belirgin vurgusu askeri alanda kışla inşaatlarıyla ortaya çıkmaktadır. Duvar resimlerinde kent ve kışla betimlemesinin en önemlilerinden biri Birgi Çakırağa Konağı'nda dikkati çeker.⁶ Konağın iki odası, birinde İstanbul panoraması olduğu için İstanbul odası diğ erinde ise İzmir görünümüyle İzmir odası şeklinde adlandırılır. Buradaki İzmir yeni İzmir olarak, kentleşme ve kalabalık dokusuyla gösterilirken *Sarıkışla*'nın varlığı ö ne çıkar. Askeri alanda başlayan yenileşme, özellikle kentlerde en büyük alanı kaplayan, neoklasik üslupta yapılan büyük boyutlu kışlalarda görünür olmuştur. Şehir aktarımlarında, yüzölçümü olarak en büyük yeri kaplayarak değişimin göstergesi olacaktır kışlalar. Artık kentlerde Avrupa modeli kışlalar, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ardından yeni ordu için yeni yapı olarak tasarlanır ve kentlerin merkezine ya da merkeze yakın bölümlerine inşa edildikleri görünür. İzmir'de Kışla-i Hümayun adı ile bilinen Sarıkışla buna örnektir. Bu dönemde İzmir, liman kenti olup gayri Müslim ve Avrupalılardan oluşan nüfusa sahip bir kenttir. İzmir'de askerler için barınak olmasının yanında talimlerini yapacağı, ticaretin devamlılığını bozmayacak bir kışlanın yapılması düşünülmüş (Alpaslan ve E. Aysu Gülenç, 2019) kışlanın yapımı tamamlamış ve hizmete girmiştir. Şarkışla'nın inşasında binanın Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinin kozmopolit ve stratejik konumdaki İzmir'in devlet gücünü göstermesi amaçlanmaktadır. Bir yoruma göre, bu yapının tasarlanmasının bir diğ er nedeni ise iyice karışan ve son dönemlerine giren eski gücünü yitiren Osmanlı İmparatorluğu'nun artık yeni bir anlayışla idare edildiğ inin görülür bir hale getirilmesiydi. Konak Meydanı kent merkezi olmuştur ve dolayısıyla bütün yeniliklerin, değişimin meydan tasarımı ile birlikte düşünüldüğü görülmektedir. II. Mahmud'un Asakir-i Mansure-i Muhammediye isimli modern orduyu kurduğı süreçte, bu kışla 1829'da tamamlanmıştır (Uzun, 2013, 47-348). Sarıkışla çevresinde batı modellerinde olduğu gibi yönetim binası, saat yer alır. 6000 kişiye hizmet veren kışla İzmir'de bulunduğu alanda bir duvar gibi kıyıyı kapattığı görülmektedir. Kışla, 1955'de yıkılana kadar İzmir'in, Konak semtinin simgesi olmuştur. Çakırağa Konağı'ndaki İzmir resmi, Karşıyaka'dan bakıldığında görülen ve duvar gibi sahili kapatır biçimdedir. Devletin gücünü vurgulayacak şekilde anıtsal düşünülen kışla İstanbul Selimiye Kışlası model alınarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu resim için olabilecek en erken tarih, terminus ante quem, 1829 olmalıdır (3. Görsel).



3. Görsel: Birgi, Çakırağa Konağı, İzmir resmi, Ş. Çakmak kişisel arşivi

19. yüzyılla birlikte devletin evi olarak, İstanbul silueti içinde denizden görülen Topkapı Sarayı'nın yerini Abdülmecid döneminden (1823- 1861) itibaren Dolmabahçe Sarayı alacaktır. Sultan Abdülmecid ve Sultan Aziz saltanatında, 1856'da yapımı tamamlanan ama çeşitli dönemlerdeki eklerle genişleyen Dolmabahçe Sarayı'nda yaşayan kesim, büyük ölçüde batılı yaşantıyı benimseyecektir (Batur, A. ve S. Batur, 1985, 1068-1077). Devletin yönetim kadrosu da Topkapı Sarayı'ndan buraya taşınacaktır. Sarayın surlarla sınırlandırılması geleneği Dolmabahçe kara tarafında kısmen devam etse de denize bakan tarafta parmaklıklar kullanılarak değişmiştir (Sözen 199,124). II. Abdülhamid (1876-1909) başa geçtiği zaman önce Dolmabahçe'ye yerleşecektir ama sonra kısa sürede sarayı güvenlik gerekçesiyle terk edecektir. Çünkü saray denizden ve yoldan gelecek tehlikelere karşı korunmasızdır. Yüksek duvarlar arkasındaki Yıldız Sarayına taşınan Abdülhamid, Dolmabahçe Sarayını da törenler, kabuller gibi belli zamanlarda kullanır ve hatta Cuma namazını Dolmabahçe Caminde kılar. Kullanım dışında 1883, 1906 yıllarında sarayın cephelerindeki taşların onarıldığı da belgelerden anlaşılmaktadır.⁷ Dolayısıyla II. Abdülhamid, kendisi sürekli yaşamasa da eli her zaman ata sarayı olarak gördüğü yapının üzerindedir ve hatta döneminde eklenmiş olması muhtemel bazı Harem salonları özellikle duvar resimleri açısından ayrıcalıklıdır.

Özellikle 212 numaralı odada bulunan resimlerin konu seçimi dikkate alındığında, manzara resimlerinin yanı sıra İstanbul'un belli yerlerini belgeleyen betimlemeler ön plana çıkmaktadır. Yıldız Sarayı duvar resimlerindeki gibi kompozisyonun merkezindeki yapının ön plana alındığı Fenerbahçe Feneri, Göksu Çeşmesi gibi 19. yüzyıl

İstanbul'unun mesire yerleri dışında İmrahor Kasrı ve özellikle *Dolmabahçe Sarayı* kompozisyonu sarayı belgelemesi açısından ayrıca önemlidir (4. Görsel) Duvar resimleri incelendiğinde Dolmabahçe Sarayı'nın deniz cephesi ve Gümüşsuyu'ndan görüntüsü olmak üzere /bezeme programında çok olmamakla birlikte/ yerini bulduğu anlaşılmaktadır. 212 numaralı odadaki resim, Üsküdar kıyılarına kadar panoramik bir İstanbul manzarası önünde, boğazdaki deniz trafiğini de göstererek ön planda kapısı, Selamlık girişi ve anıtsal Muayede Salonu vurgusu ile Dolmabahçe Sarayı'nı Gümüşsuyu sırtlarından göstermektedir.



4. Görsel: Dolmabahçe Sarayı, 212 numaralı oda, Dolmabahçe Sarayı resmi, P. Ş. Tekinalp kişisel arşivi.

Benzer bir bakış açısıyla diğer bir betimleme Edirne Hafızağa Konağı'nda yer almaktadır. Duvara asılı bir tuval gibi tasarlanan Dolmabahçe sarayı resmi yine uzaktan, tüm saray kompleksini gösterecek şekilde betimlenmiştir (5.Görsel). Hafız Ağa, konağın ilk sahibi olup İmparatorluğun son dönemlerinde siyasi olayların için yer almış bir kişiliktir. Konağın bir önemi de İttihat ve Terakki'nin gizli toplantılarına ev sahipliği yapması ile de tarihe geçmiştir.⁸ Edirne'deki konakta sarayın Gümüşsuyu sırtlarından görülen manzarasının seçilmesi de Anadolu'nun her köşesine yayılan resim programı ile ilişkili olmalıdır.



5. Görsel: Edirne HafızağaKonağıDolmabahçeSarayı resmi, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi

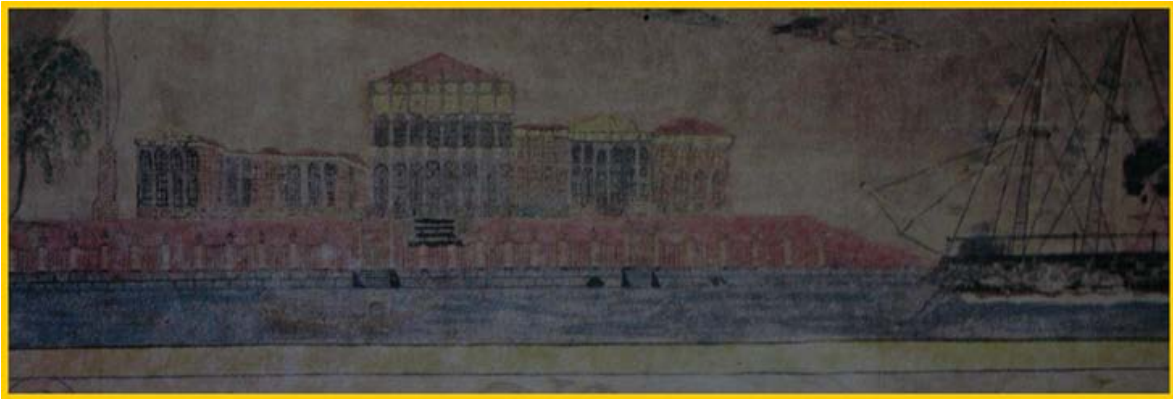
Özellikle 18. yüzyılda, fotoğrafın keşfinden önce üç boyutlu bir görüntüyü iki boyuta indirgeme ve perspektif denemeleri açısından öncelikle gravürlerin duvar resimleri için kullanıldığı bilinmektedir. Topkapı sarayını tümüyle terk eden sultan Abdülmecit'in Beşiktaş Sarayı'ndan sonra inşa ettirdiği yapı artık seyahatnamelerde yer almasının hemen ardından gravürlenecektir. Yeni ve modern bir anlayışla inşa edilen saray Avrupalı seyyahlar tarafından batı modeli örnek alındığı için pek sevilmeyecektir ve bu durum sıklıkla metinlerde "üslubunun anlaşılmaz, bir gecede yapılmış gibi" şeklinde yeni sarayı yeren eski sarayı öven cümlelerle anlatılmıştır. Ayrıca artık gravürün yerini fotoğraf alınca yapının gravürü bu tek örnek dışında görülmeyecektir. Schranz⁹ ve Sebatier'in gravürünün Dolmabahçe Sarayı 212 numaralı oda ya da Edirne'deki duvar resmi için örnek olarak kullanılmış olduğu aşikârdır (6. Görsel).



6. Görsel: Schranz ve Sebatier, Dolmabahçe Sarayı gravürü, Atatürk Kitaplığı, Arslan, N. (1992). *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul*. İstanbul: İBB Yayınları. s. 161.

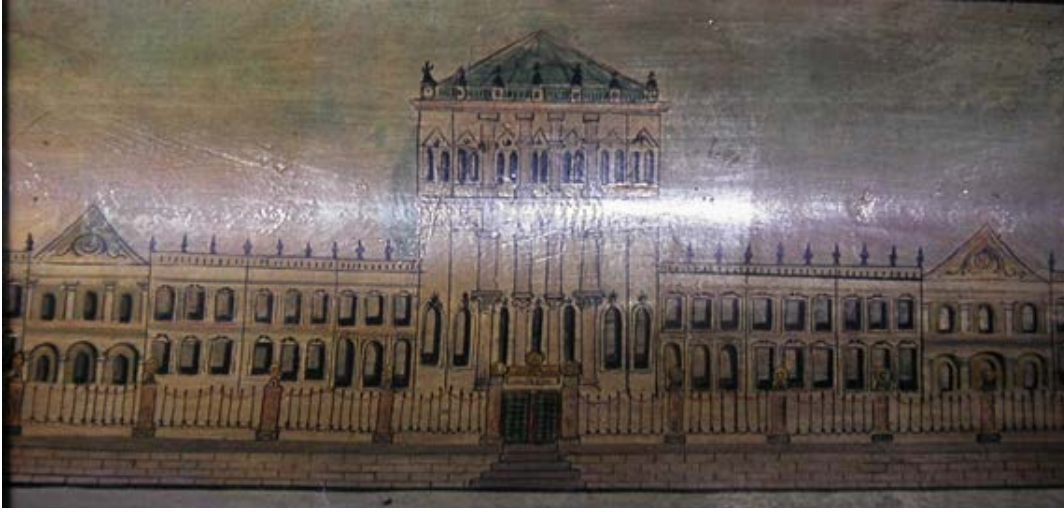
II. Abdülhamid, devletin evi/saltanatın evi olarak Yıldız Sarayını seçmekle birlikte duvar resimlerinde sarayı/yönetimi göstermek amacıyla çoğunlukla Dolmabahçe deniz cephesi kullanılmıştır.¹⁰ Sarayın deniz cephesi görüntüsü Anadolu'da Safranbolu, Kayseri, Karaman ve Antep'te bulunan evlerde karşımıza çıkmaktadır.

Safranbolu'da mübadeleye kadar Rum yerleşimi olan Kıranköy'deki 1879 tarihli evin duvar resimlerinden biri olarak (7. Görsel) ön planda deniz taşıtlarının yer aldığı Boğaz görüntüsünün arkasında Dolmabahçe Sarayı'nın denize nazır cephesi bahçeden rıhtıma inen merdivenler ve Muayede Salonu'nun giriş merdivenleri gibi pek çok ayrıntıya dikkat çekilerek betimlenmiştir.



7. Görsel: Safranbolu, Kıranköy' den Dolmabahçe Sarayı resmi, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi

Yine 19. yüzyılda Müslüman nüfusla birlikte Ermeni ve Rumların da dâhil olduğu çok dinli bir yapıya sahip olan Kayseri’de hem Türk hem de Ermeni ve Rum evlerinde çok zengin duvar resmi örneklerine bakıldığında Egemenlik Sokak 9 numaralı evde betimlenen yapının Dolmabahçe Sarayı olduğu anlaşılmaktadır. Saray yine yatay eksenini vurgularcasına boydan boya deniz cephesiyle birlikte bütün detayları gösterilerek bu kez yakın plan görüntüsüyle resmedilmiştir (8. Görsel). Bu yakın plan betimlemede çatı seviyesindeki dar parapetlerin üzerinde korkuluk levhaları ile babalara kadar yapının mimari özellikleri betimlenmiştir.



8. Görsel: Kayseri Egemenlik Sokaktan Dolmabahçe Sarayı resmi, G. Renda kişisel arşivi

Bir başka deniz cephesi ise bu kez Antep Abid Atay evinde karşımıza çıkar (9. Görsel). Yine korkuluklar ve deniz görüntüsünün ardında sarayın deniz cephesi ön plandadır.



9. Görsel: Antep, Abid Atay Evi, Dolmabahçe Sarayı resmi, P. Ş. Tekinalp kişisel arşivi

Aslında Osmanlı padişahlarının egemenliği altındaki ülkelerin yanı sıra yaşadığı mekânların görselleştirilmesi geleneği 16. yüzyıla dayanmaktadır. Osmanlı resimli el yazmalarında Topkapı Sarayı'nın çeşitli bölümlerinin betimlendiği bilinmektedir. Geleneğin 19. yüzyıldaki devamı, batılı resim tekniklerinin kullanımı ve kimi zaman da görsel malzemelerin yardımıyla sağlanmış gibi görünmektedir.

19.yüzyılın son çeyreğinde, II. Abdülhamid idaresindeki Osmanlı topraklarında, neden Sultan'ın sürekli yaşamadığı Dolmabahçe Sarayı'nın tercih edildiği konusu önemlidir. II. Abdülhamid'in yaşadığı ve devleti idare ettiği Yıldız Sarayı köşklerini yine aynı kompleks içindeki yapıların duvar resimlerinde ve ayrıca çağdaş sayılabilecek tuval resimlerinde belgeleme isteğinin yanı sıra -fazla sayıda olmamakla birlikte- sadece törenlerde kullanmakta olduğu Dolmabahçe Sarayı'nı da ihmal etmediği anlaşılmaktadır. Dolmabahçe Sarayı duvar resimlerine II. Abdülhamid Dönemi'nde eklendiği düşünülen mekânlardan 212 numaralı salondaki Dolmabahçe Sarayı resmi bunun bir kanıtıdır. Başkent dışından belirlenen örneklerde de devletin yönetim merkezi olan Yıldız Sarayı yerine Dolmabahçe Sarayı'nın betimlenmesi "acaba Dolmabahçe Sarayı bu dönemde de Devlet'in dışa dönük yüzünü mü temsil etmektedir?" sorusunun yanıtı niteliğindedir.¹¹ Çünkü Yıldız Sarayı ile yeniden yüksek duvarlar ve ağaçlar arkasındaki yaşamı simgeleyen Topkapı modeline dönülmüş gibidir. Ayrıca saray betimlemelerinin özellikle gayrimüslim tebaaya ait mekânlarda kullanımı için de acaba padişaha/yönetime bağlılığın simgesi midir? suali akla gelmektedir.

Sonuç olarak, dışa cephesi olmayan Yıldız Sarayı içinde yüksek duvarlar arkasına saklanmış/çekilmiş II. Abdülhamid'in/yönetimin dışa dönük yüzünü simgeleyen saray cephesi olarak Dolmabahçe Sarayı'nın özellikle de deniz cephesinin kullanılmasının kanıtı gibidir. Batı modeline uygun, denize sıfır ve modernleşmenin kanıtı iç mekân oluşumunun göstergesi Dolmabahçe Sarayı'nın duvar resimlerinde temsil edilmesi ilginç bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dolmabahçe Sarayı içinde yer alan resimler incelendiğinde II. Abdülhamid dönemi tarihsel, toplumsal olayların resim programında yer bulduğu anlaşılmaktadır. Selamlık Bölümü'nde ilk salon olarak karşımıza çıkan Medhal Salonu'nun kara tarafında bulunan ve Şeyhülislam Odası olarak anılan 3 numaralı odanın tavan eteğinde

Osmanlı topraklarından olmayan iki volkan görüntüsü dikkati çeker.¹² Ön plandaki deniz ve gemilerin ardında aktif halde yanardağ betimlenmiştir. Tüm coğrafi ve fiziksel özelliklerinden Vezüv olduğu saptanabilen yanardağ, dumanlarıyla ve yamaçlara doğru akan lavlarıyla ele alınmıştır.¹³ İtalya'da yer alan Vezüv tarih boyunca dönem dönem aktif hale gelmiş ve büyük felaketlerle anılmış bir yanardağdır. Özellikle MS.79'dan itibaren 20.yüzyıla kadar çeşitli söylencelerle birlikte yanardağların ve özellikle Vezüv'ün patlaması dünya gündeminde haber değeri olan bir felakettir. Özellikle gazetelerde haberleştirilen ve hatta fotoğraflanan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl haberlerinden takip edebildiğimiz Vezüv infilakı 1906 senesinde de sadece İtalya değil dünya gündemini de meşgul etmiştir.¹⁴

Dolmabahçe Sarayı, Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) Yıldız Sarayı'na taşınarak günlük yaşamını ve devlet işlerini yeni saraydan yönettiği halde Dolmabahçe Sarayını tümüyle terk etmediği bilinmektedir (Yücel, İ ve S. Öner, 2005, 16). Resmikabulleri Dolmabahçe Sarayı'nda gerçekleştiren sultanın yönetiminde bazı önemli olayları içeren duvar resimli mekânlar eklenmiştir. Bu bağlamda Dolmabahçe Sarayı Şey - hülislam odası (3 numaralı oda) resimleri II. Abdülhamid Dönemi'nde ve özellikle de Vezüv'ün 1872 veya 1906'daki patlamasını takiben yapılmış olabilir. Bunu desteklemesi açısından özellikle Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan belgeler önemlidir. 17/S/1324(H) (1906M) tarihli "Vezüv Yanardağı'nın Püskürmesi"¹⁵, 16/Ra/1324(H) (M1906) tarihli belgede "Vezüv Yanardağı'nın feveranından dolayı Hükümet-i Seniyyenin taziyetine İtalya'nın teşekkürü"¹⁶ , 30/Z/1326(H) (1906M) tarihli belgede ise "Vezüv volkanının İtalya'da meydana getirdiği hasardan padişahın müteessir olduğunun İtalya kralına beyanı"¹⁷ belirtilmiştir. Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu ile İtalya kralı arasındaki bağı göstermesi açısından önemlidir. Vezüv volkanının patlaması tüm dünyada yankı bulduğu gibi Osmanlı Topraklarında da gündemde yerini almış gibi görünmektedir. Anlaşılan bu süreç sadece bir felâket haberi olarak değil, İtalya'da yaşayan Osmanlı tebaasının Napoli sınırlarından çıkarılması için harcanan parayla ilgili belgeden anlaşılacağı üzere diplomatik ilişkilere bağlı olarak da Osmanlı Devleti'ni ilgilendirmiştir.¹⁸ Bu durumda belgeler 1906'yı gösterdiğine göre resimler de 1906 da ya da bu önemli olayı takiben yapılmış olmalıdır (10. Görsel).



10. Görsel: Dolmabahçe Sarayı Şeyhülislam Odası, Vezüv görünümü, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi

II. Abdülhamid'in yaşamı boyunca iki kez Vezüv volkanının harekete geçmesi (1872 ve 1906) ve devlet işlerinde Türklerin Napoli'den tahliye edilmesinin gündeme gelmesi çağın tanıklığı açısından da duvar resimlerinin konumuna işaret etmektedir. Üstelik volkanın 1872'deki faaliyeti sırasında fotoğrafını çekerek ünlenen Giorgio Sommer'in¹⁹ fotoğraflarının II. Abdülhamid'in emriyle oluşturulan albümlerde Almanya, Fransa gibi dünyadan kareler içinde yer alması Avrupa'nın gündeminin izlendiğinin bir kanıtıdır. Vezüv'ün 1906'daki hareketi de 1872 gibi tüm dünya basınında fotoğraflarla yerini bulmuştur. Ancak resimlerdeki infilak eden volkan görüntüsüyle Sommer'in fotoğraflarını karşılaştıran Dr. İnan Ulusoy, resimlerdeki patlama şekliyle fotoğraftakilerin aynı şekilde gerçekleşmediğini vurgulayarak 1872 patlaması olamayabileceğini belirtmiştir (11. Görsel). Bütün bu verilere dayanarak resimlerin 1906 patlamasını gösterdiğini dolayısıyla da 20.yüzyılın başında eklenen resimler olduğunu söylemek mümkündür.



11. Görsel: Giorgio Sommer'in Vezüv Fotoğrafı ([http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Giorgio__Sommer/C/3/.](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Giorgio__Sommer/C/3/)).

II. Abdülhamid'in yerleştiği Yıldız Sarayı yapılar topluluğu olduğu için içeriden çeşitli köşeler, yapıların betimlenmesinin yanında yakın çevresinden de görünüm tercih edilmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere saray yüksek duvarlar arkasında görünmezdir ve dışarı cephesi yoktur. Sadece caminin arkasında yer alan kapıdan görülebilen küçük bir alan şehirden algılanmaktadır. Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Köşkü'nde ve Gaziantep'te Hasan Nehir Evinde bulunan iki kompozisyonun ön düzleminde yer alan küçük havuzdan gerilere doğru bakıldığında, görüş açısına giren Yıldız Hamidiye Camii ve caminin arka düzleminde topografyaya uygun olarak saray kompleksi içinden Büyük Mabeyn Köşkü dikkat çekmektedir. Ayrıca bu açıdan aynı görüntünün Abdullah Biraderler tarafından çekilen ve IRCICA arşivinde bulunan fotoğraf ile birebir aynı olan görünümünün Küçük Mabeyn Köşkü içinde üst kat odalarından birinde de görülmesi İstanbul/ saray ile bağların gücünü göstermesi açısından ilginçtir. Hem İstanbul, saray hem de Antep'ten belirlediğimiz kompozisyonun da fotoğraftan çalışıldığı net olarak anlaşılmaktadır (12, 13. ve 14. Görsel). Yıldız Sarayı'nın çok yakınında Abdülhamid'in isteği doğrultusunda inşa edilen Yıldız Hamidiye Cami kente nazır ve kentliler tarafından rahatlıkla görülebileceği bir alanda padişahın halifeliğinin,

yüzünü batıya dönse de dindarlığının, gücünün sembolü olarak resim programında görünür olmuştur.



12. Görsel: Gaziantep Hasan Nehir Evinden Hamidiye Cami, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi

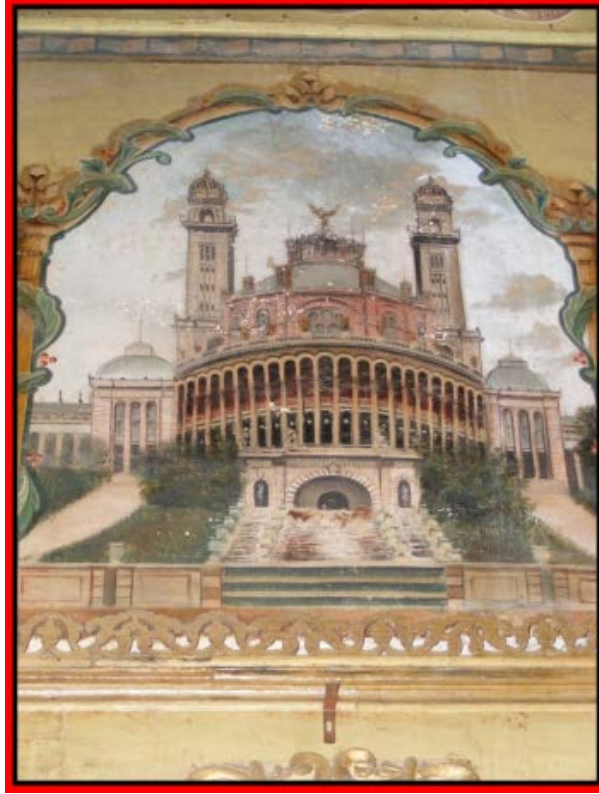


13. Görsel: Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Köşkü, Hamidiye Cami, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi.



14. Görsel: Abdullah Biraderler, Hamidiye Cami fotoğrafı, IRCICA

Duvar resimlerindeki belgeleme anlayışı ve konu çeşitliliği şaşırtıcıdır. Sanayi devrimi sonrasında, dünya fuarlarının tüm dünyanın gündeminde yer almasının yansımalarını da yine resimlerle ölümsüzleştirilmiş gibidir. Doğu ile Avrupa'yı birleştiren fuarlar, doğuyu Avrupa'nın ayağına taşıyarak ilginin artmasında önemli bir rol oynamış olmalıdır. Özellikle Antep'te günümüzde Abdülkadir Kimya Evi olarak bilinen Nazeretyan konağının başodasındaki resimlerden biri bu durumu kanıtlar niteliktedir. Evin eski sahiplerinden edinilen bilgiye göre Karanazar Nezeretyan'a ait ev, 1920'lerde Mahmut Dai tarafından Halep'te satın alınmıştır. Günümüzde ise Abdülkadir Kimya'ya aittir. Başodada yer alan Trocadéro Sarayı ise tek yapı odaklı gruba dâhil edilebilecek betimleme olup resim dünyasında başka bir benzeri yoktur (15. Görsel).



15. Görsel: Antep, Nazeretyan /Abdülkadir Kimya Evi, Trocadéro Sarayı, P.Ş. Tekinalp kişisel arşivi

İki kulesiyle yapının cephesine odaklanan betimlemede Paris'ten, günümüzde var olmayan Trocadéro Sarayı resimlenmiştir. 19.yüzyılın sonlarından itibaren gerek işlev gerekse mimari form olarak çeşitli yorumlarla gündeme yerleşen yapının yer aldığı Chaillot tepesi, ilk kez 1867 Dünya Fuarı için düzenlenmiştir.1878 Dünya Fuarı zamanında uluslararası organizasyon komitesinin toplantıları için ise eski Trocadéro Sarayı inşa edilmiştir. Büyük konser salonu, iki kanat ve iki kulesiyle kuzey Afrika mimari elemanlarından Bizans referanslarına kadar karma üslubuyla dikkati çeken Saray, özellikle vurgulanmak istendiği üzere Cezayir, Fas, Tunus ve Mısır pavyonlarıyla ilişkilendirilerek, Fransa'yı temsil eden Trocadéro Kuzey Afrika ülkelerini kuşatır gibi sömürge politikasına uygun bir şekilde konumlandırılmıştır (Çelik, 1999, 183-184).



16. Görsel: World's Fair 1878 -Trocadéro Sarayı
(<http://en.structurae.de/structures/data/photos.cfm>)

Bu aşamada yabancılara verilen imtiyazlar sayesinde çoğalan Avrupalı tüccarlar grubu dikkate alındığında da bu imge şaşırtıcı değildir. Yabancılar şehirde daha çok Ermeni nüfus ile iş yapmışlardır. Evin ilk sahibi ilgili bilgimiz kısıtlı olsa da, 19.yüzyıl sonlarından itibaren özellikle Ermeni nüfusun ticaretle zenginleştiği göz önünde bulundurulduğunda, Nazaretyan'ın zengin bir tüccar olduğu ve Halep'le bağlantısının varlığı düşünülebilir. Trocadéro Sarayı betimlemesi, büyük bir olasılıkla fotoğraf ya da kartpostal gibi bir görselden çalışılmış olmalıdır. Yapıyla ilgili olarak arşivlerde yapılan taramalarda yapıyla aynı tarihte yayınlanmış bir kitaptaki resimler dikkat çekicidir (Tekinalp Şahin, 2019, s. 643). Ayrıca yapının aynı tarihlerde çekilmiş siyah beyaz fotoğrafı da bakış açısı gibi unsurlar açısından düşünüldüğünde aynı görünmektedir (16. Görsel). Aynı tarihte sergi anısına bastırılan pullar da arşivlerde yer alır. Nazeretyan konağının resimleri 1913'te İtalyan ustalar tarafından yapılmış olsa bile kitap ve fotoğrafların Antep'e kadar ulaşımı soru işaretleri içerir.²⁰

Bezeme dünyasına bir başka katkı ise yine Antep'ten Bey Mahallesi 6 numaradaki Ali Şaşmaz evinde görülmektedir. Pencereler, kenarlarındaki perde motifleri ile öne çıkarılırken doğudaki duvarda bulunan kompozisyon, aslında kültürel ve tarihi mirasa katkısı açısından benzersiz olan Ecmiadzin/Eçmiyazın Manastırı resmidir²¹ (17, 18. Görsel).



17. Görsel: ²² Antep'ten Bey Mahallesi 6 numaradaki Ali Şaşmaz evi Ecmiadzin/Eçmiyazin Manastırı.



18. Görsel: Antep'ten Bey Mahallesi 6 numaradaki Ali Şaşmaz evi Ecmiadzin/Eçmiyazin Manastırı



19. Görsel: Ecmiadzin/Eçmiyazın Manastırı, günümüzdeki görüntüsü

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Etchmiadzin_Cathedral

Günümüz fotoğraflarından da anlaşılacağı üzere tamamen yapının birebir aynısıdır (19. Görsel). Bu manastır, tüm dünyadaki Ermeni Kilisesi'nin manevi/dini merkezi olup Ermenistan'ın başkenti Erivan yakınlarındaki Eçmiyazın'dır (İskefiyeli, 2007, 235). Evdeki Ermenice yazıtlardan Ermeni oldukları anlaşılan ev sahiplerinin dindar kişiler olduğu aşikârdır. Müslümanlara ait mekânlarda Mekke ve Medine betimlemeleri dikkati çekerken gayrimüslimlerin yapılarında inançlarıyla bağlantılı olarak düşünülen bir seçki görülmektedir. Ermeni ve dindar ev sahipleri için bu kez kutsal mekân bu manastır olmuştur. Eçmiyazın Katogigosluğu, Ermeni Gregoryen Kilisesi'nin en eski ruhanî merkezidir. Ermeni cemaatinin papalığı gibidir ve 1583'te Osmanlı idaresine girmiştir. Bundan sonra Osmanlı sultanları tarafından atandıkları anlaşılmaktadır. Aslında Osmanlı sınırları dışında kalan Eçmiyazın 1828 yılına kadar Osmanlı denetimindedir (Arslan, 2024). Ara ara ilişkiler bozalsa da Tanzimat dönemi ile birlikte düzelecek ve Osmanlı Rus Harbi sırasında Osmanlı İmparatorluğu lehinde kararlar alacaktır.²³ Dolayısıyla her dönem aktif olarak çalışan bu kurum ve yapı II. Abdülhamid döneminde de gündemdedir ve tarihsel kayıtlarla neredeyse eş zamanlı olarak resim programında yer almıştır.

Sonuç

Burada Burke'in ortaya koyduğu bir sorundan söz etmek iyi olacaktır. Bu sorun tarihçilerin büyük bir bölümü ile imgenin kullanımı arasındaki olumsuz ilişkidir. Çünkü

imgelerin ortaya koyduğu kanıtları ciddiye almayan kimi tarihçiler yüzünden “görselin görünmezliği”nden bahsedilmektedir. Onlar için arşivler, metinlerin sunduğu gerçeklik imgelerin sunduğundan daha başvurulabilir nitelikte görülmektedir. Ama aslında öyle midir? Tarihçilerin çoğu belgeleri kaynak olarak kullanırlar ama Gustaaf Reiner ise “kaynak” yerine “izler” kavramını kullanır ve resim, heykel, fotoğraflardaki imgelerin geleceğe yazıya dökülmemiş bir bilgi aktardıkların belirtmektedir. Eleştirmen Stephen Bann da bir imgeyle karşılaştığımız anı “tarih ile karşı karşıya geliriz” şeklinde anlatmaktadır ve Burke imgeleri de yazılı metinler ya da tanıklıklar gibi tarihsel kanıt biçimidir diye vurgulamaktadır.

Dolayısıyla insanlığın başından itibaren belge bırakmak, yazının olmadığı dönemden itibaren ya da okuma yazma bilmeyen nüfusun varlığı da göz önüne alınarak görsel belge bırakmanın önemi tartışılmaz. Stephen Bann’ın vurguladığı üzere tarih ile karşı karşıya gelmemizi sağlayan görsel imge dünyasıdır. Özellikle konumuzu oluşturan duvar resmi repertuarı, resmin olduğu yüzeyi sanki görsel tarih atlasına dönüştürmüştür.

İmgeleri kullanmak isteyenlerin yöntemi ise yazılı metinlerle birlikte okuması gerektiğidir. Yazılı metin ve görsel malzemenin birlikteliği ile sağlam kanıtlar oluşturmaktadır. Çalışmada bu birliktelikten hareketle görsel okuma amaçlanmıştır.

Her ne kadar Burke’ den alıntılararak tarihçi olarak ressam cümlesini kullanmış olsak da ne yazık ki Osmanlı Duvar resimleri söz konusu olduğunda çok az sayıda sanatçı ismi bilinmektedir. Saray söz konusu olduğunda yapılan iş saltanat için yapıldığından olsa gerek anonim kalmaktadır. Ancak bizim bilmiyor oluşumuz olmadığı anlamına gelmemektedir elbette.

Duvar resimleri, Osmanlı resminin belgeleyici olma isteğini devam ettirdiği gibi Osmanlı topraklarında gündelik yaşamdan tarihi olaylara modern yaşamın sembollerinden geleneksel olana devam etmiştir. Ayrıca özellikle fotoğraf ya da basın aracılığıyla yakın komşulardan uzak diyarlardaki girişimlere kadar geniş konu dağarcığıyla güncelin görsel aktarımına hizmet etmiş ve özel ya da kamusal alanlarda insanların dünya gündemine dâhil olmalarını sağlamıştır.

Notlar

¹ <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>

² <https://islamansiklopedisi.org.tr/kagithane>

³ Kasırlar ve özellikle Şerefabad Kasrı tarihçesi, planı hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız S. H. Eldem, Köşkler ve Kasırlar II, 1974, 375-388

⁴ Yapının mimari çizimi, tasviri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Eldem, 1974, 375-388.

⁵ Çeçen K. 1991

⁶ Birgi Çakırağa Konağı ile ilgili Sevgili hocam Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'ın editörlüğünde hazırlanmış olan Birgi kitabı ve içindeki konak ile ilgili olarak Kuyulu, İ. 2011, "Çakırağa Konağı" Birgi, E. Rahmi Hüseyin Ünal, ss 304-305. Çalışmalarına bakmak gereklidir.

⁷ Dolmabahçe Sarayı'nın cephe onarımları ile ilgili olarak Beşkonaklı, J. " Osmanlı Dönemi Arşiv Belgelerinde Dolmabahçe Sarayı Cephe Onarımlarında Kullanılan Yöntemler", Restorasyon ve Konservasyon Dergisi 18, 2017, s.38-46, İstanbul

⁸ (<https://edirnekenntmuzesi.com/tr/yazi/46-hafiz-aga-konaginin-tarihcesi>)
Avusturyalı ressam ve desinatör Josef Schranz, Osmanlı başkenti İstanbul'da halkın günlük yaşamından sahneleri gözlemleyerek çizirdi. On beş adet taş baskı gravür içeren söz konusu albüm 19. yüzyıl ortalarında İstanbul'da basıldı. İnsan figürleri içeren tablolar gravürücü A.J.B. Bayot (1810-1871) tarafından taşta nakşedilip sonradan renklenmişti. Panoramik görüntüler sergileyen tablolar ise Fransız ressam ve desinatör L.J.B. Sabatier tarafından taşta nakşedilmişti. Sabatier 1827'den 1870'e dek Paris'teki yıllık "Salon" fuarında eserlerini sergilemiştir. <http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=368>⁹

¹⁰ "Devletin Evi Saray" tanımlamasını sayın Prof. Dr. Metin Sözen'in aynı isimli çalışmasından esinlenerek kullandım.

¹¹ Bu konuda Sayın Zeynep Çelik bir konuşmasında Yıldız Sarayını yüzsüz saray olarak nitelemiştir. Yüksek duvarlarla çevrili olduğu için dışarıya cephesi yoktur.

¹² Medhal Salonu'nun iki tarafında, Osmanlı döneminde saray ve devlet erkânına ayrılmış şeyhülislam ve sadrazam odaları yer almaktadır, bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Yücel, İ. Ve S. Öner 1995,87; Yücel, İ. Ve S. Öner 2005, 44.

¹³ Resimlerdeki yanardağın Vezüv olduğu Hacettepe Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü'nden Prof.Dr. Erkan Aydar ve Dr. İnan Ulusoy tarafından belirlenmiştir. Dr. İnan Ulusoy'un resimlerden çıkardığı sonuç: "Resimlerde aktif halde görülen volkan İtalya'daki Vezüv'dür. Vezüv volkanı tek başına tipik bir stratovolkan değildir. Kendisinden daha önce aktif olan Somma volkanının kalderasının içinde yükselen bir konidir. Bu yapısıyla, içinde yükseldiği kalderanın adıyla 'Somma Vesuvius' diye de isimlendirilir. Hatta bu tür, bir kaldera içinden yükselen volkanlar, Vezüv'den aldıkları isimle Somma volkanı diye de adlandırılırlar. Resimlerin her ikisinde de Vezüv volkan konisinin hem kendisi hem de kendisini çevreleyen Somma kalderası tipik topoğrafyasıyla gözlenmektedir. Resimlerden birinin volkanın batısından Napoli tarafından bakışla bir effüzif aktiviteyi temsil ettiği, diğersinin de güney, güney-batı yönünden bakışla diğer resme göre daha kuvvetli olması muhtemel bir effüzif aktiviteyi temsil ettiği görülmektedir. Her iki resimde de aktivite iki koldan neredeyse tüm yamaç boyunca uzanan lav akıntıları şeklinde gözlenmektedir. Bu iki lav akıntısının iki resimde de çok benzer hatlardan akıyor olması, resimlerin aynı volkanik olayı temsil ediyor olabileceğini de akla getirmektedir."

¹⁴ <http://www.volcano.si.edu/world/volcano.cfm?vnum=0101-02=>

¹⁵ BOA, Dosya No.501 Gömlek No 140, Fon Kodu:Y.A.HUS:

¹⁶ BOA, Dosya No.502 Gömlek No 92, Fon Kodu:Y.A.HUS:

¹⁷ BOA, ,Dosya No:10, Gömlek No.94, Fon Kodu: Y.PRK.NMH

¹⁸ 01/Za/1324(H) tarih, BOA, Dosya No.2962, Gömlek No. 222211, Fon Kodu.BEO

¹⁹ Giorgio Sommer,(1834-1914),Almanya Frankfurt doğumlu,1857'de Napoli'ye gitmiş ve stüdyo açmış. http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Giorgio__Sommer/C/3/

²⁰ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Tekinalp Şahin, P. 2019, s.

²¹ Bu yapının Ecmiadzin Manastırı olduğunu belirten, Gürcü, Ermeni mimarisi konusunda çalışmaları olan bölgeyi çok iyi tanıyan çok sevgili dostum Prof. Dr. Fahriye Bayram'a çok teşekkür ederim. Gecenin bir yarısında gönderdiğim imgeye anında dönüş yaptığı için şükranlarımı iletirim.

²² Yıllar öncesinde görmüş olduğum bu yapı ve resimlerin son halini bir kez daha fotoğraflayarak tarafıma gönderen Prof. Dr. Tolga Bozkurt'a teşekkür ederim.

²³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. <https://turksandarmenians.marmara.edu.tr/tr/ermeniler-ve-ecmiyazin-katogoslugu/>

Kaynaklar

Alpaslan, İ. H. ve E. Aysu Gülenç, (2019), İzmir Sarıkışla'nın inşa evreleri. üba-Ked 19.

Arslan, A. (t.y.) Ermeniler ve Eçmiyazın Katogigosluğu. *Türkler ve Ermeniler/ Tarih boyunca Türk Ermeni ilişkileri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Arık, R. (1988). Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arslan, N. (1992). *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul*. İstanbul: İBB Yayınları.

Bağcı, S. , F. Çağman ve diğerleri. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Batur, A. ve S. Batur. (1985), Dolmabahçe Sarayı, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye ansiklopedisi*, 4. 1068-1077.

Beşkonaklı, J. (2017). Osmanlı dönemi arşiv belgelerinde Dolmabahçe Sarayı cephe onarımlarında kullanılan yöntemler. *Restorasyon ve Konservasyon dergisi* 18, s.38-46. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi yayınları.

Burke, Peter, (2009). *Tarihin görgü tanıkları*. İstanbul: Kitap yayınevi.

Çeçen, K. (1999). *İstanbul'un Osmanlı dönemi suyolları*. İstanbul: İSKİ Yayınları.

Çelik, Z, (1992). *Şark'ın sergilenişi / 19. yüzyıl dünya fuarlarında İslam mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Çelik, Z. (2015). *19. yüzyılda Osmanlı başkenti değişen İstanbul*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Eldem, S. H. 1974, *Köşkler ve kasırlar II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 375-388.

İskefiyeli, Z. (2007). Ermeni kimliğinin oluşumunda din faktörü: Hıristiyanlık, kilise ve misyonerler. *Akademik İncelemeler dergisi*, Cilt:2 Sayı:1 s. 231-255.

Karaaslan, M. (2023). Kosova'daki Osmanlı dönemi duvar resimlerinde bir ekolün takibi. *16th International Congress of Turkish Art. October 3-5, 2019, Ankara: Proceedings, vol. 2 16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi. 3-5 Ekim 2019, Ankara: Bildiriler, C. 2 İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 803-815.*

Kuyulu, İ. (2001). Çakırağa konağı. *Birgi tarihi, tarihi coğrafyası ve Türk dönemi anıtları*. Yayına hazırlayan Rahmi Hüseyin Ünal. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı yayınları. s. 304-305.

Özendes, E. (1998). *Abdullah Freres, Osmanlı sarayının fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztekin, Ö. (2006). *XVIII. yüzyıl divan şiirinde toplumsal hayatın izleri/Divanlardan yansıyan görüntüler*. Ankara: Ürün Yayınları. s. 689-690.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Spina, L. (2023). *Inside Pompeii*. ABD: Thames and Hudson Ltd.

Şahin Tekinalp, P.(2001). Osmanlı'nın son sarayı Yıldız'ın duvar resimleri. EJOS, IV.

Şahin Tekinalp, P. (2002). Batılılaşma dönemi duvar resmi. *Türkler* 15, s. 440- 444.

Şahin Tekinalp, P. (2010). Links between painting and photography in nineteenth-century Turkey. *History of photography*, 34, 3. Routledge, Taylor&Francis. s. 291-299

Şahin Tekinalp, P. (2013). Palais du Trocadéro in Ayntab / Antep. *15th Icta, International congress of Turkish art/ Türk sanatları kongresi bildirileri*. Ankara: Bildiriler, C. 2 İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı. s. 679-686.

Uzun, İ. 2013, Kamu idari yapıları mimarisi. *İzmir kent ansiklopedisi*, Mimarlık. İzmir: İzmir Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, s.347-348.

Ülkekel, C. (2017). *Çatalhöyük haritası üzerine yeni bir yorum*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın.

Weber, S. (2002). Images of imagined worlds/Self-image and worldview in Late Ottoman wall paintings of Damascus. *The Empire in the City:Arab Provincial Capitals in the Late Ottoman* (eds. J.Hanssen,Th.Philipp, St.Weber), Beirut,BTS 88. s.145-171. Yücel, İ. Ve S. Öner (1995). *Dolmabahçe sarayı*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/kagithane>

<https://turksandarmenians.marmara.edu.tr/tr/ermeniler-ve-ecmiyazin-katogigoslugu/>
World's Fair 1878 – Trocadéro Sarayı.

(<http://en.structurae.de/structures/data/photos.cfm>)

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Etchmiadzin_athedral