

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARININ  
RESİMLERİNDE ÜSLUP**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Soner TOPAL**

**Enstitü Anabilim Dalı: Sanat Tarihi**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi. Gülsen TEZCAN KAYA**

**AĞUSTOS – 2019**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARININ  
RESİMLERİNDE ÜSLUP

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Soner TOPAL

Enstitü Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

“Bu tez 23/08/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Gülsen TEZCAN KAYA	Başarılı	Gülşen
Doç. Dr. Erkan ATAK	Başarılı	Erkan
Doç. Dr. Kemal İBRAHİMZADE	Başarılı	Kemal



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Soner TOPAL
Öğrenci Numarası	:	1360Y30002
Enstitü Anabilim Dalı	:	Sanat Tarihi
Enstitü Bilim Dalı	:	Sanat Tarihi
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup
Benzerlik Oranı	:	% 3

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

  
23/08/2019  
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi ..... Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere .....@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

23/08/2019  
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Gülsen TEZCAN KAYA

Tarih: 23.08.2019

İmza: 

KABUL EDİLMİŞTİR

REDEDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## ÖNSÖZ

Kurulduğu dönemden beri sanatın önemli merkezlerinden biri olan İstanbul, her dönem bütün devletlerce ilgi çekmiş tarihi bir kenttir. Ekonomik, siyasi ve dini bir öneme sahip olması yanında doğal güzellikleriyle başta Avrupalılar olmak üzere birçok milletlerin düşlerinde önemli bir yer tutmuştur. Bu kentte olan ilgi ve düş, her dönem artarak devam etmiş ve yüzyıllar boyunca birçok yabancı insanı misafir etmiştir.

XVIII. yüzyıl, Osmanlıların Batı'ya yönelmesiyle Batılı devletlerle artan diplomatik ilişkilerle kültür ve sanat alanında gelişmelerin önemli derecede arttığı ara bir dönem olarak geçmiştir. Osmanlıların Batı'ya açılma ihtiyaçlarının gerekli olduğu doğrultusunda olan ilgileri yanında, Batılıların da Türkler hakkında algı ve düşüncelerinde oluşturdukları Doğu merakı etkili olmuştur. Diplomatik ilişkileri devam ettirmek için karşılıklı olarak devletlerin gönderdikleri elçilerin önemi çok büyük olmuştur. Bu dönemde özellikle Fransa'yla artan diplomatik ilişkiler nedeniyle Paris'e elçi gönderilirken, Batılı birçok devletten de İstanbul'a birçok elçi gelmiştir. Bu elçilerin sayısı yüzyılın sonuna kadar daha da artarak devam etmiştir. Elçilerin, yanlarında ücretle çalışan ressam bulundurma geleneklerinden dolayı bereberinde İstanbul'a birçok yabancı ressam gelmiştir. Genelde elçiler için çalışmalarda bulunmuş olan bu ressamlar, konu olarak İstanbul'un bütün yönlerini kendi iç dünyalarında değerlendirerek, gerçekçi bir bakış açısıyla, üsluplarına uygun bir şekilde kentin tüm güzelliklerini betimlemişlerdir. Böylece sonraki kuşakların bu resimlere bakarak o dönemin görsel güzellikleri hakkında bilgi edinmelerine aracılık etmişlerdir. Bu yönleriyle Boğaziçi Ressamları Türk resim tarihinde önemli yer tutmaktadır.

“XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup” adlı çalışmada yardımlarını, değerli görüş ve fikirlerini benden esirgemeyen, bana bu konuda her zaman yol gösteren değerli danışman hocam Öğr. Üyesi, Dr. Gülsen Tezcan KAYA'ya ve bölüm hocalarıma şükran borçluyum. Tezin kütüphane araştırmasında, bana sonsuz yardımları olan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphane sorumlusu Sn. İhsan KARAKİPRİK'e, aileme, değerli dostlarım Tekin DOĞAN ve Adil BAYDAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Soner TOPAL

23.08.2019

## İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR .....	V
RESİM LİSTESİ.....	VI
ÖZETİ.....	XXII
ABSTRACT.....	XXIII
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KÜLTÜR ORTAMI VE BATI İLE ETKİLEŞİMLERİ.....</b>	<b>6</b>
1.1. XVIII. Yüzyıl Osmanlı Kültür Ortamı.....	6
1. 2. Osmanlı Resim Sanatından Batılılaşma Dönemi Türk Resmine Geçiş .....	17
1. 3. Batılılaşma Öncesi Osmanlı'da Yabancı Ressamlar ve Faaliyetleri.....	31
<b>2. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARI VE İSTANBUL KONULU RESİMLERİ.....</b>	<b>38</b>
2.1. Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737).....	38
2.2. Antoine-de Favray (1706-1792).....	89
2.3. Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822).....	118
2.4. Louis-François Cassas (1756-1827).....	158
2.5. Antoine-İgnace Melling (1763-1831).....	188
2.6. Antoine-Laurent Castellan (1772-1838).....	227
2.7. Michael-François Préaulx (?- 1827).....	247
<b>3. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARININ RESİMLERİNDE ÜSLUP .....</b>	<b>264</b>

3.1. Konu.....	264
3.2. Kompozisyon .....	280
3.3. Işık-Gölge Etkileri.....	285
3.4. Perspektif ve Derinlik Etkisi .....	293
3.5. Renk Uygulamaları ve Kullanımları .....	298
<b>4. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>305</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>339</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>356</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>372</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>373</b>

## KISALTMALAR

<b>C.</b>	:	Cilt
<b>cm.</b>	:	Santimetre
<b>Çev.</b>	:	Çeviren
<b>Ed.</b>	:	Editör
<b>env.</b>	:	Envanter
<b>No.</b>	:	Numara
<b>Res.</b>	:	Resim
<b>S.</b>	:	Sayı
<b>s.</b>	:	Sayfa
<b>C.</b>	:	Cilt
<b>vd.</b>	:	Ve Diğerleri
<b>TSMK</b>	:	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
<b>İÜK</b>	:	İstanbul Üniversitesi Kitaplığı

## RESİM LİSTESİ

- Res. 1:** Haliç Üzerindeki Gösterileri İzleyen Sultan III. Ahmed, Levni, *Surnâme-i Vehbi*, TSMK, A, 3593,1720. Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 142-143).
- Res. 2:** İsyân Sırasında Sarayın Avlusu, Jean-Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 35).
- Res. 3:** Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Tuileries Bahçelerine Varışı, Charles Parrocel, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Williams, 2015, s. 44).
- Res. 4:** Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Hotel des Invalides'deki Kabul Töreni, Pierre d'Ulin, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1998, s. 80).
- Res. 5:** Versailles Sarayı'nın Görünümü, Desen ve Gravürü, P. Menant, TSMK, H, 1974, Kaynak: (Cezar, 1995, s. 27).
- Res. 6:** Mehmed Said Efendi, Jacques Aved, Versailles Saray Müzesi, 1742, Kaynak: Williams, 2015, s. 47).
- Res. 7:** Humbaracı Ahmed Paşa, Jean-Etienne Liotard, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 91).
- Res. 8:** III. Mustafa ve Şehzadesi, *Silsilenâme-i Osmaniyye*, Rafael, İÜK, T. 9366, Kaynak: (İrepoğlu, 2000, s. 1378-439).
- Res. 9:** Mühendishane-i Berr-i Hümayun Girişi, Mehmed Raif Efendi, Kaynak: (Cezar, 1995, s. 43).
- Res. 10:** İstanbul Manzara Resmi, Kapıdağlı Kostantin, Kaynak: (Yurttadur ve Cimilli, 2015, s.121-146).
- Res. 11:** Sultan III. Ahmed ve Şehzadesi, Levni, *Kebir Musavver Silsilenâmesi*, TSMK, A.3109, Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 90).
- Res. 12:** Kanuni Sultan Süleyman, Levni, *Kebir Musavver Silsilenâmesi*, TSMK, A.3109, Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 107).



- Res. 13:** Haliç'te Gösteri, Levni, *Surnâme-i Vehbi*, TSMK, 3593, 1720, Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 152-153).
- Res. 14:** Katmerli Haşhaş, Ali Üsküdari. İÜK. T. 5650, 1727-1728, Kaynak: (Renda ve Erol, 1981, s. 42).
- Res. 15:** Yeşil Giysili Kadın, Levni, TSMK, H. 2164, 1710-1720, Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 181).
- Res. 16:** Genç Kadın, Abdullah Buhari, TSMK, H. 2143, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 273).
- Res. 17:** Zatü'l Kürsî, *Tercume-i İkdü'l Cümân fi Tarihi Ehli'z Zeman*, Abdullah Razi, TSMK, B. 274, 1727-1747, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 272).
- Res. 18:** Kadın Portresi, Rafael, TSMK, H. 2143, 1770-1780, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 282).
- Res. 19:** Sultan I. Abdülhamit Portresi, Rafael, TSMK, A. 3109, y. 28a, 1757-1789 civ., Kaynak: (İrepoğlu, 2000, s. 378-439).
- Res. 20:** III. Selim'in Bayram Töreni Kabulü, Kapıdağlı Kostantin, TSMK, 17/163, 1789-1790, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 289).
- Res. 21:** Osmanlı Sultanlarının Soyağacı, TSM, 17/133, 1800-1805, Kaynak: (Çötelioglu, 2012, s. 55).
- Res. 22:** Huban-ı İngiliz ve Zenan-ı Rus, Fazıl Enderunî, İÜK, T. 5502, 1793, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 276).
- Res. 23:** Kâğıthane'de Kır Eğlencesi, Fazıl Enderunî, İÜK, T. 5502, 1793, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 277).
- Res. 24:** Mekke ve Medine, *Delâ'ilü'l-Hayrât*, TSM, YYİ 141, 1780, Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 274).
- Res. 25:** III. Ahmed Yemiş Odası, Topkapı Sarayı, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/97460779419847934/>), [Erişim Tarihi: 12.03.18].

- Res. 26:** Mudanya Tahir Paşa Konağı Baş Odası'ndaki Kalemîşi Süslemesi, Kaynak: (Atak, 2018, s. 413-447).
- Res. 27:** Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Dairesi, 1243, (1789), Kaynak: (Bağcı, vd., 2005, s. 298).
- Res. 28:** İstanbul Sadullah Paşa Yalısı, Duvar Resmi, Kaynak: (<http://tekesin.org.tr/hakkimizda/sadullah-pasa-yalisi/#!>), [Erişim Tarihi: 12.03.18].
- Res. 29:** Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii İç Mekân, Kuzey Duvar, Giriş Kapısı Alınlık, Kaynak: (Karaaziz Şener, 2014, s. 715-738).
- Res. 30:** F. Sultan Mehmed'in Portresi, Gentini Bellini, Kaynak: (Necipoğlu, 2010, s. 262-277).
- Res. 31:** Osmanlı Süvarisi, Albrecht Dürer, Viyana, 1495. Kaynak: (Germaner ve İnankur, 1989, s. 15).
- Res. 32:** İstanbul Panoraması, Melchior Lorichs, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi, 1561, Kaynak: (İnankur, 2010, s. 328-341).
- Res. 33:** Türk Hanımefendi, Nicolas de Nicolay'ın Eserinden Alıntı, Leon Davent, Lyon, 1568, Kaynak: (Williams, 2015, s. 21).
- Res. 34:** Kuefstein'in Elçi Heyetine Verilen Yemek, Kuefstein Şatosu, Grillenstein, Kaynak: (Renda, 2004, s. 1090-1121).
- Res. 35:** Doğu Kıyafetli Bir Erkek Portresi, Rembrandt, Rijkmuseum, 1635, Kaynak: (Renda, 2004, s. 1090-1121).
- Res. 36:** Viyana'nın Kurtarılışı, Franz Geffels, 1688, Kaynak: (Williams, 2015, s. 29).
- Res. 37:** Elçi ve Heyeti'nin Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu'ndan Geçışı, Jean-Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon, Resimden Ayrıntı: Jean-Baptiste Vanmour'un Otopotresi, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 25).

- Res. 38:** Kahve İçen Türk Kızı, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708, Kaynak: (İz Yılmaz, 2010 s. 219).
- Res. 39:** Haseki Sultan, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708, Kaynak: (İz Yılmaz, 2010 s. 197).
- Res. 40:** Dönen Dervişler, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708, Kaynak: (İz Yılmaz, 2010 s. 219).
- Res. 41:** Sultan III. Ahmed ve Bayram Alayı, Jean-Baptiste Vanmour, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/288371182381343904/>), [Erişim Tarihi: 16. 04.19].
- Res. 42:** Marki de Bonnac'ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Divan'da Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 23).
- Res. 43:** Calkoen'in İkinci Avlu'dan Geçişi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/458804280768858242/>), [Erişim Tarihi: 10. 04.19].
- Res. 44:** İsyancıların Öldürülmesi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 37).
- Res. 45:** Haremde Dansçılar, Haremde Dansçılar, Jean Baptiste Vanmour, A. Taylan Koleksiyonu, İstanbul, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 50).
- Res. 46:** Lady Mary Wortley Montagu ve Oğlu Edward, Jean Baptiste Vanmour, Londra National Portrait Gallery, N. 3924, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 33).
- Res. 47:** Marquis-de Nointel'in II. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Fransa Tarihi Müzesi, Versailles, Kaynak: (tr.Wikipedia.org).
- Res. 48:** Elçi Vicont d'Andrezel'in Huzura Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 29).
- Res. 49:** Venedik Elçisi Francesco Gritti'nin Geçiş Alayı, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 47).

- Res. 50:** Elçi Cornelis Calkoen'in Huzura Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 27).
- Res. 51:** Sultan III. Ahmed'in Portesi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).
- Res. 52:** I. Mahmud'un Portresi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).
- Res. 53:** Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).
- Res. 54:** Lady Mary Wortley Montagu, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 32).
- Res. 55:** Solakbaşı, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708, Kaynak: (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 65).
- Res. 56:** : Saraylı Kadın, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Renda, 2003, s. 1-27).
- Res. 57:** Loğusa Ziyareti, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (İz Yılmaz, 2010, s. 269).
- Res. 58:** Okulun İlk Günü (Âmin Alayı), Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 45).
- Res. 59:** Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 42).
- Res. 60:** Hünkâr İskeleyi'nde Boğaz Gezintisi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum. Kaynak: (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).
- Res. 61:** Khorra Dansı Oynayan Rumlar, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 43).
- Res. 62:** Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum, Kaynak: (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

- Res. 63:** Patrona Halil, Jean Baptiste Vanmour, Kaynak: (S. Nicolaas, 2012, s. 47-76).
- Res. 64:** İstanbul Panoraması, Antoine-de Favray, Pera Müzesi, 1773, Kaynak: (İnankur, 2010, s. 328-341).
- Res. 65:** Yunanlı Bir Bayanın Portresi, Özel Koleksiyon, Antoine-de Favray, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 105).
- Res. 66:** Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda Özel Koleksiyon, Antoine-de Favray, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 113).
- Res. 67:** Vergennes Kontu Charles Gravier, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, 1766, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 61).
- Res. 68:** Catherine Rauilin, Antoine-de Favray, Fossati Kol. Venedik, Kaynak: Boppe, 1989, s. 104).
- Res. 69:** David George Van Lennep ve Ailesi, Antoine-de Favray, Rijkmuseum, Kaynak: (Germaner, 2010, s. 52-61).
- Res. 70:** Elçi Charles Gravier'in Sultan III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 117).
- Res. 71:** Sadrazam'ın Elçi S. Priest'i Çadır'ında Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 121).
- Res. 72:** Otoportre, Antoine-de Favray, Musée des Office, Florence, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 97).
- Res. 73:** Elçi M. de Vergenes'in III. Osman'ın Huzuruna Kabulü, Favray, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/328481366547007610/>), [Erişim Tarihi: 09.03.19].
- Res. 74:** Saint Priest'in III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, Kaynak: Boppe, 1989, s. 115).
- Res. 75:** Boğaziçi ve Haliç Görünümü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, 1770, Kaynak: (Germaner, 2010, s. 52-61).

- Res. 76:** Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, 1768, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 63).
- Res. 77:** Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 67).
- Res. 78:** Levanten Kadınlar, İç Mekân Başlıklarıyla, Antoine-de Favray, Musée des Augustins, Toulouse, Kaynak: (Germaner, 2010, s. 52-61).
- Res. 79:** Bahçede Rum Kadınları, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon. Kaynak: (Boppe, 1989, s. 111).
- Res. 80:** Hristiyan Kadınlar Yaz Salonlarında, Jean-Baptiste Hilaire, Kaynak: (Boppe, 1989, s.192).
- Res. 81:** Kont Choiseul-Gouffier, Boilly M. Dien, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1822, Kaynak: (Mansel, 2014, s. 9-21).
- Res. 82:** İzmir'den Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782, Kaynak: (Arslan Sevin, 2006, s. 110).
- Res. 83:** Tophane'den Görünüm, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782, Kaynak: (Sevim, 1996, s. 231).
- Res. 84:** Sadrazamın İftar Sofrası, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, 1787-1820, Kaynak: (Sevim, 1996, s. 251).
- Res. 85:** Âdem ile Havva, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, 1787-1820, Kaynak: (Fraser, 2017, s. 118).
- Res. 86:** Büyükdere Rus Konsolosluğu, Jean-Baptiste Hilaire. Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/253116441534302447/>), [Erişim Tarihi: 10.04.19].
- Res. 87:** Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 25).
- Res. 88:** Yeni Cami ve İstanbul Limanı, Jean-Baptiste Hilaire, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, 1789, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 81).

**Res. 89:** İstanbul Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Paris Özel Koleksiyon, Kaynak:

(<http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-hilaire/vue-de-la-pointe-du-s%C3%A9rail-prise-de-galat-aa-4PBbAkg4RAkpF5aOkvEe3g2>), [Erişim Tarihi: 23.05.19].

**Res. 90:** Galata'dan Sarayburnu Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 53).

**Res. 91:** Sarayda Gezinti, Jean-Baptiste Hilaire, Louvre Müzesi, Paris, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 52).

**Res. 92:** Harem'den Bir Sahne, Jean Baptiste Hilaire, Louvre Müzesi, Paris, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 195).

**Res. 93:** Saraylı Kadın, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 190).

**Res. 94:** I. Abdülhamid Portresi, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 191).

**Res. 95:** Cezayirli Gazi Hasan Paşa, Jean-Baptiste Hilaire, H. Gross et G. Delettrez, Paris, Kaynak: (Thornton, 1998, s. 171).

**Res. 96:** Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 193).

**Res. 97:** Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I., 1787, Kaynak: (Sevim, 1996, s. 68).

**Res. 98:** Rum Kadınların Dansı, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I. 1787, Kaynak: (<http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-hilaire/la-rom%C3%A9ca-danse-des-femmes-grecquePFpcoHXcWHYAVV5gtTOsug2>), [Erişim Tarihi: 10.04.19].

**Res. 99:** Sultan Ahmed Cami, Jean-Baptiste Hilaire Hilaire Tableau Général de l'Empire Othoman C. I., 1787, Kaynak: (Renda ve Findley, 2002, 129-204).

**Res. 100:** Türk Binicisi, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 205).

**Res. 101:** Louis-François Cassas Portresi, Dominique Vivant Denon, Musée du Louvre, 1786, Kaynak: (Gilet, 1994, s. 10-26).

**Res. 102:** Atina'da Akropolis ve Olympion'un Görünümü, Louis-François Cassas, Tours Musée des Beaux- Arts, Kaynak: (Gilet, 1994, s. 96-108).

**Res. 103:** Palmyre, Louis-François Cassas, Tours Müzesi Koleksiyonu, Kaynak: (Gilet, 1994, s. 159-172).

**Res. 104:** Kavak Sarayı, Louis- François Cassas, Bibliothèque Mazarine, Kaynak: (Thornton, 1998, s. 163).

**Res. 105:** Mısır Piramitleri, Louis- François Cassas, Tours Musée des Beaux- Arts, Kaynak: (Westfehling, 1994, s. 223-241).

**Res. 106:** Sarayburnu Panoraması, Louis-François Cassas, Pera Müzesi, Kaynak: (<https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Sarayburnu-Panoraması/48/1>),

[Erişim Tarihi: 11.05.19].

**Res. 107:** Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü, Louis-François Cassas Chateau d'Azay-de Ferron Musée Valenciennes, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 216-217).

**Res. 108:** Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 215).

**Res. 109:** Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı, Louis-François Cassas, Tours Müzesi Koleksiyonu, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 59).

**Res. 110:** Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü, Louis-François Cassas, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 26).

**Res. 111:** Saray Bahçesi'nde Gezinti, Louis-François Cassas, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu Pera Müzesi, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 90).



**Res. 112:** Sultan I. Abdülhamid'in Bayram Alayı, Louis-François Cassas, Châteauroux, Musée Bernard, Kaynak: (Gilet, 1994, s. 96-108).

**Res. 113:** Sultan III. Selim'in Bayram Alayı, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 222-223).

**Res. 114:** Topkapı Sarayı Bâbüssâade Kapısı, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 60).

**Res. 115:** Güreş, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 58).

**Res. 116:** Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın Portresi, Louis-François Cassas, Voyage Pittoresque de la Syrie de la Phoenicie de la Bosse Aegypte, Vol. 2. Paris, Kaynak: (Fraser, 2017, s. 80).

**Res. 117:** A. İgnace Melling Portresi, P.R. Vigneronun Litografisi, 1830, Kaynak: (Perot, vd., 2001, s. 2).

**Res. 118:** Kandilli'den Boğaziçi Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819. Kaynak: (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1068400/view-of-the-bosphorus-etching-and-engraving-melling-antoine-ignace/>), [Erişim Tarihi: 11.04.19].

**Res. 119:** Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlusu, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

**Res. 120:** Beşiktaş Sarayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Benatar, 2012, s. 265).

**Res. 121:** Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü, Melling Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 66).

**Res. 122:** Tophane Meydanı ve Çeşmesi, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Benatar, 2012, s. 265).

**Res. 123:** Sultan III. Selim General Sebastiani'yi Sarayburnu Ucunda Karşılarken, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 67).

**Res. 124:** A- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü, B- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2009, s. 32).

**Res. 125:** Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Sempti'nden Resmedilen Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Özgencil Yıldırım, 2008, s. 124).

**Res. 126:** Sultan III. Selim Portresi, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Benatar, 2012, s. 23).

**Res. 127:** Sultan'ın Bayram Alayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/495114552785319138/>), [Erişim Tarihi: 19.05.19].

**Res. 128:** Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819: Kaynak: (<https://www.blouinartinfo.com/artist/183450/lots>), [Erişim Tarihi: 01.04.19].

**Res. 129:** Haremin İçinden Görünüm, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

**Res. 130:** Türk Düğün Alayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Boschma ve Perot, 1991, s. 24).

**Res. 131:** Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı, Antoine-İgnace Melling Le Voyage Pittoresgue de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (Benatar, 2012, s. 266).

**Res. 132:** Tarabya Köyü'nün Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (<https://www.tarihnotlari.com/antoine-ignace-melling/>), [Erişim Tarihi: 03. 04.19].

**Res. 133:** Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819. Kaynak: (Benatar, 2012, s. 265).

**Res. 134:** İstanbul'da Hipodrom Meydanı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819, Kaynak: (<http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=221>), [Erişim Tarihi: 03. 04.19].

**Res. 135:** Topkapı Sarayı İncili Köşk, Antoine-Laurent Castellan. Letter sur la Morée, C. II., 1808, Kaynak: (Arslan, 1992, s. 84).

**Res. 136:** Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti, Antoine-Laurent Castellan, Kaynak: (<http://tr.travelogues.gr/travelogue.php?view=312&creator=1171212&tag=9769>), [Erişim Tarihi: 10.04.19].

**Res. 137:** Ekmek Yapan Türk Kadınları, Antoine Laurent-Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans, Kaynak: (Ther, 1995, s. 34-47).

**Res. 138:** Buğday Öğüten Dürzi Kadınlar, Antoine Laurent-Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans, Kaynak: (Ther, 1995, s. 34-47).

**Res. 139:** Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi, Antoine Laurent-Castellan, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 271).

**Res. 140:** Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Costantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise, Kaynak: (Arslan, 1992, s. 221).

**Res. 141:** Sultan Ahmed Cami, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Costantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise, Kaynak: (Sevim, 1996, s. 122).

**Res. 142:** Yeni Valide Cami, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréeise, Kaynak: (Sevin Arslan, 2006, s. 431).

**Res. 143:** Kız Kulesi, Antoine-Laurent Castellan Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréeise, Kaynak: (Arslan, 1992, s. 66).

**Res. 144:** Türk Kadınları Gezintisi, Antoine-Laurent Castellan, Fr. Charles-Roux'un Koleksiyonu, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 268).

**Res. 145:** İçoğlan ve Kitap Ustası, Antoine-Laurent Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans, Kaynak: (Ther, 1995, s. 34-47).

**Res. 146:** İstanbul Sarayburnu Görünümü, Michael-François Préaulx, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 70).

**Res. 147:** Troya'da İskenderi Kalıntıları, Michael-François Préaulx, Victoria ve Albert Müzesi, Searight Koleksiyon, Londra, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 277).

**Res. 148:** Ayasofya, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817,

Kaynak: (<http://www.artnet.com/artists/michel-fran%C3%A7ois-preaulx/>),

[Erişim Tarihi: 11.04.19].

**Res. 149:** İstanbul, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817, Kaynak: (Sevin Arslan, 2006, s. 68-69).

**Res. 150:** Dolmabahçe Görünümü, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 275).

**Res. 151:** Sadâbâd Sarayı, Michael-François Préaulx, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 69).

**Res. 152:** Göksu Kasrı, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817, Kaynak: (Arslan, 1992, s.118).

**Res. 153:** Haliç'ten Süleymaniye'nin Görünümü, Michael-François Préaulx, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 71).

**Res. 154:** Tophane Meydanı, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817, Kaynak: (Arslan, 1992, s. 181).

**Res. 155:** İngiliz Elçisinin III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Francis Smith, Elçi Saint Priest'in Sadrazamın Huzuruna Kabulü, Kaynak:

(<https://tr.pinterest.com/pin/14003448822611099/>), [Erişim Tarihi: 19.05.19].

**Res. 156:** Francesco Casonava, Château Musée du Versailles, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 48).

**Res. 157:** Sarayın İkinci Avlusundan Maiyetiyle Geçen Bir Büyükelçi, Giovanni Antonio Guardi, İngiltere Büyükelçiliği, 1742, Kaynak: (Gürçağlar, 2005, s. 67).

**Res. 158.** III. Mustafa'nın İsveç Elçisi Ulric Celsing'i Kabulü, Ressamı Belirsiz, Celsing Şatosu, İsveç, Kaynak: (Renda,2004, s. 1090-1121).

**Res. 159:** Sultan'ın Okmeydanı'na Gelişi, Levni, Surname-i Vehbi, TSMK, A 3593, 1720, Kaynak: (Atıl, 1999, s. 58-59).

**Res. 160:** Topkapı Sarayı'nda Devlet Töreni, Jean Baptiste Vanmour ya da Vanmour Okulu, Palazzo Venezia Koleksiyonu Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 67).

**Res. 161:** Abdülmecid'in Maiyetiyle Eyüp'ten Kılıç Alayı Dönüşü, Paola Verona, TSMK, 1839, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 140).

**Res. 162:** Saray, Jean Baptiste Maire, yak. 1755, Kaynak: ( Williams, 2015, s. 103).

**Res. 163:** Sultan III. Ahmed, Levni, *Surname-i Vehbi*, TSMK, A 3593, 1720, (Ayrıntı), Kaynak: (İrepoğlu, 1999, s. 117).

**Res. 164:**Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Levni, Surname-i Vehbi, TSMK, A 3593, 1720, (Ayrıntı), Kaynak: (Atıl, 1999, s. 8).

- Res. 165:** Başvezir, Jean-Etienne Liotard, National Gallery, Londra, Env. 4460, I. Abdülhamid, Kaynak: (Boppe, 1989, s. 92).
- Res. 166:** Ferdinando Tonioli, Musée du Châteaueu du Versailles, Kaynak: (İrepoğlu, 2000, s. 378-439).
- Res. 167:** III. Selim, Kapıdağlı Kostantin, Young Albümü, TSMK Resim Koleksiyonu, 97, 1804-1806, Kaynak: (Çötelioglu, 2012, s. 52).
- Res. 168:** Kahve Keyfi, Ressamı Belirsiz, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi, Mevlevi Dervişleri, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 107).
- Res. 169:** Ameadeo Preziosi, Stamboul Souvenir d'Orient, Kaynak: (Renda ve İnankur, 2010, s. 107), (İnankur, 2007, s. 209).
- Res. 170:** Loğusa Sahnesi, Louis-Nicolas-de L'Espinasse, Falkenberg Koleksiyonu, 1788-1791, Kaynak: (Findley, 2002, s. 23-57).
- Res. 171:** Doğumda Kadınlar, Kostantin Kapıdağlı, Hûbannâme ve Zenannâme, İÜK. T. 5502, y. 142a, 1793, Kaynak: (Gürtuna, 1999, s. 110).
- Res. 172:** Türk Giysileri İçerisinde Bir Kadın Portresi, Jean Baptiste Liotard, Genève Musée d'Art et d'Historie, Kaynak: (Hitzel, 2002, s. 35).
- Res. 173:** Sandor Alexander Swobado, Haremde Alışveriş, Dolmabahçe Sarayı Müzesi. Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 186).
- Res. 174:** Sultan Ahmed ve Ayasofya Litografı, Gasparo Fossati, TSMK, Y. B. 2670, 1852, Kaynak: (Çöteliğlu, 2009, s. 70).
- Res. 175:** Tophanede Bir Kahvehane, Anonim, Özel Koleksiyon, Kaynak: (Çöteliğlu, 2009, s. 70), (Germaner ve İnankur, 2008, s. 282).
- Res. 176:** İstanbul Panoraması, Anonim, XVIII. Yüzyıl İkinci Yarısı, Suna ve İnanç Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Kaynak: (<https://www.artytablo.com/istanbul-panoramasi-tablo>), [Erişim Tarihi: 22.05.19].

**Res. 177:** İstanbul Görünümü, Joseph Schranz, Serasker Kulesi'nden Süleymaniye Cami ve Türbesi, Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/501799583466123868/?lp=true>), [Erişim Tarihi: 22.05.19].

**Res. 178:** Franz Von Alt, Cenap Pekiş Egeli Koleksiyonu, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2009, s. 239-240).

**Res. 179:** İstanbul Görünümü, Luise Begas Parmentier, Özel Koleksiyon, İstanbul, Boğaziçi, Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 207).

**Res. 180:** Abdülmecid Efendi, Pierre Loti Evi, Rochefort, 1912 Kaynak: (Germaner ve İnankur, 2008, s. 121).

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b>	XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup		
<b>Tezin Yazarı:</b>	Soner TOPAL	<b>Danışman:</b>	Dr. Öğr. Üyesi, Gülsen TEZCAN KAYA
<b>Kabul Tarihi:</b>	23. 08. 2019	<b>Sayfa Sayısı:</b>	398
<b>Anabilim Dalı:</b>	Sanat Tarihi		
<p>İstanbul, ilk önce Doğu Roma İmparatorluğu'na daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmış, kuruluşundan itibaren yüzyıllardan beri siyasi, ekonomik, stratejik konumu ve doğal güzellikleriyle her zaman ilgi çeken önemli bir kent olmuştur. Kent doğal güzellikleri ve anıtsal yapılarıyla özellikle Batılıların ilgisini çekmiş, bu nedenle kentte gelmelerine neden olmuştur. Bu kent Batılıların düşlerinde daima yer bulmuş olup özellikle “Boğaziçi” ve diğer mekânları Batı'nın sanatında ilk günden beri önemli yer tutmuştur. 1453'te Türkler tarafından fethinden sonra, kente birçok Batılı ressam, gezgin, tüccar gelmiş olup kendilerine farklı bir kültür olan Osmanlıları ve İstanbul'u konu alan seyahatnameler yazmışlardır. Kente gelenler seyahatnamelerinde ve koleksiyonlarında, kenti birçok açıdan yansıtan resimlerini yapmışlardır. Osmanlı ile Batı ülkeleri arasında başlayan diplomatik ilişkiler, ticari imtiyazlar nedeniyle Batılı elçiler yanlarında ressamlar bulundurarak İstanbul'un güzelliklerini görselleştirmeye aracılık etmişlerdir.</p> <p>XVIII. yüzyıla kadar belli ülkelere tanınan ticari imtiyazlarla çok az ressam İstanbul'a gelirken, bu yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu Batı'ya yönelince birçok ülkeyle özellikle Fransa ile artan diplomatik ilişkiler sayesinde İstanbul'da daimi elçilikler açılmıştır. Bu dönemde Avrupa başkentlerine yollanan elçiler sayesinde Avrupa'da kültür ve sanat ortamında bir “Turqueri Modası” oluşmuştur. Bununla etkisiyle bu yüzyıl boyunca elçiler beraberinde getirdikleri ressamlarla Beyoğlu'nda kozmopolit bir kültür ortamı oluşmuştur. Bu yüzyılda elçilik çevresinde çalışan bir grup ressam, A. Boppe'nin tanımıyla “Boğaziçi Ressamları” olarak bilinmekte olup egzotizmin ilk temsilcileri olarak kabul edilmektedirler. Tabloları değerlendirilen yedi Fransız Boğaziçi ressam, konu bakımından benzer resimler yapmış olup ele aldıkları konuları kişisel bakış açılarına ve üsluplarına göre betimlemişlerdir. Bu ressamlar, Batılılaşmaya başlayan Osmanlı İstanbul'unun mimarisini, doğasını, kültürünü, modasını, insan tipini ve özel giysilerini tüm yönleriyle günümüze aktaran birer temsilcisi gibidirler.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b>	İstanbul, Boğaziçi Ressamları, Egzotizm, Elçiler.		



**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Title of Thesis:</b> XVIII. Style In The Paintings Of Century French Bosphorus Painters	
<b>Author of Thesis:</b> Soner TOPAL	<b>Supervisor:</b> Lec. Dr. Gülsen TEZCAN KAYA
<b>Accepted Date:</b> 23. 08. 2019	<b>Number of Pages:</b> 398
<b>Department:</b> History of Art	
<p>First the capital of the Eastern Roman Empire and then of the Ottoman Empire, Istanbul has always been a significant city attracting people because of its political, economic and strategic position and natural beauties since its establishment. The city has drawn especially the Westerners because of its natural beauties and monumental structures and thus they visited the city. The Westerners have always dreamt of this city and this led mainly the "Bosporus" and other locations to have a special place in the western art since day one. After its conquest by the Turks in 1453, many Western painters, travellers, merchants visited the city and wrote travel books about the Ottomans whose culture was different from theirs and Istanbul. Those who visited the city drew pictures reflecting the city from different angles in their travel books and collections. As a result of the diplomatic relations and the commercial privileges between the Ottomans and the Western countries, the Western ambassadors brought their painters with them and helped the beauties of Istanbul be visualized.</p> <p>While very few painters came to Istanbul enjoying the commercial privileges granted to certain countries until the 18 th century, the Ottoman Empire started to turn towards the West from this century on and as a result of the increasing diplomatic relations with many countries, mainly France permanent embassies were founded in Istanbul. During this period, a "Turqueri Fashion" developed among the European culture and art mediums thanks to the ambassadors assigned to the European capitals. With their impacts, the ambassadors and the painters they brought with them created a cosmopolite cultural environment throughout this century. In this century, a group of painters working around the embassy, also known as the "Painters of the Bosporus", a name given by A. Boppe, are regarded as the first representatives of exoticism. Seven Painters of the Bosporus whose paintings were evaluated drew similar paintings in terms of subjects but defined them according to their own perspectives and styles. These painters are like representatives narrating the architecture, nature, culture, fashion, human type and special clothing of Istanbul of the Ottoman which became to be westernized in all their parts.</p>	
<b>Keywords:</b> Istanbul, Bosphorus Painters, Exoticism, Ambassadors	

# GİRİŞ

## Araştırmanın Konusu

İki büyük İmparatorluğa başkentlik yapmış İstanbul, bulunduğu coğrafyanın siyasi, ekonomik ve özel konumu nedeniyle tüm Dünya'nın gözünde yüzyıllardan beri daima düşlenen ve önemsenen bir şehir olmuştur. Bu nedenle birçok Batılı elçiyi, gezgini, tüccarı ve ressamı çeken bir kent olmuştur. Devletlerarasındaki ilişkilerde önemli roller üstlenen elçiler sayesinde karşılıklı ilişkilerle birbirlerini tanımışlardır.

Batılı elçilerin İstanbul'un fethinden sonra kentte buldukları süre içerisinde diplomatik ilişkiler nedeniyle bilgi toplarken, izlenimlerini görselleştirmek için heyetlerinde ressam ve desinatörler getirmişlerdir. Bu durum XVIII. yüzyıla kadar belli başlı ülkelere verilen imtiyazlarla kısıtlı sayıda devam etmiştir. XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda artan siyasi ve ekonomik bozukluklar nedeniyle Batılı devletlerle diplomatik ilişkiler yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Bu yüzyılda, Batılı devlet elçileriyle İstanbul'a gelen birçok ressam, kenti tüm yönleriyle ele alarak güzelliklerini betimlemişlerdir. İstanbul'u konu alan resimler yaptıklarından dolayı Boğaziçi Ressamları olarak diye anılan bir grup ressam, çeşitli Avrupa ülkelerinden gelmişler ve Pera'daki elçiliklerde ücretle çalışarak resimler betimlemişlerdir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 22; İnankur, 2014, 45-53; Renda ve İnankur, 2010, s. 20; Renda, 2004, s. 1090-1121; İnankur, 2010, s. 328-341).

Boğaziçi Ressamları olarak isimlendirilen Jean-Baptiste Vanmour, Jean-Etienne Liotard, Antoine-de Favray, Louis-Francois Fauvel, Armand-Charles Carrafe, Louis-Francois Cassas, Baron de Gudenus, Ferdinand Tonioli, Francis Smith, Antoine Laurent Castellan, Jean-Baptiste Hilaire, Luigi Mayer, Antoine-Ignace Melling, Michael-François Préalx gibi Fransız, İngiliz, İtalyan ve İsviçreli ressam, mimar ve desinatörler bulunmaktadır.

Avrupa'dan İstanbul'a gelmiş Fransız olan, Jean-Baptiste Vanmour, Antoine-de Favray, Jean-Baptiste Hilaire, Louis-François Cassas, Antoine-Ignace Melling, Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préalx gibi bu ressamlardan en tanınmış olanları

seçilerek İstanbul'u konu alan resimleri tez kapsamında üslup açısından değerlendirilerek incelenmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

XVIII. yüzyılda İstanbul'a gelmiş olan Fransız Boğaziçi Ressamlarının İstanbul ile ilgili resimleri tespit edilerek, sanat tarihi araştırma yöntemlerine bağlı olarak konu, kompozisyon, ışık-gölge, perspektif ve derinlik, renk uygulamaları ve kullanımları gibi başlıklar halinde üslupsal özelliklerinin ortaya konulması ve bir sonraki yüzyılda İstanbul'a gelen resamlara etkilerinin açıklanması amaçlanmaktadır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Tezin konusunu "XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup" olarak belirledikten sonra konu tüm yöntemleriyle ele alınıp incelenmiştir. Tezin geneline ait tüm çalışmalar araştırmanın sonucunda taranarak incelenmiş ve kaynakça araştırmasına başvurulmuştur. Tez içerisinde yer alan konular ve resimlerden bazıları, Marmara Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Araştırmalar Enstitüsü, Boğaziçi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Modern Sanatlar Müzesi ve Pera Müzesi'ne gidilerek konuyla ilgili kitaplar taranarak kullanılmıştır. Ayrıca internetteki bazı web sitelerinden de resimler temin edilmiştir.

Konu belirlenmesi ve tüm araştırmalar yapıldıktan sonra tez yazma aşamasına geçilmiştir. Birinci bölümde, "XVIII. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Kültürel Ortamı ve Batıyla Etkileşimleri" başlığı altında, Osmanlı Resim Sanatından Batılılaşma Dönemi Türk Resmine Geçiş ve Batılılaşma Öncesi Osmanlı'da Yabancı Ressamlar ve Faaliyetleri hakkında geniş bilgiler verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde "XVIII. yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamları ve İstanbul Konulu Resimleri" başlığı altında XVIII. yüzyılın başında İstanbul'a ilk gelen Jean-Baptiste Vanmour'la başlayarak daha sonra tarihsel kronolojiye göre diğer ressamın hayatları hakkında bilgiler verilmiştir. Her bir ressamın doğduğu yerlerin sanat anlayışı, hangi resim okulundan ve hangi hocalardan eğitim aldıkları belirtilmiş olup İstanbul'a geldikleri elçilerin siparişleri doğrultusunda hangi konularda resim yaptıkları detaylı

şekilde araya resimleri de konularak hayat hikâyelerine değinilmiştir. Ele alınan her bir ressamın hayat hikâyesinden sonra İstanbul konulu resimleri ele alınıp, betimlemeleri yapılmıştır. Örnek verilen tablolar; adı, konusu, yapılış tarihi, tekniği, boyutları ve bulunduğu yer gibi üslup betimi yapılarak açıklanmıştır.

Tezin üçüncü bölümü; “XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup” başlığı altında her bir ressama ait toplamda 108 resim, konu, kompozisyon, ışık-gölge, perspektif-derinlik etkileri, renk uygulamaları ve kullanımlar gibi resmin plastik değerleri bakımından üslup değerlendirmeleri yapılmıştır.

Dördüncü bölümde, “Karşılaştırma ve Değerlendirme” başlığı altında ressamların resimlerinin üslup özellikleri, hem kendi aralarında hem de diğer yerli ve Batılı ressamlar arasında karşılaştırılarak, bir sonraki yüzyıllara olan etkileri değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümünde; Fransız Boğaziçi Ressamlarının İstanbul konulu resimleri üslupsal açılarından değerlendirilerek sonuca varılmıştır.

### **Araştırmayla İlgili Kaynak ve Yayınlar**

Tezin konusu belirlendikten sonra bu konuyla ilgili daha önceden yapılmış olan tüm çalışmalar, kaynak bulmada bize önemli bir yol göstermektedir. Konu hakkında en çok yararlandığımız kaynakların başında birinci bölümde yer alan Osmanlıların Batıyla diplomatik ilişkilerin artırıldığı ve Batılılaşmanın başlangıcı sayılan dönemi kapsamlı şekilde ele alan Mustafa Cezar’ın “Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi” (1995) ile Günsel Renda’nın “Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850” (1977) kitaplarıdır. Ayrıca 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri (1998) isimli kitabın içerisinde yer alan Mustafa Cezar’a ait “Osmanlılarda 18. Yüzyıl Sanat ve Kültür Ortamı” (1998) ile Gül İrepoğlu’nun “18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış” (1998) makaleleri önemli yer tutmaktadır.

Bu bölümde diğer önemli kaynaklar arasında; H. Williams’ın “Turquerie-18. Yüzyılda Avrupa’da Türk Modası” (2015) ile Günsel Renda’nın “Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim” (2004) “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat” (2002), Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar kitabında “Osmanlı’da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri”

(2014) ve Sanat Üzerine kitabında “Avrupa Sanatında Türk Modası” (1985) gibi kitap ve makaleleri ile Halil İnalçık,’ın Osmanlı Uygarlığı kitabının ikinci cildinde yer alan “Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi” (2004) makaleleri bulunmaktadır.

İkinci bölümde yararlandığımız kaynaklar ise Boğaziçi Ressamları hakkında kapsayıcı bilgilerin tek kaynağı olan Auguste Boppe’nin eseri olan “Les Peintres du Bosphore Au XVIII Siécle (1989) ile “XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları” (çev. Nevin Yücel Celbiş (1998) isimli kitaplarıdır. Bu kitaplar üçüncü bölümde yer alan ve tezin ana konusunu oluşturan XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının hayatları ve eserleri hakkında kapsamlı bilgiler veren en önemli kaynaklardır. Bu ressamın eserleri hakkında diğer bir kaynak ise; Frederic Hitzel’in “Les Orientalistes Couleurs de la Courner D’or Peintres Voyageurs à la Sublime Portre” (2002) kitabıdır.

Çalışmamız içinde ikinci bölümünde ele alınan her bir ressamın hayatı ve eserlerini konu alan kitaplar, makaleler ve tezler ilgili kaynaklarda bulunmaktadır. Semra Germaner ile Zeynep İnankur’un “Oryantalistlerin İstanbul’u” (2008) ile “Oryantalizm ve Türkiye”(1989), Günsel Renda ve Zeynep İnankur’un, “Düşlerin Kenti: İstanbul” (2010), “İmparatorluktan Portreler” (2010) kitapları yer almaktadır. Duncan Bull vd. Lale Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour (2003), Günsel Renda ve Gül İrepoğlu’nun “Lale Devri İstanbul’una İki Özgün Bakış, Rijkmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki Resimleriyle Vanmour ve Levni” (2010) gibi kitaplardaki makaleleri bulunmaktadır. Semra Germaner’in “Sultan III. Mustafa Döneminde İstanbul’da Bir Malta Şövalyesi: Antoine de Favray” Antik Dekor Dergisi (2010), ile “Osmanlı Topraklarında Bir Desen Ustası Louis-François Cassas”, Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi (1995), Ahmet Benli’nin “Tours Müzesi ve Ressam Cassas”,“Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi (1995) ile Seza Sinanlar Uslu’nun “18. Yüzyıl İstanbul’unun Önemli Tanığı:” “Melling Kalfa”, Antik Dekor Dergisi” (2011) gibi dergilerde yayınlanan konuyla ilgili ressamdan bazılarına ait makaleleri yer almaktadır.

Bu bölümde yer alan ressamlar arasında hakkında en çok kaynak bulunan Jean-Baptiste Vanmour’dur. Vanmour’u konu alan eserler arasında; Eveline Sint Nicolaas’ın “Büyükelçi Cornelius Calkoen’un (1696-1764) Türkiye Konulu Resimleri ve Sultanlar,

Tüccarlar, Ressamlar” (2012), Osman Öndeş-Erol Makzume’nin “Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour” (2000), “Lale Devri’nin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour” kitabı (2003) ile İmparatorluğun Meşalesi kitabında yer alan Günsel Renda’nın “Tableau Général de l’Empire Othoman’ın Resimlendirilmesi” (2002) isimli makalesinde, Hilaire’nin resim çalışmaları hakkında bilgiler veren önemli bir kaynaktır. Ayrıca Seda Şentürk’ün “Jean-Baptiste Hilaire” (2004) ile Gül İz Yılmaz’ın “Osmanlı Payitahtında Bir Yabancı Ressam Jean Baptiste Vanmour” (2010) isimli tezlerinden yararlanılmıştır.

# 1. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KÜLTÜR ORTAMI VE BATI İLE ETKİLEŞİMLERİ

## 1.1. XVIII. Yüzyıl Osmanlı Kültür Ortamı

Sultan II. Mehmed'in 1453'te İstanbul'u fethederek başkent yapması, Avrupa'nın gözünü bir anda Doğu'ya çevirmesine sebep olmuştur. Doğu Roma İmparatorluğu'ndan Avrupa'ya giden aydın kesimden insanlarla ve burada bir İslam medeniyeti kurmuş olan Türkler yoluyla Doğu ile Avrupa arasında bir yakınlaşma olmuştur (Germaner ve İnankur, 1989, s. 11; İrepoğlu, 2011, s. 191-203).

Bu yüzyıldan itibaren Batı ile savaş, ticaret gibi ilişkiler artarak devam etmiştir. Kurulduğu yüzyıl boyunca Doğu Akdeniz'de egemen güç haline gelmesi ve daha çok batıya doğru fetihlerle Avrupa üzerinde yarattığı korku, XVI. ve XVII. yüzyılda da devam etmiştir. Türklerin Avrupalılar üzerindeki imajı, Batı üzerindeki korkuya sebep olan fetihler nedeniyle olumsuz etki yaratmış ve barbar bir millet olarak algılanmasına neden olmuştur (Üstün Vural, 2005, s. 9-22; Papila, 2008, s. 117-134).

İmparatorlukta kurulan düzen sayesinde, yayıldığı geniş topraklarda farklı kültürlerle karşılaşmış ve sonucunda bu etkileşimler ile İslam kuralları ile Türk geleneklerin karışımı sonucu Osmanlı medeniyeti oluşmuştur. Bu medeniyet, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde en parlak yıllarını yaşamış olup, daha sonra bu süreç kısıtlı bir şekilde XVI. yüzyılın sonuna kadar yükselerek devam etmiş, ondan sonraki yüzyıllar içinde aşağıya doğru bir iniş görülmeye başlamıştır. Bu inişin iyice hissedildiği dönemlerde devleti yönetenler kültürüne bağlı kalarak, kendilerinden daha ileride olan Batılı devletlere yönünü çevirmişlerdir. XV. yüzyıl ortalarından başlayarak XVIII. yüzyıla kadar oluşturduğu siyasi güçle, devlet içerisinde içe kapanık ve kendi kendine yeten bir toplum düzeni oluşmuştur (Cezar, 1995, s. 16; Renda, 1977, s. 15; Özel, 1996, s. 3).

Osmanlı İmparatorluğu'nda XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl boyunca siyasi, askeri, ekonomi ve idari alanlarında görülen duraklama devam etmiş, bu durum daha sonra devletin tüm alanlarında bozulmalara neden olmuştur. Bazı önemli devlet adamlarının

aldığı tedbirler kısa süreli olmuş, bu tedbirler 1683 II. Viyana Kuşatması sonucu alınan büyük bir yenilgiyle de başarısız olmuştur (Yalçınkaya, 2002, s. 762-822).

Avrupa, XVII. yüzyılda Akıl Çağı, XVIII. yüzyılda ise Aydınlanma Çağı'yla beraber Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirerek, Osmanlı ve diğer Doğu ülkeleri karşısında egemen bir güç haline gelmiştir. Avrupa'da bu gelişmeler yaşanırken Osmanlılar bir gelişme gösterememiştir. Dini bilgilere dayalı ve kalıplaşmış eğitim sistemiyle düşünce ve bilim alanında Batı gibi bir gelişme olmamıştır (Cezar, 1998, s. 43-64).

XVIII. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu bir dünya devleti olarak eski gücünü yitirdiği ve Batı'nın siyaset, askeri, teknik alanındaki üstünlüğünü kabul ettiği dönem olarak bilinmektedir. Askeri alanda ilk büyük yenilgisi, XVII. yüzyıl son çeyreğinde 1683 yılında II. Viyana Kuşatması ile başlayan ve 16 yıl süren ve ilk kez büyük ölçüde toprak kaybına neden olan 1699 Karlofça Antlaşması ile olmuştur. Bu antlaşma ile XVII. yüzyıl İmparatorluk için hem içerde hem dışarı da en buhranlı yılların yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. II. Viyana bozgunu, Osmanlı halkının sosyal ve ekonomik dengelerini olumsuz yönde etkilemiştir. Viyana'daki yenilgi, duraklama devrinin ilk önemli işaretlerinden biri olmuş ve bu ağır yenilgi sonucunda imzalan Karlofça Antlaşması'yla Avrupa medeniyetine karşı siyasi alanda değişme olmuştur. Sonraki yüzyılın ilk çeyreğinde diğer önemli yenilgi ise 1718'de imzalanan Pasarofça Antlaşması ile sonlanan savaş olmuştur. XVII. yüzyıl sonu ve XVIII. yüzyıl başında, başarısızlıkla sonuçlanan siyasi olaylar devleti dışa açılmaya zorlayınca, siyasi, toplumsal ortamda olduğu gibi sanatta ve kültürel alanında da değişikliklerin görülmesine zemin hazırlamıştır (Cezar, 1995, s. 20; Renda, 1977, s. 15; İnalçık, 2004, s. 1048-1089; Mahir, 2005, s. 76; Sakaoğlu, 1994, s. 182-185; Arık, 1988, s. 13; Savaş, 1999, s. 643-659; Yalçınkaya, 2002, s. 762-821; Başkan, 1997, s. 1).

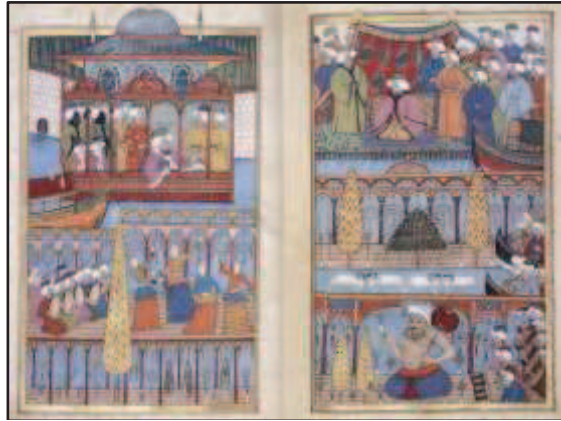
XVIII. yüzyılın başı Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılışın önemli bir başlangıcı sayılır. Bu yüzyılda Batıya ayak uydurma veya çağdaşlaşma yoluna girmeye başlamıştı. Osmanlılar, bu yüzyılın başında giderek artan gereksinimler karşısında kendini yenileme çabalarına girişmiştir. Avrupa devletleriyle kültürel ilişkilerin arttığı, "Batılılaşma ve Yenileşme" diye isimlendirilen bir dönemin başlangıcı olarak bilinmektedir. Yoğunlaşan kültürel ve sanatsal ilişkilerin sonucunda, kültürel ve



sanatsal akışın yönü daha çok Batı'dan Osmanlı topraklarına olmuştur. Bu dönem Batılılaşma hareketlerinin hızlandığı, karmaşık bir sürecin başladığı ve Osmanlı sanatı açısından ise gelenekselle yeni arasında kurulmuş bir denge doğrultusunda ilerlemiştir (İrepoğlu, 2000, s. 378-439; İrepoğlu, 1999, s. 11; Öner, 1992, s. 58-77).

Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçek anlamda “Yenileşme” hareketlerinin, III. Ahmed'in (1703-1730) saltanat yılları içerisinde Lale Devri'nde (1718-1730) başladığı bilinmektedir. Bu tarihler, Sultan III. Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sanat koruyuculuğunda gelişen bir yenilenme dönemi olarak görülmektedir (Res. 1). İmparatorluğu'n ilk kez Batıya açıldığı bu dönemde, sarayda edebi ve bilimsel çevre gibi sanatın her dalında yenilik hareketleri görülmeye başlanmıştır (Renda, 2002, s. 433-462; Renda, 2004, s. 932-967).

**Res. 1:**  
**Haliç Üzerindeki Gösterileri İzleyen Sultan III. Ahmed, Levni, *Surnâme-i Vehbi*, TSMK, A, 3593, 1720.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 142-143).

Batı'ya açılmanın başladığı dönemin sultanı olan III. Ahmed (1703-1730) ile sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın koruyuculuğunda gelişen kültür ortamı sanatın her alanında geniş imkânların sağlanmasına neden olmuştur. Pasarofça Antlaşması ile başlayıp Patrona Halil İsyanı'yla son bulan ve 1718-1730 yılları arası “Lale Devri” olarak adlandırılan bu dönemde, Avrupalı devletlerle bilinçli bir şekilde kültür alışverişi sağlanmıştır (Res. 2). Lale Devri, Osmanlı İmparatorluğu ve Türk tarihinde bir geçiş evresini oluşturur. Bu evre, Osmanlı Klasik Dönemi'nin ahenkli orantılara ve ölçülü bezemelere değer veren sanat zevkinin yerine yeni ve değişik bir üslup tarzının görülmesine neden olmuştur. İmparatorluğu yönetenlerin Avrupa ülkelerine yolladığı elçi heyetleri Batı'nın teknik, ekonomik üstünlüğünü rapor etmeleri yanında bu

ülkelerin kültür kurumları ile ilgili kitap, çizim ve gravürlerini saraya getirmişlerdir (Yetkin, 1984, s. 217; Renda ve Erol, 1981, s. 32; Bağcı vd., 2005, s. 261; Arık, 1988, s. 14; Cezar, 1995, s. 26; İrepoğlu, 1999, s. 234-243; Eyice, 2002, s. 463-503; Parlar, 1995, s. 30-32).

**Res. 2:**  
**İsyan Sırasında Sarayın Avlusu, Jean-Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 35).

Zorunlu bir ihtiyaçtan dolayı “Batılılaşma” faaliyetlerine girişen Osmanlı İmparatorluğu, Avrupalı devletlerle savaştan kaçınmış olup barışçı bir politika izleyerek Batılı ülkelerin teknik ve sosyal alanlardaki gelişme sebeplerini anlayabilmek için; Viyana (1719-1730), Paris (1710-1721), Moskova (1722-1723) ve Polonya’ya (1730) elçiler gönderilmiştir. Elçiler, kısa sürede edindikleri bilgilerle Osmanlı İmparatorluğu’nda hem teknik hem de sosyal alanlarda etkili olmuştur. Gönderilen elçiler sayesinde daha sonra İstanbul’da ilk Türk matbaası, çini, kâğıt ve kumaş fabrikaları açılmış, bir tercüme birliği kurulmuş ayrıca askeri alanda da bazı yenilikler hareketleri görülmeye başlanmıştır (Germaner ve İnankur, 2008, s. 41; Okçuoğlu, 2000, s. 14; Başkan, 2009, s. 162).

Bu dönemde gönderilen elçiler arasında, Fransa’nın başkenti Paris’e gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed’in “Paris Sefaretnamesi”, en önemlileri ve en tanınmış olanıdır. İstanbul’da bulunan Fransız elçi Marquis de Bonnac’la olan dostane ilişkiler ve bu ilişkilerin daha da geliştirilmesi için Sultan III. Ahmed tarafından Fransa’ya gönderilmiştir. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin seçilmesinde Marquis de Bonnac’ın tavsiyesi de önemlidir. Bonnac’ın bağlı bulunduğu dışişleri bakanlığına Mehmed Efendi için; “Devlet işlerine alışkın, yabancılar hakkında bilgisi, görgüsünü

sohbetiyle açıkça gösteren bir adam olduğunu” bildirmesi de seçilmesinde etkili olmuştur. Böylece kalabalık bir maiyetle Yirmisekiz Çelebi Mehmed yanına oğlu Said Efendi’yi alarak 13 Ekim 1720’de İstanbul’dan yola çıkmış, Toulon, Bordeaux üzerinden Paris’e gitmiştir (Res. 3). Elçi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi ve heyeti Fransa’da bir yıla yakın kalmış ve 8 Ekim 1721’de de İstanbul’a dönmüştür (Cezar, 1995, s. 26; Williams, 2015, s. 42; Polatçı, 2011, s. 249-263; Renda, 2014, s. 37; Cezar, 1998, s. 43-64).

**Res. 3:**  
**Yirmisekiz Çelebi Mehmed’in Tuileries Bahçelerine Varışı, Charles Parrocel, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Williams, 2015, s. 44).

Fransa kralı XV. Louis’in sarayına elçi olarak giden elçi Mehmed Efendi, XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı ile kalıcı ilişkiler edinilmesinde ciddi bir siyasi değişimin başlangıcı olarak sayılabilir ve ayrıca Batı’ya açılan ilk pencere olarak kabul edilmektedir. Sultan III. Ahmed ve sadrazamın kararlı ve yenilikçi siyaseti sonucunda Avrupalı devletlerle olan ilişkilerde belirgin olarak yakınlaşma görülmeye başlamıştır (Res. 4). İmparatorlukta özellikle saray ve çevresinde, Batı hayranlığı ve kültürel etkilenmeler devamlı artarak sürmüştür (Özel, 1996, s. 3; Renda, 1977, s. 17).

**Res. 4:**  
**Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Hotel des Invalides'deki Kabul Töreni, Pierre d'Ulin, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1998, s. 80).

Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Paris'e gidişi ve dönüşü arasındaki zaman zarfında gezip gördüklerini kaleme aldığı sefaretnamesinde, o dönemki Fransa hakkında önemli bilgiler vermekte olup iki toplum arasındaki farklılıkları da belirtmektedir. Kendisine verilen talimatlar arasında ilk kez gündeme gelen Fransa'daki medeniyet ve eğitim araçlarını iyi bir şekilde araştırarak uygulaması kolay olanları rapor tutacaktı. Mehmed Çelebi aldığı talimatlarla kaleleri, fabrikaları ziyaret etmesi, diplomasinin yanı sıra toplumsal ve kültürel hayatla ilgilenerek gördüğü yenilikleri, ilgi çekici gelenekleri bildirmesi de istenmiştir. Mehmed Çelebi bu doğrultuda Versailles Saint-Cloud, Meudon, Trianon ve Marly saraylarını gezmiştir. Gezdiği sarayların mimarisi, bahçe düzeni, saray yaşamı, törenleri ve gelenekleri hakkında ayrıntılı notlar tutmuştur (Res. 5), (Cezar, 1995, s. 26; Okçuoğlu, 2000, s. 14; İnalçık, 2004, s. 1048-1089; Polatçı, 2011, s. 249-263).

**Res. 5:**  
**Versailles Sarayı'nın Görünümü, Desen ve Gravürü, P. Menant, TSMK, H, 1974.**



**Kaynak:** (Cezar, 1995, s. 27).

Sultan III. Ahmed ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'ya takdim edilen Sefaretname'de, Paris Tıp Okulu, hayvanat ve nebatat bahçeleri, rasathane, goblen halı fabrikası, ayna fabrikası ve matbaaları gezip incelemiş, kanal sistemleri, topografik, askeri detaylara kadar yeniliklerden bahsetmiştir. Başkent'te anlattıklarıyla, Sultana ve sadrazama sunmuş olduğu Sefaretname, getirdiği bazı sanat eserleri, gravürler ilgiyle karşılanarak, kolay bir şekilde karşılığını bulmuş, yönetici kişileri ve devrin diğer önemli kişileri üzerinde de etki bırakmıştır. Ayrıca Damat İbrahim Paşa'nın Fransız elçisi Marquis Bonnac'la olan sürekli ilişkisiyle de Avrupalıların yaşayışı, adetleri ve sanat işleriyle hakkında gönderdiği mektuplar ve mobilyalar, saatler kumaş gibi eşyalarda etkili olmuştur. Elçi Bonnac gibi İstanbul'a gelen diğer Fransız elçileri yanlarında getirdiği hediyeler arasında dönemin Fransız mimari, dekorasyonunu yansıtan ve bunun yanında çeşitli konuları barındıran gravürlü albümler, kitaplar Topkapı Sarayı'na girmiştir. Bu nedenle hayat biçimi değişen bir üst sınıfın, Fransa'daki bir burjuva sınıfının yaşam tarzını, evlerini, evlerin süslemelerini, bahçe tasarımlarını öğrenme fırsatı bulmuştur (Işık, 2015, s. 13; Cezar, 1995, s. 27; Yenişehirlioğlu, 1993, s. 57-68; Arseven, 1956, s. 118; Renda, 2002, s. 433-462; İrepoğlu, 1986, s. 56-72).

Yirmisekiz Çelebi Mehmed, sultan ve sadrazam gibi saray ulemasının dikkatini teknoloji konuları yanında özellikle Fransız sarayları ve bahçelerine çekmeye çalışmıştır. Bu amaçla Boğaz ve Haliç kıyılarında kasırlar, kent meydanlarında çeşme ve sebiller yapılmıştır. Osmanlı sanatında yeni bir üslubun görülmesine neden olan gelişmeler özellikle Fransa kralı XIV. Louis'in döneminde köşk yapılarının iç mimari süsleme özellikleri, III. Ahmed zamanında geleneksel motiflerle beraber meydan çeşmelerinde görülmeye başlamıştır (İnalcık, 2004, s. 1048-1089; Renda, 2004, s. 433-462; Yenişehirlioğlu, 1993, s. 57-68).

Sultan III. Ahmed'in isteği üzerine Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Haliç Kâğıthane'de Sâdabâd kasırlarını yaptırmıştır. Versailles Sarayı'ndan esinlenerek iki ay gibi sürede yapılan Sâdabâd Kasrı (1722) etrafındaki düzenlemeleriyle zirveye ulaşmıştır. Fransız üslubunda yapılan kasırlar, sahil sarayları ve geniş bahçeleri, Versailles Sarayı ve bahçesini andıran çiçeklerle donatılmış kanallı bahçesi, küçük fiskıyeli havuzu, yapay şelaler gibi Osmanlı saray ve zengin kişilerinin fantezi merakının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Kâğıthane kısa sürede Osmanlı üst kesiminin en önemli mesire alanı

olmuş, saray tarafından eğlenceler, gösteriler düzenlenerek İstanbul'da bir egzotik hava yansıtmasına neden olmuştur. Bu dönemin en önemli yenilikçi gelişmelerinden biri de 1727 yılında Said Efendi aracılığıyla Macar asıllı İbrahim Müterrefika'ya İstanbul'da matbaayı kurdurtmasıdır (Res. 6). Matbaa sayesinde Osmanlı Türkçesi'ne çevrilen kitapların basılarak çoğaltılması sayesinde kentte bulunan aristokrat kesim Batı kültürü hakkında bilgi edinmiştir (Renda, 2002, s. 433-462; Yenişehirlioğlu, 1993, s. 57-68; Sakaoğlu, s.182-185; İnalçık, 2004, s. 1048-1089; Canca Erol, 2002, s. 545-563; Artam, 2010, s. 300-313).

**Res. 6:**  
**Mehmed Said Efendi Portresi, Jacques Aved, Versailles Saray Müzesi, 1742.**



**Kaynak:** Williams, 2015, s. 47).

Sultan III. Ahmed'den sonra tahtta geçen Sultan I. Mahmud (1730-1754) döneminde, Lale Devri'nde sürdürülen geleneksel ıslahat hareketleri devam ettirilerek kültürel alanda bazı gelişmeler yaşanmıştır. Birçok kütüphane açılıp çeşitli kitaplar ve elyazmalar toplatılmış şair, yazar ve sanatçılara ekonomik bakımdan yardım edilmiştir. Matbaaya destek olunarak toplumun aydınlanması ve kâğıt ihtiyacını karşılamak için Yalova'da bir kâğıt fabrikası kurulmuştur (Yalçınkaya, 2002, s. 762-822).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Sultan I. Mahmud (1730-1754) döneminde Comte de Bonneval görev verilmesiyle başlayan Batılı personellerden yararlanma hareketleri yüzyıl boyunca Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminin ilk on yılında artmış ve III. Selim (1789-1808) döneminde de devam etmiştir. İmparatorlukta genel olarak askeri alanda teknolojik gelişmeler için Batılı personelden yararlanma hareketleri sadece askeri alanına etki etmekle kalmayıp sanat alanına doğrudan veya dolaylı olarak etkileri görülmüştür (Cezar, 1995, s. 36).

I. Mahmud döneminde, devlet birimlerinde göreve başlayan Batılı uzman kişilerin bilgilerinden faydalanılmıştır. Sultan'ında onayıyla, Humbaracı Ahmed Paşa ismiyle bilinen Comte de Bonnavel, Humbaracılar Ocağı'nın eğitilmesi için bilgisinden yararlanan önemli bir uzmandır (Res. 7). Humbaracı Ahmed Paşa'nın bu görevi dışında Toptaşı'nda 1743'te kurulan Hendeshane'de askerlere modern tarzda matematik dersleri de vermiştir (Cezar, 1995, s. 32; Başkan, 1999, s. 454-467). Humbarahane ve Hendesehane gibi askeri kurumlarında Avrupalı uzmanların sayesinde teknik resim, haritacılık ile ilgili bilgilerle resim alanında daha sonrası için önemli gelişme olarak görülür. Bu dönemde yabancı ressamın kentte gelip resimler yaptığı da bilinmektedir. Özellikle İstanbul'da artan Batılı eğilimler mimariyide etkilemiş, "Osmanlı Baroku" diye nitelendirilen yeni bir üslupta hem Barok hem Rokoko unsurları geleneksel mimari unsurlarla birleşimi sonucu Nuruosmaniye Cami inşa edilmiştir (Renda, 1977, s. 19; Renda, 2002, s. 433-503).

**Res. 7:**  
**Humbaracı Ahmed Paşa, Jean-Etienne Liotard, Özel Koleksiyon.**



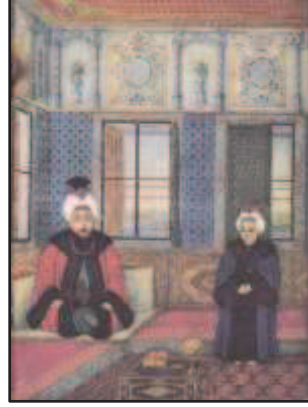
**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 91).

Sultan I. Mahmud'dan sonra saltanatı kısa süren Sultan III. Osman'ın (1754-1757) katı tutumuyla sürdürülen yenilik hareketleri durmuş, ölümü üzerine tahtta geçen Sultan III. Mustafa (1757-1774) döneminde tekrar devam etmiştir (Res. 8). Bu dönemde de askeri alanlardaki eğitime yönelik yenilik hareketlerine önem verilmiştir. Devlet hizmeti için yabancı uzmanlardan yararlanma yoluna devam edilmiş 1773 yılında Mühendishane-i Bahr-i Hümayun kurulmuştur. Fransız uzman Baron de Tott, ordunun topçu sınıfını Avrupa üsulünde bir düzenlemeyle eğitmeye başladığı bilinmektedir. Bu dönemde ayrıca sadece askeri alanla sınırlı kalmayan yenilik hareketleri, sultanın isteği üzerine Fransız elçisi Vergennes Kontu Charles-Gravier aracılığı ile astronomi kitapları

İstanbul'a getirilmiştir. Tıp alanında yurt dışına bazı öğrenciler gönderilmiş olup tıpla ilgili bazı kitaplar Osmanlı Türkçe'siyle basılmış ve Batılı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu dönemde bilim ve teknikten yararlanma yoluna daha fazla gidildiği için bazı Barok ve Rokoko özelliklerini kısmen yansıtan bazı camiler dışında sanat alanında önemli gelişmeler olmamıştır. Sanatı ve sanatçıyı destekleyen Sultan III. Mustafa döneminde Batılılaşmanın artmasıyla geleneksel resimde Batı tekniklerini kullanan Ermeni asıllı ressam Rafael'in padişah portre tarzını geliştirerek tuvale aktardığı görülmektedir. Ressam ayrıca erkek, kadın portreleri yanı sıra kadın ve çocukları konu alan betimlerle Batı tarzı resme geçişte önemli etkisi olmuştur (Cezar, 1995, s. 34; Renda, 1977, s. 19; Sürbahan, 2002, s. 49; Renda, 2002, s. 433-503; İrepoğlu, 2000, s. 376-439).

**Res. 8:**

**III. Mustafa ve Şehzadesi, Rafael, *Silsilenâme-i Osmaniyye*, İÜK, T. 9366.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 2000, s. 378-439).

Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminin ilk yılları, Osmanlı siyasetinde zorluklarla geçmiştir. Siyasi ortamın bozukluğu nedeniyle Fransa başta olmak üzere birçok Batı ülkeleriyle ilişkiler daha da artırılmıştır. Dönemin sadrazamı Halil Hamid Paşa, yenilik hareketlerini devam ettirerek ordunun teknik eleman ihtiyacını karşılamak için Fransız uzmanlardan yararlanılma yoluna gidilmiştir. Ayrıca Sadrazam Halil Hamid Paşa, Fransız Büyükelçi Choiseul-Gouffier'le kurduğu yakın ilişkiler nedeniyle elçinin yanında İstanbul'a getirdiği haritacı, mimar, desinatör ve ressamların sanatsal faaliyetlerinde de yararlanılmıştır. İstanbul'da bulunan diğer Batılı ülkelerin elçileriyle resim çalışması için kentte gelmiş olan birçok sanatçı da görülmektedir. Bu sanatçılar, İstanbul'da buldukları rahat ortam sayesinde kentin birçok yerindeki resim çalışmalarlarıyla yeni bir sanat anlayışının yerleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Batılı



etkilerin yaygınlaşması nedeniyle duvarlarda kalemişi süslemelerin yerini Barok ve Rokoko tarzı süslemelerin arasına perspektif ve ışık-gölge değerlerinin görüldüğü suluboya tekniğinde, İstanbul görünümlü manzara resimleri almaya başlamıştır. Bu resimlerin figürsüz oluşu, toplum tarafından daha çabuk benimsenmesini sağlamıştır (Cezar, 1995, s. 34; Renda, 1977, s. 19; Renda, 2002, s. 433-503; Vural, 2005, s. 9-22; Germaner ve İnankur, 2008, s. 25; Renda, 2004, s. 1090-1121; İrepoğlu, 1998, s. 161-172).

XVIII. yüzyılın sonunu ve XIX. yüzyılın başında saltanat süren Sultan III. Selim (1789-1807) döneminde, Osmanlı Sarayı ve çevresinde başlayan Batılılaşma hareketleri, daha geniş seviyeye ulaşmaya başlamıştır. Askeri düzen anlayışına dayalı sürdürülen yenilik hareketleri, orduda Batılı anlamda yenilik hareketi olarak ilk askeri okul Mühendishane-i Bahri-i Hümayun (1773) kurulmuştur. Orduda görülen yenilik hareketleri daha sonra III. Selim döneminde Mühendishane-i Berri- i Hümayun (1793) kurulmasıyla devam etmiştir (Res. 9). Bu dönemde Batı resim alanında resim yapan ressamın yetiştirildiği eğitim kurumları kurulmaya başlamıştır. Ayrıca resim sanatının, saray önderliğinde ilk defa eğitim müfredatında ders olarak okutulması bu dönemde olmuştur (Bağcı vd., 2005, s. 301; Tansuğ, 1999, s. 51; Renda, 1993, s. 442-456; Sevinç Kaya, 2012, s. 41-88; Başkan, 2009, s. 177; Renda ve Erol, 1981, s. 87; Gören, 1992, s. 29; Gören, 2012, s. 15-40).

**Res. 9:**  
**Mühendishane-i Berr-i Hümayun Girişi, Mehmed Raif Efendi.**



**Kaynak:** (Cezar, 1995, s. 43).

Sultan III. Selim döneminde, matbaa tekrar faaliyete geçirilmiştir. Matbaanın faaliyete geçmesiyle, İstanbul'un bazı yerlerinde kâğıt imâlathaneleri açılmış olup birçok yabancı dilden kitaplar Osmanlı Türkçe'sine çevrilmiştir. Bu dönemde Batıyla artan ilişkiler

nedeniyle 1793 yılında saray tarafından Avrupa'nın önemli başkentlerine daimi elçiler gönderilmiştir. İngiltere'nin Londra şehrine gönderilen Yusuf Ağâh Efendi'den askeri ve sivil alanlarda uzman ve teknisyen eleman temin edilmesi istenmiş ve bu nedenle birçok Batılı uzman sarayın desteği ile İstanbul'a gelmiştir. Londra'da bulunan Yusuf Ağâh Efendi, Sultan III. Selim'in emriyle sultanın portresini devlet adamlarına, elçilere ve birçok Avrupalı krallara göndermiştir. III. Selim döneminde İstanbul'da bulunan mimar, desinatör ve ressam Antoine-İgnace Melling, Osmanlı sarayının ilk yabancı mimarı olarak göreve başlamıştır. Bu dönemde İstanbul'da artan yabancı ressamlarla manzara resminin Osmanlı resim sanatında daha çok yaygın hale gelmesi sağlanmıştır. III. Selim döneminde Osmanlı Sarayı'nda çalışan Kapıdağlı Kostantin, yağlıboya tekniğinde manzara resimleri yapmış olup ayrıca padişah portrelerinde yeni kalıplar kullanmıştır (Res. 10), (Renda, 1977, s. 21; Yalçınkaya, 2014, s. 23-34; Renda, 2014, s. 37-53; Şahin Tekinalp, 2002, s. 718-730).

**Res. 10:**  
**İstanbul Manzara Resmi, Kapıdağlı Kostantin,**



**Kaynak:** (Yurttadur ve Cimilli, 2015, s.121-146).

## **1.2. Osmanlı Resim Sanatından Batılılaşma Dönemi Türk Resmine Geçiş**

Karlofça Antlaşması (1699) ve Pasarofça Antlaşması (1718) sonucunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya karşı genişleme siyaseti XVII. yüzyılda, doğu ülkelerine yönelen Fransa'nın ticari emelleri sonucunda zorlanmaya başlamıştı. Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasında ekonomik çıkarlara dayanan ve siyasal yükümlülükler getiren önemli diplomatik ilişkiler kurulmuştur (Arel, 1975, s. 9). Başta Fransa ile başlayan yakınlaşma hareketleri ve ilişkiler daha sonra diğer Avrupa devletleriyle sürdürülmüştür (Şener, 2011, s. 16). Avrupa'nın teknik donanımı ve ilerlemesini

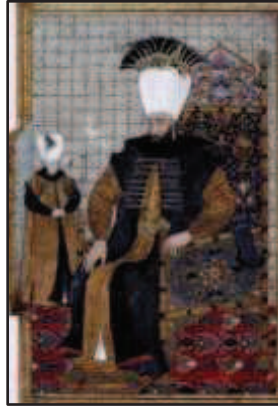
çözebilme ve anlamının yolu Avrupa devletlerinin başkentlerine gönderilen Osmanlı elçileriyle mümkün olacağı anlaşılmıştı. (Okçuoğlu, 2000, s. 14).

Yeni bir sanat ortamının oluştuğu XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, devletin ilk kez Batı'ya açıldığı, Avrupa Devletleri ile kurulan siyasi, ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Batı ülkelerinin bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan girişimler saray ve çevresinde meydana gelmiştir. Böylece Osmanlı resim sanatı yeni bir evreye girdiğinden, saray sanatı olan minyatürde bu değişimlerden hemen etkilenmiştir. Bu etkileşimler sayesinde birçok Batı kaynaklı kitapların saray ve çevresine girmesiyle tarihsel konulu minyatürlerin yerini doğa sahneli, çiçek resimlerinin ve portrelerin bulunduğu üç boyutlu minyatürler almıştır.

III. Ahmed'in Edirne Sarayı'ndan sonra yeniden Topkapı Sarayı'na yerleşmesiyle, Osmanlı minyatür sanatı son parlak dönemini yaşamıştır. Eğlencelerin ön planda tutulduğu, Lale Devri'nde III. Ahmed'in himayesinde saray atölyelerinde minyatürlü yazmalar ve albüm resimleri hazırlanmıştır. Osmanlı minyatürünü ikinci klasik dönem niteliği yaşatan ve döneme damgasını vuran minyatür ustası Nakkaş Levni'dir. Nakkaş Levni, Fatih döneminden itibaren Osmanlı minyatür resmini etkilemeye başlayan Batı resim anlayışını geleneksel minyatür geleneğine uyarlamıştır. Klasik minyatür sanatı içerisinde yetişmiş önce tezhip sanatında ustalaşmış daha sonrada portreciliği öğrenmiştir. En önemli eseri olan *Surnâme-i Vehbi* de geleneksel öğeleri farklı bir biçimde düzenlemiş ve yaşadığı olayın öyküsünü kişisel bir tarzda anlatmıştır (Res. 11).

**Res. 11:**

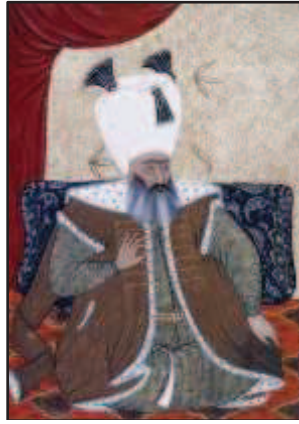
**Sultan III. Ahmed ve Şehzadesi, Levni, *Kebir Musavver Silsilenâmesinden*, TSMK, A. 3109.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 107).

Nakkaş Levni'nin, 1710-1720 yılları arasında tek figürlü olarak ele aldığı minyatür resimlerinde kadın ve erkek tasvirleri o yılların modasına göre giyimli ve çeşitli sınıflara ait albüm çalışması önemlidir. Bu albümdeki resimler, diziler halinde yapıldıkları ve tek yapraklı minyatür geleneğinde ele alınmış, sanatçının gözlem gücüne dayalı ve ince bir fırça tekniğiyle oluşturulmuştur. Sanatçının erken dönem çalışma eserlerinden biri olan Silsilenâmesi, Osman Gazi'den başlayıp III. Ahmed'e kadar olan padişah portrelerini kapsamaktadır (Res. 12).

**Res. 12:**  
**Kanuni Sultan Süleyman, Levni, *Kebir Musavver Silsilenâmesinden*, TSMK, A.3109.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 90)

Bir metne bağlı olmayan bu portre çalışmaları, önceki silsilenâmelerdeki gibi madalyonlar içerisinde verilmemiş olup sayfalarda tek portre şeklinde yer almıştır. III. Ahmet'e kadar padişahları bağdaş kurmuş şekilde ele alan sanatçı, III. Ahmed'i süslü bir tahtta otururken ve yanındaki şehzadesi ile resmetmiştir. Levni, XVIII. ve XIX. yüzyıl sanatçıları etkileyecek olan bu portre çalışmasında, Klasik teknik üslupları kullanırken üç boyutlu resim denemelerine giriştiği görülmektedir. 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in dört oğlunun sünnet şenliklerini konu alan ve şair Vehbi tarafından yazılan *Surnâme-i Vehbî* adlı başyapıtı, birçok açıdan klasik dönemi gölgede bırakacak şekildedir. 137 minyatürden oluşan eserde her bir figür, her bir olay ve mekân son derece anlaşılır biçimde betimlenmiştir. Haliç ve Ok Meydanı'nda süren gösteriler, sanatçı tarafından üst üste sürerek tonlarla oluşturduğu boyamalara doğru bir bakış açısıyla ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir (Res. 13). *Surnâme-i Vehbî* Osmanlı Sarayı'nda üretilen Surnâme geleneğinin en sonuncusu olarak kabul edilmektedir (Atıl, 1999, s. 31-34; Başkan, 2009, s. 131; Mahir, 1999, s. 167-179; Tanındı, 1999, s. 160-

166; Mahir, 2002, s. 502-511; Tanındı, 1993, s. 61; Aslanapa, 1999, s. 151-159; Bağcı, vd., 2005, s. 263; Renda, 2001, s. 37-38; Çağman ve Tanındı, 1979, s. 65).

**Res. 13:**  
**Haliç'te Gösteri, Levni, *Surnâme-i Vehbi*, TSMK, 3593, 1720.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 152-153).

Osmanlı Sarayı ve çevresinin çiçek düşkünlüğünün etkisi ile gelenek haline dönüşen çiçek resmi yapımı yaygın bir geleneği oluşturur. Çiçek resimleri şiir kitaplarının yapraklarını ve ciltlerini süslemek için yapılmıştır. 1727-1728 yıllarında Derviş Mustafa bin Elhac Mehmed tarafından hazırlanmış olan bir şiir defterinde Ali Üsküdarî'nin yapmış olduğu; gül, lale, karanfil ve sümbül gibi 34 çeşit çiçek resimleri ile süslemiştir (Res. 14). Bu dönemde Levnî okulundan birkaç sanatçı tarafından oluşturulan Rumeli ve Anadolu Hisarlarını betimleyen çift sayfalı minyatürlerde, Nev'izâde Atai'nin Divan'î ve mesnevilerinden oluşan Hamse-î Ata'i, tasavvup ve ahlak ile ilgili güldürü şeklinde sunulan öyküler yer almaktadır (Renda, 1977, s. 40; Mahir, 1999, s. 167-179; Bağcı, vd., s. 274; Renda, 2001, s. 38).

**Res. 14:**  
**Katmerli Haşhaş, Ali Üsküdarî. İÜK. T. 5650, 1727-1728.**



**Kaynak:** (Renda ve Erol, 1981, s. 42).

Levni'nin 1710-1720 yılları arasında yapmış olduğu tek figürlü albüm resimleri bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda yer alan H. 2164 numaralı albümde 48 adet resim bulunmaktadır (Res. 15). Dönemin gündelik yaşamının bir canlı örneği olan albümde Batılı, İranlı tiplerinin de yer aldığı kadın ve erkek figürler göz alıcı giysileriyle çerçevesiz gümüş ya da altın serpmeye üzeri bir fonla betimlenmişlerdir. Figürler, dönemin saray çevresindeki kişilerin, saray etrafında oluşan eğlence ve şatafatlı görünümünü yansıtmaları bakımından önemlidir. Rakseden, çalgı çalanlar, gül koklayan, içki içen, dinlenen kadın ve erkek figürler özel giysileri içerisinde dönemin modasına uygun olarak betimlenmişlerdir (Renda, 1977, s. 35; İrepoğlu, 1999, s. 168).

**Res. 15:**  
**Yeşil Giysili Kadın, Levni, TSMK, H. 2164, 1710-1720.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 181).

Sultan I. Mahmud (1730-1754) döneminde, minyatür sanatında Levni'den sonra en önemli nakkaş olan ve 1735-1745 yılları arasında eserler veren Abdullah Buharî'dir. Tek figür ve çiçek resimleriyle tanınan ressam Buharî, Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcilerinden biridir. Batılı etkilerin yoğun görüldüğü bu dönemde, tek yaprak üzerine yapmış olduğu 22 kadın ve erkek portreleri, Levni'nin kadın portrelerinden daha hacimli ve hareketlerinde daha serbest olarak betimlemiştir (Res. 16), (Renda, 1977, s. 40-43; Mahir, 1999, s. 167-179; Bağcı, vd., 2005, s. 263; Renda, 2001, s. 38; Arık, 1988, s. 21; Başkan, 2009, s. 132).

**Res. 16:**  
**Genç Kadın, Abdullah Buhari, TSMK, H. 2143.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 273).

Ayrıca bu dönemde konu çeşitliliği kitap resimleri arasında görülür. Bu çeşitliliklerinden biri olan *Tercume-i İkdü'l cümân fi tarihi ehli'z zeman* isimli eserdir. Abdullah Razi, Bedreddin Ayni'nin konusu bir dünya tarihi olan eserini çevirisini yapmış olup eserin içerisinde yer alan kozmofografya ve astrolojiyle ilgili bölümlerin resimleri bulunur (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda yer alan T. 5953 no'lu eserin 1692-1693 yazmasında 45 minyatür ve 1747 tarihli nüshası da bulunan eserin içerisinde yıldız sembollerini oluşturan insan, hayvan ve kuş figürleri bu döneme kadar Türk resim sanatında yeni ve farklı bir konunun işlenmesini yansıtır (Res. 17).

**Res. 17:**  
**Zatü'l Kürsî, Abdullah Razi, *Tercume-i İkdü'l Cümân fi Tarihi Ehli'z Zeman*, TSMK, B. 274, 1727-1747.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 272).

Gerçek insan vücut hatlarına yakın, gölgeli boyama tekniğinde boyanmış heykelsi görünümlü figürler, mavi zemin üzerine yerleştirilmiştir. Eserin içerisinde yer alan bazı çıplak kadın figürlerin üzerini örten kumaş kıvrımlarının oluşturduğu tonlarla ve vücut

çizgilerine uygulanan gölgelemeler minyatür sanatında Batı etkisinde denemeler olarak nitelendirilir (Bağcı, vd., 2005, s. 272-273; Renda, 1977, s. 33).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı sanat etkisinin yoğun bir şekilde etkili olmasıyla, Sultan III. Mustafa (1757-1774) döneminde bilim ve askerlik alanlarına önem verilmiştir. Resim alanında portre dışında fazla minyatürlü eser yapılmamasına karşın Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminden itibaren bütün alanlarda sanat etkinliği artmıştır. Minyatür konularının daha çok padişah portreleri ve kıyafet albümleri arasında yoğunlaştığı görülmüştür. Batı'nın, Osmanlı toplum yaşantısına ilgi duyması, Sultan I. Abdülhamid'den Sultan II. Mahmud'a (1808-1839) kadar olan sultanların zamanında, saray ve çevresinin Batılı her şeye duyduğu merak, çeşitli kıyafet albümlerinin üretilmesine sebep olmuştur. Dönemin sonlarına doğru Osmanlı minyatür sanatında bir azalma başlamış olup teknik bakımından kıyafetli albüm resim tarzı önem kazanmaya başlamıştır. Sultan I. Abdülhamid döneminde Osmanlı toplumunda yaşayan azınlık sanatçıların Batı resim kurallarını uygulaması, toplumun kendi zevk ve beğeni anlayışını göz ardı etmeyen eserlerle sarayın ve çevresinin ilgisini çekmiştir. Ara bir dönemi kapsayan kıyafet albümleri, Avrupalı örneklerden esinlenerek düzenlenmiştir.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Sarayı'nda görev alan en önemli gayrimüslim sanatçılar; Rafael, Kapıdağlı Konstantin ve İstrati gibi sanatçılar; suluboya, guvaj, yağlıboya ve temperada renkleri karıştırma gibi Batı tekniklerin uygulandığı albüm resimlerinde isimleri sıkça duyulmuştur. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 2143 numaralı albüm içerisinde bu üç sanatçıya ait resimlerin yer alır. Rafael tarafından tek figürlerden oluşan çeşitli kadın, erkek portreleri teknik ve üslup bakımından birer Avrupa resim özelliği taşımaktadır (Res. 18).



**Res. 18:**  
**Kadın Portresi, Rafael, TSMK, H. 2143, 1770-1780.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 282).

Dönemin en önemli resim tarzı türlerinden biri olan portre resim türünde sarayda çalışan sanatçı Rafael Manas, Sultan I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774) ve I. Abdülhamid (1774-1789) dönemlerinde padişah portreciliğine yenilik getirmiştir. Rafael, daha çok Sultan III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerinde sarayda etkili olmuştur. Bu iki Sultan'ın Avrupa resmine özgü doğal renkler ve renk geçişleriyle, tempera ve yağlı boyayı kullanarak tuvallere büyük boyda portrelerini yapmıştır. Sanatçı, Levni'nin resimlerini oluşturduğu Kebir Musavver Silsilenamesi'ne döneminde yaşamış olduğu bu dört Osmanlı Sultan'ın portrelerini eklemiş, portrelerin oluşumunda yeni bir üslup geliştirmiştir (Res 19).

**Res. 19:**  
**Sultan I. Abdülhamid Portresi, Rafael, TSMK, A. 3109, y. 28a, 1757-1789 civ.**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 2000, s. 378-439).

Rafael, sultanları sade zemin üzerine tek renk boyalı, taht üzerine cepheden görüntüsünü verecek şekilde betimlemiştir. Rafael'in bu üslubu daha sonraki padişah portreciliğinde kullanılmaya devam etmiştir. Sanatçının padişah portreciliği dışında karton üzerine yağlı boya tarzında dönemin insanını yansıtan kadın ve erkek figürlü resimleri de bulunmaktadır (Bağcı, vd., 2005, s. 281; Mahir, 2005, s. 90; Renda, s. 44; Sürbahan, 2002, s. 20). Sultan III. Selim dönemi (1789-1807), portrecilik resminin en özgün örneklerinin verildiği bir dönem olmuştur. Rum asıllı ressam Kapıdağlı Kostantin, III. Selim'in en önemli ressamlarından biridir (Res. 20).

**Res. 20:**

**III. Selim'in Bayram Töreni Kabulü, Kapıdağlı Kostantin, TSMK, 17/163, 1789-1790.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 289).

Kapıdağlı Kostantin kendisinden önceki ressamların portre geleneğini olan oturarak poz veren padişah tasvirlerini, padişahları ayakta ve yarı boyda madalyonlar içine alarak, portrelerin alt kısmına şerit manzaralı sahnelerin yerleştirilmesi, padişah portreciliğinde yeni bir gelişme olarak görülmektedir. Ressam, Sultan III. Selim için yaptığı portresinde madalyon içine alınmış ayakta, yarı boy 3/4 profilden tasvir etmiştir. Portrede padişahın yüz ifadesindeki duruluk, fırça tekniğindeki yumuşak dokunuşlar perspektif anlayışında mükemmellik, sanatçının portre tarzında gerçek anlamda Batılı kalıplara ulaştığı görülmektedir (Renda, 2001, s. 40-41; Mahir, 2005, s. 90; Renda, 1996, s. 139-162; Başkan, 2009, s. 136; Bağcı, vd., 2005, s. 282-83; Renda, 1977, s. 44; Sürbahan, 2002, s. 20). Padişah portreciliğinde farklı bir tür olan yağlıboya soyağaçları, tabloyu tümüyle kaplayan bir ağacın dallarına asılı madalyon çerçeveler içine yerleştirilmiş portrelerden oluşmaktadır. Osmanlı hanedanının soyluluğunu ve gücünü yansıtmayı amaçlayan, kurdeleler veya dallarla birbirine bağlanan madalyonlu soyağacı portrelerde, ilk başta kurucu olan Osman Gazi, en sonda ise saltanatı devam eden padişah yer almaktadır.

Madalyonların altına ya da üstüne yerleştirilen şerit içerisine padişahların ismi ve tahtta kaldıkları tarihler yazılmıştır (Res. 21). Soyağacı portre türünün ilk örnekleri I. Abdülhamid döneminde yapılmış ve XIX. yüzyılın ortalarına kadar üretilmeye devam etmiştir (Renda, 1999, s. 415-422; Bağcı, vd., 2005, s. 283; Renda, 2001, s. 42).

**Res. 21:**  
**Osmanlı Sultanlarının Soyağacı, TSMK, 17/133, 1800-1805.**



**Kaynak:** (Çöteliolu, 2012, s. 55).

Dönemin sonlarına doğru şair Fazıl Enderunî'nin çeşitli ülkelerin erkek güzellerini ve Hûbannâme ve kadın güzellerini anlattığı Zenanâme'si birer kıyafet albümü değeri taşımaktadır (Res. 22).

**Res. 22:**  
**Huban-ı İngiliz ve Zenan-ı Rus, Fazıl Enderunî, Hûbannâme Zenannâme, İÜK, T. 5502, 1793.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 276).

Bu minyatürlü yazmaların kopyalarında yerel kıyafetleri verilen değişik tipler suluboya tekniği ile boyanmıştır. Eserdeki resimlerin kompozisyonlarında geri planda yer alan manzara görünümleri, minyatür sanatının gelişimi ve değişimini gösterir niteliktedir (Res. 23).

**Res. 23:**

**Kâğıthane'de Kır Eğlencesi, Fazıl Enderunî, *Hûbannâme Zenannâme*, İÜK, T. 5502, 1793.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 277).

Ayrıca bu dönemin sonunda ve XIX. yüzyılın başlarında birçok kopyası üretilen *Delâ'ilü'l-Hayrât* isimli dua kitabı yazmalarındaki Mekke-Medine betimlemelerinde, başarılı perspektif uygulamaları minyatür geleneğinden çok giderek Batılı resim tekniğinin benimsendiğini göstermektedir (Res. 24). El-Cezulinin Arapça eseri Karadâvudzâde tarafından Türkçe'ye çevrildiği tahmin edilmektedir (Bağcı vd., 2005, s. 277; Renda, 1977, s. 46; Başkan, 2009, s. 137; Mahir, 2005, s. 89).

**Res. 24:**

**Mekke ve Medine, *Delâ'ilü'l-Hayrât*, TSM, YYİ 141, 1780.**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 274).

Minyatür sanatının çözülmeye başladığı XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren, mimari alanlarda görülen minyatür ile pentür arasında bir yere sahip resim alanı oluşturan duvar resimleridir. İlk önce İstanbul Topkapı Sarayı'nda, daha sonra Anadolu ve Balkanlarda mimari süslemede bir tür olarak görülmeye başlamıştır. Lale Devri'nde üç boyutlu ve natüralist tarzda çiçekli vazolar, meyve sepeti gibi motifler duvarları süslemiştir (Res. 25). Dönemin ikinci yarısından sonra bunların yerini Barok, Rokoko çerçevelerin

içerisine yerleştirilen manzara kompozisyonları ve natürmortlar gibi süsleme unsurları almıştır (Bağcı, vd, 2005, s. 298; Başkan, 2009, s. 137-138; Renda, 1977, s. 77; Arık, 1988, s. 23; Renda ve Erol, 1981, s. 49; Arık, 1999, s. 423-436).

**Res. 25:**  
**Sulatan III. Ahmed Yemiş Odası, Topkapı Sarayı.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/97460779419847934/>), [Erişim Tarihi: 12.03.18].

XVIII. yüzyılın erken örnekleri, İstanbul Topkapı Sarayı Harem Dairesi III. Ahmed Yemiş Odası'nı süsleyen panolar içerisinde saksılar, çiçekli vazolar, meyve sepeti gibi motifler görülür. Anadolu'da sivil mimari yapılarda da buna benzer örnekler görülmektedir. Bursa Mudanya'da 1725-1727 tarihleri arasında yapılan Tahir Paşa Konağı bunlardan biri olup Lale Devri İstanbul üslubunu yansıtan süslemelerle bezenmiştir (Res. 26), (Bağcı, vd., 2005, s. 298; Başkan, 2009, s. 137-138; Renda, 1977, s. 77; Arık, 1988, s. 23; Atak, 2018, s. 413-447).

**Res. 26:**  
**Mudanya Tahir Paşa Konağı Baş Odası'ndaki Kalemîşi Süslemesi.**



**Kaynak:** (Atak, 2018, s. 413-447).

Bu örnekler dar şeritler halinde tavan eteklerini dolayan ve duvarların üst kesimlerinde Barok ve Rokoko süslemelerin arasına yerleştirilen pano şeklinde resimlerdir. Ayrıca Harem Dairesi'ndeki çeşitli odalardaki erken örnekli, manzara betimlemelerinde kuleli yapılar, köşkler, çeşmeler, köprüler, sütun ya da kemerleri kalmış ağaçlar arasında yapı kalıntılı duvar resimleri yer alır (Res. 27). Dönemin ortalarından sonra iç mimaride Barok süslemelerin arasına manzara kompozisyonları yerleştirildiği görülmektedir. XVIII. yüzyıl kitap ve albüm resimlerinde ışık-gölge, renk değerleri ve perspektif gibi teknikler birçok manzara resminde görülür. Topkapı Sarayı Harem Odası'nda, Sultan I. Abdülhamid ve Sultan III. Selim dönemlerinde kendine ait odalarında, belgeleyici özellikler taşıması bakımından önemli olan, Boğaz ve Haliç Kıyıları betimleyen manzaralı duvar resimleri bulunmaktadır (Bağcı, vd, 2005, s. 298-299; Başkan, 2009, s. 137-138; Renda, 1977, s. 77; Arık, 1988, s. 23; Renda ve Erol, 1981, s. 54-55; Arık, 1999, s. 423-436).

**Res. 27:**  
**Topkapı Sarayı, Harem Valide Sultan Dairesi Üst Kat Sofası, 1243, (1789).**



**Kaynak:** (Bağcı, vd., 2005, s. 298).

Sultan I. Abdülhamid döneminde ilk kez mimari süslemede başlayan duvar resimleri, Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) giderek çoğalmıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda saray dışında yapılmış önemli köşk ve kasırlarda erken örneklere yakın duvar resimleri yer alırken, XIX. yüzyılın sonlarına doğru ise teknik, konu ve üslup seçiminde değişiklikler görülmektedir. Osmanlı'da giderek artan Batı etkileri teknik olarak çeşitli uygulamaların ortaya çıktığı yağlı boya ile yapılan resimlerde, azınlık mimarların cami, saray ve sivil yapı türlerinde tercih ettikleri doğa görüntüleri, av sahneleri nadir olarak da insan figürlü betimlemeli resimler karşımıza çıkmaktadır. Bu resimlerin kompozisyon düzeni, teknik ve üslup bakımından Batı resim örneklerine benzer niteliktedir (Res. 28). XIX. yüzyıl ortalarından beri Osmanlı topraklarında ve

sarayda çalışan çok sayıda yabancı ressamın çalışmış olması hem resim yapan yerli sanatçılara hem de duvar resminde Batı etkisinin görülmesine neden olmuştur (Bağcı, vd., 2005, s. 298; Başkan, 2009, s. 137-138; Renda, 1977, s. 80; Arık, 1988, s. 23; Arık, 1999, s. 423-436).

**Res. 28:**  
**İstanbul Sadullah Paşa Yalısı, Duvar Resmi.**



**Kaynak:** (<http://tekesin.org.tr/hakkimizda/sadullah-pasa-yalisi/#!>), [Erişim Tarihi: 12.03.18].

Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Selim (1789-1807) döneminde giderek güçlenmeye başlayan Ayanların yaptırdıkları yapılarda, Anadolu ve Balkanların birçok merkezinde, İstanbul örnekleriyle benzer duvar resmi süsleme uygulamaları görülür. Ayanların konaklarını başkentte olduğu gibi süslemek için İstanbul'dan sanatçı getirterek hem bu konakları süslemişler hem de yerel ustaların resim anlayışına katkıda bulunmuşlardır. Anadolu'nun birçok bölgesinde bulunan konaklarda ve bazı camilerde önemli yerlerin manzara, kent görünümlü resimleri ve kalemişi süslemeleriyle süslenmiştir. Konu olarak Kız Kulesi, Göksu Çeşmesi, Bozdoğan Kemeru gibi önemli yerler ile İstanbul, Mekke, Medine tasvirlerinin yer aldığı kentler resmedilmiştir. Yozgat Çapanoğlu Cami (1777-1794), Soma Hızır Bey Cami (1791-92), Yozgat Başçavuşoğlu Cami (1800- 01), Yozgat Nizamoğlu Evi (1871) Denizli Acıpayam Yazır Köyü Cami (1802), Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami ve Şadırvanı (1666 ), Sivas Kangal Ağası Konağı, Datça Mehmet Ali Ağa Konağı (1801) gibi birçok yapı, Anadolu'da duvar resimlerinin görüldüğü en zengin örneklerini temsil etmektedirler (Res. 29), (Bağcı, vd, 2005, s. 298; Başkan, 2009, s. 137-138; Arık, 1988, s. 23; Renda ve Erol, 1981, s. 60; Arık, 1999, s. 423-436; Tekinalp Şahin, 2002, s. 718-730; Tezcan Kaya, 2010, s. 613-620).

**Res. 29:**  
**Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii İç Mekân, Kuzey Duvar, Giriş Kapısı Alınlık.**



**Kaynak:** (Karaaziz Şener, 2014, s. 715-738).

### **1.3. Batılılaşma Öncesi Osmanlı'da Yabancı Ressamlar ve Faaliyetleri**

Doğu'da yer alan kentler arasında İstanbul her dönem Batı'nın ilgisini çeken önemli bir kent olmuştur. Doğu ve İstanbul, Batı'nın tüm kesiminden insanlarını, aydınlarını, gezginlerini, tüccarlarını ve sanatçıları gizemi ve büyüyle kendine çeken bir bölge ve kent olmuştur. Bu sebeple, değişik dönemlerde birçok Batılı sanatçı, yazarın kimisi kendi ülkelerinde kentle ilgili kimisi ise Doğu'nun yolunu tutarak eserler vermiştir. Batılılar eserlerinde bazen gerçek Doğu'yu bazen de kendi hayallerindekiyle yetinmiş olup Doğu dünyasını eserlerinde betimlemeye çalışmışlardır (Renda ve İnankur, 2010, s. 9).

İstanbul, konumu, tarihi anıtları, doğal güzellikleri ve egzotik görünümüyle yüzyıllar boyunca Batılıların ilgisini uyandırmış, bu sebeple birçok yabancı ressam ve gezgin insanın gelip kaldıkları, seyahatnameler yazdıkları, resimler yaptıkları önemli bir kent olmuştur (İnankur, 2010, s. 328-341). İstanbul'un siyasi, ekonomik ve stratejik önemi Batı sanatında Boğaziçi imgelemine etkilemiş, bu imgeleme zaman sürecinde değişiklik gösteren düşüncelerle bu bölgenin betimlendiği resimlerle farklılıklar göstermiştir (Cossons, 2000, s. 38-47).

Böylesine önemli bir kent olan İstanbul, 1453 yılında Osmanlı sultanı II. Mehmed tarafından fethedilince Avrupa tarihi açısından bir dönüm noktası olmaya başlamıştır. Batılı devletlerin kendisine uzak olan Müslüman bir toplum olan Osmanlılar, Avrupa tarihine ve kültürüne büyük etki etkileri olmuştur (Williams, 2015, s. 17; Germaner-İnankur, 2008, s. 13).



İstanbul, fetihten sonra mimarisi, devlet kurumlarıyla önemli bir İslam kenti olmuş, etnik, dinsel ve kültürel çeşitliliğe sahip bir doğu limanı olarak her daim Batı toplumunun ilgisini çekmiştir (Germaner, 2010, s. 342-353). İstanbul'a gelen birçok Batılı ressam, kentin pitoresk görünümünü, gündelik yaşam sahnelerini ve hayale dayalı haremi resimlemişlerdir (İnankur, 2010, s. 328-341). İstanbul'u bu denli çekiçi kılansa, deniz kıyısından kademeli bir şekilde yükselen yerlerdeki evler, yatay bir düzlemde devam eden sivil yapılar, dik ekseninde belirli aralıklarla yükselen anıtsal büyüklükteki dini yapılarla bütünleşmiş resmi yapıların oluşturduğu bir dünyayı yansıtmıştır (Genim, 2013, s. 455-473). 1590 yılında şehnameci Talikizâde o günün İstanbul'un kozmopolitliği hakkında; "Başka hiçbir devletin saltanatı, İstanbul gibi farklı din ve halkları birleştiren çeşitli toplulukları bir araya getirmemişti. Hiçbir şehir İstanbul'un ünüyle gemilerin Karadeniz ile Akdeniz boğazından gelip geçerek durmadan mal boşaltıp yüklediği "iki denizin kavşağındaki" eşsiz konumuyla rekabet edemezdi. Gelecek yüzyıllarda İstanbul ve Osmanlı görsel kültürü, bu kozmopolit mirası asla unutmuyacaktı; hem Doğu'ya hem de Batıya ait olma duygusunu ifade etmek üzere birçok sanat geleneğinin bilinçli olarak kaynaştırılmasıyla doğmuş bir mirastı bu" diye belirtmişti (Necipoglu, 2010, s. 262-277).

Fatih Sultan Mehmed, 1479'ta Venediklilere sağladığı ticari imtiyazlar nedeniyle Venedik hükümdarından bir ressam isteği doğrultusunda sarayına davet ettiği Gentile Bellini'yle başlayıp Sultan II. Adülhamid'in (1876-1909) saray ressamı Fausto Zonaro'yla son bulan birçok yabancı ressam gelmiştir (Res. 30). İstanbul'a hem sultanlar tarafından davet edilmesi hem de elçiler heyetleriyle ya da kendi imkânlarıyla gelmeleri sonucu İstanbul'da resim alanında önemli ortam oluşmasını sağlamışlardır. Bu sanatçılar, özellikle İstanbul'da atölyeler kurarak önemli kişilerden sipariş almışlar hem de yetiştirdikleri öğrencilerle çağdaş resmin yerleşmesine katkıda bulunmuşlardır (Mansel, 2014, s. 9-21; Şerifoğlu, 2006, s. 85-97; Sevinç Kaya, 2010, s. 16).

**Res. 30:**  
**F. Sultan Mehmed'in Portresi, Gentini Bellini, 1480.**



**Kaynak:** (Necipoglu, 2010, s. 262-277).

Batılı ressamalar Osmanlı topraklarına, özellikle İstanbul'a ilk kez XV. yüzyılın ikinci yarısında Fatih Sultan Mehmed zamanında saraya çağrılmaları sonucu gelmişlerdir. İstanbul'a çağrılan Venedik asıllı birçok ressamın Fatih'in portreleri yaptırılmıştır. Bu ressamalardan Gentile Bellini hem İstanbul'da hem de Mısır'ın Kahire kentinde çalışmalarda da bulunmuştur. "Fatih'in Portresi ve Venedik Elçisi'nin Kahire'de Kabulü" resimleriyle Doğu konularını yapan ilk Oryentalist ressamalar arasında gösterilmektedir. Bellini, Osmanlı saray özel yaşantısını yansıtmak amacıyla İstanbul'a çağrılmış olmasına rağmen, Osmanlı yaşam biçimini yansıtan herhangi bir resim çalışması yoktur. Bellini ve Costanza Ferrara gibi ressamaların yapmış oldukları Fatih portreleri, daha sonraki yerli ustalarca sürdürülen padişah portreciliğinin başlangıcı sayılabilmektedir. Bellini'nin İstanbul'daki figürlü çalışmalarını Venedik'te görme fırsatı bulan Alman sanatçı Albrecht Dürer, ülkesine dönüşü sonrasında baskı gravürlerinde ve suluboya çalışmalarında Bellini'nin figürlü tiplerini kullanmıştır (Res. 31), (Germaner ve İnankur, 2008, s. 13; Germaner ve İnankur, 1989, s. 11-15; Tansuğ, 1999, s. 36; Renda, 2004, s. 1090-1121; Renda; 2006, s. 33-41).

**Res. 31:**  
**Osmanlı Süvarisi, Albrecht Dürer, Viyana, 1495.**



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 1989, s. 15).

Bu dönemdeki ressamın çoğu Osmanlı topraklarına bir macera ve merak duygusuyla gelmişlerdir. İstanbul görünümünü yansıtan resimler, XVI. yüzyılda görülmeye başlar. Avrupa topraklarının içlerine kadar yerleşen Osmanlılar, Avrupa için bir tehdit haline gelmesi nedeniyle, Avrupalılar doğru olanı yanlış ya da ön yargılı bir tutumla değerlendirmişlerdir. Bunun yanında bu dönemde Osmanlı topraklarına gelen ressam veya sanatçılar sayesinde tutumlarında değişimler olmuştur. Batılıların Osmanlı topraklarına gelerek yerinde betimlemelerini barındıran ilk eser, Bernhard von Breydenbach'ın 1486 tarihli Sanctae Peregrinationes isimli gezi kitabıdır. İçerisinde yer alan baskı resimleri Hollandalı ressam Erhard Reuwich tarafından yapılmıştır (Tansuğ, 1999, s. 36; Germaner ve İnankur, 2008, s.13; Renda, 2004, 1090-1121; İnankur, 2010, s. 328-341).

İstanbul kent görünümünü yansıtan ilk betimleme, Venedikli harita ustası Giovanni Andrea Vavassore'nin 1480'li yıllara tarihlendirilen ve orijinalinden kopya edilen "Byzantium sive Constantinepolis" isimli ağaç baskı resim çalışmasıdır (İnankur, 2010, s. 328-341). Bu dönemde Osmanlı topraklarına gelen sanatçıların çoğu elçi heyetleriyle birlikte olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) Kutsal Roma İmparatoru'nun kardeşinin İstanbul'a gönderdiği elçi Ogier Ghilesin de Busbecq başkanlığında yer alan Danimarkalı Melchior Lorichs burada dört yıl kalmıştır. Kitabın içine katlanarak konulan 1561 yılında yapmış olduğu on bir metrelik İstanbul panoraması en önemli eseridir (Res. 32). Melchior Lorichs Avrupa'da Kanuni'nin en gerçekçi tasvirlerini yapmıştır. Sanatçının çeşitli konularda ele aldığı çalışmaları

arasında Kanuni Sultan Süleyman, kadın sultanlar, devlet büyükleri, kent halkı, kentin önemli yapıları, törenleri, adetlerini yansıtan betimlemeleri bulunur.

**Res. 32:**  
**İstanbul Panoraması, Melchior Lorichs, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi, 1561.**



**Kaynak:** (İnankur, 2010, s. 328-341).

Yine Kanuni döneminde Fransız elçisine eşlik ederek 1553'te İstanbul'a gelen Nicolas de Nicolay, İstanbul sakinlerinin yaşamını ve giysilerini "olduğu gibi gördüğü haliyle yaratılışa göre" betimleyen portre çizimlerini yapmış olup 1568 yılında bastırıldığı seyahatname kitabındaki resimlerini daha sonra birçok Avrupalı ressam kullanmıştır (Res. 33) (Germaner ve İnankur, 2008, s. 15; Renda, 2004, s. 1090-1121; İnankur, 2004, s. 328-341; Williams, 2015, s. 20; Renda, 1985, 39-50; Gören, 2008 s. 1051-1076).

**Res. 33:**  
**Türk Hanımefendi, Nicolas de Nicolay'ın Eserinden Alıntı, Leon Davent, Lyon, 1568.**



**Kaynak:** (Williams, 2015, s. 21).

XVII. yüzyıla gelindiğinde ise Avrupa ile hızlandırılan diplomatik ve ticari ilişkiler sonucu kültürel ilişkiler artmış, Türklerle ilgili görüntüler Avrupa sanatında daha gerçekçi verilmeye başlanmıştır. Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerin çoğu daha çok ticaretle sınırlı kalmıştır. Sultan IV. Murad döneminde (1623-1640) Avusturya Kralı

Ferdinand'ın 1628'te İstanbul'a gönderdiği elçi Ludwig Kuefstein'in heyetinde bulunan Avusturyalı ressamlar, elçi heyetinin katıldığı resmi törenleri, sultanı ve ailesini, Osmanlı giysilerini, yaşantısını resimlerle betimlemişlerdir (Res. 34).

**Res. 34:**  
**Kuefstein'in Elçi Heyetine Verilen Yemek, Kuefstein Şatosu, Grillenstein.**



**Kaynak:** (Renda, 2004, s. 1090-1121).

Sultan IV. Mehmed döneminde (1648-1687), Avrupa'nın birçok ülkesinden İstanbul'a elçi heyetleri gelmiştir. Elçi heyetlerinde bulunan ressamlardan biri 1665-1666 yılında İstanbul'a gelen Avusturyalı Johann Joseph von Herberstein, ülkesine döndükten sonra çeşitli kaynaklardan yararlanarak IV. Murad ve IV. Mehmed'in portrelerinin yer aldığı Osmanlılarla ilgili 47 tablolu resim koleksiyonu bulunmaktadır (Renda, 2004, s. 1090-1121; Makzume, 2006, s. 45-67).

Bu yüzyılda Topkapı Sarayı'na, Avrupa kökenli çok sayıda kitap ve gravürler geldiği bilinmektedir. Sultan I. Ahmed döneminde (1603-1617) yapılan albümlerde, Avrupa giysileri içerisinde figürler görülmektedir. Bu gravürleri gören ressam Nakşi'nin minyatürlü resimlerinde az da olsa bir derinlik yaratma etkisi sezilmektedir. Bu dönemde İstanbul'da kıyafet albümlerin çoğunlukta olduğu resimli albümler üretilmeye başlanmıştır. İstanbul'da kurulan atölyelerde, yerli ressamların ürettiği albüm resimlerinde yabancı ressam da çalışmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da Türklerle ilgili albümlü kitapların artması sonucu Türklerle ilgili motifler, Avrupa resminde görülmeye başlamıştır. Türklerle ilgili motiflerin etkisi, Flaman ressam Peter Paul Rubens'in bu albümlerden yararlanarak ürettiği Türk giysili resimlerinde görülür. Hollandalı bazı ressamların resimlerinde Türk motifleri XVII. yüzyıl boyunca görülmüştür. Giderek artan Doğu modası Rönesans sonrasındaki Avrupa'nın giyim

kuşamını, mimarlığını ve sanat eserlerine etkide bulunmuştur. Bu modadan etkilenen ve Avrupa resminin önemli temsilcisi olarak bilinen Hollandalı ressam Rembrandt, Doğulu ve Türk giysili figürlerden yararlanarak betimlemelerinde Doğuya özgü görselleri yansıtmıştır. (Res. 35), (Renda, 2004, s. 1090-1121; Germaner ve İnankur, 1989, s.16; İnankur, 2016, s. 8).

**Res. 35:**  
**Doğu Kıyafetli Bir Erkek Portresi, Rembrandt, Rijksmuseum, 1635.**



**Kaynak:** (Renda, 2004, s. 1090-1121).

1683 II. Viyana bozgunundan sonra Avrupa resminde Türklerin sunuluşunda bir değişim gözükmeğe başlamıştır (Res. 36). Özgüveni yerine gelen Avrupalıların savaştan hemen sonra Osmanlı ordugâhını ele geçirişini betimleyen fantezi unsurunu yansıtan birçok resim üretmişlerdir. 1678 yılında İstanbul'a gelen Hollandalı Cornelis de Bruyn İstanbul'un bir panoraması yapmıştır (Williams, 2015, s. 30; Germaner ve İnankur, 2008, s.16).

**Res. 36:**  
**Viyana'nın Kurtuluşu 12 Eylül 1683, Franz Geffels, 1688.**



**Kaynak:** (Williams, 2015, s. 29).

## 2. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARI VE İSTANBUL KONULU RESİMLERİ

### 2.1. Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)

Flaman asıllı Fransız ressam Jean-Baptiste Vanmour, 9 Ocak 1671 yılında Fransa'nın kuzey doğusunda yer alan Valenciennes şehrinde dünyaya gelmiştir (Res. 37). Şehir birçok sanatçının doğduğu yer olmasıyla meşhur olmuştur (Boppe, 1998, s. 4; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 10; Özel, 1994, s. 366-367; Bull, 2003, s. 25-39; Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43). Babası Simon Vanmour'un marangoz ustası olması ve şehirdeki ressamlar loncasıyla bağlantılı olması, birçok ressamı tanınmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Vanmour'un buradaki ressamların birinden resim dersleri almış olabileceği tahmin edilmektedir (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76; Boppe, 1998, s. 4; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 20).

#### Res. 37:

Elçi ve Heyeti'nin Topkapı Sarayı'nın İkinci Avlusu'ndan Geçişi, Jean-Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon,  
Resimden Ayrıntı: Jean-Baptiste Vanmour'un Otopotresi.



Kaynak: (Boppe, 1989, s. 25).

Vanmour'un resim eğitimi ve gençlik yılları hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Sanatçının 1690'lı yıllarda ressam olarak tanındığı bilinmekle birlikte minyatür sanatıyla ilgilenmiş olabileceği sanılmaktadır. Bazı belgelere göre resim eğitimi hakkında bilgi edinilmektedir. Bu belgelerden bazıları Valenciennes'teki nüfus kayıtları, ressamlar ve zanaatçıların bağlı olduğu bir esnaf örgütü olan Aziz Lukas Kardeşliği belgeleridir. Ressamın Valenciennes'te bulunduğu yıllarda Aziz Lukas Kardeşliği örgütüne bağlı Louis Bayart isimli bir heykeltıraştan resim dersleri aldığı söylenebilir

(İz Yılmaz, 2010, s. 23; Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43; Çötelioglu, 2009, s. 28).

Bir başka belgeye göre, Valenciennes'te doğmuş ve çağdaşı olan ünlü Fransız ressam Jean-Antoine Watteau'nun hocası Jacques-Albert Gérin'in atölyesinde resim eğitimi almış olabileceği sanılmaktadır. Auguste Boppe' ye göre ise, Lille Akademisi'nin kurucusu Arnolde De Vuez'den resim dersleri ve Doğu sevgisini ondan alabileceğini söylemektedir. Valenciennes, o dönemde genç ressamlarında içinde yer almış olduğu ve bir satıcı için devamlı resimler üretilen bir şehir konumundadır. Vanmour, Valenciennes'te sanat yaşamını küçük boyutlu resimler ve portreler yaparak geçirmiştir. Sanatçı, 1699 yılında Paris'e gitmiştir. Fransız devlet adamı ve daha sonra 1699 yılında İstanbul Büyükelçisi olan Marquis de Ferriol'in dikkatini çekmiştir. Avrupa'da soyluluk alametleri arasında yer alan sanatçıların himaye altına alınması nedeniyle sanatçı, elçi Ferriol tarafından himaye altına alınmıştır (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 10; Bull, 2003, s. 25-39; Levie, 1978, s. 8; Renda, 2003, s. 156-158; Boppe, 1998, s. 4; Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43).

Vanmour, 1699 yılında Fransa kralı XIV. Louis'in İstanbul'un Fransız büyükelçiliğine atamış olduğu Marquis-de Ferriol ile birlikte İstanbul'a gelmiştir. O tarihte Osmanlı payitahtında Sultan II. Mustafa (1695-1703) bulunmaktadır. M. de Ferriol, Vanmour'dan siyasi hayatını içeren resimlerin dışında Batıyı hayran bırakan Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentini ve diğer eyaletlerindeki halkın yaşantısını, mesleklerini ve giysilerini içeren resimler çizmesini istemiştir.

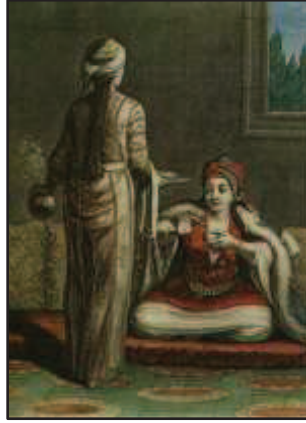
Vanmour, Marquis-de Ferriol ile birlikte İstanbul Beyoğlu'nda büyükelçi binalarının bulunduğu Pera'ya yerleşmiştir. M. de Ferriol ve Vanmuor, Sultan II. Mustafa'nın huzuruna çıkmak için gönderilen maiyetle beraber Topkapı Sarayı'na gitmiştir. İlk olarak Sadrazam'ın divanına kabul edilir ve verilen yemek ziyafetinin ardından Sultan'ın huzuruna çıkmak için Büyükelçi'den kılıcının teslim edilmesi istenir. Kılıcını teslim etmek istemeyen Büyükelçi, bir kargaşaya neden olmuştur. Bunu işiten Sultan, M. de Ferriol'i huzuruna kabul etmemiştir. M. de Ferriol görevde bulunduğu sürece Sultan II. Mustafa (1695-1703) ve Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) huzuruna da



kabul edilmemiştir (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 12-13; Levie, 1978, s. 8; Renda, 2003, s. 156-158; Özel, 1994, s. 366-367).

Marquis-de Ferriol, Vanmour'a Osmanlı İmparatorluğu'nda başta Sultan ve saray görevlilerinin büyüleyici kostümlerini, İstanbul'da yaşayan farklı etnik kökene mensup halkın figürlü giysilerini içeren, küçük boyutlu gravür resimlerinin çizilmesini istemiştir. 1707-1708 yılları arasında 100 adet resimden oluşan bir albüm hazırlamıştır (Res. 38). Hazırlanmış olan albümdeki resimleri, tek figürlü, iç mekân çalışmaları ve grup halinde portreler olarak üç gruba ayrılabilir. Sultanı, vezirleri, paşaları, hizmetkârları, haremağalarını, müftüleri ve toplumda yaşayan farklı etnik kökenli erkek-kadın figürlerini kostümleriyle tek figür şeklinde sunduğu resimlerdir. İç mekân çalışmaları ise saray ve İstanbul'un semtlerinde yaşayan yerli ve yabancı kadınları, kapalı mekânlarda dönen dervişler gibi resimlerden oluşur. Grup halindeki portre çalışmaları ise gelenek ve göreneklere ait resimlerdeki figürleri yansıtmıştır (Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43; İz Yılmaz, 2010 s. 28; Öndeş ve Makzume, 2000, s.16-18; Renda, 2003, s.156-158; Demirsar Arlı, 2000, s. 37).

**Res. 38:**  
**Kahve İçen Türk Kızı, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708.**

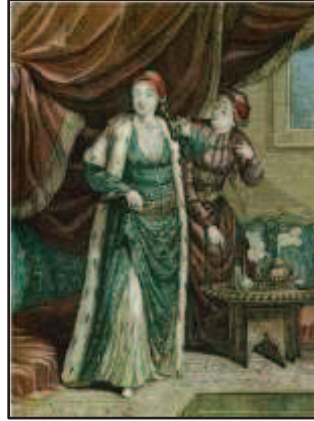


**Kaynak:** (İz Yılmaz, 2010 s. 219).

İstanbul Büyükelçiliği'ndeki görevi 1711 yılında bitmiş olan elçi M. de Ferriol Paris'e dönmüştür. Vanmour'un hazırlamış olduğu koleksiyonu gravür olarak bastırmak için hazırlıklara başlamıştır. Boppe'ye göre; Vanmour'un tablolarından alınan gravürleri 1712-1713 yılında mühendis Le Hay'i ilk yayınlayan kişi olarak nitelemektedir. 1714 yılında önsöz ve başlık kısmı Baisiez'e ait olan ve Laurent Cars tarafından gravürlerin yeni baskısı yapılmıştır. "Recueil de cent estampes représentant différentes nations du

Levant tirées sur les Tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708 par les Ordres M. de Ferriol Ambassadeur du Roi a la Porte et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. Le Hay, á Paris, chez L. Cars, rue Saint-jacques, vis-á vis le collége du Plessis, avec privilége du Roi, 1714” adlı ikinci baskısı yayınlanmıştır. 1715 yılında ise bir önsöz ve her resim için açıklaması yapılan “Explication des cent estampes qui représentent différentes nations du Levant avec de nouvelles estampes de ceremonies turques qui on aussi leurs explicatins” başlıklı üçüncü baskısı Fransa Kralı'nın yayıncısı Jasque Collambat tarafından Paris'te yayınlanmıştır. Üçüncü baskıda Osmanlı kostümlerini renkleriyle tanımak isteyenler için gravürlerin çoğunu tablolara bakılarak renklendirilmiştir (Res. 39). Bu basımın sayfalarının sol köşelerine ilk harfleri J. B. olan Vanmour adı geçmektedir (Boppe, 1998, s. 7; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 23).

**Res. 39:**  
**Haseki Sultan, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708.**



**Kaynak:** (İz Yılmaz, 2010 s. 197).

Eveline Sint Nicolaas'e göre 1712-1713 yılında G. J. B. Scottin, P. Simoneau Fils ve J. Haussard gibi gravür sanatçıları, koleksiyonun gravürlerini yapmıştır. “Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant” (Levant'ın Çeşitli Milletlerini Tanıtan Yüz Oymabaskı Derlemesi) adlı ilk baskısı yayınlanır. Kitabın ilk basımında sanatçı Vanmour'un ismi geçmemektedir. Bir sonraki basımında resimleri yapan sanatçı Vanmour'un ismi geçmiş olup böylece sanatçının şöhreti Avrupa'da yayılmaya başlamıştır.

Kitap, başta Paris olmak üzere Fransa'nın tamamına ve diğer Avrupa ülkelerine yayılarak büyük bir ilgi görmüştür. İtalya, Almanya'da kitabın sahte kopyaları piyasaya sürülmüştür. 1717 yılında Nünberg'de, 1723'te Amsterdam'da, 1746'da Paris'te ve

1769'da Londra'da kitabın baskıları yayınlanmıştır. 1783'te Venedik'te Teodoro Viero tarafından kopya edilerek baskısı yapılmıştır. İspanya'da (Coleccion de trages de Turque) ve İngiltere'deise (Costumes of Turkey) gibi farklı isimlerle basılmıştır. Porselenden imal edilen Türk biblolarına model çizimleri bu eserden kopya edilerek yapılması Almanya'da görülmüştür. İstanbul Büyükelçiliği'ne I. Abdülhamid (1774-1789) döneminde atanmış olan Fransa Büyükelçi'si Choisel-Gouffier'in 1782 tarihli "Voyage pittoresques de la Grèce" adlı kitabında ve bir başka Fransa Büyükelçi'si olan Mouradja d'Ohsson'un 1787 tarihli "Tableaux général de l'Empire Ottoman" eserinde yer alan gravürleri çizen Jean Baptiste Hilaire tarafından da kopya edilmiştir. 1714 tarihli renkli basımı tarihçi Şevket Rado başkanlığında "Osmanlı Kıyafetleri" adıyla 1980 yılında basımı yapılmıştır (Res. 40).

**Res. 40:**  
**Dönen Dervişler, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708.**



**Kaynak:** (İz Yılmaz, 2010 s. 219).

Vanmour, kıyafet albümü özelliğindeki eserle, Avrupa ülkelerinde tanınmasına ve resim tarzının gelişerek, minyatür sanatçılığından gerçekçi bir ressam olmasına da sebep olmuştur. Albümdeki giysileri gözleme dayalı gerçeğe uygun bir şekilde betimlemesi, eserin belgeleyici nitelikte en önemli kaynak olması bakımından önemlidir. Albüm, Avrupa'da moda olmaya başlayan "Turqueri" resimlerine ilham kaynağı olmuştur. Watteau ve Guardi Kardeşler albümden kopya ederek çalışan sanatçıların en önemlileri arasındadır (Boppe, 1998, s. 7; Renda, 2003, s. 156-158; Germaner ve İnankur, 2008, s. 22).

M. de Ferriol'le birlikte Fransa'ya dönmeyen Vanmour yaşamını sonuna kadar İstanbul'da kalmıştır. Pera'da bir atölye açarak, genelde Fransız Büyükelçiliği'ne atanan

elçilerin himayesi altında çalışmalarda bulunmuştur. 1716 yılında göreve gelen Marquies Bonnac, Kont des Alleurs, Vicomte d'Antrezel ve Marquis de Villenneuve'den resim siparişleri almıştır. Özellikle elçilerin Topkapı Sarayı'nda Sultan'ın huzurunda resmi törenlerini ve farklı konulardan oluşan resimler yapmıştır. Bu dönemde diğer ülke elçileri de İstanbul Pera'da bulunmaktadır. Bu elçilerinde portre ve kabul törenlerini tablolarında betimlemiştir. Özellikle Venedik elçilerinden resim siparişleri almıştır. Beyoğlu'ndaki İtalyan Başkonsolosluğu'ndaki Palazzo Venezia binasının duvarlarında ve davet salonunda Venedik elçilerinin kabul törenlerini betimleyen tabloları bulunmaktadır. O dönemdeki Osmanlı tören geleneğini betimleyen çok değerli tablolar olarak görülmektedir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 22; Boppe, 1998, s. 8; Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43; İz Yılmaz, 2010, s. 32; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 24; Levie, 1978, s. 8; Özel, 1994, s. 366-367).

Elçi M. Bonnac'ın elçilik görevini sürdürdüğü dönem içerisinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda Lale Devri (1718-1730) diye nitelendirilen dönemin ilk yılları yaşanmaktadır. Sultan III. Ahmed ve sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın lalelere olan tutkuları, zamanla lale şenliklerine dönüşmüştür (Res. 41).

**Res. 41:**  
**Sultan III. Ahmed ve Bayram Alayı, Jean Baptiste Vanmour.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/288371182381343904/>), [Erişim Tarihi: 16. 04.19].

Bu dönemde Batı ülkeleri ile diplomatik ve kültürel ilişkiler düzenlenerek bilim, sanat, teknik alanında bilgi edinmek amacıyla başta Fransa olmak üzere bazı ülkelere elçiler gönderilmiştir. Özellikle Fransa ile kurulan diplomatik ilişkilerle Osmanlı Sarayı ve çevresinde Avrupa yaşam tarzı ve beğenisi oluşmaya başlamıştır. İstanbul'un Boğaziçi ve Haliç Kıyıları boyunca Fransız Versailles Sarayı örneği gibi saray ve köşkler

yapılmıştır. Kâğıthane Vadisi boyunca köşkler, kasırlar, ahşap evler, köprüler ve mermerden yollar inşa edilmiştir. Kâğıthane Vadisi'ndeki köşkler arasında, Sultan için yapılan Kâğıthane Köşkü (Sâdabâd Köşkü) en önemli mimari yapı olmuştur (Sint Nicolaas, 2003, s. 9-23; Renda ve İrepoğlu, 2003, s. 4-6; Boppe, 1998, s. 10).

Avrupa ülkelerinin elçileri, İstanbul sosyetesinde yer alan önemli kişiler Tarabya, Belgrad Ormanları ve Karadeniz Kıyılarında yaz ayında düzenlenen şenliklere katılırlardı. Balolar, oyunlar, yemekler, eğlenceler düzenlenerek bir bayram havası içerisinde insanlar eğlenirdi. Sanatçı Vanmour, bu eğlencelere katılmış olup birçok elçi ve İstanbul'un sosyetesine sahip kişiyle tanışma fırsatı bulmuştur. Vanmour, ayrıca Beyoğlu'nda açmış olduğu resim atölyesi İstanbul'daki her kesimden insanın uğrak yeri haline gelmiştir. Buraya gelenlerin çoğunun portre resimlerini yapmış, İstanbul'a gelen bazı yabancı bakanlar, asil kişiler atölyesindeki eserlerinden satın alarak ülkelerine götürmüşlerdir. Elçiler tarafından ara sıra resim siparişleri aldığı da olmuştur. Elçi M. Bonnac'ın isteği üzerine Sadrazam'ın Sultan adına Fransız elçisinin eşi adına vereceği eğlenceyi tablosunda betimlemiştir (Res. 42), (Boppe, 1998, s. 11-14; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 25-27).

**Res. 42:**  
**Marki de Bonnac'ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Divan'da Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 23).

Elçi M. Bonnac tarafından Vanmour'a Fransız Bahriye Nezareti'ne sunulmak üzere Türklerin nasıl balık tuttıklarına dair bir dizi tablo siparişi vermiştir. On iki tablodan oluşan eser, her bir tablonun figürleri ve görüntüsü farklı olacak şekilde elçi Bonnac tarafından istenmiştir. Elçi M. Bonnac, Fransa'ya döndükten sonra "Türk Balıkçıları" konulu tabloları, Fransa Kralı XV. Louis'e sunmuştur. Kral tarafından beğenilen eserler

1725 yılında Vanmour'a "Kralın Doğu'daki Sürekli Ressamı" ünvanını kazandırmıştır (Boppe, 1998, s. 17; Makzume ve Kocabaşoğlu, 2004, s. 40-43; İz Yılmaz, 2010, s. 34; Öndeş ve Makzume, 2000, s. 25; Levie, 1978, s. 8). Vanmour, Elçi M. Bonnac'tan sonra Fransız Büyükelçiliği'ne atanmış Vicomte d'Andrezel'in (1724-1726) iki huzura kabul sahnesini betimlemiştir. Huzura kabul sahnelerinin iki tanesinden biri Bordeaux Üniversitesi'nin çalışma salonunda bulunmaktadır.

İstanbul Fransız Büyükelçiliği görevine getirilen M. de Villeneuve de Vanmour'un resim siparişi aldığı bir diğer elçi olarak bilinmektedir. Fransa Kralı XV. Louis'in 1729 yılında dünyaya gelen oğlunun doğumunu kutlamak için İstanbul'daki Fransız Büyükelçiliği'nde M. de Villeneuve tarafından bir davet düzenlenmiştir. A. Boppe, o zamana kadar düzenlenen kutlamaların en ihtişamlısı olduğunu belirtmektedir. Sanatçı Vanmour, davetin süslemelerini yapmakla görevlendirilmiştir. Yapmış olduğu süslemeleri Türk usullerine göre bezeyerek, örneklerini saklamak amacıyla alegorik tablolar haline dönüştürmüştür. Vanmour, 1730 yılında Fransa Dışişleri Bakanlığına göndermiş olduğu mektupta kendisine aylık maaş bağlanmasını talep etmiştir. Aylık maaş bağlanması halinde Türklerin geleneklerini ve hayat tarzlarını konu edinen çalışmalarının giderlerini karşılayacağını ve daha farklı resim konuları üzerinde çalışmalar yapacağını belirtmektedir (Boppe, 1998, s. 23-25; İz Yılmaz, 2010, s. 37).

Vanmour'un Marquis-de Ferriol gibi, resim çalışmalarında önemli bir yer tutan Hollanda Büyükelçisi Cornelis Calkoen, 7 Mayıs 1727 yılında maiyeti ile İstanbul'a gelmiş ve 1744 yılına kadar bu görevi sürdürmüştür. Elçi, Haziran ayında Sultan'ın huzuruna çıkmak için hazırlık yapmıştı. Huzura kabul törenleri genel olarak yeniçerilere üç ayda bir dağıtılan ulufe maaşı ve Divan-ı Hümayun toplantılarına denk gelecek şekilde yapılırdı. Calkoen, ilk olarak sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'yı 12 Ağustos'ta ziyaret etmiş ve sultanın huzuruna çıkmak için 14 Eylül 1727 tarihine gün alınmıştır. Huzura kabul törenin yapıldığı gün Calkoen, maiyetindekiler ve Vanmour, devlet görevlileri tarafından karşılanarak tören alayı ile birlikte Topkapı Sarayı'na gitmiştir. Elçi, protokol görevlilerinin arkasında Saray'ın ikinci avlusuna girdiği zaman yeniçerilerin ulufe alımları sırasında verilen pilav dağıtımına tanık olmuştur (Res. 43).

**Res. 43:**  
**Calkoen'in İkinci Avlu'dan Geçişi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/458804280768858242>), [Erişim Tarihi: 10. 04.19].

Calkoen'in katibî olan Rigo kayıtlarında, huzura kabul törenini betimlemesi için çağrılan ressam Vanmour'dan bahsetmektedir. Vanmour, huzura kabul törenini üç tablodan meydana gelen bir grup şeklinde oluşturmuştur. Bu üç tablonun birincisi yukarıda bahsedilen ikinci avludaki ulufe dağıtımındı. İkinci ise sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Divan-ı Hümayun'da Calkoen'e ve maiyetindekiler için verilmiş olan yemeğin betimlenen sahnesidir. Üçüncü ise Calkoen'in amacı olan Sultan'ın huzuruna kabulünü betimleyen tablosudur. Elçinin ve maiyetindekilerin huzura kabulü Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunda yer alan Arz Odası'nda gerçekleşmiştir (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76; Sint Nicolaas, 2003, s. 9-23).

Elçi Cornelis Calkoen, Sultan III. Ahmed ve Sultan I. Mahmud (1730-1754) dönemlerinde İstanbul'da elçilik görevinde bulunmuştur. Kentte, ilk yılları sakin geçmesine rağmen daha sonraki yıllara doğru Saray görevlileri ile sıkı dostluklar kurmuştur. Bu nedenle ziyaretlerinde yanında bulundurduğu Vanmour'la birlikte, Saray'ın tanınmış kişilerinin gerçek portrelerinin yer aldığı yedi küçük parça resim serisi elde etmesini sağlamıştır. Calkoen, diğer elçilerin düzenlemiş olduğu balolar ve partilerde devlet yetkilileriyle sürekli görüşmeler yapmıştır. Vanmour, elçinin yanında bu ortamlarda bulunmuş, resimlerini betimleyeceği kişileri gözlemleme fırsatını bulmuştur.

Elçi Calkoen, Amsterdam Rijksmuseum'da iki farklı diziden oluşan resimleri yer almaktadır. İstanbul'un Haliç, Boğaz kıyıları, Belgrad Ormanı gibi yerlerde yapılan

yürüyüşler ve pikniklerde toplumda yaşayan tüm etnik kesimden insanın Lale Devri eğlencelerinde beraberce eğlendikleri görülmektedir. Vanmour, Calkoen'in koleksiyonunda bulunan gündelik yaşam resimlerindeki, Rum, Ermeni ve Müslüman kadınları bu mekânlarda görerek gözleme dayalı olarak yapmış olduğu açık hava ve ev içi sahnelerinde betimlemiş olduğu kadın resimleri yapmasına olanak sağlamıştır. Vanmour, İstanbul'daki Ermeni, Rum gibi Gayrimüslimlerin evlerine konuk olarak gitmiş olup iç mekân resimlerinde betimlemiş olduğu ve giremediği Müslüman evlerinin iç mekân dekoru arasında bir bağlantı kurmuştur. Böylece Gayrimüslim evleri ile Müslüman evleri arasında benzerliklerden faydalanmıştır (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76; İz Yılmaz, 2010, s. 42).

1730 yılı Eylül ayında başlayan Patrona Halil İsyanı'yla Lale Devri bitmiştir. Vanmour'un tarihi ve resmi tablolar içinde çok önemli bir yeri olan Patrona Halil İsyanı'nı gözlemlemiş, isyanı betimleyerek belgeleri bir nitelik kazanmasına sebep olmuştur. Elçi Calkoen, Vanmour'a isyanın en önemli anını betimlemesini istemiştir. Calcoen'in koleksiyonunda yer alan tabloları içinde Vanmour'un isminin yer aldığı tek eserdir. Arnavut asıllı bir denizci subayı olan Patrona Halil önderliğinde, arkadaşları manav Muslu Beşe ve kahveci Ali isimli kişilerin başlattığı isyan giderek büyümüş, sadrazamın, bazı vezirlerin öldürülmesine ve Sultan III. Ahmed'in tahttan indirilmesine neden olmuştur. Patrona Halil İsyanı'nı betimlediği diğer tablosunun konusunu, tahta geçen Sultan I. Mahmud'un (1730-1754) Patrona Halil ve arkadaşlarını saraya davet edip öldürtmelerini betimleyen eseridir (Res. 44).

**Res. 44:**  
**İsyancıların Öldürülmesi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 37).



Vanmour, yaşanmış olan bu iki tarihi olaya tanıklık etmiş, betimlemiş olduğu olayları canlı bir anlatımla vermeye çalışmıştır. Tabloda olayın geçtiği yer olarak sarayın ikinci avlusu verilir, ancak olayın geçtiği yer Revan Köşkü'dür (Res. 42). Ressam, bu olaya tanıklık edememiş olma ihtimalinin yanında olayı betimlediği bazı detaylarda hayal gücünden yararlanmış olabileceği de belirtilmektedir (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

Calkoen'in İstanbul elçiliği görevinden ayrılarak 1744 yılında ülkesi Hollanda'ya gitmiştir. Calcoen, 1764'te İstanbul elçiliğine ikinci kez seçilmiş, ancak yakalandığı bir hastalık sonucu ölmüştür. Vanmour'u anmak için "Mercure de France" isimli Haziran 1737 tarihli makalesi, Calkoen'in koleksiyonun önemine değinmiştir. Calkoen 1762 tarihli vasiyetnamesinde belirttiğine göre koleksiyondaki bütün Türk tablolarını birbirinden ayırmamak ve satmamak üzere kuzeni Abraham Calkoen'e, istememesi halinde ise diğer kuzeni olan Joachim Rendorp bağışlamıştır. Ancak bağış yaptığı kuzenlerinin de varisleri kalmazsa, koleksiyonu daha önce de otuz iki giysi resminden oluşan seriyi bağışladığı Amsterdam'daki Levanten Ticaret İdaresi'ne verilmesini vasiyet etmiş, "elçiliğimin başardığı ticari yararın bir hatırlatıcısı" notunun eklenmesini de istemiştir. 1817 yılına gelindiğinde Abraham'ın oğlu Nicalaas Calkoen tarafından koleksiyondaki tüm resimleri idareye bırakmıştır. 1827 yılında idarenin dağılması sonucu koleksiyon Kraliyet Nadir Eserler Galerisi'ne verilmiştir. Daha sonra XIX. yüzyılın sonunda sayımı yapılarak 57 parçadan oluşan koleksiyondaki resimler Ledin'deki Etnoloji Müzesi'ne Calkoen ile ilgili 9 tablo verilmiş, diğerleri ise Lahey'deki Ulusal Tarih ve Sanat Müzesi arasında paylaştırılarak muhafaza edilmiştir. 1903 yılında Amsterdam'daki Rijksmuseum Durucker'de kurulan Türk Galerisi'ne koleksiyonun bütün resimleri bir arada toplanarak ara sıra sergilenmiştir. Koleksiyon en son 2013'te açılmış, daha sonraki yıllarda da ziyaretçilere sergiyi görme fırsatı tanınmıştır (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76; Levie, 1978, s. 20; Boppe, 1998, s. 30; İz Yılmaz, 2010, s. 43).

Amsterdam Rijksmuseum'deki Calkoen koleksiyonunda bulunan Türk tabloları, H. Levie'ye göre 64, Osman Öndeş'e göre ise 72 tablodan meydana geldiğini verdikleri bilgilerde belirtirler. Seth Gopin ise Rijksmuseum'da 53 tablo, İstanbul Hollanda Büyükelçiliği'nde 6, Hague Dışişleri Bakanlığı'nda 5 tablo ve Amsterdam Tropenmuseum'da ise 1 tablo bulunmaktadır. Toplam 65 tablodan oluştuğuna kesinlik

kazandıran gelişme 2003'te yapılan sergi katalogunda verilen bilgilerdir. Eveline Sint Nicolaas, Calkoen aile arşiv belgelerini değerlendirmesi sonucu, Yakınoğu Denizcilik ve Ticaret Kurulu'ndan devlete kalan 31 dizi bulunmaktadır. 34 dizisi ise Calkoen ailesinden gelen tablo dizilerinden oluşarak Rijkmuseum Koleksiyonu'nda toplamda 65 dizi olduğunu belirtmektedir (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 106; Levie, 1978, s. 20; İz Yılmaz, 2010, s. 45; Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Hollanda-Türkiye arasında gerçekleştirilen kültür antlaşması gereği 1978 yılında Mayıs-Haziran aylarında İstanbul-Ankara'da bir sergi düzenlenmiş, koleksiyonda coğrafi konulu tablolar ise yer almamıştır. Ayrıca Koçbank'ın üstlendiği sergide, kararan resimlerin restore edilmesi sağlanmıştır. Coğrafi konuların yer almadığı sergi üç ana kısımdan oluşmuştur (Res.45).

**Res. 45:**  
**Haremde Dansçılar, Jean Baptiste Vanmour, A. Taylan Koleksiyonu, İstanbul.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 50).

Birincisi koleksiyonu oluşturan resimlerin başlangıç sürecini oluşturan Elçi Calkoen'in talimatı doğrultusunda sipariş ettirdiği, siyasi faaliyetlerini konu edinen 90x120 cm boyutlu tabloların bulunduğu bölümdür (Res. 43). İkincisi ise; Osmanlı sultanından başlayarak en düşük rütbeli askere kadar olan Osmanlı toplumundan oluşan şahsiyetleri ve giysilerini betimleyen tabloların oluşturduğu bölümden oluşmaktadır. Genellikle 35-40x90 cm küçük boyutlu portre tarzında yapılan bu tabloların giysileri daha detaylı bir şekilde betimlenmiştir.

Aynı konunun farklı çeşitlerinde yapılmış olması Vanmour'un etrafında bir ekolünün ya da bir atölyenin resimler ürettiğinin bir göstergesi olabilir. Üçüncü bölümde yer alan tablolar ise Osmanlı toplumu içerisinde yaşayan diğer milletlerin etnografik portrelerini,

gelenekleriyle betimleyen tablo dizileridir. Toplumdaki farklı kültüre sahip milletlerin adetleri ve giyimlerindeki farklılıkları da ayrıntılı olarak yansıtmıştır (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 106; Levie,1978, s. 20; Renda, 2003, s. 156-158).

Vanmour, İstanbul'da sadece Fransa ve Hollandalı elçiler için çalışma yapmamıştır. İngiltere ve Venedikli elçiler tarafından da resim siparişleri almıştır. Bunlardan biri de 1717-1718 yılları arasında İstanbul'da bulunan İngiltere Büyükelçisi Sir Edward Montagu, eşi, oğlu ile birlikte uzun bir yolculuktan sonra ilk önce Edirne'ye gelerek Sultan'ın huzuruna çıkmıştır. Dostlarına yazmış olduğu mektuplar sayesinde Osmanlı İmparatorluğu yaşamını Avrupa'ya tanıtan eşi Lady Mary Wortley Montagu, çoğu Avrupalı ressam için kaynak oluşturmuştur. Vanmour, elçinin eşini portre tarzında ayakta tek başına betimlediği resmi ile oğlu, yardımcılarıyla birlikte yansıttığı diğer çalışması bulunmaktadır (Res. 46). Tek başına betimlenmiş olan tablosu Londra'daki Courtesy of Sotheby's Picture Library'de, oğlu ile olan tablo ise National Portrait Gallery'de bulunmaktadır (İz Yılmaz, 2010, s. 46-47; Germaner ve İnankur, 2009, s. 24; Williams, 2015, s. 51).

**Res. 46:**

**Lady Mary Wortley Montagu ve Oğlu Edward, Jean Baptiste Vanmour, Londra National Portrait Gallery, N. 3924.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 33).

Venedik Büyükelçisi Francesco Gritti 1723-1726 yılları arasında İstanbul'da üç yıl süren görevi sırasında Vanmour'dan Sultan'ın huzuruna kabulünü tasvir eden tabloların olduğu bilinmektedir. O dönemin vak'anüvisi Çelebizade Asım'ın belirttiğine göre ilk olarak Sadrazam'ın huzuruna çıktığını, daha sonraki bir günde Divan-ı Hümayun'un toplandığı gün Sultan III. Ahmed'in huzuruna çıkmıştır. Elçi'nin huzura kabul edilmesini

betimleyen dört tablosu İstanbul Pera Müzesi'ndeki Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu'nda yer almaktadır (İz Yılmaz, 2010, s. 47).

Amsterdam Devlet Müzesi'nde görevli olan uzman Van Luttervelt, Elçi Calkoen'in koleksiyonunu incelemiş, tablolar hakkında açıklamalarda bulunmuştur. Vanmour'un İstanbul'da resim atölyesindeki çalışmalarında yanında bazı yerli sanatçıların tablo çalışmalarında kendisine yardım ettiğini belirtmektedir. Koleksiyon içerisinde sanatçının resim stiline benzer tabloların yer alması bazı görüşlerinde ortaya atılmasına neden olmuştur. Vanmour Ekolü olarak nitelendirilen bu resimler tarihi, siyasi ve etnolojik konulu tablolar arasında benzerliklerin olduğu belirtilmektedir. Sultan III. Ahmed zamanında saraydaki sanat ortamında Ermeni asıllı Parsik isimli bir ressamın çalışmış olduğu ve yerli bir resim atölyesi kurarak Vanmour tarzında resimler yaptığı bilinmektedir (Öndeş ve Makzume, 2010, s. 62).

Günsel Renda'ya göre; "Vanmour, XVIII. yüzyıl başında Fransa'da başlayan Avrupa ülkelerinde de etkili olan Rokoko tarzında resimler yaptığını belirtmektedir". Resimlerinin çoğunun küçük boyutlu olduğunu, İstanbul panoraması dışında, genellikle 120x90 cm'i aşmayan kabul sahneleri, İstanbul görünümü ile 35-40x30 cm'lik tek figürden oluşan tablolar yapmıştır. 2003'te Rijkmuseum'daki Vanmour Sergisi'ne Viyana Akademie der bildenden Künste'den getirilen desenler Vanmour'un çalışma yöntemi hakkında bilgi vermektedir. Desenlerin çoğu sergideki tabloların bir ön çalışması olarak nitelendirilir. Vanmour, gözlemleyerek çizdiği sahneyi atölyesinde üzerinde bazı detaylarını değiştirerek tablolarına aktardığı bilinmektedir. Birkaç figürden oluşan desenleri hazır olarak bulundurduğu ve gerektiğinde kullandığı anlaşılmaktadır. Huzura kabul sahnelerinden biri olan "İkinci Avlu'dan Geçen Alay" isimli yapılmış iki çizimde görebilmektedir. Venedik'teki tabloda bulunmayan ancak diğer versiyonunda tablonun sol tarafında ağacın altında bulunan insan figürlerin başka resimlerden alınıp kullanılabileceği düşünülmektedir. Vanmour'un yapmış olduğu tablo çalışmalarında atölyesinde kalabalık bir sanatçı heyetiyle çalışarak bazı ayrıntıları onlara yaptırdığı saptanmıştır. Bugünkü çeşitli müzelerde bulunan tablolar sanatçının tek başına yapmış olduğu tablolar olmadığı da söylenmektedir (Renda, 2003, s. 156-158; Bull, 2003, s. 25-30).

Vanmour, 22 Ocak 1737 yılında altmışaltı yaşında İstanbul Pera'da ölmüştür. Burada bulunan Fransız Konsolosluğu içerisinde bulunan RR. PP. J suites-Saint Louis Kilisesi'nde mezarı bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 25;  ndeş ve Makzume, 2000, s. 8).

## Jean-Baptiste Vanmour'un İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 47
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Marquis-de Nointel'in Huzura Kabul Töreni
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Töreni
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1699
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Fransa Tarihi Müzesi, Versailles

**Res. 47:**  
**Marquis de Nointel'in II. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü,**  
**Jean Baptiste Vanmour, Fransa Tarihi Müzesi, Versailles.**



**Kaynak:** (tr.Wikipedia.org), [Erişim Tarihi: 11.01.19].

### **Eserin Betimi:**

Resim, Fransız elçi Marquis-de Nointel'in Sultan II. Mustafa'nın (1695-1703) huzuruna kabulünü konu almaktadır. Osmanlılarda ilk resmi elçi kabul törenlerinin II. Murad (1421-1451) döneminde Edirne Sarayı'nda gerçekleştiği bilinmektedir (Renda, 2014, s. 37-43). Vanmour, İstanbul'a geldiği 1699<sup>1</sup> yılında bu kabul sahnesini yapmış olabileceği tahmin edilmektedir. İmparatorlukta, elçi kabul törenlerinde elçiler protokole uygun olarak Sultan tarafından kabul edilmişlerdir. Elçi kabul törenlerinin son sırasını

---

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için Bkz. İkinci Bölüm: Jean-Baptiste Vanmour, s. 38.

oluşturan sahne, Topkapı Sarayı Arz Odası'nda gerçekleşmiştir (Renda, 2003, s. 41-71). Resimde, iç mekânda geçen bir elçi kabul sahnesi canlandırılmıştır.

Resimde, Arz Odası'nın zemini, kompozisyonun ön planında geniş ve derin tutularak sahnedeki tüm biçimler protokole uygun şekilde yerleştirilmiştir. Zemin üzerinde insan figürleri gruplar halinde ayakta yer almaktadır. Sol planda beyaz elbiseli figür, dönemin sadrazamı Amcazade Hüseyin Paşa olmalıdır. Arkasında yeşil elbiseli iki figür, ya vezirler ya da Çavuşbaşılar olmalıdır. Onların yanında orta kısımda arkası izleyiciye dönük ve eğilmiş olan figür elçinin raporunu sadrazama sunan elçi tercümanı (dragomon) görülmektedir (Sint Nicolaas, 2003, s. 9-23). Sağ planda, grup halinde törende verilen zengin süslemeli özel giysileriyle elçi heyeti ve Osmanlı saray görevlileri bir arada yer almaktadır. Geri planda sol köşede taht bulunmaktadır. Sultan II. Mustafa, süslü olan tahtın üzerinde dönemin sultan giysilerine uygun, süslemeli ve zengin giysisiyle izleyiciye dönük şekilde cepheden bir görünümle oturmaktadır. Üzerinde zengin süslemeli koyu kürklü kaftanı ile ipekten iç kaftanı yer almaktadır. Sultanın başında katibî bir kavuk ile tahtın üzerinde iki tane yedek kavuğu bulunmaktadır. Sultan, elleri dizlerinin üzerinde elçi tercümanına bakmakta olup böylece resme bakan izleyiciyle temas halinde görünümünü yansıtmaktadır. Kompozisyonda, figürler gerçek anatomilerine uygun şekilde betimlenmiş olup tahtta oturan Sultan dışında diğer figürler ayakta bulunmaktadır. Ön planda bulunan elçi tercümanın elçi itaatnamesi sunarken sultan karşısında eğilmiş bir şekilde gösterilmesi, törenin ihtişamını yansıtırken aynı zamanda kompozisyonun hareketliliğini de vurgulamaktadır. Mekânın duvarlarında yer alan aynı boyutta pencereler ve tekrar eden süslemelerle, ritmik etkiler oluşmuş olup kompozisyonda hareketlilik oluşturmaktadır. Duvarın tam ortasında yer alan büyük, yuvarlak kemerli pencerenin gerisinde bir manzara görünümü yer almaktadır. Yuvarlak kemerli olan bu pencere alınılığı daha çok Rönesans mimari özellikleri yansıtan tarzda betimlenmiş olması, Vanmour'un mekânın mimari betimlemelerinde, yetiştiği ortamın sanat düzenlemelerine de başvurduğunu gösterir niteliktedir (Renda, 2003, s. 41-71).

Mekânın üst kısmında yedi küçük pencere yer almaktadır. Sol üst kısmından odanın içerisine farklı açılarla düşen ışık, mekânın içerisinde bulunan insan figürleri ve biçimler üzerinde ışık-gölge etkisini oluşturmuştur. Kompozisyonun solundaki figürler

ve eşyalar daha koyu, sağ taraftakiler ise daha açık renk tonuyla betimlenmiştir. Gölgede yer alan figürlerin giysilerindeki renk geçişleri keskin bir şekilde betimlenirken, ışığın yoğun olduğu yerlerde yumuşak geçişler görülmektedir. Mekâna yansıyan ışık, açık-koyu tonlarla kontrast etkiler oluşturmuş olup kompozisyonda derinlik etkisi sağlanmıştır. Işığın geliş yönüne doğru tahtta oturan Sultan ile sağ tarafta yan profilden betimlenen elçi heyeti ve devlet görevlilerinin üzerlerine ışık yoğun bir şekilde yansıtılarak kompozisyonda vurgu elde edilmiştir. Işığın güçlü etkisi, kompozisyonda yer alan tüm biçimlerin renk tonu üzerine etki etmiştir. Kompozisyonun ön tarafında yer alan insan figürlerinin görünüşleri yüz hatları geriye doğru gidildikçe belirginsizleşmektedir. Ressamın üslubuna özgü kırmızı-kahverengi gibi pastel renk tonlarının egemen olduğu canlı ve sıcak renk yoğunluğu bu kompozisyonda pek görülmemektedir.

Yatay bir şekilde ve açık kompozisyon şeması özelliğindeki resimde, cepheden bakılarak kabul sahnesi betimlenmiştir. Ressam, olayın geçtiği mekânı, kompozisyona simetrik bir şekilde yerleştirerek, figürleri ve biçimleri o anda buldukları yerlerinde betimlemiştir. Kompozisyonun ön tarafından geriye doğru figürlerin ve biçimlerin boyutlarında kademeli olarak küçülmelerle perspektif etkisi görülmektedir. Orta pencerenin arka tarafına yumuşak fırça darbeleriyle çizilen manzara ile derinlik etkisi vurgulanmıştır.

Elçi kabul törenlerinde, mekânın içinde yer alan tahtında oturan sultan, devlet görevlileri ve elçi heyetinin dizilme düzeni kompozisyonun ana konusunu oluşturmaktadır. Vanmour, bu düzene dikkat etmiş, diğer elçi kabullerinde bu düzenlemeyi kullanmış olup ayrıca kabullerdeki tüm detaylara önem vermiştir. Kabul töreninde yer alan görevlilerin duruş pozisyonları ve yerleri hiyerarşik bir düzen doğrultusunda gerçeğe uygun olarak betimlenmiştir (Bull, 2003, s. 25-39).



<b>Resim No</b>	: 48
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Elçi Vicont d'Andrezel'in Huzura Kabul Töreni
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Töreni
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 17 Ekim 1724
<b>Eserin Boyutları</b>	: 90x121cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

**Res. 48:**  
Elçi Vicont d'Andrezel'in Huzura Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 29).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Fransız Büyükelçi Vicont d'Andrezel'in Topkapı Sarayı Arz Odası'nda Sultan III. Ahmed'in huzuruna kabulünü konu almaktadır. Resim, diplomatik ilişkilerin yoğun görüldüğü bu dönemde Topkapı Sarayı'nda geçen resmi elçi kabul töreni betimlenerek canlandırılmıştır. Ressam, kompozisyonun sol tarafına, devlet büyüklerinden oluşan grubu, sağ tarafına da elçi heyetini ve devlet görevlilerini yerleştirmiştir. Sultan'ın huzura kabul törenlerinde hep aynı düzen verilmeye çalışılmıştır (Renda, 2003, s. 41-71). Cepheden bakılarak yapılan resimde, mekân simetrisi sağlanmış olup Sultan III. Ahmed tahtında, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Bu tür kompozisyonlarda ilgi Sultan'ın ve elçi heyetinin üzerine çekilmek istenmektedir. Elçi heyeti ve devlet erkânı ayakta, karışık bir düzenle grup oluşturacak şekilde tören içinde resmedilmişlerdir. Tahtın kenarına yerleştirilen üç şehzade, bu görkemli töreni

izlemektedirler. Tören düzeni ve törene uygun olarak giyilen kıyafetler, İmparatorluğun ihtişamını göstermektedir. İmparatorluk geleneneğini yansıtan kıyafetlerdeki süslemeler, devlet erkânının yüksek kavukları, Sultan'ın özgüveni yerindeki duruşu sahnenin atmosferine egzotik bir görünüm kazandırmıştır.

Yatay biçimde ve çok figürlü kompozisyon şemasında, iç (İnterior) mekânda geçen elçi kabulünü konu alan resimde, Arz Odası, pencereden içeriye yansıyan ışıkla aydınlanmaktadır. Özellikle resmin merkezine sol üstten yansıtılan ışık, farklı açılarla biçimlerin üzerine düşerek, görünümünde açık-koyu tonlarla etkili olmuştur. Işığın biçimler üzerine daha çok yansıdığı yerler açık ve yumuşak geçişlerle, gölgede kalan yerler ise koyu tonlarla betimlenmiştir. Zeminde yer alan kırmızı halı üzerine incilerin dizili olduğu altın teller ve duvardaki süslemelerin üzerleri ışığın etkisiyle parlak renk tonlarıyla vurgulanmıştır (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135). Sıcak renklerin hakîm olduğu kompozisyonda, ışığın kırmızı renkler üzerinde oluşturduğu açık-koyu tonlarla renk armonileri oluşturduğu görülmektedir. Vanmour, gözleme dayalı bir üslupla mekânın mimarisini ve biçimlerin üzerindeki süslemeleri ayrıntılı, titiz bir şekilde betimlemeye çalışmıştır. Işık-gölge etkisini iyi kullanarak bazı figürler ve biçimler üzerinde parlak, gölgeli yerleri vurgulayarak kompozisyonda derinlik ve hacimsel etkileri oluşturulmuştur. Bu özellik, resmin Barok etkilerini yansıtmaktadır.

Yatay biçimde ele alınan resmin kompozisyonunda, önden geriye doğru insan figürlerin ve biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif duygusu verilmiştir. Orta kısımda yer alan büyük pencerenin arkasına ağaçlı bir manzara dekoruyla kompozisyona derinlik etkisi kazandırılmıştır. Ressam, bu tören sahnesinde de tüm detaylara dikkat etmiş olup resmi olarak gerçekleşen ve ciddiyet isteyen bir anı kompozisyonunda başarılı bir şekilde betimlemiştir.

<b>Resim No</b>	: 49
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Venedik Elçisi Francesco Gritti'nin Geçiş Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Törenleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1725 (?)
<b>Eserin Boyutları</b>	: 88,5x120.5cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 49:**

**Venedik Elçisi Francesco Gritti'nin Geçiş Alayı, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 47).

**Eserin Betimi:**

Resim, elçi heyetinin Pera sırtlarından resmi tören geçişini konu almaktadır. Kompozisyona konu olan elçi, 1723-1726 yılları arasında İstanbul'da görev yapan Venedik Büyükelçisi Francesco Gritti olabileceği düşünülmektedir (Renda ve İnankur, 2010, s. 46). Resimde, Sultan'ın huzuruna kabul edilmek amacıyla elçi ve heyeti, saray tarafından görevlendirilen devlet erkânı ile birlikte Topkapı Sarayı'na doğru gidişi betimlenmiştir. Elçi kabul günü elçi saray erkânı tarafından Tophane'den alınarak saraya getirilirdi. Resimdeki sahne, bu özelliği göstermekte olup elçi kabul törenlerinin ilk aşamasını oluşturmaktadır (Renda, 2014, s. 37-43).

Resimde açık havada geçen bir resmigeçit töreni canlandırılmıştır. Kompozisyonun merkezine ve ön plana yerleştirilen elçi heyetinin geçit töreni vurgulanmakta olup beyaz bir atın üzerinde betimlenen elçi Gritti yer almaktadır. Onun hemen arkasında elçinin

heyetinde yer alan diğer kişiler de atlarının üzerinde görülmektedir. Oldukça kalabalık bir yeniçeri bölüğü ve devlet erkânı, elçi heyetine eşlik etmektedir. Ön plana yerleştirilen elçi heyeti, devlet erkânı, yeniçeri askerlerinden oluşan bir grup, resmin geçit töreni olduğunu vurgular şekilde bir araya getirilmiştir. Yol üzerinde gitmekte olan askerler ve atlar hareket halinde verilmiş kompozisyona bir hareketlilik katmaktadır. Kompozisyonun sol tarafında geriye doğru mezarlıkta bulunan iki grup ise elçi geçişini izlemektedir. Arka planda, yelkenli kayık, teknelerin olduğu Haliç, Süleymaniye Cami ve Bozdağın Kemeri'yle kent silüeti görülmektedir (Renda ve İnankur, 2010, s. 46).

Yatay bir biçimde ele alınan ve açık kompozisyon özelliği gösteren resimde, sol ön taraftan vuran ışık, insan figürleri ve diğer biçimler üzerinde açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Ön planından geriye doğru ışık etkisi azalmakta olup gölgelik alanlar koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Işık daha çok ön planda ve merkezde bulunan elçi Gritti'nin olduğu yere yansıtılmıştır. Böylece ışık etkisi ön tarafta bulunan heyetin ve diğer giysilerdeki sarı renkli bitkisel süslemeli görünümünü belirginleştirmekte olup kompozisyonda vurgu oluşturulmak istenmiştir. Ressamın renk üslubunu yansıtan pastel tonunda ve canlı renklerin kullanımlarında da bazı yerlerde ışık-gölge etkisi görülmektedir. Orta bölümde yer alan kara parçası ve ağacın yapraklarındaki açık-koyu tonlar oluşmaktadır. Ayrıca mezarlıkta bulunan insan figürleri, servi ağaçları üzerindeki aynı tonlarda ışık-gölge etkisini kuvvetlendirmektedir. Üst kısımda ara ara bulutlarla kaplı gökyüzünde de ışığın parlatici etkisi hissedilmektedir. Bu özellikler resmin, Barok etkilerini yansıtmaktadır.

Kompozisyonda perspektif ve derinlik kuralları başarılı şekilde uygulanmıştır. Ön planına yerleştirilen insan figürlerinden başlayarak, geriye doğru figürlerin ve biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi oluşturulmuştur. Kompozisyonun ışık etkisi sayesinde renk ve gölgelik alanlarda görüntülerin farklılaşması sağlanmıştır. Geriye doğru yerleştirilen figürlerin giysilerinde tüm biçimlerin kontur çizgilerinde ve renklerinde yumuşamalar görülmektedir. Elçi heyeti ve devlet erkânının belli bir düzen içinde kompozisyonun iç kesimine doğru betimlenmesi, derinlik etkisini göstermektedir. Koyu tonların hakîm olduğu kompozisyonda, ön planda sıcak renklerin kullanımıyla da derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 50
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Elçi Cornelis Calcoen'in Huzura Kabulü
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçilerin Kabul Töreni
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 17 Eylül 1727
<b>Eserin Boyutları</b>	: 90x121cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 50**  
**Elçi Cornelis Calcoen'in Huzura Kabulü, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 27).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Hollanda Büyükelçisi Cornelis Calcoen'in Arz Odası'nda III. Ahmed'in huzura kabulünü konu almaktadır. İç mekânda geçen bir resmi elçi kabul töreni, ayrıntılı ve detaylıca gözlemlenerek resimde canlandırılmıştır. Vanmour, bu tören sırasında elçinin izin alması sonucu bulunmuş olup sahneyi cepheden betimlemiştir. (Sint Nicolaas, 2003, s. 9-23).

Resmin merkezine cepheden yerleştirilen Sultan III. Ahmed, bilinen anatomisi ve aynı renk elbisesiyle elleri dizlerinin üzerinde ihtişamını yansıtan azameti ve özgüveni yerinde rahat bir şekilde tahtında oturmaktadır. (İrepoğlu, 2003, s. 73-102). Tahtın üzerinde iki tane yedek katibî sarık ile küçük bir sandık bulunmaktadır. Diğer tarafında ise kılıcı yer almaktadır. Tahtın hemen yanında sultanın dört şehzadesi bulunmaktadır. Damat İbrahim Paşa'da aynı yerinde betimlenerek elçi tercümanını dinlemektedir.

Takdim esnasında eğilen kişi ise elçinin tercümanıdır. Sultanın tam karşında olan kişi devletin amirali olan Damat Ahmed Paşa'dır. Resimde, sağ tarafında ise grup halinde yer alan elçi Calkoen ve devlet görevlileri benzer konulu resimlerindeki gibi detaylıca işlenen kaftanlı kostümleriyle aynı pozisyonda betimlenmiştir. Elçi Vicont d'Andrezel'in resimlerine oranla daha az figür bulunmaktadır (Renda, 2003, s. 41-72).

Arz Odası'nın mimari ve süsleme özellikleri yine ayrıntılı olarak gösterilmektedir. Altın yaldızlı gümüş sütunlu ve üzeri değerli taşlarla bezenmiş olan taht ile altın tellerle süslenmiş kırmızı bir halı ayrıntılı şekilde betimlenmiştir. Soldan gelen ışık mekânı aydınlatmaktadır. Mekânı aydınlatan ışığın etkisi insan figürleri ve diğer biçimler üzerinde parlak etki bırakmakta olup yer yer açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Canlı ve sıcak renklerin hakîm olduğu kompozisyonda, kırmızı, kahverengi, sarı, beyaz ve mavi gibi sıcak-soğuk renklerin birlikte kullanımıyla renkler arasında denge oluşturulmuştur. Işığın biçimler üzerinde oluşturduğu açık-koyu renk tonlarıyla renk armonileri görülmektedir.

Vanmour'un kapalı mekânlarda önemle üzerinde durduğu ve resimlerinde derinlik etkisini vermek için kullandığı pencere gibi mimari unsurlar, bu resimde farklı betimlenmiştir. Vicont d'Andrezel'in elçi kabul resimlerinde pencereden görünen ağaçlı manzara görünümü bu resimde de betimlenmiştir. (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135). Resmin genelinde Vanmour'a özgü olan koyu kırmızı-kahverengi renk tonları ağır basmaktadır (Bull, 2003, s. 23-39).

<b>Resim No</b>	: 51
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan III. Ahmed
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: (1727-1737)
<b>Eserin Boyutları</b>	: 33.5 x 26.5 cm.
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 51:**  
**Sultan III. Ahmed'in Portesi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Sultan III. Ahmed'in açık havada görkemli giysileri içinde portresini konu almaktadır. Hollanda Büyükelçisi Cornelis Calkoen'in albüm siparişi doğrultusunda yapılmıştır. Kompozisyonun merkezinde, Sultan III. Ahmed sol eli belinde, sağ elinde ise sıkıca tuttuğu güç sembollerinden biri olan şeşberiyile ve iki Hasodalısıyla cepheden betimlenmiştir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135). Geri planda sultanın arka tarafında iki hasodalısı yer almaktadır. İzleyiciye bakar şekilde görülen sultanın fizyonomisindeki duru ifade, başarılı bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Sultan'ın üzerinde, koyu kürk astarlı sarı renginin koyu tonuna yakın ipekli kaftanı ile murassa sorguçlu sarığı bulunmaktadır. Kemer tokası, sarığındaki sorgucu ve elbisenin yakalarında işleme kakmalı süslemeler yer almakta olup Doğu egzotizmini yansıtan önemli detaylar olarak görülmektedir (Renda, 2003, s. 41-71; İrepoğlu, 2000, s. 376-439).

Saray bahçesini andıran bir yerde ayakta ve bakışları izleyiciye dönük olan sultanın arkasında iki hasodalısı yer almakta olup bakışları farklı yöne doğru betimlenmiştir. Has odalılarının üzerlerinde kırmızı elbiselerdeki sarı renkli motifli süslemelerin çizilmesi ressamın gözlemlerini yansıtır. Kompozisyonun arka tarafına ağaçlar ve bir bina yerleştirilmiştir.

Kompozisyona kırmızı ve kahverengi tonları hakîmdir. Kahverengi bir zemin üzerinde betimlenen Sultan III. Ahmed ve iki Hasodalı figürlerinin üzerine sol taraftan gelen gün ışığı vurmaktadır. Işığın etkisiyle figürlerin ve zeminin üzerinde farklı renk tonları oluşmuştur. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Sultan'ın üzerindeki giyside ve bahçe zemininin üzerinde açık-koyu tonlarla kontrast etkisi verilmiştir. Işık etkisi şerhin, kaftanın üzerindeki elmas ya da zümrüt işlemelerine yansıtılarak parlak görümlü olarak betimlenmiştir. Bu etkiler, Sultan'ın ihtişamını yansıtırken aynı zamanda kompozisyonun egzotik görünümünü vurgulamaktadır. Kompozisyonun geri planına yerleştirilen ağaçların koyu tonlu görünümü, esere kapalı bir hava katarak izleyicinin tüm dikkati önde bulunan Sultan'ın üzerine verilmek istenmiştir. Bu özellikler resmin Barok etkilerini göstermektedir.

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonda, betimlenen figürler ve diğer biçimlerin geriye doğru yerleştirilişleri arasında perspektif uyumu sağlanmıştır. Ön tarafa yerleştirilen Sultan III. Ahmed'den başlayarak geriye doğru figürlerde ve nesnelere küçülmeler perspektif etkileri görülmektedir. Solda geri plana yerleştirilen saray binalarının görüldüğü manzara ve bulutlu gökyüzüyle de kompozisyonun derinlik etkisi artırılmıştır. Ressamın renk üslubunu yansıtan kırmızı ve kahverenginin tonları resimde görülmekte olup zeminde üzerinde görülen açık-koyu renk tonlarıyla da derinlik etkisi vurgulanmıştır.



<b>Resim No</b>	: 52
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan I. Mahmud
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: (1730-1737)
<b>Eserin Boyutları</b>	: 38 x 31cm.
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 52:**  
**I. Mahmud'un Portresi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, III. Ahmed'den sonra Osmanlı tahtına geçen Sultan I. Mahmud'un (1730-1754) portresini konu almaktadır (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135). Bu resim, elçi Cornelius Calkoen'in siparişi doğrultusunda yaptırılmıştır. Sultan I. Mahmud'u konu alan resim sahnesinde, ressamın kendine özgü portre üslubu göze çarpmaktadır. Daha önce yaptığı III. Ahmed portrelerine benzer kompozisyon özellikleri görülmektedir. Kompozisyonda, Sultan I. Mahmud'un arkasında yanyana duran iki Hasodalı yer almaktadır. III. Ahmed'in portresindeki gibi açık bir alanda, sağ elinde şeşberi ve sol eli belinde bakışları izleyiciye dönük şekilde betimlenmiştir. Üzerinde, amcası III. Ahmed'in kaftanına benzer yeşil bir kaftan ile sorguçlu katibî bir sarık bulunmaktadır. İki hasodalının üzerinde ise görevleri dolayısıyla giydikleri kırmızı kıyafetleri yer almaktadır. Kompozisyonun soluna yerleştirilen bir kapı açıklığından geri planda iki

katlı bina görünmektedir. Vanmour'un gerçekçi üslubu bu resimde de görülmektedir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135; İrepoğlu, 2000, s. 376-439).

Açık bir havada, önden gelen ışığın zeminde ve diğer biçimler üzerine farklı açılarla düşmesi sonucu renklerde açık-koyu tonlarının olduğu görülmektedir. Sultanın görkemini yansıtmak için üzerine yansıtılan ışığın açık-koyu tonları giysisinde, fizyonomisinde parlak etkilerle net görünümünü vermektedir. Sağ üst yüzey koyu renk tonunda betimlenmiş olup Sultan'ın olduğu ön planın daha vurgulu görünmesi sağlanmıştır. Kompozisyonda açık-koyu ton etkilerinin yoğunlu göze çarpmakta olup koyu tonların fazla kullanıyla resimde Barok özellikler görülmektedir.

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonun kurgusunda sol tarafta görülen mimari biçimlerle resme, perspektif bir etki kazandırılmıştır. Arka plana yerleştirilen kapı açıklığı, iki katlı bina ve bulutlarla kapalı gökyüzü derinlik etkisini artıran özelliklerdir. Pastel renk tonlarına yakın canlı ve sıcak renklerin görülmesi ressamın üslubunu yansıtırken sıcak-soğuk renklerle kompozisyonda renkler arasında bir denge oluşturulmuştur.

<b>Resim No</b>	: 53
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1730-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 33.5 x 26 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 53:**  
Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.



**Kaynak:** (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'yı iç mekânda özel giysileriyle portresini konu almaktadır. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Sultan III. Ahmed döneminde 1718-1730 yılları arasında sadrazamlık görevi yapmış önemli bir devlet adamıdır. Hollanda Büyükelçisi Cornelius Calkoen'in siparişi doğrultusunda ele alınan portre resmi, gerçekçi bir anlayışta betimlenmiştir (Renda, 2003, s. 41-71).

Sadrazam Damat İbrahim Paşa, kırmızı ve gri renkli bir duvar önünde sadrazamlara ait olan gökemli giysileri içinde ayakta betimlenmiştir. Üzerinde beyaz renk tonuna yakın samur kürk astarlı bir kaftan ile başında kallavi bir sarık bulunmaktadır. Resimde, sadrazamın bilinen anatomisi, fizyonomik özellikleri ve giysisiyle elçi kabul törenlerinde betimlenen sadrazamla aynı özellikleri taşıdığı görülmektedir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Dikey bir biçimde ele alınan kompozisyonda, ön plana ve merkeze yerleştirilen Nevşehirli Damat İbrahim Paşa cepheden gösterilmiş olup başı hafif sağa bakar şekilde betimlenmiştir. Ayakta betimlenen Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, ressamın tek figürlü resimlerinde görülen benzer bir duruşla sağ ayağı, sol ayağına oranla ön planda resmedilmiştir. Geri plana yerleştirilen sade renkli ve basamaklar olan duvarla derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Yatay zemin üzerinde Damat İbrahim Paşa'nın dikey biçimli görünümüyle kompozisyonda yatay-dikey dengesi sağlanmıştır.

Figürün sağ tarafına vuran ışık sayesinde, beyaz ipek kaftan üzerinde açık-koyu tonların oluştuğu görülmektedir. Farklı açılarla gelen ışığın giysi üzerinde oluşturduğu açık-koyu etkilerle ton kontrastlıkları oluşturulmuş olup renk geçişleri keskince betimlenmiştir. Böylece Vanmour'un resimlerinde görülen Barok etkisi bu resimde de görülmektedir. Sadrazam'ın yüzündeki duruluk, duruşundaki zariflik, ellerinin küçüklüğü ve elbisesindeki hafif dalgalı görüntü bu izlenimi vermektedir (İrepoğlu, 2003, s. 73-101). Kapalı kompozisyon özelliği gösteren resimde, geri planın sade renkli bir fonla betimlenişiyle ön planda bulunan Sadrazam üzerine tüm dikkatler yansıtılmaya çalışılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 54
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Lady Mary Wortley Montagu
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1717-1718
<b>Eserin Boyutları</b>	: 33x25 cm.
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 54:**  
Lady Mary Wortley Montagu, Jean Baptiste Vanmour, Özel Koleksiyon.



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 32).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İngiliz elçisi Sir Edward Wortley Montagu'nun eşi Lady Mary Wortley Montagu'nun portresini konu almaktadır. Lady Mary Wortley Montagu, 1717 yılında İstanbul'a gelip burada bir yıl kalmıştır (Aksakoğlu,1994, s. 487-488). Bu süre içerisinde şık bulduğu Doğu giysileri içerisinde Vanmour'a iki resmini yaptırmış olduğu bilinmektedir.

Resimde, Lady Mary Montagu, açık bir havada, ayakta gerçekçi bir anlayış doğrultusunda betimlenmiştir. Lady Mary Montagu, dönemin İstanbul modasına göre zengin süslemeli Türk giysileri içinde oldukça zarif bir şekilde görülmektedir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Lady Mary Montagu, sol ayağı önde hafif sağa dönük şekilde yer almaktadır. Vanmour, portrelerindeki duruşuna benzer bir duruşla figürü ön planda, kompozisyona yerleştirmiştir. Figürün ayaklarına kadar inen iç

gömleğin üzerine yeşil bir ipek entari, beyaz kürk astarlı kaftan yer almakta olup figür üzerinde ışık sayesinde parlak etkiler görülmektedir. Kompozisyonda, sol önden farklı açılardan gelen gün ışığı figürün üzerine yansıtılmıştır. Işığın etkileri zemin üzerinde ve arka planda yer alan ağaç yapraklarında oluşan açık-koyu renk tonlarıyla kontrast etkiler oluşturmuştur. Ressam'ın küçük portre resim boyutlarına uygun bir şekilde ele alınan kompozisyonda, figürün gerçek anatomisi ve Türk giysisi ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Arka plana yerleştirilen kahverengi tonlarındaki ağaç yaprakları ressamın renk üslubunu yansıtırken ön planda bulunan figürün üzerine vurgu yoğunlaştırılmıştır. Figürün giysilerinde bulunan kırmızı renkle derinlik etkisini sağlamıştır.

Dikey biçimde ve açık kompozisyon özelliği gösteren resimde, sol ön plana yerleştirilen çalılıklardan başlayarak geriye doğru yerleştirilen biçimlerle perspektif etkisi verilmiştir. Resimde, figürün gerisine yerleştirilen ve koyu renkle betimlenen ağacın kompozisyon dışına taşan görünümüyle, Barok özelliğini yansıtmaktadır. Ağaç yapraklarının renk tonlarında ve sağ üst tarafta ağaçların arasından gökyüzünün betimlenişi derinlik etkisini artırmıştır.

<b>Resim No</b>	: 55
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Solak Başı
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1707-1708
<b>Eserin Boyutları</b>	: 17 x 23 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Renklendirilmiş Gravür
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Recueil-Ferroil Albümü

**Res. 55:**  
**Solakbaşı, Jean Baptiste Vanmour, Recueil de Cent Estampes Représentant Différentes Nations du Levant, 1707-1708.**



**Kaynak:** Öndeş ve Makzume, 2000, s. 65).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Marquis-de Ferroil için yapılmış olan saray çevresinde görevli olan Solakbaşı'nı konu almaktadır. Sultanın yaya muhafızlarından ve yeniçeri ordusunda bulunan askeri birliğin başkumandanı olan Solakbaşı betimlenmiştir.

Tek figürlü olarak ele alınan kompozisyonda, Solakbaşı, görevine uygun şekilde giyinmiş olup gri bir duvar ya da fon önünde ayakta betimlenmiştir. Üzerinde koyu kürklü bir kaftan, iç entarisi ve başında beyaz saçaklı başlık bulunmaktadır. Solakbaşı'nın sağ ayağı öne doğru, sol eli belindeki kuşak üzerinde olup sağ eli ise yana açılmış işaret parmağıyla yeri gösterir şekilde hafif sağa bakar biçimde cepheden betimlenmiştir.

Işık kompozisyona sağ taraftan vurmaktadır. Bu nedenle figürün gölgesi sol tarafa doğru düşmektedir. Sağ ayağı diğer ayağından öne doğru betimlenmesi ve üzerindeki elbisenin kıvrımlarıyla kompozisyona hareketlilik verilmiştir. Zemin üzerinde oluşan açık-koyu renk tonlarıyla kontrast etkiler oluşturularak derinlik etkisi verilmiştir.

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonda, hareket halinde betimlenen figürle perspektif etkisi verilmeye çalışılmıştır. Sağ ayağı önde, sağ eliyle yeri işaret parmağıyla gösterir şekilde betimlenmesi perspektif etkisini yansıtmaktadır. Önden geriye doğru duvarın bittiği yerde az da olsa bir derinlik etkisi görülmektedir.



<b>Resim No</b>	: 56
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Saraylı Kadın
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 17 x 33,5 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijkmuseum, Amsterdam

**Res. 56:**  
**Saraylı Kadın, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Renda, 2003, s. 1-27).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı Sarayı'nda yaşayan ve kimliği belirsiz elinde kuş tüylü bir ayna tutan kadın figürünü konu almaktadır. Elçi Cornelis Calkoen'in siparişi doğrultusunda yapılmıştır. Saray sosyetesine ve Lale Devri'nin kadın modasına özgü giysileriyle oldukça zarif, ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Kapalı bir mekânda ayakta betimlenen kadın figürünün kim olduğu belirtilmemiştir. Saray haremde yaşayan, önemli kadınlardan biri olduğu da tahmin edilmektedir. Lale Devri'nin şatafatlı kadın kıyafetlerini yansıtmaları ve saraya mensup bir kadının sahip olabileceği kıyafetlerle betimlenmiştir. Tek figürlü ve kapalı kompozisyon şemasında ele alınan resimde, figürün üzerinde ayaklarına kadar inen beyaz iç gömleği, gömleğin üzerine göğüs bölgesi açık yeşil ipekli bir entari görülmektedir. Parlak kumaş üzerine

çiçek desenli motifli süslemeler yer almaktadır. Omzu üzerine beyaz kürk astarlı bir kaftan bulunmaktadır. Başında hotoz şeklinde bağlanmış, kırmızı bir başörtüsü yer almaktadır. Belinde süslü bir kemer bulunurken, elinde dönemin modasına uygun kuş tüylü, mücevherli yelpaze tutmaktadır.

Kompozisyonun sol tarafında bir duvar parçası, figürün arka tarafına da bir perde dekoru yerleştirilmiştir. Ressamın iç mekân resimlerinde çoğunlukla başvurduğu Avrupalılara özgü dekor olan perde motifini kullanarak Barok resim üslubunun özelliklerini resimlerinde betimlemeye çalışmıştır. Figür sol ayağı önde, vücudu ve başı hafif sola doğru yönelmiş biçimde cepheden betimlenmiştir (Renda, 2003, s. 41-71).

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonunda, kaynağı belli olmayan ışık sol taraftan vurmaktadır. Işığı yoğun alan yerlerdeki renk tonlarında bir parlaklık ve açılma görülmektedir. Işığın parıltılı etkisi kadın figürünün yüzünde ve bedeni üzerinde yoğunlaşmıştır. Işığı az alan yerlerde koyu renk tonları görülmektedir. Işık, zemin ve duvarın üzerine yansyarak buralarda açık-koyu renk tonlarının görülmesine neden olmuştur. Kadın figürünün üzerine yansıtılan ışığın parıltılı etkisiyle giysilerde bulunan motifli süslemeleri ayrıntılı titiz bir çalışma örneğiyle betimlenmiştir.

Kompozisyonun arka planına yerleştirilen perde sayesinde resme bir hareketlilik kazandırılmıştır. Toplanmış şekilde betimlenen perdenin soluna doğru, koyu tonla gösterilen duvarla ve alt kısımda beyaz çıkıntılı duvar yapısıyla kompozisyona bir derinlik etkisi verilmiştir. Figürün fizyonomisi oldukça başarılı bir şekilde betimlenmiştir.

<b>Resim No</b>	: 57
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Loğusa Ziyareti
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 55.5 x 90 cm.
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 57:**  
**Loğusa Ziyareti, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (İz Yılmaz, 2010, s. 269).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı toplumunda gelenek ve göreneklerinin biri olan loğusa ziyaretinin günlük yaşamından bir sahnesini konu almaktadır. İç mekânda yeni doğum yapmış bir Türk kadının odası betimlenmiştir. Türk geleneklerini yansıtan resimde, yeni doğum yapan kadın kırmızı örtülü bir yatakta yatmakta ve onu ziyarete gelen birçok kadın loğusa kadını ziyaret etmektedirler. Bu kompozisyonda kadınlar bağdaş kurmuş şekilde sedir üzerinde oturmuş aralarında sohbet etmektedirler. Ön planda loğusa ziyaretinde ikramları yapan kadınlar görülmektedir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Kompozisyonun sağ tarafında üç kadın, doğmuş olan bebeğin beşiğini hazırlamaktadırlar. Loğusa kadının önünde yere oturmuş şekilde duran kadın, tandır üzerinde kahve pişirmektedir. Sol tarafta bir kadın sofranın üzerinde gelen ziyaretçilere ikram edilecek olan şerbeti hazırlamaktadır. Ayakta iki hizmetliden biri elinde uzun

delikli gülsuyunu tutarken diğeri ise elinde tütsü tutmaktadır. Arka planda yeşil örtülü duvara, ziyaretçilerin getirdiği renkli mendiller asılıdır. Ressam, eserine konu ettiği mekânın mimari unsurlarını, içinde yer alan eşyaları ve kadınların evde giyindikleri elbiseleri önceki gözlemlerine dayanarak ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir. Vanmour'un uzun süreden beri İstanbul'da kalıp Türk örf ve adetleri hakkında önemli bilgiler edinerek loğusa sahnesini canlıymış gibi daha sonradan betimlemiş de olabilir.

Kompozisyonun bütününe hakîm olan ve kaynağı belli olmayan yapay ışık, merkeze yerleştirilen loğusa kadının yatağı ve onun önündeki alana daha yoğun şekilde yansıtılmıştır. Bu alana yansıyan ışığın etkisiyle zemin üzerinde yer alan zengin süslemelerle döşenmiş halı ve kumaşlardaki ayrıntılar hemen göze çarpmaktadır. Ayrıca yoğun ışık etkisi resimde yer alan figürlerin ve biçimlerin üzerindeki renk tonlarının daha canlı görünmesini sağlamıştır. Işığın az olduğu yerler koyu renk tonuyla betimlenmiştir. Açık-koyu renk kontrastlıkları oluşturularak derinlik ve biçimlerin hacim etkisi sağlanmıştır.

Önden geriye doğru figürlerde ve biçimlerde küçülmeler görülmekte olup kompozisyonun geri planına doğru derinleşen görünümle de perspektif etkisi oluşturulmuştur. Sol tarafta yeşil kıvrımlı örtünün altında pencere üst kısmındaki pencere açıklıklarıyla kompozisyonun derinlik etkisi verilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 58
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Okulun İlk Günü (Âmin Alayı)
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 38.5 x 53 cm.
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 58:**  
**Okulun İlk Günü (Âmin Alayı), Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 45).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı toplumunda “Bed-i Besmele” ya da Âmin Alayı olarak da isimlendirilen ve bir törenle eşliğinde mektebe yeni başlayan erkek çocukları ile gergef öğrenmeye giden kız çocuğunun aileleri önünde sokaktan geçişlerini konu almaktadır (Üstünipek M. ve Üstünipek P., 2014, s. 35-45).

Okulun İlk Günü olarak isimlendirilen bu resim, erkek çocuklar ile gergef öğrenmesi için okula başlayan kız çocuğu kompozisyonun ön planında betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında yerel kıyafetleri içinde bir grup erkek çocuk görülmektedir. Çocukların hemen arkasında başı üzerinde nakış için gergef taşıyan bir hizmetli yer almaktadır. Onun hemen arkasında kompozisyonun merkezine yerleştirilen dikiş için okula gitmekte olan küçük bir kız çocuğu ve elinden tutan annesi görülmektedir. Bu iki figürün arkasında törene eşlik eden bir grup kadınla iki çocuk

betimlenmiştir. Kadınların üzerindeki giysilerde ve çocukların başlarında bulunan sarıya benzer giysilerle Müslüman oldukları anlaşılmaktadır. O dönemde sarı pabuç ve renkli giysiler, Müslümanlara özgü olarak bilinmektedir. Yüzleri feraceli ve farklı renkte sokak giysileriyle kadınlar o döneme özgü bir şekilde betimlenmişlerdir. Üzerlerindeki sade giysileriyle betimlenen figürlerin, sıradan halktan olduğu anlaşılmaktadır (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Kompozisyonun ön planına bir duvar parçası ve ağaç yaprakları yerleştirilmiştir. Geri planda ise pencereleri olan bir duvarın içinde ağaçlar ile duvara bitişik su sebili yer almaktadır. Sebilin mimari unsurları arasında istiridye nişli bir kemer ile kıvrımlı dalların oluşturduğu süsleme özellikleri görülmektedir. Bu özellikler Barok mimari özellikleri yansıtan ayrıntılar olarak görülmektedir.

Kompozisyonun konusu açık havada geçmektedir. Sol üst taraftan yansıyan gün ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Erkek öğrenciler, gergef taşıyan hizmetli ve kompozisyonun merkezinde bulunan anne ve kızının üzerine yansıyan ışığın parlak etkisi görülürken figürlerin arkasına gölgeleri düşmektedir. Gölgede kalan kısımlar zemin üzerinde daha koyu tonlarla betimlenmiş olup kompozisyonun hacimselliği vurgulanmıştır.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, figürler arka arkaya dizilmiş şekilde betimlenerek derinlik etkisi verilmiştir. Kompozisyonun geri planına yerleştirilen pencerelerle dizili bir duvar ve hemen arkasında ağaçlar arasında görülen gökyüzü atmosferiyle perspektif etkileri sağlanmıştır Kompozisyonun biçimleri üzerinde görülen açık-koyu renk tonlarıyla kontrastlıklarla derinlik ve hareketlilik etkisi verilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 59
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 44.5 x 58.5
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 59:**  
**Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 42).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'da yaşayan Ermenilerin gelenek ve göreneklerinden biri olan düğün şenliğini konu almaktadır. Osmanlı toplumunda yaşayan her dine mensup halkın gelenek ve göreneklerinden biri olan düğün adetleri o dönemki koşullara uygun, gözleme dayalı ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Resim, elçi Calkoen'in resim albümü için İstanbul'da yaşayan, Ermenilere ait düğün adetlerini canlı bir atmosferle kompozisyonuna yansıtmaya çalışmıştır (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Çok figürlü ve açık kompozisyon şemasında ele alınan resimde, ön plana yerleştirilen insan figürleri sola doğru hareket etmektedirler. Sağ planda kadınların arasında kırmızı elbiseli ve duvaklı gelin yer almaktadır. Etrafında birbirine bitişik şekilde sokakta giyindikleri renkli elbiseleriyle kalabalık bir kadın grubu görülmektedir. Kadınların

önünde, elinde uzun bir çubukla mum tutan bir kişi ile hemen yanında rahip yer almaktadır. Bunların önünde silahlı olan figürün yanında özel giysileriyle betimlenen damat bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda müzik eşliğinde kendilerine özgü dans eden erkek figürler yer almaktadır. Kompozisyonun ön tarafında çalıların kapladığı duvar üzerinde arkası izleyiciye dönük bir figür düğün alayını izlemektedir. Sol planda, bir yeniçeri askeri asayişi sağlamak için yüzü, dans edenlere dönük şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ arka planında, istiridye nişli ve kubbeyle örtülü bir bina yer almaktadır. Her iki köşede yer alan ağaçlar arasında Boğaziçi ve Sarayburnu silüeti gözükmekte olup bu görünümle kompozisyonun vurgusu pekiştirilmiştir. Geriye doğru ufuk çizgisinde görünümlerin kontur çizgilerinde yumuşamalar görülmekte olup üst kısım bulutlu gökyüzüyle betimlenerek tamamlanmıştır.

Açık bir havada betimlenen kompozisyonun ele alınışı ve figürlerin boyutlarında ressamın üslubu görülmektedir. Gün ışığı sol taraftan gelerek kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Işığın farklı açılarla figürler ve biçimler üzerine düşerek oluşan açık-koyu ton etkileri oluşturmuştur. Işık etkisi, kompozisyonun sol tarafında aralarında gelininde bulunduğu kadın grubunun olduğu yere daha fazla yansıtılarak, dikkatler bu alana çekilmek istenmiştir. Figürlerin giysilerinde görülen sıcak-soğuk renkler ile diğer biçimlerin üzerinde oluşan açık-koyu ton kontrastlıklarıyla kompozisyonda hem derinlik etkisi pekiştirilmiş olup hem de renkler arasında bir denge oluşturulmuştur. Kompozisyonda, iki ağacın arasından geriye doğru kademeli olarak küçülmelerle perspektif ve derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bulutlarla kaplı gökyüzünde oluşan açık-koyu renk tonlarıyla perspektif ve derinlik etkisi pekiştirilmiştir.



<b>Resim No</b>	: 60
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Hünkâr İskelesi'nde Boğaz Gezintisi
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 78 x 101cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 60:**  
**Hünkâr İskelesi'nde Boğaz Gezintisi, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (İz Yılmaz, 2010, s. 272).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Hünkâr İskelesi'nde, saraya mensup kadınların ve yerel halkın gidip dinlendikleri sohbet ettikleri gündelik yaşamdan bir sahneyi konu almaktadır. Elçi Calkoen'in albümü için yapılan resim, İstanbul'un mesire yerlerinden biri olan Hünkâr İskelesi'nin bulunduğu mekânın atmosferi canlı bir şekilde betimlenmiştir (S. Nicolaas, 2003, s. 103-135).

Resim, açık havada hoşça vakit geçiren insanların bir arada gösterildiği Rokoko resim türü özelliklerini yansıtmaktadır. Kompozisyonda, kadınlar kendi aralarında sohbet ederek ve dinlenerek vakit geçirmeye çalışmaktadırlar. Kompozisyonunun ön planına sağa ve sola yerleştirilen ağaçlar arasındaki alan üzerine ayakta duran ve oturarak sohbet eden kalabalık insan figürleri görülmektedir. Orta plana doğru bir çeşme önünde, aralarında çocukların da olduğu kadın grubu yer almaktadır. İskelenin başında yüzü

denize dönük Haremağası bulunmaktadır. Haremağası ve kadınların süslemeli giysilerinden de anlaşılacağı üzere saray kadınlarının mesire alanında dinlendiklerini göstermektedir. Kıyıya yakın deniz suları üzerinde yer alan kayığın içinde iki erkek figürü bulunmaktadır. İskelenin diğer tarafında kayıkta bulunan ve yolcu taşıyan figürler, kadınları bu mesire alanına getirmektedir. Kompozisyonun geri planında iki dağ arasında Boğaziçi'nin derin görünümü ile biçimlerin kontur çizgilerinde yumuşamaların görüldüğü ufuk çizgisinin üst kısmı, bulutlu gökyüzüyle tamamlanmıştır (Sint Nicolaas 2003, 103-135).

Koca çınarların altında gölgelik alanların oluşturduğu Hünkâr İskelesi'nin bulunduğu mekâna gün ışığı sol planda bulunan ağaçların arkasından gelerek daha çok iskele üzerinde duran ve yerde oturan insan figürleri üzerine vurmaktadır. Işığın geliş yönünün tersi yönünde figürlerin gölgesi arka tarafa düşmektedir. Işığın yoğun olduğu yerler daha parlak ve canlı renklerle betimlenirken, ışığın az olduğu yerler ise koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Açık havada geçen kompozisyonda, ön plandan başlayarak kompozisyonun figürleri ve biçimlerinde ufuk çizgisine doğru kademeli şekilde küçülmeler görülmektedir. Böylece kompozisyonda perspektif ve derinlik etkisi görülmektedir. Arkaya planda ufuk çizgisine doğru gidildikçe eriyen doğa görüntüsü ve gökyüzüyle de derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 61
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Khorra Dansı Oynayan Rumlar
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 44 x 58cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 61:**  
**Khorra Dansı Oynayan Rumlar, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 43).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, yeşil bir alanda müzik eşliğinde geleneksel dansları olan Khorra Dansı oynayan ve kentte yaşayan Rumları konu almaktadır. Kompozisyonun sol ön planında bir çocukla bir kadın figürü yer almakta olup sağ ön planında ise aralarında bir erkeğin yer aldığı üç kadından oluşan bir grup, dans edenleri izlemektedir. Kompozisyonun orta kısmına ise elleri birbirine tutar şekilde dört kadın ve dört erkekten oluşan toplam sekiz kişi Khorra Dansı oynayarak betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında, dans edenlere müzik çalan bir erkek figür bulunmaktadır. Bunun hemen arkasında biri ayakta yedi kadın oturmuş dans edenleri izlemektedir. Kompozisyonun sağ geri planında da benzer şekilde dans eden başka bir grup görülmektedir. Vanmour, Rokoko resimlerinde görülen fete galante olarak bilinen açık havada hoşça vakit geçiren kadınlı erkekli grupları resmeden bir anlayışta bu resmi betimlemiştir (Bull, 2003, s. 25-39). Ressam,

dönemin modasına uygun giysileriyle Rumların geleneklerini gözleme dayalı bir üslupla resme aktarmıştır.

Açık havada geçen resimde, gün ışığı kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Gün ışığı sol taraftan gelerek daha çok kompozisyon ön planında bulunan insan figürleri üzerine vurmaktadır. Işığın figürler ve yeşil zemin üzerinde oluşturduğu açık-koyu renk tonlarıyla kompozisyonda hem derinlik etkisi hem de biçimlerin hareketliliği ve hacimselliği verilmeye çalışılmıştır. Işığın güçlü etkisiyle giysilerin üzerindeki süslemeleri ve renklerin canlı görünümünü sağlamıştır. Ayrıca tüm biçimlerin hacimselliği ışık-gölge etkisiyle verilmiştir. Figürlerin üzerinde o dönemin modasına uygun rengârenk ve bitkisel motiflerle süslü Rumlara özgü giysiler yer almaktadır. Lale Devri İstanbul'unda oluşan atmosferi, renkli, zengin süslemeli kostümleri ve eğlenceleriyle başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Sol arka planda, ağaçlar üzerinde ışığı alan yerler açık, alamayan yerler ise daha koyu renk tonlarında betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ arka planında ağaçlar önünde dans eden diğer figürlü grubun bulunduğu alana ise gün ışığının yoğun bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Işık, figürlerin ve ağaçların üzerinde açık renk tonları oluştururken geri plana doğru renklerde bir yumuşama görülmesine neden olmuştur. Sıcak ve soğuk renklerin birlikte kullanımıyla renkler arasında denge sağlanmıştır.

Çok figürlü bir kompozisyonda ele alınan resimde, ön taraftan başlayarak geriye doğru başarılı bir perspektif etkisi görülmektedir. Ön tarafa yerleştirilen dans eden Rumların hareketleri, yüz hatları ve giysilerinin renkleri ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Arka planda ağaçlar önünde dans eden figürlerin ve diğer biçimlerin renklerinde yumuşamalarla, görünümünde belirsizleşmeler görülmektedir. Geri planda ağaçların arasında görülen dağ ile bulutlarla kaplı gökyüzüyle kompozisyonun perspektif ve derinlik etkisini vurgulanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 62
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1737
<b>Eserin Boyutları</b>	: 142 x 214 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijksmuseum, Amsterdam

**Res. 62:**

**Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

**Eserin Betimi:**

Resim, Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış ismiyle kentin panoramik görünümünü konu almaktadır. Ressamın büyük boyutlu resmidir (Sint Nicolaas, 2003, 103-135). Calkoen için yapılan büyük boyutlu resimlerinden biri olan eser, Hollanda Büyükelçiliği salonundan bakılarak izlenebilen Galata, Tophane, Boğaz, Anadolu kıyıları, Haliç, Sarayburnu, arka tarafa doğru Prens Adaları ve karlı Uludağ'ı gösteren bir İstanbul şehir panoraması resmedilmiştir (Boppe, 1998, s. 14).

Kompozisyon panoramik görünümlü manzara resimlerinden biri olan Veduta<sup>2</sup> tarzında ele alınıp betimlenmiştir.

Kompozisyonun ön tarafında konum olarak alçakta bulunan elçilik binası burada biraz yüksekte gösterilmiştir. Buna rağmen kompozisyon ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Elçilik terasında ayakta duran ve oturan figürler yer almaktadır. Terasın sağ tarafında atın dizginlerini tutan bir seyis, sol tarafta ise bir arabayı çekmekte olan bir figür bulunmaktadır. Terasın önünde boylu boyunca uzanan Tophane Mahallesi uzanmaktadır. Burada Tophane Camii, top dökümhanesi ve kent dokusunu yansıtan sivil mimari yansıtan evler betimlenmiştir. Kompozisyonun orta planında yelkenli gemilerin bulunduğu Boğaz ve Haliç görülmektedir. Tophanenin hemen karşısında Topkapı Sarayı'nın bulunduğu Sarayburnu yer almaktadır. Kompozisyonun sol planında da Anadolu yakası, arka planda ise Prens Adaları, Bursa Uludağ ve bulutla kaplı bir gökyüzü görülmektedir.

Açık havada geçen İstanbul manzarasını yansıtan kompozisyonda, gün ışığı resme vurmaktadır. Soldan vuran ışığın etkisiyle elçiliğin terası üzerindeki figürlerin gölgesi arka tarafa düşmektedir. Kompozisyona pastel tonların hakîm olduğu ve Ressam Vanmour'un üslubuna uygun renklerle betimlenen figür kıyafetleri göze çarpmaktadır. Işığı alan yerler daha açık bir renk tonunda, alamayan kısımlarda kapalı renk tonlarıyla ışık-gölge etkisi görülmektedir.

Orta planda Haliç'e doğru yansıyan ışığın etkisiyle deniz üzerinde açık renk tonları görülmektedir. Arkaya doğru gidildikçe bulutlar arasından yansıyan güneş ışığının etkisiyle Sarayburnu, Boğaz'da ve Prens Adaları üzerine ışık vurmaktadır. Ufuk çizgisine doğru ışığın etkisiyle renk tonlarında yumuşamalar görülmektedir. Kompozisyonun üst kısmında görülen bulutlu gökyüzünde, açık alanlar daha beyaz, mavi renk tonlarıyla, kapalı alanlar ise gri bulutlarla betimlenerek açık-koyu tonlarla ışık-gölge etkisi verilmiştir.

---

<sup>2</sup> Veduta; kenti yansıtan bir manzara tarzı resmi olup Venedikli Canaletto (1697-1768), Venedik kentinin manzaralarını betimlemleyerek bu resim türünün ilk örneklerini vermiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. S. Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 182.

Kompozisyonda, ön taraftan başlayarak arka tarafa gidildikçe küçülen İstanbul manzarasıyla perspektif etkisi sağlanmıştır. Arkaya doğru küçülen biçimlerin boyutlarında belirsizleşme, renk tonlarında erime ya da yumuşamalar perspektif ve derinlik etkisini pekiştirmektedir. Elçilik terasından ufuk çizgisine doğru kentin özel konumuna bağlı olarak yansıtılan İstanbul'un derin görünümlü manzarasıyla kompozisyona derinlik ve perspektif etkisi kazandırılmıştır. Geri planda yer alan ve kompozisyonu ikiye bölen bulutlarla kaplı gökyüzüyle de bu etki artırılmıştır

<b>Resim No</b>	: 63
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Vanmour
<b>Eserin Adı</b>	: Patrona Halil
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Olaylar
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1727-1730
<b>Eserin Boyutları</b>	: 90x 120 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Rijkmuseum, Amsterdam

**Res. 63:**  
**Patrona Halil, Jean Baptiste Vanmour, Rijksmuseum.**



**Kaynak:** (Sint Nicolaas, 2012, s. 47-76).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Patrona Halil ve arkadaşlarını konu almaktadır. 1718-1730 yılları arası Osmanlı İmparatorluğu'nda eğlencenin doruk noktasına ulaştığı, siyasi olarak sakin ve diplomatik bir dönemin yaşandığı “Lale Devri” diye nitelenen döneme son veren Patrona Halil ve isyanını canlı bir atmosferde yansıtmaya çalışmıştır. Resim, önemli kişileri göstermesi bakımından belgesel nitelik taşıması yanında, Vanmour'un imzasını taşıyan tek betimlemesidi (Renda, 2003, 41-71).

Kompozisyonun ön planında Patrona Halil ile isyanda kendisine yardımcı olan iki arkadaşı Muslu Beşe ve Kahveci Ali yer almaktadır (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135) Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Patrona Halil, bir duvar ya da köprü üzerinde kılıcını havaya kaldırmış, belinde tabancasıyla, göğsü açık şekilde betimlenmiştir.



Patrona Halil'in duruşu Vanmour'un portre resimlerinde görülen benzer duruşla betimlenmiştir. Üzerinde kırmızı bir ceket, içinde yeşil iç gömleği, yarı çıplak bacakları, kırmızı çarıkları ve elinde kılıcıyla isyancıyı andırır tarzda izleyiciye bakar şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında üç figür bulunmaktadır. Yüzü izleyiciye dönük olanın elinde mızrak, diğerinin elinde ise ipekten bir bayrak görülmektedir. Bunların Muslu Beşe ve kahveci Ali olduğu tarihi kaynaklarda belirtilmektedir.

Resimde de görüldüğü gibi olay muhtemelen Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki önünde geçmektedir. Kompozisyonun arka planına yerleştirilen Bab-ı Hümayun Kapısı'nın solunda yer alan binanın duvar dibinde çadır kurmuş isyancılar, at arabasına yerleştirilmiş olan idam edilen sadrazam ve diğer vezirlerin cesetlerini taşıyan kadınlar görülmektedir (Sint Nicolaas, 2003, s. 103-135; Renda, 2003, s. 41-71). İsyanın yaşandığı alanda halktan biriymiş gibi giyinmiş isyancı yeniçeri askerleri yer almaktadır. Açık havada geçen resmi, sol üstten gelen gün ışığı aydınlatmaktadır. Işığın yoğun etkisi merkezde bulunan ve izleyiciye gösterilmek istenen sahneye vurmaktadır. Üstten gelen ışığın etkisiyle figürlerin gölgeleri arkaya düşmektedir. Işığı bol alan figürlerin renk tonlarında bir açıklık ve parlaklık oluşmaktadır. Kompozisyonun arka planında olayın geçtiği mekânın zemini üzerinde ışığın etkisiyle hafif gölgelik alanlar oluşmuştur. Sol tarafta bulunan binanın duvarları üzerinde ışığı alan yerler açık, daha az alan yerlerde ise koyu renk tonlarıyla kontrast etkiler verilmeye çalışılmıştır. Kompozisyonun genelinde figürlerin giysilerinde ve biçimlerin renklerinin benzer tonlarda betimlenmesiyle renkler arasında bir bütünlük sağlanmıştır.

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonda, çok figürlü bir kompozisyon şeması göstermektedir. Önden geriye doğru gidildikçe küçülen, dağınık ve hareket halinde figürlerle kompozisyona perspektif etkisi verilmeye çalışılmıştır. Arkaya doğru gidildikçe figürlerin, biçimlerin boyutlarında küçülmeyle beraber, kontur çizgilerinde ve renk tonlarında yumuşamalar görülmektedir. Kompozisyonun geri planına yerleştirilen Bab-ı Hümayun'un yüksek duvarlı giriş kapısı ve arka tarafta yer alan minareli camiyle derinlik etkisi artırılmıştır. Gökyüzü açık ve yer yer gri renkli bulutlarla kaplıdır. Giysilerde görülen sıcak, canlı renklerle kompozisyonun vurgusu artırılmıştır. Figürlerin, gerek tipleri ve gerekse canlı renkli kıyafetleri bakımından Lale Devri

döneminin atmosferini yansıtırken sıcak-soğuk renklerin kullanımıyla kompozisyonun renkleri arasında denge oluşturulmuştur.

## **2.2. Antoine-de Favray (1706-1792)**

Antoine-de Favray, 1706 yılında Fransa'nın Bagnolot kentinde doğmuştur. XVIII. yüzyılda Avrupa'da etkili olan Rokoko resim tarzının önemli ressamlarından biri olan Jean-François de Troy'dan resim dersleri almıştır. Favray, 1738 yılında hocası ile birlikte Roma'ya gitmiştir. Burada bulunan Akadémie de France (Fransız Akademisi) yatılı öğrenci olup daha sonra Troy'un asistanı olarak göreve başlamıştır. Akademide, Raffaello'nun "Roma'da Yangın" isimli eserinin kopyasını yapmıştır (Boppe, 1998, s. 42; Germaner, 2010, s. 52-61; Ustaoglu, 2010, s. 24; Çötelioglu, 2009, s. 30; Malti, 2008, s. 3-26).

Favray, 1744'te Roma'ya gelen Malta şövalyeleri ile dostluk kurmuş ve daha sonra birkaç ay kalmak için Malta'ya gitmiştir. Malta'da on sekiz yıl kalmıştır. Malta'da kaldığı süre içinde sanatını devam ettirmek için önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye çalışmıştır. Malta Adası'nda kalmasına sebep olanlar arasında; kiliseler için dini konulu tablolar, Büyük Üstad Pinto ve şövalyelerin portre resimleri olarak görülmektedir. Favray, burada bulunan tarikatın geçmişindeki önemli olayları, genel meclisinin törenlerini ayrıntılı olarak betimleyen resim çalışmaları yapmıştır. Malta Adası'nın manzara resimlerini, yaşayan kişilerin ışıltılı ipeklerden yapılmış zengin işlemeli kostümlerini ve kendisini etkileyen değişik saç modelleriyle Maltalı kadınları resimlerini betimlemiştir (Boppe, 1998, s. 42; Germaner, 2010, s. 52-61).

Büyük Üstad Pinto tarafından 30 Ekim 1751 yılında kendisine şövalye unvanı verilerek Malta Adası'nda uzun süre kalmasına sebep olmuştur. Malta'nın Akdeniz'deki önemli kenti olan Valette'ye gidip gelen tüccarların anlattıkları Doğu limanlarını ve doğulu kadınlara benzeyen Maltalı kadınların hikâyeleri ressamda Osmanlı ülkesine gitme arzusunu uyandırmıştı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda gelenek haline gelen ve her yılın ilkbahar aylarında Akdeniz'de Kaptan Paşa Kadırgası'yla seferler düzenlenirdi. 1760 yılında tarihi bir olay gelişmiştir. Kaptan Paşa Kadırgası, Akdeniz'de tur için yola çıktığı zaman Kos



Mariette'nin belirttiği gibi; Fransız elçisi Charles Gravier, sanatçıya özel ilgi göstermiştir. Elçinin yanında bulunan Baron de Tott, Louis ve Elisabeth Chénier, elçi sekreteri Raulin ve eşi Pierre Guys gibi önemli kişilerle yakın ilişkiler kurarak İstanbul kentine de uyum sağlamıştır. Ressam, Fransız elçiliği sarayına yerleşmiştir. Burası İstanbul Boğazı'nı ve limanını görüş açısına hakîm bir yer olmasına rağmen, daha geniş bir görüş açısına sahip olan Rus elçiliği sarayını tercih ederek panoramik resimler yapmıştır. Ayrıca Kâğıthane Deresi'nden, Haliç'ten Anadolu ve Rumeli Hisarları gibi İstanbul'un ilgi çeken yerlerini betimlediği çalışmalar etüt niteliğinde tanımlanır. Bir av partisinde ya da bir gezi sırasında acele olarak gerçekleştirdiği çalışmalar yarım kalmıştır (Boppe, 1998, s. 44; Germaner, 2010, s. 52-61).

Favray, İstanbul'da çalışma ortamının Hristiyan ülkelerinde gibi olmadığından şikâyetle bulunmuştur. Şövalye Etienne-François Turgot (1721-1788)'a yazmış olduğu mektupta, buradaki insanların her isteniline izin vermediklerini, yönetici kişilerin ise resim yapmasına kolaylık sağladığını belirtmiştir. Sanatçı, çalışmalarında doğaya bakarak evleri, ağaçları tek tek betimleyerek uzun zamanda meydana geldiklerini, buna rağmen betimlediği nesnelerin doğadakine benzer olduğunu nitelemektedir.

Antoine-de Favray, elçi Charles Gravier'e ilk takdimi olan tablosunu 1762 yılında yapmıştır. Favray, Kaptan Paşa Kadırgası'nın İstanbul'a dönüş gününün panorama niteliğindeki manzara tablosunu betimlemiştir. Sonbahar ve kış mevsiminde panoramik tablo için çalışmalarını sürdürmüştür. Bu tablo, elçinin varisleri tarafından korunmuş olup daha sonra tablonun kısa zaman içinde birkaç örneği yapılmıştır. Yapılan örnek resimlerde manzaranın aynı olduğu, figürlerin giysilerini, tavırlarını ve yönlerini değiştirerek farklı çalışmalarda bulunmuştur (Res. 64).

**Res. 64:**  
**İstanbul Panoraması, Antoine-de Favray, Pera Müzesi, 1773.**



**Kaynak:** (İnankur, 2010, s. 328-341).

Favray, Malta'ya döndükten sonra da çok etkilendiği bu İstanbul manzarasını betimlemeye çalışmıştır. Malta şövalyesi olan arkadaşı Etienne-François Turgot için 1770 ve 1773 yıllarında iki tane İstanbul panoraması yapmış olup Turgot'a 1774 tarihli yazdığı mektupta tablosunun hakkında bilgi vermiştir (Boppe, 1998, s. 45; Germaner, 2010, s. 52-61; İnankur, 2010, s. 328-341).

Turgot, Favray'ın kompozisyon kurgusunu olumsuz bulmuştur. Turgot, görünümün Prensler Adası'ndan ya da Marmara'nın kıyılarından çizilse daha güzel olacağını, tablonun ön tarafında yer alan evlerin ağırlaştırıcı bir etkiden kurtulacağını belirtmişti. Bu sebeple sanatçı 23 Kasım 1774 ve 28 Ağustos 1775'te yazmış olduğu iki açıklayıcı mektuplarla cevap vermiştir. Antoine-de Favray, ayrıntıları görebilmesi için Turgot'a büyük bir tablo göndermesi ve resim yapmanın uzun zamanını aldığını belirtir. İstanbul'un her yerinde resim yapmanın zor olduğunu, halkın ön yargılı tavırlarının, Pera'daki bir elçilik binasında çalışmalar yaptığında başına gelmeyen kalmadığını, gördüğünü detaylı olarak çalıştığını da ifade etmiştir (Boppe, 1998, s. 50; Germaner, 2010, s. 52-61).

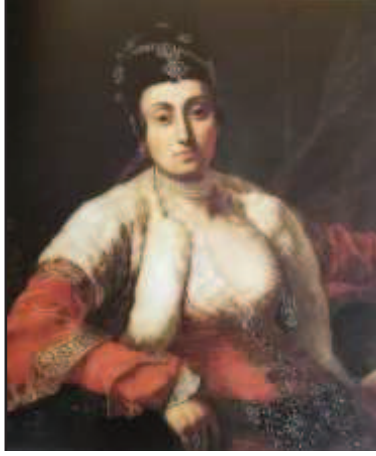
Sanatçı, tablonun gerçeğe uygun olması konusunda gerçekçi bir davranış sergiler. Roma ve Malta'daki resim çalışmalarında gerçekçiliği kanıtladığı gibi bu resminde de aynı izlenimi vermektedir. Sanatçı, Malta'nın kuru ikliminin ve aşırı ışığının imkân sağladığı ortamdaki, İstanbul'un yumuşak havasının eşyalar üzerinde parlak bir ışıkla yansıdığı, fırça darbelerinin kesin olmadığı bir resim tarzında değişmelerin oluşmasına neden olmuştur. İstanbul'da ürettiği ve daha sonra Malta'da tekrar ele aldığı İstanbul panoramaları arasında tarz açısından bir farklılık bulunur. Böylece 1762 tarihli

Sarayburnu'ndan Görünüm tablosu ile Turgot'a Malta'da yaptığı benzeri 1774 tarihli tablo arasında farklar vardır. 1774 tarihli tablonun yumuşaklığının ortadan kaybolduğu, desenin kesinliğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Boppe, 1998, s. 51; Germaner, 2010, s. 52-61).

Semra Germaner'e göre; sanatçının Turgot ile yazışmalarının İstanbul'la alakalı bilgiler içermesinin yanısıra sanatçı ile sipariş veren kişinin yapıt hakkında karşılıklı görüşlerini yansıtması, panoramalar hakkında bilgisi vermesi, ne amaçla yapıldıklarını ortaya koyması açısından da çok önem taşımaktadır. Favray'ın böylesine belgeselci yaklaşımı resmi sipariş eden kişinin mensubu olduğu aydınlanma çağının bilgiye olan düşkünlüğü kadar, Turgot'un kentin stratejik konumuna duyduğu merak ve ilgiyle de ilişkilidir. Vanmour, Hilaire, Cassas ve Melling gibi sanatçıların İstanbul'u konu alan manzara resimlerinin büyük bölümünün limanı ve Topkapı Sarayı'nı betimlemiş olmaları da aynı nedenlere bağlı olduğunu belirtmiştir (Germaner, 2010, s. 52-61).

Auguste Boppe; "Sarayburnu'nun görüntüsünden etkilenmiş olan hiçbir ressamın, Favray kadar gerçeklik görüntüsünü yakalayamadığını belirtmektedir. Melchor Lorchs, 1575 yılında yapmış olduğu ve hayranlık uyandıran İstanbul deseninde, kentin bir bölümünü göstermiştir. Çünkü o günlerde elçiler Galata'da kalıyor ve buradan ancak Stamboul'u görebiliyorlardı. Vanmour ise Favray'ın çalıştığı yerlerde çalışmıştı ama onun peyzajları belli bir düzenlemeyle yerleştirilmiştir. Hilaire ve Choiseul-Gouffier'nin çevresindeki ressamalarda kopuk kopuk izlenimler vermişlerdi. Sadece Melling panorama görüntüsünü vermeye başarabildi ve doğayı büyük bir doğrulukla sunmuştu. Ama Favray'ın bir tek tuvalinin etkiyi yakalayabilmesi için Melling'in İstanbul Limanına girişinden önce hazırladığı albümden birçok sayfayı çevirmemiz gerekecektir" diye belirtmektedir. Sanatçı, panoramik resim çalışmalarını sonbahar ve kış aylarında gerçekleştirmiştir. Favray, İlkbahar aylarında ise daha çok elçiliğe ziyaret amacıyla gelen aristokrat kesimden insanın kostümlü resimlerini yapmıştır (Res. 65) (Boppe, 1998, s. 52).

**Res. 65:**  
**Yunanlı Bir Bayanın Portresi, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 105).

Daha önceleri önemli bir yazlık olan Belgrad Köyü ve ormanı bu dönemde popülerliğini bazı nedenlerden dolayı kaybetmiştir. İstanbul'da bulunan memur, tüccar, Levanten ve Frenklerin XVIII. yüzyıldan beri yerleştikleri yukarı Boğaziçi'ndeki Büyükdere ve Tarabya Köyü, 1730 yılından sonra önemli bir mekân olmuştur. Tarabya'da, Levanten sosyetesini oluşturan ünlü ailelerin muhteşem konakları, rıhtım boyunca uzanmış halde bulunmaktaydı. Favray, burada bulunan güzel konakların ve Avrupai bir yaşam tarzının yaşandığı Tarabya kıyılarını gösteren panoramik tablosunda, yalılarını ve Fransız elçiliğinin yazlık binasını da resmetmiştir. Sanatçı Favray, Müslüman halkın katı tutumundan dolayı, Levanten topluluğu arasında daha çok yer alıp böylece çok istediği Antik Yunan'ın tipini ve kostümlerini yansıtmak için uygun modeller bulmuştur. Bu sayede İstanbul'daki Levantenlerin yaşayışları ve giysileri resim çalışmalarının önemli konusu olmuştur (Boppe, 1998, s. 53; Germaner, 2010, s. 52-61).

Sanatçı, yaşadığı yüzyılın egzotizm ve Antikite tutkusuyula birleştirdiği Doğu güzelini, daha çok Antik Yunan tipine yakınlaştırmıştır. Favray'ın Malta'da hayranlık uyandıran kadın kostümlerini gösteren tabloları gibi İstanbul'un kozmopolit yaşamının bir parçası olan Gayrimüslim kadınları içerisinde egzotik Doğulu güzel tipini oluşturarak betimler. Bütün tablolarında çalıştığı Rum kadını figürleri oldukça yakından betimlemesi, gösterişli elbise ve takılarını tüm ayrıntılarıyla vermeye çalışmıştır (Germaner, 2010, s. 52-61). İstanbul'da genelde sokağa çıkmayan kadınlar, evlerinde bile çok şık giyinir, giyimlerine özen gösterirlerdi. 1764 yılında betimlemiş olduğu iki tablosundan biri olan "Üç Güzel Levanten" tablosu, günümüzde Toulouse Musée des Augustin'de

bulunmaktadır. Bu iki tabloda yer alan kadınların evin içerisinde ve sokağa çıkmak için yaptıkları saç modelleri ve başlıkları XVIII. yüzyıl Osmanlı başkentindeki kadınların ve gündelik giysileri hakkında bilgi vermektedir. Rum Kadınları Pazarda ve “Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda” isimli tabloları da bu türde çalışılan eserleri arasında yer almaktadır (Res. 66). O dönemdeki kadınların önemli süs eşyalarından biri olan yelpazeyi, “Bahçede Rum Kadınları” adlı tablosunda merkezde bulunan modelin elinde resmettiği görülmektedir. Yazar Guys, Bahçede Rum Kadınları tablosunu çok gerçekçi bulur ve “Voyage littéraire de la Grèce ou Letter sur les Grecs anciens et modernes” yapıtına bir gravür resmini koymuştur. (Boppe, 1998, s. 53; Germaner, s. 52-61; İnankur, 2010, s. 328-341).

**Res. 66:**  
**Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 112), (Boppe, 1989, s. 113).

Osmanlı toplumunda Rumların dans şölenleri, XVIII. yüzyıl boyunca da moda olmaya devam etmiştir. Antoine-de Favray, Vanmour’un günlük yaşamı konu alan resimlerin arasında ilgi çekici olan, Rumların geleneksel danslarını oynayarak eğlenmelerini konu alan “Khorro Oynayan Rum Kadınlar ve Erkekler” tablosuna benzer çalışması bulunmaktadır. Favray, Boğaziçi yaşantısını konu edinen “Rumlar Dans Ederken” tablosunu elçi Vergennes Kontu Charles Gravier’e hediye etmiştir. Sultanlar için yaz aylarında önemli bir gezinti mekânı olan Beykoz’un ağaçları altında dans eden Rumları betimlemiştir.

XVIII. yüzyıl ilk çeyreğinden itibaren Avrupa’da giderek yaygınlaşan “Turqueri Modası” görülmeye başlamıştır. Avrupa’da zengin ve aristokrat kesime mensup yabancı kökenli önemli kişiler genelde Türk gibi giyinerek, giysileriyle ressamalara portrelerini



yaptırmışlardır. Aynı dönemde Osmanlı İmparatorluğu topraklarına gelen Avrupalı diplomatlar ve gezginler de egzotik görünümlü Türk giysileriyle portre resimlerini İstanbul'da bulunan yabancı ressamalara betimlettirmişlerdir. Fransız Elçisi Vergennes kontu Charles Gravier ve eşi de bu moda uyararak resimlerini yaptırmışlardır. Bu resimler birer portre özelliği taşımaktadır (Res. 67). Elçi Charles Gravier'in eşi olan Annette Duvivier, yeşil kumaşlı perde önünde divana serili kürkün üzerine oturmuş, sarı renkli ipek elbise içinde, değerli taşlardan oluşan takıları takınmış şekilde betimlenmiştir (Boppe, 1998, s. 57; Germaner, 2010, s. 52-61).

**Res. 67:**  
**Vergennes Kontu Charles Gravier, Antoine-de Favray, Özel Kol., 1766.**



**Kaynak:** Renda ve İnankur, 2010, s. 61).

Favray'ın İstanbul'da kaldığı (1762-1771) yıllarda, portre resim çalışmaları içerisinde sıradan veya önemli kişilerin portre resimleri bulunmaktadır. Dönemin Avrupalı insanına çekici gelen Türk giysileri içerisinde resim yaptırma modasına uygun resimler üretmiştir. Bu örnekler arasında, elçi Charles Gravier ve eşi, diplomat ya da zengin bir kişiye ait erkek portreler, elçilik sekreterinin eşi Catherine Rauilin'in portresi ve bir Rum Kadını'nın portresi gibi çalışmaları yer alır (Res. 68)

**Res. 68:**  
**Catherine Raulin, Antoine-de Favray, Fossati Kol. Venedik.**



**Kaynak:** Boppe, 1989, s. 104).

Favray, 1771'de İstanbul'dan ayrıldıktan sonra Malta'ya döndükten sonra resim çalışmalarına devam etmiş, 1778'de otoportresini yapmıştır. Otoportrenin arkasına yerleştirdiği Ayasofya görünümü İstanbul'a duyduğu özlemi belirtmiş olabilir. Sanatçı zengin, soylu aileleri ve tüccarları betimleyen grup portre çalışmaları da mevcuttur. İzmir'de yaşayan Hollandalı tüccar David George van Lennepp ve ailesini betimlemiş olduğu grup portreleri arasında en önemlilerinden biridir (Res. 69), (Boppe, 1998, s. 68; Germaner, 2010, s. 52-61).

**Res. 69:**  
**David George Van Lennepp ve Ailesi, Antoine-de Favray, Rijkmuseum.**



**Kaynak:** (Germaner, 2010, s. 52-61).

Favray'ın, elçi kabul törenlerini gösteren resimleri de mevcuttur. Favray, İstanbul'da kaldığı süre içinde hem Fransız elçisi Charles Gravier'in huzura kabulünü hem de Charles Gravier'in yerine 1768'de atanan elçi Şövalye Saint Priest'in kabulünü resimlemiştir. Saint Priest'ye ait olan tablo, Paris 1771 salonu 63 numarada sergilenmiştir. Bilindiği gibi elçi kabul törenleri sultanın huzurunda nadir olarak gerçekleşirdi. Elçiler İstanbul'a geldiği sırada ve ülkelerine dönüşlerinde sultanın

huzuruna çıkarlardı. Elçi Charles Gravier'in huzura kabulünde ve yeni elçi Şövalye Saint Priest'in 29 Kasım 1768'de III. Mustafa'nın huzuruna kabul edilmişinde Favray'ın bulunup bulunmadığını hiçbir kaynak belirtmez. Huzura kabul törenini betimleyen iki tablo ve bir deseni bulunur. Tablolardan biri Boisbriou'da, diğeri ve önemli tablo olan Saint Priest'in akrabası Kont Virieu'de, desen çalışması ise 1811 yılında M. Raiffé tarafından İstanbul'dan getirilmiş ve bu çalışma A. Boppe'de bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 60; Germaner, 2010, s. 52-61).

Huzura kabul tablolarından biri Charles Gravier'e ait diğeri ise Saint Priest'e aittir. Huzura kabul törenleri her zaman aynı düzen içerisinde verilirdi. Resmedilen figürleri ne yeri ne de Sultan'ın karşısındaki tavırları değişir. Ressam Vanmour'un huzura kabul törenli resimlerindeki düzenlemelerden birçok Avrupalı ressam yararlanmıştır. Huzura kabul resimlerinin genelinde sahne ve düzen hep aynı kalmış olup sadece kişiler değişmiştir (Res. 70).

**Res. 70:**  
**Elçi Charles Gravier'in Sultan III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 117).

Osmanlı ve Ruslar arasında bozulan siyasi ilişkilerden dolayı 1768-1774 Osmanlı-Rus savaşı başlamıştır. Sultan III. Mustafa'nın askeri alanda ıslah çalışmalarına önem vermiş, bu sebeple ordunun topçu alanında düzenlemeye gidilmiştir. Macar asıllı Fransız Baron de Tott'un askeri bilgisinden yararlanılmaya başlanmıştır. Baron de Tott Kâğıthane'de 600 topçu askeri Avrupa usulünde yetiştirmeye başladı. 1769 yılında Davut Paşa sırtlarına kurulan sadrazam çadırında yabancı elçileri kabul etmiştir (Res. 71). Favray, elçi Saint Priest'i sadrazamın çadırında kabulünü gösteren tabloyu

betimlemiştir. Tablo, elçinin akrabalarından M. de Charpin'de bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 57; Germaner, 2010, s. 52-61; Cezar, 1995, s. 34).

**Res. 71:**  
**Sadrazam'ın Elçi S. Priest'i Çadır'ında Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 121).

Osmanlı-Rus savaşı İstanbul'un egzotik ortamını bozmuş, böylece Favray'ın yaşamını ve resim çalışmalarını da olumsuz yönde etkilemiştir. Bu yüzden 1771 yılında İstanbul'dan ayrılarak Marsilya'ya gitmiş ve burada ciddi bir hastalığa yakalanmıştır. İyileştikten sonra Malta'ya geçmiştir. Malta'da yaşamının sonuna kadar resim çalışmalarına devam ederek İstanbul anılarını eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Favray, 1785 yılında bağlı olduğu Tarikat'ta komutanlığa yükselmiştir. Grand Dük tarafından Floransa Galerisi'nde bulunan ressamlar odası yönetimi komandör Ricci, Favray'den bir portresini istemiştir. Favray kendisini Doğulu bir düşünür gibi resmetmiştir. Kürklü bir kaftan içinde işlemeli bir yelek üzerine Malta Tarikat komandör yıldızlı haçı ile kürklü bir başlıkla kendi portresini betimlemiştir (Res. 72). Favray, 1792 yılında Malta'da ölmüştür (Boppe, 1998, s. 63; Germaner, 2010, s. 52-61).

**Res. 72:**  
**Otoportre, Antoine-de Favray, Musée des Offices, Florence.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 97).

## Antoine-de Favray'ın İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 73
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Elçi M. de Vergennes'in III. Osman'ın Huzuruna Kabulü
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Töreni
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: -
<b>Eserin Boyutları</b>	: 46x64 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: -

Res. 73:  
Elçi M. De Vergennes'in III. Osman'ın Huzuruna Kabulü, Antoine-de Favray.



Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/328481366547007610/>), [Erişim Tarihi: 09.03.19].

### Eserin Betimi:

Resim, 1754-1768 yılları arasında İstanbul'da görev yapan Fransız Büyükelçisi Charles Gravier M. de Vergennes'in Sultan III. Osman'ın huzuruna kabulünü konu almaktadır. Resim sahnesinde, Topkapı Sarayı Arz Odası'nda, sultan, sadrazam ve elçi heyeti dönemin protokolüne uygun, gerçekçi bir atmosferi yansıtan şekilde betimlenmiştir.

Kompozisyonun solunda köşeye yerleştirilen süslü bir tahta, Sultan III. Osman (1754-1757) oturmaktadır. Sultan, tören için giydiği görkemli kürklü kaftanıyla elleri dizleri üzerinde izleyiciye bakar şekilde cepheden betimlenmiştir. (İrepoğlu, 2000, 376-439). Sultan'ın bu şekilde betimlenişi, Vanmour'un elçi kabul törenlerindeki benzer duruşunu

ve betimlenişini göstermektedir. Yalpaze sorguçlu katibî bir başlıkla oturmakta olan Sultan'ın tahtı üzerinde iki tane yedek katibî başlığı ile elçinin hediyesi yer almaktadır (Renda, 2003, s. 41-71).

Vanmour'un huzura kabul törenleri konulu resimlerine benzer elçi protokol düzeni burada da görülmektedir. Resmin solunda Sultan'ın yanı başında kürk samurlu kaftanı giyinmiş sadrazam pencere önünde ayakta durmaktadır. Onun karşısında yarıya eğilmiş elleri bağlı elçi tercümanı elçi itimatnamesini arz etmektedir. Onun arkasında grup şeklinde betimlenenler arasında tören için kendisine verilen pembe renkli kaftanıyla elçi M. de Vergennes yer almaktadır.

Yan profilden gösterilen elçinin yüzü Sultan'a doğru bakar şekilde betimlenmiştir. Elçinin yanında protokol düzenine göre elçi heyeti ve saray görevlileri bir arada karışık şekilde yer almaktadırlar. Saray görevlileri ve elçi heyetlerinin kıyafetleri üzerinde bitkisel süslemeler ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Bunlar o dönemki saray törenlerinde giyilen geleneksel kıyafetlere uygun özellikleri taşımaktadırlar. Arz Odası'nın mimari süslemeleri, dekoru ve figürlerin fizyonomilerine uygun olarak ressam tarafından ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonda mekânın dekoru ve figürlerin arasında renk tonlarında bir bütünlük görülmektedir.

Resmin konusunun geçtiği iç mekâna gün ışığı, sol tarafta yer alan pencereden vurmaktadır. Işık, kompozisyonun merkezinde yer alan Sultan'ın ve elçi heyetinin bulunduğu yere daha yoğun şekilde yansımaktadır. Farklı açılarla gelerek biçimler üzerinde düşen ışığı az alan pencere önündeki zeminde, sadrazamın hafif gölgesi yere düşmektedir. Pencereye sırtı dönük olan sadrazamın sırtında ve kavuğuna vuran ışık, parlak bir etki yaratmıştır. Işığı az alan yerlerde ise koyu bir renk tonu görülmektedir. Işık, Elçi Vergennes ve arkasına dizilmiş şekilde duran saray görevlileri, elçi heyetindeki figürler üzerine yoğun bir şekilde vurmaktadır. Yoğun olarak vuran ışık etkisi ipekten ya da satenden yapılmış kumaşlar üzerindeki süslemelerin net bir şekilde ortaya çıkmasına neden olurken ayrıca kumaşlarda parlak bir etki de bırakmıştır. Böylece Favray, İstanbul'un zengin giysilerinin egzotizmini izleyiciye hissettirmeye çalışmıştır.

Yatay bir biçimde ele alınan ve çok figürlü bir kompozisyon şeması gösteren resimde, sağ plana düzenli bir şekilde yerleştirilen figürlerden başlayarak tahtın kenarındaki arka planda gözüken saray görevlisine doğru figürlerde kademeli olarak küçülmelerle perspektif etkisi oluşturulmuştur. Kompozisyon dar bir mekân görünümüyle insan figürleri ve diğer biçimler oldukça yakın bir şekilde betimlenmiştir. Arka planda yer alan tahtın arkasındaki pencere ve arka duvarda yarısı gözüken pencerelerle kompozisyona bir derinlik etkisi vermektedir. Sol üst tarafta yer alan büyük pencereyle de derinlik etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 74
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Elçi Saint Priest'in III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Töreni
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 29 Kasım 1768
<b>Eserin Boyutları</b>	: 96,5x126 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 74:**

**Saint Priest'in III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** Boppe, 1989, s. 115).

**Eserin Betimi:**

Resim, Fransa'nın İstanbul elçilik görevini atadığı Büyükelçi Saint Priest'in İstanbul'a gelişi sonrası 29 Kasım 1768 yılında III. Mustafa'nın huzuruna kabulünü konu almaktadır. Kompozisyonunda, sol arka planda tahtta oturan Sultan III. Mustafa yer almaktadır. Sultan III. Mustafa, tahtta elleri dizleri üzerinde törende giydiği zengin, süslü kaftanı ve yelpaze sorguçlu katibî bir başlıkla yüzü izleyiciye bakar biçimde cepheden betimlenmiştir. Tahtın üzerinde bitkisel süslemeli bir örtü yer almaktadır. Sultanın iki yanında tahtın üzerinde kılıcı ve yedek iki katibî sarığı bulunmaktadır. Kompozisyonun sol tarafında, pencerenin dibinde duvara bitişik şekilde dönemin sadrazamı ayakta görülmektedir.

Kompozisyonun sağ tarafında ise elçi Saint Priest'in heyeti ve saray görevlileri yer almaktadır. Saint Priest ve heyeti kendilerine özgü giysileri üzerine tören esnasında



verilen özel kaftanıyla betimlenmişlerdir. Saray görevlileri de görevleri gereği ve tören sebebiyle geleneksel giysileriyle yer almaktadırlar. Favray, bu kompozisyonda yer alan insan figürlerinin giysilerini Antikitiye merakına özgü benzerliklerle betimlemeye çalışmıştır. Bu grubun ön tarafında elçi tercümanı elleri bağlı hafif eğilmiş durumda elçinin itiatnamesini sunmaktadır. Hemen yanında sağ eli açık ve sol elinde bir kâğıdı ya da hediye tutan elçi Priest yer almaktadır.

Çok figürlü kompozisyon şemasında ve yatay biçimde ele alınan resimde, mekânın sol üst tarafındaki pencereden içeriye doğru gün ışığı vurmaktadır. Işık merkezde bulunan Sultan'ın ve elçi heyetinin bulunduğu yerlere daha yoğun şekilde vurmaktadır. Işığın etkisiyle kompozisyondaki biçimlerin renk tonları üzerinde açık-koyu tonlarla kontrastlıklar meydana getirmiş olup derinlik etkisi oluşturulmuştur. Kompozisyonun ön tarafındaki kahverenkli halı zemini üzerinde ışık-gölge değerleri görülmektedir. Pencere altındaki sadrazama doğru zemini kaplayan halı üzerinde koyu renk tonu hakîmken elçi heyetinin bulunduğu zemin ışığın etkisiyle açık kahverengi renk tonuyla betimlenmiştir. Sadrazamın ve Sultan'ın ipek kumaşlı giysilerindeki kıvrımlarla ışığın etkisiyle parlak görünümle sert geçişler elde edilmiş olup üzerlerinde açık-koyu renk tonları oluşmaktadır. Kompozisyonun arka planında yer alan duvar koyu renkli sade bir betimlemeyle gösterilmiş olup üzerine beyaz renkli fırça darbeleriyle açık-koyu ton etkisi pekiştirilmiştir. Kompozisyonda, ışığın yansıtılışıyla mekânda oluşan açık-koyu etkilerle Barok resim özellikleri görülmektedir.

Kompozisyonun sağ ön planında yer alan figürden başlayarak geriye doğru kademeli şekilde küçülmelerle perspektif etkisi verilmiştir. Sultan'ın oturduğu tahtın geriye doğru görünümüyle derinlik etkisi sağlanmıştır. Kompozisyon sol üst tarafında mekânı aydınlatan penceredeki gökyüzü atmosferiyle de bu etkisi artırılmıştır. Kompozisyonda Barok resim özelliklerinin etkileri görülmektedir.

<b>Resim No</b>	: 75
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Boğaziçi ve Haliç Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümü
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1770
<b>Eserin Boyutları</b>	: 95x250 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 75:**  
**Boğaziçi ve Haliç Görünümü, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, 1770.**



**Kaynak:** (Germaner, 2010, s. 52-61).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Turgot için yapıldığı tahmin edilen iki İstanbul panoramasından biri olan 1770 tarihli Boğaziçi ve Haliç görünümünü konu almaktadır. Favray, 1762'deki Kaptan Paşa Kadırgası'nın İstanbul'a girişini anımsatan bu resmi, Rus elçilik sarayından gözlemleyerek kentin doğasına uygun titiz bir çalışma örneğiyle gerçekçi şekilde betimlemiştir (Germaner, 2010, s. 52-61).

Pera'daki Rus Elçilik Sarayı Binası'ndan bakılarak yapılan resim kompozisyonunun sağ ön planında tarafı çevrili, içerisinde üstü kapalı kamelyada oturan insanlar yer almaktadır. Ön tarafta bahçe içerisinde ağaçların bulunduğu evlerden geriye doğru gidildikçe Tophane Cami ve Tophane Sahili gözükmektedir. Kompozisyonun orta kısmında, büyük ve küçük yelkenli gemilerin üzerinde bulunduğu Boğaziçi ve Haliç yer almaktadır. Sağ tarafta, Haliç Denizi'nin olduğu yere doğru Topkapı Sarayı ve Ayasofya'nın bulunduğu Sarayburnu silüeti görülmektedir.

Kompozisyonun sol tarafında denizin karayla bittiği izlenimini veren yer Üsküdar kıyıları ve arkadaki dağ sıraları ise Maltepe sırtlarıdır. Evleri ve camiler görülen Üsküdar'ın hemen karşısında denizin üzerinde Kız Kulesi yer almaktadır. Orta plana doğru uzanan kıyı Kadıköy'dür.

Kompozisyonun geri planına doğru Prens Adaları ve ufuk çizgisine doğru Bursa dağları görülmektedir. Resmin sağına doğru yüksekçe ve karlı şekilde betimlenmiş olan Uludağ yer almaktadır. Bursa Dağları ile Maltepe Dağları arasında görülen deniz İzmit Körfezi kıyılarıdır. Favray, İstanbul'un manzara görüntüsünü yansıttığı panoramik resmin tüm ayrıntılarını ve özelliklerini yansıtması için konum olarak yüksekte olan Galata Tepelerinden gözlemleyerek resmetmiştir (Germaner, 2010, s. 52-61)..

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonun konusu açık havada geçtiği için gün ışığının aydınlık etkisinden yararlanılmıştır. Işık kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Işığın etkisi, kompozisyonda bulunan tüm biçimlerin net görünümünü başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Gökyüzü açık yer yer bulutlarla kaplıdır. Sol ön plana doğru aydınlık etki görülürken sağ ön planda ise ışığın etkisi daha koyu tonlarla vurgulanmıştır.

Ayrıca gün ışığı, kompozisyonun orta planında yer alan Boğaziçi ve Haliç'in üzerinde ışık-gölge değerlerini oluşturmuştur. Deniz üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Yelkenli gemi ve teknelerin deniz suyu üzerine görüntüleri yansımaktadır. Haliç kıyısına yakın yerlerdeki binaların ve ağaçların görüntüleri deniz suyu üzerine yansımaktadır. Deniz üzerinde yumuşak fırça dokunuşları görülürken diğer biçimlerin çizgisel konturlarında yer yer sert geçişlerle betimlenmiştir.

Geri planda yer alan dağ sıraları üzerinde de havanın bulutlu olması nedeniyle ışık-gölgeli alanlarda oluşmuştur. Favray, gözlemlerine dayanarak geniş açılarla ele aldığı kompozisyonda, İstanbul'un o günkü sivil mimarisini, tarihi dokusunu ve doğa güzelliklerini ayrıntılı bir şekilde kendi üslubunu yansıtarak betimlemiştir. Resim, Veduta resim türüne uygun olarak kentin panoramik görünümünü gerçeğe ve ayrıntılara önem veren bir şekilde ele alan kent manzaralarından biridir.

Kompozisyon, perspektif ve derinlik etkisi açısından oldukça başarılı bir şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun ön planından geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Ufuk çizgisine doğru uzakta görülen dağlarla perspektif ve derinlik etkisi yansıtılmıştır. Kompozisyonda, güneş ışınlarının yarattığı canlı atmosferle, geri plana doğru gidildikçe biçimlerin renk tonlarında erimelerle hava perspektifi sağlanmıştır. Açık ve bulutlu gökyüzünde koyu tonlarla da kompozisyonun derinlik etkisini artırılmıştır. Kompozisyonun sağ tarafında yer alan insan figürleri günlük hayatlarına uygun dinlenirken betimlenmiş olup ve binalardan çıkan dumanlarla resme bir hareketlilik izlenimi kazandırılmıştır. Yer yer sıcak renklerin kullanımıyla derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 76
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1768
<b>Eserin Boyutları</b>	: 93x128 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 76:**  
Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon, 1768.



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 63).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Fransız Büyükelçisi M. de Vergennes'in eşi Annette Duvivier'in Türk kıyafetleri içerisinde portresi resmini konu almaktadır. Resim, XVIII. yüzyılda Avrupalılar arasında moda olan şatafatlı ve egzotik Türk giysileri içinde resim yaptırma geleneğini yansıtır. Anette Duvivier, Türk adetlerine ve stiline uygun bağdaş kurmuş şekilde oturarak betimlenmiştir. Figürün bu tarzda oturuş şekliyle betimlenişi hem Kontes'in hem de ressam Favray'ın Türk yaşamıyla iç içe olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Kompozisyonda ışığın yansıtılışı Barok, giysi ve zarif görünüşleri bakımından ise Doğu egzoizmini yansıtmaktadır.

Resmin konusu iç mekânda bir odada geçmektedir. Tek figürlü bir kompozisyon şemasında ele alınarak, resmin merkezinde Vargennes Kontes'i yer almaktadır. Kırmızı

halı üzerinde serili minderleri olan bir sedirde bağdaş kurmuş şekilde oturmuş olup sağ kolu ön tarafa doğru eli açık, sol kolu ise sedirin üzerindeki kürklü kaftana yaslı ve bakışları izleyiciye dönük şekilde cepheden betimlenmiştir. Sırtından çıkardığı içi kürklü beyaz bir kaftan arka tarafında durmaktadır.

Kontes'in üzerinde o dönemin modasını yansıtan zengin süslemeli ipek bir elbise bulunmaktadır. Üzerinde, göğüs kısmının kenarları işlemeli derin dekolte, düğmeleri bele kadar olan üzerinde sarı, kırmızı ve yeşil çiçek desenli bir kaftan bulunur. Kaftanın içine, göğüs dekoltesini kapatmaya yarayan beyaz bürümcek kumaştan kolları bol dökümlü bir iç gömlek giyinmiştir. Kaftanın üzerinde bel kısmında altın renginde metalden yapılmış çift tokalı bir kemer yer almaktadır.

Arkaya doğru taranmış ve toplu bir şekilde gözükken saçları üzerinde incilerle sıralanmış bir taç bulunmaktadır. Kulaklarında değerli taştan yapılmış küpeler gözükmektedir. Açık kalan iki kollunun bileklerine dolanan üç sıra halinde incilerle dizili takılar bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda sedirin üzerinde kalın taneli teşbih görülmektedir. Kompozisyonun geri planında üzerinde gri renk tonların olduğu koyu yeşil bir örtü ya da perdeyle dekor tamamlanmıştır.

Dikey biçimde ele alınan kompozisyonun ışık kaynağı belli değildir. Işık sol taraftan gelerek mekânın ve figürün üzerine vurmaktadır. Sol taraftan gelen ışık sayesinde figürün gölgesi arkadaki kaftanın ve perdenin üzerine düşmektedir. Kompozisyonun tam merkezine, ön plana yakın bir şekilde betimlenen Kontes'in reel anatomisini, giysilerini ve takılarının ayrıntılarını izleyiciye sunan oldukça parlak ve güçlü bir ışık kompozisyona egemendir. Işık, bağdaş kurmuş figürün dizlerinden başlayarak baş uçuna kadar net bir şekilde vurmaktadır. Işığı çok alan yerlerde renkler daha parlak ve canlı bir şekilde vurgulanmıştır. Oturuş şeklinden dolayı alt tarafı bol kesim olan kıyafetinde oluşan kıvrımlarda gölgeler bulunur. Vuran ışık, mekânın dekoratif unsurlarını oluşturan halı, minder, sedir, tesbih ve perde üzerinde de açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Işık, giysi ve takılar üzerinde parlaticı bir etki yaratarak, Türk giysilerinin egzotizmini, şatafatını ön plana çıkarmıştır. Kompozisyonda, ele alınan figürün reel anatomisi, üzerindeki giysilerin, takıların net görünümüyle portre kurallarına uygunluğu ressamın üzerinde durduğu ayrıntıcı üslubunu yansıtmaktadır.

Figürün yüzünde yer yer pembemsi allıklarla duru bir ifade görülmektedir. Bu da ressamın resimlerinde yumuşak fırça dokunuşlarına başvurduğunu göstermektedir. Figürün kadın oluşu nedeniyle, tüm zarıflığı, zerafeti gerçekçi bir biçimde kompozisyona yansıtılmıştır (Germaner, 2010, s. 52-61).

Kompozisyonun perspektif etkisi, ön plandan başlayarak geriye doğru kademeli bir şekilde küçülmelerle sağlanmıştır. Sol planda kürklü kaftanın bir ucundan başlayarak arkaya doğru yatay bir şekilde yer alması resmin perspektif etkisini artırmıştır. Alt tarafı bol dökümlü kaftanın geniş kol dökümleri ve iç gömleğinin kollarda oluşturduğu bol dökümler kompozisyona hacimsel bir etki kazandırmış olup derinlik etkisini artırmıştır. Geri planda, üzerinde gri renk tonları bulunan koyu renkli perde dekoru kompozisyona bir derinlik katmıştır. Sarı ve kırmızı renklerin hakîm olduğu kompozisyonda yer yer soğuk renklerin kullanımıyla denge sağlanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 77
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1762-1771
<b>Eserin Boyutları</b>	: 68x84 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: -

**Res. 77:**  
Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 67).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Türk giysileri içerisinde bir Avrupalı tüccarın ya da memurun yarım boydan portresini konu almaktadır. Favray, Pera'da yer alan elçilik çevrelerinden birçok aristokrat kesimden kişinin portresini yapmıştır. Yarım boy portre şeklinde ele alınan kompozisyonda, Avrupalı bir erkek figür, o dönemde moda haline gelen Türk giysileri giyerek Favray'a portre resmini yaptırmıştır.

Kompozisyonun ön planına yakın bir şekilde yarım boydan yerleştirilen figür, hafif yan profilden izleyiciye bakar şekilde betimlenmiştir. Üzerinde, beyaz kürklü açık mor renk tonuna yakın ipekli bir kaftan yer almaktadır. Kaftanın içersinde ara ara yeşil ve kırmızı çiçeklerle süslü beyaz gömleği bulunmaktadır. Gömleğin üzerine bel kısmında, kompozisyonun alt başlangıç noktasında yarım bir şekilde kırmızı, sarı renkli ve üzerinde süslemelerin olduğu bir kuşak sarılıdır. Kuşağın içine sokulmuş hançer yer



alır. Sağ eli kuşağın üzerinde görülürken, sol eli yan tarafta aşağı doğru durmaktadır. Başında kadibi şeklinde bir başlık bulunmaktadır. Kompozisyonun sol arka planında dört minareli bir caminin olduğu manzara görüntüsüne yer verilmiştir. Geri planda çatıları görünen yapı topluluğu ve cami görülmektedir. Caminin arka tarafına yerleştirilen deniz ve dağ sıraları görülmektedir. Kompozisyonda ele alınan figür, reel anatomisine, fizyonomisine ve üzerindeki giysilerin gerçeğine uygun bir şekilde ayrıntılı, titiz bir betimleyle resmedilmiştir.

Kompozisyon, iç mekânda bir yerde geçmektedir. Hafif yan profilden betimlenen figürün üzerine ışık ön taraftan vururken kağnağı belli değildir. Kompozisyonun geri planında bulunan manzara görünümü üzerine de gün ışığı vurmaktadır. Geri planda pencereden gösterilen manzarada gün ışığının etkisinden yararlanılmıştır. Kompozisyonun sağında figürün arka kısmı, koyu bir fonla gösterilmiş olup ön plandaki figürün üzerine yansıtılan aydınlatıcı ışıkla, izleyicinin dikkatini figürün üzerine çekilmek istenmiştir. Figürün üzerine vuran ışık, kürklü kaftanını, gömleğini ve başındaki katibî sarığın parlaklığı, kompozisyonun egzotizm etkisini yansıtmaktadır. Giysinin kıvrımlı yerlerinde renkler üzerinde açık-koyu tonlar görülmektedir. Figürün hafif dönük yüzünde ışık almayan yerlerde gölgelik alanlar görülmektedir. Sol planda görülen manzarada gösterilen binaların üzerinde ışık-gölge etkisi göze çarpmaktadır. Geri planda manzara görünümünde yer alan biçimlerin görüntüsünde bir belirsizlik ve renklerinde erimeler görülmektedir. Kompozisyonun geneline bakıldığında, açık-koyu renk tonlarıyla derinlik etkisi sağlanmıştır. Dikey bir biçimde ele alınan, tek figürlü ve yarım boy portre özelliği gösteren kompozisyonda derinlik etkisi arka planda pencereden görülen manzarayla verilmiştir. Ayrıca kapalı gri renk tonlu bulutlarla betimlenen gökyüzüyle de resmin perspektif etkisini artırmıştır.

<b>Resim No</b>	: 78
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Levanten Kadınlar, İç Mekân Başlıklarıyla
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1764
<b>Eserin Boyutları</b>	: 93x124 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Musée des Augustins, Toulouse

**Res. 78:**

**Levanten Kadınlar, İç Mekân Başlıklarıyla, Antoine-de Favray, Musée des Augustins, Toulouse.**



**Kaynak:** (Germaner, 2010, s. 52-61).

**Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'da yaşayan Levanten kadınların ev içindeki hallerininin gündelik yaşamdan bir kesitini konu almaktadır. Levanten kadınlar iç mekânda bir yerde oturmuş ve yarım boy portre şeklinde betimlenmişlerdir. Çok figürlü bir kompozisyon özelliği gösteren resimde, ön tarafa yakın bir şekilde betimlenen gündelik giysileriyle dört kadın figürü yer almaktadır. Resimde, ön plana oldukça fazla yansıtılan ışığa rağmen, geri planın karanlık bırakılması ve izleyicinin dikkatleri ön plandaki figürlerin üzerine çekilmeye çalışılmasıyla Barok resminin özellikleri görülmektedir.

Kompozisyonun sağında ve solunda muhtemelen sedirde oturmuş iki kadının ortasına yerleştirilen beyaz yerel elbiseli kadın yer almaktadır. Boynundan aşağı sarkan toplu saçlarını iki eliyle tutmuş ve sağ tarafında bulunan diğer kadına bakmaktadır. Üzerinde derin dekolteli ve o dönemin modasına özgü beyaz bir iç kaftan bulunmaktadır. İç

kaftanın üzerine kolları kısa beyaz kürklü bir kaftan yer almaktadır. İç kaftan, göğüs kısmından bele doğru düğmelerle kapanmıştır. Kaftanın içine göğüs kısımları fırfırlı ince bürümcek bir iç gömlek, kol bölgesinde bol dökümlü olarak görülmektedir. Belinde altın renginde işlemeli çift tokalı bir kemer bulunmaktadır. Toplu saçını tuttuğu iki elin parmaklarında değerli taşlı yüzükler bulunmaktadır. Başında, alın kısmından arkaya doğru dolanan kırmızı tülbent üzerine çiçek desenli ve sivri başlık oluşturan bir yemeni bulunur. Kulaklarında değerli taşlı küpeler görülmektedir.

Sağ planda, sırtı hafif şekilde izleyiciye dönük, yüzünün bir tarafı görülen ve yan profilden verilmiş olup bakışları ortadaki kadının üzerinde olan kadın figürü yer almaktadır. Kolları kısa, koyu kahverenkli kürklü üstlük altına kumaşın üzerinde çiçek desenli, sarı lekeli kahverenkli bir iç kaftan giyinmiştir. Sol eli sedirin üzerinde ve parmağında tek yüzük görülmektedir. Başında, kahverenkli bir tülbent, üzerine sivri başlık şeklinde bir yemeni bağlanmıştır. Sol kulağında ise küpe bulunur.

Sol planda, sağ kol dirseği sedire yaslı ve eli başına dayalı, diğer kolu arka tarafta sedir üzerine uzanmış şekilde duran bir kadın figürü yer almaktadır. Onunda üzerinde, yanında bulunan kadınların giysilerine benzer özellikleri yansıtan giysiler ve değerli takılar görülmektedir. Hayale dalmış bir şekilde, sağ plandaki kadına bakar şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ arka planında, bakışları izleyiciye dönük, yüzünde hafif bir gülümseme ifadesi görülen bir kadın figürde görülmektedir.

Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonda, kaynağı belli olmayan yapay ışık önden figürlerin üzerine vurmaktadır. Işık etkisi daha çok kompozisyonun merkezine doğru vurarak diğer alanlara doğru yayılmaktadır. Işığı kuvvetli bir biçimde alan yerlerde açık ve parlak renk tonları görülürken, daha az açılarla alan yerlerde koyu renk tonlarıyla gölgelik alanlar belirtilmiştir. Bu etki daha çok kompozisyonun sağında ve solunda betimlenen iki kadın figürü üzerinde görülmektedir. Geri planda yer alan kadın figürün yüz renk tonu, ön planda bulunan kadın figürlerine oranla daha koyu renk tonuyla betimlenmiştir. Geri plan, koyu renkli bir fonda sade bir şekilde betimlenmiş olup izleyicinin bakışları ön plana yerleştirilen kadınların üzerine çekilmek istenmiştir. Resimde, figürlerin yüz ifadelerinde romantik bir atmosfer görülebilmektedir.

Favray, Doğu giysilerinin egzotik, (Germaner, 2010, s. 52-61) şatafatlığını, seçmiş olduğu figürler üzerindeki ipekli kumaşların ve takıların görünümünde parlak bir ışık etkisiyle betimlemeye çalışmıştır. Figürler, insan anatomisini yansıtan fiziksel özelliklerine uygun, yumuşak, duru fizyonomileriyle betimlenmiştir. Bu da ressamın insan figürlerindeki ayrıntıcı ve titiz üslubunu yansıtmaktadır. Kompozisyona genel olarak, beyaz ve koyu renk tonlarından oluşan nötr renkler hakîmdir.

Kompozisyonda, sağ ön planda yer alan figürden başlayarak kademeli olarak arka tarafa doğru az da olsa figürlerde küçülmeler görölmektedir. Sağ arka plana yerleştiren kadın figürüyle perspektif ve derinlik etkisi artırılmıştır. Geri planda koyu renkli fon dekoruyla betimlenmiş olup ışık etkisiyle biçimlerin açık-koyu tonlarıyla derinlik ve hacim etkisi artırılmıştır. Soğuk renklerin arasında görölen kırmızı ve sarı renklerle kompozisyonda denge sağlanmışır.

<b>Resim No</b>	: 79
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-de Favray
<b>Eserin Adı</b>	: Bahçede Rum Kadınları
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1706-1798
<b>Eserin Boyutları</b>	: 28x37 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 79:**  
**Bahçede Rum Kadınları, Antoine-de Favray, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 111).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, bir mekânın bahçesinde bulunan Rumlara özgü yerel giysileriyle, eşyalarıyla ve gündelik yaşama uygun halleriyle bahçe içerisinde Rum kadınlarını konu almaktadır. Kompozisyonunun ön planında ve merkezinde yerel giysileri içerisinde yere serili bir halı üzerinde ayakta duran bir kadın, vücudu izleyiciye, başı ise arka taraftaki diğer kadına dönük şekilde betimlenmiştir. Üzerinde yarım kollu beyaz kürklü, kırmızı bir kaftan bulunmaktadır. Bunun altında, yaka kısmı işlemeli, beline kadar düğmelerle kapalı, üst kısmı vücuda oturan, alt kısmı bol kesimli kırmızı renkli bir iç kaftan görülür. İç kaftanın içine de göğüs kısmını kapatan beyaz renkli ince bürümcek bir gömlek bulunmaktadır. Hafif düğüm atılarak beline dolanan şal, giysisinden aşağıya doğru sarmaktadır. Saçlarının bir kısmı baş bölgesinde görülen ve üzerinde süslemeleri olan kahverenkli yemeni, sivri bir başlık oluşturacak şekilde bağlanmıştır. Sol eli

aşağıya doğru vücuda yakın dururken, sağ elinde sapından tuttuğu yuvarlak bir aynanın etrafına tutturulan tavus kuşu tüylü bir yelpaze bulunmaktadır. Yelpaze, kadının zerafetini artıran bir takı olarak kadının elinde betimlenerek kompozisyonun egzotik görünümünü vurgulamaktadır.

Kompozisyonun sağ arka planında yere oturmuş benzer giysiler içinde kucağında tavus kuşu tüylü aynalı yelpazeyi tutmuş olan kadın, ayakta bulunan kadın figüre bakmaktadır. Onun hemen arkasında vücudunun yarısı görünen bir kadın figür de bulunmaktadır. Arka tarafında ağaç yapraklarının altında duran ve bahçenin mimari unsurlarından bir olan bir sütun bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda fiskiyeli bir havuz görülmektedir. Geri planda üstü kubbeli bir yapının duvarı önünde arkası dönük yerel giysileri içinde bir kadın figürü de bahçede bulunan çiçeklerle ilgilenmektedir.

Dikey bir biçimde ve çok figürlü olarak ele alınan kompozisyonun geneline loş bir ışık hakîmdir. Gün ışığı sol ön taraftan resmin merkezine vurmaktadır. Ayakta duran kadın figürünün üzerine vuran ışık giysiyi ve elindeki yelpazenin ayrıntılarını ortaya çıkarmaktadır. Işığın etkili olduğu yerlerde renk tonlarında parlak bir etki görülürken, az olan yerlerde daha koyu tonlarla betimlenmiştir. Ayakta duran kadın figürünün gölgesi solunda yere oturmuş kadının üzerine düşmektedir. Oturmuş kadının kucağında bulunan yelpazeden yukarıya doğru ışığın parlaticı etkisiyle giysilerin egzotik izlenimi yansıtılmıştır. Arka planda yer alan tüm biçimler üzerinde ışığı alışı açalarına bağlı olarak açık-koyu renk tonları görülmektedir. Sol planda yer alan fiskiyeden akan suya yansıyan ışığın etkisiyle parıltılı su damlaları gözükmemektedir.

Ön plandan geriye doğru yerleştirilen figürlerle ve bahçenin mekânını oluşturan biçimlerin görünümüne bağlı olarak perspektif ve derinlik etkisi başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Geriye doğru kompozisyonu oluşturan figürlerde, diğer biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülmekte olup renklerinde ve kontur çizgilerinde erimeler görülmektedir. Arka tarafta kubbeli mimari yapı önünde, arkası dönük çiçekleri tutan kadın figürüyle resmin derinliğini artırmıştır. Figürler gerçek anatomilerine ve fizyonomik özelliklerine uygun bir şekilde oldukça ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir.

### 2. 3. Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822)

Jean-Baptiste Hilaire'nin hayatı ve eğitimi hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. M. H. Marcel, Hilaire 'nin yaşamı hakkında araştırmalarda bulunmuş olmasına karşın, yaşamı hakkında bilgi edinememiştir. Sanatçının yapmış olduğu yapıtlardan genel olarak hayatı hakkında bilgiler edinilebilmiştir (Lamaire, 2001, s. 76; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Boppe,1998, s. 113).

Hilaire, yapılan araştırmalarla Fransa'nın Audun-le Tiche'de 1753 yılında doğduğu konusunda ortak görüş olmasına rağmen, 1923 yılında sanatçının hakkında ilk bilimsel makeleyi yazmış olan Louis Réau, doğum yılını 1753 olarak belirtmiştir. Réau, iki yıl sonra düzelttiği makalesinde ise doğum yılını 1751 olarak değiştirdiğini belirtmiştir (İnankur, 2008, s. 683-684; Şentürk, 2004, s. 22).

Hilaire'nin çalışmaları dışında ailesi ve eğitimi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Doğu konulu resimleriyle tanınan Jean-Baptiste Le Prince'den (1734-1781) resim dersleri aldığı yayınlarda anlaşılmaktadır. Hilaire, Rusya ve Anadolu'yu ilk kez gezmiş olan Le Prince'nin resim atölyesinde doğu konulu resimlerle karşılaşmış ve resim eğitimini bu sanatçıdan almış olabileceği söylenmektedir. Yaşadığı dönemde devamlı yayınlanan Doğu konulu seyahatname ve resimlerle Osmanlı topraklarına ve Doğu'ya ilgi duymaya başlamıştır (Res. 80).

**Res. 80:**  
**Hristiyan Kadınlar Yaz Salonlarında, Jean-Baptiste Hilaire.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s.192).

Jean-Baptiste Hilaire'nin hayatı hakkında daha kapsamlı bilgiyi Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi olacak olan Kont Choiseul-Gouffier'le Ege Adalarına yapmış olduğu bir

gezi sırası ve sonrasında edinilmektedir. Gouffier, İstanbul'a gelmeden önce ilk olarak 1772 yılında Doğu gezisi kapsamında Yunanistan ve Ege Adalarına çıkmıştır. Büyükelçi, Klasik Yunan ve Roma kültürleri etkisiyle yetişen yazar Abbé Barthélémy'in öğrencisi olarak yetişmiş olup Osmanlı topraklarında araştırmalarda bulunmuştur. Gouffier'in gayesi, bu topraklarda acımasız ve mağrur Müslümanların egemenliği altında ezilen Yunanistan'daki Homeros ve Herodot'un izlerini arayıp bulmak olmuştur (Res. 81). Choiseul-Gouffier, 1776 yılında Akdeniz'in yeni bir haritasını yapmakla görevlendirilen Marquis de Chabert komutasında düzenlenen heyete katılmıştır. Gouffier, gittiği bölgelerdeki antik kalıntılara, heykellere ve yazıtlara yönelmiştir. Gezi heyeti 30 Haziran günü Efes'te karaya çıkmış, Muğla, Milas ve Bodrum gibi mekânlarda bulunan antik sit alanlarını dolaşarak çizimlerde bulunmuşlardır (İldem, 2000, s. 28; Yerasimos, 1994, s. 426-427; Boppe, 1968, s. 41-47).

**Res. 81:**  
**Kont Choiseul-Gouffier, Boilly M. Dien, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1822.**



**Kaynak:** (Mansel, 2014, s. 9-21).

Kont Choiseul Gouffier, bu gezi sırasında yanında bir grup bilim insanı ve sanatçı bulundurmıştır. Bu sanatçılar arasında Hilaire'de bulunmaktadır. Hilaire, gezi sırasında heyetle birlikte Milet, Efes ve İzmir gibi kentlere de uğramıştır. Heyettekiler, buradan deniz yoluyla Dikili, Bergama, Edremit Körfezi, Midilli adasına geçmiş, daha sonra kuzey Ege adaları, Trakya kıyıları, Aynaroz'da çalışmalarında bulunmuşlardır (Res. 82). Hilaire'nin antik yerlere ait resimlerden oluşan çalışmalarının büyük bir kısmı, bakır oyma şeklindeki baskıları Choiseul-Gouffier'in 1782 yılında yayımlanan "Voyage Pittoresque de la Grèce" isimli eserinin ilk cildinde yer almaktadır. Hilaire'nin bu eserdeki resimleri Osmanlı gruplarını pitoresklerine katarak topografik bilgileri iyi bir



dekoratif düzen içinde yorumlayarak suluboya çalışmaları yapmıştır (Kubilay, 1994, s. 66; Şentürk, 2004, s. 22; Yerasimos, 1994, s. 426-427; Williams, 2015, s. 54; Fraser, 2017, s. 31).

**Res. 82:**  
**İzmir'den Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782.**



**Kaynak:** (Arslan Sevin, 2006, s. 110).

Hilaire, Choiseul-Gouffier'le beraber Fransa'ya dönmüştür. Choiseul-Gouffier'in 1779 yılında Yazıtlar ve Edebiyat Akademisi'ne (Académie des Inscriptions et des Belles Lettres) seçilmesinin yanı sıra 1782 yılında Fransız Akademisi üyeliğine de getirilmiştir. Bu yıl içerisinde Choiseul-Gouffier, Yunanistan ve Anadolu gezileriyle ilgili çalışmalarını *Voyage Pittoresque de la Grèce* isimli eserin birinci cildini Paris'te yayımlatmıştır. Bu eser daha sonra Gotha'da Almanca baskısı yayımlanır. Büyük boy gravürlerle yayımlanan kitap Fransa'da büyük bir ilgi görmüştür. Bu ilgi Choiseul-Gouffier'in Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi olarak atanmasına sebep olmuştur (Yerasimos, 1994, s. 426-427; Kubilay, 1994, s. 66; Çötelioglu, 2009, s. 19; Renda ve İnankur, 2010 s. 124; İnankur, 2014, s. 42-54).

Choiseul-Gouffier 23 Eylül 1784'te İstanbul'a geldiği sırada heyet arasında sanatçılar, mühendisler, haritacılar, askeri ve deniz kuvvetleri danışmanları yer almıştır. Heyetteki sanatçılar arasında Hilaire'de bulunmaktadır. Elçinin İstanbul'da ilk işi, Beyoğlu'ndaki Fransız Sarayı'nın onarımı ve dekorasyon işleri yürütmek olmuş ve diplomatik faaliyetleri yanında araştırma ve projelerine de devam etmiştir (Yerasimos, 1994, s. 426-427; Mansel, 2014, s. 9-21; Germaner ve İnankur, 2009, s. 24).

Choiseul-Gouffier ve heyetindekilerin İstanbul'a geldiği yıllarda Osmanlı tahtında Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) bulunmaktadır. Hilaire, hem I. Abdülhamid hem de daha sonra tahta geçen III. Selim (1789-1807) döneminde İstanbul'da kalmış olup her

iki sultanın hoşgörölü politikaları ve sanatseverlikleri sayesinde İstanbul'da serbestçe çalışma imkânı bulunmuştur. Hilaire, önce I. Abdülhamid döneminin İstanbul'unda resim çalışmalarında bulunmuştur. Yöneticilerce ilgi gösterilen sanatçının doğrudan doğruya kendisine poz vermemelerine karşın I. Abdülhamid ve eşi Nakşidil Sultan'ın birer portresini yapmıştır. İstanbul'un birçok yerini gezmiş olan sanatçı, elçinin siparişleri doğrultusunda ve ilgisini çeken çok sayıda resim çalışmalarında bulunmuştur. İstanbul'un panoramik kent görünümüleri, sarayları, köşkleri, kasırları, camileri, kışmaları gibi kentin mimari yapılarının yanı sıra Osmanlı toplumunun geleneklerini, giyim kuşamını yansıtan resimler yapmıştır. Halk arasında giysiler içerisinde Müslüman ve Gayrimüslim kadınları ve harem sahneleri gibi konular da sanatçının ilgisini çekmiştir (Boppe, 1998, s. 110; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Kubilay, 1994, s. 66).

Choiseul-Gouffier'in 1822 yılında basılan "Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman, en Grèce, dans Troade, les iles de l'Archipel et sur les cotes de l'Asie Mineure" eserinin ikinci cildindeki desenlerin büyük bir bölümü ile üçüncü cildindeki resimlerin tümünü heyetinde bulunan sanatçılar yapmıştır. Bu eserin üçüncü cildinde İstanbul görünümünün çoğu Hilaire aittir. Eserin üçüncü cildinde İstanbul'a ayrılan 90 bakır oyma baskı gravürün 52 tanesi her levhada 4'er tane olmak üzere 14 levha şeklinde olup, ayrıca Osmanlı toplumuna ait kostüm dizileri de içermektedir. Osmanlı toplumunu orijinaline uygun giysili Musevi tüccar, Musevi kadın, simitçi, ciğerci, bostancı, haseki, saray aşçısı gibi halk tabakasını ve saray görevlilerini temsil eden insan figürlerini betimleyen resim çalışmaları bulunmaktadır. Hilaire'nin İstanbul'a ait panoramik görünümüleri arasında Yedikule, İstanbul Marmara kıyıları, Salacak'tan limanın görüntüsü, Topkapı Sahil Sarayı, Hipodrom, Kavak Sarayı, Aynalıkavak sarayı yer almaktadır (Res. 83). Sanatçının bu çalışmaları İstanbul kentinin XVIII. Yüzyıl sonunu ve II. Mahmud'un (1808-1839) reformlarından önceki halini belgeler niteliktedir (Kuban, 1994, s. 417-423; Şentürk, 2004, s.24; Kubilay, 1994, s. 66; İnankur; "Elçilerin Sanat Hamiliği", 2014, s. 42-54).

**Res. 83:**  
**Tophane'den Görünüm, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782.**



**Kaynak:** (Sevim, 1996, s. 231).

Auguste Boppe, Hilaire için; “Eğer Voyage pittoresque’nin yayınlanmasını takip eden yıllardaki koleksiyonların kataloglarına bakılacak olursa, Hilaire amatörler tarafından en fazla aranan sanatçı olarak görülüyor. Deseni kuvvetli olan, kalemi gibi fırça ve kamışı da kolaylıkla kullanabilen sanatçı, Doğu’nun etkisinde kalmıştır. Kimse onun kadar Boğaziçi’nin ışığının yumuşaklığını ve çekiciliğini, Müslüman ve Hristiyan evlerinin içini, cami avlularını, çarşıların dar sokaklarını ve değişik kostümleri ile binlerce tipi, jestlerin doğruluğu ve tavırların gerçekçiliği içinde resmedemedi. Levant yaşamın hiçbir ayrıntısı ondan kaçamadı.” diyerek görüşünü belirtmiştir. Hilair, bir deseni ile bize, doğu yaşam biçimi hakkında, Baron de Tott’un Mémoires’ındaki bir sayfa kadar bilgi vermektedir (Boppe, 1998, s. 113)

Hilaire, İstanbul’da kaldığı süre içerisinde Choiseul-Gouffier’den başka İsveç elçisi Celsing’in çevirmeni Ignatius Mouradzea d’Ohsson’la da çalışmalarda bulunmuştur. Asıl ismi Muradcan Tosunyan olan d’Ohsson, İstanbul’da İsveç temsilcisi olarak görev yapmıştır. Paris’te 1787’de birinci, 1789’da ikinci ve 1820’de üçüncüsü basılan Tableau Général de l’Empire Othoman isimli eser, Osmanlı İmparatorluğu tarihini ve İslam şeriatını, Osmanlı devlet sistemini, devlet içindeki inanç sistemlerini, dini tarikatları ve on sekizinci yüzyılın gelenek göreneklerini, giysilerini içeren en önemli yazılı kaynaklarından birisidir. Eserin içindeki yazılı metinler resimlerle tamamlanmıştır. 41 tam ya da çift sayfaya 233 oyma baskı metinle ilişkili olarak verilmiş, ressamın ve oymacıların isimleri de belirtilmiştir. Eserin resimlenmesi için resimler yapan Hilaire dışında Fransız ressam L’Espinasse (1734-1808), ve Rum asıllı Gayrimüslim sanatçı Kostantin Kapıdağlı gibi yerli sanatçıların çalışmaları

bulunmaktadır. Kostantin Kapıdağlı ve atölyesinde çalışan ekiple beraber eserin resim çalışmalarını yürüten yerli sanatçı topluluğu olmuştur. Osmanlı dini yapılarının i mekânları gibi kutsal sayılan mekânların gösterildiği resimleri bu atölyede çalışan yerli ressamların elinden çıktığını göstermektedir (Res. 84). Eser, 1792 yılında dönemin sultanı III. Selim'e sunulmuş ve bunun karşılığında da d'Ohsson'a beş bin kuruşluk para ödül olarak verilmiştir (Kubilay, 1994, s. 66; Renda, 2002, s. 59-75; Yılmaz, 2010, s. 17-24; Renda, 2011, s. 223-234; şentürk, 2004, s. 37-40; Boppe, 1998, s. 115).

**Res. 84:**

**Sadrazamın İftar Sofrası, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Gnral de l'Empire Othoman, 1787-1820.**



**Kaynak:** (Sevim,1996, s. 251).

Mouradgea d'Ohsson'ın Hilaire'le ne zaman tanıştığı bilinmemektedir. Choiseul-Gouffier'in 1776-1777 yıllarında Yunanistan, Anadolu ve İstanbul'a yapmış olduğu geziye İstanbul'daki çalışmaları sırasında tanışmış olabileceği üzerinde durulmaktadır. Ya da Hilaire'nin bu gezi sonrası Paris'e döndüğü dönemde 1784 yılında Paris'e giden d'Ohsson'la görüşmüş olabilir. D'Ohsson'un eserindeki Hilaire'nin imzalı resimleri daha önceden İstanbul'a gelişinde yaptığı resimleri kullanmış ve 1785'te oymabaskıları yapılmaya başlanmıştır. Tableau Gnral de l'Empire Othoman'ın oymabaskısını yapan ve döneminin nl Fransız resim sanatçısı ve oyma baskıcısı olan Charles-Nicolas Cochin (1715-1791) Hilaire'nin zgn resimlerinin kğit üzerine yağlıboya, peyzaj resimlerinin ise daha çok karakalem çizimleri olduğunun belirtmektedir. Auguste Boppe'de karakalem, suluboya, mürekkepli kalem ve yağlıboya resimler yapmayı denemiş ve böylece Cochin'in söylediklerine benzer görüşleri belirtmiştir (Renda, 2002, s. 59-75).

Tableau Général de l'Empire Othoman'ın birinci cildinde on iki, ikinci cildinde de on iki tane olmak üzere toplam 24 resim Hilaire'nin imzasını taşımaktadır. Bu, 24 resim binalar, çeşitli sahneler ve tek figürlü olmak üzere üç grup şeklinde görülmektedir. Binaları betimlediği resimler arasında, Namazgâh, Ayasofya Cami, Laleli Cami, Sultan Ahmed Cami, III. Mustafa'nın Mezarı ve (Bursa) Osman Gazi'nin Türbesi'nin içi gibi anıtsal mekânlar bulunmaktadır. Oymabaskı ustası Cochin bu yapıların özgünlüğüne uygun olarak oymabaskılarının yapıldığını belirtmiştir. İstanbul'daki yabancı sanatçılar arasında resim için önemli bir mekân olan tandırlı yapıları Hilaire çok çekici bulmuş ve birçok çalışmasında bu mekânları resimlemiştir. "Tandırlı Bir Müslüman Kadının Dairesi" isimli çalışması örnekleri arasında verilebilir. Ayrıca bu eserde, "La Romeca Rum Kadınlarının Dansı" ve hat sanatına olan ilgisini ayrıntılı olarak çizdiği "Türkçe Kitaplar" adlı betimlemeleri de bulunmaktadır (Renda, 2002, s. 59-75; Şentürk, 2004, s. 41; Boppe, 1998, s. 130).

Tek figürlü çalışmaları, dört giysi resmi büyük boyda olup tek imzalı olarak yer almaktadır. Eserin oymabaskılarını yapan Cochin, Hilaire'nin bazı giysi resimleri özgün boyutta yapıldığını ve tekrar resmedilmediklerini açıklamaktadır. Ayrıca Cochin, Hilaire'nin figür çalışmalarının bazılarının oymabaskılarının yapımında zorluklar çekilmiş, Le Barbier tarafından yeniden çizimleri yapılmış olup figürlerin özgünlüklerinin kaybolduğunu belirtmektedir. Hilaire çalışmalarının alt kısmına imzasını atmıştır. Bazı giysi resim çalışmalarında "Hiler del." şeklinde imzası yer alırken Sadrazamın İftarı çalışmasında "Hiler" şeklinde imzası görülür. Bu çalışmada ve Tableau Général de l'Empire Ottoman'ın hiçbir yerinde ismine rastlanılmayan oymacı Patas ismi yer almaktadır. Sadrazamın İftarı çalışmasında mimari ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Hilaire yumuşak fırça tekniğini kullanarak figürleri hareketli olarak betimlemeye çalışmıştır. Günsel Renda'ya göre; Saray'da resmi sahnelerin veya özel yerlerin iç mekânları resmedilirken buralara giren yerli biri tarafından ayrıntılı olarak çizileceğini, bu sebeple bu resimdeki Hilaire imzasında bir yanlışlık olabileceğini belirtmektedir (Renda, 2002, s. 59-75).

Tableau Général de l'Empire Othoman eserinde, sanatçının imzasını taşıyan resimlerden bazıları İstanbul'daki yerel sanatçılarca yapıldığı izlenimi vermektedir. Birinci ciltteki 12 numaralı "Aptes Alan Müslüman" resmi Hilaire imzası taşıması yanında

d'Ohsson'un mali işlerinden sorumlu görevlinin 1785 tarihli mektubunda ressam Kostantin Kapıdağlı'nın Aptes Alan Müslüman'ı tamamlayamadığından bahsetmektedir. Eserde, Hilaire'nin adının ilk geçtiği birinci cildindeki resimler, İslam dinini konu alan çalışmalardır. 1583 tarihli Osmanlı minyatürlerinden biri olan Zübdetü't Tevarih elyazmasından kopya edilen Dört Halife (3-6 nolu) ve Dört İmam (8-11 nolu) din konulu resimli figürlerin üçünde Hilaire'nin ismi bulunmaktadır. Resimlerin sol altında J. B. Hilaire, Del. imzası ile sağ altında ise oymacı olarak Ingauf junior, Sculp imzası yer alır. Eserden başka kopya edilen "Adem'le Havva" ve "Hz. Muhammed'in Miracı" gibi resimlerde imza bulunmamasına rağmen oymabaskıcı Ingouf'un ismi bulunur (Res. 85).

**Res. 85:**  
**Âdem ile Havva, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, 1787-1820.**



**Kaynak:** (Fraser, 2017, s. 118).

Sultan III. Murad'ın (1574-1595) döneminde Seyyid Lokman tarafından yazılan Zübdetü't Tevarih elyazması üç nüshadan oluşmaktadır. Son nüshasındaki resimler Tableau Général de l'Empire Othoman'daki bu resimlerin kaynağını oluşturur. Üçüncü nüsha Dar'üs- Saade Ağası Mehmed Ağa için yapılmış ve kendisinin hazine malı olarak sarayda muhafaza edilmiştir. D'Ohsson'un kayınpederi Kuleliyan, Dar'üs-Saade Ağası'nın Haremeyn Hazinesi'nin sarrafı olarak görev yapmıştır. D'Ohsson kayınpederinin Dar'üs-Saade Ağası'yla iyi ilişkiler kurmuş ve kayırmalar neticesinde nüshanın resimlerine ulaşıldığını itiraf etmiştir. Bazı varsayımlar üzerinden yola çıkılacak olursa d'Ohsson'un yararlanması için saraydan dışarı çıkarılmış olabileceği ya da bir ressamın saraya alınıp eserde bulunan resimleri görme ihtimalinin olabileceği yönündeki ihtimallerdir. Sanatçının ise sarayın odalarındaki duvar resimleri süslemelerinin yapması için kendisine sipariş edilen Kostantin Kapıdağlı olabileceği

görüşü de hakîmdir. Eserdeki resimli figürlerden üçünde Hilaire'nin imzasının bulunması da bazı varsayımlara neden olmuştur. Hilaire gibi yabancı bir sanatçının saraya girip eseri görme şansı pek mümkün değildir. Hilaire, Paris'teki oymacılar için resimleri yeniden resmetmiş olabileceğinden bu üç figür altında imzasının bulunma ihtimali yüksektir (Renda, 2002, s. 59-75; Şentürk, 2004, s. 41).

Jean-Baptiste Hilaire'nin çeşitli tekniklerde resim çalışmaları bulunmaktadır. Voyage Pittoresque de la Grécé ve Tableau Général de l'Empire Othoman gibi iki büyük eserdeki çalışmalar dışındaki resimleri de Doğu ressamı olarak nitelendirilmesine katkıda bulunmuştur. Günümüzde Fransa'nın Louvre Müzesi'nde bulunan üç resmi dışındaki tüm resimleri doğu konuludur. Doğu konulu olmayan üç resim arasında 5352 nolu Müzik, 5353 nolu Okuma ve 3052 nolu Mutlu Tutsak bulunur. Hilaire, yağlıboya, karakalem, suluboya, guaj ve mürekkep gibi boyama tekniklerini kullanarak resimlerini yapmıştır. Her iki büyük eserdeki çalışmaların bazıları orijinalleriyle günümüze kadar ulaşmıştır (Res. 86). Sanatçı iki eserde de serbest yumuşak fırça tekniği kullanarak yapmış olduğu küçük boyutlu resimlerin en büyüğü 32x44 cm ile en küçüğü 15x22 cm olan resimleri betimleyici ve tanıtıcı amaçla yapmıştır (Şentürk, 2004, s. 48).

**Res. 86:**  
**Büyükdere Rus Konsolosluğu, Jean-Baptiste Hilaire.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/253116441534302447/>), [Erişim Tarihi: 10.04.19].

Hilaire'nin İstanbul'da kaldığı süre içerisinde çalışmaları arasında portre çalışmaları önemli yer tutmaktadır. Portre resimleri arasında I. Abdülhamid'in portreleri önemlidir. Sultan'ın portreleri o dönemde yerli ve yabancı ressamlarca yapılmış olan birçok portreyle gerçek görünüm açısından benzerlikler taşımaktadır. En önemli portresi, 1788 tarihli olup Sultan'ı Topkapı Sarayı içerisinde revakta ayakta betimlemiştir. Hilaire, I.

Abdülhamid'in kendisine özel olarak poz vermiş olabileceği düşünülemez. Bu doğrultuda I. Abdülhamid'i ya resmi törenlerde ya da Cuma namazına giderken görmüş olabileceği düşünülebilir. Hilaire, yerli ve yabancı ressamın porte çalışmalarından da yararlanmış olabilir. Hilaire, bu çalışmasında Sultan'ı sarayın içerisinde göstermeye çalışırken arka tarafta Ayasofya yakınında bulunan Haseki Sultan Hamamı'na benzer bir yapıya yer vermesi portre açısından farklı bir özellik olarak görülebilmektedir. Bir diğeri ise Sultan'ı saray bahçesinde harem kadınlarıyla sohbet eden portre çalışmasıdır (Şentürk, 2004, s. 48; Renda, 2011, s. 223-233).

Osmanlı sarayında gelişme gösteren padişah portreciliği, XVIII. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren malzeme ve teknik olarak değişmiş, yeni portre türleri ortaya çıkarak saray duvarlarında asılmak üzere yağlıboya resimler görülmeye başlamıştır. Saray ve çevresinde bulunan yerli ve yabancı resamlara sultanlar tarafından verilen özel siparişler doğrultusunda padişah portreciliği gelişme göstermiştir. Padişah portrelerinin ilk örnekleri elçiliklerde çalışma imkânı bulan Avrupalı ressam tarafından verilmiştir. Bu resamlardan biri olan Hilaire, Osmanlı soyağacı resimleri çizmiş olabileceği yapılan son araştırmalarla belirtilmektedir. Ağaç dallarına asılı madalyonlar içerisinde Osmanlı hanedan üyelerinin portrelerinin yerleştirildiği yeni bir portre türü olan soyağacı resimleri Hilaire tarafından ilk kez yapılmış olabileceği üzerinde durulmaktadır. Yeni bir portre türü olan bu resimler Hilaire'nin İstanbul'da bulunduğu süre içerisinde d'Ohsson tarafından kendisine sipariş edilmiş ve III. Selim'e sunulmuştur (Renda, 2011, s. 223-233).

Hilaire, ülkesine döndükten sonra beraberinde Doğu'dan getirdiği desenler ve küçük resimleri çok arar bir ressam olmuştur. Bu resimlerinden biri 1782 salon de Correspondance'de sergilenir. Diğer resimleri XVIII. yüzyıl sonunda satışa çıkarılan; Catalogue d'une collection de dessins des trois écoles, 1 Kasım 1783; Catalogue de tableaux et des trois écoles du Cabinet de M. X., 1783; Catalogue d'une belle collection de tableaux, 14 Nisan 1784; Catalogue d'une belle collection de tableaux et de dessines trois écoles, 6 Aralık 1787; Supplément du catalogue du citoyen de La Reynière, 3 Nisan 1793; Catalogue de feu P. François BASAN, an VI, gibi önemli koleksiyonların kataloglarında bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 162).



Hilaire'nin 1822 yılından sonraki hayatı hakkında bir bilgi yoktur. Bu tarihte öldüğü kabul edilmektedir. Hilaire, diğer sanatçılar gibi tamamen unutulmuştur. Paris'te yer alan "Musée des Arts Decoratifs'te 1911 yılında Mayıs-Ekim ayları arasında sergilenmiş olan La Turquerie au XVIII. Siécle" ile Hilaire'nin dört yağlıboya resmi ile on bir tane guvaj resmi ve deseni sergilenerek hatırlanması sağlanmıştır (Boppe, 1998, s. 162; Şentürk, 2004, s. 25).

## Jean-Baptiste Hilaire'nin İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 87
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1782
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782.

**Res. 87:**  
Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Voyage Pittoresque de la Grèce, 1782.



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 25).

### **Eserin Betimi:**

Resim, Beyoğlu-Pera'da bulunan Fransız Büyükelçiliği Sarayı bahçesinden bakılarak tarihi yarım adayı merkeze alan panoramik İstanbul görünümünü konu almaktadır.

Hilaire, İstanbul'u dar bir bakış açısıyla kompozisona aktarmıştır. Kompozisyonun ön planında, Fransız Saray geniş bir bahçesi yer almaktadır. Bahçenin etrafı duvarla çevrilmiş, içerisinde gruplar halinde giysilerinden de anlaşılacağı üzere kadınlı erkekli figürler yer almaktadır. Sağ planda, duvarın üzerindeki ağaçlar içinde iki katlı bir bina görülmektedir. Saray bahçesinin arka kısmında sola doğru uzanan Tophane Semtindeki evler, camiler ve kubbelerle örtülü top dökümhanesi görülmektedir. Gerisinde ise üzerinde büyüklü küçüklü yelkenli gemi ve sandallar yer almaktadır.

Yatay bir şekilde uzanmakta olan Sarayburnu'nun Haliç'e bakan kıyı kesiminde kasırlar ve köşkler görülür. Sağ tarafta, altı minaresiyle Sultan Ahmed, yanında Ayasofya ve Aya İrini, Boğaz'a doğru ise Topkapı Sarayı'nın bulunduğu Sarayburnu silüeti yer almaktadır. Kompozisyonun sol planında geriye doğru uzanan Boğaz suları üzerinde yelkenli gemiler ve küçük sandallar görülmektedir. Sola doğru Boğaz'a uzanan Kadıköy yer almaktadır. Geride ise Bursa Dağları uzanmaktadır. Üst kısımda kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan bulutlarla kaplı gökyüzü yer almaktadır.

Gün ışığı, kompozisyonunun genelini aydınlatmaktadır. Işık, kompozisyonun merkezine sağ üstten vurmaktadır. Bahçe içerisinde yer alan figürlerin gölgeleri sola doğru düşmektedir. Işığı alan evlerin ve binaların duvar yüzeylerinde parıltılı bir etki bırakırken diğer alanlarda normal, düşük tonlarla betimlenmiştir. Boğaz'ın deniz suları üzerinde, ufuk çizğine doğru olan alanlarda ve gökyüzünde yer alan açık-koyu renk tonlarıyla ışığın parıltılı yansımaları görülmektedir. Işığın dağılımında oldukça başarılı bir kompozisyon düzeni görülmektedir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda perspektif etkisi başarılı şekilde verilmiştir. Ön plandan başlayarak ufuk çizgisine doğru kent silüeti ve diğer biçimlerin boyutlarında küçülmelerle kompozisyona derinlik etkisi kazandırılmıştır. Resimde, biçimler üzerinde ışığın etkisiyle oluşan açık-koyu renk tonlarıyla derinlik etkisi pekiştirilmiştir. Geri planda dağ sıralarının kontur çizgilerinde yumuşamalar görülmesi ve bulutlu gökyüzüyle de perspektif etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 88
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Yeni Cami ve İstanbul Limanı
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1789
<b>Eserin Boyutları</b>	: 40.5x 57.5 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Suna İnan Kıraç Koleksiyonu

**Res. 88:**  
**Yeni Cami ve İstanbul Limanı, Jean-Baptiste Hilaire, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi, 1789.**



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 81).

#### **Eserin Betimi:**

Resmin altında bulunan yazılı açıklamada; “İstanbul Limanı’nda Fransız Büyükelçisi Kont Choiseul-Gouffier’nin topladığı antik eserlerin Fransa’ya gönderilmek üzere gemiye yüklenmesi” konusunu oluşturmaktadır (Renda ve İnankur, 2010, s. 80).

Kompozisyonun ön planında, gemilere ve teknelere binmek için denize doğru uzanan ahşaptan yapılmış küçük bir liman iskelesi yer almaktadır. Sol ön planda, dönemin giysileri içinde iki erkek işçi figür, denizde bulunan küçük bir kayığa antik eser yüklemeye çalışırken görülmektedir. Yerde, üzerinde çeşitli süslemelerin bulunduğu taş ya da mermerden yapılmış, antik eser parçaları bulunmaktadır. Bir plaka üzerine oturmuş bir erkek işçi, elinde bir çubukla çalışan işçilere bakmaktadır. Ressam, bu kompozisyonda o dönemde yaşanan bir konuya değinmek istemiştir.

Ahşap iskele üzerinde, dışarıda giyindikleri günlük giysileriyle iki Müslüman kadın ile denize bakan küçük bir kız çocuğu yer almaktadır. Yanlarında birbirleriyle sohbet eder halde Müslümanlara özel giysileriyle iki erkek figür, gemiye binmek için beklemektedirler. İskelenin hemen yanında oturmuş şekilde elinde bir çubukla tütün içen kırmızı elbiseli figür denize doğru bakmaktadır. Durgun denizin üzerinde sağ tarafta, içinde beş erkek figürün bulunduğu küçük bir kayık gözükmektedir. Hemen ilerisinde içinde figürlerin bulunduğu yelkenli bir tekne görülmektedir. Daha geri de ise yelkenleri olan büyük bir gemi yer almaktadır. Denizin üzerinde sol tarafta küçüklü büyüklü yelkenli gemi ve küçük kayıklar bulunmaktadır. Geri planda, karaya doğru gemi barınakları ve binalar kıyı boyunca uzanmaktadır.

Kompozisyonun merkezine avlulu ve iki minareli, merkezi kubbeli Yeni Cami yerleştirilmiştir. Cami, gerçeğe uygun şekilde ayrıntılı şekilde betimlenmiştir. Geri planda İstanbul'un büyük camilerinden olan Süleymaniye Cami gibi camilerle diğer önemli yapıların biçimleriyle, kentin önemli bir silueti betimlenmiştir. Kompozisyonun üst kısmında ise yer yer bulutların görüldüğü açık bir gökyüzü yer almaktadır. Suluboya tekniğinde ele alınan kompozisyonun geneline soğuk renkler hakîmdir. İnsan figürlerinin giysilerinde ve diğer biçimlerde görülen sıcak renklerle hem renk dengesi hem de derinlik etkisi sağlanmıştır.

Kompozisyonun geneline gün ışığı hakîmdir. Gün ışığı sol taraftan vurmakta olup biçimlerin üzerinde etkili olmuştur. Açık olan gökyüzünde güneşten gelen ışınları geliş yönüne doğru figürlerin ve biçimlerin gölgeleri sağa doğru düşmektedir. Kuvvetli ışıkla, kompozisyonun genelinde oldukça açık bir atmosfer oluşturulmuştur. Işığın etkisiyle biçimler üzerinde açık-koyu renk tonları kontrast etkiler oluşturulmuş olup derinlik etkisi sağlanmıştır. Denizin üzerinde yelkenli gemilerin ve küçük kayıkların görünümü suyun üzerine yansımaktadır. Işığın deniz suyu üzerinde parıltılı bir görünüm etkisi göstermektedir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, ön plandan geriye doğru biçimlerin boyutlarında kademeli küçülmelerle perspektif etkisi kazandırılmıştır. Yelkenli gemiler ve geri planda yer alan minareli camilerle kompozisyonun perspektif etkisi, hacimsel yönü artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 89
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: İstanbul Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1753-1822
<b>Eserin Boyutları</b>	: 125x 83 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Paris Özel Koleksiyon

**Res. 89:**  
**İstanbul Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Paris Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (<http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-hilaire/vue-de-la-pointe-du-s%C3%A9rail-prise-de-galat-aa-4PBbAkg4RAkpF5aOkvEe3g2>), [Erişim Tarihi: 23.05.19].

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Beyoğlu kıyısından Sarayburnu'nu ve İstanbul'un o dönemdeki gündelik yaşamını yansıtmaktadır. Kompozisyon, çok figürlü manzara şeklinde ele alınmış olup İstanbul görünümünü konu almaktadır.

Kompozisyonun sol ön planında yük kolileri yer almakta olup deniz kıyısına yakın bir şekilde yarısı gözüken geniş gövdeli hafif sağa doğru eğimli bir ağaç yer almaktadır. Büyük ağacın hemen yanında denize doğru uzanan ahşap bir liman iskelesi görülmektedir. Ağacın oluşturduğu gölgelik alanda oturan, yatan ve gündelik işleriyle uğraşan çeşitli renkte yerel giysileri içinde erkek figürler yer almaktadır. Ahşap iskelenin karaya yakın yerinde iki erkek figür oturmakta ve sohbet etmektedirler. Bunun ilerisinde kırmızı elbiseli bir erkek figür arkası dönük bir şekilde denize bakmaktadır.

İskelenin ucunda kayığa binmek için bekleyen gündelik giysileri içinde küçük bir kız çocuğu, bir kadın ve zenci bir erkek figür yer almaktadır. Bu kadının, giyim kuşamından zenci figürdende anlaşılacağı üzere saraylı bir kadın olabileceği düşünülmektedir. Limanın uç kısmında bir erkek figür, eğilmiş şekilde yer almaktadır. Sağa doğru, kıyıya ve iskeleye uzanan içinde iki figürün yer aldığı bir kayık görülmektedir. Geriye doğru, küçük kayıklar, sağa doğru ise daha büyük bir kayık görülmektedir. Daha ileriye doğru yelkenli kayıklarla kompozisyonun solunda ise yelkenli büyük bir gemi yer almaktadır.

Geri planda, anıtsal yapılarıyla İstanbul silüetine yer verilmiştir. Sağ tarafta avlulu, iki minareli, Yeni Cami görülmektedir. Sarayburnu kıyısında Sepetçiler Kasrı ile diğer önemli yapılar yer almaktadır. Dört minaresiyle Ayasofya ve hemen yanında Aya İrini bulunmaktadır. Sola doğru ise ağaçlar arasında Topkapı Sarayı ve surları görülmektedir. Kompozisyonun üst bölümü, bulutlarla kaplı açık bir gökyüzü yer almaktadır.

Gün ışığı, kompozisyona sol taraftan vurmaktadır. Kompozisyonun genelini aydınlatan ışığın geliş yönünün tersi doğrultusunda ağacın gölgesi sağa doğru denizin üzerine düşmektedir. Ağacın yapraklarında, ağaç altında oturan, liman üzerinde bekleyen figürler ve deniz suyu üzerinde ışığın açık-koyu renk tonlarıyla ışığın parıltılı etkisi görülür. Gün ışığının parıltılı etkisi gökyüzünde açık-koyu tonlu bulut kümeleriyle derinlik etkisi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Kompozisyonun ön planından başlayarak geriye doğru figürlerin ve biçimlerin boyutlarında küçülmelerle derinlik etkisi verilmiştir. Geri planda yer alan biçimlerin renk tonlarında ve konturlarında erimeler ve belirsizleşmeler görülmektedir. Geri planda Sarayburnu üzerindeki yapılarla ve gökyüzünün yer yer bulutlu bir şekilde betimlenmesiyle kompozisyonun perspektif etkisi pekiştirilmiştir. Kompozisyonda gerek figür tipleri gerekse giysileriyle o döneme özgü olmakla beraber oldukça canlı renklerle betimlenmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılmasıyla kompozisyonda denge sağlanmıştır. Geri planda, Eminönü ve Sarayburnu silüetleriyle tablonun gerçekçiliği vurgulanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 90
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Galata'dan Sarayburnu Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1788
<b>Eserin Boyutları</b>	: 86x 62 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj-Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 90:**  
**Galata'dan Sarayburnu Görünümü, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 53).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Galata Liman'ından bakılarak üzerinde İmparatorluğu'n yönetim merkezi ve anıtsal binaları olan Sarayburnu görünümünü konu almaktadır. Hilaire, çok figürlü ele aldığı bu çalışmada, yansıtmaya çalıştığı görünümü deniz seviyesinden gözlemlemiş olup dar bir bakış açısıyla Sarayburnu ve Haliç'i tuvaline aktarmıştır. Guaj boya tekniği ile yapılan resimde, Ayasofya, Aya İrini ve Topkapı Sarayı yer almaktadır. Alt tarafta, Sarayburnu ucunda büyük Amiral'in köşkü ve I. Mahmud döneminde 1735-1748 yılları arasında yapılan Mahmubbiye Köşkü yer almakta olup kompozisyonun gerçekçiliğini yansıtmıştır.

Kompozisyonunun ön planında Beyoğlu'nda bulunan Galata Limanı'nın iskele bölümü yer almaktadır. Sol tarafta, bir kilim serili kaya üzerine oturmuş üç erkek figür bulunmaktadır. Bir tahta üzerinde taşlarla bir oyun oynayan karşılıklı oturan iki figürün



yanında elinde bir çubukla tütün içen üçüncü kişi bulunmakta, bunlar kendilerine özgü giysileriyle betimlenmiştir. Bunun hemen yanında bayrak asılı iki direğe yakın bir şekilde ahşaptan yapılmış yüksekçe bir yer üzerinde arkası dönük yeşil elbiseli, arkaya sarkan beyaz başlığı ile yeniçeri askeri sağ elini denize doğru uzatmış bir şekilde betimlenmiştir. Direklere yaslı bir şekilde ahşaptan yapılmış yük sandıkları yer almaktadır. Sağ planda, iskelenin başında çanak-çömlekler, kayığa konmak üzere çeşitli boyutlarda ticari yükler yer almakta, ahşap bir sandık üzerine ellerini koymuş bir elinde çubukla tütün içen bir erkek figür bulunmaktadır. Hemen önünde kaya üzerinde duran siyah bir köpek yer almaktadır.

İskele üzerinde dışarıda giyindikleri özel giysileri içerisinde dört levanten kadın önünde biri erkek biri kız olmak üzere iki çocuk bulunmakta olup muhtemelen karşıya geçmek için kayık beklemektedirler. Hafif dalgalı deniz üzerinde yatay bir şekilde uzanan bir kayık içinde kürekleri çeken kayıkçı ile feraceli üç Müslüman kadın bulunmaktadır. İskele karşısında karşı kıyıdan kalkarken çıkardığı dumanla bir sis bulutu oluşmasına neden olan beyaz yelkenli büyük bir gemi gözükmektedir. Kompozisyonda sola doğru uzanmakta olan Haliç suları üzerinde küçük kayıklar ve Boğaz'a doğru yelkenli büyük bir gemi görülmektedir. Ön plandaki dikili bayrak ve yelkenli büyük geminin dik olarak yükselimi ile yüzey şekillerinin yatay biçimde uzanışı kompozisyonun yatay-dik dengesini sağlamıştır.

Kompozisyonun geri planında yatay bir şekilde yer alan Sarayburnu'nun bir silueti betimlenmiştir. Haliç'in kıyı kesimine doğru uzanan Sepetçiler Kasrı, Büyük Amiral Köşkü, Sarayburnu ucunda da Mahmubiye Köşkü yer almaktadır. Üst kısmında ise sağ tarafta Ayasofya'yla sınırlandırılmış anıtsal binalarıyla ağaçlar içinde Sarayburnu yer almaktadır. Ayasofya'nın solunda Aya İrini ve bayrakların dalgalandığı Topkapı Sarayı görülmektedir. Geri planda kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan gökyüzünde deniz üzerinde uçuşan kuşlar ile açık- koyu tonlarda bulutlar gözükmektedir.

Gün ışığı kompozisyonun mekânını aydınlatmaktadır. Işık sol taraftan kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Figürlerin ve biçimlerin gölgeleri sağ tarafa düşmektedir. Işığın etkisiyle figürler üzerinde gölgelemeler oluşmaktadır. Açık-koyu renk tonlarıyla ışığın

parıltılı etkisi iskele üzerinde duran kadın figürlerinin ve deniz suyunun üzerinde görülmektedir.

Kompozisyonun ön planda büyük figürler ve biçimler yer alırken geriye doğru biçimlerin boyutlardaki küçülmelerle derinlik etkisi sağlanmıştır. Arka tarafta yer alan Sarayburnu ve gökyüzü ile perspektif etkisi artırılmıştır. Kompozisyonun ön planında gündelik hayatta belirli mesleklerle uğraşan insanlar yer alırken geri planda Sarayburnu yer almaktadır. Figürlerin gerek fizyonomileri gerekse kendilerine özgü giysileriyle betimlenişi kompozisyona gerçekçilik ve egzotik görünüm katmıştır. Figürlerin hareketli halde gündelik işleriyle meşgul olmaları kompozisyona bir hareketlilik kazandırmıştır. Kompozisyonun geneline soğuk renkler hakîm olup sıcak renklerin kullanımıyla da derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 91
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Sarayda Gezinti
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1788
<b>Eserin Boyutları</b>	: 46x35 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj-Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Louvre Müzesi, Paris

**Res. 91:**  
**Sarayda Gezinti, Jean-Baptiste Hilaire, Louvre Müzesi, Paris.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 52).

### **Eserin Betimi:**

Resim, Topkapı Sarayı'nın birimlerinden olan ve Sultan'ın yaşamını sürdürdüğü Harem Bölümü bahçesinde gezinen Sultan ve kadınları konu almaktadır. Hilaire, Batılıların merak ettiği ve dışarıdan kimsenin giremeyeceği bölüm olan Harem'i, hayali unsurlara dayanarak betimlemiş olması muhtemeldir. Kompozisyonda, saray bahçesinde gezinen Sultan ve Harem Dairesi'ne mensup kadınlar ve hizmetçiler yerel giysilerinin egzotik görünümüleriyle betimlenmiştir. Açık kompozisyon şemasında ele alınan resimde bahçede gezinen, neşeli haldeki insan figürlerinin tipleri ve egzotik giysileriyle Rokoko resim tarzı özelliğini yansıtmaktadır.

Kompozisyonun ön planında bahçe içerisinde iki kenara yerleştirilen, üst kısma kadar uzanan ağaçlar görülürken zemin üzerinde daha küçük ağaç ve çiçekli bir alan yer almaktadır. Kompozisyonun sağına doğru giysilerinden de anlaşılacağı üzere Sultan ve

yanında saraylı kadınlar yer almaktadır. Sultan'ın üzerinde kürklü kaftanı ve murassa sorguflu katîbi bir başlık bulunmakta olup sakalsız ve genç görünümlü bir fizyonomiyle betimlenen Sultan yanında bulunan haseki sultanla sohbet etmektedir. Hayali tarzda betimlenen kompozisyondaki figürlerin kimi yansıttığı tam olarak belli olmamasına rağmen erkek figürün giysi özelliklerinden Sultan I. Abdülhamid olabileceği muhtemeldir. Onun hemen yanında haseki sultanın üzerinde kısa kollu bir kaftan görülmekte olup altına da üzerinde çiçekli süslemelerinin bulunduğu alttan bol dökümlü açık turuncu renkli bir kaftanla betimlenmiştir. Haseki sultanın başında hotoz şeklinde bağlanmış beyaz bir başlık bulunmaktadır. Yanında arkası dönük koyu yeşil elbiseli hizmetçi bir kadın yer almaktadır. Elleri önünde bağlı ve haremdeki hizmetçilere özgü giysileriyle bir hizmetçi kadın yer almaktadır. Arkası dönük yeşil elbiseli kadın figürünün önünde de saraya özgü giysiler giyinmiş bir kadın görülmektedir.

Bahçenin orta yerinde tek bir kadın figürü yer alırken diğer tarafta çiçekli bitkilerin önünde üç tane saraylı kadın figür bulunmaktadır. Orta tarafta fiskıyeli bir havuz yer almaktadır. Geri planda ise ortadaki daha büyük olan üç kubbeli bir yapı topluluğu gözükmektedir. Bu yapı topluluğu, Sultan Ahmed meydanında yer alan Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nın kubbelerine benzeyen tarzda betimlenişi ressamın hayali unsurlardan yararlandığını göstermektedir (Şentürk, 2004, s. 116). Orta kısımda dört kemer üzerine cumbalı bir ahşap yapı görülmektedir. Sağ tarafta ağaçlar arkasında sivri külahlı bir yapı topluluğu gözükmektedir. Ağaçlar arasında açık bir gökyüzü görülmektedir.

Kompozisyona gün ışığı sol taraftan vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri sağ tarafa düşmektedir. Işığın güçlü etkisiyle figürlerin üzerinde geri planda bulunan kubbeli binanın duvarlarında açık renk tonları görülmektedir. Işığın etkisiyle renkler üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla kontrastlıklar oluşturulmuş ve kompozisyonun derinlik ve hacim özellikleri verilmiştir. Ön plandan başlayarak arkaya doğru kademeli şekilde figürlerin ve biçimlerin boyutlarında küçülmelerle kompozisyonda bir derinlik oluşturulmuştur. Geri planda yer alan kubbeli binalarla ve ağaçlar arasında gözüken gökyüzüyle kompozisyonun perspektifi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 92
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Harem'den Bir Sahne
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1788
<b>Eserin Boyutları</b>	: 44x33 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Louvre Müzesi, Paris

**Res. 92:**  
**Harem'den Bir Sahne, Jean Baptiste Hilaire, Louvre Müzesi, Paris.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 195).

### **Eserin Betimi:**

Resim, dört tarafı açık, sütunlar üzerine üst tarafı kubbeli, oldukça süslü bir yapı içerisinde ve dışarıda yer alan kadınlar ile bir erkeği konu edinmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen kare planlı, sütunlu, dört tarafı açık, mermerden yapılmış kubbeli bir bina yer almaktadır. Yapının etrafında küçüklü büyüklü ağaçlar yer almaktadır. Ön planda basamakla çıkılan ve açık bir çıkıntıdan mekâna girilmektedir. Binanın içinde sedir üzerinde oturan kadınlar ve bir erkek figür görülmektedir. Önlerinde sinilerle kurulu iki sofraya oturmuş kadınlar yer almaktadır. Ayakta iki kadın figür saraylı kişilere hizmet için beklemektedir. Oturan kadınlar aralarında sohbet ederken tek başına oturan erkek figür ise önündeki tabaktan bir şeyler yerken betimlenmiştir. Kubbeli binanın arka tarafında, ellerinde müzik aletleriyle müzik çalan kadınlar yer almaktadır. Kompozisyonun sol ön planında ellerinde küçük tepsilerle servis yapan beş kadın figür

ile basamak üzerinde elinde uzun bir çubukla tütün içen bir kadın figür görülmektedir. Yapı, iç duvarları üzerinde yer alan manzara resimleriyle ve üzerindeki duvar bezemeleriyle oldukça süslü bir mimari özelliklere sahiptir. Arka planda ağaçlarla çevrili bir alan görülmektedir. Gökyüzü açık ve bulutludur. Gerek figürlerin tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini göstererek, kompozisyona bir gerçekçilik katmıştır.

Gün ışığı, kompozisyona sol taraftan vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri sağa doğru düşmektedir. Işığın etkisi, figürlerin üzerinde renklerde açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Işığın fazla alamayan yerlerde gölgelik alanlar oluşmaktadır. Önden geriye doğru küçülmelerle derinlik etkisi verilmiştir. Yapının sütunları arasından gösterilen manzarayla perspektif etkisi artırılmıştır. Kompozisyonun geri planına doğru biçimlerin renklerinde erimeler görülmektedir. Kompozisyonda perspektif ve derinlik etkisi oldukça başarılı bir şekilde verilmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin kullanımıyla kompozisyonda renkler arasında denge sağlanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 93
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Saraylı Kadın
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1788
<b>Eserin Boyutları</b>	: 63x47 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 93:**  
**Saraylı Kadın, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 190).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, ağaçlar altında, önünde bir sofraya ve yanında hizmetçisiyle beraber saraylı bir kadını konu almaktadır. A. Boppe, bu kadının I. Abdülhamid'in eşi Nakşi-dil Sultan olabileceğini belirtmektedir (Boppe, 1989, s. 190). Kompozisyonun merkezinde hizmetçisine göre oldukça uzun boylu ve o dönemin saray giysileri içinde betimlenmiştir. Kompozisyonun ön tarafında sınırlı bir sofraya yer almaktadır. Üzerinde bir fincanla, sivri boyunlu bir buhurdanlık gözükmektedir. Siniğin üzerinde aşağıya doğru sarkan pisküllü bir eşya yer almaktadır. Siniye dayalı uzun bir çubuk gözükmektedir. Muhtemelen tütün içilen bir çubuk olmalıdır. Sofranın yanında bir leğen içerisinde ibrik ve bir havlu gözükmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan saraylı kadın ayakta durmakta olup yanındaki hizmetçinin kendisine tepside sunduğu kahve fincanını almaktadır. Saraylı kadının vücudu, hafif sola dönük izleyiciye bakar

şekilde cepheden betimlenmiştir. Üzerinde, beyaz kürklü, açık turuncu renkli kısa kollu bir kaftan bulunmaktadır. Bunun altında göğüs kısmı dekolteli bele kadar düğmeler kapalı bir iç kaftan yer almaktadır. İç kaftanın içine de göğüs kısmını örten beyaz iç gömlek bulunmaktadır. İç kaftanın üzerinde beline dolanan bir kuşak yan tarafa doğru düğümlenmiş şekilde gözükmektedir. Boynundan aşağı oldukça uzun bir şekilde sarkan ucu madalyonlu altın zincirli bir takı bulunmaktadır. Boynunda da altın ya da elmasan yapılmış bir kolye yer almaktadır. Sol elinde değerli taşlarla dizili bir tesbih görülmektedir. Başında süslemeli, tüylü ve hotoz şeklinde uzunca bir başlık yer almaktadır. Kulaklarında ise değerli küpeler yer almaktadır. Fizyonomisinde oldukça duru bir ifade bulunmakta olup Hilaire'nin figür betimlemelerinde figürleri ince, uzun ve kafası küçük olarak betimleme üslubu göze çarpmaktadır. Yanında, yan profilden betimlenen ve kahve ikram eden bir hizmetçi yer almaktadır. Bu figür, saraylı kadın figürüne oranla fiziki yapısı oldukça küçük bir şekilde betimlenmiştir. Bu figür o döneme özgü giysileriyle betimlenmiştir. Saraylı kadının arkasında vazo içerisinde bitkiler, sağ tarafta duvar üzerinde bir nargile görülmektedir. Geri planda küçük otlar ve ağaçlar yer almaktadır. Sol tarafta çatısı görülen bir yapıyla, daha geride ise kubbeli fenerli bir bina görülmektedir. Gökyüzü sisli bir şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonda gerek figürlerin tipleri gerekse giysileri o dönemin özelliklerini taşımaktadır. Arka planda yer alan kubbeli fenerli bir binayla olayın haremden bir yerde geçtiğini göstermeye çalışmıştır. Girilmesi mümkün olmayan haremi ve göremediği sultanın eşini tamamen hayale uygun bir şekilde betimlemiştir.

Açık havada bir yerde geçen sahnede, gün ışığı sol taraftan kompozisyona vurmaktadır. Işık, kompozisyonun merkezinde bulunan saraylı kadın üzerine daha çok yansıtılmıştır. Figürlerin gölgesi sağa doğru düşmektedir. Işık figürlerin üzerinde parlak bir etki bırakmaktadır. Işığın etkisiyle figürlerin ve biçimlerin üzerinde açık-koyu renk tonlarına neden olmuştur. Geri planda biçimlerin konturlarında ve renk tonlarında yumuşamalar görülmektedir. Üst kısma yerleştirilen ağaçlarla açık kompozisyon etkisi verilirken ön plandan geriye doğru yer alan manzarayla derinlik etkisi verilmiştir. Geride sol tarafta yer alan kubbeli bir bina ve gökyüzüyle kompozisyonun perspektif etkisi artırılmıştır. Resim, açık alanda keyif yapan zengin kostümlü önemli birini ele alması bakımından Rokoko resminin özelliklerini yansıtmaktadır



<b>Resim No</b>	: 94
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan I. Adülhamid
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1788
<b>Eserin Boyutları</b>	: 66x49 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 94:**  
**I. Abdülhamid Portresi, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 191).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı imparatorluğu'nun 27. sultanı I. Abdülhamd'in (1774-1789) tam boy portresini konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde, Sultan I. Abdülhamid tahtı önünde ayakta durmaktadır. Sultan, izleyiciye dönük bir şekilde cepheden betimlenmiştir. Tahtın önündeki bir basamak üzerinde duran sultanın, hafif sağa doğru izleyiciye bakar şekilde sağ eliyle yeri göstermektedir. Sultan'ın üzerinde, kolları kısa koyu kürklü fıstık yeşili, elmas çarprastlı kaftanı ayakuçlarına kadar uzanmaktadır. İçinde beyaz-gri renk tonları arasında ipek bir iç kaftan bulunmaktadır. Bel kısmını dolanan çift tokalı altın bir kemer, iç kaftanı hafifçe sıkıştırılmaktadır. Kemerin içine sokulmuş elmaslı bir hançer bulunmaktadır.

Koyu sakallı ve bıyıklı bir yüze sahip olan Sultan I. Abdülhamid, gerçek fizyonomisine uygun kendinden emin izleyiciye bakar şekilde betimlenmiştir. 1725 yılında doğan

sultanın, resmin yapılış tarihine bakılırsa 63 yaşındaki fizyonomisine uygunluğu görülmektedir. Sultanın başında selimi tarzındaki beyaz sarığında üç tane elmaslı murassa sorguç bulunmaktadır. Sultanın sol eli bedenine bitişikken sağ eliyle yeri işaret etmektedir. Sultanın arkasında hükümranlığın belirtisi olan üzeri bezemeli altın rengine yakın bir taht yer almaktadır. Tahtın arkasında yivli bir sütun bulunmaktadır.

Kompozisyonun geri planında fiskiyeden akan suyun doldurduğu bir havuz yer almaktadır. Onun hemen arkasında koyu yeşil ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçların arkasında üzeri kubbelerle örtülü iki bina yer almaktadır. Bu bina topluluğu “Sarayda Gezinti” resmindeki binalarla benzer özellikler göstermektedir. Hilaire, Haseki Hürrem Sultan Hamamları’na benzeyen mimari yapıyı bu kompozisyonda geri plan dekoru olarak tekrar yansıtmıştır (Şentürk, 2004, s. 116). Geri planda koyu bulutlarla kaplı gökyüzü görülmektedir.

Kompozisyona gün ışığı sol taraftan vurmaktadır. Sultanın yüzüne ve göğüs bölümüne ışık daha çok yansıtılmıştır. Böylece Sultan’ın gölgesi sağa doğru tahtın üzerine düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi sultanın üzerindeki etkili olmuştur. Işık, figürün üzerindeki elbisede arka tarafında bulunan tahtta ve zemin üzerinde açık-koyu renk tonları oluşmasına neden olmuştur. Kompozisyonun merkezinde yer alan Sultan I. Abdülhamid’den başlayarak geriye doğru küçülmelerle perspektif etkisi verilmiştir. Kompozisyonun geneline soğuk renkler hakimdir. Figürün ve biçimlerin üzerinde görülen açık-koyu tonlarla kontrastlıklar oluşturulmuş olup derinlik ve renk perspektifi başarılı şekilde verilmiştir. Kompozisyonun geri planda bir manzara içinde yer alan ağaçlar ve kubbeli yapılarla derinlik etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 95
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Cezayirli Gazi Hasan Paşa Portresi
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresine Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1753-1822
<b>Eserin Boyutları</b>	: 60x50 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Tuval üzerine Yağlıboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: H. Gross et G. Delettrez, Paris

**Res. 95:**  
**Cezayirli Gazi Hasan Paşa, Jean-Baptiste, Hilaire H. Gross et G. Delettrez, Paris.**



**Kaynak:** (Thornton, 1998, s. 171).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa'yı donanması önünde ve yanındaki aslanını konu almaktadır. Fransız Büyükelçi Choiseul-Gouffier'in heyetinde İstanbul'a birlikte gelen ressam arkadaşı Louis-François Cassas da Cezayirli Gazi Hasan Paşa'yı eğitilmiş aslanıyla aynı duruşla ve aynı giysilerle, donanması önünde resmini betimlemiştir.

Kompozisyonun ön planında yeşil çalılar ve bir top küllesi görülmektedir. Düz taşlarla örülü bir zemin üzerinde Cezayirli Hasan Paşa ayakta tam boydan cepheden betimlenmiştir. Sağ eli arkaya doğru dururken sol elinde ucu sivri bir nacak bulunmaktadır. Üzerinde sarı renklerle motifli desenler işlenmiş siyah bir cepken bulunmaktadır. Cepkenin üzerinde sol omuzundan aşağıya doğru sarkan yeşil bir şal bulunmaktadır. Cepkenin içinde beyaz iç gömleği göze çarpmaktadır. Beline dolanan

yeşil çizgili sarı kalın bir kuşağın içine sokulmuş hançerleri görülmektedir. Alt kısımda ise bol dökümlü kırmızı bir şalvar giyinmiştir. Şalvarı alt tarafta sıkıştıran sarı pabuçları yer almaktadır. Gazi Hasan Paşa'nın başında kuşağına benzer renkte ve desende yeşil çizgili sarı bir kumaşla bağlanmış sarık bulunmaktadır. Siyah sakallı, uzun bıyıklı, kaşları çatık kendinden emin fizyonomiyle sola doğru bakmaktadır. Paşa'nın yanında eğitilmiş kahverenkli yeleleri olan erkek aslan görülmektedir. Geri planda yelkenleri olan kırmızı bir gemi bulunmaktadır. Daha arkada ise yeşil-beyaz bayrak asılı ve sadece yelkeni gözüken bir gemi daha bulunmaktadır. Sol tarafta, geri planda bulunan deniz üzerinde küçük bir kayıkla, karşıkı sahilde bir bina ve ağaçlar gözükmektedir. Gökyüzü açık ve bulutlu olarak betimlenmiştir.

Gün ışığı sağ ön taraftan gelerek kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Gazi Hasan Paşa'nın gölgesi sol tarafa düşmektedir. Işığın etkisiyle Paşa'nın üzerinde açık-koyu renk tonları oluşmaktadır. Işığın daha yoğun olduğu yerlerde ışığın parıltılı etkisi göze çarpmaktadır. Biçimler üzerinde açık-koyu tonlarla kontrastlıklar elde edilerek derinlik etkisi pekiştirilmiştir. Işığın parıltılı etkisi Paşa'nın cepkeninde, yeşil şal üzerinde ve sol ayak pabucunda görülmekte olup kompozisyonun egzotik görünümünü vurgulanmıştır. Geri planda, karşı kıyıda görülen manzarada renk tonlarında yumuşamalar gözükmektedir. Dikey bir biçimde ve tek figürlü kompozisyon şemasında ele alınmış olup derinlik ve perspektif etkisi başarılı şekilde verilmiştir. Geri planda bulunan yelkenli gemi ve manzarayla perspektif etkisi oluşturulmuştur. Bulutlu gökyüzüyle de bu etki artırılmıştır. Önden geriye doğru biçimlerin kademeli şekilde yerleştirilmeleriyle derinlik etkisi verilmiştir. Kompozisyonda gerek figürün fizyonomisi gerekse o dönem ki özelliklere sahip giysisiyle gerçekçi bir betimleme anlayışı görülmektedir. Sıcak renk tonlarının hakîm olduğu kompozisyonda bir canlılık hissedilmektedir.

<b>Resim No</b>	: 96
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1753-1822
<b>Eserin Boyutları</b>	: 32x25 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Ahşap Üzerine Guaj Boya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 96:**  
**Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 193).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, soğuk kış günlerinde iç mekânda bir tandır etrafında sohbet eden Levanten kadınları konu almaktadır. Tandır etrafında sohbet edenler, Hilaire'nin çekiçi bulduğu konuları arasındadır (Boppe, 1998, s. 130). Mekân olarak geniş bir oda içerisinde geçen resmin kompozisyonunda, ön planda yere serili kırmızı-kahverengi tonlarında ortası yeşil kareli bir halı yer almaktadır. Sağ planda tandır etrafındaki kadın figürlere doğru elinde bir tepsi ile bir şeyler götüren arkası dönük yeşil elbiseli bir kadın görülmektedir. Üzerinde o döneme ait özel giysileri bulunmaktadır. Yeşil örtülü uzun bir gergef etrafında iki yönlü bir sedir üzerinde kadınlar bulunmaktadır. Gergefin etrafında dört kadın, gergef masası üzerinde nakış işlemekte hem de aralarında sohbet etmektedirler. Diğer tarafta sedir üzerinde oturan kadın elinde uzun bir çubukla tütün içmektedir. Yere diz çökmüş bir hizmetçi ise tepsi içinde bir fincanla bir içecek sunmaktadır. Sedir

üzerinde oturan kadınların üzerinde kısa kollu kürklü bir kaftan, altında göğüs bölgesi kısmı dekolteli, omuz kısmında üzerine oturan alt kısmı geniş iç kaftan görülmektedir. İç kaftanın içine de beyaz renkli ince bir iç gömlek yer almaktadır. Başlarında ise renkli kumaşlarla hotoz şeklinde bağlanmış başlıkları bulunmaktadır.

Sol planda odayı ısıtmaya yarayan tandır gözükmektedir. Geri planda odanın büyük pencereleri gözükmektedir. İçerisinin görülmemesi için pencerelerin alt kısmı kafesli olarak yer almaktadır. Bazıları perdelerle kapalı olan pencerelerin üzerinde daha küçük kafesli pencereler gözükmektedir. Odanın duvarlarında baklava dilimli ve yer yer çiçekli desenlerin yer aldığı süslemelerle kaplıdır. Kompozisyonda figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri incelendiğinde, dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

Kompozisyonda olayın geçtiği odaya ışık, geri planda bulunan pencerelerden vurmaktadır. Işık, merkezde bulunan gergef üzerine ve etrafındaki kadınların üzerine daha çok yansımaktadır. Işığın geliş açılarına göre odada bulunan figürler ve biçimler üzerinde açık-koyu renk tonları görülmektedir. Böylece buralarda ışığın parıltılı etkisi göze çarpmaktadır. Ön plandan geriye doğru figürler ve diğer biçimlerin boyutlarında kademeli küçülmelerle kompozisyonda derinlik ve perspektif etkisi sağlanmıştır. Kompozisyonun geri planında yer alan pencereler arkasında gökyüzülü bir manzara ile hem derinlik hem de perspektif etkisi artırılmıştır. Resim, iç mekânın loş görünümüyle Barok etkileri yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 97
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I, Paris.

**Res. 97:**  
**Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I., 1787.**



**Kaynak:** (Sevim, 1996, s. 68).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İsveç Büyükelçi'si d'Ohsson'un Tableau Général de l'Empire Othoman isimli eserinde yer almaktadır. Resim, gündelik yaşamdaki Osmanlı kadının giysilerini konu almaktadır. Hilaire, süslü yerel giysileri içerisinde oldukça zarif duran kadın figürünü detaylı şekilde yansıtmıştır. Tek figürlü olarak ele alınan kompozisyonda, Müslüman bir kadın kış giysileri içinde betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde giysilerinden de anlaşılacağı üzere, XVIII. yüzyılın son çeyreğindeki Osmanlı toplumuna ait üst sınıftan Müslüman bir kadın gözükmektedir.

Açık havada, bulunduğu alana göre yüksekçe bir zemin üzerinde ayakta ve cepheden gösterilen kadın figürünün üzerinde kısa kollu, kürklü kalın uzun bir kaftan ayakuçlarına kadar uzanmaktadır. Bunun içinde omuz ve bel kısmında vücuda oturan alt

kısımda ise geniş bir iç kaftan yer almaktadır. Göğüs kısmı hafif dekolteli şekilde kenarları firfırlı beyaz iç gömleği görülmektedir. İç kaftanın kolları oldukça dar bir şekilde yer alırken, omuz kısmında ve bileklerine doğru elbise üzerinde bilezik tarzı süslemeler yer almaktadır. İç gömleğin göğüs kısmından bele kadar düğmelerle kapatılmıştır. Bel üzerinde işlemeli bir kemer bulunmaktadır. İç kaftanın üzerinde motif işlemeli süslemeler görülür. Boynundan aşağıya doğru göğüs kısmında çarpaz bir şekil oluşturan boncuk taneleri dizili ucunda bir madalyon olan bir takı yer almaktadır. Ayrıca boynunda, özel taşlardan oluşan bir gerdanlık yer almaktadır. Başında, uçları tüylü, inci taşlarıyla süslü, yukarıya doğru uzayan hotoz şeklinde bir başlık yer almaktadır. Sol eli, beli üzerinde olup sağ başparmağıyla yeri göstermesi kompozisyona bir hareketlilik kazandırmıştır. Figür, insan anatomisine uygun şekilde betimlenmiş olup gerek tipi gerekse giysileri bakımından dönemin özelliklerini oldukça gerçekçi ve başarılı şekilde yansıtmaktadır.

Dikey bir biçimde ele alınan kompozisyonun genelini gün ışığı aydınlatmaktadır. Işık, figürün üzerine sol taraftan vurmaktadır. Figürün gölgesi sağ tarafa düşmektedir. Işık, figür üzerinde açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Geri planda bir manzaraya yer verilerek perspektif ve derinlik etkisi görülmektedir. Geri planın üst kısım dekoru boş bırakılmışcasına bir görünümle betimlenmiştir. Figürün giysisi ve diğer biçimler üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla kompozisyonun derinlik etkisi artırılmıştır.



<b>Resim No</b>	: 98
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Rum Kadınların Dansı
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787
<b>Eserin Boyutları</b>	: 28.2x40 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Renklendirilmiş Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I., Paris.

**Res. 98:**

**Rum Kadınların Dansı, Jean-Baptiste Hilaire, Tableau Général de l'Empire Othoman, C. I., 1787.**



**Kaynak:** (<http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-hilaire/la-rom%C3%A9ca-danse-des-femmes-grecquePFpcoHXcWHYAVV5gtTOsug2>), [Erişim Tarihi: 10.04.19].

**Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'da yer alan Rumların önemli geleneklerinden biri olan açık havada müzik eşliğinde Khoro Dansı oynayan Rum kadınlarını konu almaktadır. Tableau Général de l'Empire Othoman kitabında Hilaire tarafından çizilen gravür baskısının benzeri olan resim, yine aynı ressam tarafından renklendirilmiştir. Resim, Kostantin Kapıdağlı'nın Polonya albümünde yer alan buna benzer bir resimden yola çıkılarak figür sayısını artırmış ve kendi üslubuyla gravüre hazırlamıştır (Küçükhasköylü, 2010, s. 94).

Kompozisyonun merkezinde kalabalık şekilde el ele tutuşmuş Rum kadınları, geleneklerinden biri olan Khoro Dansı'nı oynamaktadırlar. Halka şeklinde oynan dansın başında elinde uzun bir mendil tutan kadın yanındaki diğer kadına bakmaktadır. Bu da

kompozisyonun figürleri arasındaki uyumu göstermektedir. Kadınlar, o döneme özgü Rum yerel giysileriyle betimlenmiş olup açık alanda eğlenmeleri betimlenmiştir. Açık kompozisyon özelliğiyle ele alınan giysiler genel olarak mavi, yeşilin renk tonları ve beyaz renklerle betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında, dans edenler ve oturmuş vaziyette müzik çalan kadın-erkek karışık bir grup yer almaktadır. Yan tarafa doğru oturmuş kadınlar dans edenleri izlemektedirler. Sağ planda, dans edenlerin arkasında oturmuş iki kadın yer almaktadır. Kompozisyonun arka tarafında bulunan ağaçlar mekâna gölgelik alanlar sağlarken hacim etkisi verilmiştir. Geri planda iki minaresi gözüken camili bir manzara yer almakta olup kompozisyonun derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

Gün ışığı, açık havada geçen kompozisyonun merkezine sağ taraftan vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri geriye düşmektedir. Dans ettikleri zemin üzerinde ve figürlerin üzerinde ışığın parıltılı etkisi görülmektedir. Işığın etkisi biçimlerin üzerinde açık-koyu renk tonları görülmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda geriye doğru küçülen figürlerle, geri planda yer alan minareli bir cami manzarasıyla perspektif ve derinlik etkisi verilmiştir. Kompozisyondaki figürler gerek tipleri gerekse döneme özgü giysileriyle oldukça başarılı bir şekilde betimlenmişlerdir.

<b>Resim No</b>	: 99
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan Ahmed Cami
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Tableau Général de l'Empire Othoman C. I., Paris.

**Res. 99:**

**Sultan Ahmed Cami, Jean-Baptiste Hilaire Hilaire Tableau Général de l'Empire Othoman C. I. 1787.**



**Kaynak:** (Renda ve Findley, 2002, 129-204)

**Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'un önemli dini mekânlarından biri olan Sultan Ahmed Meydanı'na ismini veren Sultan Ahmed Cami'ni konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde Sultan Ahmed Cami yer almaktadır. Gravür tekniğinde ele alınan resimde, cami kuzeyinden bakılarak betimlenmiştir. Kuzey tarafta, cami üç yönde çevreleyen avlu yer almaktadır. Avlunun kuzey duvarlarında pencereler yer almaktadır. Üst bölümde de küçük kubbeler görülmektedir. Avlunun iki köşesinde iki şerefeli minareler yer almaktadır. Geri planda ise caminin merkezi kubbesi ve dört minaresi gözükmektedir.

Kompozisyonun ön planında ve sol tarafta cami etrafında oldukça küçük bir şekilde betimlenen insan figürleri bulunmaktadır. Sol tarafta ağaçlar ve geriye doğru da evler yer almaktadır. Geri planda da gökyüzü yer almaktadır.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, yerşekillerinin yatay görünümüne karşılık, caminin beden duvarları ve minarelerin dik olarak kesmekte olup yatay-dikey biçimlerle kontrast bir etki vermektedir. Açık hava sahnesinde betimlenen resimde gün ışığının etkileri, açık-koyu renk tonlarıyla verilerek derinlik etkisi verilmiştir. Kompozisyonun ön planında ve solunda yer alan insan figürleriyle, evlerin olduğu bir manzarayla da perspektif ve derinlik etkisi kazandırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 100
<b>Sanatçının Adı</b>	: Jean-Baptiste Hilaire
<b>Eserin Adı</b>	: Türk Süvarisi
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1753-1822
<b>Eserin Boyutları</b>	: 18x12 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 100:**  
**Türk Binicisi, Jean-Baptiste Hilaire, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 205).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, toprak bir arazi üzerinde özel koşumlu at üzerinde dik şekilde duran Türk binicisini konu almaktadır. Kompozisyonun ön planında geride yer alan manzaradan anlaşılacağı üzere binici yüksekçe bir toprak arazi üzerinde atıyla beraber yer almaktadır. Üzerinde binicinin bulunduğu açık sarı renkli bir at, hareketli bir şekilde betimlenmiştir. Atın sağ ön ayağı ile sol arka ayağı yukarıya kalkmış şekilde görülmektedir. Üzerindeki binicinin elindeki dizginlerini tutmasına bağlı olarak başı hafif arkaya doğru durmaktadır. Üzerinde, özel işlenmiş ve süslenmiş at koşum takımı bulunmaktadır. Binicinin üzerine oturduğu ve atın sırtına serili bulunan bir örtü yer almaktadır. Örtünün uçları püsküllü ve üzerinde kıvrık dalların yer aldığı süslemeler görülmektedir.

Atın üzerinde yan profilden betimlenen süvari, dik bir duruşla elinde tuttuğu atın dizginleriyle önüne doğru bakmaktadır. Binicinin üzerinde, siyah motiflerin yer aldığı sarı bir elbise bulunmaktadır. Elbisesinin üzerinde omzundan bele doğru beyaz bir kuşak yer almakta olup muhtemelen ok kabzasının bağı olmalıdır. Belinin üzerinde metalden yapılmış çift tokalı bir kemer görülmektedir. Giysisinin altında beyaz bir iç gömleği bulunmaktadır. Binicinin başında kırmızı bir külah üzerine sarılı beyaz bir sarık yer almaktadır. Süvari, siyah bıyıklı, kırmızı yanaklı kendinden emin bir fizyonomiye sahiptir. Hilaire, hem atı hem de biniciyi gerçek anatomilerine uygun bir şekilde resmetmiştir. Binicinin giysilerinde ve atın üzerindeki süslemeler, detaylı şekilde betimlenmiştir. Sağ planda, atın arkasında yeşil yapraklı bir ağaç yer almaktadır. Sol arka planda minareli camilerin olduğu bir manzara yer almakta olup Doğu egzotizmini yansıtan mimari biçimler olarak görülmektedir. Geriye doğru uzanan manzara görünümünün konturlarında ve renklerinde erimeler gözükmektedir. Üst kısımda açık gökyüzü yer almaktadır.

Açık havada geçen kompozisyonda, gün ışığı sol taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Atın ve binicinin üzerine vuran ışık, atın altında zemin üzerinde gölgelik alanlar oluşturmuştur. Işığı, alan yerlerde açık-parlak etkiler gözükürken, ışığı alamayan yerlerde ise koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Türk Binicisi, oldukça yakın bir şekilde betimlenirken geriye doğru küçülen bir manzarayla derinlik etkisi verilmiştir. Geriye doğru eriyen manzarayla derinlik etkisi artırılmıştır. Kompozisyonun genelinde sıcak-soğuk renklerin kullanımıyla bir bütünlük görülmektedir. Sarı ve kırmızı renklerle derinlik etkisi pekiştirilmiştir.

#### 2.4. Louis-François Cassas (1756-1827)

Louis-François Cassas, 1756 yılında Fransa'nın Tours kenti bölgesindeki Azay Le Ferron şatosunda dünyaya gelmiştir. Fransa Kraliyeti'nde yol haritaları ve planlarını çizen mühendis bir babanın oğlu olan Cassas, küçük yaştan beri mimari desenler çizerek sanatını geliştirmiştir (Germaner, 1995, s. 32-47; Benli, 1995, s. 56-62; Eyice, 1963, s. 3390-3391; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Kıbrıs, 2014, s. 179; Severis, 2000, s. 14; Gürçağlar, 2005, s. 166). Cassas, 1770 yılında Tours ketinde taş bir köprü yapımını üstlenen mimar Jean Cadet de Limay'ın yanında taşların kesimi ve desinatörlük konularında eğitim almıştır (Res. 101).

**Res. 101:**  
**Louis-François Cassas Portresi, Dominique Vivant Denon, Musée du Louvre, 1786.**



**Kaynak:** (Gilet, 1994, s. 10-26).

1774 yılında Aignan-Thomas Desfriches'le tanışması, Cassas'ın kariyerinde etkili olmuştur. A. T. Desfriches, sanatçıyı Paris'te bir desen akademisinin kurucusu olan yakın dostu dük Rohan Chabot'a önermiştir. Cassas, 1775'ten itibaren Rohan Chabot Akademisi'nde öğrenim görmüş olup Rohan Chabot Akademisi'nde ilk önce Jean-Jacques Lagrée ve daha sonra Jean-Baptiste le Prince atölyelerinde resim dersleri almıştır. J.J. Lagrée'den antik arkeolojiyi tasvir eden desen derslerini; J.B. le Prince'den ise, egzotizm merakını ve yabancı ülkeleri görme, tanıma isteğini alarak akademide öğrendiği görsel birikim ve günlük yaşam sahnelerini manzara resimlerinde yansıtmaya çalışmıştı (Germaner, 1995, s. 32-47).

Sanatının ilk evresinde Hollanda, Almanya, İsviçre ve İngiltere'ye yaptığı geziler dışında dük Rohan Chabot ile 1776-1783 yılları arasında İtalya'yı gezmiş ve buraların resimlerini çizmiştir (Renda ve İnankur, 2010, s. 122; Germaner, 1995, s. 32-47; Renda,

1994, s. 386; Lamaire, 2001, s. 82). İtalya’da Roma, Napoli gibi kentleri ziyaret etmiş, daha sonra Sicilya, Dalmaçya ve İstria Yarımadası gibi yerlerdeki gezilere katılmış, 1783 yılında Paris’e gelerek akademide desen hocası olarak çalışmaya başlamıştır. Gittiği yerlerde oluşturduğu desenlerin beğenilmesi sonucu resim ve desen siparişleri almaya başlamıştır. Desenlerini gören Fransız Büyükelçisi Comte de Choiseul-Gouffier’in ilgisini çekmiş ve 1783’te Cassas’ı himayesi altında almıştır (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Boppe,1998, s. 114).

Fransa’nın İstanbul büyükelçiliğine atanan Kont Comte-de Choiseul-Gouffier, I. Abdülhamid döneminde 28 Ağustos 1784’de İstanbul’a gelmiştir. Choiseul-Gouffier İstanbul’a gelirken sultanın onayı ile elçilik sarayınının onarımı ve süslenmesi için beraberinde bilim adamı, mimar, ressam ve desinatörlerden oluşan kalabalık heyetle gelmiştir. Bu heyet içerisinde; Louis-François Cassas, Jean Baptiste Hilaire, Armand Charles Caraffe, Louis-François Fauvel gibi tanınmış ressam, gravürücü ve desinatörler yer almıştır (Res. 102). Aynı yıl içerisinde İstanbul’da bulunan İngiliz yazar Elizabeth Graven Türkiye’ye ait seyahatnamesinin 25 Nisan 1786 tarihli bölümünde hem elçi için hem de maiyetindeki İstanbul’a gelen ressamlardan özellikle Louis François Cassas hakkında; “Kendisi sanat meraklısı. Etrafına artistler toplamış. Bunlara, Avrupa’daki, Asya’daki tarihi harabelerin yağlıboya tablolarını ve resimlerini yaptırıyor. Bay Cassas cidden harukulâde bir sanatçı. Vücuda getirdiği eserler şöhretini ebedileştirecek, eminim. Özelliği bakımından Kont Choiseul’ün albümü dünyada eşsizdir diyebilirim. Davete gitmediğimiz yahut davetlimiz olmadığı geceler, saatlerce bu sanat eserlerini seyrederek vakit geçiriyoruz.” diye görüşünü belirtmiştir (Boppe, 1998, s. 110; Cezar, 1995, s. 36-40; Germaner ve İnankur, 2008, s. 24-25; Kıbrıs, 2014, s. 125; Germaner ve İnankur,1989, s. 72).



**Res. 102:**  
**Atina'da Akropolis ve Olympion'un Görünümü, Louis-François Cassas, Tours Musée des Beaux-Arts.**



**Kaynak:** (Gilet, 1994, s. 96-108).

Kont Choiseul Gouffier'in himayesindeki heyet arasında nitelikli bir desinatör olan Cassas, 1787'ye kadar Osmanlı topraklarında kalmıştır. İstanbul'da iki ay kaldıktan sonra 24 Ekim 1784'de elçi tarafından tahsis edilen Poulette firkateyniyle şehirden ayrılmıştır. Elçi için Osmanlı topraklarını ve Doğu'yu gezip resimlemek için Ege adaları, Suriye, Lübnan, Filistin ve Mısır'a gönderilmiştir. Cassas, gezdiği kentlerin önemli anıtlarını ve insanların yerel giysileriyle desenlerini çizmek, Choiseul Gouffier'in koleksiyonuna madalya, para ve heykel satın almak için görev verilmiştir.

Yolculuk sırasında hava koşullarının olumsuzluğu nedeniyle İzmir'de konaklamak zorunda kalmıştır. Daha sonra İskenderun'dan yola devam ederek Antakya, Halep, Kıbrıs, Suriye, Lübnan, Fenike Kıyıları, Filistin'den sonra 9 Aralık 1785'te Mısır-İskenderiye varmıştır. Doğu yolculuğunun fırtına, salgın hastalık ve ayaklanmalar nedeniyle gezinin uzun sürmesine neden olmuş ve bundan dolayı Kıbrıs ve Mısır-İskenderiye'de iki kez kalmıştır. Gezi planında yer almayan Palmyre ve Baalbek gibi kentlerde de bulunabilmiştir (Res. 103). Palmyre ve Halep'e kervan yolu aracılığı ile Fenike ve Filistin'e kıyı yollarını kullanmıştır. Ressam Cassas, Trablus, Akka, Sayda gibi liman kentlerinde kalarak yörenin insanları arasında yaşamış, insanların günlük yaşantılarını tanıma ve arkeolojik alanlarda uzun süre kalma fırsatını bulmuştur (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Boppe, 1998 s. 114).

**Res. 103:**  
**Palmyre, Louis-François Cassas, Tours Müzesi Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (Gilet, 1994, s. 159-172).

Cassas, bu topraklarda bir doğulu gibi giyinerek, sakal bırakarak dolaşmış, desenlerine bakılarak cami içi çizimleri yapamadığı, Kahire ve büyük kentlerde hızlı çizilmiş krokilerden faydalanmıştır. Çalışma yaptığı topraklarda on dört ay kalarak yaklaşık üç yüz desenle 9 Ocak 1786'de İstanbul'a dönmüştür. Dönüş yolculuğu sırasında Troya'ya uğrayarak İstanbul'da bir sene kalmış, kentin panoramik görünümü ile kentte yer alan önemli anıt ve abidelerin yakından çizilmiş desen çalışmaları oluşturmuştur (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Boppe, 1998, s. 114).

İstanbul'daki panoramik çalışmalarını Galata Kulesi çevresi, Fransız Sarayı terası ve İsveç Sarayı bahçesinden gözlemleyerek Sarayburnu görünümünü yapmıştır. Bunlar pitoresk Boğaziçi yalıları, Kavak Sarayı, Topkapı Sarayı Köşkleri, Sâdabâd Sarayı ve Mihrimah Sultan Cami gibi önemli yapıların yakın çizimleri bulunur. Cassas ayrıca I. Abdülhamid'in izniyle, İstanbul'un büyük mabetleri olan Ayasofya, Süleymaniye Cami ve Sultan Ahmed Camilerini ziyaret etmiş, akşam yemeğine davet edildiği Kavak Sarayı ile Fenerbahçe'de verilen kır partisine, Pera'da elçiler için yapılan akşam yemeklerine ve balolara katılmıştır (Res. 104). Cassas, Kont Choiseul Gouffier'le Topkapı Sarayı'nda dönemin sadrazamı Koca Yusuf Paşa'nın huzuruna kabul edilmiştir.

**Res. 104:**  
**Kavak Sarayı, Louis- François Cassas, Bibliothèque Mazarine.**



**Kaynak:** (Thornton, 1998, s. 163).

Cassas, İstanbul dışında Anadolu'da bazı kentleri gezmiş ve önemli yapıların resimlerini yapmıştır. Suriye ve Mısır gezisi ardından İstanbul'a gelişinde biri 1786 Mayıs ayında Bursa, diğeri Eylül ayında Truva gibi kentlere geziler düzenlemiştir. Bursa'daki desen çalışmaları, Çekirge semtinden gözlemleyerek yaptığı Bursa'nın "Genel Görünümü" ve "Orhan Gazi Türbesi" yer almaktadır.

Cassas, 1787 yılında İstanbul'dan ayrılarak Roma'ya dönmüştür. Sanatçı, 1792 yılına kadar bu kente yaşamıştır. Roma'da ressam, yazar ve seyyahların uğrak yeri olan Pizza di Spagna'daki Casa Toboli yerleşmiştir. Burada bulunduğu sürece Doğu konulu çalışmaları kentteki aristokrasi tarafından ilgi görür ve çalıştığı atölyesinde sergiler düzenlemiştir. Sanatçı, Doğu gezisindeki kroki çalışmalarını yeniden düzenleyerek Kont Choiseul Gouffier'in yazdığı gezi öykülerini resimlemek için desen çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının atölyesini ziyaret edip eserlerinden alan önemli kişiler arasında; Kardinal de Bernis, yazar Goethe, diplomat Carl Fredrik Fredenheim bulunur (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428).

Louis-François Cassas, 1789 Fransız İhtilali'nden birkaç yıl sonra Paris'e dönmüş Goblin fabrikasında resim dersleri vermiştir. Sanatçı, Paris'te bulunan gravür ustalarına desen çalışmalarını vermeden önce tekrar ele almış olduğu desenleri üzerinde düzenlemeler yapmak için bazı mimarlardan mimari çizim yardımı almıştır. Ayrıca eserlerinin çokluğu sebebiyle manzara resimlerindeki figürlerin çizimleri için ressamlardan yardım almıştır. Sanatçının yaşamış olduğu yüzyılın sonunda Roma'da

manzara resimlerine figür çizen ressamalar yer alır. Bu nedenle Luigi Ademollo adlı ressam, Palmyre ve Mısır seyahatlerinin manzara resimlerindeki figür çizimlerini yapmıştır. Cassas Roma’da kaldığı sürece Roma tepelerinin panoramik görünümünü yansıtan 11 adet desen çalışmaları, 1801 yılında Piranesi kardeşler tarafından baskısı yapılmıştır. Bu desen çalışmaları çizgi gravür şeklinde ayrı ayrı suluboya ve guaj boyalarla boyanmıştır. Çini mürekkebi ile üzerinden geçilerek boyanmış desen havası veren bazı eserleri de bulunur (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428).

1792 yılı sonuna kadar görevini sürdüren Fransa’nın İstanbul Büyükelçisi Choiseul Gouffier, elçilik görevinden alınarak ve Fransız İhtilali’nin yaratmış olduğu olumsuz duruma bağlı olarak Fransa’ya geri dönememiştir. II. Katherina’nın yanına sığınarak Rusya’ya gitmiştir. Roma’da bulunan Cassas, bu durum karşısında maaşı kesilince Paris’e geri dönmüştür. Rusya’ya kaçan Büyükelçi Choiseul Gouffier’le yayınlamayı düşündüğü eserlerinin bulunduğu “Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte” adıyla on seneden fazla uğraşarak 1798 yılında kitap halinde bastırmıştır. Cassas, Paris’te yaşadığı apartmanın bir katında “M.Cassas’ın Galerisi” adını verdiği mimari maket koleksiyonunu halka açarak Antikite konulu eserlerini satışa çıkartmıştır. Bu koleksiyon devlet tarafından satın alınarak sanatçı için gelir elde edilmiştir. Cassas’ın Anadolu ile ilgili eserlerinin çoğu Choiseul Gouffier tarafından “Voyage pittoresque de la Grèce” isimli eserin ikinci ve üçüncü ciltlerinde bulunmaktadır (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428).

Cassas’ın devlet yardımıyla bastırıldığı kitap, büyükelçi Choiseul Gouffier’in yazmayı tasarladığı giriş metni olmadan ve Mısır seyahati hariç eksik bir şekilde basılmıştır. Kitabın oluşmasında 48 kişi çalışma yapmış, tasarlanması beklenen 1000 üzerinde gravür yerine 180 sayfa üzerine 330 gravürü basılmıştır. Napolyon’un Mısırı İşgali sonucu V. Denon’un Mısır bölgesini (Res. 105) betimleyen 1802 tarihli ünlü eseri Cassas’ın bastırıldığı kitabı önemsiz kılmıştır (Germaner, 1995, s. 32-47; Benli, 1995, s. 56-62).

**Res. 105:**  
**Mısır Piramitleri, Louis- François Cassas, Tours Musée des Beaux- Arts.**



**Kaynak:** (Westfelling, 1994, s. 223-241).

Louis-François Cassas, mimari bilgisi ve gözlem gücünü iyi kullanması, Doğunun egzotik yanını, mimari eserlerini, yaşantısını, kılık kıyafetini, törenlerini oldukça ayrıntılı bir şekilde ele alması yanında bazı eserlerinde hayal gücüne de yer veren yapıtlar meydana getirmiştir. Sanatçı 1816 yılında Gobelins Kraliyet Atölyelerine desen hocası olarak atanmıştır. Cassas, 1827 yılında Versailles kentinde yaşamını yitirmiştir. Sanatçı, eserlerinin bulunduğu koleksiyonunu oğluna bırakmışsa da Paris'te yapılan açık artırmayla 1878 yılında desenleri satılarak koleksiyonu dağılmıştır. Eserleri arasında bulunan İstanbul görünümüleri 1804 ve 1844 Paris Salon Sergilerinde sergilenmiştir. Valenciennes, Tours, Chateauroux gibi müzelerde ve bazı özel koleksiyonlarda İstanbul görüntüleri bulunur. Türk mezarlarını betimleyen 23, İstanbul'u betimleyen 18 ve Bursa'yı betimleyen 15 parça resim, dağılan koleksiyonu arasında yer almaktadır (Germaner, 1995, s. 32-47; Renda, 1994, s. 386; Benli, 1995, s. 56-62; Arslan Sevin, 2006, s. 428; Eyice, 1963, s. 3391-3392; Boppe, 1998, s. 153).

## Louis-François Cassas'ın İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 106
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Sarayburnu Panoraması
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümü
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 237x75cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Pera Müzesi

### Res. 106:

#### Sarayburnu Panoraması, Louis-François Cassas, Pera Müzesi.



**Kaynak:** (<https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Sarayburnu-Panoraması/48/1>), [Erişim Tarihi: 11.05.19].

### Eserin Betimi:

Resim, Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Sultan Ahmed gibi önemli mekânların yer aldığı Sarayburnu'nu konu almaktadır. Resim, diğer ressamlar gibi İstanbul'ui Pera'daki elçilik binasının bulunduğu mekândan bakılarak resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezinde Sarayburnu yer almaktadır. Kompozisyonun sağ ön planında, Haliç önünde köşklü saltanat kayıkları, arka tarafta ticari tekneler ve yelkenliler görülmektedir. Arka tarafta kompozisyonu sınırlandıran Sultan Ahmed Cami bulunur. Sultan Ahmed Cami'nde Sarayburnu tarafına doğru tam karşısında Ayasofya bulunmaktadır. Tekrar Sarayburnu'na doğru kompozisyonun tam ortasında Topkapı Sarayı görülmektedir. Ağaçlar içinde görülen Sarayburnu, o dönemki anıtsal yapıları ve sivil mimarisiyle, gerçeğe uygun şekilde betimlenmiştir. Sol planda Sarayburnu önünde ticari tekneler ve yelkenliler görülmektedir. Arka planda Kadıköy sahili ile Bursa Dağları görülmektedir.

Gökyüzü açık ve bulutludur. Açık havada geçen kompozisyonun tüm alanını gün ışığı aydınlatmaktadır. Işık daha çok sol planda görülen Kadıköy ve Boğaz'ın suları üzerine vurmaktadır. Işığın etkisiyle, deniz üzerinde yer yer açık-kapalı renk tonları görülür. Deniz üzerinde teknelerin ve yelkenli kayıkların görünüşleri suya yansımaktadır. Kompozisyonun genelinde soğuk renkler kullanılmış, kompozisyonu ikiye bölen ufuk çizgisinin üst kısmını oldukça geniş bir şekilde betimlenen gökyüzü oluşturmaktadır. Yatay biçimli kompozisyon özelliği gösteren tabloda, Sarayburnu silüeti yatay bir şekilde uzanmakta olup, üzerinde yer alan camilerin ve diğer binaların dik bir şekilde mimari elemanları uzanmaktadır.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonun ön planından ufuk çizgisine kadar biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi sağlanmıştır. Arka planda giderek eriyen renk tonları görülmektedir. Sol planda ışığın parlak etkisi ve gökyüzü kompozisyonun perspektif etkisini artırmaktadır. Resim, panoramik bir sahneyi yansıttığı için perspektif ve derinlik etkisi başarılı şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonda Haliç ve Sarayburnu önünde görülen saltanat kayıkları, yelkenliler ve ticari teknelerdeki insanların günlük işleriyle uğraşırken betimlenmesi, esere bir hareketlilik ve canlılık katmıştır.

<b>Resim No</b>	: 107
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1756-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 341x120 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Beyaz Kağıt Üzerine Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Chateau d'Azay-de Ferron Musée Valenciennes

**Res. 107:**  
**Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü, Louis-François Cassas Chateau d'Azay-de Ferron Musée Valenciennes.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 216-217).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'un genel olarak Sarayburnu görünümünü konu almaktadır. "Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü" isimli bu resim, ressamın Galata Sırtlarından gözlemleri doğrultusunda, ayrıntılı ve gerçekçi bir betimleme anlayışıyla kompozisyona aktarılmıştır.

Kompozisyonun ön planında Galata çevresinde yer alan bir mezarlık görülmektedir. Etrafında türlü renkte ağaç toplulukları görülmektedir. Kompozisyonun her iki kenarında uzun ağaçlar yerleştirilerek, orta alan boşluğundan Haliç ve tarihi yarımada silüeti görülmektedir. Kompozisyonun merkezine Haliç ve tarihi yarımada yerleştirilerek, vurgu bu alana yansıtılmak istenmiştir. Haliç üzerinde o döneme özgü kayıklar ve yelkenli tekneler gözükmektedir. Küreklerle çekilen yolcu kayıklarının üzerinde figürler yer almaktadır. Geri planda tarihi yarımada üzerinde o dönemde yer alan doğal mimarisini yansıtan anıtsal binalar gerçekte olduğu yerde ve doğal görünümünde



betimlenmiştir. Sağ tarafta Sultan Ahmed Cami'siyle sınırlandırılan kompozisyonda, sola doğru Ayasofya, Aya İrini ve Tokapı Sarayı yer almaktadır. Kompozisyonda yatay bir şekilde uzanan tarihi yarımadaı üzerinde bulunan mimari yapıların beden duvarları ve minareleri dikey olarak bölmektedir. Böylece kompozisyondaki yatay-dikey dengesi sağlanmıştır. Kompozisyonun solunda, Boğaziçi üzerinde yelkenli tekneler ile geri doğru Kadıköy Sahil kıyısı gözükmeıtedir. Geriye doğru bulutla kaplı kaplı açık bir gökyüzü yer almaktadır.

Açık bir havada betimlenen kompozisyonu gün ışığı aydınlatmaktadır. Işık üst taraftan kompozisyonun üzerine vurmakta olup, cisimlerin gölgeleri arka tarafa düşmektedir. Haliç üzerinde yer alan yolcu kayıkları ve yelkenli teknelerin gölgeleri denizin üzerine düşmektedir. Işığın cisimler üzerine geliş açlarına göre, cisimler ve nesnelere üzerinde açık-kapalı renk tonları oluşmasına neden olmuştur. Bu da kompozisyonun derinlik ve hacimsel etkisini artırmaktadır.

Kompozisyonun geneline bakıldığında zaman, önden geriye doğru, nesnelere ve cisimlerin boyutlarında kademeli bir şekilde küçülmelerle perspektif etkisi başarılı şekilde yansıtılmıştır. Geriye doğru akıp giden manzara ve doğa görünümüyle derinlik etkisi başarılı bir şekilde uygulanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 108
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 53x75cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Suluboya ve Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 108:**  
**Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 215).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul görünümünü konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde Sarayburnu gözükmektedir. Sol ön planda çevresinde mezar taşlarının bulunduğu bir cami yer almaktadır. Yeşil bir alan üzerinde iki erkek figür ile arka tarafta da figürler görülmektedir. Ön plandaki mekânın hafif bir yükseklikte oluşu nedeniyle, aşağıya doğru bir bakış açısı izlenimi görülmektedir. Sol tarafta ve mezarlık içinde ağaçlar bulunmaktadır. Sağ ön plandan geriye doğru ağaçlar içinde evler ve cami minareleri gözükmektedir. Orta planda açık mavi renk tonuyla boyanmış deniz üzerinde yelkenli kayıklar yer almaktadır. Denizin karşısında Topkapı Sarayı ve çevresindeki Ayasofya, Sultan Ahmed Cami'nin bulunduğu yatay bir şekilde uzanan Sarayburnu bulunmaktadır. Arka planda tepelerin uzandığı ufuk çizgisi görülmektedir. Ufuk

çizgisinde sarı, turuncu renk tonlarının ve yer yer de bulut kümelerinin bulunduğu gökyüzü yer almaktadır.

Gökyüzü açık ve bulutludur. Gün ışığı kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Sağ arka planda deniz üzerine yansıyan ışık, buradaki renk tonları üzerinde bir parlaklık oluşturmuştur. Deniz üzerinde bulunan yelkenli kayıkların üzerine vuran güneş ışığı ekisiyle biçimlerin gölgeleri deniz üzerine düşmektedir.

Yatay birde ele alınan kompozisyonda, perspektif ve derinlik etkileri başarılı bir şekilde verilmiştir. Ön taraftan, ufuk çizgisine doğru nesnelere küçülme görülmektedir. Ön planda ayrıntılı bir şekilde ele alınan nesnelerin geriye doğru betimlenişinde renklerde yumuşama ve belirsizleşme göze çarpmaktadır. Ağaçların arasından gözükken güneş ve bulutlu gökyüzü kompozisyonun perspektif etkisini artırmıştır. Deniz üzerindeki yelkenliler ve yeşil alandaki figürler kompozisyona bir hareketlilik canlılık katmıştır. Kompozisyona, genel olarak soğuk renkler hakîmdir.

<b>Resim No</b>	: 109
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 100,2 x 59,2 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Suluboya ve Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Tours Müzesi Koleksiyonu

**Res. 109:**

**Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı, Louis-François Cassas, Tours Müzesi Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 59).

**Eserin Betimi:**

Resim, Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı'nı (Hipodrom) konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde Sultan Ahmed Cami yer almaktadır. Cassas, İslam dünyasının ve İstanbul'un ön önemli dini yapılarından biri olan Sultan Ahmed Cami'ni ve At Meydanı'ndaki insanları kendine özgü elbiseleri ve gündelik uğraşlarıyla betimlemeye çalışmıştır.

Kompozisyonun ön planında, yatay bir şekilde uzanan At Meydanı yer almaktadır. At Meydanı üzerinde, grup oluşturacak şekilde ticaret yapan insan figürleri yük hayvanlarıyla birlikte görülmektedir. Sol planda, yerdeki yüklerin yanı başında yerel giysileri içinde üç insan figürü ayakta sohbet ederken, arka tarafta develerden oluşan yük kervanı oturur vaziyette yer almaktadır. Hemen yanında koşan iki at üzerinde iki insan figürü bulunmaktadır. Sağ plana doğru grup halinde insan yerel giysileri içinde

görülürken, geri planda sağa doğru koşan atların üzerinde insan figürleri yer almaktadır. Kompozisyondaki insan figürlerinin ticari yük kervanları ve günlük işleriyle betimlenmesi kompozisyona bir hareketlilik, canlılık katmıştır.

Kompozisyonun geri planında tam merkeze yerleştirilen avlu duvarıyla çevrili Sultan Ahmed Cami yer almaktadır. Sol planda avlu içerisinde kubbeye kapalı ve yarısı gözükken bir yapı görülmektedir. Avlu içerisinde, kompozisyonunu sağına doğru uzanan yeşil ağaçlar görülmektedir. Beş minareli olarak betimlenen caminin, ressamın bakış açısına göre ve caminin simetrisine bağlı olarak arka tarafta gösterilmeyen altıncı minarenin, öndeki minarenin kapatabilmiş olacağı izlenimini vermektedir. Geri planda açık bir gökyüzü yer almaktadır. Suluboya tekniğinde yapılan kompozisyonda, caminin gerçeğe uygun bir şekilde, insanların günlük işleri ve yerel giysileriyle betimlenişi, ressamın bunları ayrıntılı bir şekilde gözlem gücüyle yansıtması bakımından önemlidir.

Kompozisyona ışık sağ taraftan vurmaktadır. Bu nedenle ön tarafta yer alan figürlerin gölgeleri arka tarafa doğru düşmektedir. Işığın geliş açısına bağlı olarak nesnelere ve cisimler üzerinde açık-kapalı renk tonları göze çarpmaktadır. Işık, kompozisyonun sağ ön planına ve Sultan Ahmed Cami üzerine daha çok vurmaktadır. Bu nedenle ressam, izleyicinin ilgisini bu yöne çekmek istemiş olabilir.

Yatay bir biçimde, çok figürlü olarak ele alınan kompozisyonda, perspektif kuralları başarılı şekilde verilmiştir. Kompozisyonun solunda ön plana izleyiciye daha yakın bir şekilde betimlenen figürler, sağa yatay bir şekilde betimlenen At Meydanı üzerinde yer alan diğer figürlerde kademeli bir şekilde küçülmeler görülmektedir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen birden çok minareli cami özelliği ile perspektif etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 110
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 66x102cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Suluboya ve Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Suna İnan Kıraç Koleksiyonu, Pera Müzesi.

**Res. 110:**  
**Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü, Louis-François Cassas Suna İnan Kıraç Koleksiyonu Pera Müzesi.**



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 26).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Cami görünümünü konu almaktadır. İstanbul'a gelen birçok Batılı ressam Pera'daki elçilik binalarından gözlemleyerek İstanbul Sarayburnu ve çevresini resimlerine aktarmışlardır. Cassas, Kadıköy burnundan bakarak yalnızca Sultan Ahmed ve çevresini kompozisyonun merkezine alıp resmetmiştir. Suluboya tekniğinde yapılan resimde, ressamın kendine özgü üslup özellikleri görülmektedir.

Kompozisyonun ön planında deniz içerisinde kayalıklar görülmektedir. Kayalığın hemen karşısında ve daha çok sol ön plana yerleştirilen ağaçlar ve çalılıkların bulunduğu karaparçası yer almaktadır. Burada üç erkek figür ayakta dururken diğer iki

erkek figür yere eğilmiş bir şekilde müzik aletlerini çalmaktadır. Figürler üzerinde o döneme özgü giysileriyle betimlenmiştir.

Deniz üzerinde, yelkenli ticari büyük gemiler ile küçük kayıklar yer almaktadır. Bu gemiler ve kayıklar üzerinde insanlar günlük işleriyle betimlenmiştir. Bu, kompozisyona bir hareketlilik ve canlılık katmaktadır. Arka plana doğru Sarayburnu'nun silüet görünümü yer almaktadır. Sarayburnu'nu çeviren sur duvarları görülmekte olup hemen arka tarafta Sepetçiler Kasrı, ve o dönemki sivil mimari yapıları görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde ise altı minaresiyle Sultan Ahmed Cami yerleştirilmiştir. Kompozisyon, Sultan Ahmed Cami çevresindeki diğer camiler ve Ayasofya yer almaktadır. Geri planda, dağlar uzanmakta ve gökyüzü bulutlu bir şekilde görülmektedir. Kompozisyonun sol planına yerleştirilen ağaçlı kara parçası, Sarayburnu'na oldukça yakın bir şekilde betimleniş ve İstanbul'da böyle bir mekânın olmadığı hissini vermektedir. Bu da kompozisyonda bir bütünlüğün olmadığını, Cassas'ın hayali betimlemeye başvurduğunu göstermektedir (Renda ve İnankur, 2010, s. 92).

Gökyüzü bulut kümeleriyle kaplı görülmekte olup gün ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık, sağ taraftan kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Figürlerin ve diğer nesnelere gölgeleri sol arka tarafa düşmektedir. Deniz üzerine yansıyan parlak ışık etkisiyle yelkenlilerin ve gökyüzündeki bulutların görüntüsü suyun üzerine yansımaktadır. Işık etkisiyle kompozisyonun genelinde açık-koyu renk tonları oluşmakta, bu da eserin ışık-gölge etkisini artırmıştır.

Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonun ön planından başlayarak geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Böylece kompozisyona derinlik etkisi kazandırılmıştır. Orta planda yer alan yelkenli gemiler, altı minareli Sultan Ahmed Cami ve bulutlu gökyüzüyle kompozisyonun perspektif etkisi vurgulanmıştır.

<b>Resim No</b>	: 111
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Saray Bahçesi'nde Gezinti
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1822
<b>Eserin Boyutları</b>	: 83x56 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Suna İnan Kıraç Koleksiyonu

**Res. 111:**  
Saray Bahçesi'nde Gezinti, Louis-François Cassas, Suna İnan Kıraç Koleksiyonu Pera Müzesi.



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 90).

#### **Eserin Betimi:**

Resm, bir göl ya da dere etrafındaki saray bahçesindeki bir gezintiyi konu almaktadır. Cassas ülkesine döndükten sonra çizmiş olduğu bu çalışmada Osmanlı dünyasına ve İstanbul'a dair hayali bir resim kompozisyonu çizmiştir. İstanbul'da çizmiş olduğu desenleri kullanarak bu farklı mekân unsurlarını bir araya getirerek kompozisyonu oluşturmuş olabileceği düşünülmektedir (Renda ve İnankur, 2010, s. 90).

Kompozisyonun sol ön planında üzerinde kaya parçalarının üzerinde ve etrafında küçük bitkilerin olduğu biri kırık iki ağaç görülürken sağ tarafa doğru devam eden bu alan devam etmektedir. Bu yeşil alan üzerinde birinin sol elinde yelpaze tutmuş ve birbirine yakın sohbet eden iki kadın figürü ayakta o döneme ait yerel giysileriyle ayakta cepheden betimlenmiştir. Kadın figürlerin arka tarafında büyük ağaçların gölgesinde



dere kenarına doğru dört erkek figür oturmuş hem dinlenirler hem de sohbet etmektedirler. Yerel giysileriyle oturan erkek figürlerden yeşil elbiseli olanın elinde uzun bir çubukla tütün içerken görülmektedir. Gölgeleeri altında dinlendikleri geniş gövdeli ağaçlar, kompozisyonu sınırlandıran ve resmin dışına taşıyan bir öge olarak yer almaktadır.

Kompozisyonun merkezine doğru yerleştirilen derenin o dönemki İstanbul'un önemli mesire yerlerinden birini düşündürmektedir. Üzerinde beş tane farklı boyutlarda sandal bulunmakta olup kimisinin içinde insan figürleri görülmektedir. Dereye kıyısı olan ve karşı taraftaki binalar, İstanbul'da bulunan hisarlara benzer bir şekilde betimlenmiştir. Hisarlar kare planlı, silindirik burçlu, konik örtülüdür. Hisarların arkasında, arasında caminin de olduğu evler görülmektedir. Ön taraftaki hisar, bir şatoyu andırır şekilde betimlenmiş ve buranın saray olabileceği düşünülmektedir. Dereye doğru uzanan kemerli bir yapı gözükmektedir. Geri plana doğru ise dağ sıraları ve bulutla kaplı bir gökyüzü yer almaktadır.

Gökyüzü açık ve bulutla kaplıdır. Gün ışığı sağ arka tarafta gökyüzünün açık olan yerinden kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Işığın geliş yönü doğrultusunda dere suyu üzerindeki küçük sandalların ve kemerli yapının gölgeleeri suyun üzerine düşmektedir. Dere suyu üzerine vuran ışığın etkisiyle, suyun üzerinde açık-koyu renk tonları oluşturmuştur. Kompozisyonun geneline bakıldığında kahverengi, yeşil ve mavi renk tonlarında açık-koyu tonlarla ışığın değişen parıltıları görülmektedir.

Yatay biçimde ele alınan kompozisyonda, açık hava perspektifi görülmektedir. Gökyüzünde yer alan açık-koyu bulutlarla perspektif-derinlik etkisi artırılmıştır. Ön taraftan başlayarak geri doğru biçimlerin boyutlarında kademeli şekilde küçülmelerle kompozisyonda derinlik etkisi görülmektedir. Kompozisyonun sol ön planından başlayarak geriye doğru yer alan hisar yapıları perspektif etkisini artırmıştır. Geri plana doğru renklerde bir erime ve görünümde de belirsizleşme görülmektedir. Kompozisyonun geneline soğuk renk tonları hakîmdir. Figürler yerel giysileriyle, fizyonomilerine uygun bir şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonda, ele alınan yapıların gösterildiği yerler arasında uyum ve gerçekliğe uygunluğuyla bir bütünlük yansıtmamaktadır. Farklı desenlerin bir araya getirilerek oluşturulan kurguya sahip

resimde hayali bir üslupta ele alınmış olup ön planda yer alan kadın figürlerinin hallerinden romantik bir atmosfer görülmektedir. Farklı desenlerin bir araya getirilerek oluşturulan resimde Capriccio<sup>3</sup> etkiler görülmektedir. Figürlerin yerel giysileri, tipleri ve yıkık kubbeli bir camiyle Osmanlının egzotik dünyasını izleyiciye göstermektedir. Kompozisyonda, Rokoko resim tarzının egzotizme yaklaşan bir betimleme anlayışı görülmektedir. Doğa oldukça yalın-duru şekilde ayrıntılı ve titizlikle kompozisyon betimlenmiştir.

---

<sup>3</sup> Capriccio: XVIII. yüzyılda moda olan gerçek ya da hayal ürünü olan yapıların pitoresk, şiirsel bir manzara oluşturacak şekilde bir araya getirilmesine verilen isimdir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. (<http://kisacames.blogspot.com/2015/02/rokoko-watteau-1684-1721.html>), [Erişim Tarihi: 09.08.19].

<b>Resim No</b>	: 112
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan I. Abdülhamid'in Bayram Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Bayram Alayı ve Törenler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1756-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 60x45 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Siyah Mürekkep, Guaj, Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Châteauroux, Musée Bertnard

**Res. 112:**

**Sultan I. Abdülhamid'in Bayram Alayı, Louis-François Cassas, Châteauroux, Musée Bertnard.**



**Kaynak:** (Gilet, 1994, s. 96-108).

**Eserin Betimi:**

Resim, o döneme ve o güne özgü giysileriyle ve sarayın alay korteji eşliğinde sultanın bayram namazı için saraydan camiye geçişini konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde benekli kır atı üzerinde koyu giysileriyle Sultan I. Abdülhamid kortejin ortasında yer almaktadır (İrepoğlu, 2000, s. 376-439). Ressam Cassas, bu resimde, alayın tamamını değil de yalnızca Sultanı ve etrafındaki askerleri daha yakın ayrıntılı bir şekilde betimlemeye çalışmıştır (Boppe, 1998, s. 131).

Kompozisyonun merkezinde, altın koşumlu benekli kır bir atın üzerinde bulunan I. Abdülhamid o güne uygun koyu kürklü kaftanı, murassa sorguçlu katibî bir başlık giyinmiş ve sultanın ihtişamını yansıtan ayrıntıcı bir detayla betimlenmiştir. Sultanın at üzerinde sağ eli göğsü üzerinde hafif cepheden, fizyonomisine uygun bir şekilde betimlenmiştir. Sultanın arkasında sola doğru atları üzerinde kendilerine özgü giysileri

ve silahları olan silahdar ağalarıyla kızlarağası yer almaktadır. Sultanın etrafında süpürge sorguçlu, özel giysileriyle yaya olarak giden solaklar bulunmaktadır. Solaklar, sultanın güvenliğini sağlamak ortamda meydana gelebilecek herhangi bir saldırıda tedbirli olmak için sağa ve sola sert bir yüz ifadesiyle bakmaktadırlar. Kompozisyonun sağ planında sultanın önünde ve alayın önünde, yaya olarak giden başlarında uzun külahlı özel giysileriyle uzun silahlara sahip peykler yer almaktadır.

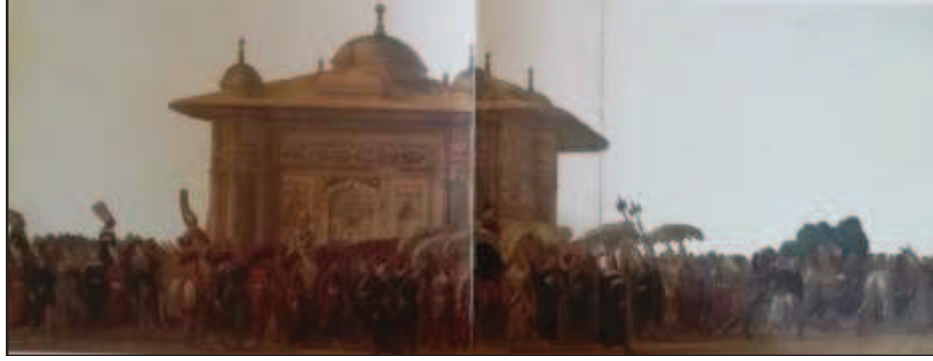
Kompozisyonun arka planında, bu alayın geçişini izlemeye gelen oldukça kalabalık İstanbul halkı görülmektedir. Camiye gitmekte olan alay kortejinin geçişini biraz uzakta, ön tarafta yer alan figürlerin bazıları öne doğru eğilerek sultanın selamını alarak, bağlılıklarını belirten bir duruşla betimlenmiştir. Arka plan boş bırakılmıştır.

Suluboya ve guaj tekniğinde ele alınan tablonun kompozisyonunda, ön plandaki figürlerin mesleki görevleri için giydikleri giysileri ve oldukça başarılı betimlenen gerçek anatomilerine uygunlukları görülmektedir. Figürlerin üzerlerindeki canlı renkli giysiler o dönemin bir modası olması yanında giysilerin görkemliliğini ve egzotik Doğu'nun atmosferini yansıtmaktadır. Açık havada geçen kompozisyona ışık sol taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Vuran ışık figürlerin gölgeleri sağ arka tarafa doğru düşmektedir. Işık-gölge etkisi figürlerin üzerinde gözükmektedir. Renkli giysiler üzerinde açık-koyu renk tonlarında ışığın parıltılı etkisi görülmektedir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda ön plana oldukça yakın bir şekilde betimlenen sultanın tören alayından başlayarak geriye doğru figürlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Bu da derinlik etkisini artırmaktadır. Ön taraftaki sultanın alayında bulunan süpürge sorguçlu başlıklarıyla betimlenen solaklar kompozisyonun hacim etkisini artırarak perspektif etkisini göstermektedir.

<b>Resim No</b>	: 113
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan III. Selim'in Bayram Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Bayram Alayı ve Törenler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1756-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 100x 37 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üstüne Siyah Mürekkep, Guaj, Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 113:**  
**Sultan III. Selim'in Bayram Alayı, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 222-223).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Sultan III. Selim ve alayını bayram namazı için Sultan Ahmed Camii'ne gidişini konu almaktadır. Kompozisyondaki sahne, Topkapı Sarayı'ndan bayram namazı için sultan Ahmed Camiine giderken yol üzerinde bulunan III. Ahmed Çeşmesi önünde geçmektedir.

Kompozisyonun ön planına yatay biçimde yerleştirilen sultanın bayram alayı, aralarında boşluk oluşturmayacak tarzda resmin bir ucundan başlayıp diğer ucuna kadar devam eden şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen III. Ahmed Çeşmesi önündeki bayram alayı soldan sağa doğru gitmekte olup kompozisyona hareketlilik etkisi katmaktadır. Kompozisyonun sağında o günkü tören düzenine uygun olarak bayrama katılan alayın önünde şahlanmış atları çeken figürler yer almaktadır. Geri planda koyu yeşil yapraklı bir ağaç görülmektedir. Yaya olarak giden kendilerine özgü giysileriyle peykler, süpürge sorguçlu solaklar görülmektedir. Solakların tam

ortasında at üzerinde murassa sorguflu katıbi bir başlıkla sadece baş kısmı görülen Sultan III. Selim yer almaktadır. Onun hemen arkasında at üzerinde silahdar ağaları, haremağası ve diğer saray erkânı görülmektedir. Bunların etrafında yaya olarak giden yeniçeriler ve orduya mensup diğer askerler yer almaktadır. Alayın önünde geçtiği III. Ahmed Çesmesi, planına uygun ve üzerindeki süslemelerini yansıtan özellikleriyle betimlenmiştir. Bu da resmin ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde betimlendiğini göstermektedir. Resmin üst tarafı boş bırakılarak açık bir renk fonunda betimlenmiştir.

Oldukça kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonda, ışık sol taraftan figürlerin üzerine vurmaktadır. Sol taraftan vuran ışığın etkisiyle figürlerin gölgeleri sağ ön taraflarına düşmektedir. Figürler ve çeşme üzerinde ışığın etkisiyle açık-koyu renk tonları görülmektedir. Kompozisyonda figürlerin giysilerinde ve çeşmede kırmızı, kahverengi, sarı, beyaz, koyu yeşil renkler görülmektedir. Ön plana yatay bir şekilde betimlenen bayram alayında çeşmeye doğru figürlerde kademeli olarak küçülmelerin görülmesi perspektif etkisini göstermektedir. Kompozisyonun sağ geri planında yer alan ağaç ve çeşmenin arkaya doğru gözüken kubbeleriyle betimlenişi derinlik etkisi verilmiştir. Geri plana doğru figürlerin renk tonlarında bir erime ve belirsizleşme görülmektedir. Figürlerin tipleri ve giysileriyle dönemin özelliklerini oldukça iyi şekilde yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 114
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Topkapı Sarayı Bâbüssâade Kapısı
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1756-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 43x 29.5 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj, Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 114:**  
**Topkapı Sarayı Bâbüssâade Kapısı, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 60).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda bulunan Bâbüssâade Kapısı'nı ve çevresini konu almaktadır. Bu anıtsal yapı, Osmanlı sultanlarının tahtta çıkması, biat, arife ve devlet erkânının dini bayramlarda bayramlaşma törenlerinin yapıldığı ikinci avludan üçüncü avluya geçiş kapısıdır.

Kompozisyonun merkezinde revaklı ve kubbelerle örtülü ikinci avlunun anıtsal girişi olan Bâbüssâade Kapısı yer almaktadır. Ön planda avlu içerisinde geriye doğru giden taşlı bir yol Bâbüssâade Kapısı önünde birleşmektedir. Kenarında küçük bitkilerin olduğu sararmış çimenler görülmektedir. Yolun üzerinde üç erkek figür ile hemen yanında bir grup Enderun ağaları bulunmaktadır. Kendilerine özgü renkli giysileri ve başlıklarıyla ayakta betimlenmişlerdir. Sol tarafa doğru üç tane süpürge sorguçlu özel başlıklarıyla ve giysileriyle solaklar yer almaktadır. Avlunun ön tarafına doğru çıkıntı

yapan sayvan ya da saçağıyla kaplı dört sütunlu kubbeli mekânın altında gruplar halinde Enderun ağaları aralarında bilgi alışverişi ya da konuşurlarken görülmektedir. Bâbüssâade Kapısı'nın giriş kapısı önünde revaklar altında sola doğru kalabalık şekilde duran Enderun ağaları yer almaktaadır. Kapının diğer tarafında sütunlu revaklı bölümün altında dizilmiş şekilde bulunan solaklar ve Enderun ağaları görülmektedir. Sütunlu revaklı bölüm kompozisyonun geri planında da devam etmektedir. Revaklı bölümün altında muhtemelen Enderun ağaları, solaklar, peykler yer almaktadır. Sağ planda çimenli zemin üzerinde geniş gövdeli geniş yapraklı ağaçlar ile iki tane selvi ağacı bulunmaktadır. Ağaçların arasında Bâbüssâade Kapısı'na doğru taşlı bir yol yer almaktadır. Bâbüssâade Kapısı'nın bulunduğu dört sütunlu sayvan biçimli mekânda Barok üslubunun egemen olduğu sütunlu revaklar üzerinde kalem işi süslemelerle ve revak alınlığında manzara resmi yer almaktadır. Kompozisyonun sol üst kısmında açık bulutlu bir gökyüzü görülmektedir.

Işık, sağdan kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Kompozisyonda bulunan ağaçların ve figürlerin gölgeleri sola doğru düşmektedir. Işığın etkisiyle açık-koyu renk tonları oluşmaktadır. Revak sütunlarına yansıyan ışığın etkisiyle sütunlar üzerinde parlak ışık etkisi görülmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonu dik olarak kesen mimari elamanlar ve ağaçlarla zıt (kontrastlık) etkisi görülmektedir. Önden geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi görülmektedir. Ön planda ve geri plandaki sütunlu ve kubbelerle örtülü revaklarla derinlik etkisi verilmiştir. Üst planda yer alan gökyüzüyle de perspektif etkisi artırılmıştır.



<b>Resim No</b>	: 115
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Güreş
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1756-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 101x45 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 115:**  
**Güreş, Louis-François Cassas, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 58).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı toplumunda önemli bir spor dalı olan ve ata sporu olarak bilinen güreşi konu almaktadır. Kompozisyonda olay açık hava da Sadrazam'ın meydana kurulu olan Otağı önünde güreş yapılan bir alanda geçmektedir.

Kompozisyonun ön planında, güreşin yapıldığı alan olması nedeniyle boş bırakılmıştır. Sol ön planda o döneme özgü yerel giysileri içerisinde bir eli silahında güreşi izleyen figür bulunmaktadır. Onun hemen arkasında iki erkek figür birbirine bakar şekilde gözükmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan otağın önünde iki güreşçi giysileriyle güreş tutmaktadırlar. Güreşçilerin üst kısımları ve bacak kısımları açık, sadece üzerlerinde kısa şortlarıyla mücadeleci bir yüz ifadeleriyle betimlenmişlerdir. Güreş tutanların hemen karşısında sol tarafta iki güreşçi benzer giyimleriyle ayakta güreşenleri seyretmektedir. Sağ planda toplumdan farklı giysileriyle muhtemelen Avrupalı bir elçi ve heyetine mensup figürler yer almaktadır. Giysilerine bakılırsa

Fransız elçisi olabileceği muhtemeldir. Elçi heyetinin hemen arkasında arkası dönük figür halkın alana girmemesini önler vaziyette betimlenmiştir. Elçi mahiyetinin yanında ve arkasında ayakta arka arkaya yerel halk güreşi izlemektedir. Sağ planda erkeklerin arakasında yüksek bir yerden dışarıda giyindikleri elbiselerle kadın figürlerde güreş tutanları izlemektedirler. Kompozisyonun merkezinde yer alan çadırların kurulu olduğu bölümde en büyük çadır ise Sadrazam'ın otağıdır. Otağın içerisinde o dönemin Sadrazamı ve Kaptan Paşa'sı yer almakta olup güreş oyununu izlemektedirler. Sol tarafta bağdaş kurmuş şekilde oturan kürklü kaftanı ve özel kavuğuyla Sadrazam yer almaktadır. Hemen yanında Kaptan Paşa ise kendine has görev giysileriyle görülmektedir. Otağ çadırının her iki yanında devletin askerleri, hem asayişi ve düzeni sağlarken hem de güreşi takip etmektedirler. Büyük otağın gerisine doğru sıralanmış şekilde yer alan küçük çadırlar yer almaktadır.

Dış mekânda ve açık bir havada geçen kompozisyonunda, ışık sağ taraftan merkeze vurmaktadır. Figürlerin gölgesi sağ arka tarafına düşmektedir. Bu yönde gelen ışığın etkisiyle figürlerin giysileri ve zemin üzerinde açık-koyulu renk tonları oluşmaktadır. Figürlerin ve zemin üzerinde ışığın değişen parıltılıları görülmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, ön plandan başlayarak arkaya doğru küçülmeler görülmektedir. Ön taraftaki figürler büyükçe, otağ tarafındaki figürler daha küçük olarak betimlenerek derinlik ve perspektif etkisi verilmiştir. Arkaya doğru yer alan çadırlarla perspektif etkisi artırılmıştır. Guaj tekniğinde yapılan resimde, sıcak renkler kompozisyona hakîmdir. Resimde yer alan figürlerin gerek tipleri gerekse o döneme özgü giysileriyle dönemin özelliklerini gerçeğe uygun şekilde yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 116
<b>Sanatçının Adı</b>	: Louis-François Cassas
<b>Eserin Adı</b>	: Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın Portresi
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1799
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: -
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie de la Bosse Aegypte, Vol. 2. Paris.

**Res. 116:**

**Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın Portresi, Louis-François Cassas, Voyage Pittoresque de la Syrie de la Phoenicie de la Bosse Aegypte, Vol. 2. Paris.**



**Kaynak:** (Fraser, 2017, s. 80).

**Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1770-1790 yılları arasında ilk Kaptan-ı Derya ve Sadrazam olarak devlette önemli görevlerde bulunmuş olan Cezayirli Gazi Hasan Paşa'yı donanması önünde tam boy portresini konu almaktadır.

Kompozisyonun ön planında, taş plakalarla örtülü limanın üzerinde gemi toplarının arasında o dönemin Osmanlı denizci askerlerine özgü giysileri ve silahıyla iki eli omzunda eğilmiş bir levent yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde Cezayirli Gazi Hasan Paşa sol elinde nacağı ve aslanıyla görülmektedir. Hasan Paşa, ayakta gerçek anatomi ve fizyonomisine uygun bir şekilde cepheden betimlenmiştir. Sol elinde nacağı bulunan Paşa'nın, omzundan sol koluna doğru yer alan bir şal bulunmaktadır. Süslü,

desenli cepkenin içinde beyaz iç gömleği görülmektedir. Belinde genişçe bağlanmış kuşağı yer almakta ve kuşağına sokulmuş yatağan yapımı kılıcı, hançerleri bulunmaktadır. Kuşağın altına ise şalvar giyinmiş ayaklarında da pabuçları yer almaktadır. Hasan Paşa'nın başında, genişçe bağlanmış bir sarıkla, oldukça kendinden emin bir yüz ifadesiyle hafifçe sola doğru bakmaktadır. Hemen arkasında yürümekte olan yelesi bir erkek aslan görülmektedir. Kompozisyonun solunda limana demir atmış üzerinde ateşli toplar bulunan geniş yelkenleri olan büyük bir gemi görülmektedir. Arkaya doğru deniz üzerinde küçük yelkenli bir tekne ile ağaçların arkasında yelkenleri olan daha büyük bir gemi yer almaktadır. Geri planda üst kısımda gökyüzü yer almaktadır.

Gün ışığı sağ taraftan kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Işık, daha çok eğilmiş şekilde duran leventin üzerine ve önüne düşmektedir. Geliş yönüne göre figürlerin ve nesnelerin gölgeleri sola doğru düşmektedir. Işığın parıltısı kompozisyonda bulunan figürlerin ve biçimlerin üzerinde açık-koyu renk tonları oluşturmuştur.

Dikey bir biçimde ele alınan kompozisyonda ön plandan arkaya doğru kademeli olarak bir küçülme görülmektedir. Ön tarafta oldukça büyük gösterilen figürler arkaya doğru küçülmelerle kompozisyonda derinlik artmaktadır. Arka tarafta görülen yelkenli gemi ve gökyüzüyle kompozisyonun perspektif etkisi sağlanmıştır. Figürlerin gerek tipleri gerekse geleneksel giysileriyle dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

## 2. 5. Antoine-İgnace Melling (1763-1831)

Mimar, desinatör, ressam ve peyzaj mimarı Antoine-İgnace Melling, bugünkü Almanya'nın sınırları içerisinde yer alan Karlsruhe kentinde 26 Nisan 1763 yılında Baden Sarayı'nda doğmuştur (Res. 117). Asıl ismi Anton İgnaz Melling'dir. Ancak yaşadığı dönemin ana dili Fransızca olduğundan Antoine-İgnace Melling olarak tanınmaktadır (Arslan, 1994, s. 387-388; Perot, vd., 2001, s. 3; Arslan, 1993, s. 113-122; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

Res. 117:

A. İgnace Melling Portresi, P.R. Vigneronun Litografisi, 1830.



**Kaynak:** (Perot, vd., 2001, s. 2).

Sanatçı bir aileye sahip olan Melling'in aile bireyleri sanatın farklı dallarında uğraşmıştır. Babası Cristhophe Melling heykeltıraş, amcası Joseph Melling ise bir ressamdı. Sanatçı, bu kişilerin bulunduğu ortamda yetiştiği için sanata ilgi duymuştur. İlk sanat eğitimini babası, amcası ve isim babası heykeltıraş Ignace Lengelacher'in atölyelerinde aldı. Babasından heykeltıraşlık eğitimi aldığı sırada babasının 1778'de ani ölümüyle Strasbourg'ta desen atölyesi açan amcasının yanına yerleşerek resim dersleri almaya başladı. Klagenfurt'ta mimar ağabeyi yanında matematik ve mimarlık eğitimi aldı. Kont de Choiseul-Gouffier'in "Le Voyage Pittoresque De La Grécé" eseri Avrupa'da Doğu'ya ilginin yoğun olduğu dönemde 1782 yılında yayımlandı. Eser birçok akademisyenin, sanatçı ve entelektüel kişilerin ilgisini çekmesine ve adından söz etmesine neden olmuştur. Eserin çalışmalarından Melling de etkilenmiştir. Eğitim döneminin ardından on dokuz yaşında iken 1782'de bir diplomatın himayesinde uzun bir Akdeniz seyahatine çıktı. İtalya, Mısır, Anadolu, İzmir ve Kırım gibi yerlere seyahat etti. İtalya dışında seyahat ettiği yerlerde Doğu'nun gizemini keşfetme fırsatı buldu.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha da artan egzotizm tutkusu nedeniyle antikçağ mimari yapıtlarını görmek için bu yerlere seyahat eden Batılı sanatçılar gibi Doğu'ya özellikle de İstanbul'a gitmeye karar vermiştir (Res. 118), (Arslan, 1994, s. 387-388; Perot vd., 2001, s. 3; Arslan, 1993, s. 113-122; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122; Renda ve İnankur, 2010, s. 124; İnankur, 2008, s. 1020-1021).

**Res. 118:**  
**Kandilli'den Boğaziçi Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1068400/view-of-the-bosphorus-etching-and-engraving-melling-antoine-ignace/>), [Erişim Tarihi: 11.04.19].

Melling'e Napolyon Bonaparte tarafından Fransa Dışişleri Bakanlığı'nda görev verilmiştir. 1784 yılı sonunda Rus elçi Bulgakoff'un himayesinde on sekiz yıl kalacağı İstanbul'a geldi. Avrupalı diplomatların ve tüccarların yoğun olduğu Beyoğlu'ndaki Rus Elçilik Sarayı'na yerleşir. Burada bir resim atölyesi açan sanatçı, Frenk aileleri ve diplomatların çocuklarına resim eğitimi vererek hayatını kazanmaya başlar. Ayrıca konutların bahçe düzenlemesi ve iç dekorasyonlarıyla da uğraştı. Rus elçiliğinin hizmetinde olan sanatçı, zamanını Rus elçiliği ve diplomatın Büyükdere'deki yalısı arasında geçirmektedir. Rus elçisi sayesinde Fransız elçi Kont Choiseul Gouffier ve İsveç elçiliğinde bulunan M. De d'Ohsson gibi Avrupalı elçilerin himayelerinde İstanbul'a gelen sanatçılarla tanışma fırsatı buldu. İstanbul'da bulunan Avrupalı birçok diplomatla da tanışmış ve bu sayede Avrupa'da tanınmasına, çevresinin genişlemesine sebep olmuştur (Arslan, 1994, s. 387-388; Perot, vd., 2001, s. 8; Arslan, 1993, s. 113-122; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122; Renda ve İnankur, 2010, s. 124; İnankur, 2008, s. 1020-1021; Arslan Sevin, 2006, s. 447; Germaner ve İnankur, 2009, s. 32; Fraser, 2017, s. 131).

Danimarka hükümetinin İstanbul temsilcisi Fricdrich Hübsch, Melling'in İstanbul'daki mesleki yaşantısına aracılık etmiştir. Büyükdere'de satın aldığı büyük yalının üst tarafında güzel bir bahçe yaptırır. Birçok Türk'ün ve yabancıların ziyaret etmek istediği mekânlardan biri haline gelir. III. Selim'in üvey kızkardeşi olan Hatice Sultan (1768-1822) ağabeyinin yapmak istediği reform ve yenilik hareketlerine destek vermiş, Avrupa sanatı hakkında görüş ve zevklerini de benimsemiştir. Hatice Sultan Fricdrich Hübsch'ın Büyükdere'deki yalısının güzel bahçesini ziyaret ederek bahçe düzenlemesine ve yalının teraslarına hayran kalır. Sultan böyle bir yalı ve bahçe yaptırmak istediğini, bunu yapabilecek bir sanatçı talep etmesine üzerine Fricdrich Hübsch Hatice Sultan'a Melling'i önerdi ve sanatçı da bu talebi kabul etti. Hatice Sultan ile 1790 yılında tanışarak Osmanlı Sarayı'na girmiştir (Res. 119). Daha sonra III. Selim tarafından sarayın mimarı olarak görevlendirilir. Böylece Melling Osmanlı Sarayı için çalışan ilk yabancı mimar ve sanatçı olarak göreve başlamıştır (Arslan Sevin, 2006, s. 447; Perot, vd., 2001, s. 8; Arslan, 1993, s. 113-122; Renda ve İnankur, 2010, s. 124; Boppe, 1998, s. 121).

**Res. 119:**  
**Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlusu, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819,**



**Kaynak:** (Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

Melling ilk iş olarak günümüze ulaşmayan Ortaköy Defderdarburnu'nda yer alan Hatice Sultan'ın Sarayı olarak anılan Neşatabat Sarayı'nın bahçesini ve iç dekorasyonu yenilemiş, Ağalar Koğuşu'nu saraya eklemiştir. Labirent düzeninde yenilediği sarayın bahçesini III. Selim çok beğenmiş ve diğer kızkardeşi Beyhan Sultan'a hediye ettiği sarayın bahçesinde labirent biçimde olmasını sanatçıdan istemiştir.

Yaptığı çalışmalar III. Selim tarafından beğenilince saray mimarı oldu. Beşiktaş Sarayı'nın genişletilmesi ve düzenlenmesi en önemli çalışması olarak bilinmektedir. III.

Selim'in yaz aylarında kaldığı ve günümüze ulaşamayan sarayın genel düzenlemesini ve içindeki Mihrişah Valide Sultan Dairesi'ni yapmıştır. Yeniden düzenlenen ve eklemeler yapılan Beşiktaş Sarayı Neşatabat Sarayı İstanbul'da Neo-klasik mimari üslubu yansıtan ilk yapılardır (Res. 120), (Germaner ve İnankur, 2009, s. 32; Arslan Sevin, 2006, s. 447; Perot, vd., 2001, s. 8; Renda ve İnankur, 2010, s. 124; İnankur, 2008, s. 1020-1021).

**Res. 120:**  
**Beşiktaş Sarayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819,**



**Kaynak:** (Benatar, 2012, s. 265).

Sultan III. Selim, Topkapı Sarayı'nın sahil kesimine Fransız Kraliyet saray tarzını yansıtan bir saray yapmak için Melling'i görevlendirdi. Sanatçı yapımı zor olan bu proje için, İstanbul'a iki kez gelmiş olan Fransız mühendis ve harita uzmanı François Kauffer'le birlikte çalışmaya karar verdi. Ancak Napolyon Bonabarte'nin emrindeki Fransız ordusunun 1798'de Mısır'ı işgal etmesi yüzünden bozulan ilişkiler sonucunda artan baskılarla sarayın projesi gerçekleşemedi. Melling, III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan için bugünkü Çırağan Sarayı'nın yerinde 1802'de bir saray yapmıştır. Sanatçı bu yapılardan başka Emirgan'da Şerifler Yalısı, Kandilli'de Prens Cemaleddin'e ait Mavi Sarayı inşa etmiştir (Perot, vd., 2001, s. 12; Arslan Sevin, 2006, s. 447; Renda ve İnankur, 2010, s. 124; Arslan, 1994, s. 387-388; Boppe, 1998, s. 128).

Melling yaptığı çalışmalarla Osmanlı Sarayı'nın kendisine sağladığı imtiyazlardan oldukça faydalanmıştır. Saray ve İstanbul'da yaşadığı çevrede özgürce hareket etmeye başlamıştı. Melling, sultanın sarayında mimari ve dekorasyonla alakalı konularda tek söz sahibi olmuştu. Sanatçı, Türkçe öğrenerek, Latin harfleriyle Hatice Sultan'a yazmayı öğreterek daha sonraları aralarında mektupla yazışmışlardır. Saray içerisinde rahatlıkla dolaşmasına izin verilen sanatçı, haremde dekorasyonunu yenileme görevi



verilmiş, böylece haremdeki bayanlarla sohbet etme fırsatı bulmuştu. Ayrıca harem için satın alınan her şeyi denetleme görevinde üstlenmiştir. Denetleme görevi yanısıra, sultan için elbise modelleri çizmesi, kuşak ve şallar imal ettirme, dekorlar kurma, işleme kumaş alımı, cibinlik hazırlatması, avizeler astırması, elmas kakmalı tarak yaptırması, inci bezeli yağlıklar ve kahve takımı için örtülerin yapımı gibi birçok farklı görevleri yerine getirmiştir (Boppe, 1998, s. 122-129; Perot, vd., 2001 s. 16; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

Melling, İstanbul'da kaldığı süre içerisinde daha çok Osmanlı Sarayı için mimarlık görevinde hizmet vermiş, bu görev sırasında da kenti ve Boğaziçi kıyılarını görüntüleyen çok sayıda suluboya ve guvaj resimler yapmıştır. Sanatçı, mimari ve dekorasyon dışında kaliteli desenler çizdiği bilinmekle beraber, Hatice Sultan'la mektupla yazışmalarından suluboya ve guvaş resimleri yaptığının kanıtıdır. Suluboya ve guvaş resimleri daha sonra gravür haline getirildi. Kont Choiseul de Gouffier ve M. De d'Ohsson gibi elçilerin himayesinde İstanbul'a gelen birçok sanatçıyla tanışan Melling, bazı sanatçılarla çalışmalar da yapmıştır. Mühendis ve harita uzmanı olan arkadaşı François Kauffer'in İstanbul çevresini gösteren haritasından yapacak olduğu resimlerin köşelerini göstererek yaptığı manzara resimlerinin doğadan kopyalanmış gibi görünmesini sağlamıştır. Sanatçı, manzara resimlerini özenle çizmiş olup mimari ayrıntılara, sokak sahnelerine, saray törenlerine, giysi ve portre ayrıntılarına büyük bir önem vermiştir (Boppe, 1998, s. 122-129; Perot, vd., 2001 s. 63).

Antoine-Ignace Melling, saray dışında resim çalışmalarını yaparken sarayın onayı doğrultusunda kentin sokaklarında serbestçe dolaşarak toplum yaşantısını rahatça takip etmiş ve gördüklerini aynı şekilde betimlemiştir. Osmanlı başkentinde ve sosyal yaşantısında bir ressamın sokakta izinsiz çalışmasına izin verilmediği varsayılarak Melling Saray'ın imtiyazıyla İstanbul sokaklarında rahatça dolaşip resim yapan ender sayıdaki sanatçılar arasında yer alır. Resim çalışmalarını arasında bulunan İstanbul panoramalarını, Kız Kulesi'nde, Galata Kulesi'nde, Pera'daki elçiliklerin teraslarından, Üsküdar'ın üst kısımlarından, Bulgurlu Tepeleri ve Haliç'ten çizmiştir. Boğaziçi kıyılarında ve Haliç'te günümüze ulaşmayan saray ve yalılar, seferatnameler, çeşitli köşkler ve anıtlar, Prensler Adası, Boğaziçi'nin uzak kıyıları, Ok Meydanı, Eyüp Tepeleri (Res. 121), Haliç'in arka tarafında bulunan kırlar, Karaağaç Adacıkları,

Tersane-i Amire ve limanın hareketli görümlerini betimlemiştir (Boppe, 1998, s. 122-124; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

**Res. 121:**  
**Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü, Melling Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819,**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 66).

Panorama resimleri yaptığı diğer yerler arasında Kandilli Tepeleri, Yuşa Tepesi’de bulunur. Boğaz’ın en güzel görüntülerini ise Tarabya’daki Kefeli Köyü tepelerinde bulmuştur. Gözlemleri çok güçlü olan Melling Boğaziçi boyunca yer alan evlerin desenlerini çizerek Bostançıbaşı’nın kayıt tuttuğu defterini süslemiştir. Geleneksel hale gelen Sultan kayığının Boğaziçi’nden geçerken her iki yakada atılan topları, Müslüman ve Hristiyan halkın Sultan önünde eğilmeleri, süslü kayıklar üzerinde belirli sayıdaki kürekçileri ve diğer kayıklarda yer alan devlet adamlarının geçiş merasimini sık sık betimlemiştir.

Saray’ın ona tanıdığı imtiyaz sayesinde haremde dekorasyonu görevlendirilmesiyle haremdeki kadınlarla sohbet edebilecek kadar yakın olmasına rağmen bu ayrıcalıktan yararlanmayı beceremedi. Sultan’ın himayesindeki kadın figürleri resmi ve törensel halleriyle bir kez resimlemiştir. Melling, ressam ve gezginler için önemli olan ve III. Selim zamanında da devam eden Osmanlı Sultanlarının ihtişamını yansıtan Sultan Alayı geçişini de resmetmiştir. Sultan Alayı gösterisine önem veren sanatçı sultanın subaylarından bu geçiş hakkında bilgiler bile almıştı. Ressam Louis-François Cassas’ında benzer konuyu betimlediği “Sultan’ın Bayram Alayı” tablosunda sadece Sultan’ın etrafındakileri resmetmesine rağmen Melling, Sultan Alayı’na katılan tüm korteji betimlemiştir (Boppe, 1998, s. 124-131).

Fransa ile bozulan ilişkilerinde etkisiyle, 1800 yılının sonunda Sultan III. Selim ve Hatice Sultan’la da arası bozulmuş, bu nedenle Melling’in saraydaki görevine son

verildi. Saray'ın bu tutumu Melling'in daha sonra yapmış olduğu sistemli desen ve röleve çalışmalarına yol açmıştır. Melling, Saray'dan ayrılınca parasız kalmış ve arkadaşları yeteneklerini iyi bildikleri sanatçıya önemli tavsiyelerde bulunmuşlardır. Melling'in kaliteli desen çizdiklerini bilen arkadaşları, onu desen yapmaya teşvik etmişlerdir (Res. 122).

**Res. 122:**  
**Tophane Meydanı ve Çeşmesi, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Benatar, 2012, s. 265).

Bu tavsiyeler sanatçının desenlerinden oluşacak ikonografik bir desen çalışma projesi oluşmasına neden olmuştur. Fransa hükümetinin desteğini alarak yapılmaya çalışılan bu proje, Napolyon Bonaparte'nin yönetimi için de propaganda aracı olma özelliği taşıyacaktır. Projenin gerçekleşmesinde görev verilen Fransız elçi maslahatgüzarı Pierre Ruffin yardımı etkili olmuştur. İstanbul'u tanıtan resimlerden oluşturulmak istenen bir projedir. İstanbul'un panoramik görünümü, camileri, çeşmeleri, meydanları, sarayları, kasırları, Boğaziçi semtlerini ve Saray'ın resmi törenlerinden oluşan çizimler projenin amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Melling İstanbul'daki son günlerini projeyi tamamlamak için geçirmiştir (Perot, vd., 2001, s. 63; Arslan Sevin, 2006, s. 448).

Sanatçı, görevini tamamladıktan sonra 1802 yılında İstanbul'dan ayrılarak önce İtalya'nın Cenova kentine ve daha sonra buradan 1803 yılında Paris'e gitmiştir. Paris'te ilk iş olarak Talleyrand'ın himayesine girerek, Pierre Ruffin'in yazdığı mektupla Dışişleri Bakanlığı'na başvurmuştur. Sanatçının 1805 yılında bazı desenlerinin gravürleri yapıldı. Paris Sergi Salonları'nda sanatçının ismi geçmeye başladı ve 1810 yılında da Salon jüri üyesi tarafından madalyayla ödüllendirilmiştir. Daha sonra sanatçı

resimlerini gravür baskıya hazırlamak için girişimlerde bulundu. 1809 yılında Paris'te gravür atölyesini kurmuştur (Perot, vd., 2001, s. 66; Renda, 1994, s. 388; Renda ve İnankur, 2010, s. 124).

Melling, gravür ustası ve editör François-Denis Née ile anlaşmış, 24 Mart 1803'te Paris'in André des Arts sokağında 28 numaradaki noter huzurunda Voyage Pittoresque de Constantinople'nin yayımlanması için resmi belgeyi imzaladı. Melling ve gravür ustası Née, ünlü yayımcılar Treuttel ve Würtz ile 7 Aralık 1803'te bir kontrat imzaladı. Bu kontrata göre, sanatçı konu başına iki desenden oluşan çift şekilde renkli ve renksiz elli iki desen teslim edecektir. Renksiz desenler gravür yapımında kullanılmıştır. F. Denis Née denetiminde Paris'te bulunan yetenekli gravür sanatçıları olan Schroder, Le Rouge ve Pillement tarafından desenler gravür haline getirilmiştir. İçerisinde bir açıklama, 3 harita ile 48 adet oymabaskıdan oluşan "Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore d'après les dessins de M. MELLING, architecte de l'Empereur Selim III et dessinateur de la sultane Hadidgé, sa soeur", isimli eser, 1819 yılında Paris'te yayımlanmıştır (Res. 123).

**Res. 123:**

**Sultan III. Selim General Sebastiani'yi Sarayburnu Ucunda Karşılarken, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 67).

Eser, kamuoyunda büyük beğeni kazanmış ve diplomatik bir armağan olarak sunulduğu için kısa sürede ünü Avrupa'ya yayılmış olmasına rağmen ticari açıdan beklendiği başarıyı karşılayamamıştır. Eser, XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başındaki Osmanlı başkenti İstanbul'un tarihini ve Boğaziçi hayatını anlatan önemli belgesel bir nitelik taşır. Bu eser sanatçının tarzını ve türünü belirlemiştir (Perot, vd., 2001, s. 67; Renda, 1994, s. 388; Renda ve İnankur, 2010 s. 124; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122; Germaner

ve İnankur, 2009, s. 33; Arslan Sevin, 2006, s. 448; İnankur, 2008, s. 1020-1021; Arslan, 1994 s. 387-388; Çöteliöğlu, 2009, s. 43-53; Çöteliöğlu, 2009, s. 20).

Melling, Paris'teki çalışmalarını Fransa Kralı XVIII. Louis'in himayesinde gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1814' te Kral'ın Paris'e girişini çizmiş ve oymabaskısını da yaptırmıştır. Daha sonra Fransa Meclisi'nin ve Kral'ın manzara ressamı olarak gevlendirilmiş ve Saray tarafından 1821 yılında Pireneler'e gonderilmiştir. Bu görevi sonucunda yaptığı 70 desen, suluboya resim çalışmaları toplanarak son eseri olan "Voyage pitoresque dans les Pyrénées Franoises" isimli bir kitapta yayımlandı. Melling 25 Haziran 1831 yılında Legion d'honneur nişanı sahibi olarak Paris'teki evinde yaşamını yitirmiştir (Perot, vd., 2001, s. 72; İnankur, 2008, s. 1020-1021; Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

## Antoine-İgnace Melling'in İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 124
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümleri
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1787
<b>Eserin Boyutları</b>	: A-74.5x56.5 B-80x56
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt üstüne Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Sevgi ve Doğan Gönül Koleksiyonu

**Res. 124:**  
**A- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü,**  
**B- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 99-101).

### **Eserin Betimi:**

Resimler, İstanbul Pera'da yer alan Galata Kulesi'nden bakılarak İstanbul'un görünümü konu almaktadır. İki ayrı resimden oluşan bu çalışmalar, suluboya tekniğinde yapılmıştır.

Sağ taraftaki resmin kompozisyonunda, ön planda Pera'da bulunan sivil mimarinin önemli yapılarından biri olan kagîr çatılı evler, camiler yer almaktadır. Evler arasında ağaçlar görülmektedir. Solda, kompozisyon Kılıç Ali Paşa Cami'yle sınırlandırılmıştır. Cami, kubbeli ve tek minareli olarak gözükmemektedir. Orta planda, Haliç girişi yer almaktadır. Haliç üzerinde, Kılıç Ali Paşa Cami önünde yatay bir şekilde uzanan bir tekne yer almaktadır. Ayrıca Haliç üzerinde küçük büyük kayıklar, tekneler

görülmektedir. Yatay bir biçimde yer alan Sarayburnu, kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Bu tarihi yarımada üzerinde anıtsal yapılarıyla önemli bir silueti gözükmektedir. Sarayburnu'nun alt kısmında Yalı Köşkü, Sepetçiler Kasrı yer almaktadır. Üst kısma doğru birbirine bitişik şekilde görülen kagîr çatıyla örtülü evler görülmektedir. Sarayburnu üzerinde anıtsal yapıları olan sağ tarafta altı minaresiyle Sultan Ahmed Cami, sola doğru biraz daha heybetli duran Ayasofya Cami ve Aya İrini yer almaktadır. Tepenin ucuna doğru ağaçlı alanın ortasında yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı bulunmaktadır (Renda ve İnankur, 2010, s. 99-101; Germaner ve İnankur, 2008, s. 32),

Sol planda Kadıköy'ün kıyı şeridi gözükmektedir. Geriye doğru gidildikçe Marmara denizi, Prens Adaları ve Bursa Dağları gözükmektedir. Daha geride ise gökyüzü açık ve bulutlarla kaplı olarak betimlenmiştir. Sol tarafta bulunan resmin kompozisyonunda ise, yine Galata Kulesi'nden bakarak sol tarafta görülen İstanbul silueti betimlenmiştir. Sağ tarafta Kılıç Ali Paşa Cami ile sınırlandırılan kompozisyonda, sola doğru Pera semtinde gözükken kagîr çatılı evlerle panoramik görünümün çoğunu oluşturmaktadır.

Sağ tarafta yer alan tek minareli kubbeli olan yapı Kılıç Ali Paşa Cami Haliç kısmına yakın bir yerde görülmektedir. Pera sırtlarına doğru oldukça bitişik şekilde yapılmış evler yer almaktadır. Evlerin aralarında sivri şekilde betimlenen selvi ağaçları bulunmaktadır. Haliç'in durgun deniz suyu üzerinde kıyıya yakın bir yerde iki büyük yelkenli tekne ile küçük kayıklar gözükmektedir. Deniz üzerinde Kız Kulesi kıyaya yakın bir şekilde yer almaktadır. Solda geriye doğru, Üsküdar semti yatay bir şekilde uzanmaktadır. Üsküdar semtinin üzerindeki mimari elemanları olan evler bulunmaktadır. Geriye doğru Maltepe Dağları gri renk tonlarıyla betimlenmiştir. Sağ tarafa doğru kompozisyonla sınırlandırılan bölümde ise Kadıköy kıyıları gözükmektedir. Geriye doğru uzayıp giden Marmara Denizi, renk tonlarında erimelerin görüldüğü Prens Adaları ve Bursa Dağları gözükmektedir. Gökyüzü açık ve bulutlarla kaplıdır.

Her iki tablo birleştirildiğinde birbirini tamamlar nitelikte olup İstanbul'un panoramik görünümünü daha detaylı şekilde yansıtmaktadır. İki tabloya bir bütün olarak değerlendirdiğimizde gün ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık, tepeden gelerek

kompozisyonları aydınlatmaktadır. Haliç üzerindeki yelkenli teknelerin ve kayıkların gölgeleri suyun üzerine düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi deniz üzerinde sivil mimari elemanlar üzerinde etkili olmuştur. Işığın fazla alan yerlerde açık renk tonları görülürken, biraz daha düşük açılarla alan yerlerde ise koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonlarında, perspektif ve derinlik etkisi oldukça başarılı bir şekilde oluşturulmuştur. Ön plandan geriye doğru biçimlerin boyutlarında kademeli olarak küçülmeler görülmektedir. Geriye doğru biçimlerin kontur çizgilerinde ve renk tonlarında erimelerle görüntülerinde belirsiz bir etki gözükmemektedir. Geriye doğru uzayıp giden manzaraya ve gökyüzünün bulutlu olarak betimlenişiyile de perspektif etkileri artırılmıştır. Melling, bu iki resimde kentin panoramik görüntüsünü gözlem gücüne dayanarak oldukça ayrıntılı ve gerçekçi bir betimleme anlayışıyla yansıtmıştır. Resimlerde kahverengi ve mavinin açık renkleri görülmekte olup kompozisyona soğuk bir etki bırakmaktadır. Haliç ve Boğaz üzerinde yer alan yelkenli teknelerle, kayıklarla, evler arasındaki ağaçlarla kompozisyona hareketli görünüm verilmiştir.



<b>Resim No</b>	: 125
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Pera Semtinden Resmedilen Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 125:**

Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Semti'nden Resmedilen Görünümü,  
Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.



**Kaynak:** (Özgencil Yıldırım, 2008, s. 124).

**Eserin Betimi:**

Resim, Sarayburnu ve İstanbul şehrinin bir bölümünün Pera semtinden resmedilen görünümünü konu almaktadır. Resim, muhtemelen İsveç Büyükelçilik binasının bahçesinden bakılarak daha dar bir bakış açısıyla tarihi yarımada olan Sarayburnu merkeze alınarak İstanbul'un görünümü betimlenmiştir.

Kompozisyonun ön planında, resmin betimlenmeye çalışıldığı saray bahçesinin duvarları görülmektedir. Saray bahçesinin içerisinde ağaçlar bulunmaktadır. Sağ planda ağaçların arkasında döneme özgü kagır çatılı evler yer almaktadır. Sağ tarafta Pera'nın anıtsal yapısı olan Galata Kulesi görülmektedir. Silindirik gövdeli üst kısmında pencereleri görülen salonlu bir kat yer almakta olup üzeri sivri külahla kaplıdır. Galata

Kulesi'nin arka kısmında tek minareli bir cami ve servi ağacı görülmektedir. Kuleden aşağıya doğru Haliç'e inildikçe çatıları gözüken evler, camiler ve ağaçlar yer almaktadır. Pera ile Sarayburnu arasında uzanan Haliç üzerinde beyaz yelkenli gemiler ve tekneler bulunmaktadır. Haliç'in karşı tarafında kompozisyonun merkezini oluşturan Sarayburnu üzerinde tüm anıtsal yapılarıyla detaylı bir şekilde görülmektedir. Sarayburnu'nun sağ tarafta Galata Kulesi'nin arkasından sadece kubbesinin az bir kısmı ve tek minaresi gözüken Süleymaniye Cami yer almaktadır. Sola doğru gidildikçe iki minareli Nuruosmaniye Cami, onun yanında tek minareli Atik Ali Paşa Cami yer almaktadır. Sarayburnu'na doğru gidildikçe daha geri planda Sultan Ahmed Cami, öne doğru Ayasofya ve Aya İrini görülmektedir. Sarayburnu'na doğru ise Topkapı Sarayı görülmektedir. Sarayburnu'nun alt kısmında Haliç kıyısı boyunca sağ tarafta Yeni Valide Cami, sola doğru Yalı Köşkü, Sepetçiler Kasrı ve uç kısımda diğer önemli köşkler bulunmaktadır. Sarayburnu ucunda yelkenli bir gemi Marmara Denizi'ne doğru açılmakta olup geri planda sol tarafta Kadıköy'ün kıyı kesimi, Prens Adaları ve Bursa Dağları görülmektedir. Geri planda ve üst kısımda ise gökyüzü açık ve bulutlu olarak betimlenmiştir (Benatar, 2012, s. 158-159).

Gün ışığı kompozisyonunun genelini aydınlatmaktadır. Işık, sağ üstten kompozisyon merkezine vurmaktadır. Gemilerin ve teknelerin gölgeleri durgun deniz üzerine düşmektedir. Işığı daha fazla alan yerlerde açık renk tonları görülmekte olup daha az alan yerlerde ise koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda önden geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif ve derinlik etkisi vurgulanmıştır. Ön planda bulunan ağaçlar, Galata Kulesi, camilerin minareleriyle ve bulutlu gökyüzüyle kompozisyonun perspektif etkisi artırılmıştır. Açık-koyu renk tonlarıyla derinlik etkisi verilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 126
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan III. Selim Portresi
<b>Eserin Konusu</b>	: Önemli Kişilere Ait Portreler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 126:**

**Sultan III. Selim Portresi, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Benatar, 2012, s. 23).

**Eserin Betimi:**

Resim, Sultan III. Selim'in portresini yarım boydan gösteren tarzda çizilmiştir. Resimde, Sultan III. Selim bulutlar içinde gerçek anatomisine uygun şekilde betimlenmiştir.

Kompozisyonda, Sultan açık ve koyu renk tonlarının görüldüğü bir bulut ortasında yarım boydan cepheden betimlenmiştir. Hafif sola doğru vücudu dönmüş bir şekilde bakışları izleyiciye dönüktür. Üzerinde kısa kollu koyu kürklü, elmas çaprazlı kaftanı yer alırken, altında iç kaftanı bulunmaktadır. Göğsünde, kaftan içine sokulmuş mücevher kakmalı bir hançer gözükmektedir. Sultan'ın başında ise elmas süslerle bezeli sorgucu bulunan katibî bir başlık yer almaktadır. Portrede Sultan'ın gerçek fizyonomisi

oldukça başarılı bir şekilde betimlenmiştir. Sultan, genç fizyonomisiyle, yüzünde koyu gür sakalı, ince bıyığı ve hafif gülümseyen bir ifade bulunmaktadır. III. Selim bu portrede, ressam tarafından yumuşak fırça darbeleriyle, fizyonomisinden de anlaşılacağı üzere oldukça yumuşak bir ruh haliyle betimlenmiştir.

Kompozisyonda, Sultan'ın üzerine ışık sol taraftan vurmaktadır. Sağ tarafında boyun ve omuz bölgesinde hafif gölgelikler oluşmuştur. Işığın parıltılı etkisi, üzerindeki giysilerde bulunan elmas takılarında ve koyu sakalında açık tonlarla görülmektedir. Bulutlar üzerinde ve katibî sarığı üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla kompozisyonun derinlik etkisi verilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 127
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan'ın Bayram Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Bayram Alayı ve Törenleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 127:**

**Sultan'ın Bayram Alayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/495114552785319138/>), [Erişim Tarihi: 19.05.19].

**Eserin Betimi:**

Resim, bir bütün olarak birbirini tamamlamaktadır. Tablo, Osmanlı Sultan'ı III. Selim ve saray görevlilerinin bayram namazı için camiye gitmek için geçiş törenini konu almaktadır. Melling, bu resimde bayram alayını oldukça geniş bir gözlem gücüne dayanarak ele almıştır. Sultanın bayram alayına katılan tüm saray görevlilerini betimlemeye çalışmıştır. O dönemde Sultan'ın bayram namazına gidiş ve dönüşü aynı düzen içerisinde gerçekleştiğinden ressam bu kurala dikkat etmiş olup aynı düzende sahneyi betimlemiştir.

Üst bölümdeki kompozisyonda, iki ve üç katlı birine bitişik şekilde görülen evlerin önünden geçen ve sağa doğru hareket eden bayram alayı görülmektedir.

Kompozisyonda belli bir düzen içerisinde gerçekleştirilen bayram alayının en önünde bir ağaç yanında yaya olarak giden görev giysileri içerisinde peyker görülmekte, onların arasında at üzerinde kürklü kaftanı ve dilimli başlığı ile vezir bulunmaktadır. Onun gerisinde yine peyker arasında özel koşumlu at üzerinde beyaz sakallı kürklü kaftanı ve kallavi külahı ile Sadrazam bulunmaktadır. Arkası dönük bir şekilde kıyafetleri içerisinde bir yeniçeri görülmektedir. Sadrazamının gerisinde iki at görülmekte, biri üzerinde süslü bir örtü üzerinde özel işlemeli kalkan olan ve boş giden bir at görülmekte olup diğerinin üzerinde yeniçeri ağası gözükmektedir. Gerisinde yeniçerilerinde aralarında bulunduğu kapıcıbaşı ağaları, çuhadarlar görev giysileri içinde görülmektedir. Bunlar arasında at üzerinde kapıcı kethüdası özel giysisi üzerinde bulunmaktadır. Geri plana doğru dizilmiş giden askerlerin sadece başları ve başlıkları görülmektedir.

Kompozisyonun devamı olan alttaki resimde ise geniş gövdeli bir ağaç altında yine peyker, çuhadarlar, yeniçeriler ve hasekiler bir arada yürürken gerisinde Sultan'ı korumakla görevli özel giysileri, mızraklarıyla ve süpürge biçimli sorguçlu başlıklarıyla solaklar yer almaktadır. Solaklar arasında kafa kısmı görünen siyah bir at üzerinde bayram gününe has elbisesiyle sultan bulunmaktadır. Fizyonomisine giysi özelliklerine ve dönemine bakıldığı zaman Sultan III. Selim, oldukça ihtişamlı başı hafif bir şekilde izleyiciye dönük yüzünde yumuşak bir ifadeyle betimlenmiştir. Sultan üzerinde koyu kürklü kaftanı başında murassa sorguçlu katîbi bir başlık bulunmaktadır. Arkasında solaklar, çuhadarlar ve kapıcıbaşılar yaya olarak gitmektedirler.

Siyah bir at üzerinde Sultan'ın silahlarını taşıyan Silahtar Ağa görülmektedir. Üzerinde bitkisel motif bezemeli süslü elbisesi bulunurken, başında sivri külahlı bir başlık bulunmaktadır. Onun etrafında çeşitli gruptan askerler yaya olarak gitmekte olup, atlar üzerinde Dârüsaâde ağası, Bâbüsaâde ağası samur kürklü kaftanları, katîbi başlıklarıyla görülmektedir. Darüsaade ağası elindeki altınları yola saçmış ve altınları yerde toplayan yerel halktan insanlar görülmektedir. Arkaları dönük, dizili ve başları öne eğilmiş şekilde bulunan yerel halktan insanlar Sultan'ı selamlar ve bağlılıklarını bildirirlerdi. Dârüsaâde ve Bâbüsaâde ağalarının etrafında yaya olarak giden hazinedar ağalar ve Hasoda ağaları gözükmektedir. Bayram alayının geçtiği yol güzergâhı üzerinde geri plan üzerinde iki ve üç katlı ahşap binalar yer alır. Binalar üzerinde oldukça fazla

dikdörtgen şeklinde pencereler yer alır. Ayrıca solda planda yuvarlak kemerli üzeri geniş bir çatıyla örtülü bir çeşme yer alır. Evlerin arkasında ağaçlar gözükmektedir.

Kompozisyonda ışık sol taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Işığı alan yerlerde açık renk tonları görülmekte olup gölgede kalan alanlarda koyu renk tonları mevcuttur. Işığın parıltılı etkisi figürler üzerinde açıklıklara ve giysiler üzerinde yer alan bitkisel motifli süslemelerin ayrıntılı bir şekilde görünmesini sağlamaktadır.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, ön taraftan geriye doğru kademeli olarak küçülen figürlerle perspektif ve derinlik etkisi oldukça başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Geri planda yer alan mimari elemanlar arkasında ağaçlarla perspektif ve derinlik etkisi artırılmıştır. Resimde yer alan figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini oldukça başarılı bir şekilde yansıtır. Kompozisyonda yer alan bütün figürlerin anatomik ve fizyonomik özellikleri, giysilerindeki göz alıcı süslemeleri ve parıltılı etkisi, bu gibi törenlerle gösterilmiştir. Böylece bu törenler Osmanlı İmparatorluğu'nun ihtişamını, düzenini, disiplinini ve zenginliğini göstermektedir.

<b>Resim No</b>	: 128
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü
<b>Eserin Konusu</b>	: Bayram Alayı ve Törenleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Renklendirilmiş Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 128:**  
**Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (<https://www.blouinartinfo.com/artist/183450/lots>), [Erişim Tarihi: 01.04.19]

#### **Eserin Betimi:**

Resim, bayram namazı kılmak için camiye gitmek için hazırlanan Sultan III. Selim ve saray erkânını Topkapı Sarayı girişi olan Bâb-ı Hümayun Kapısı önünden geçişini konu almaktadır. Resim, ressam tarafından Ayasofya Cami'si önünden bakılarak resmedilmiştir.

Kompozisyonun ön planında, alayı çevreleyen ve giysilerinden anlaşılacağı gibi oldukça kalabalık halktan figürler yer almaktadır. Önde ortada yeniçeriler, solaklar, çuhadarlar, peykler yer almaktadır. Sol tarafta atlarını çeken askerler ile ellerinde müzik aletleri olan mehteran grubu önünde at üzerinde beyaz kaftanı ve kallavi külahı ile önemli bir devlet görevlisi görülmektedir. Önünde, dizili şekilde duran yerel halktan



insanlar bulunmaktadır. Sağa doğru Avrupalı elbiseleriyle yabancı insan figürleri, yerel halktan insanlar, yeniçeri askerleri dağınık bir şekilde görülmektedir. Kompozisyonun sağ planında merdivenle çıkılan ahşaptan yapılmış bir kürsü üzerinde çarşaf ve ferace giyinmiş kadınlar bulunmaktadır. Kadınların önünde sokak satıcıları yer almakta olup arkalarında yerel halktan kişiler görülmektedir. Geriye doğru yan yana dizilerek alayı kuşatan yeniçeri askerleri bulunmaktadır.

Sultan'ın alayında belli bir düzenle geçiş sağlanırdı. Sağda, yaya giden peykler arasında at üzerlerinde kürklü kaftanları ve geniş kavuklarıyla defterdarlar, nişancı, sadrazam kethüdâsı görülmektedir. Geriye doğru at üzerinde yan yana giden kallavi kavuklu ve kaftanlarıyla vezirler görülmektedir. Bunlarında gerisinde atlar üzerinde gelen yan yana ikişerli şekilde gelen giysilerinden anlaşılacağı üzere sadrazam ve önemli devlet adamlarından biri yer almaktadır. Geriden gelen iki attan birinin üzeri boş diğer atın üzerinde elinde kılıcı ile Çavuşbaşı Şatırları gözükmektedir. Onların hemen arkasında selimi kavuğu ve kürklü kaftanıyla at üzerinde kapıcılar kethüdâsı görülmektedir. Bunları yanlarında yaya olarak takip eden çuhadarlar, peykler ve yeniçeriler görülmektedir. Kapıcılar kethüdâsının hemen arkasında peykler, çuhadarlar, hasekiler, süpürge başlıklarıyla solaklar, içoğlanlar arasında atı gözükmeyen Sultan III. Selim yer almaktadır. Ellerinde uzun baltalı mızraklar bulunmaktadır. Sultanın üzerinde koyu kürklü bir kaftan ve başında elmaslarla süslü murassa sorguçlu kâtibî bir başlık bulunmaktadır. Sultan yan profilden gerçek anatomisine ve fizyonomisine uygun bir şekilde betimlenmiştir (Benatar, 2012, s. 102-103).

Sultan'ın hemen arkasında at üzerinde kendine özgü giysileri içerisinde sultanın silahını taşıyan silahtar ağa sultanın kılıcını omzuna tutarak görülmektedir. Onun arkasından gelen ve Bab-ı Hümayun kapısının tam çıkışında Bâbüssaâde Ağa'sı at üzerinde kürklü kaftanı ve selimi kavuğu ile betimlenmiştir. Bab-ı Hümayun kapısı, etrafında bulunan Topkapı Sarayı'nın çevresini kuşatan surlara göre daha yüksek üzeri bir kat şeklinde ve çatıyla örtülüdür. Kompozisyonun solunda sur duvarları altında bir söğüt ağacı görülmektedir. Geriye doğru askerler ve yerel halktan kişiler görülmektedir. Sol tarafta sur duvarlarının geriye doğru ilerlediği bir sokak görülmektedir. Sokak bitiminde kubbeli ve minaresi olan bir cami görülmektedir. Saray içerisinde ve sokak üzerinde ağaçlar yer almaktadır. Sağ planda kare planlı, geniş saçaklı ve üzerinde küçük

kubbeciklerin yer aldığı anıtsal bir yapı olan Sultan III. Ahmed Çeşmesi görülmektedir. Üzerindeki süslemeler yazılar ve mimarisinin tüm ayrıntıları gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Çeşmenin yüksekçe yerlerine çıkıp bu töreni izleyen yerel halktan kişiler görülmektedir. Çeşmenin önünde geniş gövdeli bir ağaç, gerisinde dalları gözüken diğer bir ağaç yer almaktadır. Çeşmenin arkasında o dönemde var olan ve geriye doğru sıralı bir şekilde üç katlı binalar gözükmektedir. Geri planda açık bir gökyüzü görülmektedir (Benatar, 2012, s. 102-103).

Açık havada geçen kompozisyonda, sağ taraftan gelen ışık kompozisyonun merkezine doğru vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri geriye doğru düşmektedir. Işığı tam alan yerlerde açık renk tonları görülürken, gölgede kalan kısımlarda koyu renk tonları gözükmektedir. Işık-gölge değerleri oldukça başarılı şekilde yansıtılmıştır.

Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonda önden geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi verilmiştir. Geriye doğru uzayıp giden sokağın ucuna doğru sıralanan minareli bir cami ve yapıların renk tonlarında erimelerin görülmesiyle derinlik etkisi sağlanmıştır. Ortada bulunan çeşme ve surların burçları, ağaçlar ve gökyüzü ile kompozisyonun perspektif etkileri artırılmıştır. Figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri o dönemin bütün özelliklerini oldukça ayrıntılı bir şekilde yansıtmaktadır. Tüm bu özellikler kompozisyonun belgesel yönünü yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 129
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Haremin İçinden Görünüm
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: 65.4x40.6 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Suluboya ve Mürekkep
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 129:**  
**Haremin İçinden Görünüm, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Sinanlar Uslu, 2011, s. 118-122).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı sultanının mahremi ve evi olan haremin içten görünümünü konu almaktadır. Melling, Sultan III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan tarafından abisine önerilen ve sultan tarafından verilen görevle sarayda çalışan ilk mimar olarak bilinir. Melling, Hatice Sultan ile kurduğu dostluk sayesinde saray içerisinde serbestçe dolaşma imkânı bulduğu için harem hakkında oldukça kapsamlı izlenimlerine sahip olduğu bilinmektedir. Böylece bunu yansıtan bu resmi betimlemiştir.

Kompozisyonda, haremin iç kısmındaki bölümlerinden birinde yaşayan kadınların günlük işlerini ve görevlerini yansıtır. İki tarafta, üç katlı olarak ahşaptan yapılmış ve bölümlere ayrılmış, her biri aynı orantıda yapılmış odaları gözükmektedir. Ön planda,

haremağası ve haremdeki kadınlardan sorumlu Usta Kadın olarak bilenen bir kadın figür konuşurken görülmektedir. Haremağası üzerinde koyu kürklü kırmızı renkli kaftanı bulunmaktadır. Yanındaki kadının üzerinde üstte kısa kollu çivit mavisi bir kaftan ve içinde sarı renkli iç kaftanı ve mavi renkli iç gömleği yer almaktadır. Belinde beyaz bir kuşak bulunmakta olup başında hotoz şeklinde bir başlık bulunmaktadır. Kadın figürün hemen yanında sırtı dönük sarı elbiseli elinde bir bohça bulunan kadın figür yer almaktadır. Arka tarafta ortaya kurulu sofraya etrafına oturan altı kadın görülmektedir. Sağ tarafta iki yönlü sedir üzerinde oturan ve bir masa üzerinde gergef işleyen kadınlar görülürken arka tarafta kapı önünde birbirine sarılmış iki kadın görülmektedir. Odaların önündeki ahşap direklere yaslanmış şekilde ayakta duran yeşil elbiseli bir kadın, sofraya kurulu kadınlara bakmaktadır. Ara salon üzerinde arkasında testinin olduğu kadının gerisinde yeşil elbiseli bir kadın bulunmaktadır (Benatar, 2012, s. 88-89).

Kenardaki odalarda ise, sol tarafta kapıdan içeri girmekte olan yeşil elbiseli haremde sorumlu zenci bir görevli görülmektedir. Bir tarafı açık, pencereci oda içerisinde iki yönlü bir sedir üzerinde oturan bir kadının önündeki sofraya bir şeyler getiren hizmetliler görülmektedir. Bu odanın kapısı üzerinde bir kadın ile ikinci kata çıkışı sağlayan merdivenin ucunda duran sarı elbiseli kadın önünde bulunan sofradan aldığı bir tabağı kadına uzatmaktadır. Merdivenle çıkılan ikinci katta ise her biri farklı duruşla namaz kılan oldukça fazla kadın figür bulunmaktadır. İkinci katın balkon korkuluklarına elini yaslayarak aşağıya bakmakta olan bir kadın figür bulunur. Yine merdivenle çıkılan üçüncü katta ise oda içerisinde yataklarını hazırlayan dört kadın görülmektedir. Odalarda bulunan oldukça fazla pencereler sayesinde aydınlık bir atmosfer oluşturmaktadır.

Sağ taraftaki odalar ise ikinci kattaki balkonun korkuluğuna yaslanmış ve aşağıya doğru bakmakta olan sarı elbiseli iki kadın görülmektedir. Sağ tarafta odadaki dolap kapağını açan sırtı dönük bir kadın görülmektedir. Üçüncü katta ise fazla kadın figürler görülmektedir. Bu katın balkonu üzerinde geride ayakta duran ve sohbet eden figürler bulunurken öne doğru başının üzerinde bir tepsiyle odaya yemek götüren sarı elbiseli kadını oda kapısı önünde karşılayan iki kadın figür görülmektedir.

Geride planda yine üç katlı, balkonları olan ve merdivenle çıkılan odalar yer almaktadır. Alt kat önünde iki kadın ellerindeki örtüyü katlamakta olup, oda kapısı önünde duran bir kadın ile merdivenlerden yukarı çıkmakta olan yeşil elbiseli bir kadın görülmektedir. İkinci katta merdiven ucunda sohbet eden iki kadınla merdivenden inen bir kadın yer almaktadır. İleriye doğru giden balkonun üzerinde kadınlar bulunmaktadır. Üçüncü katta ise kapısı açık odaya yakın bir şekilde duran sarı elbiseli bir kadın görülmekte olup balkon korkuluğu üzerinde sadece başı gözüken bir kadın yer almaktadır. Odaların bulunduğu iki bölüm arasında kadınlar verilen görevleri yerine getirmektedirler. Sol tarafta geride planda görülen üç kat önünde birer kadın figür görülmektedir. Kompozisyon, Harem’de yaşamış olan kadınların gündelik yaşamındaki uğraşlarının bir kesitini hayale yakın bir anlayışla yansıtması bakımından önemlidir.

İç mekânda geçen olayda, haremde içi sol taraftaki pencerelerden gelen güneş ışığı ile aydınlanmaktadır. Figürlerin gölgeleri sağa doğru düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi mekâna yansımaktadır. Gölgede kalan kısımlar koyu renk tonlarıyla vurgulanmıştır. Kompozisyonun ön planından başlayarak geriye doğru küçülmelerle perspektif etkisi oldukça başarılı bir şekilde vurgulanmıştır. Geriye doğru, bakış açısına göre görüntülerdeki belirsizleşmelerle renklerde yumuşamalar gözükmekte olup derinlik etkisi yansıtılmıştır.

Melling, girilmesi mümkün olmayan Harem bölümünü gözlemlerine dayanarak hayal gücünü de kullanarak ayrıntılı şekilde betimlemeye çalışmıştır. Bu bölümü yansıtan Melling, hoş sohbetinde bulunduğu kadınları oldukça yakından tanımış ve gözlemlemiş olmasına bağlı olarak hayal gücünü de kullanarak resmi betimlemiş olmalıdır. Figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini yansıtmaktadır (Boppe, 1998, s. 129).

<b>Resim No</b>	: 130
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Türk Düğün Alayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Hayat-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: 82x42 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 130:**  
**Türk Düğün Alayı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Boschma ve Perot, 1991, s. 24).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Osmanlı toplumunda gelenek ve göreneklerinden biri olan düğün alayını konu almaktadır. Resim, Türklerin geleneklerine uygun bir şekilde düğün alayının gelini damadın evine götürürken gösterildiği bir sahne betimlenmiştir.

Açık bir havada geçen sahnede, sokakta yürümekte olan alay gözükmektedir. Sağda ön planda bir ağaç dalları altında yan profilden gözüken sivri kemerli, geniş saçakla örtülü çeşme etrafında kadınlı erkekli figürler bulunmaktadır. Çeşmeden su testisini dolduran yeşil elbiseli bir kadın, ayakta duran bir erkek ile bir kaya üzerine oturmuş şekilde duran kırmızının tonlarında elbiseleriyle iki erkek görülür. Bunların önünde ayakta durarak sohbet eden mavi ve yeşil elbiseli iki erkek görülmektedir. Onların önünde bir çocuğu olan kırmızı ve yeşil elbiseli üç kadın geçmekte olan düğün alayını izlemektedirler.

Kadınların solunda beyaz bir at üzerinde yeşil elbiseli, başında beyaz sarıklı alayı izlemekte olan bir erkek görülmektedir. Onun yanında sırtında bir çuvalla duran bir erkek bulunmaktadır. Geçen alayın ortasına girmekte olan küçük bir çocuk yer almaktadır.

Kompozisyonun merkezinde sağ taraftan sola doğru gitmekte olan düğün alayında, sol tarafta alayın önünden giden yeşil elbiseli bordo renkli bir şalvar giyinen bir kişi elinde piramit şeklinde bir asa etrafında altın pullardan oluşan uzun iplerin sarktığı beş levhadan oluşan bir eşya taşımaktadır. Onun gerisinde yeşil elbiseli bir kişinin arkasında başları üzerinde sinilerde vazolar bulunmaktadır. Hemen arkasında oynamakta olan bir kişi görülmektedir. Onun arkasında omzunda bir koç taşıyan erkek figürle, yan tarafında yürüyen iki sarıklı erkekle beyaz feraceli kadınlar yer almaktadır. Geriden gelen kırmızı elbiseli kişinin başının üzerindeki sinide vazolar bulunmaktadır. Gerisinde, gelinin çeyizini taşıyan atlar üzerinde sandıklar görülmektedir (Benatar, 2012, s. 134-135).

Arkasında geriye dönük şekilde sağ elinde kılıç sol elinde kalkan bulunan bir erkek görülmekte, yanında çeyiz taşıyan at ve arka tarafında feraceli kadınlar erkekler gözükmektedir. Onların arkasında iki at üzerinde yan yana gitmekte olan mavi ve açık yeşil elbiseli iki erkek figürün arkasında nahıl taşıyan kişi ile yanında yürümekte olan kişiler görülmektedir. Arkasında iki at üzerinde sarı elbiseli figürler ile arkasında at üzerinde yeşil elbiseli bir erkek figür takip etmektedir. Bunların etrafında yaya olarak yürüyen kişiler ise, düğünü gerçekleştiren aile bireyleri olmalıdır. Onların arkasında bir erkeğin kumandasında gelini taşıyan arabanın üstü kapalı yanlarında açılan pencerelerdeki küçük parmaklıklar gözükmektedir. Arabanın etrafında yürümekte olan erkek figürler ve at üzerinde sarı elbiseli beyaz sarıklı bir erkek figür bulunmaktadır (Benatar, 2012, s. 134-135).

Alayın arka tarafında bulunan evin bahçe duvarı görülmektedir. Bahçe duvarının arkasında yeşillik alan içerisinde yükselen çok sayıda servi ağaçları bulunmakta olup arkada çitlerle örülü evlerin yanında insanlar ve küçük pencereleri olan evler yer almaktadır. Daha geri planda ise ağaçlar arasında caminin sadece tek minaresi yükselmektedir. Sağa doğru evlerin ve bir minarenin gözüktüğü bir mahalle yer almaktadır. Geri plana doğru renk tonlarında yumuşamaların görüldüğü dağ sıraları ile

bulutlarla kaplı gökyüzü görülmektedir. Figürlerin giysilerinden de anlaşılacağı üzere Müslüman Türk milletinin göreneklerinden biri olan düğünlerin aşamalarından biri olan çeyizin taşınmasını konu edinen resimde, Melling bu sahneyi tüm ayrıntılarına varıncaya kadar gerçeğe uygun bir şekilde betimlemeye çalışmıştır.

Açık havada geçen sahnede gün ışığı, kompozisyonun tümünü aydınlatmaktadır. Işık, sağ taraftan kompozisyonun merkezine doğru vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri sola doğru düşmektedir. Işığı fazla alan yerlerde parlak etkiler gözükmemektedir. Gölgede kalan alanlar koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Işık-gölge değerleri oldukça başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, perspektif kuralları oldukça başarılı şekilde vurgulanmıştır. Önden geriye doğru figürlerin ve biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif ve derinlik etkisi sağlanmıştır. Geri planda yer alan manzara içerisinde evler ve dağ sıraları, bulutlu gökyüzüyle bu etkiler artırılmıştır.



<b>Resim No</b>	: 131
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı
<b>Eserin Konusu</b>	: Saray ve Çevresi
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 131:**

**Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı, Antoine-İgnace Melling Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Benatar, 2012, s. 266).

**Eserin Betimi:**

Resim, III. Selim'in kız kardeşi olan Hatice Sultan'ın Beşiktaş Sementi'nde yer alan Defterdar Burnu'ndaki sarayını konu almaktadır. Kompozisyonun ön planında deniz yer almaktadır. Denizin üzerinde yatay bir şekilde duran beş kayıkçının kürek çektiği bir kayık görülmektedir. İçerisinde Hatice Sultan'ın da içinde bulunduğu saray kadınları ve bir zenci hadım ağası görülmektedir. Sağ tarafta yine bir kayık içerisinde Hatice Sultan'ın kadın hizmetkârları ve üç kürekçi görülmektedir. Geride ise daha küçük tekneler içerisinde denizde gezinti yapan halktan kişiler yer almaktadır.

Sol tarafta boylu boyunca uzanan saray yapıları görülmektedir. Sol tarafta ilk baştaki yapı, denize yakın yüksekçe bir duvar üzerinde iki kat üzerine, pencereleri olan çatıyla

örtülü ve yanındaki yapıdan ayrı bir şekilde yer almaktadır. Alt katının önünde denize açılan bir rıhtım üzerinde korkulukları olan ve küçük giriş kapısından kayıklara binilip inilmektedir. Bunun önünde dört sütun direğin olduğu dikdörtgen şekillerin içerisinde vazoların olduğu derin nişler yer almaktadır. Bunun üzerinde ikinci kat yükseldiği mekân bulunmaktadır. Ortası yanlara göre çıkıntılı ve dört sütunun taşıdığı alan çıkma şeklinde görülmektedir. İkinci katta on bir dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Pencerelerin altında dikdörtgen şekilli panoların içerisinde süslemeler yer almakta olup pencere üstlerinde de kabartma şeklinde dallar bulunmaktadır. Yapının üst kısmı vazoların süslediği mermer korkuluklarla çevrilidir. Bu yapı Başağası'na ait olduğu bilinmektedir (Benatar, 2012, s. 180-181).

Bu yapının hemen yanında denize göre çıkıntı yapan taş bir duvar üzerinde yükselen bahçe içerisinde köşesinde denize çakılı iki ahşap direğe oturtulan küçük bir köşk bulunmaktadır. Bu bahçeyle başlayan Hatice Sultan'ın Sarayı'nda, köşkün üzeri uçları sivriltilmiş bir çatıyla örtülüdür. Köşkün pencerelerine hanımları göstermeyecek şekilde kafesler yerleştirilmiştir. Dört tarafı kafesli duvarlarla çevrilmiştir. Çevrili alanın ve hemen yanında Hatice Sultan'ın sarayı iki katlı ve ahşap olarak görülmektedir. Yapının orta kısmı yanlara oranla denize doğru çıkıntı yapmaktadır. Orta kısmın sağ ve solunda yer alan yerler üç katlı olarak yapılmıştır. Üst katlarda dışarı doğru çıkmalar görülmektedir. Yapının giriş kapısı etrafında büyük vazolar içerisinde çiçek motiflerinin yer aldığı panolar bulunmaktadır (Benatar, 2012, s. 180-181).

Yapının orta bölümü Sultan tarafından kullanılmış ve iki katlı olarak yer almaktadır. Alt katlarındaki pencereleri kafesli olarak yapılmıştır. Çatısındaki tavan uzun olarak yapılmıştır. Yapının dış mimarisinde Barok-Rokoko tarzı süslemeler görülmektedir. Yapının ilerisinde deniz kenarında Selamlık Köşkü yer almaktadır. Köşk, Hatice Sultan'ın eşi için yapılmış olup tek katlı bir mimariye sahiptir.

Selamlık Köşkü'nden sonra yüksek duvarlar arasındaki yapı ise Hatice Sultan'ın kâhyasına aittir. Yapı deniz tarafına doğru konsollarla taşınan bir çıkma şeklinde yapılmış olup diğer binalarla bütünlük göstermektedir (Benatar, 2012, s. 180-181). Binaların gerisinde uzanan ağaçlar ve bir minare bulunmaktadır. Geriye doğru yükselen bir dağ üzerinde ağaçlar ve küçük çalılıklarla doğal bitki örtüsü görülmektedir. Yapının

sağında geriye doğru devam eden deniz ve diğer binaların arkasında, ağaçların altında binaların yer aldığı bir manzara görülmektedir. Gökyüzü açık ve bulutlu olarak geri planda yer almaktadır.

Açık havada geçen resmin kompozisyonunda, ışık üst taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Işığın etkisiyle deniz üzerindeki kayıkların gölgeleri durgun olan denizin üzerine düşmektedir. Işık etkisi, deniz ve yapılar üzerinde parıltılı bir etki oluşturmuştur. Yapıların üzerine yansıyan parlak ışık yapı üzerindeki süslemeleri ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Gölge alanlar koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir.

Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonda, ön taraftan geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Sol tarafta yer alan binalar topluluğunun geriye doğru boyutunda küçülmeler görülmekte olup kompozisyonun derinlik etkisi verilmiştir. Geri planda dağlar ve evlerin bulunduğu manzarayla, bulutlu gökyüzüyle de perspektif etkisi artırılmıştır. Yapı günümüzde olmamasına rağmen Melling'in yapıyı ayrıntılı ve gerçekçi şekilde betimlemesi resmin belgesel değerini vurgulamaktadır.

<b>Resim No</b>	: 132
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Tarabya Köyü'nün Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 132:**  
**Tarabya Köyü'nün Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (<https://www.tarihnotlari.com/antoine-ignace-melling/>), [Erişim Tarihi: 03. 04.19].

#### **Eserin Betimi:**

Resmin, İstanbul'un Avrupa Yakası'nda bulunan Tarabya Köyü'nün görünümünü konu almaktadır. Kompozisyonu oluşturan Tarabya Köyü, Marmara Denizi'nin kuzey kıyısında olup su akıntılarının fazla olduğu yazları serin bir yer olarak bilinmektedir.

Kompozisyonun sağında oldukça fazla bir alanı kaplayan dalgalı bir deniz üzerinde ön planda iki küçük kayık görülmektedir. İçerisinde yolcular bulunmaktadır. Sol planda dalgaların fazla olması nedeniyle kıyıda ki rıhtım oldukça yüksek tutulmuş olup üzerinde kayıklara binmek için bekleyen giysilerinden de anlaşıldığı üzere kadınlı erkekli yolcular görülmektedir. Rıhtıma yaklaşmış bir kayık üzerinde kayık sahibi ayakta betimlenmiştir. Rıhtım üzerinde ayakta ve oturan erkek ve kadın figürler o güne

özgü yerel giysileriyle görülmektedir. Kompozisyonda rıhtım geriye doğru paralel bir şekilde uzanmaktadır. Rıhtımın kenarında sol başta üç katlı bina yer almaktadır. Yapının üst kısmı konsollara oturtulmuş, orta bölümü dışarı çıkıntılı bir şekilde yapılmış olup, üzerinde kafesli büyük küçük pencereler görülmektedir. Yapının alt kısmı kesme taştan yapılmış, üzerinde dikdörtgen şekilli dar nişler bulunmaktadır. Sahil boyunca, rıhtım üzerinde bekleyen ve sohbet eden insan figürleri bulunmaktadır. Rıhtım üzerinde içerisinde ağaçların görüldüğü yüksek bahçe duvarıyla çevrili bir bina yer almaktadır. Rıhtımın ucuna doğru iki katlı bir bina özel mimari görünüme sahip olup manzarasıyla diğer yapılardan ayrılmaktadır. Yapının alt kat pencereleri ağaçların kapatması nedeniyle sadece bir tanesi gözükmemektedir. Üst kattaki geniş salonun aydınlanması için çok sayıda pencereler bulunmaktadır. Üzeri kiremit malzemeli bir çatıyla kapatılmıştır. Burası Fransız elçilerin yazın kaldığı bina olarak bilinmektedir (Benatar, 2012, s. 214).

Yapının arkasında eğimli bir arazi gözükmemektedir. Arazi üzerinde doğasına uygun ağaçların bulunduğu bitki örtüsü bulunmaktadır. Elçilik binasının bulunduğu rıhtım ucunda üç kişi denize doğru ellerinde bir şeyler atarak balık tutmaktadırlar. Geriye doğru deniz üzerinde beş tane beyaz yelkenli küçük tekneler bulunmaktadır. Bir tane beyaz yelkenli büyük bir gemi gözükmemektedir. Geriye doğru kıyı kesimde evlerin bulunduğu ve arka tarafta dağ sıraları yükselmektedir. Sağ tarafta geri planda Anadolu kıyıları gözükmemektedir. Gökyüzü açık ve yer yer bulutlu olarak görülmektedir (Benatar, 2012, s. 214).

Açık havada geçen kompozisyonda, gün ışığından yararlanılmıştır. Işık, sol taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Kompozisyonda yer alan binaların gölgeleri deniz üzerine düşmektedir. Işığı tam alan yerlerde açık renk tonları görülürken gölgelik alanlar koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Işığın parıltılı etkisi bina üzerinde, deniz üzerindeki dalgalarla yansıtılmıştır. Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonda perspektif etkisi başarılı şekilde vurgulanmıştır. Geriye doğru biçimler ve figürlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Geride yer alan deniz üzerindeki yelkenli gemi, tekneler ve dağ sıralarıyla derinlik etkisi artırılmıştır. Kompozisyonda gerek figürlerin tipleri gerekse giysi özellikleri ve diğer yapı elemanlarının o dönemdeki mimari görüntüleri resmin belgesel yönünü vurgulamaktadır.

<b>Resim No</b>	: 133
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 133:**  
**Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (Benatar, 2012, s. 265),

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Tophane Senti'nde bir mahallede yer alan Türklere ait bir kahvehanenin iç görünümünü konu almaktadır. Melling, o dönemde İstanbul'da yaşayan Müslüman Türklerin günlük yaşamlarında önemli olan bir kahvehanenin iç görünümünü gözlemlerine dayanarak ayrıntılı şekilde yansıtmaya çalışmıştır. Kahvehaneler, o dönemde orta sınıftan tüm insanların toplandığı mekânlar olarak bilinmektedir. Resimde betimlenen kahvehane, Tophane rıhtımında Sarayburnu'nun karşısında yer almaktadır (Benatar, 2012, s. 154).

Kompozisyonun ön planında, merkezde yer alan mekâna göre biraz alçakta kalan bir zemin gözükmetedir. Sol tarafta, kıyı köşeye yerleştirilmiş kahve ocağı

gözükmektedir. Ocağın etrafında kahve fincanlarının konulduğu altı adet, etrafları barok süslemeli küçük dolaplar görülmektedir. Ocağın buharının dışarı gitmesini sağlayan sivri külahlı bir nişin üzerinde kahve pişirmeye yarayan cezveler bulunmaktadır. İki kenarında büyüklü küçüklü ibrikler duvara asılı bir şekilde durmaktadır. Tezgâhın üzerine oturmuş elinde uzun bir çubukla tütün içen kişi kahvehane sahibi gözükmektedir. Onun hemen yanında kahve pişiren kahve çalışanı bulunmakta olup onun arkasında kahve götüren bir başka çalışan görülmektedir. Üzerlerinde o döneme özgü uzun bir kaftan altında iç gömlek ve şalvar bulunmaktadır. Sağ tarafta izleyiciye dönük bir şekilde ayakta duran sağ eliyle kahvehane sahibine selam veren beyaz sakallı bir figür yer almaktadır. Onun arkasında duvara asılı tütün çubuklarını düzelten bir çalışan görülmektedir (Benatar, 2012, s. 154).

Kahvehanenin asıl mekânı olan bölümde ise üç yönlü bir sedir etrafında oturan değişik tipte insan figürleri görülmektedir. Ortada bir şadırvanın suyuna elini uzatmış bir kahvehane çalışanı ile sol tarafta sedir üzerine karşılıklı oturmuş biri nargile diğeri tütün içen iki figüre kahve getiren iki çalışan yer almaktadır. Onların gerisinde üç kişi sedir üzerinde oturmuş uzun çubuklarla tütün içmektedirler. Kahve çalışını bir müşteriye tütün içilen çubuğu uzatmakta olup arkalarında denize doğru bakan bir kişi bulunmaktadır. Bu figürün gerisinde sağa doğru iki kişi satranç oynamakta olup beyaz sakallı yaşlı bir kişi onlara bakmaktadır. Sağ tarafta ayakta duran figürün arkasındaki sedir üzerinde üç kişi oturmaktadır. Aralarında sohbet edenlerden birinin elinde tütün çubuğu bulunmaktadır. Bu kişilere hizmet eden kahve çalışanı gözükmektedir. Sedir üzerine oturan tüm figürler ayaklarındaki pabuçları çıkartarak geleneklere uygun şekilde oturmaktadır. Üzerlerinde o döneme özgü her milletin kendine uygun giysi ve başlıkları mevcuttur (Benatar, 2012, s. 154).

Kahvehane iki tarafındaki pencereler sayesinde dışarıdan yansıyan gün ışığının etkisiyle aydınlanmaktadır. Sol taraftaki beden duvarı üzerinde dikdörtgen şekilli panolar görülmekte olup üst kısımdaki panolarda Barok etkili süslemeler yer almaktadır. Pencereler kafesli olarak görülmektedir. Mekânın çatı tavanı kare şekilli dilimlere ayrılmış ortalarında tek motifli bir süslemeler bulunmaktadır. Bu süslemeler mekâna bir hareketlilik kazandırmaktadır. Mekânın gerisinde pencerelerden de görüldüğü üzere Haliç ve Sarayburnu yer almaktadır. Haliç'in üzerinde yolcu taşıyan kayıklar ve beyaz

yelkenli bir gemi bulunmaktadır. Sarayburnu ucunda Mahbubiye Kasrı, sağı doğru Sepetçiler Köşkü ve kıyıya yakın mimari yapılar gözükmektedir. Üst kısımda ise ağaçlar arasında Topkapı Sarayı'nın bazı mimari yapıları yer almakta olup geriye doğru Boğaz'ın karşısında Kadıköy kıyıları gözükmektedir. Geri planda Prens Adaları, Bursa Dağları ve diğer dağ sıraları uzanmaktadır.

Geri planda bulunan pencerelerle mekân aydınlanmaktadır. Dışarıdan içeriye yansıyan gün ışığı mekâna vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri geriye doğru düşmektedir. Işığı alan yerler açık renkli tonlarla, gölgede kalan kısımlar ise koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Işığın etkisi, mekânın içinde bulunan süslemelerin, dekoru oluşturan eşyaların üzerinde parlıtlı bir etki bırakarak tüm ayrıntıların başarılı şekilde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Melling bu ayrıntıları, titiz bir çalışma örneği sayesinde mekânı gerçeğine uygun şekilde betimleme anlayışıyla yansıtmıştır.

Kompozisyonda, perspektif kuralları oldukça başarılı şekilde vurgulanmıştır. Önden geriye doğru figürlerin ve diğer biçimlerin boyutlarında kademeli olarak küçülmeler perspektif etkisi verilmiştir. Geri planda yer alan Haliç ve Sarayburnu manzarasıyla perspektif ve derinlik etkisi artırılmıştır. Gerek figürlerin tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini iyi şekilde yansıtmaktadır.



<b>Resim No</b>	: 134
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-İgnace Melling
<b>Eserin Adı</b>	: İstanbul'da Hipodrom Meydanı
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1819
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, 1819.

**Res. 134:**  
**İstanbul'da Hipodrom Meydanı, Antoine-İgnace Melling, Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, 1819.**



**Kaynak:** (<http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=221>), [Erişim Tarihi: 03. 04.19].

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'un en önemli meydanı olan, etrafında Sultan Ahmed Cami, üzerinde iki dikili taş bulunan, Doğu Roma Dönemi'nde Hipodrom, Osmanlı Dönemi'nde At Meydanı ve günümüzde ise Sultan Ahmed Meydanı olarak anılan meydanı konu almaktadır. Resim, Ayasofya Cami'nden bakılarak yapılmış olup o dönemin Hipodrom Meydanı'ndaki halkın günlük işlerini yansıtmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde o yıllarda İstanbul'da yaşayan her milletten, her sınıftan, her meslekten oldukça kalabalık insanların bulunduğu Hipodrom Meydanı görülmektedir. Ön planda ortada meydan üzerinde ayakta toplu şekilde duran kendilerine özgü giysileriyle kadınlar, erkekler ve bir çocuktan oluşan bir grup insan

figürü bulunmaktadır. Grubun sağında bir tezgâh üzerinde börek satıcısı ile yere eğilmiş şekilde görülen diğer bir sokak satıcısı yer almaktadır. Sol tarafta yere eğilmiş bir şeyler satmakta olan satıcı etrafında kadınlar gözükmektedir. Sola doğru yürümekte olan farklı giysileriyle saçları açık bir kadın görülmektedir. Onun önünde bir tercümanla sağa doğru yürüyen Avrupalı giysileri içinde yabancı erkekler bulunmaktadır. Arkasında kalın bir kütük taşıyan bir kişi sola doğru gitmektedir. Yabancı kişilerin yanında sokak satıcısından bir şeyler alan iki kadın ve bir çocuk gözükmektedir. Daha solda bir satıcı yere eğilmiş şekilde gözükmekte bir yapının malzemesi olduğu düşünülen yuvarlak bir kayaya sırtını yaslamış bir kişiyle sohbet eden figür yer almaktadır. Bunların gerisinde yeniçeri askerlerinin birini ayaklarından falakaya yatırdıklarını izleyen yerel halktan kişiler görülmektedir. Sağa doğru sırtlarında oklarıyla at üzerinde gitmekte olan iki kişi gözükmektedir. Atlı insanların önünde bir kişinin etrafına toplanmış oldukça kalabalık sokak köpekleri görülmektedir. Arkada ise bir zabitanın bir sokak satıcısına tokat attığı görülmektedir (Benatar, 2012, s. 106-107).

Ortada yük taşıyan deve kervanı dinlenirken görülmektedir. Sağa doğru ortada bir at üzerinde yer alan bir kişi etrafında yürümekte olan insanlar yer almaktadır. Üzeri bir çarşafı kapalı olan içinde yolcuların bulunduğu arabayı çekmekte olan iki kişinin yanında duran çocukları olan bir kadınla iki erkek sohbet etmektedir. Bu arabanın arkasında kalabalık bir insan topluluğu görülmektedir. Kompozisyonun geri planına doğru meydan üzerinde bir atlı araba görülmekte olup, gerisinde dört atın yük taşıdığı gözükmektedir. Ortada boş alanda cirit oynayan kişileri izleyen figürler yer almaktadır.

Mekânın sağında Kanuni Sultan Süleyman'ın önemli sadrazamı İbrahim Paşa tarafından yaptırılan İbrahim Paşa sarayı görülmektedir. Yapının alt kısmında, etrafında insanlar bulunmaktadır. Geriye doğru evler, ağaçlar görülmektedir. Sol planda ise, bir binanın bir kısmı görülürken karşısındaki geniş yapraklı ağacın gölgesinde oturan insanlar bulunur. Alan üzerinde üç ağacın bulunduğu yerde küçük bir kulübede et satan bir kasap görülmektedir. Mekânın solunda Sultan Ahmed Cami'sini kuşatan avlu duvarları içerisinde sol tarafta yer alan merkezi kubbeli bir cami gözükmektedir. Caminin giriş kapısı yanında avlu duvarı üzerine yapılmış su sebili gözükmektedir. Giriş kapısının önünde ayakta duran ve oturan insanlar yer almaktadır. Bu caminin hemen arkasında altı minaresi görülen Sultan Ahmed Cami görülmektedir. Cami etrafında bir türbe ve

avlu içerisindeki ağaçlar gözükmektedir. Meydanın gerisine doğru iki dikili taş gözükmekte olup onların etrafında sivil mimari yapıları gözükmektedir. Gökyüzü açık ve bulutlu olarak görülmektedir.

Gün ışığı, kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Işık sol taraftan merkeze doğru vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri sağa doğru düşmektedir. Işığı, tam alan yerlerde açık renk tonları görülürken, gölgede kalan kısımlarda ise koyu renk tonlarla betimlenmiştir. Böylece açık-koyu tonlarla kontrastlıklar oluşturulmuş olup kompozisyonun derinlik ve hacimselliği sağlanmıştır.

Önden geriye doğru figürlerin ve diğer biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülmektedir. Böylece kompozisyonun perspektif etkisi vurgulanmıştır. Geriye uzayıp giden meydanın görüntüsü, iki dikili taş ve bulutlu gökyüzü ile perspektif ve derinlik etkisi artırılmıştır. Kompozisyonda gerek figürlerin tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini gerçeğe uygun ayrıntılı bir şekilde yansıtmaktadır.

## 2. 6. Antoine-Laurent Castellan (1772-1838)

Antoine Laurent Castellan, Fransa'nın Montpellier kentinde 1772 yılında doğmuştur. Sanat eğitimini peyzaj ressamı Valenciennes'ten almıştır. Mühendis Ferrégeau'nun çalışma grubunda mimar sıfatıyla göreve başlamıştır. Sultan III. Selim döneminde ordu ve askeri alanlardaki modernleşme çalışmaları doğrultusunda 1795'te Haliç Tersanesi'nde gemi onarım havuz yapımı için Kaptan-ı Derya Küçük Hüseyin Paşa'nın daveti üzerine Fransız Mühendis Ferrégeau'nun çalışma grubuyla 1797 yılında İstanbul'a gelmiştir (Res. 135). Grubun teknik ressamı olarak görevlendirilmesine rağmen İsveçli mühendisler verilen havuz yapımı nedeniyle Mühendis Ferrégeau ekibinin ve Castellan'ın çalışma projeleri gerçekleşmemiştir (Boppe, 1998, s. 137; Arslan Sevin, 2006, s. 430; Germaner ve İnankur, 2009, s. 26; Cezar, 1995, s. 42; Yerasimos, 1994, s. 386-387; Eyice, 1963, s. 3392; Hitzel, 2002, s. 72; Apostolou, 2013, s. 34-45).

### Res. 135:

Topkapı Sarayı İncili Köşk, Antoine-Laurent Castellan. Letter sur la Morée, C. II.



**Kaynak:** (Arslan, 1992, s. 84).

Castellan, İstanbul'da birkaç ay kaldıktan sonra 1804 yılına kadar Doğu gezisini tek başına sürdürmüştür. Gezi sırasında hem yazılarıyla hem de resimler yaparak Doğu'yu betimlemeye çalışmıştır. Mühendis Ferrégeau ve ekibi İstanbul'da Sadrazam tarafından bekletilirken Castellan ve ekipte bulunan bir diğer ressam Michael-François Préaulx ile boş zamanlarını geçirmek için İstanbul'un çeşitli mekânlarının resimlerini yapmışlardır. Ayrıca Castellan, İstanbul'un planını çizmek için İstanbul'da bulunan mühendis Stanislas Léveillé ile yapmış olduğu uzun geziler sonucunda da hızlı ve gizlice resimler çizmiştir. İstanbul'da çizimler yapabileceği modeller her zaman gözünün önünde

olmuştur. Sanatçı, İstanbul'a gelen Avrupalı gezgin ya da her ressam gibi Kâğıthane'yi, Taksim'deki büyük mezarlığı ve Boğaziçi'ni gezmiş ve çizimlerde bulunmuştur (Boppe, 1998, s. 140; Yerasimos, 1994, s. 386-387).

Osmanlı topraklarına gelmiş olan gezginler, İstanbul ya da Anadolu'daki gezileri sırasında kendilerine ilginç gelen çok sayıda kostümleri içeren minyatüre benzer küçük resimleri yapan ve bu konuda uzmanlaşmış ressamın resimleri bulunmaktadır. Castellan bu resimleri örnek alarak 1812 tarihinde "Moeurs Usages Costumes des Ottomans" eserinde kullanmıştır. Sanatçı, İstanbul'da bulunduğu süre içinde bir pitoresk manzara resim çalışmaları içerisinde bulunmaya çalışırken portre resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçıyı İstanbul'da portre resmi yapmaya iten önemli etken ilgi çekici modeller olmuştur (Res. 136), (Boppe, 1998, s. 140).

**Res. 136:**  
**Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti, Antoine-Laurent Castellan,**



**Kaynak:** (<http://tr.travelogues.gr/travelogue.php?view=312&creator=1171212&tag=9769>),  
[Erişim Tarihi: 10.04.19].

Castellan'ın portre yapmadaki ünü artmış olup hatta bu yönü Osmanlı Sarayı'na kadar ulaşmıştır. İstanbul'a gelmiş yabancı ressamın Osmanlı Sultanlarının resimlerini yapma istekleri doğrultusunda Castellan, Sultan III. Selim'in bir portresini yapmayı ümit etmesine rağmen Saray'da alınan acil bir kararla General Aubert Dubayet'in topçu birliği ile beraber Ferregéau'nun ekibiyle Fransa'ya gönderilmiştir. Sanatçı, İstanbul Pera'da kaldığı süre içerisinde Fransız temsilci M. Ruffin'den Türkiye hakkında çok şeyler öğrenmiştir. Sanatçı 6 Haziran 1797 yılında İstanbul'da ayrılarak Fransa'ya dönmek için yola çıkmış fakat Mısır Seferi yüzünden birçok Fransız gibi bir kalede esir olarak alıkonulmaktan kurtulmuş olup Fransa'ya birkaç ay sonra dönmüştür (Boppe, 1998, s. 140; Eyice, 1963, s. 3392).

Antoine-Laurent Castellan, XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başlarında, Osmanlı İmparatorluğu topraklarına gelen her ressam ve gezgin gibi başta İstanbul olmak üzere Anadolu ve Avrupa'daki imparatorluk topraklarını gezmiş olup gördükleri hakkında çeşitli kitaplar yazmıştır. İlk kitabını Mora'ya ait gezi izlenimlerinin yer aldığı "Letters sur la Morée" ismiyle 1808'te yayımlamıştır. Sanatçı izlenimlerini akılcı, nesnel ve hassas bir şekilde betimlemiştir. Ege Adaları, Mora ve Marmara kıyılarına yakın yörelerin örf, adet ve geleneklerini yansıtmaya çalışmıştır. Yunanistan'ın güneyi ve Ege adalarına seyahat ederek Zante, Zakynthos, Kithira, Çuha, Mora ve Hydra gibi yerleri gezmiştir (Germaner ve İnankur, 2009, s. 28; Eyice, 1963, s. 3392, Vingopoulou, (<http://tr.travelogues.gr/travelogue.php?view=203&creator=893809&tag=9885>), [Erişim Tarihi: 09.09.18]).

İzlenimlerine dair ikinci kitabı, "Lettres sur la Constantinople" (İstanbul'a ait mektuplar) 1811 yılında basılmıştır. Bu eser daha sonra 1820 yılında "Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréeise" üç cilt olarak yeniden basılmıştır. Bu eserde sanatçının İstanbul'a ait 7 küçük gravürü bulunmaktadır. Gravürler arasında, Yeni Cami, Sultan Ahmed Cami, Fransız Elçiliği'nden Sarayburnu, Sarayın Kapısı ve Çeşmesi, İstanbul'da Eski Sarnıç, Beyoğlu Kabristanı, İncili Köşk, Kanuni Sultan Süleyman'ın Türbesi ve Kız Kulesi gibi önemli mekânların gravürleri bulunur. Doğu gezilerini oluşturan levhaları üzerinde Castellan del. et sculp imzası yer alır. Bu küçük gravürlerin dışında kalanlar pek fazla belgesel değeri taşımamaktadır. (Yerasimos, 1994, s. 386-387; Arslan Sevin, 2006, s. 430; Boppe, 1998, s. 140; Eyice, 1963, s. 3392).

Üçüncü kitabı ise Osmanlı toplumunun örf ve adetlerini konu almaktadır. Sanatçı, daha çok İstanbul ve Osmanlı toprakları üzerinde yaşayan farklı milletlerin inanç, gelenek, görenek, giysilerini yansıtmaktadır. "Moeurs, usages et costumes des Ottomans et abrégé de leur histoire" ismiyle bilenen eser, 1812 yılında Paris'te basılmıştır. Eser 6 cilt halinde olup içerisinde 72 desen bulunmaktadır (Res. 137).

**Res. 137:**  
**Ekmek Yapan Türk Kadınları, Antoine Laurent-Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans.**



**Kaynak:** (Ther, 1995, s. 34-47).

Eser çeşitli kaynaklardan alınan bilgilerin bir araya getirilmesiyle oluşmuş ve Osmanlı toplumunun yaşam tarzını yansıtmaktadır. Sanatçı, bu eseri oluştururken o döneme kadar Avrupa'da yayınlanmış kitaplardan alıntılar yaparak gözlemlerine eklemeler yapmıştır. Kantemir, Lady Mary Montagu, Chardin ve Von Tott gibi yazarların kitaplarını okuyarak Osmanlı tarihi, gelenekleri hakkında bilgiler edinmiş ve bu eserle Batılıların Doğu'ya olan merakını giderme amacı taşımıştır. Eserde, ilginç konulara değinerek Türk kadını ve erkeğinin kostümleri, başlıkları, giysi modelleri, başörtüleri ve ayakkabılarına varıncaya kadar ayrıntılara önem vermiş olup bu ayrıntılar çizdiği desenleri çekici kılmıştır. Eserin ilk iki cildi Sultan II. Mahmud (1808-1839) dönemine kadar olan Osmanlı tarihini içermektedir (Res. 138), (Ther, 1995, s. 34-47).

**Res. 138:**  
**Buğday Öğüten Dürzi Kadınlar, Antoine Laurent-Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans.**



**Kaynak:** (Ther, 1995, s. 34-47).

Üçüncü ve dördüncü cildi, Osmanlı İmparatorluğu'nun idari kısmını anlatmaktadır. Beşinci cildinde yargı sistemi ve İslam dinine özgü olan imamları, müezzinleri, namaz kılanları ve camileri konu almaktadır. Sanatçı daha çok Osmanlı toplumunu oluşturan her kesimden insanların giysilerine önem vermiştir. Sözlü anlatım şeklinin yanında giysili figürleri bakır levhalara kazıyarak resimlerini yapmıştır. Altıncı ciltte ise, toplumu oluşturan sıradan halkın düğün törenlerini, hamamlarını, farklı milletlere ait giysilerini, el işlerini ve çarşı-pazarları gibi okuyucunun en çok ilgisini çeken konuları bulundurmaktadır. Bu 6 ciltlik eserin başarılı olmasının kanıtı ise Fransızca basımından birkaç yıl sonra Almanca olarak basımı da yapılmış olmasıdır. Antoine Laurent Castellan, 1815 yılında Enstitü üyesi olmuş ve daha sonra 1838 yılında ölmüştür. Sanatçının evindeki resimleri ölümünden iki yıl sonra açık artırmayla satılmış ve bir kataloğu o yıllarda yayımlanmıştır (Ther, 1995, s. 34-47; Eyice, 1963, s. 3392).



## Antoine-Laurent Castellan'ın İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 139
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi
<b>Eserin Konusu</b>	: Elçi Kabul Törenleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1796
<b>Eserin Boyutları</b>	: 48x34
<b>Eserin Tekniği</b>	: Guaj Boya Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 139:**  
**Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi, Antoine Laurent-Castellan, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 271)

### **Eserin Betimi:**

Resim, Büyük Vezir İsmail Paşa'nın odasında heyetiyle gelen Fransız General Aubert-Dubayet'le görüşmesini konu almaktadır. Kompozisyonda olay, Barok tarzı mimari süslemelerin ve sayısı oldukça fazla pencerenin yer aldığı sadrazamın odasında geçmektedir.

Kompozisyonun önünde yer alan alçak zemin üzerinde sağ tarafta, Osmanlı giysileri içerisinde altı erkek figür yer almakta olup devleti temsil eden kişiler olmalıdırlar. Birinin elinde kırmızı elbiseli bir kaftan bulunmaktadır. Bununda görüşme esnasında yabancı elçilere giymeleri için verilen hilat olması muhtemeldir. Sol tarafta kapı üzerinde bir Osmanlı devlet adamıyla, mavi elbiseli sarı saçlı Fransız heyetine mensup

bir kişi önünde Barok tarzında yapılan mermer köşeliğın üzerine doğru eğilmiş vaziyette görölmektedir. Onun hemen önünde bir ayağı alçak zemin üzerinde diğeri ayağı kenarı mermerle kaplı yüksek zemin üzerinde Fransız giysileri içinde kendinden emin bir fizyonomiyle bir figür yer almaktadır. Yanında Fransız heyetine mensup aynı giysileri içerisinde oldukça kalabalık bir şekilde ayakta duran Fransız heyetine mensup kişiler silahlarıyla görölmektedir. Bu heyetin önünde bir barok tarzı sandalye üzerinde oturan General Dubayet, sol eli havada diğeri eli sandalye üzerinde oldukça rahat bir şekilde İsmail Paşa'yla görüşmektedir. Dubayet'in yanında Osmanlı giysileri içerisinde bir tercüman dikkatli bir şekilde generali dinlemektedir. Sağda geriye doğru dizilmiş şekilde duran elçi törenlerine uygun bir şekilde giyinen Osmanlı devlet adamları yer almaktadır.

Odayı üç yönde kuşatan ve sağ taraftaki sedir üzerinde oturan sadrazama özgü giysileri içerisinde İsmail Paşa görölmektedir. Paşa'nın üzerinde siyah kürklü beyaz bir kaftan bulunmaktadır. Siyah sakallı, başında kallavi tarzında bir başlık bulunmaktadır. Gri zemin üzerine yeşil-kahve renkli dallarla yuvarlak hatlı desenlerin oluşturduğu bir halı gözökmektedir.

Odanın sağ duvarında ve sola doğru olan ve tam karşı tarafta yer alan duvar üzerinde büyüklü küçüklü pencereler gözökmektedir. Üst kısımda yer alan pencere kenarlarında barok etkileri yansıtan şekiller bulunmaktadır. Sol taraftaki duvar üzerinde ortaya yerleştirilmiş bir niş etrafında dikdörtgenler içerisinde ahşap ve kalemışı süslemeler gözökmektedir. Üst bölümde Barok tarzda yapılmış levhalar içerisinde manzara resimleri yer almaktadır. Tavana geçişte, tavanı boydan boya bir şerit şeklinde dolanan yeşil zemin üzerine yapraklı dalların betimlendiği bitkisel süslemeler yer almaktadır. Tavanda ve mekânda yinelenen süslemeler, pencerelerle kompozisyonun ritmik etkisi sağlanmıştır.

Dışarıdan içeriye yansıyan gün ışığı kompozisyonun genelini aydınlatmakta olup ışık, sol taraftan mekâna vurmaktadır. Sol tarafta ön planda yer alan mavi elbiseli figür ile onun hemen önündeki Fransız askerlerinin gölgeleri önlerine doğru düşmektedir. Işık, oda içerisindeki mimari dekor üzerinde ve figürlerin üzerinde açık-koyu renk tonları oluşturarak parlıtlı bir etki de bırakmaktadır.

Ön taraftan geriye doğru küçülmelerle kompozisyona perspektif etkisi verilmiştir. Geri planda, tam karşıda yer alan iki pencere arkasında görülen kubbeli, minareli bir cami ve ağaçların bulunduğu bir manzarayla hem derinlik etkisi artırılmıştır. Figürlerin gerek anatomik özellikleri gerekse o döneme özgü giysileri oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. Odada bulunan mimari dekor unsurları ve figürlerin üzerindeki giysiler ayrıntılı bir şekilde oldukça titiz bir betimleme anlayışıyla resmedilmiştirler.

<b>Resim No</b>	: 140
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1820
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise.

**Res. 140:**

**Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise.**



**Kaynak:** (Arslan, 1992, s. 221).

**Eserin Betimi:**

Resim, Beyoğlu'nda bulunan Fransız Büyükelçiliği bahçesinden bakılarak yapılan İstanbul görünümünü konu almaktadır. Kompozisyonun ön planında, Fransız Büyükelçiliği Sarayı'nın bahçesi görülmektedir. Bahçe içerisinde, bir bankta oturan iki figürün yanında sırtı dönük, giysilerinden anlaşılacağı üzere yabancı asıllı iki erkek figür yer almaktadır. Sağ tarafta küçüklü büyüklü ağaçlar bulunmaktadır. Sol planda, bahçenin etrafı iki yönde çevrili olan çit üzerine oturmuş erkek figür yanında bulunan iki erkek figürle konuşmaktadır. Önlerinde iki tane köpek yer almaktadır. Geri planda önünde merdiveni olan, kare planlı ortası bir kapıyla açılan üstü kapalı anıtsal tarzda yapılmış bir yapının içerisinden hangi yöne doğru gittikleri belli olmayan iki figür bulunmaktadır. Bahçe dışında geride, ağaçlar içinde üçüncü katı gözükten Venedik

Büyükelçiliği görülmektedir. Kare planlı, üçüncü katı görülen yapının, doğu yönünde önünde dört sütun üzerine oturan dışarı çıkık revaklı bir bölüm görülmektedir.

Geri planda, sol tarafta ağaçlar arasında Tophane sahilindeki çatıları gözüken binalarla ve minaresi gözüken Tophane Kılıç Ali Paşa Cami yer almaktadır. Arkada Haliç ve Boğaziçi üzerinde yelkenli gemiler gözükmektedir. Sarayburnu'nun uç kısmının silueti görülmektedir. Sol kısımda Boğaziçi'nin karşısındaki Kadıköy kıyıları gözükmektedir. Geri planda bulutlu gökyüzü yer almaktadır.

Kompozisyonda, gün ışığı tepeden vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri zemin üzerine düşmekte olup ışığı alan yerlerde ise açık parıltılı bir etki görülmektedir. Işığın az geldiği yerlerde koyu renk tonları gözükmektedir. Bahçeye açılan kapıdan yansıyan ışık bahçe zemininde açık renk tonu oluşturmuştur. Kompozisyonun ön planından başlayarak geriye doğru nesnelere küçülmeler görülmektedir. Geri planda renk tonlarında yumuşamalarla belirsizlikler gözükmektedir. Geri planda uzayıp giden manzarayla kompozisyona perspektif ve derinlik etkisi verilmiştir.

<b>Resim No</b>	: 141
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Sultan Ahmed Cami
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1820
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Morééise.

**Res. 141:**

**Sultan Ahmed Cami, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Morééise.**



**Kaynak:** (Sevim, 1996, s. 122).

**Eserin Betimi:**

Resim, Sarayburnu üzerinde İstanbul'un önemli anıtsal yapılarından biri olan ve içindeki mavi çinilerle, altı minaresiyle ilgi çeken Sultan Ahmed Cami'ni konu almaktadır. Cami, Boğaz'dan bakılarak resmedilmiştir.

Kompozisyonda caminin batı tarafı görülmektedir. Ön tarafta, deniz üzerinde içinde iki kişinin kürek çektiği ve üç tane yolcu bulunan bir kayık yer almaktadır. Denizin bitişinde Sarayburnu'nu surları gözükmektedir. Sur içerisinde o dönemde var olan ancak günümüzde olmayan binalar yer almaktadır. Geri planda altı minaresi gözüken caminin avlusunun yarısı gözükmektedir. Geri planda bulutlarla kaplı bir gökyüzü yer almaktadır. Denizden bakılarak resimde, cami görkemli bir şekilde gösterilmek

istenmiştir. Caminin ve binaların aralarında ağaçlar bulunmaktadır. Resim, gerek binalar gerekse altı minareli Sultan Ahmed Cami'nin bilinen özellikleriyle ayrıntılı bir şekilde betimlenişiyle resme bir gerçekçilik katmıştır.

Kompozisyona ışık üst taraftan vurmaktadır. Işığın etkisiyle deniz üzerindeki kayığın silüetinin gölgesi deniz üzerine yansımaktadır. Işık cami üzerinde ve binaların duvarları üzerinde açık renk tonlarıyla ışığın parıltılı etkisi gözükmemektedir. Sur duvarları üzerine az yansıyan ışık duvarların üzerinde koyu renk tonları oluşturmaktadır. Geri planda yer alan gökyüzündeki bulutlarda açık-koyu renk tonlarıyla ışık etkisi görülmektedir. Ön taraftan geriye doğru kademeli bir şekilde küçülmelerle kompozisyona derinlik etkisi verilmiştir. Caminin kubbesi ve minareleriyle perspektif etkisi artırılmıştır. Açık-koyu renk tonlarıyla da kompozisyonda bir renk perspektifi oluşturulmuştur. Kayık içindeki kürek çeken figürlerle kompozisyona bir hareketlilik ve canlılık katmıştır.

<b>Resim No</b>	: 142
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Yeni Valide Cami
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1820
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise.

**Res. 142:**

**Yeni Valide Cami, Antoine-Laurent Castellan, Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréaise.**



**Kaynak:** (Sevin Arslan, 2006, s. 431).

**Eserin Betimi:**

Resim, günümüzde Eminönü'nde yer alan Yeni Valide Cami'ni görünümünü konu almaktadır. Cami'nin doğu kısmı betimlenmiştir. Resimde, koyu renklerin hakîmiyeti söz konusudur. Resim, gece yapıldığı izlenimini vermekte olup ressam bu sahneyi muhtemelen ya Ramazan Ayı'nda ya da Kandil Gecelerinde betimlemiş olmalıdır. Bu yönüyle ressam Castellan Osmanlı kültürünü, geleneklerini tüm yönleriyle benimseyip resme aktardığı görülmektedir.

Kompozisyonun ön planında Haliç üzerinde sol tarafta bulunan bir kayık içinde kürek çeken kayıkçılar ve yolcular gözükmemektedir. Denizin karaya yakın olan kısımda yer alan kayıklar görülmektedir. Kıyıda bulunan liman üzerinde insanlar o zamanki günlük işlere



uygun bir duruşlarla betimlenmiştir. Sağ tarafta, kenarı görülen bir bina yer almaktadır. Yeni Valide Cami'nin avlusunun etrafını çeviren dış avlu duvarı yüksekçe olup, ortasında merdivenle çıkılan yuvarlak kemerli bir giriş yer almaktadır. Merdiven üzerinde cami avlusuna girmekte olan insan figürleri gözükmektedir. Figürlerin oldukça küçük betimlenmesi caminin anıtsal büyüklükte olduğunu ön plana çıkarmaktadır.

Geri planda caminin anıtsal silueti gözükmektedir. Yan tarafında kemerli galerilerin oluşturduğu bölüm gözükmektedir. Galerilerin başlangıcı ve avlunun bitişinde yer alan üç şerefeli doğu yöndeki minare bulunmaktadır. Doğu ve batı yönlerde yer alan üç şerefeli minerelere asılı mahyalar gözükmektedir. Merkezi kubbesinin yanında onu destekleyen yarım kubbe ve tali kemerler yer almaktadır. Sol planda caminin arka tarafında başka camiye ait olan bir minare gözükmektedir. Sağ tarafta avluya girişi sağlayan giriş kapısı üzerindeki tonozlu kubbe ile ağaçlar yer almaktadır. Geri planda bulutlarla kaplı gökyüzü bulunmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan cami, renk tonlarına bakılarak gece yapıldığını gösterir. Ay ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık, tepeden kompozisyona vurmaktadır. Işığın geliş yönüne bakılarak limanda bulunan figürlerin gölgeleri arkalarına düşmektedir. Işık, merkezde bulunan caminin, limanın ve denizin üzerine oldukça fazla düşmüş, buralarda parıltılı bir etki bırakmıştır. Gravür tekniğinde yapılan kompozisyonda siyah beyaz renklerle ışık etkisi açık-kapalı renk tonlarıyla verilmiştir.

Dikey bir biçimde ele alınan kompozisyonda merkezde yer alan büyük gösterilmeye çalışılan cami silüetiyle, ön taraftan geriye doğru küçülmelerle perspektif etkisi verilmiştir. Geri planda yer alan başka camiye ait olan minareyle ve ağaçlarla perspektif ve derinlik etkisi artırılmıştır. Gerçek mimari dokusuna uygun ve gözlem gücüne dayalı ayrıntılı bir şekilde betimlenen cami, resme gerçekçilik katması yanında belgesel bir nitelik kazandırmıştır.

<b>Resim No</b>	: 143
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Kız Kulesi
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1820
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: “Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréise, C. II”.

**Res. 143:**

**Kız Kulesi, Antoine-Laurent Castellan Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople faisant suite aux lettres sur la Moréise.**



**Kaynak:** (Arslan, 1992, s. 66).

**Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul Boğazı üzerinde Salacık kıyısına yakın bir yerde küçük bir ada üzerine yapılmış olan Kız Kulesi'ni konu almaktadır. Yapı, İstanbul'un simge yapılarından biri olması nedeniyle şehre gelen birçok gezgin ve ressamın ilgilendikleri yapılardan biridir.

Kompozisyonun merkezinde Kız Kulesi yer almaktadır. Kuzeydoğu taraftan gözlemlenerek çizilen Kız Kulesi, o günkü mimari unsurlarına uygun bir şekilde betimlenmiştir. Ön planda Boğaz'ın suları üzerinde yelkenli bir gemi bulunmaktadır. Geminin içinde insanlar günlük işleriyle uğraşırken resmedilmişlerdir. Arka tarafta, Kız Kulesi ada üzerine yapılmış bir platform üzerinde yer almaktadır. Kulenin önünde sıvalı duvar yer alırken kuzey tarafta kesme taştan oluşan top avlusun sur duvarları

görülmektedir. Alt tarafta üç tane top mazgal ve kuzeybatıda küçük bir fener kulesi bulunmaktadır. Üzeri bir çatıyla örtülü top avlusu yapının hemen arkasında kare planlı ana kulenin üst kısmına doğru bir pencere yer almaktadır. Pencerenin üzerinde korkuluklu bir teras ile üst kısımda dört pencere görülmektedir. Üst örtüsü topuz çatıyı andıran bir külahla kapatılmıştır. Dört tarafta uçları öne doğru çıkan pencere görünümlü bölümler görülmektedir. Kurşuna benzer bir çatı kaplamasıyla örülü külahın üzerinde bir âlem bulunmaktadır. Kız Kulesi'nin kuzey tarafında zemin üzerinde insan figürleri görülmektedir.

Kompozisyonun geri planda sol tarafta ev ve camilerin görüldüğü Boğaz'ın kıyısı gözükmektedir. Sağ tarafta, küçük yelkenli gemiler yer almaktadır. Geri planda ise dağ sıraları görülmektedir. Gökyüzü açık ve bulutlarla kaplıdır. Yapı, gerçek mimarisini yansıtan biçimde ve perspektif kurallarına uygun bir şekilde betimlenmiştir.

Gün ışığı soldan kompozisyonun merkezine yerleştirilen Kız Kulesi'nin üzerine vurmaktadır. Yapının duvarı üzerinde ışık etkileri açık-koyu renk tonlarıyla görülmektedir. Işığın etkisiyle deniz suyu üzerinde parıltılı etkiler verilmeye çalışılmıştır. Işık etkisi gökyüzündeki bulutlar üzerinde açık-kapalı renk tonları oluşturmuştur.

Kompozisyonun genelinde, önden geriye doğru kademeli olarak bir küçülme görülmektedir. Geri planda yer alan yelkenlilerle dağ sırasıyla kompozisyona bir perspektif ve derinlik etkisi oluşturulmuştur. Geri planda yer alan gökyüzüyle de kompozisyonun perspektifi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 144
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: Türk Kadınları Gezintisi
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1820
<b>Eserin Boyutları</b>	: 38x25 cm
<b>Eserin Tekniği</b>	: Kağıt Üzerine Guaj, Suluboya
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Fr. Charles-Roux'un Koleksiyonu

**Res. 144:**  
**Türk Kadınları Gezintisi, Antoine-Laurent Castellan, Fr. Charles-Roux'un Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 268).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, iki kadın ve bir kız çocuğunun dışarıda dolaşmak için giyindikleri elbiseleriyle gezintisini konu almaktadır. Resim merkezinde giyimlerinden de anlaşılacağı üzere Müslüman Türk kadınları yer almaktadır.

Kompozisyonun ön planında ayakta duran, dizlerine kadar uzanan beyaz çarşafli bir elbise giyinmiş kadın figür bulunmaktadır. Kadın figürün yüzü çarşafıla tamama yakın bir şekilde kapatılmış, sadece sol gözü gözükmemektedir. Ayağında sarı renkli pabuçları görülmektedir. Kadının hemen yanında sağ tarafta, küçük bir kız çocuğu yer almaktadır. Kız çocuğun üzerinde kolları kısa kırmızı kaftan içerisine koyu sarı renkli bir iç kaftan bulunmaktadır. Bu kaftanın altına bordo renkli bir şalvar yer almaktadır. Sağ eli göğsüne bitişikken sol eli belinin üzerindedir. Boynundan beline kadar iri boncuk taneli

bir takı gözükmetedir. Başı gri bir eşarpla bağlanmış, üzerinde iri boncuklu takı başına dolanmış şekilde betimlenmiştir. Ayağında sarı pabuçları bulunur. Kız çocuğunun arkasında penceresi gözükken bir binanın duvarı yer almaktadır. Duvarın üzerinde bitki sarmaşıkları gözükmetedir.

Beyaz çarşafly kadının arakasında koyu mavi renkli çarşafly bir kadın yer almaktadır. Ellerini çarşafının iç kısmında ağzına doğru tutarak, böylelikle çarşaf yüzünün büyük bir bölümünü örtmesini sağlamıştır. Bu kadında yüzünde iki gözü gözükmetedir. Ayağında sadece Müslüman kadınlarının giyeceği sarı pabuçları bulunmaktadı. Buldukları toprak zemin üzerinde otlar, geri planda da yer yer ağaçlar görölmektedir. Geri planda sol tarafta tek minareli ve bir bölümü gözükken bir cami yer almaktadır. Gökyüzü açık ve yer yer bulutlarla kaplıdır. Kompozisyonda ışık sağ taraftan vurmaktadır. Figürlerin gölgesi sola doğru düşmektedir. Figürlerin ve zemin üzerine yansıyan ışığın etkisiyle parıltılı bir etki bırakmaktadır. Işığı alan yerler açık renk tonlarıyla, gölgede kalan kısımlar ise koyu renk tonlarında betimlenmiştir.

Dikey bir biçimde ele alınan kompozisyonda, perspektif ve derinlik kuralları oldukça başarılı şekilde betimlenmiştir. Önden geriye doğru figürlerde ve nesnelere boyutlarında küçölmelerle derinlik etkisi vurgulanmıştır. Geri planda yer alan minareli cami, ağaçlar ve mavi gökyüzüyle kompozisyonun perspektifi artırılmıştır. Figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri buldukları dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 145
<b>Sanatçının Adı</b>	: Antoine-Laurent Castellan
<b>Eserin Adı</b>	: İçoğlan ve Kitap Ustası
<b>Eserin Konusu</b>	: Gündelik Yaşam-Gelenekler
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1812
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Renklendirilmiş Gravür
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Moeurs, usages et costumes des Ottomans, Paris.

**Res. 145:**

**İçoğlan ve Kitap Ustası, Antoine-Laurent Castellan, Moeurs Usages Costumes des Ottomans.**



**Kaynak:** (Ther, 1995, s. 34-47).

**Eserin Betimi:**

Resim, sarayda bulunan bir İçoğlan ile kitap ustasını konu almaktadır. Ressam Castellan'ın Osmanlı toplumunda yaşayan her kesimden insanların gelenek, görenek ve giysilerini betimlemiştir.

Kompozisyon merkezinde, geometrik süslemelerin olduğu yeşil bir kilim üzerine oturmuş bir içoğlan ve kitap ustası kendilerine özgü giysileriyle yer almaktadır. Sol tarafta bağdaş kurmuş bir şekilde yer alan İçoğlan yan profilden elinde bir kâğıda kalemle bir şeyler yazan bir duruşla betimlenmiştir. İçoğlanın üzerinde lacivert renkli ucu turuncu renkli bir elbise bulunmaktadır. Göğüs kısmı yuvarlak yakalı aşığıya doğru turuncu renkli düğmelerle iliklenmiştir. Belinde sarı renkli bir kuşak yer almaktadır. Başında beyaz bir bezin bağlı olduğu pembe renkli dilimli kavuk görölmektedir. Fizyonomisinde oldukça yumuşak bir ifade bulunmaktadır.

Sağ tarafta bağdaş kurmuş cepheden betimlenen kitap ustası figürü yer almaktadır. Sağ kolu ortada bulunan kitap rahlesi üzerine dayanmış, sol elinde ucu bükülmüş üzeri yazılı bir kâğıt bulunmaktadır. Üzerinde kısa kollu koyu kürklü yeşil renkli bir kaftan yer almakta, onun altında kırmızı renkli bir entari ayaklarına kadar uzanmaktadır. Belinde siyah çizgili beyaz bir kuşak bulunmaktadır. Sarı renkli pabucu gözükmektedir. Yeşil kaftanı arka tarafta oturduğu kilim üzerine serili bir şekilde yer almaktadır. Fizyonomisinden oldukça yaşlı olduğu görülen kitap ustası, beyaz sakallı başında tepesi kırmızı beyaz bir sarık bulunmaktadır. Hafif sola doğru bakar bir şekilde betimlenmiştir. Ustanın sağ elinde tuttuğu uzun bir çubukla tütün içmektedir. Ortadaki rahle üzerinde sarı renkli üç kitap yer almaktadır. Arka kısım boş bırakılmış bir fon önünde figürler betimlenmiştir. Sol taraftan vuran ışık etkisi içoğlanın üzerinde hafif açık renk tonları yaratmıştır. Işığı almayan rahlenin altında gölgelikler oluşmuştur. Giysiler üzerinde oluşan kıvrımlı betimlemelerle gölgelikler görülmektedir. Yatay bir şekilde ele alınan kompozisyonda, açık-koyu renk tonlarıyla renk perspektifi verilmeye çalışılmıştır. Figürlerin gerek tipleri gerekse giysileriyle dönemin özelliklerini oldukça başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

## 2.7. Michael-François Préalux (?- 1827)

Fransız ressam, mimar, desinatör olan Préalux'un doğumu, eğitimi ve ölümü hakkında detaylı bir bilgi yoktur. Osmanlı başkentine Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) gelmiş ve II. Mahmut (1808-1839) döneminde de 1827 yılına kadar çalışmalar yaparak İstanbul'da uzun süre kalmıştır (Çötelioglu, 2009, s. 43; Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452, Germaner ve İnankur, 2009, s. 26).

Sultan III. Selim döneminde askeri okullara ve donanmasına çeşitli atölyeler kurmak için Fransa'dan çağrılan bir grup mimar ve mühendis heyetiyle birlikte 1796 yılında İstanbul'a gelmiştir (Res. 146). Heyetin başkanlığını yapan Guyon-Pampelonne'nin sanatçı grubu arasında mimar olarak görevde bulunmuştur. İstanbul'a gelen heyeti Babıâli bir mütted bekletmesine sinirlenen heyet arkadaşlarına rağmen Préalux İstanbul'u tanıma fırsatı bulmuş, böylece boş zamanlarını desenler çizerek değerlendirmiştir (Hitzel, 2002, s. 68; Çötelioglu, 2009, s. 43; Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452; Boppe 1998, s. 138; Makzume, 2009, s. 4-11).

**Res. 146:**  
**İstanbul Sarayburnu Görünümü, Michael-François Préalux, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 70).

Napolyon Bonapart'ın 1798 yılında Mısır'ı işgal etmesiyle bozulan Osmanlı-Fransız ilişkileri yüzünden Pampelonne ve heyetindeki sanatçılar ülkelerine geri dönmek zorunda bırakılmışlardır. Préalux bu durum karşısında İngiliz elçi ve diplomatlarıyla kurduğu dostluk sayesinde 1827 yılına kadar İstanbul'da kalmayı başarmıştır. Sanatçı uzun yıllar kaldığı Osmanlı başkentinde Fransız elçi ve diplomatlarıyla iyi ilişkiler içinde bulunarak, himayeleri altında çalışmalarda bulunmuştur. İstanbul'da Osmanlı toprakları ve toplumuyla ilgili birçok resim çalışması yapmış ve bu nedenle elçilik



çevrelerinde beğenilen bir ressam olmuştur. Préaulx, daha önce bozulan Osmanlı-Fransız ilişkileri sebebiyle XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransızlara İstanbul'un Boğaziçi'ni çizen tek ressam olarak bulunur. Sanatçı, İstanbul'da kaldığı süre içerisinde kenti gezmiş, daha çok kalabalık mekânları ve Boğaziçi kıyılarında ona ilginç ya da çekici gelen ve sipariş edilen görüntüleri tuvaline yansıtmıştır (Çötelioglu, 2009, s. 43; Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452; Boppe, 1998, s.144; Makzume, 2009, s. 4-11).

Préaulx'un İstanbul'da kalması Fransız elçisi General Gardane için iyi bir şanstı. Genel Gardane, 1807 yılında İran'a elçi olarak atanınca aynı yıl içinde Préaulx'la tanışmış, uzun bir Doğu yolculuğu için elçi heyetinde İran'a gitmiştir. İran'a gidiş güzergâhı üzerindeki İzmit, İznik, Beypazarı, Ankara, Yozgat, Tokat, Kulehisar, Şebinkarahisar, Niksar, Erzurum, Ağrı gibi Anadolu'nun birçok yöresini ve İran'a ait resimler yapmıştır (Res. 147).

**Res. 147:**  
**Troya'da İskenderi Kalıntıları, Michael-François Préaulx, Victoria ve Albert Müzesi, Searight Koleksiyon, Londra.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 277).

Elçi General Gardane, sanatçıya ait desen çalışmalarının yer aldığı bir albümle 1807 yılında Fransa'ya döner. Préaulx'un 53 desenin yer aldığı albüm, General Gardane tarafından Fransız Dışişleri Bakanı Champagny'e sunulmuştur. Daha sonra 1825'te "Direction Politique" tarafından albümde yer alan desenler arşivlenerek kayıt altına alınmıştır. Bu desenlerin bazıları da Jaubert'in 1821 yılında Paris'te basılan "Voyage en Arménie et en Perse" isimli kitabında gravür olarak yer almaktadır (Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452; Boppe, 1998, s.144; Makzume, 2009, s. 4-11).

Préaulx, İstanbul'a döndüğünde Fransız elçisi seçilen General Andréossy'in mahiyetine girerek 1811'de Fransız elçiliğinin ressamı olarak çalışmalara başlamıştır. Elçinin isteği doğrultusunda Türkiye'ye ait resim ve desenler çizdi. Elçinin görevi sırasında üzerinde hazırlamaya çalıştığı ve 1828 yılında Paris'te basılan "Constantinople et le Bosphore de Thrace pendant les années, 1812, 1813, 1814 et pendant l'année 1826" isimli kitabın resimleri arasında 10 tane İstanbul görüntüsünün gravürleri Langlumé tarafından yapılmıştır.

Préaulx, 1811 ve 1814 yılları arasında topçu subayı Charles Pertusier'le, elçi Andréossy'nin askeri ateşesi görevini yaparken tanıştı. Charles Pertusier'in "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore" isimli kitabında sanatçının 25 deseni M. Pringer tarafından gravürlenerek 1817 yılında Paris'te basılmıştır. Ayasofya, Tophane, Topkapı Sarayı, Bebek, Galata, Hisarlar, Eyüp, Büyükdere, Tarabya gibi İstanbul semtlerini gösteren resimleri gravür olarak birçok kitapta yer alır (Res. 148). Bu resimler XVIII. yılın sonu ile XIX. yüzyılın başındaki İmparatorluk başkenti için birer belge değeri taşımaktadır (Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452; Boppe, 1998, s. 144).

**Res. 148:**  
**Ayasofya, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817.**



**Kaynak:** (<http://www.artnet.com/artists/michel-fran%C3%A7ois-preaulx/>), [Erişim Tarihi: 11.04.19].

Sanatçı, Topkapı Sarayı'na girmiş nadir ressamlardan biridir. Eserleri hiçbir sergide sergilenmemiştir. Suluboya desen ve eskizlerini içeren albümü Londra Asya Araştırmaları Okulu Kitaplığı'nda (MS 60372) ve bir diğeri Victoria Albert Müzesi'ndeki Searight Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Auguste Boppe'ye göre; "Préaulx'un İran seyahatine ait desenleri mürekkepli kalemle renklendirilmiş desenlerin

çizilişindeki rahatlık ve kompozisyonların çeşitlilik ve gerçekçilik dikkati çekiyor. Ayrıca Préaulx'un desenlerinin gravürleri pekiyi sayılmaz" diye belirtmiştir (Renda, 1994, s. 283; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452; Boppe, 1998, s. 144).

Fransa'nın İstanbul Büyükelçiliği görevini yapan Kont de Choiseul-Gouffier sığındığı Rusya'dan Fransa'ya dönüşünde "Le Voyage Pittoresque De La Grécé" isimli eserin ikinci cildini 1809 yılında yayımlanır. Ardından üçüncü cildi yayına hazırlamak için Préaulx'dan Doğu görünümü çizmesini istemiş ve bunu kendisine yazdığı bir mektupla bildirmiştir. Ancak Préaulx elçilikteki yoğun işleri sebebiyle mektuba cevap vermemiştir. Sanatçı İstanbul'da kaldığı yıllarda ünlü kişilerle de yakın ilişkiler içindeydi. Bu kişilerden biri olan General Guilleminot'ta 1827 yılında çizdiği Tarabya Sarayı'nı gösteren desenini hediye vermiştir. Préaulx, Sultan II. Mahmud'un (1808-1839) gerçekleştirdiği reform hareketlerinden önceki İstanbul'un mimari yapılarını, yeniçeri askerlerini, giysilerini ve sultanların ihtişamının son tanığı olan ressamlardan biridir. XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başındaki İstanbul'un semtlerini gösteren desenleri, O dönemdeki İstanbul silüetinin kaybolan belgeleri arasında yer almaktadır. Sanatçı 1827 yılında Paris'te ölmüştür (Boppe, 1998, s. 144; Arslan Sevin, 2006, s. 451-452).

## Micheal-François Préaulx'un İstanbul Konulu Resimlerinden Örnekler

<b>Resim No</b>	: 149
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préaulx
<b>Eserin Adı</b>	: İstanbul
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Panoramik Görüntüleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1817
<b>Eserin Boyutları</b>	: -
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Pertusier, "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore".

**Res. 149:**  
İstanbul, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore, 1817.



**Kaynak:** (Sevin Arslan, 2006, s. 68-69).

### **Eserin Betimi:**

Resim, M. Charles Pertusier'un "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore" isimli Paris'te 1817 yılında basılan eserde bulunmaktadır. Bu resim, İstanbul'un en önemli mekânlarından biri olan Sarayburnu'nu konu almaktadır. Resimde, yatay bir biçimde betimlenen Sarayburnu görünümünde ressam Préaulx, Haliç'e girişte ilk göze çarpan Sarayburnu'nun uç kısmından başlayarak Süleymaniye Camii'ne kadar olan Sarayburnu'nun pitoresk görünümünü betimlemiştir.

Resim kompozisyonunun ön planında Marmara Denizi gözükmektedir. Deniz hafif dalgalı olarak görülmektedir. Sol planda deniz üzerinde yelkenli bir tekne ile ortaya doğru küçük kayıklar içerisinde insan figürleri gözükmektedir. Geride yatay bir biçimde

uzanan ve kompozisyonun merkezinde Sarayburnu'nun silüeti yer almaktadır. Kompozisyonun sol planında Sarayburnu'nun ucunda girişte, deniz kıyısında yer alan surlar gözükmektedir. Uç kısımda Mahbubiye Köşkü görülmektedir. Surların dibinde küçük evler bulunmaktadır. Surların içerisinde ağaçlar arasında o günün sivil mimarisini oluşturan evler ve camiler gözükmektedir. Ağaçlar arasında Topkapı Sarayı'nın bazı kuleleri gözükmektedir. Merkeze doğru Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Cami, mimari dokusana uygun bir şekilde betimlenmiştir. Sağa doğru altı minaresiyle Sultan Ahmed Cami yer almaktadır. Caminin etrafında yapraklı ağaçlar arasında evler gözükmekte olup, sağa doğru gidildikçe tepe üzerinde iki minaresiyle Nuruosmaniye Cami yer almaktadır. Tepenin sağ ucunda ise Süleymaniye Cami bulunmaktadır. Alt kısımda Haliç kıyısında iki minareli Yeni Valide Cami bulunmaktadır. Camilerin aralarında ağaçlar ve evler bulunmaktadır.

Sağ planda deniz üzerinde yelkenli tekneler, küçük kayıklar gözükmekte ve içlerindeki insanlar gündelik işleriyle meşgul haldedirler. Kompozisyonun sağında ucu kıyı ile sınırlandırılan ve ağaçların önünde tek minareli bir cami yer almaktadır. Önünde gemilerin beyaz yelkenleri arkadaki mimari yapıların görünmesini engellemiştir. Deniz üzerinde yatay bir şekilde yer alan kayığın içerisinde dört kişi bulunmaktadır. Geri planda açık ve bulutla kaplı gökyüzü yer almaktadır.

Kompozisyona gün ışığı tepeden vurmaktadır. Işığın geliş açısına göre kompozisyonda yer alan kayıkların, yelkenli teknelerin ve mimari yapıların gölgeleri deniz suyu üzerine doğru düşmektedir. Deniz suyu üzerinde ışığın parıltılı etkileri görülürken aynı durum gökyüzünde yer alan bulutlar üzerinde de gözükmektedir. Gölgede kalan kısımlar ise koyu tonlarla betimlenmiştir.

Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, perspektif ve derinlik unsurları başarılı bir şekilde verilmiştir. Ön plandan geriye doğru küçülmelerle bu etkiler görülmektedir. Sol planda küçük bir açıklıktan geriye doğru uzayan Boğaz görüntüsü, kompozisyona derinlik etkisi vermektedir. Sarayburnu silüeti ve gökyüzüyle perspektif etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 150
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préaulx
<b>Eserin Adı</b>	: Dolmabahçe Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1817
<b>Eserin Boyutları</b>	: 43x27
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Pertusier, "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore".

**Res. 150:**  
**Dolmabahçe Görünümü, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 275).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, İstanbul'un önemli semtlerinden biri olan Dolmabahçe sırtlarından bakılarak betimlenmiş olan Dolmabahçe görünümünü konu almaktadır.

Kompozisyona bakıldığında Dolmabahçe'nin eğimli arazisi görülmektedir. Ön taraftan geriye doğru arazinin yapısına bağlı olarak bir alçalma gözükmektedir. Sağ tarafta at üzerinde bir kişi sağa doğru gitmektedir. Onun arkasında iki erkek figür kendi arasında konuşarak yürümektedirler. Yerde oturan iki figürün yanında ayakta duran bir erkek figür bulunmaktadır. Tepeden aşağıya doğru inmekte olan iki kadın figür oturan figürlerin karşısında yer alırken sağa doğru ekilmiş alan üzerinde iki kadın ile yukarıya doğru yürümekte olan üç kadın figür bulunmaktadır. Tepenin deniz kıyısına olan arazi

üzerinde dağınık şekilde küçük boylu ağaçlar yer almaktadır. Sol ön planda tepeden aşağıya doğru inmekte olan kadın ve erkek yolcular bulunmaktadır. Çalılıklar önünde toplu halde oturan ve ayakta insan figürleri yer almakta ve alanda cirit oynayanları izlemektedirler. Orta alanda bir sağa bir sola doğru koşan atlar üzerinde figürler ellerindeki sopalarla cirit oynamaktadırlar. Cirit oynayanları iki çadırın kurulu olduğu yerde oturan bir insan figürü izlemektedir. Çadırların arkasında ağaçlar ve üç tane küçük ev bulunmaktadır. Bu alanın etrafında servi ağaçları ve geniş yapraklı kısa boylu ağaçlar görülmektedir. Sol tarafta bir kısmı görülen duvar içinde selvi ağaçlarının altında mezarlık görülmektedir. İlerde servi ağaçlarının altında atlı bir arabayla aşağıya doğru giden ve aşağıdan yukarıya doğru gitmekte olan yolcu insanlar yer almaktadır. Arka kısımda iki katlı, pencereleri fazla olan bir bina önünde oldukça kalabalık insan grupları görülmektedir. Binanın arkasına doğru figürler ve ağaçlarla kaplı alanlar yer almaktadır. Kompozisyonda yer alan tüm insan figürleri o günkü durumunu yansıtan özellikleriyle betimlenmiştir. Kimileri günlük işleriyle meşgulken kimileri de o dönemde önemli spor dallarından biri olan cirit oynamaktadırlar.

Kompozisyonun orta bölümünde sağ tarafa doğru uzanan durgun deniz görülmektedir. Denizin üzerinde beyaz yelkenleri olan büyük bir tekne yer alırken küçüklü büyüklü kayıklar bulunmaktadır. Geri planda Kadıköy kıyıları ve dağları görülmektedir. Yatay bir şekilde uzanan Kadıköy kıyılarında dönemin mimari elemanlarını yansıtan evleri ve camileri yer almakta olup bu evler arasında ağaçlar görülmektedir. Geriye doğru üzerinde bitki örtüsünün olmadığı dağlar görülmektedir. Sağ tarafta ufuk çizgisine doğru renk tonlarında erimelerin görüldüğü dağ sıraları gözükmektedir. Gökyüzü açık ve bulutludur. Kompozisyona ışık sağ taraftan vurmaktadır. Gün ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Figürlerin gölgeleri arka tarafa düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi toprak zemin üzerinde açık renk tonları oluşmasına neden olmuştur. Zeminin, denizin, figürlerin, ağaçların ve mimari elemanlar üzerinde daha açık renk tonlarıyla ışık etkisi vurgulanmıştır. Işığı az alan yerlerde koyu renk tonlarıyla gölgelik alanlar betimlenmiştir. Ön planda geriye doğru figürlerde ve diğer nesnelere küçülmelerle derinlik ve perspektif etkisi başarılı bir şekilde vurgulanmıştır. Geri planda yer alan Kadıköy dağları ve sağ tarafta uzayıp giden Boğaz manzarası ve Bursa Dağları kompozisyonun perspektif etkisini artırmıştır. Kompozisyonda figürlerin gerek tipleri

gerekse giysi özellikleri dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Hareket halinde yer alan figürlerle kompozisyona canlı bir atmosfer havası katmaktadır.



<b>Resim No</b>	: 151
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préaulx
<b>Eserin Adı</b>	: Sadâbâd Sarayı
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1796-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 19x32
<b>Eserin Tekniği</b>	: Suluboya Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 151:**  
**Sadâbâd Sarayı, Michael-François Préaulx, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 69).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Kayıkhane semtinde yer alan Sultan III. Ahmed (1703-1730) döneminde sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Fransız sarayları tarzında yaptırılan Sadâbâd Sarayı'nı konu almaktadır Öndesş ve Makzume, 2000, s. 45-48). Bu bölge yaz sıcaklarında bunalan Saray'a mensup kişilerin yaz aylarını geçirdikleri önemli saraylardan biridir.

Sarayın önünde yer alan fiskiyeli havuzu kompozisyonun merkezinde bulunmaktadır. Ön planında, kare şeklinde kesilmiş büyük taşlarla döşeli bahçe zemini üzerinde ayakta iki erkek figür bulunmaktadır. Üzerlerinde o döneme ait Osmanlı giysileri bulunur. Sağ taraftaki figürün vücudu hafif sola dönük bir şekilde durmakta olup üzerinde turuncu renkli bir kaftan bulunmaktadır. Kaftanın içerisinde açık sarı renkli bir iç kaftan görülmekte olup başında tepesi kırmızı beyaz sarıklı kavuk yer almaktadır. Yanındaki

diğer figürün üzerinde soluk yeşil bir kaftan olup içinde gri tonlu bir iç kaftan bulunmaktadır. Başında kırmızı tepeli, beyaz bir kavuk görülmektedir. Sağ eliyle uzun bir çubukla tütün içmektedir. Sol tarafa doğru sarayın duvarı dibinde yeşil giysili beyaz şal örtülü Müslüman bir kadın oturmuş vaziyette dururken yanında bir erkek çocuk yer almaktadır.

Kadının arka tarafında havuza doğru bağdaş kurmuş şekilde oturmuş bir erkek figür elinde uzun bir çubukla tütün içmekte olup fiskiye suyun çıkardığı dinlendirici sesi dinlemektedir. Sol tarafta sarayın girintili çıkıntılı bir şekilde yapılmış oda ve salonları havuzun üzerine direklerle desteklenmiştir. Beden duvarları alt tarafta küçük kesme taşlardan yapılmış olup üst kısmının üzeri duvarı sıvalı olarak yapılmıştır. Araları küçük nişli süslemelerle hareketlendirilmiştir. Üzeri çatıyla örtülü olan yapının gerisinde silindirik gövdeli konik külahlı bir yapı gözükmektedir. Yapının arkasında geriye doğru uzanan yeşil yapraklı büyük ağaçlar mekâna gölgelik yapmaktadır. Ortada yer alan havuzun içinde burma şekilli bir fiskiye yer almaktadır. Geri planda yapay setle yapılmış bir şelale ile su havuza akmaktadır. Şelalenin yanında belli aralıklarla üç tane kameriye yerleştirilmiştir. Kompozisyonun sağında, havuzu çevreleyen duvarın üzerine oturmuş iki kadın figür ile yan tarafta ayakta duran bir kadın figür yer almaktadır. Kadınların üzerinde yerel giysileri bulunmaktadır. Geniş gövdeli ağacın yanında duvar üzerinde bir çeşme görülmektedir. Çeşmenin önünde arkası dönük iki erkek figür bulunmaktadır. Bahçe içerisinde genişgövdeli ağaçlar yer almakta olup geriye doğru bu ağaçlar havuzun etrafını kuşatmaktadır. Üst kısımda açık bir gökyüzü gözükmektedir.

Kompozisyona ışık sağ taraftan gelmektedir. Gün ışığı ortamı aydınlatmaktadır. Figürlerin gölgeleri geriye zemin üzerine düşmektedir. Ağaçların gölgesi sağ tarafta havuz suyunun üzerine düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi kompozisyonda açık renk tonlarıyla etkili olmuştur. Ağaçlar üzerinde koyu ve açık yeşil renk tonları oluşturulmuştur. Geriye doğru renk tonlarında yumuşamalar gözükmekte olup belirsizleşmeler görülmektedir. Kompozisyonda perspektif ve derinlik etkisi başarılı bir şekilde verilmiştir. Önden başlayarak geriye doğru küçülmelerle perspektif etkisi sağlanmıştır. Açılan ve daralan bir açıyla perspektif etkisi görülür. Figürlerin gerek tipleri gerek giysi özellikleri ve kompozisyona konu olan Sadâbâd Sarayı'nın mimari elemanları dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

<b>Resim No</b>	: 152
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préaulx
<b>Eserin Adı</b>	: Göksu Kasrı
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1817
<b>Eserin Boyutları</b>	: 43x27
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Pertusier, "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore".

**Res. 152:**

**Göksu Kasrı, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817.**



**Kaynak:** (Arslan, 1992, s.118).

**Eserin Betimi:**

Resim, Anadolu Hisarı yanında bulunan Göksu Kasrı'nı konu almaktadır. Yapı, Göksu semtinde bugünkü Göksu Kasrı'nın yerinde bulunmaktaydı. 1751-52 yıllarında I. Mahmud döneminde yaptırılmış olan Kasır II. Mahmud zamanında önemli bir onarım geçirmiş olup yapı günümüzde mevcut değildir (Arslan, 1992, s. 117). Kasır, denizden bakılarak çizilmiştir.

Kompozisyonun ön planında deniz üzerinde yatay bir şekilde yer alan öndeki yolcu taşıyan kayık içerisinde insan figürleri bulunmaktadır. Sağa doğru olan iki büyük kayık içerisinde köşk bulunmakta olup, içinde muhtemelen saray mensuplarına ait kişiler yer almaktadır. Sol tarafta kıyıya yakın yerde küçük bir kayık gözükmektedir.

Geri planda kara parçası ve denizin üzerinde kazıklara oturan bir zemin üzerinde kasır yükselmektedir. Yapı, deniz tarafında üç, yan tarafları iki çıkmalı odalar görülmektedir. Yapı deniz tarafında iki katlı olarak yapılmış ve katlarda yer alan odaların üzerinde dikdörtgen pencereler yer almaktadır. Üzeri kağıt çatıyla örtülüdür. Ahşap malzemeyle yapılan kasrın arka tarafında denize paralel bir şekilde uzanan bölüm ise üç katlı olarak durmaktadır. Üst katı divanhane olarak yapılmış, odaları oldukça fazla pencereyle aydınlatılmaktadır. Yapının sağında bir kayık iskelesi gözükmektedir. Sol tarafta binanın etrafında ikisi oturan ikisi ayakta insan figürleri bulunmaktadır. Geride bir çeşme bulunmaktadır. Çeşme, III. Selim'in annesi Mihrişah sultana adına yaptırılmıştır. Kasrın arka kısmında ağaçların altında minaresinin uç kısmı görünen bir cami yer almaktadır. Yapının arka tarafında büyük ağaçlar yer alırken, sağa doğru kıyı üzerine sıralanmış evler gözükmektedir. Bu evlerin bulunduğu alan üzerinde ağaçlar yer almakta, geriye doğru yükselen dağ tepeleri gözükmektedir. Sağa doğru dağ tepelerindeki doğal bitki örtüsü arasında küçük evler görülmektedir. Geri planda bulutla kaplı açık gökyüzü yer almaktadır.

Gün ışığı, kompozisyonun genelini aydınlatmaktadır. Işık sağ üstten merkeze doğru vurmaktadır. Deniz üzerinde bulunan kayıklar içerisindeki figürlerin gölgeleri denize düşmektedir. Yapının bazı yerlerinde ışığı alan yerler açık, gölgede kalan yerler ise koyu renkli tonlarla gösterilmiştir. Işığın parıltılı etkisi deniz üzerinde hafif dalgalarla belirtilmiştir. Sağ tarafta arazi üzerinde ve gökyüzünde ışığın parıltılı etkisi görülmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyonda, önden geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi görülmektedir. Perspektif ve derinlik etkilerinin görüldüğü kompozisyonda ele alınan yapı ve doğa kurgusunda bir bütünlük ve gerçekçilik söz konusudur. Sağ planda uzayıp giden deniz manzarası ve gökyüzüyle perspektif etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 153
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préalux
<b>Eserin Adı</b>	: Haliç'ten Süleymaniye'nin Görünümü
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1796-1827
<b>Eserin Boyutları</b>	: 19x31
<b>Eserin Tekniği</b>	: Suluboya Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Özel Koleksiyon

**Res. 153:**  
**Haliç'ten Süleymaniye'nin Görünümü, Michael-François Préalux, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 71).

#### **Eserin Betimi:**

Resim, Haliç'ten bakılarak betimlenen Süleymaniye Cami ve etrafında bulunduğu yerleri konu almaktadır. Kompozisyonun ön planında suları dingin Haliç denizi yer almaktadır. Denizin üzerinde paralel bir şekilde uzanan iki büyük bir de küçük yolcu taşıyan kayıklar görülmektedir. Geriye doğru gidildikçe deniz kıyısında demir atmış üç yelkenli tekne ile sağ tarafta bir yelkenli tekneyle küçük kayıklar yer almaktadır. Deniz kıyısı boyunca sıralanmış ve birbirine bitişik balıkçı barınakları bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yatay bir şekilde uzanan kentin mimari dokusu ve Süleymaniye Cami'nin kurulu olduğu tepelik alan yer almaktadır. Haliç kıyısından başlayarak tepeye doğru kademeli bir şekilde yükselen evler bulunmaktadır. Oldukça birbirine bitişik şekilde yer alan evler arasında tek minareleri olan dört cami görülmektedir.

Sol planda tepe üzerinde dört minareli Süleymaniye Cami görülmektedir. Cami, tüm mimari özelliklerini göre gerçeğine uygun bir şekilde betimlenmiştir. Anıtsal bir yapı olması nedeniyle bulunduğu alana göre oldukça yüksek bir şekilde betimlenmiştir. Caminin yanında kare planlı sivri külahlı bir yapı mevcuttur. Tepeden sağa doğru ilerledikçe silindirik gövdeli üstü kubbeye kaplı bir büyük iki de küçük yapı görülmektedir. Geriye doğru gidildikçe iki minareli kubbeli bir cami gözükmektedir. Fatih Cami olması muhtemeldir. Caminin gerisinde minareleri gözüken başka camiler ve aralarda evler görülmektedir. Kompozisyonun sağına doğru ilerledikçe Bozdoğan Su Kemerini gözükmektedir. Kıyıda ise kubbesi olan kiliseyi andıran bir yapının yarısı gözükmektedir. Gökyüzü açık ve bulutludur. Gün ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık tepeden merkeze doğru vurmaktadır. Işığın etkisiyle deniz üzerinde yer alan kayık ve yelkenli teknelerin gölgeleri deniz suyu üzerine düşmektedir. Resmin kompozisyonunda öndeki kayıklar daha büyük gösterilmiş olup geriye doğru biçimlerde küçülmeler gözükmektedir. Böylece hem perspektif hem de derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Tepe üzerinde Süleymaniye Cami'nin minareleriyle bulutlu gökyüzü ile perspektif etkisi artırılmıştır.

<b>Resim No</b>	: 154
<b>Sanatçının Adı</b>	: Micheal-François Préaulx
<b>Eserin Adı</b>	: Tophane Meydanı
<b>Eserin Konusu</b>	: İstanbul'un Manzara Görünümleri
<b>Eserin Yapılış Tarihi</b>	: 1817
<b>Eserin Boyutları</b>	: 43x27
<b>Eserin Tekniği</b>	: Gravür Tekniği
<b>Eserin Bulunduğu Yer</b>	: Pertusier, "Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore".

**Res. 154:**  
Tophane Meydanı, Michael-François Préaulx, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore, 1817.



**Kaynak:** (Arslan, 1992, s. 181).

### **Eserin Betimi:**

Resim, o günkü Tophane Meydanı'nın günlük yaşamını konu almaktadır. Kompozisyonun merkezinde, dönemde önemli bir meydan olan Tophane Meydanı'ndaki Sultan I. Mahmud Çeşmesi ve Kılıç Ali Paşa Cami yer almaktadır.

Kompozisyonun ön planında Tophane Meydan alanı görülmektedir. Alan üzerinde oldukça kalabalık insan figürleri günlük işleriyle betimlenmiştir. Ön planda ortada bir kadın, bir erkek ve küçük bir çocuk bulunur. Sağında iki erkek figür omuzlarında bir çubukla bir şeyler taşımaktadırlar. Arkasında ve önlerinde bir heybeyle sağa doğru giden bir erkek figürler bulunmaktadır. Onların karşısında iki kişi yan yana durmaktadır. Alanın ortasında bir çadır içinde oturmuş kişi bir şeyler satmaktadır. Onun önündeki bir kişi elinde bir şeyler taşımaktadır. Sol planda iki kişi oturmakta ve arka

tarafında yere dikili üç kazık ucunda zincirlerle tutturulmuş salıncaklar gözükmektedir. Arka tarafta bir kavak ağacının dibinde oturan bir figür bulunurken etrafında sağa sola gitmekte olan insanlar bulunmaktadır. Kompozisyonun sağında geniş gövdeli bir ağaç dibinde oturan ve elinde bir uzun çubukla tütün içen bir erkek figür ile ayakta duran iki erkek figür yer almaktadır. Geriye doğru Tophane Çeşmesi, meydanın üzerinde anıtsal bir yapı olarak durmaktadır. Çeşme kare planlı olup üzeri geniş saçaklı ve üzeri kubbeyle örtülüdür. İki yüzü gözükken çeşmenin ortasında sivri kemerli niş ile iki yanında küçük nişler bulunmaktadır. Üzerinde Barok tarzı süslemeler yer almaktadır. Çeşmenin üzeri zengin bitki motifleriyle süslenmiştir. Çeşmenin önünde oturan iki figür yer almakta olup arka tarafına doğru oldukça kalabalık insan figürleri görünmektedir. Geri planda Kılıç Ali Paşa Cami ve avlusu bulunmaktadır. Caminin etrafı geniş bir avluyla çevrilidir. Avlu duvarının üzerinde avluya girişi sağlayan bir kapı gözükmektedir. Cami, dikdörtgen planlı, merkezi kubbeli, çok sayıda penceresi olan ve tek minareli olarak yer almaktadır. Caminin avlu içerisinde sol tarafta diğer birimlerinden olan türbesi yer almaktadır. Avlu içerisinde ayrıca hamam ve medresenin kubbeleri de gözükmektedir. Caminin etrafında küçüklü büyüklü ağaçlar bulunmaktadır. Geri planda bulutlarla kaplı gökyüzü görülmektedir.

Açık hava atmosferinde geçen olayda güneş ışığı kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık sol taraftan resmin merkezine doğru vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri toprak zemin üzerine düşmektedir. Işığın parıltılı etkisi Tophane Meydanı üzerinde çeşme üzerinde görülmektedir. Işığı fazla alan yerlerde açık renk tonları, gölgede kalan yerlerde kapalı renk tonlarıyla ışık-gölge etkisi verilmeye çalışılmıştır. Önden geriye doğru küçülmelerle perspektif etkisi görülmektedir. Çeşmenin ve caminin anıtsal nitelikte oluşu, geri planda bulutlu gökyüzüyle perspektif etkisi artırılmıştır. Kompozisyonda mimari elemanlar ve figürlerin dağılışı bir bütünlük gözükmektedir. Figürlerin gerek tipleri gerekse giysileri dönemin özelliklerini yansıtır. Bu özellikler resmin gerçekçiliğini ve belgeci özelliklerini yansıtmaktadır.



### 3. BÖLÜM: XVIII. YÜZYIL FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARININ RESİMLERİNDE ÜSLUP

#### 3.1. Konu

Jean-Baptiste Vanmor, Antoine-de Favray, Jean-Baptiste Hilaire, Louis-François Cassas, Antoine-İgnace Melling, Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préaulx gibi Fransız Boğaziçi Ressamları, elçi kabul törenleri, bayram alayları ve törenler, saray ve çevresi, önemli kişilere ait portreler, günlük yaşam gelenek ve görenekler, panoramik görünüm ve manzara, önemli tarihi olaylar gibi konularda resimler yapmışlardır.

XVIII. yüzyılda Avrupalı devletlerle gelişen diplomatik ilişkiler nedeniyle İstanbul Pera'da (Beyoğlu) açılan daimi elçiliklere gelen elçiler, misafir Avrupalı birçok gezgin ve tüccar Osmanlı toplumununun yaşayışını ve İstanbul'u Batı'ya tanıtma gayesi gütmüşlerdir. Bu yüzyılda gelişen tarih ve arkeoloji tutkusu birçok Batılı kişileri Doğu ülkelerine çekmiştir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 21; Renda ve İnankur, 2010, s. 20). Doğu ülkelerine gelenler arasında önemli görevler üstlenen elçiler, gönderildikleri ülkeler hakkında bilgi toplama yanında bu bilgilerini ve izlenimlerini görselleştirmek için yanlarında ressam bulundurmışlardır. Bu elçilerden ilki, Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul'a gelen elçi Ougier Ghislain de Busbecq'dir. Elçi, yanında mimar, gravürücü Melhcior Lorck'u getirtmiş ve bu sanatçı İstanbul'u konu alan birçok resimler yapmıştır (İnankur, 2014, s. 42-53).

Fransa ile XVI. yüzyıl ortalarında başlayan siyasi ve ticari ilişkiler daha sonraki yüzyıllarda devam etmiştir. XVII. yüzyılın sonuna doğru daha da gelişen diplomatik ilişkilerle Fransız elçi Marquis-de Nointel'le başlayarak devam eden elçilerin yanında ressam bulundurma geleneği, Fransız elçisi Marquis-de Ferriol'le devam etmiştir (Renda, 1977, s. 16). Elçiler, kendilerine egzotik gelen Osmanlı toplumunu yaşayışını resimlerle belgelemek amacıyla yanlarında ücretle çalışan ressam bulundurmışlardır. Bu ressamların başında, 1699 yılında İstanbul'a gelerek burada uzun süre kalan ve oryantalizmin ilk temsilcilerinden biri sayılan Jean-Baptiste Vanmour gelmektedir.

Elçilerle İstanbul'a gelen ressamın arasında; 1699'da Marquis de Ferriol'le Vanmour, 1784 yılında, elçi Choiseul-Gouffier ile Jean-Baptiste Hilaire, Louis-François Cassas yer almaktadır. Daha sonra elçinin isteği ile 1796'da Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préalx gelmiştir. Rus elçisi İvanoviç Balgakov'la Antoine-İgnace Melling gelmiştir. İstanbul'da elçilik çevrelerinde, elçilerin maiyeti doğrultusunda resimler yapanlardan biri olan Antoine-de Favray, Fransız elçileri Vergennes Kontu Charles Gravier ve Saint Priest için betimlemeler yapmıştır. Ayrıca Jean Baptiste Hilaire, D'Ohsson'un Tableau Générale de l'Empire Othoman eseri için de çalışmıştır (Renda ve İnankur, 2010, s. 20-21; Germaner ve İnankur, 1989, s. 68-72).

Bu yedi ressamın resim konularını, imparatorluğun yönetim merkezi olan İstanbul oluşturmaktadır. İstanbul'a gelerek, başta saray çevresini, kentin manzara ya da panoramik görünümünü, gündelik yaşamını, giysilerini, törenlerini ve gelenekleri gibi konuları seçip Batılı resim anlayışıyla resimlerine yansıtmışlardır. Bu ressamın, daha çok elçilerin maiyetinde kente gelen ve elçilerin istekleri doğrultusunda resimler yapmışlardır. Bu ressamın, elçinin sultanın huzuruna kabulünü, toplumun sosyal hiyerarşisini yansıtan giysilerini, Boğaziçi ve Topkapı Sarayı'nı, pitoresk görünümü ve gündelik yaşamı konu alan resimler yapmaları istenmiştir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 22; Renda ve İnankur, 2010, s. 11-20).

Bu ressamın İstanbul'da yapmış oldukları resimlerinin konularının genel olarak; elçilerin huzura kabul törenleri, bayram alay ve törenleri, saray ve çevresi, önemli kişilere ait portreler, gündelik yaşam ve gelenek-görenekler, panoramik görünüm ve manzaralar ve önemli olayları konu alan resimler olarak sıralayabiliriz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun XVIII. yüzyılda Avrupalı devletlerle artan diplomatik ilişkiler sayesinde, elçilerin huzura kabul edilişleri önemli derecede artmıştır. Belli bir kurala ve düzene bağlı olarak gerçekleşen elçi kabul törenlerini konu alan resimler, betimlemeler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Jean-Baptiste Vanmour, Antoine-de Favray ve Antoine-Laurent Castellan bu konuda resimleri bulunmaktadır. Elçi kabul törenleri genel olarak üç aşamadan oluşmakta olup her bir aşama için sarayda hazırlıklar yapılırdı (Renda, 2003, s. 41-71). Birinci aşamada, elçi heyetinin saray görevlileri tarafından Tophanede karşılanarak saraya götürülmek üzere başlamaktadır. Vanmour'un

“Venedik Elçisi Francesco Gritti’nin Geçiş Alayı” (Res. 49) konu alan tablosunda, elçi alayının geçiş sahnesi tüm detaylarıyla kompozisyonda yansıtılmaya çalışılmıştır. İkinci aşamanın sahnelerinden biri olan Topkapı Sarayı’na ulaşan elçi heyetin sarayın ikinci avlusundan geçişi sırasında, yeniçerilerin hem maaşlarını hem de yere dizilmiş çorba taslarına almak için bekledikleri ve adına “çanak yağması” denen olayı konu alan tablolarıdır (S. Nicolaas, 2003, s. 9-23). “Elçi ve Heyeti’nin Topkapı Sarayı’nın İkinci Avlusu’ndan Geçişi” (Res. 37) ile “Elçi Calkoen’in İkinci Avludan Geçişi” (Res. 43) bu sahneleri konu alan resimlerdir.

İkinci aşamanın devamı olan Sadrazamın Divanı’nda Sultan adına elçi ve heyetine verilen yemeği betimleyen sahneler oluşturmaktadır (Renda, 2003, s. 41-71). Ressamın, Fransız elçiler, Marki de Bonnac, d’ Andrazel ve Hollanda elçisi Calkoen gibi elçilerin ağırlandığı Saray Divanı’nda sultan adına verilen yemeği konu alan resim sahneleri bulunmaktadır. Bu sahneler o günkü protokollere uygun, ayrıntılı ve canlı bir şekilde betimlenmiştir. “Marki de Bonnac’ın Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Divanı’nda Kabulü” (Res. 42) isimli resimde, kapalı bir mekân olan Divan’da geçen kabul olayını protokele uygun bir şekilde gözlemlerine dayanarak gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır.

Antoine-de Favray’ın benzer konuda ele aldığı “Sadrazam’ın Elçi S. Priest’i Çadır’ında Kabulü” (Res. 71) isimli resmidir. Ressam, Kâğıthane’de Davut Paşa sırtlarındaki ordu eğitimini takip eden Sadrazamın çadırında geçen olayı, o günün protokolüne uygun canlı şekilde yansıtmaktadır. Elçi S. Priest’i sadrazamın huzurunda konu olan bu resimde, ressam tüm dikkati geri planda yer alan huzura kabulün geçtiği sahneye çekmek istemektedir. Antoine Laurent Castellan’ın “Fransız General Dubayet’in İsmail Paşa’yla Görüşmesi” (Res. 139) isimli resmi, sadrazamın divanında geçen elçi kabulünü kapalı mekânın dekoruna varıncaya kadar tüm detaylarını ayrıntılı olarak yansıtmıştır. Resimde, ele alınan mekânın sağ köşesine oturmuş Sadrazam’ın karşısında bir sandalyede bulunan elçi Dubayet’in heyeti ve saray görevlileri gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir.

Elçi kabulü konulu resimlerin son aşamasını, elçi heyetinin Arz Odası’nda Sultan’ın huzuruna kabul edilişini yansıtan tablolarıdır (Renda, 2003, s. 41-71). Vanmour’un ilk

olarak ele aldığı bu konudaki çalışmalarından ilki 1699 tarihli “Marquis de Nointel’in II. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü” (Res. 47) resmidir. Vanmour bu konudaki sahneleri resimlerinde çokça yinelemiş olup kentte bulunan farklı devletten birçok elçinin Sultan’ın huzuruna kabulünü betimlemiştir. Ressamın, “ Elçi Vicont d’Andrezel’in Huzura Kabulü” (Res. 48), “Elçi Cornelis Calkoen’in Huzura Kabulü” (Res. 49) gibi elçilerin Sultan’ın huzuruna kabulünü yansıtan resimleri mevcuttur. Elçilerin törenlerini resimlemek için saraydan alınan özel izin nedeniyle Vanmour tören esnasında Arz Odası’nda bulunarak gözlemlerini tablolarına yansıtmıştır (Nicolaas, 2003, s. 9-23).

Ressam Vanmour’un bu tür konulu tablolarındaki benzer kompozisyon düzenini kullanarak resim yapan bir diğer ressam Antoine-de Favray’dır. Favray’ın Fransız elçilerinin kabulünü yansıtan; “Elçi Charles Gravier’in Sultan III. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü” (Res. 70) “Elçi M. de Vergennes’in III. Osman’ın Huzuruna Kabulü” (Res. 73) ve “Elçi Saint Priest’in III. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü” (Res. 74) isimli resimleri bulunmaktadır. Malta Şövalyesi olan Favray, saray tarafından pek sıcak karşılanmadığı için tablolarını betimlerken elçi kabulü sırasında bulunup bulunmadığı bilinmemektedir (Boppe, 1998, s. 56). Favray, elçi kabul törenlerinde mekânı ve kişileri gerçeğine uygun bir şekilde yansıtmıştır.

Fransız Boğaziçi Ressamlarından bazıları, İstanbul’da yapmış oldukları resim konuları arasında, saray yaşantısını, protokülünü yansıtan gelenek haline gelen dini törenleri de betimlemişlerdir. Sarayda, ramazan bayramı, kurban bayramı, kılıç alayı ve Cuma selamlığı için törenler düzenlenirdi. Bu törenlere katılan Sultan ve saray görevlilerinin tören için giyindikleri özel giysileri ve tören düzeni ressamlarca ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Hem Boğaziçi Ressamalarının hem de saray nakkaşhanesinde çalışan minyatür ustalarının betimlediği konulardan biri olan bu tören sahnelerinde XVIII. yüzyılda önemli eserler üretilmiştir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 126-127).

Ressamlar arasında, Jean-Baptiste Vanmour, Louis François Cassas ve Antoine-İgnace Melling bu konularda önemli resimler yapmışlardır. Vanmour’un “Sultan III. Ahmed ve Bayram Alayı” (Res. 41) resminde, kompozisyonun ön planından geriye doğru törene katılan oldukça kalabalık saray korteji görülmektedir. Sultan ve etrafında bulunan önemli kişiler kompozisyonun ön planına yerleştirilmiştir. Benzer konuda resimler

yapan Cassas'ın "Sultan I. Abdülhamid'in Bayram Alayı" (Res. 112) resminde, Sultan ve bazı saray görevlilerin olduğu bölüm sahnelenerek kompozisyonun merkezini oluşturmuştur. "Sultan III. Selim'in Bayram Alayı" (Res. 113) resminde ise törene katılan saray korteji biraz daha kalabalık tutulmuştur. Melling'in "Sultan'ın Bayram Alayı" (Res. 127) ve Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü" (Res. 128) resimlerinin sahnelerinde törene katılan saray korteji ve tam olarak betimlenmiştir (Boppe, 1998, s. 130-131). Topkapı Sarayı'nın Bab-ı Hümayun Kapısı'ından çıkışının betimlendiği (Res. 128) sahnede, törene katılan saray görevlilerinin o güne özel giyim kuşama tüm görkemiyle verilmeye çalışılmıştır. Tabloda saraya yakın bulunan tüm kesimden halkın kalabalıklar oluşturarak töreni izlemesi bu gibi törenlere özel ilgi göstermesini yansıtmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı ve çevresi, Batılı birçok gezgini ve ressamı İstanbul'a çeken en önemli etkenlerden biri olmuştur. Ressamların konu olarak ele aldığı Topkapı Sarayı ve Harem bölümü ressamların Doğu imgesini yansıtan birçok resim betimlemelerine konu olmuştur (Germaner ve İnankur, 2009, s. 75). Bu sebeple Batılı ressamların İstanbul'a geldiklerinde saray ve harem bölümünü, aralarında bir bütünlük oluşturacak şekilde saray mensuplarından önemli kişileri de konu alan resimleri sıkça betimlemiştir. Jean Baptiste Vammour, Jean-Baptiste Hilaire, Louis-François Cassas ve Antoine-İgnace Melling Osmanlı sarayı ve çevresiyle ilgili resimler yapan resamlardandır.

İstanbul'da saray ressamı olarak da çalışmalarda bulunan Vanmour, Fransız elçi M. de Ferriol'ün siparişi doğrultusunda Osmanlı Sarayı'nın hiyerarşisini ve toplumun her kesimden insanını betimlemiştir. Ele aldığı kişileri, mesleki görevlerine ve toplumdaki statülerine uygun kıyafetleriyle gerçekçi bir betimleme anlayışıyla resimlerine yansıtmıştır. "Recuel des cent estampes represantant differentes nations du Levant" isimli kıyafet albümünde, "Haseki Sultan" (Res. 39), "Solakbaşı" (Res. 55) isimli resimler saray çevresinden kişileri yansıtmaktadır (Boppe, 1998, s. 56). Hollanda elçisi Cornelis Calkoen'in Rijkmuseum Koleksiyonu'nda yer alan resimleri içerisinde ise ve "Saraylı Kadın" (Res. 56) ve özel koleksiyonda yer alan "Haremde Dansçılar" (Res. 45) isimli resimleri bulunmaktadır. Resimlerin konusunu oluşturan kişiler, Vanmour'un kişisel gözlemlerine dayanarak bazıları gerçeği yansıtırken bazılarını benzetmelerden

yararlanarak betimlemiştir. Vanmour, Batılılara egzotik gelen Doğu insanını, özellikle de İstanbul'da yaşayan halkın toplumdaki yerini, giyim kuşamını ve fiziksel özelliklerini ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir. Saray çevresinden kişileri konu alan tek figürlü resimlerde, figürleri ayakta ve gerisinde bir dekor ya da bir yapı önünde resmetmederek kompozisyonun genelinde bütünlük oluşturmaya çalışmıştır.

Saray ve çevresini resimlerini konu edinen bir diğer ressam ise Jean-Baptiste Hilaire'dir. Saraya hiçbir zaman girmemiş olmasına rağmen sultanı ve eşini konu alan tablolar yapmıştır (Boppe, 1998, s. 129). Sultan I. Adülhamid'i camiye giderken ya da saray dışında görmüş olabileceğinden yola çıkarak Sultanı ve diğer kişilerin resimlerini yapmıştır. Örneğin "Sadrazam'ın İftar Sofrası" (Res. 84), "Sarayda Gezinti" (Res. 91), "Harem'den Bir Sahne" (Res. 92) ve "Saraylı Kadın" (Res. 93) isimli resimlerinde saray çevresini betimlemiştir. Resimlerinde geri planda gerçekte saray içerisinde yer almayan mimari dekorlarla hayali unsurlardan yararlanmış olabileceği düşünülmektedir. Örneğin "Sarayda Gezinti" isimli resminde geri planında yer alan yapı topluluğu, Sultan Ahmed Meydanı'ndaki Haseki Hamamı'na benzer kubbeli bina görüntüsü, sarayın içindeki bir bina gibi betimlenerek gerçeği yansıtmamaktadır (Şentürk, 2004, s. 116).

Louis-François Cassas'ın benzer konulu resmi az olmakla beraber, Topkapı Sarayı'nın içerisindeki mimari yapıyı konu alan "Topkapı Sarayı Bâbüssâade Kapısı" (Res. 114) isimli resim bulunmaktadır. Saray içerisinde yer alan ikinci avluyu üçüncü avluya bağlayan kapı, merasim törenlerinin yapıldığı yer olarak bilinmektedir. Avlunun o dönemki mimari dokusunu gerçeğe uygun olarak yansıtan resimde, revaklı avlu içerisinde saray görevlileri avlunun etrafına dağılmış, doğal hallerinde ve yerel giysileri içerisinde betimlenmişlerdir.

Saray ve çevresini betimleyen ressamların başında, Antoine İgnace Melling gelmektedir. Sultan III. Selim ve Hatice Sultan'ın mimarı olarak görev yapması yanında, sarayın kendisine sunduğu imkânlarla saray ve çevresinde rahatça dolaştığından ötürü saray ve haremi konu alan resimleri bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 123). Melling'in "Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlusu" (Res. 119), "Sultan III. Selim General Sebastiani'yi Sarayburnu Ucunda Karşılarken" (Res. 123) ve "Haremin İçinden Görünüm" (Res. 129) resimleri bu konuda yapılan betimlemeleri arasındadır. Bunlar

arasında “Harem İçinden Görünüm” isimli renklendirilmiş gravür resminde, haremde bir mekânındaki alanın her iki yanına dizili olarak yapılan bölümlerde yaşayan hareme mensup kişilerin, gündelik işleri hayali tarzda olsa ayrıntılıca betimlenmeye çalışılmıştır.

Fransız Boğaziçi Ressamları resim resimleri arasında, XVIII. yüzyılda Avrupa Rokoko resim tarzında yaygınlık gösteren şatafatlı, ilgi çekici Türk giysileri içerisinde önemli kişilerin portre konulu çalışmaları görülmektedir. Bu ressamlar, daha çok dönemin sultanlarını, sarayda görevli olan önemli kişileri, elçiliklerde görevli yabancı memurları, gezginleri ve kentte yaşayan diğer azınlık kesimden kişilerin portrelerini kendilerine verilen siparişler doğrultusunda gerçekçi bir üslupta betimlemiştir.

Jean-Baptiste Vanmour, ilk olarak elçi M. de Ferriol için çizimler yaptığı “Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant” isimli eserde, Sultan III. Ahmed ve saraydaki önemli kişileri yansıtan resim çizimlerinde, sultanın iki portre resmi bulunmaktadır. Bunların benzerlerini daha sonraki yıllarda, Hollanda elçisi Calkoen’in siparişi doğrultusunda betimlemiştir. Günümüzde, Rijksmuseum Koleksiyonu’nda bulunan resimleri arasında “Sultan III. Ahmed’in Portresi” (Res. 51), “Sultan I. Mahmud’un Portresi” (Res. 52) ve “Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Portresi” (Res. 53) gibi resimleri, özel giysiler içerisinde birer portre özelliği gösteren tarzda betimlenmişlerdir. Yağlıboya tekniğinde ele alınan “Sultan III. Ahmed’in Portresi” resminde, sultanın bakışları izleyiciye dönük, cepheden bir duruşla gerçek anatomisine uygun olarak betimlenmiştir. Tam boy portre özelliği gösteren resimde, sultanın üzerinde o dönemin sultan giysilerine özgü koyu kürklü, kahverenkli ve sarı renk arasında bir renge yakın olan entari, başında da murassa sorguçlu katibî bir başlık bulunmaktadır (İrepoğlu, 2000, s. 378-439). Orta yaşlı bir fizyonomiyle betimlenen sultanın gerisinde iki muhafızı ve saray binaları bulunmaktadır. Vanmour’un önemli kişilere ait portre çalışmaları arasında yabancı kişiler de yer almaktadır. Bunlardan biri olan İngiliz elçisinin eşi Lady Mary Wortley Montagu’ya ait (Res. 46) ve (Res. 54) resimlerinde, Türk giysileri giyinmiş olan figürü ayakta tam boy portre özelliğinde betimlemiştir. “Lady Mary Wortley Montagu Portresi” (Res. 54) isimli resminde, doğada bir manzara içerisinde ağaçların önünde tek başına ayakta durur bir şekilde betimlenişi, figürün zarif duruşu, elbiselerindeki parlak ışık etkisi Rokoko resim tarzı

özelliklerini yansıtmaktadır. Vanmour, figürün zarif görünümünü, dönemin kadınının inceliğini ve zarafetini detayları ile portre konulu resimlerinde titiz ve ayrıntıcı üslubuyla göstermeye çalışmıştır.

Dönemin önemli kişilerine ait portre konulu resimlerini yapan ressamlardan biri de Antoine-de Favray'dir. Kentte bulunan Fransız elçisi Charles Gravier ve eşinin istekleri doğrultusunda Türk kıyafetleri içinde yağlıboya portre resimlerini yapmıştır. Ressam ayrıca Türk giysileri giyinmiş yabancı tüccarların, Fransız ve Rus elçiliklerinde çalışan memurların ve kentte bulunan Rum ya da Levanten kadınların kendilerine özgü giysileri içerisinde portrelerini de yapmıştır. “Vergennes Kontu Charles Gravier” (Res. 67), “Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi” (Res. 76), “Yunanlı Bir Bayanın Portresi” (Res. 65), “Catherine Rauilin” (Res. 68), “Otoportre” (Res. 72) ve “Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi” (Res. 77) gibi birçok portre konulu resimler yapmıştır. Portrelerinde betimlediği kişilerin üzerlerindeki elbise ve takıların tüm detayına dikkat etmiş olup figürlerin anatomilerine ve fizyonomisine uygunluğunu gerçekçi bir üslupta yansıtmıştır.

Örnekler arasında Türk giysileri içinde “Vergennes Kontu Charles Gravier ve eşi Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi” isimli çalışmaları bu konuda bilinen en önemli resimleridir. İki kompozisyonda da, bağdaş kurup oturmuş elçi ve eşi, o dönemin yüksek sosyete modasına uygun Türk giysileri giyinerek portrelerini yaptırmışlardır. Ressam, izleyicinin tüm dikkatini, figürlerin üzerindeki göz alıcı elbiselere, takı ve diğer süs eşyalarına çekmek istemiştir (Germaner, 2010, s. 52-61). Resimlerde bulunan iç mekânın dekorunu, mekâna yansıyan ışığın etkisiyle, en ince ayrıntısına kadar betimlemeye çalışmıştır.

Aynı konuda resimler yapan bir diğer ressam Jean-Baptiste Hilaire'dir. Hilaire, dönemin sultanı I. Abdülhamid'i ve Kaptan-ı Derya'sı olan Cezayirli Gazi Hasan Paşa'yı kendilerine özgü giysiler içerisinde portre resimlerini yapmıştır. Hilaire, 1788 tarihli “Sultan I. Abdülhamid Portresi” (Res. 94) isimli resminde, Sultan'ı tahtının önünde ayakta tam boy portresini yapmıştır. Sultan, üzerinde koyu samur kürklü kaftanı, başında selimi bir kavukla, sağ eliyle yeri gösterir şekilde betimlenmiştir.



Hilaire, Sultanı daha önce yapılmış resimlere bakarak anatomik ve fizyonomisine uygun bir şekilde portresini yapmıştır (Renda, 2002, 59-75).

Hilaire'nin benzer konudaki "Cezayirli Gazi Hasan Paşa" (Res. 95) isimli resminde ise, dönemin Kaptan-ı Deryası olan Cezayirli Gazi Hasan Paşa'yı konu almaktadır. Hasan Paşa, limana demir atmış kadırgası önünde, aslanı ile birlikte betimlenmiştir. Hilaire, Paşa'yı cepheden, tam boy portre tarzında ele alarak, üzerinde yer alan görev giysilerinin detaylarına dikkat etmiştir. Paşa'nın anatomik ve fizyonomik özelliklerini gerçeğe uygun bir şekilde betimlemiştir.

Daha çok antik eserlerin çizimleri için Osmanlı topraklarında geziler düzenleyen Louis-François Cassas, İstanbul'da bulunduğu kısa süre içerisinde benzer konuda bir resmi bulunmaktadır. Dönemin Kaptan-ı Deryası olan Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın portresini betimlemiştir. "Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın Portresi" (Res. 116) isimli resminde, Gazi Hasan Paşa'yı limana demir atmış kadırgasının önünde bir leventiyle betimlemiştir. Paşa, tam boy portre tarzındaki bir duruşla üzerinde o dönemi yansıtan görev elbisesi bulunmaktadır. Kendinden emin yüz ifadesiyle, sağ eli geriye doğru bel hizası üzerinde dururken, sol elinde nacakla, önünde eğilmiş şekilde duran levente bakarken betimlenmiştir. Yanındaki aslan ve gerisinde yelkenli kadırgası, Paşa'nın ihtişamını artıran unsurlar olarak görülmektedir.

Antoine-İgnace Melling'in önemli kişileri konu alan portre çalışmaları arasında bir tane desen çalışması bulunmaktadır. 1819 tarihli "Le Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore" isimli eserinin giriş sayfasında yer alan III. Selim'in yarım boy gravür tekniğindeki portresi yer almaktadır (Benatar, 2012, s. 23). "Sultan III. Selim Portresi" (Res. 126) isimli resimde, Sultan III. Selim genç yaşındaki fizyonomisiyle, yarım boydan bulutların arasında, hafif sola dönük bir şekilde cepheden betimlenmiştir. Üzerinde kürklü bir kaftan arasına geçmiş elmas kakmalı hançeri, başında elmas işlemeli murassa sorguçlu katibî bulunmaktadır. Tüm bu özellikleriyle Sultan III. Selim, gerçeğe uygun fizyonomisiyle betimlenmiştir.

Fransız Boğaziçi Ressamları, İstanbul'da yalnızca elçi törenlerini ya da saray ve çevresindekilerin resimlerini yapmakla yetinmemişlerdir. Toplumla iç içe yaşayıp kendilerine çekici ve egzotik gelen tüm halkın gündelik hayatta yapmış oldukları işleri,

gelenek-göreneklerini ayrıntılı bir biçimde betimlemişlerdir. Bu ressam, gündelik yaşamı ve gelenek-görenekleri konu alan betimlemeleri kişisel gözlemlerine bağlı kalarak olanı olduğu gibi yansıtan resimler yapmışlardır. Vanmour, Favray, Hilaire, Melling ve Castellan gibi gündelik yaşamı ve gelenek-görenekleri gerçeğe uygun bir şekilde betimleyen ressamlar arasında yer almaktadır.

Gündelik yaşamı ve gelenek-görenekleri konu alan çok sayıda resmi bulunan Vanmour, İstanbul halkının her kesimini tüm yönleriyle betimlemeye çalışmıştır. Uzun süre İstanbul'da yaşamış olan ressam, halkın yaşamını, gelenek-göreneklerini ve halkın evlerinin içindeki dekoratif unsurları iyi gözlemleyerek benzer konulu resimlerinde belli kalıpları kullanmıştır. Gündelik yaşam konulu resimlerinde, günlük işleriyle uğraşan halkın eğlencelerini, adetlerini yansıttığı resimleri arasında; “Kahve İçen Türk Kızı” (Res. 38), “Dönen Dervişler” (Res. 40), “Loğusa Ziyareti” (Res. 57), “Okulun İlk Günü (Âmin Alayı)” (Res. 58), “Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı” (Res. 59), “Hünkâr İskelesi'nde Boğaz Gezintisi” (Res. 60) ve “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” (Res. 61) gibi resimleri yer almaktadır.

Ressamın, iç mekânlarda geçen gündelik yaşam ve gelenekleri konu alan resimleri arasında; “Kahve İçen Türk Kızı”, “Dönen Dervişler” ve “Loğusa Ziyareti” gibi betimlemeleri bulunmaktadır. Benzer konuda, açık hava sahneli mekânda ise kentin her tarafındaki atmosferi canlı bir şekilde yansıtan “Okulun İlk Günü (Âmin Alayı)”, “Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı”, “Hünkâr İskelesi'nde Boğaz Gezintisi” ve “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” isimli resimleridir. Ressam, konu olarak İstanbul'da uzun süre kaldığı için tüm halkın gündelik hayatlarındaki uğraşlarını, geleneklerini, adetlerini o dönemin figür tipine ve giysi özelliklerine uygun bir şekilde betimlemiştir. Resimlerde, betimlenen figürler, buldukları mekânlarla bir bütünlük oluşturacak şekilde ayrıntılı bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır.

Gündelik yaşam konulu birçok resim yapan Favray'ın, İstanbul'da yaşayan Rum ya da Levanten kadınların gündelik yaşantısını konu alan resimleri bulunmaktadır. Favray, Malta Şövalyesi olduğu için Müslüman Türkler tarafından pek sıcak karşılanmamış, bu nedenle daha çok İstanbul'da bulunan Levanten kadınları resimlemeyi seçmiştir. Levanten kadınları, iç mekândaki giysileri ve dışarı çıkarken giydikleri giysilerle

gösteren resimleri bulunmaktadır (Boppe, 1998, s. 56; Germaner, 2010, s. 52-61). Bu resimler arasında; “Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda” (Res. 66), “Levanten Kadınlar, İç Mekân Başlıklarıyla” (Res. 78) ve “Bahçede Rum Kadınları” (Res. 79) gibi resimleri örnek gösterilebilir. Resimlerde, levanten kadınların kendilerine özgü anatomileri, fizyonomileri ve giysi özelliklerini o dönemin Doğu insanını gündelik yaşam özelliklerine dayanarak, gözleme dayalı, doğal hallerine uygun bir şekilde betimlenmiştir.

Jean-Baptiste Hilaire, gündelik yaşam ve gelenek-görenekleri yansıtan önemli resimleri bulunmaktadır. Ressam, İstanbul’da bulunduğu süre içerisinde daha çok Gayrimüslim halkın gündelik yaşamını konu edinen resimler yapmıştır. “Hristiyan Kadınlar Yaz Salonlarında” (Res. 80), “Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında” (Res. 96), “Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde” (Res. 97), “Rum Kadınların Dansı” (Res. 98) ve “Türk Binicisi” (Res. 100) isimli resimleri, halkın gündelik yaşamını, geleneklerini yansıtmaktadır. Örnekler arasında (Res. 96) kapalı bir mekân içinde tandır etrafında oturan kadınlar, gündelik yaşamdaki gibi doğal hallerinde oturarak sohbet ederken betimlenmişlerdir. Diğer resimde ise (Res. 80) yazın sıcaklığında serinlenmek için etrafı açık üstü kapalı bir mekânda sedir etrafında oturan kadınlar betimlenmiştir. Açık havada, düz bir arazide geleneksel adetlerini yansıtan resimde (Res. 98) kalabalık bir şekilde halka kurarak, müzik eşliğinde dans ederek eğlendikleri görülmektedir. Resimde, kırdaki insanların eğlencesini konu alması bakımından dönemin Rokoko resim yansıtan bir betimleme anlayışı görülmektedir. Bu resimleri konu edinen sahneler, gözleme dayalı ayrıntılı bir şekilde betimlenmiş olup kentte yaşayan insanların gündelik yaşamını ve geleneklerini canlı bir atmosferde yansıtmaları bakımından önemlidir.

Louis-François Cassas, daha çok Ortadoğu’ya yaptığı geziler nedeniyle İstanbul’da kısa bir süre kalmış olup daha çok kentin manzaralarını ve anıtsal mimari yapılarını betimlemiştir. Resimleri arasında bulunan “Güreş” (Res. 115) isimli resmi, Osmanlıların gelenek-göreneklerini yansıtmaktadır. Toplumda, önemli bir spor dalı olan güreşi konu alan resim, açık bir alanda düz bir araziye kurulmuş sadrazamın çadırları önünde güreş tutan figürler yer almaktadır. Büyük çadırın içinde Sadrazam, Avrupalı elçiler gibi İstanbul’da yaşayan her ulustan insanlar sahnelenen güreşenleri dikkatli bir şekilde izlemektedir.

İstanbul'u birçok açıdan betimleyen Antoine-İgnace Melling'in Osmanlı toplumunun gündelik yaşamını ve gelenek-göreneklerini konu alan resimleri bulunmaktadır. Örneğin, "Tophane Meydanı ve Çeşmesi" (Res. 122), "Türk Düğün Alayı" (Res. 130), "Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü" (Res. 133), "İstanbul'da Hipodrom Meydanı" (Res. 134) isimli resimlerinden birkaçıdır. Daha çok kentin manzara görünümünü betimleyen ressamın örnekler arasında yer alan (Res. 122-130) resimlerinde ön planda kalabalık kent halkının gündelik yaşamdaki uğraşlarıyla betimlenişi bu tür konular arasında değerlendirilebilir. "Türk Düğün Alayı" resminde, Osmanlı toplumundaki Müslüman Türklerin geleneklerinden biri olan düğün şenliği konu alınarak betimlenmiştir. Batılılara ilginç gelen gelenekleri Batılı gözüyle betimlemeye çalışan Melling, gelinin çeyizlerinin damat evine götürülüşüne katılan düğün alayına eşlik eden kalabalık insanları, doğal hallerine uygun ve bir düzen içinde sahnelediği görülmektedir. Kentte insanların birarada bulunduğu yerlerden biri olan kahvehaneler, gündelik yaşamı konu alan resimlerde sıkça betimlenen mekânlardan biridir. Melling'in "Tophane Meydanı'nda Bir Kahvenin İç Görünümü" isimli resminde, İstanbul Tophane kıyısında yer alan bir kahvehanede geçen günlük bir olayı canlı bir şekilde betimlemiştir. Toplumun her milletinden insanların gelip oturduğu, sohbet ettikleri, oyun oynadıkları, tütün ve nargile içtikleri mekânı o günün şartlarını yansıtan gerçekçi bir üslupla kompozisyonuna yansıtmıştır.

Antoine-Laurent Castellan, İstanbul'da yaşayan toplumun gündelik yaşamını ve geleneklerini konu edindiği "Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti" (Res. 136) resmi, toplumdaki insanların adetlerinden olan ölülerini mezarda ziyaretini konu alan bir betimlemedir. "Ekmek Yapan Türk Kadınları" (Res. 137) resmi ise günlük işleri arasında önemli bir yere sahip olan ekmek pişirmeyi konu almaktadır. Minyatür geleneğine yakın, küçük boyutta ele aldığı bu resimde, iki kadın ekmek pişirmekle uğraşmaktadır. "Türk Kadınları Gezintisi" (Res. 144) isimli resmi, o dönemki gündelik yaşamda sokakta gezinen Müslüman kadınların giyindikleri Doğulu elbiselerle, gerçeğine ve doğal haline uygun bir anlayışı yansıtan bir betimlemedir.

Fransız Boğaziçi Ressamlarının resim konuları arasında önemli bir yer tutan konuların başında, İstanbul'un panoramik görünümü ile kenti değişik yerlerden ve açılardan yansıtan manzara tarzındaki resimleri yer almaktadır. En çok bu konuda resimler

betimleyen ressamalar, bağlı oldukları elçilerin istekleri doğrultusunda, İstanbul'un panoramik görünüm ve manzaralarında kentin tarihi güzelliklerini, doğal dokusunu gerçekçi bir anlayışla yansıtmışlardır. Bu konuda yapılmış resimler, elçiler ve gezginler tarafından daha çok sipariş edilmiş ve her zaman ressamaların aranan resimleri arasında bulunmaktadır (İnankur, 2010, s. 328-341). İstanbul'un panoramik ya da kent görünümünün yapıldığı yerler ilk başta Galata sırtları ve Beyoğlu'nda bulunan elçilik saraylarıdır. Daha sonraki dönemlerde Bulgurlu Tepeleri ve Üsküdar gibi yerlerden gözlemlenerek kenti değişik yerler ve açılardan betimlemeye çalışmışlardır. İstanbul'un panoramik ve manzara görünümünü çizen bu ressamaların birçoğu, mimar ve desinatör oldukları için kenti daha çok topoğrafik ağırlıklı panoramalar şeklinde betimlemişlerdir (Renda ve İnankur, 2010, s. 21).

XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde İstanbul'da bulunan Jean-Baptiste Vanmour'un, kentin o dönemki panoramik görünümünü konu alan bir resmi bulunmaktadır. Veduta tarzında ele alınan "Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış" (Res. 62) isimli resimde, ön planda yer alan Galata evresi ve Tophane kıyıları geniş bir şekilde betimlenmiş olup o dönemki Sarayburnu üzerindeki anıtsal mimari yapıları resme aktarılmıştır. Sağ planda Sarayburnu üzerinde Ayasofya ile solda ise Üsküdar ve Kadıköy kıyılarıyla sınırlandırılan kentin görünümünü doğal dokusuna uygun gerçekçi üslupla betimlenmiştir.

Fransız elçi Vergennes Kontu Charles Gravier için İstanbul kentinin panoraması yapan Antoine-de Favray'in, bu konuda önemli resimleri bulunmaktadır. Ressamın, 1773 tarihli "İstanbul Panoraması" (Res. 64) ile 1770 tarihli "Boğaziçi ve Haliç Görünümü" (Res. 75) isimli resimleri, İstanbul'un panoramik kent görünümünü ayrıntılı şekilde yansıtmaktadır. Resimler, Beyoğlu'nda bulunan Rus Elçilik Sarayı'ndan bakılarak betimlenmiş olup ressamın ayrıntıcı gözlemlenmeleri doğrultusunda, kentin görünümünü daha geniş açılarla yansıtmak için bu saray konum olarak seçilmiştir (Germaner, 2010, s. 52-61). Bu panoramik resimlerdeki İstanbul'un doğal (natüralist) görünümü, gerçekçi bir üslup anlayışında betimlenmiştir. Resimlerin görünümünde yer alan tüm nesnelerin yerli yerine uygun, net görünümüleriyle tanınabilir olması ressamın ayrıntılı, titiz betimleyici üslubuna bağlıdır.

Jean-Baptiste Hilaire, bir tane İstanbul'un panoramik görünümünü ve kenti farklı yerlerden yansıtan birçok manzara resimleri yapmıştır. Örneğin; “Fransız Sarayı’ndan İstanbul’un Genel Görünümü” (Res. 87), “Tophane’den Görünüm” (Res. 88), “Büyükdere Rus Konsolosluğu” (Res. 86), “Yeni Cami ve İstanbul Limanı” (Res. 88), “İstanbul Görünümü” (Res. 89) ve “Galata’dan Sarayburnu Görünümü” (Res. 90) gibi resimleri, İstanbul’u farklı yönlerden yansıtan betimlemeleridir. Gravür tekniğinde yapılan “Fransız Sarayı’ndan İstanbul’un Genel Görünümü” isimli panoramik resim, Beyoğlu’nda bulunan Fransız Büyükelçilik Sarayı bahçesini de içine alarak betimlenmiştir. Bu panoramada, İstanbul’un görünüm dar tutulmuş olup görüş açısı olarak biraz alçaktan bakılarak kompozisyona yerleştirilmiştir. Sol planda, Beyoğlu konut mimarisi ile sağ tarafta bir elçilik binasıyla sınırlandırılmış olup geri planda Sarayburnu silüeti ve uzayıp giden Boğaziçi ve Marmara Denizi’yle kentin gerçekçi görünümü sahnelenmiştir.

Suluboya tekniğinde yapılmış “Yeni Cami ve İstanbul Limanı” isimli resmi, Galata’nın Haliç kıyısındaki limandan bakılarak yapılmıştır. Kompozisyonunda, ön planda liman görünümü yer almaktadır. Limanın kıyısında, sol tarafta antik eserleri gemiye yükleyen işçiler, kayıklara binmek için bekleyen yolcular görülmektedir. Kayıklar ve yelkenli gemilerle işlerini devam ettiren insanlar ve oturmuş tütün içen bir kişi yer almaktadır. Geri planda solda Atik Ali Paşa Cami’yle, sağ planda ise Süleymaniye Cami’yle sınırlandırılan bir kent silüeti görülmektedir. Resmin konusu bakımından manzara ile gündelik yaşamın bir arada görüldüğü gerçekçi bir üslupta ele alınan kompozisyonlarından biridir.

Mimar, desinatör ve ressam Louis-François Cassas, suluboya tekniğinde İstanbul’u birçok yerden yansıtan panoramik ve manzara görünümleri betimlemiştir. Cassas’ın bu konulardaki “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106), “Kavak Sarayı” (Res. 104), “Galata’dan Haliç ve İstanbul Görünümü” (Res. 107), “Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü” (Res. 108), “Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı” (Res. 109), “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Cami’nin Görünümü” (Res. 110) ve “Saray Bahçesi’nde Gezinti” (Res. 111) gibi resimleri örnek gösterilebilir. Bu örnekler arasında “Sarayburnu Panoraması” resmi, kentin bir bölümünü yansıtan panorama özelliği göstermektedir. Bu resim, benzer konuda yapılan diğer panoramik görünümünden

farklı olarak, Sarayburnu silueti kompozisyonun merkezine alınarak kent daha dar bir bakış açısıyla gerçeği yansıtan bir anlayışla betimlenmiştir.

Örnekler arasında, “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Camisi’nin Görünümü” ve “Saray Bahçesi’nde Gezinti” isimli resimlerinde ise ele alınan konuların kurgusunda hayali unsurlardan yararlanılmıştır. “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Camisi’nin Görünümü” isimli kompozisyonun sol ön planında yer alan Kadıköy kara parçası, Sultan Ahmet Cami’nin bulunduğu Sarayburnu’na yakın bir şekilde betimlenmiştir. Gerçekte bu alana bu kadar yakın böyle bir kara parçasının olmayışı, görünüme hayali unsurların egemen olduğu izlenimini vermektedir (Renda ve İnankur, 2010, s. 90-92).

XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başlarındaki İstanbul’u en iyi şekilde betimleyen, desinatör, mimar ve ressam Antoine-İgnace Melling, İstanbul’un panoramik ve manzara görünümlerini konu alan belgesel değeri olan birçok deseni bulunmaktadır. Desinatör ve mimar olması nedeniyle İstanbul görünümlerini topoğrafik ağırlıklı olarak çizmiş desenleri bulunur. “A-Galata Kulesi’nden İstanbul Görünümü” (Res. 124), “B-Galata Kulesi’nden İstanbul Görünümü” (Res. 124), “Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Semtinden Resmedilen Görünümü” (Res. 125), “Kandilli’den Boğaziçi Görünümü” (Res. 118), “Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü” (Res. 120), ve “Tarabya Köyü’nün Görünümü” (Res. 132) gibi resimleri örnek olarak gösterilebilir. Mimari yapılarıyla genişleyen İstanbul’un daha geniş açılardan görüntüsünü verebilmek için birçok farklı tepeden İstanbul’un panoramik ve manzara görüntülerini konu alan birçok desen çizmiştir. Bunlardan biri olan “Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü” resminde, kompozisyonun ön planında gündelik yaşamı yansıtan bir deve kervanı ile geri planda Haliç’in tepeleri ve İstanbul kent görünümü gözleme dayalı, gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. “Tarabya Köyü’nün Görünümü” isimli resmin kompozisyonunda, Boğaziçi’ne doğru genişleyen kentin önemli mekânlarından biri olan Tarabya’nın kıyı kesimi ve Fransız elçiliğine ait yazlık sarayı gerçek konumunda ve doğasına uygun bir üslupta betimlenmiştir.

Antoine-Laurent Castellan’ın İstanbul’un panoramik ve manzara konulu resimlerini yansıtan; “Fransız Büyükelçiliği’nden İstanbul” (Res. 140), “Topkapı Sarayı İncili Köşk” (Res. 135), “Sultan Ahmed Cami” (Res. 141), “Yeni Valide Cami” (Res. 142) ve

“Kız Kulesi” (Res. 143) gibi gravür tekniğinde yapılan resimleri bulunmaktadır. “Fransız Büyükelçiliği’nden İstanbul” isimli resminde, aynı konuda kenti betimleyen diğer ressam gibi Pera’da bulunan Fransız elçilik binasından bakılarak yapılmıştır. Kompozisyonun büyük bir bölümünü Fransız elçilik binasının bahçesi ve merkeze yerleştirilen Venedik elçilik binası oluşturmaktadır. Binanın gerisinde ise Sarayburnu’nun uç kısmı ve anıtsal yapılardan birinin minareleri görülmektedir.

Michael-François Préalx, İstanbul’un panoramik görünümünü ve manzaralarını konu alan resimleri, topografik tarzı yansıtan bir anlayışta betimlenmiş olup mimar ve desinatör yönünü başarılı bir şekilde resimlerinde yansıttığı görülmektedir. “İstanbul Sarayburnu Görünümü” (Res. 146), “Ayasofya” (Res. 148), “İstanbul” (Res. 149), “Dolmabahçe Görünümü” (Res. 150), “Sadâbâd Sarayı” (Res. 151), “Göksu Kasrı” (Res. 152), “Haliç’ten Süleymaniye’nin Görünümü” (Res. 153) ve “Tophane Meydanı” (Res. 154) gibi İstanbul’un farklı mekânlarını betimleyen resimleri yer almaktadır. Préalx, XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başlarının İstanbul’unu yansıtan “İstanbul” isimli gravür tekniğindeki resmi, topografik kent görünümü geleneğinde betimlenmiştir. Ressam bu resimde, farklı bir yerden ve bakış açısıyla denizden bakarak, Sarayburnu silüetini kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Sarayburnu üzerinde yer alan anıtsal yapılar, mimari ve doğa dokusu gerçeğe uygun bir şekilde resme aktarılmıştır. Benzer konudaki bir diğer çalışması olan “Tophane Meydanı” isimli resminde ise meydanda bulunan Kılıç Ali Paşa Cami ve meydan çeşmesini de içine alan kompozisyonda, mimari yapılar gerçek görünümünde ve buldukları yerlerde gerçekçi bir anlayışta betimlenmişlerdir.

1730 yılında Lale Devri’ne son veren ve kanlı bir isyana dönüşen Patrona Halil İsyanına tanık olan Batılı tek ressam Vanmour olmuştur. Vanmour, bu kanlı isyanı ve sonrasındaki tarihi olayları betimleyen birkaç resmi bulunmaktadır. Ressam, Patrona Halil İsyanı’nı ve sonrasındaki gelişmelerin çeşitli aşamalarını kendi bakış açısıyla resimlerine aktarmıştır. Bu konuda “Patrona Halil” (Res. 63) isimli resmi bulunmaktadır. Kompozisyonun ön planında yüksek bir köprü üzerine çıkmış elinde kılıcıyla Patrona Halil yer alırken hemen yanında isyana destek veren arkadaşları görülmektedir. Geri planda ise Bab-ı Hümayun Kapısı’nın önünde şiddetli olayların yaşandığı sahneler gerçeği yansıtan bir anlayışta betimlenmiştir (Renda, 2003, s. 41-71).



Bir diğer resmi olan ve bu isyanın son sahnesini yansıtan “İsyancıların Öldürülmesi” (Res. 44) isimli resmi, isyanı düzenleyen isyancı elebaşlarının Sultan I. Mahmud’un düzenlediği bir planla Topkapı Sarayı ikinci avlusunda öldürülmesini konu almaktadır. Ressam, kompozisyonun merkezine yerleştirdiği Patrona Halil ve arkadaşlarının öldürülmesi olayını, dramatik bir atmosfer oluşturacak şekilde betimlemeye çalışmıştır (Renda, 2003, s. 1-27).

### **3.2. Kompozisyon**

Resimde, parçaların bir bütün içinde düzenli olarak bir araya getirilmesiyle eserin kompozisyonu oluşturulur. Resim kompozisyonu içinde yer alan insan gruplarının ve tüm biçimlerin tuval üzerine yerleştirilmesiyle aralarındaki karşılıklı etkileşimlerle bir bütünlüğü yansıtmaktadır. Ayrıca resimdeki çizgilerin ve renklerin düzeni, ışık-gölge etkisi ile ufuk çizgisinin, yüksek ya da alçak bakış açısının seçimi de kompozisyon içinde yer alan diğer konu elemanlarıdır (Karaçoban, 2016, s. 6). Resimlerin konusu, kompozisyonun oluşumunda en önemli ve en belirleyici unsurlardan biridir (Gündüz, 2006, s. 183).

Fransız Boğaziçi Ressamlarının resimlerinde açık ve kapalı kompozisyon şemasını kullandıkları görülmektedir. Bu ressamların resimlerinde genel olarak açık kompozisyon şemasını kullanmışlardır. Resimlerinde yansıtmak istedikleri olayın tüm detaylarını izleyiciye sunabilmek için açık kompozisyon şemasını kullanmışlardır. Vanmour, açık kompozisyon şemasıyla oluşturduğu resimlerde, kompozisyonları oluşturan mekân içerisine konu tüm yüzeyi kaplayacak şekilde yerleştirilen biçimlerin yanlara doğru gelişimi görülmektedir. Bu tarz kompozisyon şemasında genel olarak çok figürlü biçimler kullanıldığı görülmektedir. Açık kompozisyonlarda resmin içerisinde yer alan tüm biçimlerin arasında bir denge oluşmakta olup gösterilmek istenen sahne ön plana ve merkeze yerleştirilmiştir. Açık kompozisyon özelliği gösteren “Elçi Marki de Bonnac’ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Divan’da Kabulü” (Res. 42), “Okulun İlk Günü (Âmin Alayı)” (Res. 58), “Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı” (Res. 59), “Sultan III. Ahmed ve Bayram Alayı” (Res. 41) ve “İsyancıların Öldürülmesi” (Res. 44) isimli resimleri örnek gösterilebilir. Yatay bir biçimde ele alınan bu örneklerin kompozisyon düzenlerinde, yüzeyi kaplayan tüm biçimlerin yatay-dikey, önde-arkada,

açık-koyu ve uzun-kısa gibi plastik değerler arasında bir bütünlük ve denge oluştuğu görülmektedir (Çakar, 2014, s. 82). Bu kompozisyonlarda sahnelenen olayların hareketli ve dinamik oluşu nedeniyle çapraz kompozisyon özelliği de göstermektedir.

Antoine-de Favray, yatay, dikey bir biçimde ve açık kompozisyon özelliği gösteren örnekler arasında “Elçi M. de Vergennes’in III. Osman’ın Huzuruna Kabulü” (Res. 73), “Boğaziçi ve Haliç Görünümü” (Res. 75) “Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda” (Res. 66) ve “Bahçede Rum Kadınlar” (Res. 79) isimli resimleri bulunmaktadır. Resim kompozisyonunda, mekânın yatay zemini üzerinde insan figürünün dikey biçim görünümünde tezatlıklar oluşturularak denge sağlanmıştır. Bu resimlerin kompozisyon düzenlerinde ele alınan ve yansıtılmak istenen sahnenin içerisinde yer alan biçimlerin tüm yüzeyi kapsayacak şekilde yerleştirildikleri görülmektedir. Resimlerde biçimlerin dışa taşacakmış gibi görünümüyle açık kompozisyonu özelliğini gösterirken, yüzeylerde bir hareket oluşumunu sağlayan değerlerin yinelenerek betimlenişi kompozisyonlarda ritmik bir etki oluşturmuştur. İnsan figürleri ile mekâna yerleştirilen diğer tüm biçimler arasında bir denge, bütünlük görülmektedir. Örneğin, “Bahçede Rum Kadınları” isimli resminde, insan figürünün dikey biçimine karşılık mekân zemini ve diğer öğelerde yer alan yatay biçimlerle dengeli bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Jean-Baptiste Hilaire’nin resimlerinde açık kompozisyon şemasını daha çok kullanmıştır. Açık kompozisyon özelliği gösteren “Büyükdere Rus Konsolosluğu” (Res. 86), “Yeni Cami ve İstanbul Limanı” (Res. 88), “İstanbul Görünümü” (Res. 89), “Sarayda Gezinti” (Res. 90), “Harem’den Bir Sahne” (Res. 92), “Sultan I. Abdülhamid Portresi” (Res. 94) ve “Rum Kadınların Dansı” (Res. 98) isimli resimleri yer almaktadır. Yatay ve dikey bir biçimde ele alınan bu resimlerin genelinde kenarlardan dışarı doğru taşan biçimsel öğelerle açık kompozisyon özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Kompozisyonları oluşturan tüm biçimler arasındaki karşılıklı etkileşimlerle bütünlük sağlanmıştır. Resimler arasında yer alan manzara konulu kompozisyon sahnelerinde yatay görünümü dikey olarak kesen büyük yelkenli gemi, camilerin beden duvarları ve minareleri gibi biçimlerle kontrast etkileri yansıtmaktadır. Örnek verilen kompozisyonları oluşturan biçimlerin desen çizgileri, ön plandaki görünümde bir bütünlük içinde algılanmasını sağlayan unsurlardır.

Louis-Francois Cassas'ın açık kompozisyon özelliği gösteren resimleri bulunmaktadır. Yatay biçimde ele aldığı resimlerinde bu kompozisyon şemasının tüm özellikleri görülmektedir. Örneğin “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106), “Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü” (Res. 108) “Saray Bahçesi’nde Gezinti” (Res. 111), “Sultan I. Abdülhamid’in Bayram Alayı” (Res. 112), “Topkapı Sarayı Bâbüsâade Kapısı” (Res. 114) ve “Güreş” (Res. 115) isimli farklı konulu resimlerinde açık kompozisyon özelliği görülmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan bu resimlerde gösterilmek istenen sahne ön plana yerleştirilerek yansıtılmaya çalışılmıştır. “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106) isimli resmin kompozisyonunda yatay bir şekilde yerleştirilen Sarayburnu silüetini dik olarak kesen anıtsal binaların beden duvarları ve minareleri, biçimler arasındaki yatay-dikey tezatlığını yansıtmaktadır. Resmin ön planda kayıkların kompozisyon dışına doğru taşan görünümü açık kompozisyon özelliğini yansıtmaktadır. Ön planda, Haliç üzerinde yer alan kürekleri çeken yolcu kayıkları ve yelkenli teknelerle kompozisyona hareketlilik etkisi verilmek istenmiştir.

Antoine-İgnace Melling'in “Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlusu” (Res. 119), “Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü” (Res. 121), “Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Semtinden Resmedilen Görünümü” (Res. 125), “Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü” (Res. 128), “Haremin İçinden Görünüm” (Res. 129) ve “Türk Düğün Alayı” (Res. 130) isimli farklı konudaki resimleri açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Melling, kompozisyonunu gerçeğe uygun bir şekilde çizdiği gibi mimari elamanların arasına insan figürlerini kimisini gruplar halinde kimisini tek başına ve ikişerli olarak yerleştirmiş olup kompozisyonun geneleni yayarak resme bir hareketlilik etkisi vermeye çalışmıştır. Haremi konu alan resim (Res. 129) kompozisyonun sağ ve sol planına yerleştirilen mimari unsurların arasına kalabalık şekilde figürler yerleştirilmiştir. Ressam, ele aldığı konunun kompozisyonunu ayrıntılı bir şekilde yansıtabilmek ve görünümü iyi gösterebilmek için yatay bir kompozisyon şemasını kullanarak betimlemiştir. Mekânın mimari unsurlarının yatay ve dikey şekillerinden kaynaklanan görünümü, kontrastını oluşturan öğelerdir. Biçimsel öğelerde açık-koyu, küçük-büyük, uzun-kısa gibi kompozisyonun görünümündeki zenginliği yansıtan unsurlar olarak görülmektedir.

Antoine-Laurent Castellan'ın açık kompozisyon özelliği taşıdığı “Topkapı Sarayı İncili Köşk” (Res. 135), “Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti” (Res. 136), “Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi” (Res. 139) “Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul Görünümü” (Res. 140), “Sultan Ahmed Cami” (Res. 141), “Yeni Valide Cami” (Res. 142), “Kız Kulesi” (Res. 143) ve “Türk Kadınları Gezintisi” (Res. 144) isimli resimleridir. Örnekler arasında yer alan (Res. 139) resimde, odada geçen olay kompozisyonun kurgusunu oluşturmakta olup odanın içerisindeki figürler, dekoratif ve süsleme özellikleri gibi tüm biçimler arasında birbirini tamamlayan bir bütünlük oluşturmuştur. Mekânda yer alan dikey duvarlara karşı zeminin ve tavanın yatay şekilde uzanışı kompozisyonun yatay-dikey kontrastını dengelemektedir. Mekânın duvarlarında bulunan benzer şekilde süslemelerin ve pencerelerin ard arda betimlenişi kompozisyonda ritmik bir atmosfer oluşturmuştur. Resimde yer alan tüm öğelerin ya da farklı karakterdeki biçimsel unsurların varlığı kompozisyonun biçimsel zenginliğini göstermektedir.

Michael-François Préalux'un açık kompozisyon şemalı resimleri arasında “İstanbul Sarayburnu Görünümü” (Res. 146), “Ayasofya” (Res. 148), “İstanbul” (Res. 149), “Dolmabahçe Görünümü” (Res. 150), “Sadâbâd Sarayı” (Res. 151), “Göksu Kasrı” (Res. 152), “Haliç'ten Süleymaniye'nin Görünümü” (Res. 153) ve “Tophane Meydanı” (Res. 154) bulunmaktadır. Yatay bir biçimde ele alınan kompozisyon düzenlerinde, insan figürleri kayıklar üzerinde, meydanlarda, binaların kenarlarında, mekânlar ve konuyla bir bütünlük oluşturacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Resimlerin kompozisyonlarının yüzeylerine yerleştirilen tüm biçimler arasındaki dengeli kurulum söz konusudur. Kompozisyonlara hareketlilik kazandıran insan figürleri, genel olarak kompozisyonların ön planına doğal hallerinde dağınık ve yer yer de toplu halde yerleştirilmişlerdir. Kompozisyonlar içerisinde bulunan biçim, çizgi, doku, ölçü ve renk tonları gibi öğeler arasında birliktelik ve bütünlüğün görülmesi, dengeli bir kompozisyon anlayışını yansıtmaktadırlar.

Kapalı kompozisyon özelliğindeki resimler ise daha az kullanılmış olup daha çok portre konulu resimlerde bu tür kompozisyon şeması kullanıldığı görülmektedir. Tek ya da az figürlü olarak ele alınan resimlerde kapalı kompozisyon şeması kullanılmıştır. Vanmour'un, “Kahve İçen Türk Kızı” (Res. 38), “Elçi Cornelis Calkoen'in Huzura

Kabulü” (Res. 50), “Sultan III. Ahmed’in Portresi” (Res. 51), “Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Portresi” (Res. 52), “Solakbaşı” (Res. 55) ve “Saraylı Kadın” (Res. 56) isimli farklı konulardaki resimlerinde bu özellikler görülmektedir. Yatay ve dikey kompozisyon özellikleri de gösteren bu örneklerde, resimler açık ve iç (interior) mekânlarda sahnelenerek betimlenmişlerdir. Örnekler arasında yer alan “Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Portresi” (Res. 52) isimli resim, kapalı (interior) bir mekânda sahnelenmiş olup tek figürlü kompozisyon şeması özelliği göstermektedir. Dikey biçimde ele alınan kompozisyonda yatay zemin üzerinde figürün dikey biçimi görülmekte olup kompozisyonda yatay-dikey kontrastlıklarla denge sağlanmıştır. Tek figürlü olarak ele alınan kompozisyonda figür kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır. İnsan figürünün simetrik oluşu, renklerde oluşan açık-koyu tonlarla ve estetik değerlerle görsel denge sağlanarak kompozisyon oluşturulmuştur. Antoine-de Favray’in iç mekân sahneli ve tek figürlü olarak ele aldığı resimlerinde kapalı kompozisyon şemasını kullandığı görülmektedir. “Vergennes Kontu Charles Gravier” (Res. 67), “Vergennes Kontesi’nin Türk Giysileriyle Portresi” (Res. 76), “Yunanlı Bir Bayanın Portresi” (Res. 65), “Catherine Raulin” (Res. 68), “Otoportre” (Res. 72) ve “Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi” (Res. 77) isimli resimleri kapalı kompozisyon özelliğinde ele alınarak betimlenmişlerdir. İç mekân sahneli olan resimler, tam ve yarım boy portre özelliğinde betimlenerek tüm biçimler dengeli bir şekilde kompozisyona yerleştirilmiştir. Dikey bir biçimde ele alınan bu kompozisyonlarda insan figürünün simetrik oluşu, kompozisyonların dengeli görünmesini sağlamaktadır. Portre tarzında ele alınan resimlerde merkeze yerleştirilen figürler, kompozisyonun odak noktasını oluşturmakta olup kompozisyonların yüzeyine yerleştirilen diğer biçimler arasındaki uyumlarla bütünlük ve denge oluşturulmuştur. “Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi” (Res. 77) isimli resimde merkeze ve ön plana yerleştirilen insan figürünün simetrik oluşundan dolayı üstten aşağıya doğru genişleyen şekliyle üçgen kompozisyon izlenimini yansıtmaktadır. Resim kompozisyonunda merkeze yerleştirilen figürün etrafını çevreleyen diğer biçimlerin dengeli bir biçimde yerleştirildiği görülmektedir. Kompozisyonda açık-koyu, küçük-büyük, yatay-dikey gibi yüzeye yerleştirilen tüm biçimlerle çeşitlilik meydana getirilmiştir.

Jean-Baptiste Hilaire'nin, "Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında" (Res. 96), "Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde" (Res. 97) ve "Sultan Ahmed Cami" (Res. 99) isimli resimleri kapalı kompozisizyon özelliğini yansıtmaktadırlar. Merkeze yerleştirilen ana konunun çevresini oluşturan biçimlerle kompozisyon yüzeyi doldurulmuştur. "Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde" (Res. 97) isimli resimde, açık bir mekânda tek figürlü olarak betimlenmiş olup yatay zemin üzerinde figürün dikey görünümüyle yatay-dikey kontrastı oluşturmaktadır. Kompozisyon içerisinde açık-koyu tonlarla, kompozisyonda derinlik ve ifade biçimi sağlanmıştır.

Antoine-İgnace Melling'in, kapalı kompozisyon özelliği gösteren "Sultan III. Selim Portresi" (Res. 126) isimli resmi, tek figürlü kompozisyon şemasını da yansıtmaktadır. İç mekân (interior) sahneli "Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü" (Res. 133) isimli resminde, yüzeyini oluşturan tüm biçimlerin kompozisyon çerçevesi içerisinde dışarıya taşmayacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Kompozisyonun geneline bakıldığında açık tonların fazlalığı görülmekte olup koyu tonlarla kompozisyonda denge sağlanmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun içerisinde yer alan insan figürleri, mekânın zengin dekoratif öğeleri, pencereler, sedirler, çay ocağı ve şadırvan gibi biçimlerle zenginlik oluşturularak hareketli görünüm sağlanmıştır. Kompozisyonda yatay zemin üzerinde yer alan tüm dikey biçimlerle, önde-arkada, dolu-boş ve küçük-büyük gibi değerlerle de kontrast etkiler oluşturulmuştur. Tüm bu unsurlar kompozisyonun estetik ve plastik değerini artıran önemli öğeler olarak görülmektedir. Kompozisyonun yüzeyini oluşturan mekânda, düzenli şekilde yinelenen ya da tekrar edilen süsleme unsurlarıyla ritim duygusu oluşturmuş olup kompozisyonun hareketli görünümü pekiştirmiştir.

### **3.3. Işık-Gölge Etkileri**

Fransız Boğaziçi Ressamları, Batı tarzı resim özelliklerini tüm yönlerini resimlerine yansıtmışlardır. Resimde önemli bir yer tutan ışık-gölge etkisini iyi bir şekilde kullanarak kompozisyon içinde yer alan tüm biçimlerin ifadeci yönüne gerçeklik kazandırma konusunda önemli resimler üretmişlerdir.

Genelde açık ve iç (interior) mekânlarda geçen sahnelerde kompozisyonun yüzeylerinin aydınlanmasında doğal ve yapay ışıktan yararlanılmıştır. Açık mekân sahneli

kompozisyonlarda doğal ışık kaynağı olan gün ışığından yararlanılırken iç mekân (interior) sahneli kompozisyonlarda ise dönemin koşullarına bağlı olarak yapay ışık kaynağı olan mumdan yararlanılmış olabileceği muhtemeldir. Işık etkisi, kompozisyonların mekânı içerisinde bulunan tüm öğelerin üzerine yansıtılarak renklerde oluşan koyu, orta ve açık tonların değerleri resimlere yansıtılmıştır. Genel olarak ışığın geliş yönüyle ters orantılı olarak daha az açılarla yansıyan ışığın oluşturduğu gölgelik alanlar ise biçimlerin kompozisyonlardaki hacimselliğini, hareketliliğini, derinlik etkisini vurgulamaktadır.

Jean-Baptiste Vanmour'un kapalı (interior) sahneli resimleri arasında "Kahve İçen Türk Kızı" (Res. 38), "Dönen Dervişler" (Res. 40), "Elçi Vicont d'Andrezel'in Huzura Kabulü" (Res. 48), "Elçi Cornelis Calkoen'in Huzura Kabulü" (Res. 50), "Elçi Marki de Bonnac'ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Divan'da Kabulü" (Res. 42) ve "Haremde Dansçılar" (Res. 45) isimli resimlerinde, pencerelerden içeriye yansıyan ışık, kompozisyonu oluşturan mekânın içindeki tüm biçimlerinin görünüşleri üzerinde etkili olmuştur. Sol taraftaki pencerelerden içeriye vuran ışık, dikkatlerin çekilmek istendiği sahnedeki önemli alanın üzerine yansıtılarak vurgu elde edilmeye çalışılmıştır. Bu tür iç mekân sahneli kompozisyonlarda önemli olayların vurgulandığı kısımlarda, Sultan ve elçi heyeti yer almakta olup üzerlerine gelen ışığın etkisiyle, giysilerin ve mekânın renk tonları üzerinde parlaticı bir etki bırakmaktadır. Işığın geldiği noktanın tersi yönünde kalan kısımların gölgeleri, zeminde koyu renk tonları oluşturmaktadır. Böylelikle açık-koyu renk tonlarıyla oluşan kontrast etkilerle, resimdeki biçimlerin hacim etkisini kazandırırken anlam ve ifade yönünü de izleyiciye yansıtılmaktadır. Resimlerde açık alanlarda yumuşak geçişler görülürken koyu alanlarda yer yer sert geçişler görülmektedir. Örneğin "Elçi Cornelis Calkoen'in Huzura Kabulü" (Res. 50) resminde, Arz Odası'na yansıyan ışık mekânın atmosferini, renklerini canlı bir şekilde yansıtırken, kişilerin o andaki anatomik görünüşleri ve fizyonomilerindeki ifadeyi iyi bir şekilde izleyiciye yansıtmaktadır. Resmin aydınlanmasında yapay ışık kaynağıyla oluşturduğu iç mekân sahneli kompozisyonlarında ise "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi" (Res. 52), "Solakbaşı" (Res. 54), "Saraylı Kadın" (Res. 56) ve "Loğusa Ziyareti" (Res. 57) isimli resimler örnek gösterilebilir. Kompozisyonların genelinde betimlenmek istenen kişilerin duruş pozisyonlarına göre ışık, üzerlerine göre

yansıtılmıştır. Işığın fazla alan figürlerin farklı yerlerinde kullanılan renklerin açık tonlarıyla, parlak etkiler oluşturulmuş olup gölgede kalan alanlar koyu renk tonlarla betimlenmiştir. Orta tonlarla betimlenen yerler biçimlerin doğal renkleri olarak gözükmetedirler. Açık hava sahneli kompozisyonlarında ise doğal ışık kaynağı resimleri aydınlatmakta olup kompozisyonların genelinde daha aydın bir atmosfer oluşması sağlanmıştır. Açık hava sahneli resimlerde gün içerisinde bir an belirlenerek ışık-gölge değerini en iyi şekilde yansıtma yolu tercih edilmiştir. Örneğin “İsyancıların Öldürülmesi” (Res. 44), “Venedik Elçisi Francesco Gritti’nin Geçiş Alayı” (Res. 49), “Sultan III. Ahmed’in Portresi” (Res. 51), “Sultan I. Mahmud’un Portresi” (Res. 52), “Okulun İlk Günü” (Âmin Alayı) (Res. 58), “Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı” (Res. 59), “Hünkâr İskeleyi’nde Boğaz Gezintisi” (Res. 60), “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” (Res. 61) ve “Pera’daki Hollanda Büyükelçiliği’nden İstanbul’a Bakış” (Res. 62) gibi farklı konudaki resim örneklerinde bu özellikler görülmektedir. Vanmour, açık hava sahneli portre resimlerinde, genelde ışığın koyu yönünü kompozisyon yüzeyinde uyguladığı görülmektedir. Bu özellik, portre konulu çalışmasından biri olan “Sultan III. Ahmed’in Portresi” (Res. 51) resminde görülmektedir. Resimde vurgulanmak istenen figürün üzerine yansıtılan güçlü ışık resmin ifadeci yönünü sağlamaktadır. Resimde, ön plana tam boydan ve cepheden betimlenen Sultan’ın üzerine yansıtılan güçlü ışıkla gerçek anatomisi, fizyonomisi ve giysilerindeki tüm özellikleri vurgulanmıştır. Işık, figürün belden yukarı olan kısmında yoğun olarak etki gösterirken, belden aşağı kısmına doğru bu etki azalmaktadır. Işığın vurgulu bir şekilde alan giysilerin doğal renklerinde, açık tonlarla ara tonların oluşumu görülmektedir. Işığın etkisinin az olduğu yerlerde renklerin tonlarında koyuluklar görülmekte olup ince fırça darbeleriyle ipek kumaşın üzerinde oluşan kıvrımlı hatlarla sert geçişler belirtilmiştir. Kompozisyonun arka planında yer alan manzara görünümü, koyu renk tonlarıyla betimlenerek, ön plana ve merkeze yerleştirilen ana figürün üzerine tüm dikkatler çekilmek istenmiştir. Resimde tüm bu etkilerle, Barok resim üslubunun özellikleri görülmektedir.

Antoine-de Favray’ın iç mekân sahneli resimlerinde ise “Vergennes Kontu Charles Gravier” (Res. 67), “Elçi Saint Priest’in III. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü’nü” (Res. 74), “Vergennes Kontesi’nin Türk Giysileriyle Portresi” (Res. 76), “Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi” (Res. 77), “Yunanlı Bir Bayanın Portresi” (Res. 65),



“Catherine Rauilin” (Res. 68), “Otoportre” (Res. 72) ve “Levanten Kadınlar İç Mekân Başlıklarıyla” (Res. 78) isimli resimlerin tümü, iç mekân atmosferini yansıtan bir alanda betimlenmişlerdir. Bu örnekler arasında tek figürlü olarak betimlenen kompozisyon sahnelerinde, önemli kişilere ait figürlerin yerleştirildiği ön plan, ışık etkisiyle aydınlık gösterilerek geri plan koyu renk tonuyla betimlenerek loş bir görüntü vermeye çalışılmıştır. Favray, bu kompozisyonlarda, yüzeylerin büyük bir bölümünü oluşturan ana figürlerin anatomilerini, fizyonomilerini, giysilerindeki süslemeleri vurgulamak için, üzerine yansıtılan yapay ışığın güçlü ve parıltılı etkisini iyi bir şekilde kullanılmıştır. Figürlerin üzerinde vurguyu belirtmek için, ön plana yerleştirdiği figürlerin üzerine ışığı güçlü bir şekilde yansıtırken, geri plan koyu renkle betimlenerek gölgelik alanlarla ön planda figürler üzerinde vurgu oluşturulmuştur. Örnekler arasında yer alan “Yunanlı Bir Bayanın Portresi” (Res. 65) resminde, ön plana cepheden bir duruşla yerleştirilen kadın figürünün üzerine, bulunduğu iç mekânın yapay ışığı vurmaktadır. Işığın güçlü etkisi, figürün üzerine yansıtılırken geri plan koyu tonla betimlenerek, tüm vurgu figürün üzerine vermeye çalışılmıştır. Ressam, figürün fizyonomik özelliklerini, giysilerindeki süslemeler ve takılarındaki zarafeti iyi bir şekilde yansıtmak için ışığın güçlü etkisini kullanarak açık-koyu renk tonlarıyla belirtmeye çalışmıştır. Işık, figür üzerinde parıltılı bir etki bırakırken, gölgede kalan alanlar koyu tonlarla betimlenmiştir. Gölgede kalan alanlar, kompozisyona bir hacimlik ve hareketlilik kazandırmıştır.

Açık hava sahneli kompozisyonlarında ise doğal ışık resimlerinin görünümünü yansıtmakta en önemli unsur olmuştur. “Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda” (Res. 65), “Bahçede Rum Kadınlar” (Res. 79), “Boğaziçi ve Haliç Görünümü” (Res. 64) ve “İstanbul Panoraması” (Res. 75) resimlerinde, gün ışığı kompozisyonları aydınlatmaktadır. Kenti yansıtan panoramik görünümlü (Res. 75) resimde, doğa taklit yoluyla ele alınıp gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Bu nedenle kompozisyon içerisine sığdırılan kent görünümünün organik dokusunu, renklerini iyi bir şekilde yansıtabilmek için ışığın etkisi biçimler üzerine açık tonlarla vurmaktadır. Sağ ön planındaki alanlarda gölgelik alanlar, mimariyi yansıtan kahverenginin koyu tonuyla, diğer alanlarda gün ışığının parıltılı etkisiyle biçimlerin doğal renkleri daha açık bir tonla betimlenmiştir. Haliç ve Boğaz denizi yumuşak fırça darbeleriyle betimlenerek, yelkenli gemi ve

teknelerin gölgeleri deniz üzerine düşmekte olup açık-koyu renk tonlarıyla gölgelik alanlar betimlenmiştir. Kompozisyonda gökyüzünde fırça darbeleriyle oluşturulan bulutların açık, koyu ve yer yer kızılımsı renk tonlarıyla plastik etkiler vurgulanmıştır. Işığın kuvvetli etkisiyle oluşan açık-koyu tonlarla kompozisyona bir hareketlilik ve derinlik etkisi kazandırılmıştır.

Jean-Baptiste Hilaire'nin iç mekân sahneli, "Hristiyan Kadınlar Yaz Salonlarında" (Res. 80) ve "Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında" (Res. 96) isimli resimleri dışarıdan yansıyan ışıkla aydınlanmaktadır. Örnekler arasında yer alan "Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında" (Res. 96) resminde, kompozisyonun sahnesini bir evin odasının iç görünümü oluştururken, dışarıdan içeri yansıyan gün ışığının geliş açalarına göre ve odanın yüzeyindeki biçimler üzerinde loş bir atmosferli görünüm bırakmıştır. Odanın pencerelerinden içeriye yansıyan ışık, kompozisyonun merkezinde tandır etrafında oturan figürlerin üzerine ve etrafına daha çok vurmaktadır. Hilaire, çok sevdiği tandırlı bir sahneyi vurgulamak için kompozisyonda ışığı bu alan üzerine yoğunlaştırmıştır. Işığı fazla alan bu yerlerde, biçimlerin net görünüşleri, renklerin doğal görünüşleri belirli bir şekilde görünmesini sağlamaktadır. Işığı fazla alan yerlerde açık renk tonlarıyla betimlenirken, ışığı almayan yerlerde ise koyu renk tonlarıyla görünüşlerde belirsizlikler oluşmuştur. Işık-gölgeli alanların kompozisyonda görülmesi resmin hacimsel yönünü, derinliğini ve gerçekçiliğini artırmaktadır. Gölgeli, koyu alanların fazla oluşu ve tandır etrafındaki vurgulamak istenen sahnenin anını güçlendirmek için ışığın kullanımı Barok resimde görülen ışık-gölge arasındaki benzerlikleri yansıtmaktadır. Ressamın açık hava sahneli, "Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü" (Res. 87), "Tophane'den Görünüm" (Res. 83), "Yeni Cami ve İstanbul Limanı" (Res. 88), "İstanbul Görünümü" (Res. 89), "Galata'dan Sarayburnu Görünümü" (Res. 90) "Harem'den Bir Sahne" (Res. 92), "I. Abdülhamid Portresi" (Res. 94) ve "Cezayirli Gazi Hasan Paşa" (Res. 95) gibi örnek resimlerinde doğal gün ışığı kompozisyonları aydınlatmaktadır. Örnekler arasında "Galata'dan Sarayburnu Görünümü" (Res. 90) resminde, sol taraftan gelen ışık, kompozisyonun merkezine vurmaktadır. Ön plan, koyu renk tonlarıyla betimlenerek gölge etkisi verilmiş olup geriye doğru deniz üzerinde ışığın açık ve parıltılı etkisi görülmektedir. Deniz üzerinde oluşan bu etkileri açık renk tonlarıyla, dalgalarla oluşan koyu renk tonlarını ince fırça

darbeleriyle betimleyerek, deniz yüzeyi hareketlendirilmiştir. Gün ışığının, gökyüzü ve tüm yüzeyi kaplayan biçimler üzerinde oluşturduğu açık-koyu zengin renk tonlarıyla kompozisyonun derinliği ve plastik değeri vurgulanmıştır.

Louis-Francois Cassas'ın tüm resimleri açık hava sahnelidir. “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106), “Galata’dan Haliç ve İstanbul Görünümü” (Res. 107), “Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı” (Res. 109), “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Camisi’nin Görünümü” (Res. 110), “Saray Bahçesi’nde Gezinti” (Res. 111), “Sultan I. Abdülhamid’in Bayram Alayı” (Res. 112), “Sultan III. Selim’in Bayram Alayı” (Res. 113), “Topkapı Sarayı Bâbüsâade Kapısı” (Res. 114), “Güreş” (Res. 115) ve “Cezayirli Gazi Hasan Paşa’nın Portresi” (Res. 116) gibi farklı konulardaki resimleri bulunmaktadır. İstanbul’un panoramik ve manzara görünümleri, gökyüzünden gelen doğal gün ışığı kompozisyonları aydınlatmaktadır. Kompozisyonların geneline bakıldığında, ışığın geliş yönün tersi doğrultusunda bazılarında deniz üzerinde kayıkların gölgeleri deniz üzerine yansıtılırken, bazılarında ağaçların gölgelik alanlar oluşturduğu görülmektedir. Gölgelik alanlar koyu renk tonuyla, ışık etkilerinin güçlü olduğu yerlerde ise açık, orta ve parlak renk tonlarıyla betimlenmiştir. Gelenek-göreneklere yansıtan “Güreş” (Res. 115) isimli resimde, gökyüzünden etrafa yayılan doğal gün ışığı aydınlatmaktadır. Sol taraftan gelen ışık merkezde bulunan figürlerin üzerine vurmaktadır. Figürlerin gölgeleri zemine düşmekte olup gölgelik alanlar koyu renk tonlarla betimlenmiştir. Işığın biçimler üzerindeki yansıyan etkilerine göre kompozisyon yüzeyindeki renklerde açık, orta ve koyu renk tonlarıyla kontrastlar oluşturmaktadır. Oluşan kontrastlıklarla kompozisyonun ifadeci yönü yanısıra hareketliliği ve derinliği artırılmıştır.

Antoine-İgnace Melling’in, iç mekân sahneli “Haremin İçinden Görünüm” (Res. 129) ve “Tophane Meydanı’nda Bir Kahvehane’nin İç Görünümü” (Res. 133) isimli iki resmi, dışarıdan içeriye yansıyan ışıkla aydınlanmaktadır. “Haremin İçinden Görünüm” isimli resimde kapalı bir mekân olan haremi dışarıdan ve soldan gelen gün ışığı aydınlatmaktadır. Işığın geliş yönün tersi yönünde biçimlerin gölgeleri yüzeylere düşmekte olup iç kısımdaki odaları ve koridoru aydınlatmaktadır. Işık ayrıca geri planda loş görünümlere neden olmaktadır. Işığın kuvvetle vurduğu yerler açık renk tonuyla gösterilirken, gölgede kalan alanlar koyu renk tonuyla vurgulanmıştır. Geriye kalan

alanlar doğal renk tonuna uygun bir şekilde betimlenmiştir. Işık-gölge etkisinin başarılı bir şekilde uygulanarak, kompozisyona hareketlilik ve derinlik etkisi kazandırılmıştır.

Antoine-İgnace Melling genelde açık hava sahneli resimler yapmıştır. “Beşiktaş Sarayı” (Res. 120), “Tophane Meydanı ve Çeşmesi” (Res. 122), “Türk Düğün Alayı” (Res. 130), “A-Galata Kulesi’nden İstanbul Görünümü” (Res. 124), “B-Galata Kulesi’nden İstanbul Görünümü” (Res. 124), “Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Semtinden Resmedilen Görünümü” (Res. 125), “Sultan’ın Bayram Alayı” (Res. 127) ve “Bayram Günü Sultan’ın Tören Yürüyüşü” (Res. 128) “Hatice Sultan’ın Defterdar Burnu’ndaki Sarayı” (Res. 131), “Tarabya Köyü’nün Görünümü” (Res. 132) ve “İstanbul’da Hipodrom Meydanı” (Res. 134) isimli örnekleri açık havalı resimleri arasında yer almaktadır. Kompozisyonlarda ışık, biçimlerin üzerine farklı açılarla düşerek ışık-gölge değerleri resimlerin her birinde değişik özelliklerle vurgulanmıştır. Bu resimlerde ışığın kompozisyonun geneline yayıldığı görülmektedir. Kentin panoramik görünümünü ve manzaralarını yansıtan resimlerde görünümün netliğini izleyiciye yansıtabilmek için ışığın aydınlık etkisiyle ışık-gölge etkisini başarılı bir şekilde kompozisyonlarda betimlendiği görülmektedir. Işık-gölge etkileri oldukça başarılı bir şekilde görülmektedir. Örneğin “Tophane Meydanı ve Çeşmesi” (Res. 134) resminde, açık hava sahnesi özelliği gösteren kompozisyonda, gün ışığı kompozisyonun tümünü aydınlatmaktadır. Sağ taraftan gelen doğal ışık, kompozisyonun merkezini aydınlatırken ışığın az yansıdığı ve biçimlerin ışığı kestiği yerlerde gölgelik alanlar görülmektedir. Meydanın üzerinde yer alan figürlerin, pazar tentelerinin ve Tophane Çeşmesi’nin gölgeleri zemin üzerine düşmektedir. Işığı alan yüzeylerde, parlıtlı bir etki ile açık renk tonları görülürken, gölgelik alanlar koyu renk tonlarıyla betimlenmiştir. Kompozisyon yüzeyinde orta ton üzerine açık-koyu ton değerleriyle canlı, hareketli ve derinlik etkisi yansıtılmış ve bu özelliklerle de plastik etkileri başarılı bir şekilde verilmiştir.

Antoine-Laurent Castellan’ın iç mekân sahneli “Fransız General Dubayet’in İsmail Paşa’yla Görüşmesi” (Res. 139) isimli resminde, dışarıdan içeriye yansıyan ışık kompozisyonu aydınlatmaktadır. Işık, çok sayıda pencereden içeri yansıyarak, ışığın aydınlatıcı etkisi kompozisyonun genelini yayıldığı görülmektedir. Sol ön plandan içeriye yansıyan ışık biçimler üzerine farklı açılarla düşerek ışık-gölge etkisi

oluşturmaktadır. Bu nedenle ışığı fazla alan yerlerdeki ayrıntılar göze daha net yansırken, gölgede kalan kısımlardaki ayrıntıların görünümünde netlik azalmaktadır. Işık, kompozisyonda bulunan biçimlerin doğal renklerinde açık, orta ve koyu tonlarla kontrastlıklar oluşturulmuş olup kompozisyona hareketlilik ve derinlik etkisi kazandırılmıştır.

Açık hava sahneli örnekleri arasında ise resimlerde betimlenen ortama göre ışık etkili olmuştur. İstanbul'un panoramik ve manzara görünümünü konu alan resimler genel olarak açık bir hava atmosferini yansıttıkları için, gökyüzünden gelen doğal ışık, kompozisyonların tümünü aydınlatmaktadır. “Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti” (Res. 136), “Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul Görünümü” (Res. 140), “Topkapı Sarayı İncili Köşk” (Res. 135), “Sultan Ahmed Cami” (Res. 141), “Yeni Valide Cami” (Res. 142), “Kız Kulesi” (Res. 143) ve “Türk Kadınları Gezintisi” (Res. 144) isimli gravürlü resimleri, farklı konulu olduklarından dolayı genel olarak gökyüzünden gelen ışık, kompozisyonları aydınlatmaktadır. Işığın kompozisyon içindeki biçimler üzerine farklı açılarla düşerek ışık-gölge etkisi oluşturulmuştur. Örnekler arasında “Yeni Valide Cami” (Res. 142) isimli gravür resminde diğerlerinden farklı olarak karanlık bir atmosferi yansıtmaktadır. Karanlıkta betimlendiği anın görünümünü yansıtan kompozisyonda, ışık kaynağı olarak ay ışığından yararlanılarak açık-koyu tonlarla kontrast etkiler oluşturulmuştur. Ay ışığının parıltılı etkisi caminin kubbe kısımlarında, limanın zemin yüzeylerinde ve deniz üzerindeki dalgalarda görülürken diğer alanlarda koyu tonlar görülmektedir. Bu etkilerle resme derinlik ve hareketlilik kazandırılmıştır.

Michael-François Préaulx resimlerinin tamamı açık hava sahnelidir. Örnekleri arasında “İstanbul Sarayburnu Görünümü” (Res. 146), “Ayasofya” (Res. 148), “İstanbul” (Res. 149), “Dolmabahçe Görünümü” (Res. 150), “Sadâbâd Sarayı” (Res. 151), “Göksu Kasrı” (Res. 152), “Haliç'ten Süleymaniye'nin Görünümü” (Res. 153) ve “Tophane Meydanı” (Res. 154) isimli resimleri yapıldıkları anın ışığını kompozisyonun geneline yansıtılarak betimlenmişlerdir. “Tophane Meydanı” (Res. 154) resminde, soldan gelen ışığının etkileri kompozisyonun biçimleri üzerine farklı açılarla düşerek ışık-gölge etkileriyle plastik değerlerinin oluşmasını sağlamıştır. Buna bağlı olarak ışığı güçlü alan yerlerde açık renk tonları oluştururken, daha düşük seviyede alan yerlerde ise kapalı tonlar oluşturmuştur. Ön plana yerleştirilen Tophane Meydanı'nda gündelik işleriyle

meşgul insan figürlerinin ve binaların gölgeleri, ışığın geliş yönün tersi yönünde zemine düşerek yüzeylerde koyu tonlar oluşturmuştur. Işığın kompozisyon genelinde oluşturduğu açık-koyu renk değerleriyle hacimsellik, derinlik ve hareketlilik etkisi vurgulanmıştır. Kompozisyona yansıtılan doğal ışıkla, biçimlerin hacimselliğini, arasında oluşan mesafeyi ve tüm özelliklerini izleyiciye başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

### **3.4. Perspektif ve Derinlik Etkisi**

Batı resim sanatının en temel özelliklerinden biri olan perspektif, Avrupalı ressamların resimlerinde bütün kuralları ile uygulanmaktadır. Konumuz olan Fransız Boğaziçi Ressamlarının resimlerinde kimileri geleneksel Osmanlı resmine yakın teknikte yapılmış olsalarda çoğunlukla bu kurala uymuşlardır. Özellikle mimar, desinatör ve gravür sanatçıları bu etkiyi en güzel şekilde yansıtmışlardır.

Fransız Boğaziçi Ressamları betimledikleri resim kompozisyonlarında, biçimlerin yüzey üzerine dizilişlerinde insanın görsel algı kurallarına göre ufuk çizgisine doğru, ön plandan geriye doğru biçimlerin boyutları küçülmekte olup kontur çizgilerinde yumuşamalarla belirsizlikler görülmektedir. Bu doğrultuda ele alınan ressamların yaptıkları resimlerde, perspektif etkilerini örneklerle belirtecek olursak; Vanmour'un elçi kabul törenlerini betimlediği resimlerde iç mekânda sahnelen kompozisyonlarda, ressamın bakış açısı ve olaya olan mesafeleri bu alana göre şekillenmektedir. Oda mekânı içerisinde cepheden bakılarak betimlenen elçi kabul törenlerinde, mekânın derinliğini ressamın bakış açısına ve tekniğine göre yansıtmıştır. Arz Odası'ndaki "Elçi Vicont d'Andrezel'in Huzura Kabulü" (Res. 48) resminde, ön taraftan geriye doğru tüm biçimlerin boyutlarında küçülmeler görülürken, geri plandaki insan figürlerinin ve diğer biçimlerin renklerinde yumuşamalar görülmektedir. Geriye doğru ard arda yerleştirilen kalabalık insan figürlerinin ufuk çizgisinin bittiği yere kadar yerleştirildiği görülmektedir. Ayrıca kompozisyonun ışık-gölge değerleriyle derinlik ve perspektif etkisi vurgulanmıştır. Vanmour'un açık hava sahneli resimlerinde, perspektif ve derinlik etkilerini daha başarılı şekilde resim kompozisyonunda uyguladığı görülmektedir. "İsyancıların Öldürülmesi" (Res. 44), "Venedik Elçisi Francesco Gritti'nin Geçiş Alayı" (Res. 49), "Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı" (Res. 59), "Hünkâr İskeleyi'nde Boğaz

Gezintisi” (Res. 60), “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” (Res. 61), “Pera’daki Hollanda Büyükelçiliği’nden İstanbul’a Bakış” (Res. 62) ve “Patrona Halil” (Res. 63) isimli farklı konudaki resimlerinde perspektif ve derinlik uygulamalarının bütün özelliklerini yansıtmaktadır. Kompozisyonlarda çizgisel perspektif kuralı uygulanmış olup kompozisyonlarda yansıtılmak istenen görünümün ön ya da alt kısımdan başlayarak ufuk çizgisi bölümüne kadar yerleştirilerek perspektif ve derinlik etkisi vurgulanmıştır. Ufuk çizgisinden başlayarak üst kısım genelde açık gökyüzüyle kompozisyonlar tamamlanmıştır. Perspektif ve derinlik etkisini iyi yansıtanlar arasında “Pera’daki Hollanda Büyükelçiliği’nden İstanbul’a Bakış” (Res. 62) isimli resminde, ön planından ufuk çizgisine kadar yerleştirilen kentin yer şekilleriyle doldurulmuş olup ufuk çizgisinden sonraki bölüm gökyüzüne bırakılmıştır. Kentin görünümünü geniş ve derin bir bakış açısıyla sahnelemek için bulunulan yerin önemi perspektif ve derinlik uygulamalarında önemlidir. Geri planda ufuk çizgisinde biçimlerin konturlarında, renklerinde yumuşamalarla hava perspektifi oluşturulmuştur.

Antoine-de Favray’ın iç mekân sahneli resimleri arasında yer alan “Elçi Saint Priest’in III. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü” (Res. 74), kompozisyona aktarılan sahnedeki olayın görüş mesafesi kısa tutulmuş olup ön plandan geriye doğru kademeli olarak figürlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi uygulanmıştır. Kompozisyonda, sağ önden sola doğru iç kısma çapraz şekilde yerleştirilen insan figürleri ve tahtın geriye doğru derinleşen biçimiyle derinlik etkisi verilmiştir. Kompozisyonun yüzeyinde ışığın geliş yönüne göre biçimler üzerine farklı açılarla düşmesi sonucu oluşan açık-koyu renk tonlarının kontrast etkileriyle derinlik ve biçimlerin hacimselliği oluşturulmuştur. Ayrıca kompozisyonda uzun-kısa, boş-dolu, önde-arkada gibi değerlerle ve yatay zemin üzerine yer alan insan figürlerinin dikey görünümüyle derinlik uygulaması yansıtılmaya çalışılmıştır. Favray’ın resimlerinde perspektif ve derinlik uygulamalarını iyi şekilde yansıtan betimlemeleri ise kentin panoramik görünümüdür. Bu tarz resimler iki bölüme ayrılarak kompozisyonlar oluşturulmuştur. “İstanbul Panoraması” (Res. 64) ile “Boğaziçi ve Haliç Görünümü” (Res. 75) isimli resimlerinde, ön plana kentin doğal görünümündeki tüm biçimler ufuk çizgisine kadar yerleştirildiği görülmektedir. Ufuk çizgisinden sonraki bölüm ise gökyüzüyle tamamlanmıştır. Resimlerde, bu iki bölümün aynı oranda dengeli bir şekilde kompozisyona yansıtıldığı görülmektedir. Resimlerin

kompozisyonlarında ön plandan geriye doğru yerleştirilen kentin silüetiyle perspektif ve derinlik etkisi verilmiştir. Kent görünümünün geriye doğru derinleşen yer şekillerinin ufuk çizgisinde küçük boyutlarla yansıtılması ve biçimlerin boyutlarında oluşan belirsizlikler ve yumuşamalarla bu etkiler pekiştirilmiştir. Yatay biçimde yer alan yeryüzü şekline dikey şekilde uzanan biçimlerle kontrast etkilerle derinlik duygusu pekiştirilmiştir. Kompozisyonları oluşturan tüm biçimlerin yüzeye dağılımında oluşan tezat etkilerle derinlik etkisi sağlanmıştır. Bu etkiler açık-koyu, yatay-dikey, önde-arkada, uzun-kısa gibi kompozisyonu oluşturan kurulumlarla sağlanmıştır (Çakar, 2014, s. 89). Bulutlu gökyüzü ve soğuk renklerin arasında yer alan sıcak renklerle derinlik etkileri pekiştirilmiştir.

Jean-Baptiste Hilaire'nin resimleri arasında diğer ressamın gibi perspektif ve derinlik uygulamalarını en iyi şekilde yansıtan panoramik görünüm ve manzara sahneli kompozisyonlarıdır. Bunlar arasında "Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü" (Res. 87), "Yeni Cami ve İstanbul Limanı" (Res. 88), "İstanbul Görünümü" (Res. 89) isimli resimleri örnek gösterilebilir. "Yeni Cami ve İstanbul Limanı" (Res. 88) isimli resminde, Galata Limanı'ndan Eminönü'ne doğru bakılarak yakın bir görüş açısıyla ressamın görseline yansıyan kent silüeti kompozisyon yerleştirilerek betimlenmiştir. Ön planda gündelik işleriyle uğraşan kent insanı ile kayıklar, gemiler ve kentin mimari silüetini yansıtan biçimlerle kompozisyonun ufuk çizgisine kadar olan yüzeyi doldurulmuştur. Ufuk çizgisi biraz yukarda tutularak üst kısmı oluşturan gökyüzüyle kompozisyon tamamlanmıştır. Yatay bir biçimde kompozisyonu oluşturan kent silüetini dikey olarak kesen büyük yelkenli gemi, camilerin beden duvarları ve minarelerinin dikey bir biçimde yer almaları kontrast etkilerini yansıtmakta olup derinlik oluşturulmuştur. Önden geriye doğru kentin görünümünde yer alan tüm biçimlerin kompozisyon yüzeyine yerleştirilirken ard arda sıralanışı, önde-arkada ilişkisi, biçimsel öğelerin arasındaki boşluğu (espası) başarılı bir şekilde yansıtması derinlik etkisini yansıtmaktadır. Önden geriye doğru biçimlerin boyutlarında küçülmelerle perspektif etkisi, ışığın geliş açısına göre biçimler üzerinde oluşan açık-koyu ton kontrastlarıyla da derinlik, hacimsellik etkisi sağlanmıştır.

Louis-François Cassas, iyi bir desinatör olması bakımından özellikle kenti yansıtan manzara resimlerinde perspektif ve derinlik uygulamalarını başarılı bir şekilde



yansıtmiştir. Panoramik görünüm ve manzara resimlerinde aynı perspektif ve derinlik etkileri görülmektedir. “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106), “Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü” (Res. 108), “Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı” (Res. 109) ve “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Camisi’nin Görünümü” (Res. 110) gibi örnekli resimlerinde bu etkileri başarılı bir uygulamıştır. Örneğin “Sarayburnu Panoraması” (Res. 106) isimli resminde, görüş açısına giren tüm detayların gerçeğine uygun bir şekilde kompozisyonun ön planına yerleştirdiği Haliç’in gündelik yaşamındaki görünümüyle geriye doğru kademeli bir şekilde küçülen kentin silueti ile derinlik anlayışının etkileri görülmektedir. Ufuk çizgisine doğru biçimlerin görünümünde, kontur çizgilerinde yumuşamalarla, renklerde oluşan soğuk ve gri tonlarla kompozisyona farklı açılarla düşen ışık sayesinde renk perspektifinin etkileri görülmektedir. Bu etki bu alanlarda sisli bir atmosfer izlenimi yaratarak, derinlik etkisini iyi bir şekilde pekiştirmiştir. Üst kısım, açık-koyu tonlarla kaplı gökyüzüyle betimlenerek perspektif etkisi vurgulanmaktadır.

Mimar, desinatör ve ressam olan Antoine-İgnace Melling’in tüm konudaki resimlerinde perspektif ve derinlik uygulamalarını iyi bir şekilde uyguladığı görülmektedir. İlk başta gravür tekniğinde ele aldığı resimlerini daha sonra suluboya ve guajla boyayarak bu kompozisyonlarda hem çizgisel hem de renk perspektifinin kurallarını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin “Tarabya Köyü’nün Görünümü” (Res. 132) isimli resminde, Tarabya’nın o dönemki mimari görünümünü sol tarafa, sağ tarafa ise Boğaziçi denizini ve Anadolu yakasındaki kara parçasını yerleştirmiştir. Geri planda ise akıp giden Boğaziçi’nin deniz suları ve uzakta görünen dağ sıralarıyla perspektif etkisi görülmektedir. Önden geriye doğru kademeli bir şekilde küçülen doğa görünümü ve biçimlerin renklerinde, kontur çizgilerinde yumuşamalarla da derinlik etkisi kuralları uygulanmıştır. Ön planda kullanılan koyu ve sıcak renkler geriye doğru ufuk çizgisinde açık ve soğuk renklere yerini bırakarak renk perspektifi oluşturulmuştur. Geri planda ufuk çizgisinin üst kısmında açık gökyüzünde yer yer fırça darbeleriyle oluşturulan koyu tonlardaki bulut kümeleriyle de perspektif ve derinlik etkisi pekiştirilmiştir. Kompozisyona yansıyan ışığın biçimler üzerine farklı şekilde düşmesi sonucu oluşan açık-koyu renk tonlarıyla derinlik ve hacim etkisi vurgulanmıştır.

Mimar ve desinatör olan Antoine Laurent Castellan, resimlerinde perspektif ve derinlik uygulamalarını başarılı şekilde kullanmıştır. Özellikle, kenti gösteren gravür tekniğindeki panoramik ve manzara görünümlü resimlerinde bu etkiler görülmektedir. Antoine-Laurent Castellan'ın "Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul" (Res. 140) isimli gravür tekniğinde yapılan resminde, kompozisyonun ön planını geniş bir şekilde kaplayan sarayın bahçesi üzerine yerleştirilen insan figürleri, ağaçlar ve mimari yapıların kademeli olarak geriye doğru küçülen boyutlarıyla derinlik etkisi verilmiştir. Geri planda gözüken Sarayburnu silüetinin betimlenişi perspektif ve derinlik etkisini yansıtmaktadır. Işık-gölge değerleriyle oluşan açık-koyu tonlarla derinlik ve hacim etkisi sağlanmıştır. Farklı konularda ele aldığı resimlerinden biri olan "Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi" (Res. 139) isimli resminde ise betimlenen iç mekânın geriye doğru derinliği fazla olup ressamın sahnelenen olay karşısında kendisinde yarattığı bakış açısını yansıtmıştır. Resimde, mekânı oluşturan odanın geriye doğru derin bir görünümde olması, soldan sağa doğru yerleştirilen insan figürlerinin birbiri ardınca betimlenişiyle derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Geri planda mekânın pencereleri arkasında görünen manzarayla perspektif etkisi oluşturulmuştur.

Desinatör ve mimar olan Michael-François Préaulx'un kenti değişik yerlerden ele alan panoramik ve manzara görünümlü resimlerinde perspektif ve derinlik etkilerini iyi bir şekilde kompozisyonlarına yansıtmıştır. Örnekleri arasında "İstanbul Sarayburnu Görünümü" (Res. 146) isimli resminde, çizgisel ve renk perspektif kurallarının başarılı bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Kentin görünümü farklı bir yerden ve uzaktan bakılarak yapılmış, görünüm geniş ve detaylı bir şekilde kompozisyona yerleştirilmiştir. Ön plana yolcu taşıyan kayıkların olduğu Haliç yerleştirilmiş olup geriye doğru Sarayburnu silüeti ve Marmara Denizi'nin geniş görünümü yer almaktadır. Önden geriye doğru merkeze yerleştirilen Sarayburnu silüeti ufuk çizgisinde sonlandırılmış olup yerşekillerinin uzantısıyla perspektif ve derinlik etkisi uygulanmıştır. Ufuk çizgisinde biçimlerin kontur çizgilerinde yumuşamalar ve renklerinde açık, gri tonlarla renk perspektif uygulamaları görülmektedir. Sarayburnu üzerinde yer alan mimari doku ve bulutlu gökyüzüyle perspektif etkisi artırılmıştır.

### 3. 5. Renk Uygulamaları ve Kullanımları

Fransız Boğaziçi Ressamlarının resimleri incelendiğinde, Batı resminde renk uygulamaları ve kullanımlarının tekniklerle bağlantılı olarak değiştiği göz önünde bulundurulduğundan resimlerdeki tekniklerle renk kullanımının birlikte açıklanması daha doğru olacaktır. Gavür, suluboya, guaj, mürekkepli kalem ve yağlıboya gibi tekniklerde yapılan bu resimlerde genellikle gravür, suluboya ve yağlıboya tekniğininde resimler betimlenmiştir. Bu teknikler arasında en sıcak ve canlı renkler yağlıboyayla betimlenmiş olup soğuk ve mat görümlü resimler ise suluboya tekniğinde verilmiştir.

Bu ressamlar aynı zamanda kendilerine özgü bir çalışma tekniği ile ve üsluplarına göre resimlerinde renkleri kullanmaya dikkat etmişlerdir. Genel olarak ele aldıkları konuları gerçekçi bir şekilde yansıtan resimlerinde ışığın biçimler üzerine farklı açılarla düşmesi sonucu oluşan kontrastlıklarla doğala yakın renkleri kullanmış olup hayali tarzda ele aldıkları resimlerde ise ressamın beğenisine göre şekillendiği görülmektedir.

Jean-Baptiste Vanmour, İstanbul'da uzun süre yaşamış olmasının verdiği fırsatı iyi değerlendirmiş olup kenti ve toplumu detaylı bir şekilde gözlemlemiştir. Bu doğrultuda oluşturduğu resimlerde tüm biçimlerin ayrıntılarına ve doğal renk dokularına dikkat ettiği görülmektedir. Gravür tekniğinde yapmış olduğu Ferriol albümü resimleri dışındaki resimleri yağlıboya tekniğinde yapmıştır. Vanmour, yağlıboya tekniğinin özelliklerini resimlerinde kendine özgü yorumlarıyla kullanmıştır. Kompozisyonlarında ışığın biçimler üzerinde yayılışı ve değişimlerine bağlı olarak renk tonlarını yumuşak ve bazende sert geçişlerle uygulamıştır. Resimlerinin çoğunda desenlerin çizgisine bağlı renklendirme anlayışı görülürken bazı resimlerinde de (Res. 49, Res. 51, Res. 54) yer yer lekese (gölgesel) boyama tekniğini kullanarak renk geçişlerini yansıtmaya çalışmıştır. Kompozisyonların genelinde tarzına uygun olarak koyu kırmızı-kahverengi zemin üzerine diğer renkleri de kullanarak desenle bir bütünlük oluşturacak şekilde resimler yapmıştır. Vanmour, resimlerinde açık-parlak kırmızının, kahverengi, sarı ve yeşil ve mavi rengin canlı tonlarını fazlaca kullanmıştır. Ressam, kompozisyon yüzeylerini kırmızı-kahverenkli zemin üzerine daha çok pastelleşmiş tonları andıran renkleri kullanarak, mekâna yansıyan ışık etkisiyle sıcak ve canlı renkler kullanmıştır (Bull, 2003, s. 25-39). (İrepoğlu, 2003, s. 73-103).

Resimlerinde renk uygulamalarına örnek olarak çok figürlü elçi kabul törenlerinde genelde kendine özgü kırmızı rengin tonlarını oldukça çok kullandığı görülmektedir. “Elçi Cornelius Calkoen’in Huzura Kabulü” (Res. 50) ile “Marki de Bonnac’ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın Divanı’nda Kabulü” (Res. 42) resimlerinde, mekânların ışık ortamına göre kırmızının ve diğer canlı renk tonlarının değiştiği görülmektedir. Arz Odası’nda gerçekleşen sahne kompozisyonunda ışığın etkisiyle koyu kırmızının renk tonları görülürken, Divan’da sahnelenen elçi kabulün kompozisyonunda ise ışığın güçlü etkisiyle oluşan açık kırmızının canlı tonları görülmektedir. İç ve açık hava mekânlı sahneli resimlerinde renkleri mekânın konumuna göre ele alıp betimlemiştir. Vanmour’un bu tür kompozisyon sahneli resimlerinde, farklı renkleri oldukça canlı bir şekilde betimlemiştir. Bu resimler arasında yer alan ve iç mekân sahnesi yansıtan kompozisyonlardan biri olan “Loğusa Ziyareti” (Res. 57) isimli resminde, iç mekâna göre kullanmış olduğu renkleri ışığın cisimler üzerine geliş açılarına göre oldukça canlı bir şekilde betimlemiştir. Kişisel gözlemlerine bağlı kalarak ele aldığı bu kompozisyonda mekânın dekorlarından biri olan perdeleri yeşil, sedirde kirli beyaz yatak örtüsü, halı ve bazı figürlerin giysilerinde kırmızının parlak tonları, sarının açık ve koyu tonları, mavi, kirli beyazı canlı bir şekilde kullanarak ışığın renkler üzerindeki etkisiyle oluşan renk armonilerini resimde betimlemiştir. Aynı renklerin hâkim olduğu ve açık hava kompozisyon özelliği gösteren “Hünkâr İskelesi’nde Boğaz Gezintisi” (Res. 60) resminde ise doğaya uygun olarak renkleri oldukça başarılı ve gerçeğe uygun bir şekilde kullanmıştır. Ayrıca bu kompozisyonda deniz suyunun koyu renk tonu ile mavi gökyüzü içerisinde gri bulut tonları gibi soğuk ve mat renkleri kullanımı da ressamın bu tür sahneli kompozisyonlarında sıkça başvurduğu renk tonları arasında yer almaktadır. Hayali tarzda ele aldığı “Haremde Dansçılar” (Res. 45) resminde ise kompozisyon içerisinde yer alan figürleri ve mekânın dekorunu oluşturan biçimlerin görünümelerini beğenisine uygun şekilde renklendirerek betimlemiştir.

Antoine-de Favray’in yağlıboya ve guaj tekniğindeki resimlerine genel olarak bakıldığında, yağlıboya tekniğindeki kompozisyonlarında canlı ve sıcak renkleri oldukça fazla kullandığı görülmektedir. Kompozisyonlarında desen çizgilerine bağlı bir boyama tekniği ile renklerin tonlarını güçlü ışık sayesinde oldukça canlı bir şekilde

yansıtmaya çalışmıştır. Bu etkiyi iyi bir şekilde kullanarak özellikle önemli kişilerin ve Levantenlerin Doğu giysili resimlerinde, biçimlerin tüm ayrıntılarını doğal renkleriyle betimlemiştir. Kompozisyonlarındaki göz alıcı canlı renkleri yumuşak fırça tekniği ile duru, titiz ve ayrıntıcı bir çalışmayla başarılı bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Örneğin, “Boğaziçi ve Haliç Görünümü” (Res. 75) resminde, İstanbul’un o dönemki mimarisini ve görünümünü doğal dokusunu uygun, görsel algıya yansıyan renklerde vererek renk konusunda oldukça başarılı bir betimleme anlayışı yansıtmaktadır. Resimde gün ışığının yarattığı parlak tonları oldukça canlı bir şekilde kompozisyonun geneline yayarak kullanmıştır. Kompozisyonun ön planında sıcak ve kahverenginin tonları görülürken, orta kısımdan başlayarak geriye doğru açık mavi, yer yer yeşil gibi soğuk renklere bıraktığı görülmektedir. Açık mavi görünümlü gökyüzü içerisinde ara ara beyaz ve gri bulutlar görülmektedir. Bu tür manzara resimlerinde ön planda sıcak geriye doğru soğuk renklerin kullanımıyla kontrast etkilerle denge sağlanarak yakınlık-uzaklık etkisini izleyiciye yansıtmaktadır. İç mekânda ele aldığı tek figürlü kompozisyonlarından biri olan “Vergennes Kontu Charles Gravier” (Res. 67) resminde ise Türk giysileri giyinmiş elçi Vergennes Kontu üzerinde o dönemin modasına uygun oldukça gösterişli, görkemli bir elbise bulunmaktadır. Arka planda yeşil perde dekoru önünde bağdaş kurup oturmuş figürün omuzları üzerinde kahverenkli kürk ile beyaz kürklü açık parlak kırmızı renkli bir kısa kollu bir kaftan yer almaktadır. Altında parlak sarı renkli üzeri motiflerle bezeli iç kaftan bulunmaktadır. Bunun altında ise beyaz renkli üzerinde motiflerin bulunduğu iç gömleği görülmekte olup sıcak renklerin hâkim olduğu bir resimdir. Işığın kuvvetli etkisiyle parıltılı ipek kumaşların, pahalı kürkün ve süslü hançerin tüm özellikleri vurgulanmıştır. Renkleri kullanımında titizlik, renk tonlarındaki geçişlerdeki incelik ve yumuşak fırça darbeleri ressamın belirgin üslubunu yansıtmaktadır. Bu resimde ve benzeri diğerlerinde betimlediği kişileri, insan anatomisine ve figürlerin gerçek fizyonomisine, ten rengine uygun tonları, yumuşak fırça darbeleriyle ve oldukça duru bir ifadeyle desen çizgilerini, renk geçişlerini iyi bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Jean-Baptiste Hilaire ise suluboya, guaj, mürekkepli kalem, yağlıboya ve gravür tekniklerinde resimler betimlemiştir. Daha çok suluboya tekniğinde betimlemesi bulunan Hilaire, İstanbul’un doğal görünümünü realist bir üslupla kendine özgü

boyama tekniği ile biçimlerin renklerinin organik dokusuna bağlı kalarak betimlemeye çalışmıştır. Hayali tarzdaki resimlerinde ise kendi beğenisine bağlı bir anlayış görölmektedir. Örneğin “Sarayda Gezinti” (Res. 91), “Saraylı Kadın” (Res. 93) ve “Sultan I. Abdülhamid Potresi” (Res. 94) resimlerinde özellikle geri plan dekorları bu anlayışla boyayarak farklı bir izlenim sunmaktadır. Bu tarz resimleri dışındakilerin geneline bakıldığında, mimari yapı, doğa parçası, figürler ve kılık-kıyafet gibi kompozisyonda yer alan tüm biçimler gerçek hallerinde, abartısız bir şekilde yansıtan doğal görünülerinde boyanmıştır. Suluboya tekniğinin özelliğine bağlı olarak resimlerinin genelinde daha çok soğuk görümlü bir etki kompozisyonlarına hakîmdir. Bu nedenle kendi üslubunu yansıtan renk tonlarıyla resimlerini boyayarak kompozisyonlarda yer alan renkler arasında bir bütünlük oluşturmuştur. Açık-koyu tonları yumuşak kontrast geçişlerini Batı resim tarzına uygun bir şekilde betimleyerek, tekniğini de iyi kullanarak kendi üslubunu yansıtan resimler oluşturmuştur. Hilaire, iç ve açık hava mekânlı sahneli resimlerinde renkleri mekânın konumuna göre ele alıp betimlemiştir.

Hilaire'nin suluboya tekniğindeki resimleri arasında yer alan “Yeni Cami ve İstanbul Limanı” (Res. 88) ve “Galata'dan Sarayburnu Görünümü” (Res. 90) isimli resimlerinde geneline bakıldığında, kahverengi, mavi, yeşil ve beyaz gibi soğuk, nötr ve mat renkler kullanarak kompozisyonlar betimlenmiştir. Işığın kompozisyondaki tüm cisimler üzerindeki etkisiyle açık-koyu renk tonlarındaki geçişleri yumuşak fırça tekniğini kullanarak sunmuştur. Kompozisyonlarda mekânın atmosferinde olan soğuk ve sıcak renkleri organik dokusunda yansıtmaya çalışmıştır. Yağlıboya tekniğinde ele aldığı “İstanbul Görünümü” (Res. 89) ve “Cezayirli Gazi Hasan Paşa” (Res. 95) resimlerinde ise hareketli, biraz eğimli duran insan figürlerinin giysilerinde, parlak kırmızı ve sarı gibi sıcak renk tonlarını kullanarak, kompozisyonlara hem bir sıcaklık hem de bir derinlik kazandırırken geri planda bulunan mavi ve yeşilin soğuk tonlarıyla renkler arasında tezatlıklarla kompozisyonda denge oluşturulmuştur.

Desinatör ve suluboya ressamı olan Louis-François Cassas, daha çok suluboya, siyah mürekkep, guaj ve gravür gibi çeşitli tekniklerde resimler yaparak, soğuk, nötr renklerin kullanıldığı görölmektedir. Guaj tekniğindeki resimlerinde figürlerin giysilerinde sıcak renklere başvurduğu görölmektedir. Suluboya tekniğindeki örnekleri arasında bulunan

“Sarayburnu Panoraması” (Res. 106), Galata’dan Haliç ve İstanbul Görünümü (Res. 105), “Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü” (Res. 108) ve “Kadıköy Burnu’ndan Sultan Ahmed Camisi’nin Görünümü” (Res. 110) gibi resimlerinde kahverenginin tonları, mavi, yeşil ve beyaz gibi soğuk, nötr renkler kompozisyonlarda oldukça fazla kullanılmıştır. Guaj tekniğindeki “Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı” (Res. 109), “Sultan I. Abdülhamid’in Bayram Alayı” (Res. 112) ve “Güreş” (Res. 115) gibi resimlerinde ise kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renkleri daha çok kullanarak kompozisyonlara bir canlılık katmıştır. Manzara konulu resimlerinde, ışığın biçimler üzerinde oluşturduğu açık-koyu tonlarla doğanın renk armonisini, üslubuna özgü renklerle sunmuş olup desen çizgilerindeki yumuşak geçişleri başarılı şekilde uyguladığı gözükmemektedir.

Mimar, desinatör ve ressam özelliklerini resimlerine yansıtan Antoine-İgnace Melling’in İstanbul’un pitoresk görünümünü ele alan gravür resimleri daha sonra suluboya ve guaj tekniğinde boyanmıştır. Bu teknikteki resimlerinde kompozisyon içerisindeki tüm öğeleri ayrıntılarına varıncaya kadar titiz bir çalışma ile özellikle desinatörlük yeteneğine de kullanarak simetriye uygun bir teknikte resimler yapmıştır. Melling, bunun yanında resimlerine kendi üslubunu da yansıtarak kişisel gözlemlerine göre gerçeği tam olarak yansıtan resimlerinde ışığın figürler ve biçimler üzerinde etkilerini açık-koyu renk tonlarıyla yansıtarak kompozisyonun genel görünümündeki ifadeyi, derinliği ve hacimselliği yansıtmaya çalışmıştır. Ressamın figürlü kompozisyonlarında, doğal görünümü gerçekçi gibi yansıtan bir üslupla, desen çizgilerinin inceliği, renkler arasındaki yumuşak geçişler görülmektedir. Işığın biçimler üzerinde oluşturduğu açık, orta ve koyu tonlu renk armonileriyle renklerin zenginliği göze çarpmaktadır. Ön planda figürler ve biçimlerdeki sıcak renk kullanımı geri planda yerini soğuk renklere bırakarak hem kontrast etkilerine hem de izleyicide uzak-yakın ilgisini uyandırması bakımından önemlidir. Örneğin “Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü” (Res. 121), “Bayram Günü Sultan’ın Tören Yürüyüşü” (Res. 128) ve “Türk Düğün Alayı” (Res. 130) gibi resimleri suluboya ve guaj tekniğinde boyanmış olup önde sıcak, geri planda ise soğuk renklerin bir arada kullanımlarıyla birbirleriyle uyumlu kompozisyonlar oluşturulmuştur. Kompozisyonların genelinde gün ışığının biçimler üzerine yansıyan etkileriyle renklerin açık-koyu tonları ağır basmaktadır. Açık

havada sahnelen kompozisyonlarda ışığın vermiş olduğu etkiyle, biçimler üzerinde daha parlak bir kontrastla renkler gösterilmiştir. Örneğin, “Bayram Günü Sultan’ın Tören Yürüyüşü” (Res. 128) resminde daha çok sarı, kırmızı, mavi, çivit mavisi, yeşil, beyaz, kahverengi ve gri gibi renkler ressamın kullandığı renkler arasında olup ön planda sıcak renklerle kontrast etkiler oluşturarak denge sağlanmıştır. Kompozisyonların genelinde konuya sahne olan figürlerin üzerinde yer alan giysi renklerine ve doğada yer alan tüm cisimlerin orijinal renklerine uygun renkleri kullanarak kendi üslubunu yansıtmıştır. Melling, sıcak-soğuk renkleri bir arada kullanarak ışığın etkisiyle oluşan açık-koyu kontrast etkilerle kompozisyonlarına derinlik, hareketlilik ve canlılık katmaktadır.

Antoine-Laurent Castellan, gravür, suluboya ve guaj tekniğinde yaptığı resimleri bulunmakta olup renkleri iç mekân ve açık hava sahneli kompozisyonlarına uygun olarak uyguladığı görülmektedir. Suluboya tekniğinde boyanan çalışmalarından biri olan, “İçoğlan ve Kitap Ustası” (Res. 145) isimli resminde figürlerin üzerinde kırmızı, sarı ve turuncu gibi sıcak renkler ile mor, yeşil, beyaz ve kahverengi gibi soğuk renkleri bir arada kullanarak birbirine zıt renklerle bir tezatlık yaratmış olup renklerin canlı ve parlak oluşu kompozisyonu hareketlendirmiştir. Guaş tekniğinde betimlediği “Fransız General Dubayet’in İsmail Paşa’yla Görüşmesi” (Res. 19) resminde ise kullanılan kırmızının koyu tonları çok az olmakla birlikte mavi, yeşil ve kahverengi gibi soğuk renklerin tonları kompozisyonun geneline hâkimdir. Renkleri iç mekânın şartlarına göre kullanarak, ışığın etkisiyle mekânda o anda bulunan figürlerin giysilerindeki ve mekânın süslememesinde kullanılan renkleri diğer biçimlerin doğal renklerini kompozisyona aktarmıştır.

Mimar ve desinatör özelliklerini bir arada barındıran Michael-François Préaulx, genel olarak resimleri gravür tekniğinde ele almış olup bunun yanında suluboya tekniğinde de resim betimlemeleri bulunmaktadır. Ressamın resimlerinde, genel olarak gravür tekniğinin özellikleri görülmektedir. Suluboya tekniğinde yapmış olduğu resimlere baktığımızda genelde soğuk renklerin kompozisyona hakîm olduğu görülmekte olup ışığın biçimler üzerindeki oluşturduğu açık-koyu renk geçişlerini yumuşak bir şekilde sunmuştur. Suluboya tekniğindeki “Sadâbâd Sarayı” (Res. 151) ve “Haliç’ten Süleymaniye’nin Görünümü” (Res. 153) isimli resimlerinde, ele aldığı açık hava sahneli kompozisyonların mekânları içerisindeki figürlerin, mimarının ve tabiatın doğal haldeki



renklerini kullanmaya çalışmıştır. Kompozisyonlarda tüm biçimlerin renklendirilmesinde yeşil, mavi, kahverengi ve ara ara da sarı, turuncu renk tonları görülmekte olup her iki kompozisyonda soğuk renkler daha fazla kullanılmıştır. Gün ışığının biçimler üzerine yansmasıyla ortaya çıkan açık-koyu renk kontrastlarıyla, kompozisyonların yüzeylerinde hareketlilik ve derinlik etkileri oluşturularak betimlenmişlerdir.

#### 4. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

XVIII. Yüzyıl Fransız Boğaziçi Ressamlarının Resimlerinde Üslup konulu tez çalışmasında, ele alınan yedi Fransız Boğaziçi Ressamı'nın İstanbul ile ilgili resimleri; konu, kompozisyon, ışık-gölge, perspektif ve derinlik etkisi, renk uygulamaları ve kullanımları gibi üslup özellikleri bakımından incelenmiştir. Bu resamlarda İstanbul'a 1699'da ilk gelen Jean-Baptiste Vanmour olup, kentten 1827'de en son ayrılan ise Michael-François Préalx olmuştur.

İstanbul konulu resimleri seçilerek belirlenen bu 7 ressamdan Jean-Baptiste Vanmour'un 27, Antoine-de Favray'ın 15, Jean-Baptiste Hilaire'nin 18, Louis-Francois Cassas'ın 12, Antoine-Ignace Melling'in 18, Antoine-Laurent Castellan'ın 10 ve Michael-François Préalx'ın 8 resmi incelenmiştir. Bu resimlerde Elçi kabul törenleri, bayram alay ve törenleri, saray ve çevresi, önemli kişilere ait portreler, gündelik yaşam ve gelenek-görenekler, panoramik görünüm ve manzaralar ve önemli olaylar gibi konu başlıkları tek tek ele alınmıştır. Bu ressamların İstanbul'la ilgili resimlerinden seçilen örneklerle eser betimi yapılmış olup resimlerin farklı konu başlıkları adı altında genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Eser betimi yapılmış resimlerin yanı sıra ressamların hayat hikâyelerinin anlatıldığı ikinci bölümde metin arasına eklenen İstanbul'la ilgili benzer resim örnekleri de incelenmiştir.

İstanbul'a 1699 yılında en erken gelen Boğaziçi Ressamı olan Jean-Baptiste Vanmour'un yukarıda geçen konuların tümünde resimler betimlemiştir. Elçi kabul törenlerini betimleyen sanatçıların başında gelen Jean-Baptiste Vanmour'un ele alınan resimleri arasında bu konuyu yansıtan 7 resmi bulunmaktadır. Vanmour, Topkapı Sarayı'nda elçi kabul törenlerinin yapılış sırasına göre betimlemiştir. Elçi kabul törenlerini yapılış sırasına göre sıralandığında; elçi, ilk aşamda Saray görevlileri tarafından görkemli bir geçit töreni eşliğinde Topkapı Sarayı'na götürülmektedir (Res. 49). Daha sonra elçinin Saray'ın İkinci Avlu'dan geçişi, elçi törenlerinin ikinci aşamasını oluşturmaktadır. (Res. 43) Üçüncü aşamayı ise sadrazamın elçi onuruna Divan'da verdiği yemek takip etmektedir (Res. 42). Elçi kabullerinin son aşamasını ise elçilerin Sultan'ın huzuruna kabul edilişleri oluşturmaktadır (Res. 45, 46, 48), (Renda, 2003, s. 41-71).

Bu resimler, yatay bir biçimde, çok figürlü kompozisyon şemasında ve yağlıboya tekniğinde yapılmış olup gerçekçi bir anlayışta betimlenmişlerdir. Resimlerden bazıları açık hava sahnesi özelliği gösterirken (Res. 43, 49) gibi resimleri sadrazam ve sultanın huzuruna kabul törenleri ise iç mekân (interior) içerisinde geçen sahneleri oluşturmaktadır (Res. 47, 48, 50). Vanmour bu konudaki kompozisyonlarında, elçilerin siparişi doğrultusunda ve resmi bir protokolü yansıttıkları için o anın tüm detaylarını gerçekçi şekilde betimlemeye özen göstermiştir. Bu tarz tören resimlerinde, siyasi ve diplomatik ciddiyet figürlerin yüzlerine ve beden hareketlerine yansıtılmıştır. Çok figürlü kompozisyon şemasında ele alınan resimler, insan figürlerin ve diğer tüm biçimlerin kompozisyon içerisinde gruplar halinde dağılımı hem biçimsel düzeni hem de görsel zenginliğini oluşturmaktadır. Kompozisyonlarda, mekânların yatay zeminine karşın, insan figürlerinin hareketli dikey biçimleriyle kontrastlıklarla denge oluşturmuştur. Resimlerde, Vanmour'un renk üslubuna uygun olarak ışığın etkisiyle sıcak renklerin ton armonileri görülmektedir. Açık ve kapalı mekân sahnelerinde, mekânın atmosferini aydınlatan gün ışığını iyi kullanarak, renklerin üzerinde açık-koyu renk kontrastlarıyla derinlik etkisi oluşturulmuştur. Cepheden betimlenen sahnelerde, geniş bakış açısıyla geriye doğru derinleşen mekân yapısıyla derinlik, pencerelerin dışındaki manzara görünümüleriyle perspektif etkileri vurgulanmıştır.

Antoine-de Favray'ın elçi kabul törenlerini yansıtan örnekler arasında 4 resmi bulunmaktadır. Resimlerden üçü sultanın huzuruna kabul sahnesini (Res. 71, 73, 75) gibi biri de dönemin sadrazamının çadırında huzura kabul sahnesini yansıtmaktadır (Res. 71). Favray'ın Sultan'ın huzura kabul sahnelerinde aynı düzenle kompozisyon sahnesine yerleştirildiği görülürken daha dar bir görüş açısıyla figürleri kompozisyonun içine yerleştirmiştir. Yağlıboya ve guaj tekniğinde, çok figürlü, açık kompozisyon şemasında ele alınan huzura kabul sahneleri iç mekânda geçmektedir. Yatay bir biçimde ele alınan resimlerde Vanmour'un Sultan'ın huzura kabul sahnelerindeki (Res. 48, 50) gibi düzene uygun bir şekilde önemli şahsiyetler olan Sultan, sadrazam, elçi heyeti ve diğer biçimleri yerleştirdiği görülmektedir. Favray'ın, Sultan'ın huzura kabulü sahneli kompozisyonlarında, insan figürlerinin sayısı daha az tutulmuş olup daha yakın ve dar bir görüş açısıyla figürler kompozisyona yerleştirilmiştir. Arz Odası'nda gerçekleşen sahnelerde, sol pencereden yansıyan ışığın kuvvetli etkisi kompozisyonun belirli

yerlerine yansıtılarak vurgu sağlanmıştır. Bu yönüyle Barok resimlerinde görülen ışığın kuvvetli etkisinin belirli yerleri aydınlatması gibi (Res: 74) bu resimde de benzer özellikler görülmektedir. Işık, genel olarak figürlerin üzerine yansıtılarak, sol ön plan ve arka plan daha karanlık bırakılmıştır. Böylece kompozisyonda vurgu, ön planda merkeze yerleştirilen önemli kişilerin üzerine toplanmıştır. Işığın kuvvetli etkisiyle zemin ve diğer biçimler üzerinde oluşan açık, orta ve koyu tonlarla kompozisyonda plastik etkiler oluşturulmuştur.

Antoine-Laurent Castellan'ın resimleri arasında sadece bir tanesi elçi kabul sahnesini yansıtmaktadır. Sadrazamın huzuruna kabul sahnesinin betimlendiği “Fransız General Dubayet’in İsmail Paşa’yla Görüşmesi” (Res. 139) isimli resim, guaj boya tekniğinde iç mekânda geçen olayın atmosferini canlı bir şekilde yansıtmıştır. Mekânın zemininde, beden duvarlarında ve pencerelerindeki süslemelerinde yer yer Barok mimari özelliklerin görünümüyle oldukça hareketli bir dekor görüntüsü vermekte olup tekrarlanan süslemelerle kompozisyonda ritmik bir hava oluşturmuştur. Ressamın mimarideki detayları ve insan figürlerinin gerçek anatomilerine uygunluğuna dikkat etmiş olup giysilerindeki doğal görünümle biçimler arasında bir bütünlük oluşturmuştur. Resim, iç mekân (interior) resim özelliği yanında açık kompozisyon özelliğiyle Barok resim üslubunu ve egzotik Doğu atmosferini, kostümlerini yansıtmaktadır.

Aynı yüzyıl içerisinde İstanbul’da 1760 yılından itibaren bulunan İngiliz ressam Francis Smith (?) ve İtalyan ressam Francesco Casonava (1727-1802) gibi ressamalarda elçilerin huzura kabullerini betimlemişlerdir (Boppe, 1998, s. 182; Hitzel, 2002, s. 48). Francis Smith’in 1763-1769 yılları arasında betimlediği “İngiliz Elçisinin III. Mustafa’nın Huzuruna Kabulü” (Res. 155) ve Francesco Casonava’nın 1779 tarihli “Elçi Saint Priest’in Sadrazamın Huzuruna Kabulü” (Res. 156) isimli resimlerinde, benzer konuda resimler yapan Fransız Boğaziçi Ressamlarının kompozisyon düzenleri ve özellikleri görülmektedir. Resimlerde canlandırılan sahneler, Arz Odası’nda ve sadrazamın üstü kapalı yanları açık gibi iç mekânlarda gerçekleşmekte olup kompozisyonların merkezine Sultan, sadrazam ve elçiler yerleştirilmiştir. Bu konuda yapılan diğer resimler gibi protokolün tüm detaylarına dikkat edilmiş olup figürler bir düzen içinde kompozisyonlara yerleştirildiği görülmektedir. Işık, sol taraftan farklı açılarla biçimlerin

üzerine vurmakta olup ışığın yoğunluğu daha çok olayın geçtiği alana yansıtılarak vurgulanmıştır. Her iki kompozisyonda, perspektif ve derinlik etkisi başarılı bir şekilde verilmiştir.

**Res. 155:İngiliz Elçisinin III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü, Francis Smith,  
Res. 156: Elçi Saint Priest'in Sadrazamın Huzuruna Kabulü,  
Francesco Casonava, Château Musée du Versailles.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/14003448822611099/>), **Kaynak:**[Erişim Tarihi: 19.05.19], (Hitzel, 2002, s. 48).

Francis Smith'in resminde, zeminde ve duvar yüzeylerinde yer alan süslemelerin tekrar eden sıralanışlarıyla kompozisyon ritmik etkilerle hareketlendirilmiştir. Sarı, kırmızı gibi renklerin çokluğu kompozisyona sıcak etki bırakırken ışığın renkler üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla kontrastlıklar elde edilerek derinlik etkisi verilmiştir. Cassonova'nın elçi Saint Priest'in Davut Paşa'nın huzuruna kabulü resmi, Favray'ın (Res. 71) resmiyle benzer özellikler göstermektedir (Hitzel, 2002, s. 48). İki resimde de aynı sadrazam ve elçi yer almakta olup üstü kapalı yanları açık bir mekândaki kabul anını yansıtmaktadırlar. Açık kompozisyon özelliğinde yapılan resimde figürler gerçek fizyonomilerine uygun bir şekilde yansıtılırken geri planda yer alan kent manzarası resmin derinlik ve perspektif etkisini artırmıştır.

Aynı yüzyıl boyunca İstanbul'a hiç gelmemiş birçok Batılı ressam, elçi kabul törenlerini kendi üslubuna uygun ve kompozisyon kurgularında hayali unsurlar barındırmıştır. İstanbul'a hiç gelmemiş olan ve Jean-Baptiste Vanmour'un kompozisyon düzenini kullanan Giovanni Antonio Guardi'nin 1742 tarihli "Sarayın İkinci Avlusundan Maiyetiyle Geçen Bir Büyükelçi" (Res. 157) isimli resminde, Vanmour'un resminin (Res. 40) bir benzerini betimlemiştir Guardi'nin resminin konu ve kompozisyon düzeni açısından benzer özellikler görünmesine rağmen, sol ön tarafa yerleştirilen ve orijinal resimde yer almayan farklı insan figürleri hayali unsurlar olarak gerçeği

yansıtmamaktadır. Bu figürler, Vanmour'un Reciel Ferriol<sup>4</sup> albümünde kıyafetleri yansıtan tek figürlü tiplerini yansıtmaktadır (Gürçağlar, 2005, s. 68).

**Res. 157:**  
**Sarayın İkinci Avlusundan Maiyetiyle Geçen Bir Büyükelçi, Giovanni Antonio Guardi, İngiltere Büyükelçiliği, 1742.**



**Kaynak:** (Gürçağlar, 2005, s. 67).

Her iki resme bakıldığında, Vanmour'un kompozisyon düzeninde önde ve arka planda yer alan figürler, sarayda gerçekleştirilen elçi kabul törenine uygun düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir. Guardi'nin benzer resminde insan figürleri önden arkaya doğru kompozisyon yüzeyine dağınık bir şekilde yerleştirilmiş olup derinlik etkisi vurgulanmıştır. Guardi'nin resminde gün ışığı etkisi kompozisyonun geneline yayılırken tüm biçimler üzerindeki açık-koyulu renk geçişleriyle derinlik vurgusu sağlanmıştır. Vanmour'un resminde daha sıcak, parlak renklerle canlı bir atmosfer görülürken Guardi'nin tüm biçimler ve insan figürlerinde farklı renklerin mat etkisini kullanılarak, sıcak-soğuk renklerle dengeyi sağlamıştır. Geri planda renk lekelerinin (gölgesel) oluşturduğu biçimlerin donuk görünümleri gözlenmektedir.

Bu resimlere benzer bir diğer örnek ise İsveç Celsing Şatosu'nda bulunan ve ressamı belirsiz olan "III. Mustafa'nın İsveç Elçisi Ulric Celsing'i Kabulü" (Res. 158) isimli resim, Vanmour'un elçi kabul sahnelerindeki kompozisyon düzeninde betimlenmiştir. Bu resim daha çok Antoine-de Favray'in benzer konuda ele aldığı resimlerinden biri olan (Res. 73) resmiyle kompozisyon düzeni ve kuruluşu açısından benzer özellikler göstermektedir.

---

<sup>4</sup> Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz. Bölüm 2: Jean Baptiste Vanmour, s. 41-42.

**Res. 158:**

**III. Mustafa'nın İsveç Elçisi Ulric Celsing'i Kabulü, Ressamı Belirsiz, Celsing Şatosu, İsveç.**



**Kaynak:** (Renda,2004, s. 1090-1121).

İki resimde de farklı Sultan ve elçiler görülmesine rağmen kompozisyonun soluna Sultan ve Sadrazam sağ plana da elçi ve heyeti yerleştirilmiştir. Bu bakımdan figürlerinin ve diğer biçimlerin kompozisyon içerisine yerleştirilmesinde benzer özellikler görülmektedir. Benzer özelliklerden biri mekânının derinliği kısa tutularak, insan figürleri ön plana daha yakın bir şekilde yerleştirilmiştir. Kompozisyonların zemininde, beden duvarlarında ve giysilerde kırmızı, turuncu ve sarı gibi sıcak renk tonlarının armonisi görülmektedir. Celsing'in kabulü resminde daha çok sıcak renkler kullanılmış olup Sultan'ın solunda yer alan iki şehzadenin betimlenişi de diğer resimden ayrılan özellik olarak görülmektedir.

Osmanlı saray protokolünün yansıtıldığı törenler, Batılı ressamın konuları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Teşrifat-ı Kadime ismiyle bilinen saray protokolünce özel ve dini günlerde düzenlenen törenleri betimleyen ressamlar arasında Vanmour, Cassas ve Melling bulunmaktadır (Germener ve İnankur, 2008, s. 126). Bu ressamlar genel olarak bayram tören sahnelerini üsluplarına göre betimlemeyerek, yatay biçimli ve çok figürlü kompozisyon şemasını kullanmışlardır. Jean Baptiste Vanmour'un bu konuda değerlendirilen bir resmi bulunmaktadır. Yağlıboya tekniğinde ele aldığı "Sultan III. Ahmed ve Bayram Alayı" (Res. 41) isimli resmi bulunmaktadır. Louis-François Cassas'ın "Sultan I. Abdülhamid'in Bayram Alayı" (Res. 112), "Sultan III. Selim'in Bayram Alayı" (Res. 113) isimli 2 resmi ile Antoine-İgnace Melling'in "Sultan'ın Bayram Alayı" (Res. 127) ve "Bayram Günü Sultan'ın Tören Yürüyüşü" (Res. 128) isimli 2 resmi bulunmaktadır. Resimlerde dönemin sultanları ve saray heyetininin bayram ya da Cuma namazı kılmak için camiye gidişleri ya da camiden gelişleri

betimlenmiştir. Kompozisyonların ön planına Sultan ve yanındaki heyet yerleştirilmiştir. Geri plana doğru saray heyetinden kişiler, Ayasofya, Sultan Ahmed Cami, Sultan III. Ahmed Çeşmesi gibi kentin önemli yapıları doğal görünümüne uygun bir şekilde betimlenmiştir. Saray protokolünü yansıması ve kişilerin, diğer biçimlerin bilinen özellikleriyle betimlenmesi, resimlerin gerçekçi yönünü pekiştirmektedir. Antoine-İgnace Melling'in resimleri, bu döneme kadar yapılan bayram alay ve törenlerindeki tüm korteji yansıtan betimlemeler olarak görülmektedir (Boppe, 1998, s. 131). Vanmour, Cassas, resimlerinde alayın bir bölümünü kompozisyonlarında betimlerken Melling, töreni tüm özelliklerine uygun, ayrıntılı ve oldukça geniş bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Genel olarak bakıldığında yatay bir biçimde ve çok figürlü kompozisyon şemasında ele alınan resimlerde, törene katılan Sultan saray heyetinin bir düzen içinde yerleştirildiği görülmektedir. Bayram törenlerinin ön plana çıkarıldığı resimlerin sahnelerinde yansıtılmak istenen önemli kişiler merkeze yerleştirilirken geriye doğru yerleştirilen diğer insan figürleri, cami, ağaçlar, bina gibi biçimlerle derinlik sağlanmış olup kompozisyonların perspektif etkisi gökyüzüyle de artırılmıştır. Resimlerde, renkli giysilerin çekiciliği ve diğer biçimlerin de kompozisyonlar içinde betimlenişi, biçimsel zenginliğini yansıtan unsurlardandır. Işığının etkisiyle biçimler üzerinde oluşan açık-koyu tonlarla kompozisyonlarda derinlik ve hareketlilik etkisi oluşturulmuştur.

Bu resmi törenlere, minyatürlü elyazmalarında da rastlanılmaktadır. Örneğin Sultan III. Ahmed'in çocuklarının sünnet töreninin anlatıldığı Vehbi'nin eseri *Surnâme-i Vehbi*'de yer alan Okmeydanı'na gelişi ile ilgili resimde, Nakkaş Levni, bu görkemli atmosferi betimlemiştir (Res. 159).

**Res. 159:**  
**Sultan'ın Okmeydanı'na Gelişi, Levni, *Surname-i Vehbi*, TSMK, A 3593, 1720.**



**Kaynak:** (Atıl, 1999, s. 58-59).



Resimde Sultan ve heyetinin yer aldığı sahne çift sayfa halinde gösterilmiştir. Yapraklar birleştirildiğinde Melling'in (Res. 127, 128) gibi resimlerinde olduğu gibi tören korteji bütünüyle gösterilmiştir. Minyatür geleneğinde ele alınan bu kompozisyonlarda, ön tarafa yerleştirilen kalabalık figürler yer alırken geri planda dağ üzerinde ağaç kümeleri ve bulutlu gökyüzüyle perspektif ve derinlik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Levni, o dönemin tören anlayışını canlı ve gerçekçi bir şekilde minyatür geleneğinde yansıtmıştır.

XVIII. yüzyılın sonu ile XIX. yüzyıl boyunca törenleri farklı bir şekilde resimlerine yansıtan yerli ve Batılı birçok ressam, tören anını oldukça canlı ve heybetli bir biçimde betimlemişlerdir. Örneğin, saray ressamı Kapıdağlı Kostantin'in Bâbüssâde Kapısı önünde bayramlaşma törenini betimlediği "III. Selim'in Bayram Töreni Kabulü" (Res. 19) resminde, Kapıdağlı'nın tören düzeni ve figürleri yerleştirilme biçimi Batılı resim anlayışıyla en çok yaklaşan resim olarak görülmektedir. Resim, hem minyatür geleneğinde hem de yağlıboya resme geçiş aşamasının başarılı bir örneği olması yanında, törenleri ayrıntılı ve gerçeğe uygun bir şekilde perspektif ve derinlik değerlerini de yansıtmaları bakımından önemlidir. Resimde ayrıca ressamın, Vanmour'un elçi kabul törenlerinin geçtiği bu mekândaki resim betimleme kalıplarından yararlanmış olabileceğini göstermektedir (Res. 160), (Germaner ve İnankur, 2008, s. 129).

**Res: 160:**  
**Topkapı Sarayı'nda Devlet Töreni, Jean Baptiste Vanmour ya da Vanmour Okulu, Palazzo Venezia Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 67).

Osmanlı törenlerini, XIX. yüzyılda İstanbul'a gelmiş olan Batılı ressamlar, Boğaziçi Ressamları gibi gözleme dayalı bir anlayışta betimlenen resimleri bulunmaktadır. Bayram törenlerinden farklı olarak Selamlık ve Kılıç Alaylarını konu alan

çalışmalarında benzer düzende betimlendikleri görülmektedir. Örneğin, İtalyan ressam Paola Verona'nın "Abdülmecid'in Maiyetiyle Eyüp'ten Kılıç Alayı Dönüşü" (Res. 161) resminde, etrafını kuşatan görevlilerin bulunmadığı bir şekilde ön plana yerleştirilen sultanın önünden giden ve onu takip eden kişiler yer almaktadır. Sultanın kortej içindeki değişen yerine rağmen, ressam bu konuda daha önce yapılan resimde gibi olayın geçtiği mekânın atmosferini oluşturan tüm renklerini ayrıntıcı ve gerçekçi bir üslupla betimlemiştir. Geri planda yer alan mimari binalar ve doğa dokusunun gerçeği gibi yansıtılmasıyla, kompozisyonun hem gerçekçiliği hem de derinlik ve perspektif etkisi vurgulanmıştır.

**Res. 161:**  
**Abdülmecid'in Maiyetiyle Eyüp'ten Kılıç Alayı Dönüşü, Paola Verona, TSMK, 1839.**



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 140).

Osmanlı Sarayı, Batılı birçok ressamı ve gezgini İstanbul'a çeken önemli yerlerin başında gelmektedir. Özellikle ressamların hayal dünyasını zenginleştirmiş olup birçok ressamın resimlerinde yerini almıştır (Germaner ve İnankur, 2008, s. 75). Saray ve çevresini yansıtan resimler değerlendirildiğinde; Jean-Baptiste Vanmour'un 4 resimi ele alınmıştır. İki Recuel Ferriol albümünden saray çevresindeki görevlilerin hem giysilerini hem de kişisel özelliklerini yansıtan "Haseki Sultan" (Res. 39), "Solakbaşı" (Res. 55) gibi resimleri yer almaktadır. Diğerleri ise Hollanda elçisi Cornelis Calkoen'in, Rijkmuseum Koleksiyonu'nda yer alan "Haremde Dansçılar" (Res. 45) ve "Saraylı Kadın" (Res. 56) resimleridir. Belirtilen resimlerden bazıları birer portre özelliği de göstermektedirler (Res. 39, 56). Vanmour "Haremde Dansçılar" (Res. 45) isimli resimde, halkı gözlemeleme sonucu hayal gücünü kullanarak resmi betimlemiştir. Sarayın harem yaşantısını yansıtan resimde, kompozisyonun ön plana yerleştirdiği geniş alanda dans eden kadınlar, hizmetçiler, ayakta duran haremağaları ve geri planda sedir

üzerine oturmuş sultan ve saraya mensup kadınlar görülmektedir. Kompozisyon kurgusu itibarı ile hayali olan bu kompozisyonda, mekân içinde bulunan tüm biçimlerin karşılıklı iletişimi ve bütünlüğü görülmektedir. Gerek insan figürlerinin tipleri, oturuş tarzları, gerekse yerel motiflerle süslü giysileri ve mekânın içini kaplayan dekorun uyumu bütünlüğü yansıtan unsurlardır. Ressamın Doğu insanını zarif görümlü, üzerlerindeki zengin motifli ve parlak giysileri bu özellikleri yansıtmaktadır. Kompozisyonda, sol taraftan gelen ışığın geri planda sedir üzerindeki sultanın bulunduğu alanı daha aydınlatıcı etki yaratırken, ön plan daha koyu tonlarla betimlenmiştir. Biçimler üzerinde yer yer açık-koyu tonlarla kontrastlıklar etkiler verilmiştir. Kompozisyona sıcak renklerin hakîm olduğu görülürken geri planda pencerelerin arkasında yansıtılan manzara ile derinlik etkisi başarılı bir şekilde oluşturulmuştur.

Jean-Baptiste Hilaire'nin bu konuda 4 resmi incelenmiştir. “Sadrazam'ın İftar Sofrası” (Res. 84), “Sarayda Gezinti” (Res. 91), “Harem'den Bir Sahne” (Res. 92) ve “Saraylı Kadın” (Res. 105) isimli resimleri, gravür, suluboya ve guaj kullanarak yaptığı betimlemeleridir. Kendinden önceki ve çağdaşı olan İstanbul'da bulunan diğer ressamın gibi saraya mensup önemli şahsiyetleri, saray halkıyla birlikte gündelik yaşamlarını Doğu egzotizmini oluşturan bir anlayışla ve hayali sahnelerle betimlemeye çalışmıştır. Haremin gizemli yaşantısını yansıtan resimlerinde, sultanı ve diğer önemli kişileri ön planda, merkezde betimlemeye çalışırken, derinlik etkisi için geri plana mekânı oluşturan mimari unsurlarla ve diğer biçimleri yerleştirmiştir. Resimlerde yer alan insan figürlerinin gerçek anatomilerine uygun olarak yansıtılmış olmaları ve hareketli duruşları, kompozisyonlara canlılık ve hareketlilik kazandırmaktadır. Kompozisyonlarda gökyüzünden yansıyan ışığın etkisiyle, açık-koyu tonlarla derinlik ve geri planda görünümde yumuşamalarla renk perspektif etkisi oluşturulmuştur. “Harem'den Bir Sahne” (Res. 92) isimli resimde, üst kısmında iki kenara yerleştirilen ağaçların ve mimari yapının dışa taşan görünümüleri Barok etkileri yansıtırken açık alanda eğlenceyi ve kişilerin Doğu egzotizmini yansıtan görünümüdür. Ayrıca resimde, mimari yapının beden duvarları üzerinde yer alan bitkisel süslemeleri ve manzara resimlerini organik dokusuna uygun bir şekilde betimlenmesi, ressamın titiz ve ayrıntıcı üslubunu yansıtmaktadır.

Saray çevresini yansıtan Louis-François Cassas'ın "Topkapı Sarayı Bâbüssâade Kapısı" (Res. 114) isimli 1 tane resmi bulunmaktadır. Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda bulunan mekânı, gerçek görünümüne uygun bir şekilde yansıtarak betimlemiştir. Desinatör özelliğini mimari çizimlerde iyi kullanan Cassas, yeteneğini bu resimde de göstermiştir. Yan profilden kompozisyonun soluna yerleştirilen Bâbüssâade Kapısı'nın geriye doğru yansıyan revaklı bölümü kompozisyonu oluşturmaktadır. Avluda, revaklar altında farklı renkte giysileriyle yer alan insan figürleri ve ağaçlarla kompozisyon tamamlanmıştır. Mekânın anıtsal tarzdaki mimari görünümünü uzaktan bir bakış açısıyla yansıtarak insan figürleri kompozisyonda oldukça küçük şekilde betimlenmiştir. Suluboya kullanılarak betimlenen resimde, Babüssaade Kapısı'nın bitişiğindeki revak alınlığında manzara resimlerinin olduğu görülmekte olup ressamın mimari çizimlerdeki titiz ve ayrıntıcı üslubunu yansıtan özelliklerindedir. Avludaki bitki örtüsünün sarıya çalan tonlarıyla sonbaharda yapıldığını hissettirmektedir. Bu nedenle sıcak renklerin kompozisyonun geneline hakîm olduğu görülürken, Babüssaade Kapısı, diğer mimari biçimler ve doğanın dokusu doğal rengine uygun olarak betimlenmiştir. Geriye doğru yansıyan mimari yapının görünümüyle perspektif etkisi verilmiş olup ıgün ışığının etkisiyle açık-koyu ton kontrastlarıyla, resimde hareketlilik ve derinlik etkisi oluşturulmuştur. Biçimlerin dışa taşan görünümüyle Barok etkiler görülürken, insan figürleri ve mimari biçimler Doğu egzotizmini yansıtmaktadır.

Antoine-İgnace Melling'in saray ve çevresini yansıtan 5 tane resim çalışması bulunmaktadır. Melling'de diğer Batılı ressamlar gibi resim konusunda kendilerine çekici gelen ve bir gelenek oluşturan saray ve çevresini yansıtan konularda realist ve az da olsa hayali biçimde resimler betimlemiştir. Bunlar arasında "Topkapı Sarayı'nın Birinci Avlusu" (Res. 119), "Beşiktaş Sarayı" (Res. 120), "Sultan III. Selim General Sebastiani'yi Sarayburnu Ucunda Karşılarken" (Res. 123) "Haremin İçinden Görünüm" (Res. 129) ve "Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı" (Res. 131) isimli resimleri yer almaktadır. Batılılarca ilgi çeken sarayın Harem bölümünü hayale uygun bir şekilde betimlediği "Haremin İçinden Görünüm" (Res. 129) isimli resimde, Melling kompozisyonun her iki tarafına yerleştirilen birimlerin içinde ve etrafında yer alan kadınları, gündelik işleriyle meşgul hallerini betimlemeye çalışmıştır. Odalarda günlük işleriyle uğraşan figürlerin hareketli oluşları, kompozisyona canlılık katmıştır. Ressamın

mimari çizimlerdeki ustalığı, gözlem gücüne bağlı olarak ayrıntıları iyi bir şekilde izleyiciye aktardığı resimlerden biridir. Gravür tekniğinde yapılan resim daha sonra suluboya tekniğinde boyanmış olup kompozisyonu oluşturan biçimlerin desen çizgilerinde ışığın etkisiyle yumuşak geçişler görülmektedir. Işığın etkisiyle açık-koyu tonlarla kontrast etkilerle derinlik ve hacim etkisi başarılı bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Işığın, renkler üzerindeki özellikle sarı renkte açık, orta, koyu gibi tonlarla renk armonileri oluşturularak hareketlilik sağlanmıştır. Açık kompozisyon özelliğini yansıtan resimde geri doğru biçimlerin boyutlarında küçülmeler ve kontur çizgilerinde yumuşamalarla perspektif etkisi başarılı şekilde uygulandığı görülmektedir.

Aynı yüzyıl içerisinde bu ressamların albümlerinden yararlanarak resimler yapan Batılı ressamlar, İstanbul'a gelmeyip kişisel yorumlarına ve başvurdukları hayali olarak saray ve çevresini betimlemişlerdir. Batıda yaygın olan Turgueri Modası'na uygun, Türk giysileri giyinmiş Avrupalı elit kesimden kişileri, Osmanlı sarayına yakın üslupta göstermeye çalışmışlardır (Germaner ve İnankur, 2008, s. 18). Bu ressamlardan biri olan Jean Baptiste Maire'nin "Saray" (Res. 162) isimli resminde, bir odanın iç mekânında, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş Osmanlı sultanını yansıtan giysileriyle erkek figür görülmektedir (Williams, 2015, 103).

**Res. 162:**  
**Saray, Jean Baptiste Maire, yak. 1755.**



**Kaynak:** (Williams, 2015, s. 103).

Etrafında Türk kadın giysileri içerisinde üç gözdesi ve zenci hizmetçi görülmektedir. Tamamen hayale uygun olarak betimlenen bu tür konulu resimlerde, abartıya ve hayali unsurlarla Doğu insanını kendi görüşleri ve bakış açıları doğrultusunda

betimlemişlerdir. İstanbul'a gelen ressamalar ise olanı olduğu gibi abartıya pek kaçmadan gerçekçi şekilde betimlemeye çalışmışlardır.

Önemli kişilere ait portreler incelendiğinde Jean-Baptiste Vanmour'un bu konuda incelenen 5 tane resmi bulunmaktadır. "Sultan III. Ahmed'in Portesi" (Res. 51), "Sultan I. Mahmud'un Portresi" (Res. 52), "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi" (Res. 53) "Lady Mary Wortley Montagu" (Res. 46) ve "Lady Mary Wortley Montagu Portresi" (Res. 54) isimli resimleri dönemin şahsiyetlerinin portre resim tarzında betimlemiştir. Resimlerin geneline bakıldığında, yatay ve dikey biçimli kompozisyon şemalarını kullanmış olup figürleri benzer duruşla betimlemiştir. Betimlediği kişilerin anatomik özelliklerini ve giysilerindeki egzotik etkiyi yansıtmak için kişileri kompozisyonun ön planına yerleştirerek göstermeye çalışmıştır. Örnekler arasında yer alan "Sultan III. Ahmed'in Portesi" (Res. 51) isimli resminde bu özellikleri yansıtmıştır. Kompozisyonun merkezinde ayakta duran sultanı gerçek anatomisine uygun bir şekilde betimlemiştir. Kompozisyonun geri planına sultanla bütünlük kuran saray binaları ile iki hizmetçisini yerleştirerek betimlemiştir. Geri planda üst kısmı kaplayan ve resmin dışına taşan biçimlerle açık kompozisyon özelliği göstermektedir. Ön planda betimlenen sultanın üzerine yansıtılan ışık ile tüm dikkatin figür üzerine çekilmesi nedeniyle geri plan loş ışığın etkisiyle koyu tonlarla betimlenerek Barok resim üslubu özellikleri görülmektedir. Sipariş doğrultusunda önemli şahsiyetlerden birini yansıtan resimde, Doğu giysilerinin şatafatlı görünümü egzotizm etkisini yansıtmaktadır. Ressamın, üslubunu yansıtan yüzeylerde kırmızı-kahverengi üzerine sıcak renklerin pastel tonları kompozisyona hakîmdir (Bull, 2003, s. 25-39). Işığın biçimler üzerinde etkisi sonucu oluşan açık-koyu kontrastlıklarla kompozisyonun derinlik ve hareketli yönü vurgulanmıştır. Resimde ışığın etkisiyle yüzeylerde renkleri dağıtılmış ve lekeler oluşturacak şekilde kullanarak Rokoko resminin zarıflığını yansıtmaktadır (Turani, 1999, s. 491).

Antoine-de Favray'in portre tarzında incelenen 6 resmi bulunmaktadır. "Yunanlı Bir Bayanın Portresi" (Res. 65), "Vergennes Kontu Charles Gravier" (Res. 67), "Catherine Rauilin" (Res. 68), "Otoportre" (Res. 72), "Vergennes Kontesi'nin Türk Giysileriyle Portresi" (Res. 76) ve "Türk Giysileri İçerisinde Bir Avrupalı Portresi" (Res. 77) gibi resimleri hem tam hem de yarım boy portre resimlerini genel olarak kapalı

kompozisyon şemasında ele alıp betimlemiştir. Favray önemli kişileri Vanmour'un (Res. 51, 52, 53) gibi portre örneklerinde gibi gerçek anatomilerine ve fizyonomilerindeki ayrıntılara dikkat ederek titiz bir çalışma örneği gösteren tarzda ele alıp oluşturmuştur. Portrelerini yaptığı kişileri, kentte moda haline gelen Türk giysileri içinde betimlerken, genelde figürleri kapalı bir mekân içerisinde, öne doğru yakın bir şekilde kompozisyona yerleştirdiği görülmektedir. Arka plan koyu renk tonlarında betimlenerek ışığın güçlü etkisini figürlerin üzerine yansıtmış olup tüm detayları önde bulunan figürün üzerinde vurgulayarak uygulamıştır. Böylece vurgulanmak istenen kişilerin anatomik görünümü yanında süslü giysileri ve takılarının estetik yönünü yansıtan atmosferidir. Favray, giysilerde ve diğer biçimler üzerindeki renkleri yumuşak fırça tekniği ile yansıtırken canlı ve parlak renkleri kullanarak figürlerin fizyonomik özelliklerini, giysileri ve aksesuarlarındaki tüm ayrıntıları başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Jean Baptiste Hilaire'nin portrelerinde ise incelenen 2 resmi bulunmaktadır. "Sultan I. Abdülhamid Portresi" (Res. 94), "Cezayirli Gazi Hasan Paşa" (Res. 95) isimli resimleri suluboya ve yağlıboya tekniğinde yapmış olup dönemin Sultanı'nı ve Kaptan-ı Derya'sını statülerine uygun mekânlar önünde betimlemiştir. Kompozisyonun ön planına yerleştirdiği figürlerin etrafında mekânda bulunan diğer biçimlerle aralarında bir bütünlük oluşturacak şekilde betimlenmişlerdir. Işığın etkisiyle renkler üzerinde oluşan açık-koyu tonlarla, kompozisyonlarda derinlik ve hareketlilik etkisi vurgulanmıştır. Her iki kompozisyonun gerisinde verilen manzaralı sahnelerle perspektif etkisi artırılmıştır. Figürlerin, bedenlerinde görülen hareketli görünümle kompozisyonların derinliğini ve hareketliliğini pekiştirmiştir. Örneğin I. Abdülhamid'in Portresi (Res. 94), Vanmour (Res. 51) resmindeki gibi kompozisyonun ön plana yerleştirilmiş olup I. Abdülhamid'in bilinen anatomik görünümü izleyiciye yansıtılmaya çalışılmıştır. Geri plan sahnesini oluşturan fener kubbeli yapılarla kompozisyon tamamlanarak derinlik etkisi verilmiştir. Bu yapılar gerçek yerlerinde değilde saray içerisinde geri plan dekorunu tamamlayan

hayali yapılar olup Rokoko resimlerinde portreler yapan Antoine Watteau'nun<sup>5</sup> portre resimlerine benzer bir anlayışla kompozisyonun geri planında betimlenmiştir.

Louis-François Cassas'ın portre konulu 1 resmi bulunmakta olup İstanbul'da bulunduğu yıllarda dönemin Kaptan-ı Derya'sının portresini betimlemiştir. "Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın Portresi" (Res. 116) isimli resimde, limana demirlemiş kadırgası önünde bir levent asker ve aslanı ile betimlenmiştir. Cezayirli Gazi Hasan Paşa (1713-1790), gerçek anatomisini yansıtan şekilde, özel giysileriyle, Paşa'nın statüsünü tamamlayan unsurları ile bir bütünlük içinde resme aktarılmıştır. Geri planda yer alan yelkenli kadırgaların görüntüsüyle derinlik ve perspektif etkisi yanında kompozisyonun gerçekçi bir üslupta ele alındığını pekiştirmektedir. Aynı kişiyi betimleyen Hilaire'nin (Res. 95) resmiyle, ele alınan önemli kişileri yansıtmaları ve geri plan dekoru gibi benzerlikler haricinde Barok resmin özelliklerini de yansıtmaktadırlar.

Antoine-İgnace Melling'in bu potre tarzında incelenmiş 1 resmi bulunmaktadır. "Sultan III. Selim Portresi" (Res. 126) isimli resminde, gravür tekniğinde dönemin sultanını yarım boy portre özelliğinde betimlemiştir. Sultanı, hafif yan profilden ve cepheden gerçek anatomisinin uygunluğu görülmektedir. Bulutlar içerisinde betimlenen Sultan'ın giysisinde ve fizyonomisinde, kaynağı belli olmayan yapay ışığın etkisiyle oluşturulan açık-koyu tonlarla resme, derinlik ve hacimsellik kazandırılmıştır.

Önemli kişileri ele alan portre resimlerinde, bu yüzyıl içerisinde benzer ya da farklı teknikte resim yapan yerli ve Batılı ressamın resimleriyle karşılaştırıldığında üslup ve teknik anlamda değişik özellikler görülebilmektedir. Örneğin, aynı dönemde III. Ahmed ve diğer önemli kişilerin yaşantısından önemli sahneler yansıtan minyatür sanatçısı Levni ile Vanmour'un resimlerine bakıldığında, sultanı, diğer önemli kişileri kişisel gözlemlerine ve üsluplarına göre ele alıp betimlemişlerdir. Levni, ele aldığı kişileri minyatür geleneğinde basmakalıp, şematik düzenin dışına çıkamayan Doğulu bir bakış açısı ve betimleme anlayışıyla, minyatür sanatına kullandığı perspektif ve derinlik etkilerini de yansıtan bir tarzda ele alıp resimler oluşturmuştur (İrepoğlu, 2003, s. 73-102). Kişileri ve diğer biçimleri kendi zevkine uygun renk kullanımlarıyla betimlediği

---

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için Bkz. Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 1999, s. 486.



görülmektedir. Vanmour ise yağlıboya tekniğinde yaptığı Sultan'ın portresini, Batılı resim geleneğinin tüm özelliklerine bağlı kalarak, Sultan'ı ve saraya mensup önemli kişileri gerçek anatomisini uygun bir şekilde ayrıntılı olarak betimlemiştir. Işığın tüm biçimler üzerindeki bıraktığı etkiyle, göze yansıyan doğal renklerini kullanarak egzotizm etkisini de yansıtan bir betimleme anlayışıyla resmine aktardığı görülmektedir. Ayrıca her iki ressamın, dönemin sultanı ve sadrazamını yansıtan eserlerinde, ressamların kendilerine özgü benzer özellikleri görülmektedir. Vanmour'un "Sultan III. Ahmed'in Portesi" (Res. 51), "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi" (Res. 53) isimli resimler ile Levni'nin "Sultan III. Ahmed" (Res. 163) ve "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi" (Res. 164) isimli minyatür örneklerinde, figürlerin giysileri, tipleri ve yer yer fizyonomileriyle de benzer özellikler göstermektedir.

**Res. 163:**

**Sultan III. Ahmed, Levni, *Surname-i Vehbi*, TSMK, A 3593, 1720, (Ayrıntı).**

**Res. 164:**

**Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Levni, *Surname-i Vehbi*, TSMK, A 3593, 1720, (Ayrıntı).**



**Kaynak:** (İrepoğlu, 1999, s. 117), **Kaynak:** (Atıl, 1999, s. 8).

XVIII. yüzyılın başından itibaren çok sayıda Batılı ressam İstanbul'a gelerek dönemin önemli kişilerinin portre resimlerini yaptığı bilinmektedir. Örnekler arasında, "Türk Ressamı" olarak bilinen Jean-Etienne Liotard'ın (1702-1789) dönemin sadrazamının yarım boy portresini yapmıştır (Boppe, 1998, s. 165). Liotard'ın "Başvezir"<sup>6</sup> (Res. 165) isimli resmi, dönemin resim geleneğine uygun bir şekilde, kişilerin statülerine özgü giysileriyle betimlenmiştir. Kompozisyonun tam ortasına, 3/4 cepheden bir duruş

---

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için Bkz. A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore Au XVIII Siècle*, ACR Edition, 1989, s. 92.

tarzıyla yerleştirilen figür, fizyonomik özelliklerine uygun, ışığın figür üzerinde yansıttığı farklı renk tonlarını, yumuşak fırça darbeleriyle gerçekçi ve canlı bir üslupla betimlemiştir. Bu betimleme anlayışı, Favray'ın "Catherine Raulin" (Res. 66) isimli resmiyle, figürlerin kompozisyona yerleştirilişlerinde benzerlikler görülmektedir. İki resimde yarım boy portre özelliğinde olup figürler ön plana yakın bir yerleştirme anlayışla betimlenmişlerdir. Resimlerde arka fonlar nötr bırakılarak tüm dikkatler figürün üzerine çekildiği görülmektedir.

Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminde, İstanbul'a gelen Boğaziçi Ressamları arasında sayılan İtalyan ressam Ferdinando Tonioli'nin 1789 tarihli "Sultan I. Abdülhamid Portresi" (Res. 166) isimli resmi, Hilaire'nin portreleriyle benzer ve farklı özellikleri bulunmaktadır. (Boppe, 1998, s. 183); İrepoğlu, 2000, s. 376-439), Tonioli, sultanı arka plan nötr bırakılan bir fon önünde cepheden ve yan profilden bir duruşla yarım boy portresini betimlemiştir. Hilaire ise Sultan I. Abdülhamid'i (Res. 94) ayakta ve tahtının önünde betimlemiş olup geri plana hayali bir manzara sahnesi yerleştirmiştir. Benzer olan özellikler ise aynı fizyonimelere sahip olmaları ve hemen hemen aynı renkte elbiselerle betimlenmeleridir. İki resimde Sultan'ın fizyonomisine bakıldığında Tonioli, Sultan'ı duru bir üslupla zarif ve üzgün betimlemişken Hilaire ise Sultan'ı ihtişamını yansıtan sert bir bakışla betimlediği görülmektedir. (İrepoğlu, 2000, s. 376-439).

**Res. 165:**

**Başvezir, Jean-Etienne Liotard, National Gallery, Londra, Env. 4460.**

**Res. 166:**

**I. Abdülhamid, Ferdinando Tonioli, Musée du Château du Versailles.**



**Kaynak:** (Boppe, 1989, s. 92), **Kaynak:** (İrepoğlu, 2000, s. 376-439).

Sultan III. Selim (1789-1807) döneminde, Saray'ın mimarı ve ressamı olan Antoine-İgnace Melling ile aynı dönemde Osmanlı Saray ressamı olan Kapıdağlı Kostantin'in sultan III. Selim'i kendi üsluplarına göre farklı bir teknikle betimlemişlerdir. Melling'in gravür tekniğinde betimlediği "Sultan III. Selim Portresi" (Res. 126) isimli resminde, sultanı yarım boydan ve 3/4 profilden betimlemiştir. Bulutlar arasına yerleştirilen portrede, sultanın bilinen kıyafetleri içerisinde, genç fizyonomisine uygun gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Kapıdağlı Kostantin'in benzer konudaki eseri ise Young Albümü'nde yer alan "III. Selim" (Res. 167) isimli resminde, sultanı yarım boydan 3/4 profilden guaj boya tekniğinde betimlemiştir. Modalyon içerisinde yerleştirilen sultanın üzerinde, dönemine uygun bir şekilde giysisi ile başlığı bulunmaktadır (Renda, 2000, s. 440-543). Koyu renkli bir fon önünde betimlenen sultanın bilinen gerçek anatomisi ve fizyonomisine uygun bir üslupta betimlenmiştir. Ressamın üslubuna uygun fırça tekniği kullanarak yüzündeki doğal ifadeyi duru bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Kompozisyona yansıtılan ışık etkisiyle renkler üzerinde ve arka fonda açık-koyu tonlarla derinlik etkisi vurgulanmıştır. Her iki resimde de sultanın fizyonomileri, giysileri ve kompozisyona yerleştiriliş biçimleri benzer özellikleri göstermektedir.

**Res. 167:**

**III. Selim, Kapıdağlı Kostantin, Young Albümü, TSMK Resim Koleksiyonu, 97, 1804-1806.**



**Kaynak:** (Çöteliolu, 2012, s. 52).

Gündelik yaşam sahneleri ve gelenek-göreneklere yansıtan resimlerde ise otuz sekiz yıl İstanbul'da yaşamış olan Vanmour, kentte yaşayan her kesimden halkı, tüm yönleriyle gözlemleyerek, gerçekçi üslupta oldukça birçok resimler betimlemiştir. Bu konuda incelenen 8 resmi bulunmaktadır. "Kahve İçen Türk Kızı" (Res. 38), "Dönen Dervişler" (Res. 40), "Loğusa Ziyareti" (Res. 57), "Okulun İlk Günü (Âmin Alayı)" (Res. 58), "Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı" (Res. 59), "Hünkâr İskelesi'nde Boğaz Gezintisi" (Res.

60) ve “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” (Res. 61) isimli resimleri çok figürlü kompozisyon şemaşında ele alınıp betimlenmişlerdir. Mekân olarak hem iç hem de açık alanları kullanmıştır. Resimlerinde, insan figürlerini mekânın şekline göre kompozisyonun geneline yaymıştır. Mekânda bulunan tüm biçimleri ard arda aralarında bir bütünlük oluşturacak şekilde yerleştirerek betimlemiştir. Ressam, bu konudaki resimlerde geri planda manzara ve mimari dekoru büyüdüğü Kuzey Avrupalı resim tarzında yansıttığı görülmektedir (Gürçağlar, 2005, s. 46). Resimlerde, insan figürlerinin anatomik özellikleri birbirine benzer şekilde ele alınmış olup yüzleri aynı biçimde ve renk tonunda betimlenmiştir. Resim kompozisyonlarında kendine özgü renk armonilerini kullanarak, soğuk-sıcak renkleri başarılı bir şekilde kullanmıştır. Doğal gün ışığını etkili bir şekilde kullanarak, vurgulamak istediği kişilerin ve alanın üzerine yansıtarak açık-koyu renk tonlarıyla kontrastlıklar oluşturmuştur. Böylece kompozisyonlarda hem vurgu hem de derinlik, hareketlilik elde edilmiştir. Örneğin, “Okulun İlk Günü” (Âmin Alayı)” (Res. 58), “Bir Ermeni Gelinin Düğün Alayı” (Res. 59) resimlerinde bu özellikler görülmektedir. Bu iki resimde, kurgu bakımından ve insan figürlerinin benzer tipleri, yerleştirilişleri göze çarpmaktadır. Yağlıboya tekniğinde ele alınan resimlerde ressamın sıcak, canlı renkleri yumuşak fırça kullanımıyla kentin kozmopolit atmosferini başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir.

Vanmour’un bu konudaki resimlerine benzer çalışan başka Batılı ressamalarda bulunmaktadır. Bu ressamlar, gerek aynı yüzyılda gerek bir sonraki yüzyılda benzer tarzda resimler yapmışlardır. Bu konuya örnek olarak gösterilen resimlerden biri, bu yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış ve ressamı belirsiz olan “Kahve Keyfi” (Res. 168) bir diğeri, sonraki yüzyılda İstanbul’a gelen İtalyan ressam Ameadeo Preziosi’nin (1816-1882) “Mevlevi Dervişleri” (Res. 169) isimli resimleridir (Renda ve İnankur, 2010, s. 107), (Germaner ve İnankur, 2008, s. 198-199). Ressamı belirsiz olan resim, Vanmour’un “Kahve İçen Türk Kızı” (Res. 38) isimli resmiyle benzer özellikler göstermektedir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen, iç mekânda, dönemin modasına uygun giysi ve takılarıyla sedirde bağdaş kurarak oturmuş, kadın figür ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Sağ tarafta, merkezde oturan kadına kahve ikramı yapan hizmetli gözükmekte olup figürlerin başlıkları ve mekânın dekor düzeni farklılık göstermektedir. Geri plan koyu renk tonuyla betimlenerek vurgu ön planında bulunan

figürlerin üzerinde verilmeye çalışılmıştır. Vanmour'un "Dönen Dervişler" resminin bir benzerini Preziosi'nin "Mevlevi Dervişleri" isimli resminde görmekteyiz. İtalyan ressam suluboya tekniğinde yaptığı resminde, Galata Mevlevi Tekkesi'nde her yıl düzenlenen ayini konu edinmiştir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 198). Preziosi'de ele aldığı konudaki mekânı, kişileri olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır. Vanmour'un resminde mekân daha geniş tutulmuş, figürlerin ayin yaptığı alan ayrıntılı gösterilirken, Preziosi'nin resminde ise açı daha dar tutularak, kompozisyonun ön planına da yakın yerleştirilen dervişler gözükmemektedir. Geriye doğru figürlerin ve diğer nesnelerin desen çizgilerinde yumuşamaların olduğu gözükmemektedir. Işığın geliş açısına göre, figürlerin ve zemin üzerinde açık-koyu renk tonlarıyla derinlik duygusu oluşturulmuş ve resmin ifadeci yönü vurgulanmaya çalışılmıştır.

**Res. 168:**

**Kahve Keyfi, Ressamı Belirsiz, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Pera Müzesi,**

**Res. 169:**

**Mevlevi Dervişleri, Amedeo Preziosi, Stamboul Souvenir d'Orient.**



**Kaynak:** (Renda ve İnankur, 2010, s. 107), **Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 199).

Antoine-de Favray'in benzer konuda incelenen 3 resmi bulunmaktadır. "Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda" (Res. 66), "Levanten Kadınlar İç Mekân Başlıklarıyla" (Res. 78) ve "Bahçede Rum Kadınları" (Res. 79) isimli resimleri, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resimlerin genelinde, Favray İstanbul'da yaşayan Rum ve Levanten kadınların gündelik yaşamından güncel uğraşlarını gerçekçi bir üslupla betimlemiştir. Resimlerin kompozisyon kurgusunda, insan figürlerini ön plana yakın bir şekilde yerleştirdiği görülmektedir. Favray, kompozisyonların bazılarında geri planı sade bir fonla (Res. 78), bazılarında ise mekânda bulunan görünümüyle doldurarak, ışığı istenilen yere yansıtarak ifadeci vurgu elde etmiştir (Res. 66). Işığın biçimler üzerine yansıyan güçlü etkisiyle oluşan açık-koyu tonlarla yumuşak ve yer yer sert geçişler

görülmektedir. Ele alınan insan figürlerinin giysilerinde yerel süslemeli motifler ve takılarının süslü özellikleri ayrıntılı ve gerçekçi bir üslupla betimlenirken, giysilerinde bulunan sıcak renklerle kompozisyonların vurguları derinlik etkileri pekiştirilmiştir.

Aynı yüzyıl içerisinde Vanmour'un "Loğusa Ziyareti" (Res. 57) resmine benzer tarzda resimler yapan yerli ve yabancı ressamalarda bulunmaktadır. Aynı dönemde İstanbul'da bulunan Fransız Ressam Louis-Nicolas L'Espinasse'nin bu konuda "Loğusa Sahnesi" (Res. 170) isimli resmi bulunmaktadır (Findley, 2002, s. 23-57; Çöteliolu, 2009, s. 34). Bu resim gündelik yaşam içinde gelenekleri canlı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu resim, Tableau Generale de l'Empire Othoman isimli eserin resimlendirilmesinde kullanılmak için sipariş doğrultusunda yapılmıştır (Renda, 2002, s. 59-75; Çöteliolu, 2009, s. 34). Bu nedenle, kompozisyon içerisinde tüm yüzeyi oluşturan biçimlerin gerçekçi bir üslup anlayışıyla ressam tarafından betimlenmiştir. Ayrıca mekâna ait tüm biçimler, insan figürleri, ışık değeri, biçimlerin doğal renk tonları gibi kompozisyonun plastik ve estetik değerleri başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Suluboya tekniğinde, çok figürlü kompozisyon şeması özelliği gösteren resimde, vurgulanmak istenen sahne kompozisyonunun merkezine yerleştirilmiştir.

**Res. 170:**  
**Loğusa Sahnesi, Louis-Nicolas-de L'Espinasse, Falkenberg Koleksiyonu, 1788-1791.**



**Kaynak:** (Findley, 2002, s. 23-57).

Aynı konular, geleneksel Osmanlı resim sanatı içinde de kullanılmıştır. Fazıl Enderunî'nin 1793 tarihli *Hûbannâme ve Zenannâme* isimli eserinde yer alan ve Kapıdağlı Kostantin'in betimlemiş olduğu "Doğumda Kadınlar" (Res. 171) isimli resim, benzer konuyu yansıtmaktadır (Gürtuna, 1999, s. 199). Resim, doğum sahnesinin ilk anını göstermesi yanında minyatürden Batılı resme geçiş özellikleri yansıtmaları

bakımından da önemlidir. Resimde, perspektif ve derinlik ekileri geri planda yer alan pencerelerin dışındaki manzara görünümüyle sağlanmıştır.

**Res. 171:**

**Doğumda Kadınlar, Kostantin Kapıdağlı, *Hûbannâme ve Zenannâme*, İÜK. T. 5502, y. 142a, 1793.**



**Kaynak:** (Gürtuna, 1999, s. 110).

Favray'ın bu konudaki resimlerine benzer örnekleri, aynı yüzyıl içerisinde İstanbul'da bulunan Jean-Etienne Liotard'ın resimlerinde ve bir sonraki yüzyılda İstanbul'a gelip tablolar yapan ressamların eserlerinde görülebilmektedir. Jean-Etienne Liotard'ın "Türk Giysileri İçerisinde Bir Kadın Portresi" (Res. 172) ve Macar ressam Sandor Alexander Swobado (1826-1896) "Haremde Alışveriş" (Res. 173) isimli resimleri, Favray'ın tarzına benzer çalışmalarıdır (Germaner ve İnankur, 2008, s. 174). Bu resimlerde, ele alınan mekânların görünüşleri, figürlerin anatomileri gerçekçi ve ayrıntılı bir şekilde yansıtılması bakımından önemlidir. Bu iki resim, farklı dönemlerde yapılmış olmasına rağmen, hem gündelik yaşamı belirtmesi bakımından hem de ele alınan kişilerin iç mekânlarda kadınların gündelik yaşamdaki giysilerini yansıtması bakımından benzer özellikler göstermektedirler. Favray'ın "Levanten Kadınları İç Mekân Başlıklarıyla" (Res. 78) isimli resminde, İstanbul'da yaşayan Levanten kadınlarının genelde daha az renkten oluşan yerel giysi özellikleri betimlenirken, Swobada'nın "Harem'de Alışveriş" (Res. 173) isimli resminde, kadınlarının iç mekânda giyindikleri çeşitli renkte elbiseleriyle betimlenmiştir. Favray'ın kompozisyonda, ele aldığı figürleri daha yakından ve mekânı daha dar bir görüş mesafesinde betimlerken, Swobado'nun kompozisyonunda ise daha geniş bir açıyla geri planda odanın mimari görüntüsüyle perspektif ve derinlik etkisi vurgulanmıştır.

**Res. 172:**  
**Türk Giysileri İçerisinde Bir Kadın Portresi, Jean Baptiste Liotard, Genève Musée d'Art et d'Historie.**

**Res. 173:**  
**Sandor Alexander Swobado, Haremde Alışveriş, Dolmabahçe Sarayı Müzesi.**



**Kaynak:** (Hitzel, 2002, s. 35), **Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2009, s. 174).

Jean-Baptiste Hilaire'nin bu konuda incelenen 5 resmi bulunmaktadır. “Hristiyan Kadınlar Yaz Salonlarında” (Res. 80), “Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında” (Res. 96), “Müslüman Kadın Kış Giysileri İçinde” (Res. 97) “Rum Kadınların Dansı” (Res. 98) ve “Türk Binicisi” (Res. 100) isimli resimleridir. Ahşap, kâğıt üzerine guaj ve gravür tekniğinde yapılan resimlerin genelinde, kentte yaşayan halkın gündelik yaşamlarından ve geleneklerinden kesitler sunan sahneler betimlenmiştir. Hilaire, bu resimlerinde İstanbul'da yaşayan halkı, doğada ya da diğer kapalı mekânlarda ayrıntıcı ve gerçekçi bir üslupla betimlemiştir. İç mekânı yansıtan (Res. 96) resminde Barok etkiler görülürken doğada eğlenen kişilerin betimlendiği (Res. 98) resimde ise Rokoko resim tarzı özellikleri görülmektedir. Rokoko özelliği gösteren “Rum Kadınların Dansı” isimli resmi, açık bir havada eğlenen kadınların hareketli duruşları kompozisyona hareketlilik katarken geri planda yer alan cami manzaralı bir kent silüetiyle derinlik ve perspektif etkisi vurgulanmıştır. Bu resme Vanmour'un “Khorra Dansı Oynayan Rumlar” (Res. 61) isimli resmi örnek gösterilebilir. Her iki ressamın resminde, açık bir alanda Khorro dansı oynayan ve geleneğini sürdüren Rumları gerçekçi bir üslupla yansıtmışlardır. Hilaire'nin resmi renkli gravür tekniğinde olup Vanmour'un resmi yağlıboya tekniğinde yapılarak, kompozisyonlar renk sıcaklığı ve canlılığı bakımından birbirinden ayrı özellikler taşımaktadır. Hilaire, uzaktan bir bakış açısıyla dans eden insan figürlerini kompozisyona yerleştirirken Vanmour ise figürleri ön plana alarak detayları daha iyi vurgulamaya çalışmıştır.



Louis-François Cassas'ın bu konuda incelen 1 resmi bulunmaktadır. “Güreş” (Res. 115) isimli resmi guaj boya tekniğinde ve çok figürlü, açık kompozisyon şemasında betimlenmiştir. Cassas, izlenimlerine bağlı kalarak, gördüğü bu olayı resmine gerçekçi bir üslupla aktarmıştır. İnsan figürlerinin tipleri ve giysileri dönemin özelliklerini yansıtırken, guaj boya tekniğinde ele alınan bu resimde, giysilerdeki kırmızı ve kırmızının açık-koyu tonlarıyla kompozisyonun plastik değerleri oluşturulmuştur. Yatay zemine karşı insan figürünün dikey görünümüyle kontrastlıklar oluşturularak denge elde edilmiştir.

Antoine-İgnace Melling'in bu konuda 4 resmi incelenmiştir. “Tophane Meydanı ve Çeşmesi” (Res. 122), “Türk Düğün Alayı” (Res. 130), “Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü” (Res. 131), “İstanbul'da Hipodrom Meydanı” (Res. 134) isimli resimleri toplumun gündelik yaşamı ve geleneklerini, uzun gözlemler sonucunda realist bir şekilde betimlemiştir. Gravür ve suluboya tekniğinde yapılan resimler açık kompozisyon özelliği göstermekte olup resimlerde mekân içerisinde ya da etrafında bulunan insan figürlerinin ve tüm biçimlerin aralarında bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Resimlerin bazılarında kentin önemli mekânlarında bulunan mimari yapıların görünümüne önem veren ressamın insan figürlerini mekânların ayrılmaz bir parçası gibi günlük uğraşlarıyla kompozisyona yerleştirerek bütünlük sağlamıştır (Res. 122,134). Bu ressamın tüm resimlerinde görülen özellikler arasında yer almaktadır. Yatay bir biçimde uzanan alanları, dik olarak kesen mimari biçimler ve insan figürünün dikey görünümüyle zıtlıklar oluşturularak kompozisyonda denge sağlanmıştır. Renkli resimlerin genelinde sarı, kırmızı gibi sıcak renklerin ton armonileriyle derinlik ve vurgu etkisi pekiştirilmiştir (Res. 130). Gün ışığının etkisi başarılı bir şekilde uygulanarak açık-koyu ton kontrastlarıyla hem hareketlilik hem de derinlik etkisi başarılı bir şekilde betimlenmiştir.

Antoine-Laurent Castellan'ın bu konuda 3 resmi incelenmiştir. “Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti” (Res. 136), “Ekmek Yapan Türk Kadınları” (Res. 137) ve “Türk Kadınları Gezintisi” (Res. 144) isimli resimleridir. İki gündelik yaşamı konu alırken (Res.137, 144) diğeri ise gelenekleri (Res. 136) yansıtmaktadır. Suluboya ve gravür tekniğinde yapılan kompozisyonların geneline bakıldığında halkın günlük yaşamında farklı tarzda uğraşlarını realist bir üslupla betimlendiği görülmektedir. Kompozisyonlara yansıtılan

ışığın etkisiyle biçimlerin hacimselliği ve açık-koyu renk tonlarıyla oluşan kontrastlarla derinlik etkisi oluşturulmuştur. Figür tipleri ve giysi özellikleri dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. İnsan figürleri gerçek anatomilerine uygun ele alınırken, kompozisyonlarda titiz ve ayrıntılı bir betimleme anlayışı pek görülmemektedir.

Bu konulara benzer tarzda ve özellikle Melling'in resimlerine yakın, kendi üsluplarını yansıtan birçok Batılı ressamın resimleri bulunmaktadır. Batılı ressamlar arasında XIX. yüzyıl ortalarında İstanbul'a gelerek betimlemeler yapan, İtalyan asıllı mimar Gasparo Fossati'nin (1809-1883) "Sultan Ahmed ve Ayasofya" (Res. 174) isimli resmi bu tarzı yansıtmaktadır (Çötelioglu, 2009, s. 69-70). Ressamı belirsiz olan toplumun önemli toplanma mekânlarından biri olan kahvehaneleri yansıtan "Tophanede Bir Kahvehane" (Res. 175) isimli resimde, iç mekânda oturarak dinlenen ve eğlenen insanlar görülmektedir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 282).

**Res. 174:**

**Sultan Ahmed ve Ayasofya Litografisi, Gasparo Fossati, TSMK, Y. B. 2670, 1852.**

**Res. 175:**

**Tophanede Bir Kahvehane, Anonim, Özel Koleksiyon.**



**Kaynak:** (Çötelioglu, 2009, s. 70), **Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 282).

Biri açık havada kentin önemli meydanlarından birinde günlük yaşamdan bir sahneyi yansıtırken, diğesinde ise kapalı bir mekânda, toplumda erkek egemenliğinin görüldüğü kalabalık insanlarla dolu bir kahvehaneyi yansıtmaktadır. Bu resimler, benzer konudaki resimlerle aynı geleneği yansıtırken, ressamların gözlemlerine uygun kendi üsluplarında betimlenmişlerdir. Gasparo Fossati'nin resminde, ön planına Sultan Ahmed Meydanı'nın geniş alanı üzerine gruplar halinde, gündelik işleriyle uğraşan insan figürleri yerleştirilmiştir. Geri planda sivil mimari dokusunu yansıtan binalar realist görünümüne uygun bir şekilde betimlenmiştir. Gün ışığının biçimler üzerinde etkisiyle oluşan açık-koyu tonlarla kontrastlıklar oluşturularak, derinlik duygusu

pekiştirilmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Ayasoyfya ile diğer sivil mimarinin öneminden dolayı insan figürlerinin oldukça küçük boyutlarda ele alınışı ve ikinci planda gösterilmesine neden olmuştur. Bu yönleriyle ve benzer konuyu yansıttığı için Melling'in (Res. 144) gibi resimlerinde benzer özellikler görülmektedir.

İstanbul'un panoramik ve manzara görünümü konulu resimler incelendiğinde, bu konuda birçok resim, kentin o dönemki mimari yapısını, doğa dokusunu, az da olsa insan figürlerini yansıtmıştır. Bu konudaki resimler, sipariş doğrultusunda yapıldıkları için gerçekçi bir anlayışla betimlenmişlerdir. Genel görünümlü panoramalarda ve manzaralarda insan figürleri genelde Doğu egzotizmini ve kentin gündelik yaşamı da yansıtarak kompozisyonda bir bütünlük oluşturmak için tamamlayıcı unsur olarak betimlenmişlerdir.

Bu konuda, Jean-Baptiste Vanmour'un 1 tane resmi bulunmaktadır. "Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış" (Res. 62) isimli resmi, İstanbul'un panoramik görünümünü geniş bir bakış açısıyla yansıtmış olup önden geriye doğru akıp giden kentin doğal görünümü gerçeğine uygun bir şekilde yansıtmaya çalışmıştır. Geriye doğru derin bir şekilde yerleştirilen kentin görünümü, mimari yapılar, doğa dokusu ve açık-koyu tonlu bulutlarla kaplı gökyüzüyle perspektif etkisi vurgulanmıştır. Ressamın genelde kullandığı canlı, parlak renk özellikleri doğal ışığın etkisiyle açık-koyu renk tonları elde edilerek derinlik duygusu ve hareketlilik sağlanmıştır.

Antoine-de Favray'in, 1770 tarihli "Boğaziçi ve Haliç Görünümü" (Res. 75) ile 1773 tarihli "İstanbul Panoraması" (Res. 64) isimli iki 2 resmi bulunmaktadır. Yağlıboya tekniğinde, XVIII. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'un kent görünümünü belgeleyen önemli resimler arasındadırlar. İki resmin geneline bakıldığında, Vanmour'un bu konudaki resmine (Res. 62) oranla daha geniş bir görüş açısıyla kentin görünümünü betimlemiştir. O dönemki kentin doğal dokusuna uygun renk kullanımlarıyla gerçekçilik ve vurgu sağlanmıştır. Kompozisyonların ikisinde de, doğal gün ışığının geliş yönü doğrultusunda, renkler üzerinde oluşturduğu açık-koyu tonların görüldüğü yerlerde oldukça yumuşak renk geçişleriyle derinlik ve hareketlilik etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bu resimlerde önde, sağ planda yer alan kalabalık insan figürleriyle kompozisyonda çeşitlilik ve bütünlük vurgulanmıştır.

Jean-Baptiste Hilaire'nin bu konularda, 1 tane İstanbul panoraması ve 6 tane de İstanbul'u farklı yerlerden yansıtan İstanbul manzara resmi incelenmiştir. "Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü" (Res. 87), "Tophane'den Görünüm" (Res. 83), "Büyükdere Rus Konsoloslugu" (Res. 86), "Yeni Cami ve İstanbul Limanı" (Res. 88), "İstanbul Görünümü" (Res. 89), "Galata'dan Sarayburnu Görünümü" (Res. 90) ve "İstanbul Sultan Ahmed Cami" (Res. 99) gibi resimler, yapıldıkları dönemin İstanbul'unu, değişik yerlerini ayrıntılı bir şekilde yansıtan belge değerindeki görünümüdür. Resimler, gravür, suluboya ve yağlıboya tekniğinde betimlenmişlerdir. Kompozisyonların geneline bakıldığında, kentin doğal görünümü, üzerinde yer alan insan figürlerinin ve diğer biçimlerin birbirleriyle etkileşim içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Hilaire, kompozisyonlarda ön plana aldığı İstanbul manzaralarını, gerçekçi bir üslupla resme yerleştirmiş olup kompozisyonların geneline hakîm olan soğuk renkler arasına sıcak renkleri kullanarak denge ve vurgu oluşturmaya çalışmıştır. Kompozisyonlarda, kentin manzaraları içerisine yerleştirilen yerel halktan insan figürlerini o döneme özgü, gerçekçi bir şekilde gerek tipleri gerekse giysi özellikleriyle kendi üslubuna uygun bir şekilde betimlemiştir. Örneğin açık kompozisyon özelliği gösteren (Res. 88, 89, 90) gibi resimlerinde, ön plana yerleştirdiği yerel insan figürlerin tipleri, giysileriyle Doğu egzotizmini yansıtırken ışığın etkisiyle oluşan tonları yumuşak fırça darbe kullanımıyla renkler arasında geçişleri iyi bir şekilde betimlediği görülmektedir.

Louis-François Cassas, İstanbul'un panoramik ve manzara görünümlü 7 resmi incelenmiştir. "Kavak Sarayı" (Res. 104) "Sarayburnu Panoraması" (Res. 106), "Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü" (Res. 107), "Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü" (Res. 108), "Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı" (Res. 109), "Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü" (Res. 110) ve "Saray Bahçesi'nde Gezinti" (Res. 111) isimli resimlerin bazılarını ülkesine döndüğü sırada oluşturduğundan, mekânların gerçek görümlerinin yerine farklı desen biçimlerini yerleştirerek hayali kompozisyonlar oluşturmuştur Bu kompozisyonlarda, İstanbul'da önceden not ettiği desen çalışmalarından görünümüleri yerleştirerek hayali tarzda resimler betimlemiştir (Renda ve İnankur, 2010, s. 92). Örneğin (Res. 110) ve (Res. 111) gibi resimlerinde bu özellikler görülmektedir. Suluboya tekniğinde ele alınan

resimler arasında panoramik bir görünüm özelliği yansıtan (Res. 106, 107) gibi resimleri, yatay biçimli kompozisyon özelliğinde betimlenmişlerdir. Örnekler arasında (Res. 106) ressam kentin görünümünü dar bir bakış açısıyla ele alırken, kompozisyonun merkezine yerleştirdiği Sarayburnu silüetini, Sultan Ahmed Cami ile sınırlandırarak uygulamıştır. Ön planda yer alan olduça kalabalık yolcu kayıklarıyla o dönemin insanların gündelik işlerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Kompozisyonun geneline hakîm olan soğuk renklerin kullanımı tercih edilmiştir. Önden geriye doğru cisimlerin boyutlarında kademeli olarak küçülmelerle perspektif ve derinlik etkisi oluşturulurken gün ışığının etkisiyle oluşan renk tonlarıyla hareketlilik sağlanmıştır. Ressam bu resimler arasında bulunan bazı resimler Rokoko tarzı resim etkilerini yansıtırken bazılarında Romantik akımın etkileri de görülmektedir. (Gürçağlar, 2006, s. 169). Örneğin, (Res. 110, 111) gibi resimlerinde bu özellikler görülmektedir. Hayali tarzda ele alınan bu iki resimde doğayı taklit yerine ressamın öznel bakış açısı ve beğenisine uygun renkleri kullanma anlayışla betimlenerek hayali unsurları barındıran birer resim örneğidirler.

Antoine-İgnace Melling'in, bu konuda değerlendirilen 6 resmi bulunmaktadır. "A-Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü" (Res. 124), "B-Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü" (Res. 124), "Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Semtinden Resmedilen Görünümü" (Res. 125), "Kandilli'den Boğaziçi Görünümü" (Res. 118), "Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü" (Res. 121) ve "Tarabya Köyü'nün Görünümü" (Res. 132) isimli resimleridir. Bu resimler, XVIII. yüzyılın son yılları ile XIX. yüzyılın İstanbul görünümünü ayrıntılı bir şekilde yansıtmaktadırlar. Melling, manzara görünümünün ön plana çıktığı bu resimlerde almış olduğu eğitim ve mimar, desinatör özelliklerini de iyi kullanarak kenti gerçekçi bir şekilde resmetmiştir. Ressam, İstanbul'un panoramik görünümünde, kenti Pera'dan, Bulgurlu Tepesi'nden ve Üsküdar gibi farklı bölgelerden uzaktan bir bakış açısıyla bakarak betimlemiştir. Pera'daki elçi saraylarından bakarak Sarayburnu ve Boğaz'ın doğal görünümünü yansıttığı resimlerde, benzer konuda resimler yapan diğer Batılı ressamlar gibi kompozisyonların merkezine Sarayburnu ve Boğaz'ın görünümünü yerleştirmiştir. Ön plana bulunduğu mekânın görünümünü yerleştirerek geriye doğru görüş alanına giren kent görünümünde bulunan biçimleri doğasına yakın, gerçekçi bir üslupla

yerleştirmiştir. Bunlar içerisinde yer alan (Res. 118, 121, 132) gibi resimlerinde, insan figürlerini manzara içerisinde tamamlayıcı birer unsur olarak betimlemiştir. Genel olarak ön plana yerleştirdiği insan figürlerini gündelik yaşamdaki görünümüne ve uğraşlarına uygun bir şekilde uygulamaya çalışmıştır. Resimlerin geneli açık hava sahneli olduklarından dolayı ışığın kompozisyonlardaki biçimler üzerindeki değişik açılarla gelerek oluşturduğu ışık-gölge etkisini başarılı bir şekilde uyguladığı görölmektedir. Örneğin, (Res. 118, 121, 132) gibi resimler açık-koyu renk tonlarıyla betimlenerek gösterilmiştir. Resimlerinde genelinde İstanbul’un manzara görünümünü ve mimari unsurlarını simetriye yakın bir ustalıkla betimlemiştir. Bu özellik bize ressamın, Sultan III. Selim döneminde Hatice Sultan için yapılmış olan Defderdarburnu Sarayı’ndaki köşkün ve diğer yapıların Neo-klasik tarzdaki desen çizimlerinden hareketle ressamın daha sonraki, resimlerinde de belkide bu tarzın özellikleri hissedilebilmektedir (Perot, vd., 2001, s. 12-13; Gemaner ve İnankur, 2008, s. 41-42).

Antoine-Laurent Castellan’ın bu konuda incelenen 4 resmi bulunmaktadır. “Fransız Büyükelçiliği’nden İstanbul” (Res. 140), “Topkapı Sarayı İncili Köşk” (Res. 135), “Sultan Ahmed Cami” (Res. 141), “Yeni Valide Cami” (Res. 142) ve “Kız Kulesi” (Res. 143) isimli resimleri, gravür tekniğinde betimlenmişlerdir. Resimlerin geneline bakıldığında, diğer Batılı ressamınlar gibi İstanbul’un önemli mekânlarını, ilgi çekici doğal görünümünü ve anıtsal yapılarını gerçekçi bir üslupla betimlemiştir. Castellan, antik ve doğu kentlerinden pitoresk görünümünün ilgi gördüğu dönemin resim anlayışına göre mimar ve desinatörlük yeteğini de kullanarak resimler yapmış olup bu üslup tarzı, kent manzaralarındaki mimari yapıların simetrik görünümüleriyle yansıtılmıştır. Örneğin “Sultan Ahmed Cami” (Res. 141), “Yeni Valide Cami” (Res. 142) isimli resimlerinde olduğu gibi, anıtsal yapıların simetrik ölçülerine uygunluğu görölmektedir. Resimlerin bazılarında (Res. 140) İstanbul görünümünü geniş bir görüş açısıyla ele alırken, bazılarında ise belli bir anıtsal yapı (Res. 142) daha dar bir görüş açısıyla kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Resimlerde kentin doğal görünümünü taklit yoluyla gerçekçi bir üslupla ve resmin perspektif ve derinlik gibi plastik değerini iyi bir şekilde yansıtan resimler betimlemiştir.

Michael-François Préaulx’un bu konularda sekiz resmi incelenmiştir. İstanbul’u değişik yerlerden betimleyen resimleri arasında; “İstanbul Sarayburnu Görünümü” (Res. 146),

“Ayasofya” (Res. 148), “İstanbul” (Res. 149), “Dolmabahçe Görünümü” (Res. 150), “Sâdabâd Sarayı” (Res. 151), “Göksu Kasrı” (Res. 152), “Haliç’ten Süleymaniye’nin Görünümü” (Res. 153) “Tophane Meydanı” (Res. 154) isimli resimlerinde gravür ve suluboya tekniğinde yapılmıştır. Manzara görünümünün ön plana çıktığı resimlerde kentin doğal görünümüne bağlı kalarak oluşturulan o dönemki İstanbul’unu değişik yerlerindeki mimari görünümleri topografik perspektif anlayışıyla yansıttığı görülmektedir. Resimlerin genelinde, aynı dönemde kentte bulunan Melling ve Castellan gibi aynı konuda benzer bir anlayışla resimler betimlemiştir. Préaulx, mimar ve desinatör kökenli olduğundan, resimlerinde genel olarak kentin anıtsal ve önemli mimari yapılarının bulunduğu panoramik ve manzara resimlerini betimlemeyi tercih ederek, kompozisyonun merkezine mimari yapıları yerleştirmiştir (Res. 148, 154). Kompozisyonun diğer alanlarını etrafında bulunan biçimlerle doldurarak hem kompozisyonların gerçekliğini hem de biçimler arasında bütünlüğü sağlamıştır. İnsan figürleri, genellikle kompozisyonun ön planında gündelik uğraşlarıyla yer alırken kent görünümü içinde bir bütünlük oluşturacak şekilde yansıtılarak, resimlerin biçimsel zenginliğini artırmaktadır. Gün ışığının biçimler üzerinde oluşturduğu ton kontrastlarıyla ve insan figürlerinin hareketli oluşları kompozisyonların derinlik, hareketlilik etkileri vurgulanmıştır.

Benzer konuda aynı yüzyıl içerisinde ve XIX. yüzyılda yansıtan Batılı ve yerli ressamlar da bulunmaktadır. Batılı ve yerli ressamlar, İstanbul’u farklı açılardan ve değişik mekânlardan resimlemişlerdir. XVIII. yüzyıl boyunca önemli olan kentin geniş görümlü panoramik manzara konulu resimlerini yansıtan ressamların olduğu bilinmektedir. Örnekler arasında, ressamı belirsiz olan bu yüzyılın ikinci yarısında betimlenen “İstanbul Panoraması” (Res. 176) isimli resim, Vanmour (Res. 62), Favray (Res. 75), Hilaire (Res. 87), Cassas (Res. 106) ve Melling’in (Res. 125) gibi İstanbul panorama resimlerine benzer geleneği yansıttığı görülmektedir. Resimde, kentin önemli yerlerini ve geniş görünümünü kompozisyonuna yerleştirilmiştir. Galata Tepesi’nin gerisinden bakılarak, daha uzaktan, geniş bir bakış açısıyla derin bir perspektif anlayışıyla, realist bir üslupla betimlenmiştir (Renda ve İnankur, 2010, s. 94). Resim, gerek ayrıntıları gösterme bakımından gerekse biçimlerin doğal renklerini yansıtması bakımından farklı bir çalışma örneği olarak göze çarpmaktadır.

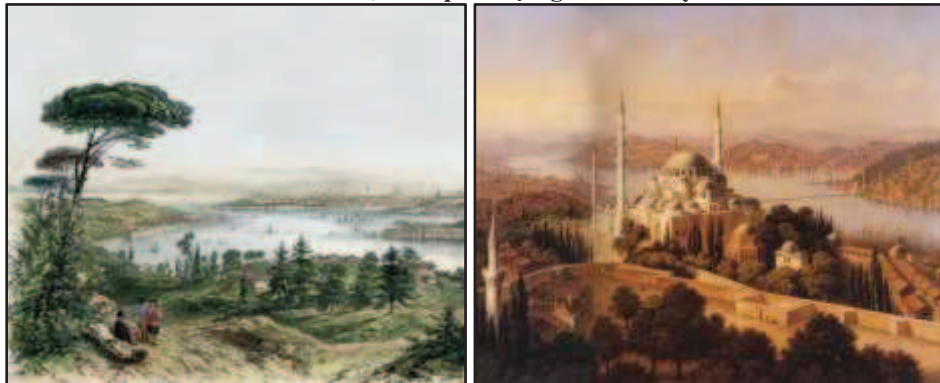
**Res. 176:**  
**İstanbul Panoraması, Anonim, XVIII. Yüzyıl İkinci Yarısı, Suna ve İnanç Kırac Vakfı Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (<https://www.artytablo.com/istanbul-panoraması-tablo>), [Erişim Tarihi: 22.05.19].

XIX. yüzyılda İstanbul'a gelerek benzer konuda bu geleneğini sürdüren Alman asıllı ressam Joseph Schranz'ın (1794-1872) "İstanbul Görünümü" (Res. 177) isimli resminde İstanbul'un panoramik görünümünü yüksekçe bir tepeden bakarak doğa ve mimari dokusunu realist bir şekilde betimlemiştir. Görüş açısına göre kompozisyonda, önden geriye doğru İstanbul'un silüeti derin bir perspektif anlayışı ile başarılı şekilde yansıtılmıştır. Bir diğer resim ise Avusturyalı ressam Franz Von Alt'ın (1821-1914) "Serasker Kulesi'nden Süleymaniye Cami ve Türbesi" (Res. 178) isimli resmidir. Bu resim, XIX. yüzyılın İstanbul'unu farklı bir yerden bakılarak gerçekçi anlayışı yansıtmaktadır.

**Res. 177:**  
**İstanbul Görünümü, Joseph Schranz, Serasker Kulesi'nden Süleymaniye Cami ve Türbesi.**  
**Res. 178:**  
**Franz Von Alt, Cenap Pekiş Egeli Koleksiyonu.**



**Kaynak:** (<https://tr.pinterest.com/pin/501799583466123868/?lp=true>), **Kaynak:** [Erişim Tarihi: 22.05.19], (Germaner ve İnankur, 2008, s. 239-240).

Serasker Kulesi'nden bir bakış açısıyla kompozisyonun merkezine, Süleymaniye Cami ve diğer mimari unsurlarını yerleştirmiş olup geri planda ise Boğaziçi ve kentin mimari



dokusu derin bir perspektif açısıyla betimlenmiştir (Germaner ve İnankur, 2008, s. 239-240). Gün ışığının geliş açısına göre renkler üzerinde oluşan açık-koyu tonlarla kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Örnek verilen resimlerin kompozisyonlarında dönemin realist resim üslubunun özellikleri yanında Doğu'nun önemli kentinin egzotizmi görülmektedir.

Yine bu yüzyıl içerisinde İstanbul'a gelen Batılı ressamlardan biri olan Luise Begas Parmentier'in "İstanbul Görünümü" (Res. 179) ile yerli ressam Abdülmecid Efendi'nin "Boğaziçi" (Res. 180) isimli resimlerde, İstanbul'un değişik yerlerinin görünümünü dar bir görüş açısıyla ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde yansıtmışlardır.

**Res. 179:**  
**İstanbul Görünümü, Luise Begas Parmentier, Özel Koleksiyon, İstanbul, Boğaziçi.**  
**Res. 180:**  
**Abdülmecid Efendi, Pierre Loti Evi, Rochefort, 1912.**



**Kaynak:** (Germaner ve İnankur, 2008, s. 207), **Kaynak:**(Germaner ve İnankur, 2008, s. 121).

Değerlendirilen ressamlar arasında, önemli tarihi olayları konu alan resimler arasında betimlemesi bulunan tek ressam Jean-Baptiste Vanmour'dur. Bu konuda 2 resmi incelenmiştir. Bunlar "Patrona Halil" (Res. 63) ve "İsyancıların Öldürülmesi" (Res. 44) isimli resimleri olup 1730 yılında yaşanan kanlı bir olayı yansıtmaları bakımından birer belge değeri özelliği taşımaktadırlar. Vanmour, gerçekleşen olayı bakış açısına ve üslubuna göre yorumlayarak gerçeği yansıtan bir anlayışla doğrultusunda kompozisyonların merkezine olayların yaşandığı alanı ve vurgulamak istediği önemli kişileri yerleştirmiştir. Vanmour, bu olayların yaşandığı anları belkide izlememiş olabileceğinden daha önceki gözlemleri doğrultusunda tanıdığı kişileri ve mekânları konuyu betimlemek için hayali unsurlardan da yararlanarak bir bütünlük oluşturacak şekilde betimlemiştir. "İsyancıların Öldürülmesi" (Res. 44) isimli resminde, Öldürülme anının atmosferini canlı ve ayrıntılı bir şekilde yansıtmaya çalıştığı görülmektedir

(Renda, 2003, 41-77). Betimlediği iki resminde kompozisyonlarında, üslubuna özgü kullandığı kırmızının tonlarını ve diğer sıcak renklerin canlılığını, ışığı iyi kullanarak göstermektedir. Işığın parlak etkisini iyi kullanarak oluşturduğu açık-koyu tonlarla derinlik ve hareketlilik etkileri başarılı şekilde vurgulanmıştır. Resimlerde, yer yer koyu alanların kullanımlarından dolayı ve biçimlerin kompozisyon dışına taşan görünüşleriyle açık kompozisyon özellikleri görülmektedir. Doğulu giysilerin oluşturduğu egzotizm etkisi ve figürlerin zarıflığı yer yer renkler arasında yumuşak geçişlerin etkileriyle kompozisyonların plastik değeri yanında belgeci yönünü ön plana çıkarmaktadır.

Boğaziçi ressamı kendilerinden sonra gelen resamlara ve akımlara da yeni bir yol açmışlardır. Boğaziçi Ressamları, İstanbul'da dönemin modasına uygun olarak daha çok saray ve çevresinin şatafatlı görsellerini gözlem sonucunda yansıtmaya çalışırken toplumun alt tabakasına mensup kesimi resimlerinde pek betimlemedikleri görülmektedir. Bir sonraki yüzyıl içerisinde resimde şatafatlı egzotizmin yerini realist ve romantik üslupların birlikte görüldüğü Oryantalist resim almıştır. Oryantalist ressamı içerisinde gerçekçi bir üslupla resimler betimleyenlerin dışında hayali unsurlara başvuran resamlar da görülmektedir. Bu durumu XVIII. yüzyılda Doğu'ya ya da İstanbul'a hiç gelmemiş Batılı resamlar ile elçilikler vasıtasıyla gelen Boğaziçi Ressamlar arasında benzerlikleri göstermektedir. Boğaziçi Ressamları kendilerinden sonra İstanbul'a gelmiş olan Batılı resamlara resim konuları bakımından örnek olmuşlardır. Yine saray çevresinde çalışan resamlar olduğu gibi kendi imkânları doğrultusunda kentte gelerek realist ve romantik tarzda resimler yapan birçok Batılı desinatör, gravür ustası gibi özellikleri bulunan resamlar İstanbul'u daha detaylı olarak ele alan çalışmalarda bulunmuşlardır. XIX. yüzyılda Osmanlı devlet yönetiminde daha da artan Batılılaşma eğilimleriyle kılık-kıyafette ve mimari de görülen değişiklikler bu dönemin Batılı resamlarının ilgisini toplumun alt tabakasında bulunan yerli halkın gündelik yaşamına çekmiştir. Saray çevresi, aristokrat kesimin giyim-kuşamında görülen Avrupai tarzı etkiler, Batılı resamlarca pek ilgiyle karşılanmamış olup daha çok yerel halkın egzotik görünümlü giysileriyle yaşam biçimi kentin değişik yerlerinin manzaralarıyla bir bütünlük oluşturacak şekilde betimlenmiştir. Saray çevresinde çalışan Batılı resamlar, Boğaziçi Ressamları gibi önemli kişilerin portrelerini

betimlemiş olup kompozisyonlarda daha gerçekçi ve plastik değerlere uygun biçimlerle betimlemişlerdir. II. Mahmud (1808-1839) döneminde devletin kademelerinde görülen Batılı reform etkilerin daha da artması sonucu, saray çevresinde de yenilik hareketleri artarak devam etmiştir (Germaner ve İnankur, 2006, s. 9-31; Makzume, 2006, s. 43-67; Germaner ve İnankur, 2008, s. 42; Sevinç Kaya, 2012, 41-87).

## SONUÇ

XV. yüzyılın son döneminde, 1480 yılından itibaren Osmanlı İstanbul'una gelen Batılı ressam, XVIII. yüzyılda Batılılaşma döneminde elçilerin ve sarayın himayesiyle sayıca artmış ve o dönemin tarihi İstanbul'unu tuvallerine aktarmışlardır. XVIII. yüzyılın başından itibaren İstanbul Boğaziçi'nin ve diğer önemli mekânların tüm görsel güzelliklerini kendi bakış açılarıyla bize sunmuş olan Batılı ressamın özgün resimleri, birer belge niteliği taşımaktadırlar. İstanbul Boğaziçi'nin görsel güzelliklerini betimleyen bu ressamdan bir kısmı, daha sonradan Fransız diplomat Auguste Boppe tarafından Boğaziçi Ressamları olarak nitelendirilmiştir. Günümüzde de bu isimle anılan ressam, bir yüzyıl boyunca bir akımın temsilcileri olmuşlardır. Boğaziçi Ressamları hakkında ilk araştırmayı yapan Fransız diplomat, 1903 yılında yayımladığı bir dizi makalesinin sonunda şekillenen ve önsözünde yer alan ifadesinde; "XVIII. yüzyılda İstanbul'a gelen uzun süre burada yaşayan ve Fransa'da görülen Turqueries modasının temellerini oluşturan eserlere imza atan bu unutulmuş ressamı tanıtmaktı. Onlar egzotizmi ilk arayan sanatçılar olacaktı" diye belirtmişti (Boppe, 1998, s. 7). Bu akımı temsil eden XVIII. yüzyıl Boğaziçi Ressamları arasında Fransız olan yedi ressamın İstanbul ile ilgili resim çalışmaları seçilmiştir. Bu yüzyılda Fransa ile sürdürülen sıkı diplomatik ilişkiler nedeniyle, Fransız elçilerin saray ve çevresiyle iyi ilişkileri söz konusu olmuş, elçilerin himayelerinde daha çok Fransız ressamın çalıştığı bilinmektedir. Fransız elçilerine tanınan ayrıcalıklar nedeniyle kentte bulunan bu ressamlar daha iyi ilgi görmüş ve serbestçe çalışma imkânları bulmuşlardır. Bu nedenle Fransız ressamlar, kendilerine tanınan imkânlardan dolayı kentte fazla kalmış olup, oldukça fazla desen çizmişlerdir. Çeşitli konularda çizdikleri desenler ve resimler bu yüzyılı yansıtan önemli görsel belgeler arasında oldukları için bu ressamın isimleri daha çok akla gelmektedir. Osmanlı başkentini ve saray çevresini çeşitli konular içinde ele alıp yansıtan bu ressamlar, kendilerine has üsluplarını kullanarak dönemin kültür ve sanat hayatına da katkıda bulunmuşlardır.

Ülkemizde isim ve resimleriyle daha çok tanınan yedi ressamın arasında; Jean-Baptiste Vanmour, Antoine-de Favray, Jean-Baptiste Hilaire, Louis-Francois Cassas, Antoine-Ignace Melling, Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préaulx yer almaktadır. Bu ressamlar arasında 1699'da İstanbul'a ilk gelen Jean-Baptiste Vanmour olup

Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préaulx son gelenler olmuştur. Michael-François Préaulx 1827 yılına kadar İstanbul'da kalmış ve bu akımın son temsilcisi olarak bilinmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya yönelmesi sonucu Batılı devletlerle karşılıklı artan diplomatik, ticari ve kültürel ilişkilerle, Avrupalılar gözünde İstanbul'un önemi daha da artmıştır. Böylece İstanbul, XVIII. yüzyıl boyunca Batılı devletlerin elçilerini, tüccarlarını ve ressamlarını kentte çekmeye başlamıştı. Sultan III. Ahmed (1703-1730) döneminde başta Fransa ile artan diplomatik ilişkilerle, birçok Batılı devlet İstanbul'da elçi bulundurmıştır. Açılan elçiliklerle İstanbul bu yüzyıl boyunca Batılı elçi ve ressam akınına uğramıştır. Elçiler, görevlerini canlı tutmak için kendilerini görevleri başında ve İstanbul'u betimleme ihtiyacı duyduklarından beraberinde ücretle çalışan ressamı İstanbul'a getirtmişlerdir.

İstanbul, yüzyıl boyunca ilgi çekici Doğu egzotizmini, kozmopolit toplum yapısını yansıtan bir kent olması bakımından Batılılar için önemli olmuştur. Elçilerin himayesinde İstanbul'a gelmiş olan birçok Batılı ressam, Pera'da bulunan büyükelçiliklerde kalarak resim çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bazıları elçiler aracılığıyla Osmanlı sarayına sunulmuş bazıları ise konularından ve devletlerarasındaki siyasi nedenlerden dolayı saraya alınmamıştır. Özellikle Jean-Baptiste Vanmour, Antoine-İgnace Melling saraya sunulan ressamlar arasında yer alırken, diğerleri daha çok elçilikler çevresinde ve elçilerin siparişleri doğrultusunda kentte çalışmışlardır. XVIII. yüzyılın başından itibaren Batıya yönünü çeviren Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma etkileri, ilk olarak saray ve çevresinde görülmeye başlamıştır. Sultan, diğer devlet mensuplarının yenilikçi kişilikleri ve sanata olan ilgileri doğrultusunda Batı resmine hoşgörü ile yaklaşmışlardır. Bu nedenle Sultan III. Ahmed döneminde Jean-Baptiste Vanmour, Sultan I. Abdülhamid döneminde Louis-François Cassas ve Sultan III. Selim döneminde ise Antoine-İgnace Melling gibi ressamlar saray tarafından ilgiyle karşılanmış olup sarayın sunduğu imkânlardan yararlanmışlardır.

İlk olarak saray ve çevresinde başlayan Batılılaşma hareketleri, daha sonra yavaş yavaş toplum arasında yayılarak devam etmiştir. Farklı toplum yapısına sahip İstanbul'un nüfusunun çoğunu oluşturan Müslümanların resme olan tutumu sonucu Batı resmi ve

Batılı ressamalar pek ilgiyle karşılanmamıştır. Bu nedenle Batılı ressamalar, Gayrimüslimlerin yaşadığı Pera'da (Beyoğlu) rahatça çalışma fırsatı bulmuş olup burada açtıkları resim atölyeleriyle Gayrimüslim aristokrat kesimi, Pera çevresini ve kentin eğlence alanlarını daha çok betimlemişlerdir. Daha sonra XVIII. yüzyılın son çeyreğinde saray çevresi ve toplumda oluşan hoşgörölü politika sonucu Boğaziçi Ressamları İstanbul'u birçok yerden yansıtan desenler çizmişlerdir. Boğaziçi Ressamları genellikle saray çevresini, yerli-yabancı önemli kişilere ait köşkleri, gündelik yaşamın önemli yerlerinden olan ev içlerini, mesire alanlarını, tarihi Yarımada'yı, bayram törenlerini, kentin panoramik görünümünü ve Boğaziçi'nin hemen hemen her yerini konu alan çeşitli konularda resim üretmişlerdir.

Yine bu dönemde değişen koşullar, gelişen diplomatik ve kültürel etkileşimler sonucunda başa geçen dönemin sultanlarının da Batı resmine olan ilgileriyle Boğaziçi Ressamları kentte daha serbestçe çalışma ortamı bulmuşlardır. Avrupa'da antik Yunan ve Roma mimari kalıntılarına artmış olan ilgi nedeniyle elçiler ve seyyahlar tarafından İstanbul bir cazibe merkezi haline gelmiştir. İlgilenenler arasında İstanbul Fransız Büyükelçisi Choiseul-Gouffier'in 1784 yılındaki heyetinde başta Fransızlar olmak üzere birçok Batılı ressamı kentte getirtmiş, elçinin siparişleri doğrultusunda değişik konularda resimler betimlemişlerdir. Bu ressamaların arasında yer alan Hilaire, elçi D'Ohsson'un Osmanlı'nın genel görünümü yansıtan eserinde, Cassas ise elçi Choiseul-Gouffier'in seyahatname özellikleri olan eserinin koleksiyonunu zenginleştiren desenler çizmişlerdir.

Değerlendirilen ressamalar, Saray tarafından pek ilgiyle karşılanmamışlardır. Bu durum devleti yöneten kişilerin Batılı resme olan yaklaşımlarına bağlı olarak kalmış olup sarayın yönetici kesiminin sanat zevkine göre ilgi görmüşlerdir. Boğaziçi Ressamları, Sultan III. Ahmed, Sultan I. Abdülhamid ve özellikle de Sultan III. Selim'in hoşgörölü politikaları sonucunda saray tarafından ilgi görmüşlerdir. Bu sultanların sanata olan düşkünlükleri nedeniyle saray tarafından kendilerine tanınan fırsatı iyi değerlendirmişlerdir. İstanbul'un her köşesini rahatça gezebilen bu ressamalar, kentin farklı yerlerini, gündelik yaşamın güzelliklerini daha ayrıntılı bir şekilde resimlerinde betimlemişlerdir.

Değerlendirilen yedi ressamın resimlerinde, ilk dönemlerde Barok ve Rokoko resim tarzının özellikleri görülmekte olup yüzyılın ortalarından itibaren daha çok Rokoko resim tarzının özellikleri hissedilmektedir. Dönemin sonuna doğru kentte bulunan ressamların resimlerinde, Neo-klasik ve ara ara Romantizm resim üslubunun özellikleri görülmekte olup bu özellikler resimlerinin üslubunu belirleyen akımlar olmuştur. Ressamlar resimlerinde, dönemin farklı resim akımlarının üslup özelliklerini İstanbul konulu resimlerinde ince detaylarla göstermeye çalışmışlardır. Bu resimlerin bazılarında iki akımın bir arada etkileri görülürken, bazılarında tek üslup özellikleri görülmektedir. XVIII. yüzyılın başında İstanbul'a gelmiş olan Vanmour'un ilk resimlerinde daha çok Barok özellikler görülürken, daha sonra yaygınlık gösteren Rokoko tarzının özellikleri de görülmektedir. Bu özellikleri yansıtan "Sultan III. Ahmed'in Portesi" (Res. 51), Sultan "I. Mahmud'un Portesi" (Res. 52) ve "Saraylı Kadın" (Res. 56) resimlerde, kompozisyon dışına taşan biçimlerin, koyu renk tonların keskinliği arasında parıltılı renklerin görülmesi Barok özellikleri yansıtırken, kişilerin küçük, zarif görünümüleriyle zengin süslemeli kostümlerinin egzotikliği ve renkler arasında yumuşak fırça tekniği ile betimlenişi Rokoko özellikleri yansıtmaktadır. Antoine-de Favray'ın iç mekân sahneli resimlerinde, özellikle portre konulu olanlarda Barok ve Rokoko tarzının bir arada daha net görünümüleri yer almaktadır. Örneğin "Yunanlı Bir Bayanın Portresi" (Res. 65) resminde, koyu renk tonlarının keskinliği ve açık renklerin yumuşak, duru etkisi hissedilmektedir. Favray, Gayrimüslim aristokrat kesimin siparişleri doğrultusunda yapmış olduğu porte betimlemelerinde gerçekçi, titiz ve ayrıntıcı üslubu görülmektedir. Portrelerde ele alınmış kişileri, izleyicinin tüm dikkatini çekecek biçimde kompozisyonun ön planına yakın bir şekilde yerleştirmiştir. XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa ve İstanbul'da Rokoko tarzının süslemede ve resim sanatı üzerindeki etkisi daha çok görülmeye başlanmış olup İstanbul'a gelen Boğaziçi Ressamlarının üsluplarında da bu Rokoko resim tarzının özellikleri etkili olmuştur. Örneğin Jean-Baptiste Hilaire ve Louis-François Cassas'ın resimlerinde Rokoko resminin özellikleri daha fazla görülmektedir. İki ressamın resimlerinde, bu tarzın tüm özellikleri hem biçimleri betimleme anlayışında hem de kompozisyonların renk tonları arasındaki geçişlerin yumuşaklığında görülmektedir. Ayrıca biçimlerin net görünümüleriyle kontur çizgilerinin belirginliği göze çarpmaktadır. Daha çok suluboya ve guaj boya tekniğinde çalışmalarda bulunan Hilaire'nin "Sarayda Gezinti" (Res. 91), "Haremde Bir Sahne

(Res. 92) ile Cassas'ın “Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü” (Res. 110), Saray Bahçesi'nde Gezinti (Res. 111) gibi resimlerinde Rokoko resim tarzının zarif, ayrıntılarda saklı olan süslemeci betimleme özellikleri görülmektedir. Bu iki ressamın resimlerinde yer yer Romantik etkilerin özellikleri de görülmektedir. Romantik resim etkilerini de kullanan Louis-François Cassas, İstanbul'da kısa süre içerisinde çizdiği desenleri ülkesine döndükten sonra kent konulu resimlerinde farklı desenleri bir arada kullanmıştır. Ressamın farklı desenlerin bir arada kullanım sonucu, düşsel öğelerini yansıtan Romantik üslupta resimleri bulunmaktadır. Bu özelliği yansıtan (Res. 110, 111) gibi resimlerinde, düşsel öğelerin yoğunluğu görülmektedir. Osmanlı Sarayı'na davet edilmeyen ressamın sarayla ilgili olan resimlerinde Rokoko resim özellikleri ön plana çıkmaktadır. Jean-Baptiste Hilaire'nin özellikle Osmanlı sarayını betimlediği resimlerinde, kompozisyonların arka dekorunu oluşturan sahnelerinde düşsel öğeleri kullanmış olup betimleme anlayışında Rokoko resmin özellikleri görülmektedir. Örneğin “Sarayda Gezinti” (Res. 91), “I. Abdülhamid Portresi” (Res. 94) gibi resimlerinde, geri planda gerçekte yerinde olmayan mimari biçimlerin betimlenişinde düşsel öğelerden yararlanmıştır.

XVIII. yüzyılın sonuna doğru resimde Neo-klasik resim üslubunun etkileri görülmektedir. Bu dönemde bazı ressamlar, Neo-klasik ressamlarına benzer doğayı olduğu gibi taklit ederek, ele alınan konunun tüm ayrıntılarını gerçekçi bir şekilde yansıtan anlayışta resimler betimlemeye çalışmışlardır. Dönemin sonuna doğru İstanbul'da bulunan mimar, desinatör kökenli ressamların resimlerinde kentte bulunan Antik ve anıtsal yapıların gerçekçi betimlenişleriyle Neo-klasik resmin özelliklerini yansıtan betimlemeler görülmektedir. Mimar, desinatör özellikleri olan Antoine-Ignace Melling, Antoine-Laurent Castellan ve Michael-François Préalux'un resimlerinde Neo-klasik resmin üslup özellikleri görülmektedir. Ayrıca mimar kökenli olan bu ressamlar, resimlerinde daha çok İstanbul'un topografik görünümünü, antik Yunan, Roma ve Osmanlı mimarisini yansıtmışlardır. Resimlerinde ele aldıkları konuların belgeleyici özelliğini vurgulamak için betimleyen kişilerin yorumunu gerektirmeyen, kişisel izlenimi önemsemeyen simetriye yakın, ayrıntıcı, titiz ve gerçeği olduğu gibi yansıtan bir anlayış görülmektedir. Resimlerin genelinde gün ışığının aydınlık etkisini kompozisyonların geneline yayarak, tüm biçimlerin net görünümünü betimlemeye



çalışmışlardır. Melling'in "Beşiktaş Sarayı" (Res. 120), Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı (Res. 131), Castellan'ın "Fransız Büyükelçiliği'nden İstanbul" (Res. 140) "Sultan Ahmed Camii" (Res. 141), ve Préalx'ın Ayasofya (Res. 148), "Tophane Meydanı" (Res. 154) gibi resimlerde, ele alınan görünümünün gerçeğine uygun bir şekilde ressamın yorumunu gerektirmeyen bir tarzda betimlenerek Neo-klasik resmin üslup özelliklerini yansıtırlar.

Resimlerde elçilerin huzura kabulleri, İstanbul'un panoramik-manzara görünümüleri, önemli kişilere ait portreler ile gündelik yaşam ve gelenekleri en çok betimledikleri resim konularıdır. Bunlar arasında yer alan elçilerin huzura kabul sahneleri önemli bir öneme sahip olup devletler arasındaki siyasi protokolü yansıtmaları bakımından, elçilerin istekleri doğrultusunda gerçekçi üslupta betimlenmişlerdir. Bu konuları sahne alan resimlerde, usta olan Jean-Baptiste Vanmour'un, "Marki de Bonnac'ın Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Divan'da Kabulü" (Res. 42) ve "Elçi Cornelis Calkoen'in Huzura Kabulü" (Res. 50) resimlerindeki kompozisyon düzenleri ve şemaları yüzyıl içerisinde kentte gelen diğer resamlara örnek olmuş, elçi kabul sahnesi geleneğini tekrarlamışlardır. Antoine-de Favray'ın, "Saint Priest'in III. Mustafa'nın Huzuruna Kabulü" (Res. 74) ve Antoine-Laurent Castellan'ın "Fransız General Dubayet'in İsmail Paşa'yla Görüşmesi" (Res. 139) gibi resimlerinde, bu geleneği yansıttıkları görülmektedir. Genelde iç mekânlarda geçen sahnelerde, mekânın atmosferine hakîm olan dışarıdan içeriye yansıyan gün ışığının kompozisyonun geneline yansıtılarak sahne içerisinde yer alan tüm biçimlerin net bir şekilde izleyiciye hissettirilmesi söz konusu olmuştur. Ressamlar, ışığın güçlü etkisini kendilerine özgü renklerle yerel renk anlayışını da kullanarak, ışıkla renkler arasında bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Işığı kompozisyonun merkezinde bulunan önemli insan figürlerinin üzerine yansıtılması sonucu, insan figürlerinin anatomik, fizyonomik görünümüleri ve giysilerindeki egzotik özelliklerin ön plana çıkarılması sağlanmıştır.

İstanbul'un panoramik görünümlü resimleri, yüzyıl boyunca önemini korumuş olup elçiler ve resamlar içinde önemli bir konu olması nedeniyle değerlendirilen yedi ressamın tümü bu konuda resimler yapmıştır. Yağlıboya, suluboya ve gravür tekniğinde yaptıkları resimlerde, Pera'daki elçilik binalarından, daha sonra Üsküdar, Eyüp ve Kandilli sırtlarından kenti betimledikleri görülmektedir. Gravür tekniğinde yapılan

resimlerde, kent görünümüleri içerisinde bulunan tüm biçimlerin doğal dokusunun yansıtılmasında daha net, ayrıntılı ve titiz betimleme anlayışı görülmektedir. İstanbul'un görsel belleğini en gerçekçi şekilde yansıtan resimlerin başında kentin manzara görünümüleri gelmektedir. Genel olarak küçük boyutlarda resimler yapan ressamların, İstanbul'un genel görünümünü farklı noktalardan ele aldıkları büyük boyutlu panoramik resimler önemlidir. Veduta resim türü geleneğini yansıtan bu resimler, kenti gerçek görünümüne uygun bir şekilde topografik tarzda panoramik manzaraları betimlemiştir. Kentin panoramik görünümünün en erken örneği, Jean- Baptiste Vanmour'un "Pera'daki Hollanda Büyükelçiliği'nden İstanbul'a Bakış" (Res. 62) resminde görülürken en son örnekleri ise Antoine-Ignace Melling'in "A- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü", B- Galata Kulesi'nden İstanbul Görünümü (Res. 124) "Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Senti'nden Resmedilen Görünümü" (Res. 125) ve Michael-François Préaulx'ın "İstanbul Sarayburnu Görünümü" (Res. 146) "İstanbul" (Res.149) resimlerinde görülebilmektedir. Antoine-de Favray'in "İstanbul Panoraması" (Res. 64), "Boğaziçi ve Haliç Görünümü" (Res. 75) tarihli resimlerinde, İstanbul'un genel görünümünü doğal dokusuna uygun ayrıntıcı ve titiz betimleme anlayışı görülmektedir. Hilaire'nin "Fransız Sarayı'ndan İstanbul'un Genel Görünümü" (Res. 87), Melling'in "Sarayburnu ve İstanbul Şehrinin Bir Bölümünün Galata Senti'nden Resmedilen Görünümü" ve Préaulx'ın "İstanbul" (Res. 149) gravür tekniğinde yapılan resimlerde gerçekçi bir betimleme anlayışı göze çarpar. Panoramik resimler, genellikle gözleme dayalı belgesel nitelik taşıdıkları için ressamların özgün izlenimleri ve yorumlama anlayışları görülmemektedir. Resimlerin genelinde gün ışığı tümüyle ortamı aydınlatırken, uzaktan bir bakış açısı ve geriye doğru derin şekilde yerleştirilen kent görünümünün konturlarında erimelerle oluşturduğu derinlik anlayışı kompozisyonların perspektif ve derinlik etkilerini en iyi şekilde yansıtıldığı betimlemelerdir. Ön tarafta koyu ve canlı renklerin geriye doğru erimelerle renkler arasında yumuşak geçişlerinin kademeli bir şekilde betimlendiği görülmektedir. Kentin belli bir bölümünü yansıtan manzara görünümünde ise resamlara çekici gelen İstanbul'un önemli mekânlarını gözlemleri doğrultusunda gerçekçi yansıtan manzara resimleri betimlemiştir. Manzara konulu resimler arasında, ressamın özgün bakış açısını, düşsel öğelerden yararlanarak yorumunu katan ve farklı görünümünün desenlerini bir araya getirilmesiyle oluşan hayali tarzda manzara

görünümleri yer almaktadır. Louis-François Cassas'ın “Kadıköy Burnu'ndan Sultan Ahmed Camisi'nin Görünümü” (Res. 110), Saray Bahçesi'nde Gezinti (Res. 111) manzara konulu resimlerde, Capriccio manzara türünün özellikleri görülmektedir.

İstanbul'un önemli yerlerini betimleyen ressamalar, manzara konulu resimlerinde, kompozisyonda bir bütünlük sağlamak için insan figürlerini insanları gündelik işleriyle uğraşır durumda yansıtmaya çalışmışlardır. Örneğin, Hilaire'nin “İstanbul Görünümü” (Res. 88), “Galata'dan Sarayburnu Görünümü” (Res. 89), Cassas'ın “Marmara Denizi ve İstanbul Görünümü”, (Res. 108), “Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı” (Res. 109) Melling'in “Kandilli'den Boğaziçi Görünümü” (Res. 118), “Eyüp Sırtlarından İstanbul Görünümü” (Res. 121), “Tarabya Köyü'nün Görünümü” (Res. 132), Castellan'ın (Res. 140) ve Préaulx'un “Ayasofya” (Res. 148), “İstanbul” (Res. 149), “Dolmabahçe Görünümü” (Res. 150), “Tophane Meydanı” (Res. 154) gibi resimlerinde görülmektedir. Genel olarak ön planına yerleştirilen insan figürlerinin ve diğer biçimlerle bir bütünlük oluşturacak şekilde geriye doğru kademelenmeleriyle kompozisyonların derinliğine etkide bulunmuşlardır. Açık hava sahneli olan kompozisyonlarda, gün ışığının aydınlatıcı etkisi görülmekte olup ışığın etkisi biçimler üzerindeki renk tonlarında derinlik, hareketlilik etkisini pekiştirmiştir. Kompozisyonlarda, betimlenen mekânların görüş açısının genişliği ve geriye doğru yer alan görünümlerin yerleştirilmesiyle Batı resim anlayışının perspektif ve derinlik etkilerini başarılı bir şekilde yansıttıkları görülmektedir.

En çok betimledikleri konular arasında yer alan gündelik yaşam-gelenekleri konu alan resimlerde, o dönemki İstanbul'unun gündelik yaşamının canlı atmosferini, kendilerinde bıraktıkları farklı etkilerle özgün yorumlarıyla betimlemişlerdir. İstanbul'da yaşayan farklı millete ve dine mensup kişilerin oluşturduğu kozmopolit toplumun sosyal yaşamını, kentle bir bütünlük oluşturacak şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Görünümlerde ev (Res. 79), kahvehane (Res. 133) ya da sokakta gündelik işleriyle uğraşan yerel giysili insan figürlerini (Res. 88, 120) gibi resimlerde, ayrıntılı ve Doğu egzotizmi yaratacak bir şekilde betimlemişlerdir. Çok figürlü kompozisyon şemasında ele alınan resimlerde, farklı milletten insanları gelenek-göreneklerini ele alan çalışmalara da yönelmişlerdir. Toplumun geleneklerini yansıtan düğün, mezarlık ziyaretleri, mesire alanlarındaki eğlenceler, spor müsabakaları gibi gelenekleri yansıtan

olayları sahne alan kompozisyonlar görülmektedir. 37 yıl İstanbul'da kalan Vanmour, toplumun gündelik yaşamını her yönüyle ele alarak betimlemiştir. Özellikle Gayrimüslim halkla kurmuş olduğu dostane ilişkilerle halkı iyi gözlemlemiş olup toplumun gündelik yaşamını ve geleneklerini tüm yönüyle ele alan resimleri bulunmaktadır. Fırça tekniğini iyi kullanarak Lale Devri İstanbulu'nun kozmopolit yaşamını, eğlencelerini gerçeğe yakın bir şekilde betimlemiştir. İstanbul'a daha sonra gelmiş olan Batılı ressam, Vanmour'un geleneği sürdürerek benzer konuları toplumun örf ve adetlerine uygun şekilde ayrıntıcı, titiz çalışma örneğiyle tuvallerine betimlemiştir. Vanmour, kapalı ve açık mekânlarda ışığı mekânın durumuna göre kullanarak biçimlerin yüzey üzerinde açık-koyu tonlarla hacimsel etkileriyle sağlamıştır. İnsan figürlerinin ve diğer biçimlerin doğal renk görünümüne dikkat ederek doğal renkleri canlı, parlak şekilde özgün renk kullanımlarıyla betimlemiştir. Fransız Boğaziçi Ressamları, Lale Devri'nden itibaren İstanbul aristokrat kesiminde oluşmaya başlayan zengin motifli kostümlerin modasını yüzyıl boyunca gündelik yaşam sahneli kostümlerde betimlemiştir. Zengin kostümlerin egzotizmini yansıtmak için renklerin parıltılı tonlarını ışığın güçlü etkisini kullanarak yansıtmaya çalışmışlardır. Bu konudaki çalışmaları arasında Vanmour'un "Loğusa Ziyareti" (Res. 57), "Khorra Dansı Oynayan Rumlar" (Res. 61) Favray'ın "Rum Kadınları Şehir Giysileriyle Pazarda" (Res. 66), "Bahçede Rum Kadınları" (Res. 79), Hilaire'nin "Hristiyan Kadınlar Tandır Etrafında" (Res. 96) "Rum Kadınların Dansı" (Res. 98), Melling'in "Türk Düğün Alayı" (Res. 130), "Tophane Meydanı'nda Bir Kahvehanenin İç Görünümü" (Res. 133), Castellan'ın "Türk Kadını'nın Mezar Ziyareti" (Res. 136), "Türk Kadınları Gezintisi" (Res. 144) eserleri, Osmanlı toplumunun gündelik yaşamını ve geleneklerini yansıtan belge niteliği taşır.

Portre konulu resimler yapan Vanmour, Favray, Hilaire, Cassas, Melling gibi ressam, dönemin önemli kişilerinin yağlıboya, suluboya ve gravür tekniğinde portrelerini yapmışlardır. İstanbul'da buldukları süre içerisinde dönemin sultanını, sadrazamını, devlet adamlarını özel giysileri içinde, elçisini, elçi eşlerini, zengin tüccarlarını ise Türk giysileri içerisinde betimlemiştir. Vanmour'un portre çalışmaları arasında "Sultan III. Ahmed'in Portresi" (Res. 51), "Sultan I. Mahmud'un Portresi" (Res. 52), "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Portresi" (Res. 53) ve İngiliz elçisinin eşi "Lady

Mary Montagu (Res. 54) isimli resimleri bulunmaktadır. Portresi yapılan kişiler, ressam tarafından anatomilerine ve fizyonomilerine uygun şekilde betimlenmişlerdir. Tam boydan, cepheden betimlenen kişilerin üzerine yansıtılan ışığın etkisiyle fizyonomilerindeki ifadeler ve giysilerinin egzotik görünümü başarılı bir şekilde vurgulanmıştır. Kompozisyonlarda kullanılan renkler, biçimlerin doğal görünümüne uygun tonlar olup Avrupa resminde görülen açık hava portre geleneğini yansıtan bir anlayışla ele alınmışlardır. Portre konulu resimlerin geri planı genellikle bir manzara ya da sade bir dekor önünde figürleri bir bütün oluşturacak şekilde betimlemiştir. Barok tarzında ele alınan resimler, birer belge değeri özelliği taşıması yanında Vanmour, portre resim türünün İstanbul'da tanınmasına ön ayak olmuştur. Aynı konuda resimler yapan Favray, genel olarak kapalı mekân içerisinde dönemin elçisini ve eşini, Gayrimüslim zengin tüccarları, elçilik çalışanlarının İstanbul'da bulunmanın kanıtı olarak egzotik Türk giysileri içerisinde portrelerini betimlemiştir. Malta'da önemli kişileri betimlediği portre çalışmalarına benzer tarzda anlayışla ele aldığı kişileri kompozisyonun ön planına yerleştirdiği görülmektedir. Geri planı bazen nötr bırakmış bazen de mekânın sade dekoruyla doldurarak vurguyu ön planda bulunan figürün üzerinde yoğunlaştırmıştır. Işığın güçlü etkisini iyi bir şekilde figürlerin üzerine yansıtarak, titiz, ayrıntıcı ve yumuşak fırça darbelerini etkili bir şekilde kullanarak doğal renk görünümünü yansıtarak portreleri betimlemiştir. Hilaire'nin dönemin Sultanı I. Abdülhamid'i (Res. 94) ve Kaptan-ı Deryası Cezayirli Hasan Paşa'yı (Res. 95) ele aldığı portre resimlerinde, Vanmour'un geleneğini sürdürdüğü görülmektedir. Sultanı açık alanda ve bir manzara önünde cepheden betimlemiştir. Geri plana yerleştirdiği manzara dekorunda bazen düşsel öğelerden yararlanmıştır. Örneğin Sultan I. Abdülhamid'in portresinde (Res. 94), bu özelliği geri plana yerleştirdiği kubbeli mimari binaları, sarayın içinde bir mimari yapı gibi göstermesidir. Geri plana yerleştirdiği mimari manzaralarla kişilerin kendileriyle özdeşleşen mekânları önünde yansıtma amacıyla kompozisyonda bir bütünlük oluşturacak şekilde betimlemiştir. Geri planda manzara dekoruyla kompozisyonun derinlik etkisini vurgulamıştır. Melling'in gravür tekniğinde ele aldığı Sultan III. Selim'in portresinde (Res. 126), sultanı yarım boydan cepheden, bilen giysileri içerisinde ayrıntıcı bir üslupla betimlemiştir.

İstanbul'a değişik dönemlerde gelmeye başlayan Fransız Boğaziçi Ressamları XVIII. yüzyıl boyunca kentte bulunarak Osmanlı toplumunda Batılı resmin tanınmasına, ilgi görmesine ön ayak olup resim tarzı ve anlayışında önemli değişikliklere neden olmuşlardır. Bu ressamların resim çalışmaları hem kentte bulunan yerel ressamlar üzerinde etkili olurken hem de geleneksel Osmanlı resminde perspektif ve ışık gölge, renk tonlamaları gibi tekniğe etki eden konularda katkıda bulunmuştur. Yüzyıl boyunca Batı resim türünde resim yapan Türk ressamların olmayışı söz konusu olup daha çok İstanbul'a elçiler vasıtasıyla gelen Boğaziçi Ressamlarının sanatsal faaliyetleri sonucunda Osmanlı resim sanatına yavaş yavaş Batılı resim biçimlerinin ve tekniklerinin girdiği görülmektedir.

Değerlendirilen ressamlar arasında İstanbul'da uzun yıllar kalan Vanmour, kaldığı süre içerisinde Osmanlı minyatür sanatçısı Levni'yle aynı dönemde eser vermiştir. Bu dönemde gerek resimde gerekse diğer sanatlarda görülen Batılılaşma etkileri yerel ressamların resim üslubunu da etkilemiştir. Levni'nin *Surname-i Vehbî* minyatürlü eserinde, Batı tarzı resmin etkileri görülmeye başlanmıştır. Eserde yer alan kompozisyonların geri planında bulunan dağ sıraları, uçan kuşlar, ağaçların ve gökyüzü gibi biçimlerin yer aldığı manzara görünümünde (Res. 13), (Res. 163) renk değerlerini açık-koyu tonlarla kullanarak derinlik ve perspektif etkisini yansıtmıştır. Minyatür sanatında hem gündelik yaşam ve sıradan insanlar resme konu olmuş hem de teknikte plastik değerler ağır basmaya başlamıştır.

Vanmour'un elçi kabul törenleri, kent manzaraları ve yerel giysiler içerisinde tek figürlü resimlerindeki Batılı etkiler, hem sarayda çalışan nakkaşlar tarafından hem de saray dışındaki yerel ressamlarca benimsenmeye çalışılmıştır. Batılı resmin plastik değerlerinin yavaş yavaş Türk resim sanatına yerleştigi görülmektedir. XVII. yüzyılın sonundan itibaren saray ve Çarşı Ressamlarının tek figürlü çalışmaları kentte gelen Vanmour tarafından görülmüş olduğu düşünöldüğünde, figürlü kıyafet resimleri Batılı resim tarzında betimlemiştir. Aynı dönemde Levni'nin benzer çalışmalarında Batılı etkiler görülmeye başlanmış olup daha sonra Buhari'nin tek figürlü (Res. 16) minyatürlerinde artarak devam etmiştir. Hem yabancı ressamların betimlemelerinde hem de yerli ressamların minyatürlerinde karşılıklı etkileşim olmuştur. Batılı etkiler hem bir fon önünde figürlerin hacimselliğini hem de figürlerin yüzlerindeki ifadeci

yönü vurgulanmış olup minyatür sanatında görülmesini sağlamıştır. Yüzyılın ilk dönemlerindeki kıyafet albümlerinin kompozisyonlarında geri plan sade bir fonla betimlenirken, yüzyılın ikinci yarısı ve sonuna doğru kıyafet albümlerinde hem üslup olarak hem de teknik anlamda Batı resmine yakın kompozisyonlar görülmektedir. Refail'in yağlıboya tekniğine yakın olarak betimlemiş olduğu kadın ve erkek figürlü resimlerinde ışık-gölge etkisiyle açık-koyu tonlarıyla derinlik etkisini kompozisyonlarında yansıtmaya çalışmıştır. Dönemin sonuna doğru hem Batılılaşma etkilerinin hem de İstanbul'da sayıları artan Batılı ressamın, kıyafet albümlerinde yerel ressamlarca beraber çalışmaları sonucunda geri plana yerleştirilen manzara görünümüleriyle Batılı etkilerin yoğunluğu görülür. Fazıl Enderuni'nin *Hubânname ve Zenânname* isimli eserinin minyatürlü kopyasında (Res. 22) kompozisyon düzenlerinde bu etkiler görülmektedir.

Vanmour'un Pera'da açmış olduğu resim atölyesinde birçok yerel ressam çalışmış olup daha sonra Vanmour'un ekolünü ya da geleneğini yansıtan konularda resimler betimlemişlerdir. Örneğin, Renda'nın da belirttiği gibi (Renda, 2003, s. 71), Vanmour'un elçi kabul törenlerinde tahtta oturan Sultan III. Ahmed betimlemesi, hem Levni'nin hem de daha sonraki Rafael gibi yerel ressamın ele aldıkları sultanları, tahtında elleri dizleri üzerinde gösteren resimlerine model olmuştur. Bu etki daha çok saray ressamı Rafael'in dönemin sultanlarını benzer duruş ve pozisyonda betimlediği görülmektedir. Portre tarzında geçiş döneminin ilk örneklerini yansıtan Rafael'in resimlerinde Batılı resmin plastik değerlerini (Res. 19), renkleri açık-koyu tonları kullanarak derinlik ve perspektif etkisiyle vermeye çalışmıştır. Bu tarzdaki portre betimlemeler, Sultan III. Selim döneminde Kapıdağlı Kostantin tarafından geliştirilmiş olup kompozisyonların geri planına elçilik çevrelerinde çalışan Boğaziçi Ressamlarının manzaralarına benzer bir manzara dekoru yerleştirilmiştir.

Osmanlı minyatür resim sanatının giderek etkisinin azaldığı XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'da hem saray çevresinde hem de halk arasında Batı resmine olan ilgi artmıştır. Bu ilgi daha çok Boğaziçi Ressamlarının İstanbul görünümü manzara resimlerine benzer manzara betimlemeleri, dönemin önemli yapıların duvarlarını süsleyen duvar resimlerinde görülmüştür. Sultan I. Abdülhamid (1774-1789) döneminde, Fransız Büyükelçisi Choiseul-Gouffier'in beraberinde getirmiş olduğu

birçok ressamın kentte oluşturdukları kalabalık resim ortamı ve değişik türlerde vermiş oldukları eserlerle İstanbul'da Batılı resmin daha iyi tanınmasına sağlamışlardır. Buna bağlı olarak bu I. Abdülhamid döneminde bu ressamların Türk resminde yeni bir tarz olan duvar resminin oluşmasında önemli katkıları söz konusudur. Boğaziçi Ressamlarından Hilaire ve Cassas'ın İstanbul manzara resimlerine yakın bir anlayış, yerel ressamların duvar resim betimlerindeki manzara görünümünde görülmektedir. Bu iki ressamın Rokoko tarzında betimledikleri İstanbul manzaralı Hilaire'nin "Galata'dan Sarayburnu Görünümü" (Res. 89), "Galata'dan Sarayburnu Görünümü" (Res. 89), Cassas'ın "Sarayburnu Panoraması" (Res. 106), "Galata'dan Haliç ve İstanbul Görünümü" (Res. 107) resimlerine benzer kompozisyonları, insan figürü olmadan betimledikleri görülmektedir. Bu ressamların manzara konulu resimlerini taklit ederek betimleyen yerli ve azınlık ressamlar İstanbul'un önemli yapılarının duvarlarını süsleyen manzara görünümlü duvar resim tarzının gelişmesine neden olmuşlardır. Duvar resimlerinde Fransız Boğaziçi Ressamlarının üslup özellikleri görülme de konu ve teknik bakımından benzer özellikler görülmektedir. Bu ressamların yanında çalışan ya da resimlerini görerek taklit eden yerel ressamlar Batılı resim tekniklerini öğrenerek daha sonra betimledikleri duvar resimlerinde başta suluboya, guaj boya ve yağlıboya tekniklerini kullanmışlardır. Bunun yanında ışık-gölge ve perspektif ve derinlik gibi Batı resmin plastik değerleri yerli ressamlarca benimsenmiştir. Bu dönemde manzara resmi dışında minyatür sanatına da yerleşen Batılı resim teknikleri kıyafet albümlerine de girerek figürlerin gerisinde daha çok manzara dekorlarıyla perspektif ve derinlik etkileri görülmeye başlamıştır.

İsveç elçiliğinde çalışan Mouradgea D'Ohsson "Tableau Général de l'Empire Othoman" isimli eserinde birçok yerli ve yabancı ressamın birlikte çalıştığı görülmektedir. Jean-Baptiste Hilaire, desinatörlerle aynı eserin oluşmasında çalışan Kapıdağlı Kostantin ve atölyesinin karşılıklı etkileşimleri söz konusu olmuştur. Kapıdağlı Kostantin'in Batılı resim geleneğini tam anlamıyla resimlerine yansıtarak, fırçasındaki yumuşak, duru etkileri Batılı ressamlarla olan etkileşimine bağlayabiliriz. Ressamın, resimlerinde Batılı ressamların Boğaz manzaralı resimlerini yansıtan benzer kompozisyonları bulunmaktadır. Bunun sonucunda Fransız Boğaziçi Ressamları İstanbul'da hem Batılı



resmin yaygınlaşmasına hem de yerel ressamlarla birlikte çalışarak figürsüz manzara resminin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

XVIII. yüzyıl boyunca Batılılaşmanın etkisiyle Avrupalı elçilerle İstanbul'a gelen mimar, mühendis ve çok sayıda ressamın sayesinde özellikle saray çevresinde hem pozitif bilimlere hem de Batılı resme artan ilgi nedeniyle III. Selim döneminde Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da (1795) Batılı resim geleneğine uygun teknik resim dersi verilmiştir. Bu dönemde elçiler sayesinde İstanbul'un çeşitli imar faaliyetlerinde saraya sunulan ve daha çok topografik resimleriyle tanınan Antoine-İganace Melling, Antoine-Laurent Castellan, Micheal-François Préaulx gibi mimar, desinatör kökenli ressamların etkilerinden söz edilebilir. Bu dönemde Mühendishane-i Berri Hümayun'da da Batılı anlayışa uygun resim dersleri alarak daha çok manzara tarzı resimler üreten Türk resminde adından "Asker Ressamlar Kuşağı" olarak bahsedilen bir grup da, böylesi zengin bir resim faaliyetinden beslenmiş olmalıdır.

Fransız elçilik çevresinde çalışmış olan Fransız Boğaziçi Ressamları, XVIII. yüzyılın sonuna doğru Osmanlı-Fransa arasında siyasi olaylar nedeniyle bozulmuş olup saray çevresi tarafından İstanbul'daki önemleri azalmış ve bunun sonucunda XIX. yüzyılın başından itibaren kenti terk etmeye başlamışlardır. 1789 Fransız İhtilali'nin sonucunda milliyetçilik akımı güçlenmiş olup çok uluslu imparatorlukları olumsuz yönde etkilemiştir. Fransa'nın başına geçen Napolyon Bonapart'ın sömürgecilik anlayışı doğrultusunda Osmanlı toprağı Mısır'ı işgal etmesi iki devlet arasındaki ilişkileri germiştir. Bunun sonucunda Fransa'yla sürdürülen diplomatik ilişkiler hem elçileri etkilemiş hem de elçilerle çalışan ressamların resim üretimlerini etkilemiştir. XVIII. yüzyıl boyunca Osmanlı topraklarını özellikle de İstanbul'u ve saray çevresini değişik konularla betimleyen Boğaziçi Ressamları XIX. yüzyılda kente gelmiş olan Batılı ressamların daha rahat bir şekilde çalışabilecekleri ortamı hazırlamışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya açılmaya başladığı bir dönemde İstanbul'a gelen Boğaziçi Ressamları gelişmelere kapalı bir toplumda, resim üretimlerinde karşılaştıkları güçlükler nedeniyle bir geçiş dönemini temsil etmişlerdir. Bu ressamlar, Osmanlı topraklarında oluşturdukları değişik konularda betimlemeleri, seyahatname albümlerinde yer alarak Türkleri Batı'ya tanıtmışlardır. Avrupa ülkelerinde yaygınlık gösteren bu albümler daha sonra İstanbul'a gelen XIX. yüzyıl Batılı ressamların resim

çalışmalarına birer örnek oluşturmuşlardır. Boğaziçi Ressamlarının İstanbul konulu resimlerinde belirli bir üslup ve belirli bir akım etkisi pek görülmemektedir. XVIII. yüzyıl Avrupa sanatının her dalında görülen Turqueri Modası'nın resimsel anlamındaki gerçek temsilcileri olan Boğaziçi Ressamlarının resimleri ve gravürlerinin bulunduğu seyahatnameleri gören Avrupa toplumunda Doğu hakkında ayrıntılı bilgi edinmelerine neden olmuştur. Yüzyılın sonuna doğru Avrupa'da Napolyon'un Mısır'ı işgali sırasında beraberinde birçok ressamı getirtmesi ve Doğu'ya ulaşan gezi yollarının iyileşmesi sonucunda birçok Batılı ressam İstanbul'un ve diğer Antik kentlerin yolunu tutmuştur.

XIX. yüzyılda elçiler ve kendi imkânlarıyla gezgin olarak İstanbul'a gelen Batılı ressamlar, Boğaziçi Ressamlarının resim konularını sürdürmüşlerdir. Konu olarak benzer kompozisyon özellikleri görülmesine rağmen Boğaziçi Ressamlarının betimlemelerinde olduğu gibi her birinin üsluplarında farklı özellikler görülmektedir. Boğaziçi Ressamları, İstanbul'da dönemin modasına uygun olarak daha çok saray ve çevresinin şatafatlı görsellerini gözlem sonucunda yansıtmaya çalışırken toplumun alt tabakasına mensup kesimi resimlerinde pek betimlemedikleri görülmektedir. Bir sonraki yüzyıl içerisinde resimde şatafatlı egzotizmin yerini realist ve romantik üslupların birlikte görüldüğü Oryantalist resim almıştır. Oryantalist ressamları içerisinde gerçekçi bir üslupla resimler betimleyenlerin dışında hayali unsurlara başvuran ressamlar da görülmektedir. Bu durumu XVIII. yüzyılda Doğu'ya ya da İstanbul'a hiç gelmemiş Batılı ressamlar ile elçilikler vasıtasıyla gelen Boğaziçi Ressamlar arasında benzerlikleri göstermektedir. Boğaziçi Ressamları kendilerinden sonra İstanbul'a gelmiş olan Batılı resamlara resim konuları bakımından örnek olmuşlardır. Yine saray çevresinde çalışan ressamlar olduğu gibi kendi imkânları doğrultusunda kentte gelerek realist ve romantik tarzda resimler yapan birçok Batılı desinatör, gravür ustası gibi özellikleri bulunan ressamlar İstanbul'u daha detaylı olarak ele alan çalışmalarda bulunmuşlardır. XIX. yüzyılda Osmanlı devlet yönetiminde daha da artan Batılılaşma eğilimleriyle kılık-kıyafette ve mimari de görülen değişiklikler bu dönemin Batılı ressamlarının ilgisini toplumun alt tabakasında bulunan yerli halkın gündelik yaşamına çekmiştir. Saray çevresi, aristokrat kesimin giyim-kuşamında görülen Avrupai tarzı etkiler, Batılı ressamlarca pek ilgiyle karşılanmamış olup daha çok yerel halkın egzotik görünümlü giysileriyle yaşam biçimi kentin değişik yerlerinin manzaralarıyla bir bütünlük

oluşturacak şekilde betimlenmiştir. Saray çevresinde çalışan Batılı ressam, Boğaziçi Ressamları gibi önemli kişilerin portrelerini betimlemiş olup kompozisyonlarda daha gerçekçi ve plastik değerlere uygun biçimlerle betimlemişlerdir. II. Mahmud (1808-1839) döneminde devletin kademelerinde görülen Batılı reform etkilerin daha da artması sonucu, saray çevresinde de yenilik hareketleri artarak devam etmiştir. Bir önceki yüzyıla oranla hem İstanbul'da hem de saray çevresinde Batılı ressamın sayısında artış olmuş olup Osmanlı sultanlarının Batılı resme verdikleri önemle sarayda daha çok yabancı ressam çalışmalarda bulunmuştur. Saray çevresi için önemli betimlemelerde bulunan bu dönemin Batılı ressamı, dönemin sultanlarının çeşitli tekniklerde büyük boyutta genelde portrelerini yapmışlardır. Bu dönemde, Batı resmine yoğunlaşan ilgi nedeniyle, saraya sunulan ve sultanlar tarafından himaye edilen yabancı ressam, saray için kentin manzara görünümünü Boğaziçi Ressamları gibi betimlemeye çalışmışlardır. Bu dönemde resim konularında değişimlerle, sarayın isteği doğrultusunda saray atölyelerinde resimler yapmışlardır. Kendilerine sağlanan imkânlar nedeniyle de çeşitli semtlerde resim atölyeleri açarak, Batılı resmin Osmanlı toplumunda gelişmesine yardımcı olmuşlardır. Atölyelerinde daha çok Gayrimüslim ressamın yetişmelerine ön ayak oldular. Bu dönemin yabancı ressamı, Boğaziçi Ressamları gibi aynı konulara benzer resimlerle İstanbul'un canlı atmosferini ışığın etkisiyle manzara ve gündelik yaşam konulu resimlerinde betimlemişlerdir. Ayrıca Osmanlı Sultanlarının özel merasimlerini ve Avrupalı imparatorların İstanbul'da saray tarafından karşılanışlarını gerçekçi bir üslupla betimlemişlerdir. XIX. yüzyıl Batılı ressamı Oryantalist gelenekte betimlemelerde bulunmuş olup yerel halkın egzotik görünümünü daha dar bir mekân anlayışıyla yansıtarak İstanbul'un kalabalık alanlarını, sokaklarını, mesire alanlarının pitoresk manzaralarını yansıtmışlardır.

Sonuç olarak, Fransız Boğaziçi Ressamları, XVIII. yüzyılda Batılılaşmaya çalışan, her alanda bir geçiş yüzyılı olan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim merkezi başkent İstanbul'u gözlemlerine dayanarak gerçekçi bir şekilde betimlemişlerdir. Gerçekçi betimleme anlayışı doğrultusunda günümüzde belge değeri taşıyan eserler bırakmışlardır. Eserlerinde Avrupa üsluplarının görüldüğü resim sanatının tüm plastik değerleri yanında, estetik değeri yüksek olması bakımından önemlidir. Konu bakımından benzer özelliklerde resimler yapmış olsalar da, ele almaya çalıştıkları

görünümleri üslup ve kişisel bakış açılarına göre betimlemişlerdir. Bu ressamlar birer Doğu ressamı gibi çalışmalarda bulunarak, İstanbul'u ve Osmanlı toplumunun üzerinde yaşadığı toprakları, mimari mekânlarıyla birlikte, doğasını, kültürünü, modasını, insan tiplerini, tüm yönleriyle kişisel bakış açılarını da katarak günümüze kadar aktaran birer temsilcisi gibidirler. Fransız Boğaziçi Ressamları XVIII. yüzyılda Osmanlı başkentinde buldukları süre içinde, yüzyılın birer fotoğrafçısı ve belgeleyicileri olarak nitelendirilebilirler.

## KAYNAKÇA

- Akay-Ahmet, A ve ay, E. (2013). XVIII. Yüzyılda Yirmisekiz Mehmed elebi'nin Fransaya Bakışında Kültürlerarası Değerlendirmeler, *Türkiyat Araştırma Dergisi*, (8/10), Ankara, s. 1-16.
- Aksakoğlu, G. (1994). Montagu, Lady Mary Wortley, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (5), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını s. 487-488.
- Aksoy, F. (1990). *Naif Sanat ve Türk Naifleri*, İstanbul: Ak Yayınları.
- Alarşlan, B. (2005). Türk İmajının Görsel Yansımaları, Ö. Kumrular (Ed.). *Dünyada Türk İmgesi*, (s. 129-162) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Altunış- Gürsoy, B. (2002). Sefaretnameler, *Türkler Ansiklopedisi*, (12), Ankara, s. 956-973.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Apostolou, İ. (2013). Doğu'da Seyyahlar: 18. Yüzyılda Görsel Bakış Açılıarı, J. L. Maeso, M.V. Lesvigne (Ed.). *18. ve 19. Yüzyıllarda İzmir: Batılı Bir Bakış*, İzmir, s. 34-45.
- Arel, A. (1975). *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1999). Osmanlı Sanatında Duvar Resmi, *Osmanlı*, (XI), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 423-436.
- Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi, Heykel ve Oyma, Resim*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Arşlan, N. (1994). Melling-Antoine-Ignace, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (5), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 387-388.

- Arslan, N. (1992). *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Arslan, N. (1993). Osmanlı Sarayı ve Mimar Antoine-Ignace Melling”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu 17-18 Aralık 1992*, İstanbul, s. 113-122.
- Arslan Sevin, N. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Artam, T. (2010). 18. Yüzyılda İstanbul: Uzlaşma ve Yeniden Yapılanma Dönemi, S. Aksoy, (Ed). *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkent'in 8000 Yıllık Tarihi*, s. 300-313, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Aslanapa, O. (1999). Osmanlı Minyatür Sanatı, *Osmanlı*, (XI), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 151-159.
- Atak, E. (2018). Kalem İşi Süslemeleriyle Bir Lale Devri Eseri: Mudanya Tahir Paşa Konağı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (59), İstanbul, C. (11), s. 413-447.
- Atıl, E. (1999). *Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Bağcı, S. vd., (2005). *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, S. (1999). XVIII. ve XIX. Yüzyıl Avrupa Sanatında Osmanlı “Turquerie” ve “Oryantalizm”, *Osmanlı*, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, s. 454-467.
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Başkan, S. (1997). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Benatar, R. (2012). *İstanbul ve Boğaz Kıyılarına Pitoresk Seyahat*, İstanbul: Denizler Kitabevi.

- Benli, A. (1995). Tours Müzesi ve Ressam Cassas, “*Tombak Antika Kültürü Koleksiyon ve Sanat Dergisi*”, (3), İstanbul, s. 56-60.
- Bohma, C. ve Perot, J. (1991). *Antoine-Ignace Melling (1763-1831) Artiste-Voyager*, Muséeus Editions, Paris.
- Boppe, A. (1968). XVIII. Yüzyılda İstanbul’a Gelen Yabancı Ressamlar, *Hayat Tarih Mecmuası*, (6), İstanbul, s. 41-47.
- Boppe, A. (1998). *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları* (çev. Nevin Yücel Çelbiş), İstanbul: Pera Müze Yayınları.
- Boppe, A. (1989). *Les Peintres du Bosphore Au XVIII Siècle*, Paris: ACR Edition,
- Bull, D. (2003). Ressam ve Sanatı, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Vanmour*, (s. 25-39), İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Canca Erol, G. (2002). İstanbul’da III. Ahmet Dönemi Osmanlı Mimarisi, *Türkler*, (XV), s. 545-563, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Casa, J. M. (1993). Diplomatlar ve Koleksiyoncular: Van Mour’dan Guardi’ye “Turquaries”nin Yazgısı, *Yapı Aylık Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi*, (145), İstanbul, s. 68-75.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Cezar, M. (1998). Osmanlılarda 18. Yüzyıl Sanat ve Kültür Ortamı, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri*, s. 43-64, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları 3.
- Cossons, M. (2000). Batılı Ressamların Fırçasından Boğaziçi, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, (19), İstanbul, s. 34-47.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

- Çakar, S. (2014). *Işık, Figür ve Mekân İlişkisi Bağlamında Bir Dizi Resim Önerisi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya.*
- Çöteliöğlu, A. (1999). Geleneksel Osmanlı Resim Sanatından Batılı Anlamda Tuval Resmine Geçiş Evresinde Askeri Okullar ve Asker Ressamlar, *Osmanlı*, (XI), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 473-480.
- Çöteliöğlu, A. (2009). *İstanbul'un 100 Ressamı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Çöteliöğlu, A. (2009). Sultan III. Selim Dönemi Resim Etkinliği, S. Kangal, (Ed.) *Bir Reformcu, Şair ve Müzisyen: Sultan III. Selim*, (s. 43-53) İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Çöteliöğlu, A. (2004). Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonunda Vanmour ve Bir III. Ahmed Portresi, *P Dünya Sanatı Dergisi*, (33), İstanbul, s.16-25.
- Çöteliöğlu, A. (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*, İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- Demirsar Arlı, B. (2000). *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*, İstanbul, Toprakbank Creative Yayınları.
- Diğler, M. (2000). Osmanlı Minyatürüne Bir Bakış, *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (II), Diyarbakır, s. 303-316.
- Eğribel, E. (1990). *Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul.
- Etensel İldem, A. (2000). *Fransız Gezginlerin Gözüyle Türkler ve Yunanlılar*, İstanbul, Boyut Yayınevi.
- Eyice, S. (2002). Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı, *Türkler*, (XV), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 463-503.
- Eyice, S. (1963). Cassas, Louis François, *İstanbul Ansiklopedisi*, (VI), s. 3390-3391.



- Eyice, S. (1963). Castellan, Antoine- Laurent, (VI), İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, s. 3392.
- Eyice S. (1998). XVIII. Yüzyıl'da İstanbul'da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri (1710'da İstanbul) 18. Yüzyıl'da Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri, s. 91-130.
- Findley, C. V. (2002). Yazar ve Konusu, Ben ve Öteki Bakış: Mouradgea d'Ohsson ve Eseri, Tableau Général de l'Empire Othoman, F. Canpolat (Ed.). *İmparatorluğun Meşalesi XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Görünümü ve Ignatius Mouradgea d'Ohsson*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 23-57.
- Fraser, E. A. (2017). *Mediterranean Encounters Artist Between Europe And The Ottaman Empire 1774-1839*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Genim, S. (2013). Yüzyıllar Boyu İstanbul Panoramaları, F. M. Emecan, E. S. Gürkan (Ed.) *Osmanlı İstanbulu*, (I), (s. 455-473). İstanbul: 29 Mayıs Üniversitesi ve Kültür Sanat A.Ş.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2006). 19. Yüzyılda Oryantalizm ve Türkiye, , Ö. Taşdelen, İ. Baydar (Ed.). *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, (s. 9-31). İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Germaner, S. (2010). 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, S. Aksoy, (Ed). *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı*, (s. 342). İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi.
- Germaner, S. (1995). Osmanlı Topraklarında Bir Desen Ustası Louis-Francois Cassas, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, (75), İstanbul, s. 32-42.
- Germaner, S. (2010). Sultan III. Mustafa Döneminde İstanbul'da Bir Malta Şövalyesi: Antoine de Favray, *Antik Dekor Dergisi*, (117), İstanbul, s. 52-61.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Gilet, A. (1994). Die Durchquerung der syrischen Wüste-Aufenthalt in Palmyra, V. P. von Zabern-M. am Rihenn (Ed.). *Louis-Francois Cassas 1756-1827: Dessinateur-voyageur im Banne Der Sphinx*, Grafelfing: Stadt Köln Edition, s. 144-158.
- Gilet, A. (1994). La vie de L. F. Cassas, V. P. von Zabern-M. am Rihenn (Ed.), *Louis-Francois Cassas 1756-1827: Dessinateur-voyageur im Banne Der Sphinx*, Gräfelfing: Stadt Köln Edition, s. 10-26.
- Gilet, A. (1994). Le Voyage dans l'Empire Othoman, V. P. von Zabern-M. am Rihenn (Ed.), *Louis-Francois Cassas 1756-1827: Dessinateur-voyageur im Banne Der Sphinx*, Stadt Köln Edition, Gräfelfing, s. 96-108.
- Gören A. K. (2008). Boğaziçi Ressamları ya da Ressamlarda Boğaziçi, H. Sezgin (Ed.) *Geçmişten Günümüze Boğaziçi*, (s. 1051-1076), İstanbul: İstanbul Belediyesi Kültür İstanbul.
- Gören A. K. (2012). "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu"; G. S. Kaya (Ed.). *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, (s. 15-40). İstanbul, Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Gündüz, U. (2006). *Oryantalist Ressam Stanislav Von Chelebowsky ile Asker Ressam Şehit Hasan Rıza'nın Resimlerinin Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Gürçağlar, A. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürtuna, S. (1999). *Osmanlı Kadın Giysisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hitzel, F. (2002). *Les Orientalistes Couleurs de la Courner D'or Peintres Voyageurs à la Sublime Portre*, Paris: ACR Edicition.

- Etensel İldem A. (2000). *Fransız Gezginlerin Gözüyle Türkler ve Yunanlılar*, İstanbul: Boyut Kitap Yayıncılık.
- Işık, R. (2015). *Batılılaşma Sürecinde Dariüşşafakalı Ressamların Resimlerinde Üslup Analizi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya,
- İnal, B. (2002). Fatih-Ressam Bellini ve Portre Sanatı Üzerine, *Türkler*, (XV), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 684-696.
- İnalcık, H. (2004). Siyaset, Ticaret, Kültür Etkilişimi, *Osmanlı Uygarlığı 2*, (s. 1048-1089). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İnankur, Z. (2010). Batının Gözünden İstanbul, S. Aksoy (Ed.). *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkent'in 8000 Yıllık Tarihi*, (s. 328-341). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- İnankur, Z. (2014). Elçilerin Sanat Hamiliği, R. B. Kıbrıs (Ed.). *Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar*, s. 42-54, İstanbul: Pera Müzesi.
- İnankur, Z. (2008). "Hilaire, Jean Baptiste", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (II). İstanbul: YEM Yayın, s. 683-684.
- İnankur, Z. (2016). *Oryantalizm*, İstanbul: Artam Antik A.Ş.
- İrepoğlu, G. (1998). 18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları 3, s. 161-172.
- İrepoğlu, G. (1999). Lale Devri'nin "Çelebi" Nakkaşı: Levni, *Sanat Dünyamız Dergisi*, (73), İstanbul, s. 234-243.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni, Nakış, Şiir, Renk*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.
- İrepoğlu, G. (1993). Osmanlı Minyatür Sanatında Klasik Dönem, *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*, İstanbul, s. 73-87.

- İrepoğlu, G. (2003). Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*, (s. 73-102), İstanbul: Koçbank Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2003). Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devri İstanbulu'na İki Özgün Bakış, Rijkmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Resimleriyle Vanmour ve Levni*, (s. 28-47). İstanbul: Koçbank Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2000). Yenilik ve Değişim, S. Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tasvir-i Al-i Osman*, (s. 376-439), İstanbul, İş Bankası A.Ş.
- İrepoğlu, G. (2011). "Nice Diyarın Sultanıyım!" Derken...: Osmanlı'da İmparatorluk Göstergeleri, (s. 191-203), *İmparatorlar İstanbul'da Hitit'ten Osmanlı'ya*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İz, Giz Yılmaz, G. (2010). *Osmanlı Payitahtında Bir Yabancı Ressam Jean Baptiste Vanmour*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Karaçoban, M. (2016). *Resim Sanatında Kompozisyon ve Desen İlişkisi*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kaplanoğlu, L. ve Vargun, Ö. (2015). İstanbul Kent Gravürlerine Farklı Bakışlar ve Kentsel Göstergelerin Yorumu, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, S.28, Erzurum, s. 47-75.
- Karaaziz Şener, O. (2014). Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10 Fall*, Ankara, s. 715-738.
- Kuban, D. (1994). Gravürler, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (III), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 417-423.

- Küçükhasköylü, N. (2010). *Osmanlı Kıyafet Albümleri (1770-1810)*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Lamaire, G. (2000). *The Orient In Western Art*, Paris: Könemann.
- Levie, S. H. (1978). *Jean Baptiste Vanmour'un Tabloları 1671-1737 Amsterdam'daki Devlet Müzesi Koleksiyonlarından*, Amsterdam-İstanbul: Özel Baskı.
- Mahir, B. (1999). Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri, *Osmanlı*, (XI), Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, s.167-179.
- Mahir, B. (2002). Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Minyatür, *Türkler*, (XII), Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, s. 502-511.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- Makzume, E. (2006). 19. Yüzyıl Osmanlısında Oryantalist Ressamlar, Ö. Taşdelen, İ. Baytar (Ed.). *Osmanlı Saray Koleksiyonundan*, (s. 45-67). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını.
- Makzume, E. (2009). "Turquerie'den Cumhuriyet'e: Oryantalistler", *Batılının Doğu Sevdası*, İstanbul: Galeri Işık Teşvikiye, s. 4-11.
- Makzume, E. ve Kocabaşoğlu, E. (2004). Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) Kralın Doğudaki Ressamı, *Toplumsal Tarih Dergisi*, (122), İstanbul, s. 40-43.
- Makzume, E. ve Kocabaşoğlu, E. (2003). "Jean Etienne Liotard (1702-1782) Cenevrelili "Türk Ressam" Turquerie'den Oryantalizme", *Toplumsal Tarih Dergisi*, (117), İstanbul, s. 62-65.
- Mansel, P. (2014). Dost Mu? Düşman Mı? II. Mehmed'den II. Wilhelm'e Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa, R. B. Kıbrıs (Ed.). *Kesişen Dünyalar ve Elçiler ve Ressamlar*, (s. 9-21). İstanbul: Pera Müzesi.
- Necipoglu, G. (2010). "Konstantinopolis'ten Konstantiniyye'ye: II. Mehmed Döneminde Yaratılan Kozmopolit Payitaht ve Görsel Kültür", S. Aksoy (Ed.).

- Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkent'in 8000 Yıllık Tarihi*, (s. 262-277).  
İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Öndeş, O. (2003). Lale Devri Tanığı Van Mour, *Antik Dekor Dergisi*, (75), İstanbul, 2003, s. 118-123.
- Öndeş, O. ve Makzume, E. (2000). *Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour*, İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Öner, S. (1992). Tanzimattan Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı, *Milli Saraylar 1992*, Ankara, s. 58-77.
- Özdemir, M. (2013). Boğaziçi Ressamları ve Oryantalizm, *İsmek El Sanatları Dergisi*, (13), İstanbul, s. 36-43.
- Özgencil Yıldırım, S. (2008). *Kuş Bakışı Kent Betimlemeleriyle Birlikte Kentin Anlam Haritaları: Gravürlerde Türkiye*, İstanbul: Kitabistanbul.
- Özel, A. (1996). *19. Yüzyıl Osmanlı'da, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Özel, A. (1994). Jean Baptiste Van Mour, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları*, C.(7), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 366-367.
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Sanat ve Tasarım Dergisi*, (1) s. 117-134.
- Parlar, G. (1995). Türk Minyatür Sanatından Türk Resmine, *Kültür Sanat Dergisi*, (25), Ankara, s. 30-32.

- Perot, J. vd., (2001). *Hatice Sultan ve Melling Kalfa Mektuplar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Polatçı, T. (2011). Osmanlı Batılılaşmasında Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris Sefaretnamesi'nin Önemi", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2/2), Çankırı, s. 249-263.
- Renda, G. (2004). Avrupa ve Osmanlı: Sanatta Etkileşim, H. İnalçık, G. Renda (Ed.). *Osmanlı Uygarlığı 2*, (s. 1090-1121), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Renda, G. (1985). "Avrupa Sanatında Türk Modası", *Sanat Üzerine*, (3), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 39-59.
- Renda, G. (1997). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (1993). Çağdaş Türk Resmi, M. Önder (Ed.). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, (s. 442-456), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Renda, G. (1994). Cassas, Louis-François, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (II), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 386.
- Renda, G. (2000). Portrenin Son Yüzyılı, S. Kangal (Ed.). *Padişahın Portresi Tasvir-i Al-i Osman*, (s. 440-543), İstanbul: İş Bankası A.Ş.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Promete Yayınları.
- Renda, G. (2014). Osmanlı'da Diplomatik İlişkiler: Elçiler ve Portreleri, R. B. Kıbrıs (Ed.). *Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar*, (s. 37-43), İstanbul: Pera Müzesi.
- Renda, G. (1999). Osmanlılarda Padişah Portreciliği, *Osmanlı*, C. (XI), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 415-422.
- Renda, G. (2011). Osmanlı Sarayı'nda Avrupalı Sanatçılar 19. Yüzyılda Yeni Bir Hanedan İmgesinin Yayılımı, Z. İnankur, R. Lewise, M. Roberts (Ed.). *Mekânın Poetikası ve Mekânın Politikası, Osmanlı İstanbulu ve Britanya Oryantalizmi*, (s. 223-234), İstanbul, Pera Müzesi.

- Renda, G. (1994). Pr auulx, Michel-François, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. (6), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 283.
- Renda, G. (1996). Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, Habitat II'ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, s. 139-162.
- Renda, G. (2002). Tableau G n ral de l'Empire Othoman'ın Resimlendirilmesi, F. Canpolat (Ed.). *İmparatorluğun Meşalesi XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Görünümü ve Ignatius Mouradgea d'Ohsson*, (s. 59-75), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Renda, G. (2002). Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat, *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 433-462.
- Renda, G. (2003). Vanmour ve İstanbul'da Yaşam, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*, (s. 41-71). İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Renda, G. (2003). Vanmour Sergisi, *Antik Dekor Dergisi*, (78), İstanbul, s. 156-158.
- Renda, G. ve Erol, T. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Renda, G. ve Findley C. V. (2002). Tableau G n ral de l'Empire Othoman'daki Grav rlerin Açıklanması, F. Canpolat (Ed.). *İmparatorluğun Meşalesi XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Görünümü ve Ignatius Mouradgea d'Ohsson*, (s. 205-217). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Renda, G. ve İnankur, Z. (2010). *Düşlerin Kenti: İstanbul*, İstanbul: Pera Müzesi.
- Renda, G. ve İnankur, Z. (2010). *İmparatorluktan Portreler, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu*, İstanbul: Pera Müzesi.
- Renda, G. (2003). Vanmour ve İstanbul'da Yaşam, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devri İstanbulu'na İki  zg n Bakış, Rijkmuseum ve Topkapı Sarayı*



- Müzesi'ndeki Resimleriyle Vanmour ve Levni*, (s. 1-27). İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (1994). Lale Devri, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (5), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 182-185.
- Savaş, A. İ. (1999). Genel Hatlarıyla Osmanlı Diplomasisi, *Osmanlı*, (1), İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları, s. 643-659.
- Severis, R. C. (2000). *Travelling In Artists Cyprus 1700-1960*, London: Philip Wilson Publishers.
- Sevim, M. (1996). *Gravürlerle Türkiye, Giysiler, Portreler 1,2.*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sevim, M. (1996). *Gravürlerle Türkiye, İstanbul 1,2,3.*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sevinç Kaya, G. (2010). Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, İstanbul: TBMM. Daire Başkanlığı Yayınları.
- Sevinç Kaya, G. (2012). Padişahın Ressam Kulları, G. S. Kaya (Ed.). *İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları*, (s. 11-14), İstanbul: Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Sinanlar, Uslu, S. (2011). 18. Yüzyıl İstanbul'unun Önemli Tanığı: Melling Kalfa, *Antik Dekor Dergisi*, S.(125), İstanbul, s. 118-122.
- Sint Nicolaas, E. (2012). Büyükelçi Cornelius Calkoen'un (1696-1764) Türkiye Konulu Resimleri, R. B. Kıbrıs (Ed.). *Sultanlar, Tüccarlar, Ressamlar*, (s. 47-76). İstanbul: Pera Müzesi.
- Sint Nicolaas, E. (2003). "Eski Arşivler, Yeni Görüşler", M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Vanmour*, (s. 103-135). İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Sint Nicolaas, E. (2003). Lale Devri İstanbul'unda Bir Büyükelçi, M. H, Şeyhun, A. Karamani Pekin (Ed.). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Vanmour*, s. 9-23, İstanbul: Koçbank Yayınları.

- Sürbahan, N. (2002). *19. Yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Şahin Tekinalp, P. (2002). Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi, *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 718-730.
- Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Duvar Resimleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Şentürk, S. (2004). *Jean-Baptiste Hilaire*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2006). Osmanlı Sarayı ve Türkiye'de Resim, Ö. Taşdelen, İ. Baytar (Ed.). *Osmanlı Saray Koleksiyonundan*, (s. 85-97). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını.
- Tanıncı, Z. (1999). Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü, *Osmanlı*, (XI), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 160-166.
- Tanıncı, Z. (1993). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ther, U. (1995). Osmanlı Topraklarında Bir Ressam Antoine-Laurent Castellan, *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, (76), s. 34-47.
- Tezcan Kaya, G. (2010). Sivas Kolağası Konağı'nın 19. Yüzyıl Resim Sanatı Tarihi İçindeki Yeri ve Önemi, *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmalar Sempozyumu Bildirileri 14-16 Ekim 2009*, (1) Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları, Denizli, s. 613-620.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabı.

- Ustaoğlu, C. (2010). *Fırçaların Diliyle*, İstanbul: Kültür A.Ş.
- Üstün Vural, D. (2005). Tarihsel Süreç İçerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Resim Sanatında Batıya Yöneliş ve Batı İle Kültürel Etkileşimi, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (1-2), Ankara, s. 9-22.
- Üstünipek, M. ve Üstünipek, P. (2014). Âmin Alayı ve Resimlerde Ele Alınışı, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Art-Sanat Dergisi*, (1), İstanbul, s. 35-45.
- Westfeling, U. (1994). Die Architektur, Zeichnungen: Darstellungsmethode and Wirkungsabsicht, V. P. von Zabern-M. am Rihenn (Ed.). *Louis-Francois Cassas 1756-1827: Dessinateur-voyageur im Banne Der Sphinx*, Stadt Köln: Edition, Gräffeling, s. 223-241.
- Williams, H. (2015). *Turquerie-18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçınkaya, M. İ. (2002). XVIII. Yüzyıl: Islahat, Değişim ve Diplomasi Dönemi (1703-1789), *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 762-821.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi, Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum 17-18 Aralık 1992, İstanbul, s. 57-68.
- Yerasimos, S. (1994). Castellan, Antoine-Laurent, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (II), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s. 386-387
- Yerasimos, S. (1994). Choiseul-Gouffier, Comte De, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (II), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını s. 426-427.
- Yetişkin, Kubilay, A. (1994). Jean Baptiste Hilair, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.IV, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını s. 66.
- Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Yılmaz, C. (2010). Resim, Gravür, Fotoğraf ve İmlaya Dair Notlar, C. Yılmaz (Ed.). *III. Selim İki Asrın Dönemecinde İstanbul*, (s. 17-24). İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti.

#### ELEKTRONİK KAYNAKLAR:

(<http://kisacames.blogspot.com/2015/02/rokoko-watteau-1684-1721.html>), [Erişim Tarihi: 09.08.19].

Makzume, E. (2009). 18. Yüzyılda Avrupa'da Turquerie Modası, (<http://erolmakzume.com/wp/?p=3118>), 24/05/2016. [Erişim Tarihi: 04.04.18].

Malti, F. B. Malta Treasures, (<http://www.independent.com.mt/articles/2008-03-26/news/antoine-favray-and-his-works-205443>), [Erişim Tarihi: 15.04.18].

Vingopoulou, İ. Castellan, Antoine-Laurent,

(<http://tr.travelogues.gr/travelogue.php?view=203&creator=893809&tag=9885>), [Erişim Tarihi: 09.09.18].

## EKLER

**EK 1. FRANSIZ BOĞAZIÇI RESSAMLARININ RESİMLERİNİN KONULARA GÖRE DAĞILIMINI GÖSTEREN TABLO**

<b>Resamlar</b>	<b>Elçi Kabul Törenleri</b>	<b>Bayram Alayı ve Törenler</b>	<b>Saray ve Çevresi</b>	<b>Önemli Kişilere Ait Portreler</b>	<b>Gündelik Yaşam ve Gelenekler</b>	<b>Panoramik Görünüm ve Manzaralar</b>	<b>Önemli Olaylar</b>
<b>Vanmour</b>	7	1	4	5	7	1	2
<b>Favray</b>	4	-	-	5	4	2	-
<b>Hilaire</b>	-	-	4	2	5	7	-
<b>Cassas</b>	-	2	1	1	1	7	-
<b>Melling</b>	-	2	5	1	4	6	-
<b>Castellan</b>	1	-	-	-	4	5	-
<b>Préaulx</b>	-	-	-	-	-	8	-

## ÖZGEÇMİŞ

1983 Akçaabat doğumludur. İlköğretimini ve liseyi aynı ilçede tamamladı. 2008 yılında kazandığı Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 2012 yılında mezun oldu. 2013 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.