

76 896

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FAUSTO ZONARO VE ÇAĞDAŞLARININ
İSTANBUL MANZARALARI

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYKUT GÜRÇAĞLAR

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 10 Haziran 1991
Tezin Savunulduğu Tarih : 5 Temmuz 1991
Tez Danışmanı : Prof.Dr. Semra Ögel
Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Metin Sözen
Prof.Dr. Filiz Özer

HAZİRAN 1991

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
KISALTMALAR	III
RESİM LİSTESİ	IV
ÖZET	VIII
SUMMARY	IX
 BÖLÜM 1. GİRİŞ	 1
 BÖLÜM 2. FAUSTO ZONARO'NUN İSTANBUL'A GELİŞİ VE ÇALIŞMALARI	 5
 BÖLÜM 3. FAUSTO ZONARO'NUN KATILDIĞI VE TABLOLA- RININ YER ALDIĞI SERGİLER HAKKINDA ERİ- ŞİLEBİLEN BELGELER	 32
3.1. Fausto Zonaro'nun Yaşadığı Dönemde Açtığı Sergiler	36
3.1.2 Sanatçının Ölümünden Sonra Açılan Sergiler	41
 BÖLÜM 4. KATALOG	 44
4.1. Sanatçının İstanbul Manzaraları	45
4.1.1. İstanbul ve Deniz Görünümleri Ağırlıklı Manzaralar	46
4.1.1.1. Erenköy Camisi	46
4.1.1.2. Eyüp Tepelerinden Görünüm	48
4.1.1.3. Üsküdar Sahilinden Kız Kulesi ve Tarinin Yarımadasının Görünümü	51
4.1.1.4. Üsküdar Sahili	53
4.1.1.5. Üsküdar Sahili	55
4.1.1.6. Pera Sahilinden Halic'in Görünümü ..	57
4.1.1.7. Pera Sahilinden Halic'in Görünümü ..	58
4.1.1.8. Pera Sahilinden Halic'in Görünümü ..	61

4.1.1.9.	Dolmabahçe Sırtlarından İstanbul'un Görünümü	62
4.1.1.10.	Haliç'ten	64
4.1.1.11.	Balıkçı Kayığı ve İstanbul Manzarası	67
4.1.1.12.	Gemiler ve Eski İstanbul'un Görünümü	69
4.1.1.13.	Haliç ve İstanbul'un Görünümü	71
4.1.1.14.	Kandilli Sırtlarından Boğaziçi'nin ve Rumeli Hisarı'nın Görünümü	73
4.1.1.15.	İstanbul Manzarası	75
4.1.1.16.	Şirket-i Hayriye Vapuru ve İstanbul	77
4.1.1.17.	İstanbul'dan Bir Kıyı Manzarası ...	79
4.1.1.18.	Kayıklar	81
4.1.1.19.	Tekneler ve Dolmabahçe Camisi	83
4.1.1.20.	Dolmabahçe Sarayı	85
4.1.1.21.	Süleymaniye'den Bir Görüntü	87
4.1.1.22.	Kar Altında Boğaziçi	89
4.1.1.23.	Sarayburnu	91
4.1.1.24.	Tarabya'daki İngiliz Büyükelçiliği.	93
4.1.1.25.	Hagia Sophia'nın Sarayburnu Açıklarından Görünümü	95
4.1.1.26.	Gece (Nocturno)	97
4.1.1.27.	Nişantaşı Sırtlarından Dolmabahçe ve Boğaz'ın Görünümü	99
4.1.1.28.	Kandilli Tepelerinden Boğaziçi'nin Görünümü	101
4.1.1.29.	Boğaz Köylerinden Bir Görünüm	103
4.1.1.30.	Tarlabası	105
4.1.1.31.	İstanbul Manzarası	107
4.2.	İnsan Figürünün Ön Planda Olduğu Kent Manzaraları	109
4.2.1.1.	Mezarlıktan Bir köşe	109
4.2.1.2.	Kayığa Biniş	111
4.2.1.3.	Alman Kaiser'i Wilhelm ve Eşinin Dolmabahçe Sarayı Rihtimandan Uğurlanışı	113

4.2.1.4.	II. Abdülhamit Dönemi Osmanlı Asker- lerini ve Olasılıkla Yıldız Sarayı' nda Yapılan Askeri Hastahaneyi Gösteren Anı Niteliğinde Tablo	118
4.2.1.5.	Kaiser Wilhelm ve Eşinin Yıldız Sa- rayı Chalet Köşkü'ne Gelişi	120
4.2.1.6.	Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsünden Geçişİ	123
4.2.1.7.	Yangın Var	127
4.2.1.8.	Karaköy'den Galata Köprüsü'nün ve Eminönü'nün Görünümü	130
4.2.1.9.	Bahçedeki Kız	132
4.2.1.10.	Gün Batımında Balıkçı Teknesi ve İstanbul	134
4.2.1.11.	Gezgin Berberler	136
4.3.	Doğa Manzaraları'	139
4.3.1.1.	Yıldız Sarayı Has Bahçesi	139
4.3.1.2.	Yıldız Sarayı Has Bahçesi	141
4.3.1.3.	Yıldız Yolu	143
4.3.1.4.	Ada Manzarası	145

BÖLÜM 5. FAUSTO ZONARDO'NUN İSTANBUL MANZARALARININ ÇAĞDAŞI RESSAMLARIN İSTANBUL VE KENT MANZARALARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI	147
---	-----

BÖLÜM 6. SONUÇ	159
----------------------	-----

DİPNOTLAR	166
-----------------	-----

KAYNAKLAR	176
-----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ	179
----------------	-----

ÖNSÖZ

Çalışmamızın konusunu İstanbul manzaralarını 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk on yılı içinde yetkin bir anlatımla yorumlayan Fausto Zonaro ve İstanbul'u betimlemiş olan çağdaşı sanatçıların yapıtlarıyla belirlemektediriz.

Çalışmamızın başlangıç aşamasında, Zonaro hakkında yazmakta olduğu geniş kapsamlı monografinin hazırlık notlarını, sanatçının kızı Signora Meneguzzer'in koleksiyonunda bulunan İstanbul manzaralarının fotoğraflarını ve içten ilgisini esirgemeyen değerli Antika Uzmanı Araştırmacı Signor Rodolfo Falchi ve eşi Signora Valerie Falchi'ye, kaynak araştırmalarımızda her zaman yardımlarını gördüğümüz Endüstri Tasarımcısı Doç. Dr. Eberhard Holder ve eşi Sayın Füsun Holder'e, Fransızca metinlerin tercüme edilmesinde önemli katkılarda bulunan Sayın Sinan Drallı'ya, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nin incelenmesinde sunduğu kıymetli verilerle bizi destekleyen Arşiv Görevlisi Uzman Vahide Gezgör'e, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayı Chalet Köşkü'ndeki tabloların fotoğraflanması ve arşiv çalışması için gerekli olan izni veren Milli Saraylar Daire Başkanı Sayın Türkan İnce'ye, bu çalışmamızda kolaylık sağlayan Uzman Sayın Cengiz Köseoğlu'na, diapositif arşivini açarak yararlanmamızı sağlayan Sayın Sibel Asna'ya, diapositif seçiminde kolaylık gösteren Sayın Şebnem Utlu'ya, fotoğraf ve diapositif çekiminde içten yardımlarını gördüğümüz Senat tarihçisi Sayın Annet Gören'e ve Milli Saraylar Fotoğrafçısı Sayın Fikret Yıldız'a, çalışmamızı büyük ilgi ve değerli eleştirileri ile başından itibaren destekleyen hocamız Sayın Prof. Dr. Metin Sözen'e. tez konumuzun belirlenmesinde, tezimizin başından itibaren her aşamasında çok

değerli katkılarda bulunan, tezimizi yöneten ve destekleyen hocam Sayın Prof. Dr. Semra ÖGEL'e sonsuz teşekkürlerimizi sunmayı bir borç biliriz.



KISALTMALAR

a. e.	: Aynı eser
a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
c.	: Cilt
D. B. S.	: Dolmabahçe Sarayı
Dia	: Diapozitif
Dr.	: Doktor
Hız.	: Hazreti
İ. R. H. M.	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
İz. R. H. M.	: İzmir Resim ve Heykel Müzesi
Kart.	: Karton
Kat. No.	: Katalog Numarası
Km.	: Kilometre
Kol.	: Koleksiyonu
M.	: Miladi
Mus. Civ. Pad.	: Musei Civici Padova
M. Z. M.	: Mafalda Zonaro Meneguzzer
No.	: Numara
Öz. Kol.	: Özel Koleksiyon
Prof.	: Profesör
Res.	: Resim
Res. K.	: Resim Kağıdı
s.	: Sayfa
S. b.	: Suluboya
T. S. M.	: Topkapı Sarayı Müzesi
Tuv.	: Tuval
Üz.	: Üzerine
Yakl.	: Yaklaşık
Y. b.	: Yağlıboya
Y. S. C. K.	: Yıldız Sarayı Chalet Köşkü
Z. K. D.	: Zekiye - Kâmi Dilman

R E S İ M L İ S T E S İ

1. Zonaro'nun San Remo'daki Villasındaki Atölyesini, verdiği dersleri, sürekli sergisini gösteren 1912 yılından sonra bastırılmış olması gereken bröşür (D.B.S. Arşivi)
2. Erenköy camisi (M.Z.M.Kol.)
3. Eyüp Tepelerinden Görünüm (M.Z.M.Kol.)
4. Üsküdar Sahilinden Kız kulesi ve Tarihi Yarımada'nın Görünümü (Y.S.C.K.)
5. Üsküdar Sahili (Y.S.C.K.)
6. Üsküdar Sahili (Z.K.D.Kol.).
7. Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü (D.B.S.)
8. Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü (Taha Toros Kol.)
9. Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü (Canan Bayer Kol.)
10. Dolmabahçe Sırtlarından İstanbul'un Görünümü (D.B.S.)
11. Haliç'ten (Geri Benardette Kol.)
12. Balıkçı Kayağı ve İstanbul Manzarası. (Z.K.D.Kol.)
13. Gemiler ve Eski İstanbul'un Görünümü (Z.K.D.Kol.)
14. Haliç'in ve İstanbul'un Görünümü (Z.K.D.Kol.)

15. Kandilli Sırtlarından Boğaziçi'nin ve Rumeli Hisarı'nın Görünümü (Z.K.D.Kol.)
16. İstanbul Manzarası (Z.K.D.Kol.)
17. Şirket-i Hayriye Vapuru ve İstanbul (Üz.Kol.)
18. İstanbul'dan Bir Kıyı Manzarası (Üz.Kol.)
19. Kayıklar (Z.K.D.Kol.)
20. Tekneler ve Dolmabahçe Camisi (Z.K.D.Kol.)
21. Dolmabahçe Sarayı (Z.K.D.Kol.)
22. Süleymaniye'den bir Görüntü (Üz. Kol.)
23. Kar Altında Boğaziçi (Üz.Kol.)
24. Sarayburnu (M.Z.M.Kol.)
25. Tarabya'daki İngiliz Büyükelçiliği (M.Z.M.Kol.)
26. Hagia Sophia'nın Sarayburnu Açıklarından Görünümü (M.Z.M.Kol.)
27. Gece (Notturmo) (M.Z.M.Kol.)
28. Nişantaşı Sırtlarından Dolmabahçe ve Boğaz'ın Görünümü (M.Z.M.Kol.)
29. Kandilli Tepelerinden Boğaziçi'nin Görünümü (Mus.Civ. Pd.)
30. Boğaz Kövlerinden Bir Görünüm (M.Z.M.Kol.)
31. Tarlabası (M.Z.M.Kol.)
32. İstanbul Manzarası (M.Z.M.Kol.)

33. Mezarlıktan Bir Köşe (Jinet Benardette Kol.)
34. Kayığa Biniş (D.B.S.)
35. Alman Kaiser'i Wilhelm ve Eşinin Dolmabahçe Sarayı Rıhtımından Uğurlanışı (D.B.S.)
36. II. Abdülhamit Dönemi Osmanlı Askerlerini ve Olasılıkla Yıldız Sarayında Yapılan Askeri Hastahaneyi Gösteren Anı Niteliğinde Tablo (D.B.S.)
37. Kaiser Wilhelm ve Eşinin Yıldız Sarayı Chalet Köşküne Gelişi (D.B.S.)
38. Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsünden Geçişi (D.B.S.)
39. Yangın Var (İmtaş Kol.)
40. Karaköy'den Galata Köprüsü'nün ve Eminönü'nün Görünümü (Üz.Kol.)
41. Bahçedeki Kız (Üz.Kol.)
42. Gün Batımında Balıkçı Teknesi ve İstanbul (M.Z.M.Kol.)
43. Gezgin Berberler (Mandrini Kol.)
44. Yıldız Sarayı Has Bahçesi (D.B.S.)
45. Yıldız Sarayı Has bahçesi (Z.K.D.Kol.)
46. Yıldız Yolu (Kemal Erhan Kol.)
47. Ada Manzarası (Z.K.D.Kol.)
48. Eyüp'ten Görünüm (İ.R.H.M.)
49. Pendik İskelesi (Duran Tamtekin Kol.)

50. Üsküdar Kıyısı (Üz.Kol.Tansuğ'dan)
51. Londra'da Saint Paul Katedrali ve Lugate Street
(Sotheby's'den Öz.Kol.)
52. Venedik Lagünü'nden (Sotheby's'den Öz.Kol.)
53. Bir Napoli Plajı (Sotheby's'den Öz.Kol.)
54. Yeni Valide Camisi ve Galata Köprüsü'nün Alaca Karan-
lıkta Görünümü (The Orientalists'den Joseph Soustel
Kol.)
55. Dere (Tansuğ'dan İz. R.H.M.)
56. Napoli (Museo Villa Contarini - Padova)
57. Türk Bileycisi (Rodolfo Falchi Kol.)
58. Genç Kız Başı (T.S.M.)

Ö Z E T

Fausto Zonaro, 19. yüzyılın ikinci yarısında Kuzey İtalya'nın Padova kenti yakınlarındaki Masi Kasabasında dünyaya gelmiştir. Sanatçı ailesinin fakir olması nedeniyle duvarcı ustası olan babasının yanında çalışarak, küçük yaşta zanaatkarlığın temel felsefesini öğrenmiştir.

Lendinara, Verona ve Roma'da akademik bir resim eğitimi gören sanatçı, 1880-1888 arası İtalya'yı dolaşarak izlenimlerini, gözlemlerini tuvallerine aktararak, Napoli, Venedik, Roma, Torino, Milano kentlerinde sergiler düzenlemiştir.

Çalışmamızda sanatçının İstanbul konulu manzaralarını inceleyeceğiz. Fausto Zonaro, 1891 yılında geldiği İstanbul'u İtalya'da yaptığı gözlemleri sonucunda edindiği renkçi tutumla betimlemiştir. Sanatçının kent insanlarını, doğa manzaralarını ve kent görünümlerini işleyişinde Empresyonizm'e varan bir kuşak üzerinde saf Doğa Gerçekçiliği ve ayrıntıcı fotografik bir anlatımla karşılaşmaktayız. II. Abdülhamit tarafından 1896'da Saray Ressamlığına getirilen Fausto Zonaro, Saray'ın sanata yaklaşımının kesin bir göstergesi olarak döneminin sanat felsefesini tuvallerinde yansıtarak, Türk resim sanatı içinde kent yorumları, yetiştirdiği öğrenciler ve porselen ressamlığının gelişmesindeki katkılarıyla önemli bir yere sahip olmuştur.

SUMMARY

Istanbul Landscapes of Fausto Zonaro and His Contemporaries

This study contains Istanbul landscapes of Fausto Zonaro and his contemporaries. Zonaro trained as a painter under an Academic education in the last quarter of 19th century in Italy. But an impressionistic approach is seen on his canvases painted between 1880-1890 when he worked in Italy.

In 1891 he arrived in Istanbul. His first pictures painted in Istanbul illustrates the city with an impressionistic eye. All the pictures of Zonaro painted in 1893 reflecting the inhabitants of Istanbul and Bosphorus show his tendencies to Impressionism and pure Realism.

Zonaro held his first exhibition in Padova in 1893 following his arrival to Istanbul, which brought him a great success. The artist continued painting daily life of the city between 1894-1896.

In 1896 Zonaro presented the Sultan with a photographic picture titled Ertuğrul Regiment of the Imperial Guard Crossing the Galata Bridge. He was awarded with the title "Painter of His Imperial Majesty the Sultan". In 1898 he presented the Sultan the picture titled Attack. Then Sultan gave him a house in Akaretler in which contained a luxurious studio. He had a permanent exhibition of his paintings in his house, which could be visited every afternoon.

Zonaro organized private exhibitions in 1894, 1895 and in 1905 in Istanbul. He sent his pictures to the "Salon de Constantinople" in 1901, 1902 and "Exhibition Artistique Otoman" 1907.

He painted the city, inhabitants and the nature.

Many of the pictures Zonaro painted for the Sultan Abdülhamit II were sharp, photographic finished canvases. The artist's sketches, oils, watercolors, preparatory paintings painted in a loose, impressionistic and pure realistic styles. His wife learned professional photography in Paris. Zonaro used his wife's photographs of Istanbul scenes as a material on which to base some of his own pictures. His view of the city are more informal than any of the paintings by Italian, French and Levantine artists who worked in Istanbul.

Sultan Abdülhamit II was enlightened modernizer interested in every aspect of European culture. He founded an Academy of Fine Arts in 1883 in order to encourage the artistic atmosphere of the Empire. He employed Zonaro as a "Court Painter" so as to prepare the visual programme of the Palace and continue the old tradition of Nakkashane.

In 1908 Zonaro organized his last private exhibition in Istanbul. Abdülhamit II was overthrown by the Young Turk revolution in 1909. Zonaro at first supported the revolution. The Young Turks sequestered all the properties of the Imperial Civil List, including Zonaro's house. The artist lost his job, he had no written contract. It was decreed by new legislative dispositions that all those who had worked under dethroned sovereign Abdülhamit II must leave Ottoman Empire. So, Zonaro left the city on March 20, 1910. He settled in Imperia (San Remo), where he continued painting until his death in 1929.

Fausto Zonaro, as a Court Painter and as an artist, painted Istanbul with impressionistic and pure realistic eyes. He showed successful examples of impressionistic pictures to the Turkish artists, and worked in Yıldız Porcelain Factory where he made portraits of young ladies on the plates in Sevres style, gave lessons to two ladies who were among the first Turkish female painters.

1. GİRİŞ

Fausto Zonaro, Gentile Bellini ile başlayan, Osmanlı İmparatorluğu'na ün ve servet aramaya giden İtalyan sanatçılarının oluşturduğu uzun zincirin son halkasıdır(1).

19.yüzyılın son çeyreğinden 20.yüzyılın başına kadar geçen yirmi yıllık süre içinde, Osmanlı İmparatorluğunun sanat merkezi durumundaki İmparatorluk baskentinde oluşan sanat atmosferini yaratan mozayığın en renkli taşı olan Fausto Zonaro, çalışmamızın üzerinde yoğunlaştığı sanatçı olacaktır. İtalya'da doğan, İstanbul'da sanat yaşamının doruğuna bu kenti kendine has yorumuyla tuvallerinde betimleyerek erişen Fausto Zonaro'nun, ulaştığı resimsel yetkinliğinde çocukluk ve gençlik yıllarında edindiği deneyimlerin payı azınsanamayacak kadar çoktur. Bu nedenle, çalışmamızın giriş bölümünde sanatçının çocukluk ve gençlik dönemi ve bu dönemde edindiği deneyimler incelenecektir.

Fausto Zonaro, o zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçası olan Padova yakınlarındaki Masi kasabasında, 18 Eylül 1854 yılında yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (2). Zonaro, ailesinin bir kaç villiğine taşındığı Piacenza d'Adige'de ilkokula gitmiştir. O sıralarda okul müdürü olan Bay Gennaro Öğretmenliğin yanı sıra, 19.yüzyılda küçük köy verleşimlerinde okuma-vazma bilenlerin az olması nedeniyle, polislik ve postacılık da yapmaktadır. Zonaro ilkokula gittiği villarda çizim kitaplarına öğretmeni Gennaro'nun karikatürünü vaparak resimle tanışmıştır.(3) Zonaro'nun babası, oğlunun yaptığı çizimleri biriktirmeye çok heveslidir ve yaptığı her çizimin karşılığında oğluna bir cevrek lira ve de varın Florin vererek onu ödüllendirmiştir. Daha sonra "Gençlik Anıları"nda Zonaro, babasının çalışmalarını toplayan ilk koleksiyoncu olduğundan söz etmiştir (4).

Sanataçı on yaşında ilkokulu bitirdiğinde, babası onu kendine yardım etmesi için yanına almıştır. Aile genişlemiştir. Zonaro'nun dört kız kardeşi vardır. Bu nedenle çırak olarak çalışması gerekmektedir. O sıralarda Zonaro ailesi Adige nehri kıyısındaki evlerine yerleşmek için Masi'ye geri dönmüştür (5). Fausto Zonaro Masi'deki küçük evinin dış duvarlarını Hz. İsa'nın yaşamına ait sahneleri gösteren freskolarla süslemiştir. Ne yazık ki bu küçük ev, 1883'te meydana gelen nehir taşması sonucu yıkılmıştır (6).

Fausto Zonaro, babasına bir kaç yıl boyunca duvarcı çırağı olarak yardım etmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, çatıları onları taşıyan konsollarla birleştiği bölümlerin aralarını ve iç mekanların duvarlarını renkli plasterlerle süsleme geleneği çok yaygındır. Bu süslemeler, duvarcılar tarafından delikli kartonların yardımıyla yapılmaktadır. On dört yaşına geldiğinde yetenekli bir duvarcı olan Zonaro, kilit taşını yerleştirme gibi son derece güç bir işi rahatlıkla yapar hale gelmiştir. Nitekim Zonaro bu küçük kasabada, istridye kabuğu formunda birçok süslemeli mermer taklidi kaidelerin yapımında aranan bir dekoratör olmuştur. Zonaro'nun sanatsal gelişimini etkileyen faktörlerden belki de ilk ikisi çocukluk yıllarında zorlukla edinebildiği Jacopa Barozzi (II Vignola) ve Adrea Palladio hakkında yazılmış iki kitaptan ibarettir (7).

Zonaro, Cerani Meydanı'ndaki Otel Rodella'da çalışan Veronalı yaşlı bir fresko ustasıyla konuşarak bir süre için onun yanında çalışmaya başlamıştır (8).

1868 yılında Fausto Zonaro'nun babası müteahhitliğini aldığı bir işi tamamlamak üzere Legnago'ya giderken oğlunu da beraberinde götürmüştür.

Cocukluğunun geçtiği çağın tüm olumsuz ekonomik koşullarına karşın, resim sanatına karşı büyük bir sevgi besleyen Fausto Zonaro, duvarcılık mesleğini hiç bir zaman yaşamı boyunca sürdüreceği bir iş olarak görmemiştir. Ancak, ünlü bir sanatçı olma yolunda duvarcı ustalığından ressamlığa geçebilmesi için, kendisine gereken en uygun atlama taşı dekoratörlük

olmuştur. Zonaro işin tüm inceliklerini ve sırlarını Veronalı bu yaşlı ressamın deneyimlerinden yararlanarak, sabahdan akşama kadar ahşap iskele üzerinde çalışarak öğrenme fırsatı bulmuştur (9).

Zonaro Veronalı yaşlı ressamın yanında Spolveri denilen bir tekniği öğrenme fırsatına sahip olmuştur. Bu teknik, karton üzerine küçük delikler açılarak, manzara, figür, klasik üslupta insan başı, istridye kabuğu gibi formların oluşturulduğu dekoratif amaçlı kalıpların duvarın karşısına konarak üzerine tozboya serpilerek yapılması istenen desenin örneğinin duvar üzerinde elde edilmesinden sonra tempera tekniği ile desenin somutlaştırılmasıdır (10).

Zonaro, Veronalı ressamın daha sonra yapacağı işlerde, kendisine yardım etmesi teklifini reddetmiştir. Zira, öteden beri kendisinde var olan resim yeteneğini, bu yaşlı ressamın yanında fresko tekniğini, temperayı ve spolveriyi öğrenerek pekiştirme aşamasında bir adım daha ilerletmiştir (11).

Zonaro, daha sonra Masi'ye dönerek, Legnago'da öğrendiği spolveri tekniğiyle fresko yapma işine önce kendi evinin içini süsleyerek başlamış, daha sonra Bodio, Piacenza d'Adige gibi civar kentlerden iş teklifleri alarak para kazanmaya başlamıştır (12).

Böylece Fausto Zonaro, tuvalden önce fresko ve duvarlarla tanışmış; manzara resminin temellerini fresko tekniğinin ona sağladığı olanaklarla görsel dünyasına atmıştır.

Fakat zaman geçtikçe, kağıt modellerle duvarlara yalnızca fresko yapmak ona yetmemeye başlamıştır. Çünkü büyümekte, güzel bile olsa dekoratör olmanın, yalnızca zanaat olduğunun farkına varmaktadır (13).

Fausto Zonaro genç yaşına karşın, sonsuz merakının ve sahip olduğu Tanrı vergisi yeteneğinin sayesinde ünlü bir dekoratör oluvermiştir. Ancak, henüz tanıma fırsatı bulamadığı tuvali görmek ve bu iki boyutlu zemin üzerinde çok önceleri tattığı üçüncü boyutun zengin dünyasının her noktasını tanımak için kendinde zapt edemediği bir istek duymaktadır. Dünyaya bir zanaatkarın

oğlu olarak gelen Fausto Zonaro, gerek babasının gerekse Veronali fresko ustasının yanında cıraklık ettiği dönemde zanaatkarlığın erisebileceği en uç noktaları yakalamış, bu mesleğin felsefesini öğrenmiştir.

Zonaro, 1870 yılında Masi'nin 12 km uzağındaki Lendinara kentinde bulunan bir teknik okula desen öğrenmek için girmeye başlamıştır. Bu okulda Prof. Federico Cordenons'un öğrencisi olan sanatçı, üç yıl boyunca resim öğrenimi görmüştür (14). Bu okuldan başarıyla mezun olan Zonaro, Prof. Cordenons'un yardımıyla Lendinara Belediye Binası'nda bir resim sergisi açmıştır. Bu sergiyi gezen Veronali sanatsever bir kadın Zonaro'yu Verona'ya götürerek, şair dostu Aleardo Aleardi'nin yardımıyla dönemin önemli Güzel Sanatlar Akademileri'nden biri olan Accademia Cignaroli'ye girmesini sağlamıştır (15). Sanatçı burada 19. yüzyılın ikinci yarısında birçok Venedikli ressama öğretmenlik yapmış usta bir ressam olan Prof. Napoleone Nani'nin atölyesinde çalışmıştır. Zonaro, Nani atölyesinde çıplak model çalışmaları yapmış, yağlıboya tekniğini geliştirme olanağı bulmuştur (16).

Sanatçı askerlik görevi nedeniyle Accademia Cignaroli'deki resim eğitimini yarım bırakmak zorunda kalmış (17), bu görevin ardından sanatçının aldığı bu diploma ona resim hocalığı yapma olanağı sağlamıştır. Zonaro resim öğrenimi gördüğü yıllarda, o dönem İtalyan resmini çok etkilemiş olan renkleri karıştırmadan, küçük fırça darbeleriyle resim yapma yöntemini benimsemiştir (19).

Sanatçı kullandığı bu teknikle empresyonist eğilimlerini yavaş yavaş ortaya koymaya başlamıştır. Yaptığı resimleri ilk olarak 1883 yılında Roma'da sergilemiştir. Bu sergide yer alan eserlerin arasında "Canakçı", "Acı çeken", "Napoli Dikişçileri", "Sabuncu" adlı tabloları dikkati çekmiştir. Aynı yıl Milano'da "Pikocular" ve "Sant'Elmo ve Pincio'da" adlı tablolarını sergilemiştir. 1884'te Napoli'de, 1887'de ise Venedik'te birer sergi açan sanatçı, 1888 yılında Paris'e gitmiştir (20). Zonaro'nun Paris'e gidişi ona yaşamı boyunca sanatını etkileyecek olan önemli deneyimler kazanmasına neden olmuştur. Bunların basında sanatçının empresyonistlerle tanışması gelmektedir (21), Sanatçının Paris'e geldiği dönemde, Empresyonizm Fransa'dan tüm Avrupa'ya

doğru yayılmaya başlamış, bir dönemin sanat ve felsefesi olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Rönesans'tan bu yana gelen Natürallizm geleneğinin son temsilcileri olan empresyonistler, yapmak istedikleri yeniliklerin temellerini hem çok eskiden hem de yakın geçmişten aldıkları güçle atmışlardır. Örneğin gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan, tamamlayıcı renkler ve ışıklı, parlak açık-koyu değerleri kullanan Venedikli Rönesans ressamaları bu anlamda hatırlanabilir (22).

Fausto Zonaro Paris'e böyle bir ortamda gitmiş, 36 Boulevard de Clichy'de bir atölye tutmuştur (23). Sanatçı Paris'e gelişinden bir yıl sonra 1889 Salon de Paris Campo di Fiori'de sergi düzenleyerek büyük bir çıkış yapmıştır (24). Bu sergide yer alan tabloulardan biri hakkında sanat eleştirmeni G. Mascherpa, Renoir'ın "Moulin de la Galette"inin etkisi resme renk katan kaygısız bir melankoliyle kendisini hemen belli etmektedir demektedir (25).

Zonaro Paris'ten İtalya'ya geri dönmek zorunda kalmış, önce Napoli'ye daha sonra da Venedik'e giderek çalışmalarını buralarda sürdürmüştür. Sanatçı 1891 yılına değin gezgin sanatçıların bohem hayatını sürmüştür. Gezilerinde doğa ile yakından ilgilenmesi, onun ışık ve saydımlık üstüne olan bilgilerinin gelişmesine ve manzara türündeki başarısına büyük katkıda bulunmuştur (26).

Sanatçı Napoli'de Vezüv'ün görünümelerini ve yoğun bitki örtüsünü betimleyerek renksel tasarımlarını gerçekleştirmiş, Venedik'te ise Lagün'ün günün farklı zaman dilimleri içinde değişen renklerini gözlemleyerek tuvalinde yansıtmıştır (27).

Fausto Zonaro, Venedik'te bulunduğu yıllarda sonradan karısı olacak Elisa Pante ile tanışmıştır (28). Bu kadın Edmondo de Amicis'in "Constantinopoli" adlı kitabını okuduğunda, yazarın bu kenti insanı büyüleyici bir şekilde anlatan üslubundan etkilenmiştir. Bu kitap sayesinde Elisa Pante, İstanbul'un bir ressam için bulunmaz zenginlikte bir kent olduğunu anlamıştır. Böylece Signora Pante, sanatçıya ün ve servet aramak için Osmanlı İmparatorluğu'nun baskentine gitme teklifinde bulunmuştur (29).

2. FAUSTO ZONARO'NUN İSTANBUL'A GELİŞİ VE ÇALIŞMALARI

Fausto Zonaro esi ile birlikte 1891 yılında İstanbul'a geldiğinde cebinde bir kaç yüz frangı vardır. ve üçüncü sınıf olarak yaptığı yolculuğun masrafını gemi kaptanının portresini yaparak ödemiştir. Otuz yedi yaşındaki Venedik'i Napoli'yi ve Roma'yı çok iyi bilen bu İtalyan sanatçı, geldiği andan itibaren İstanbul'a aşık olmuştur (30). Sanatçı ve eşi İstanbul'a gelir gelmez Taksim civarında ahşap bir eve yerleşmişlerdir (31). Fausto Zonaro kendisini içinde bulunduğu bu yeni ortama uyum göstermede hiç de zorluk çekmemiştir. Çünkü Zonaro kendini artık gezgin olarak hissetmemiş ve şu ya da bu renge, geçici bir etkiye hayran kalmayarak geldiği bu ülkenin kişiliğine, insanlarına ve geleneklerine gittikçe artan bir sıcaklıkla bağlanmıştır (32).

Bu noktada, Osmanlı İmparatorluğu'nda oluşan resim sanatının geçirdiği oluşum sürecinin ana hatlarını gözden geçirmenin, Zonaro'nun İstanbul'a geldiğinde karşılaştığı sanat ortamının algılanmasında yardımcı bir faktör olduğu kanısındayız.

Osmanlı sanatının dünyaya bakış açısı, Batı sanatının dünyaya bakışından, bir birinden farklı düşünce sistemlerine sahip olmaları nedeniyle ayrılır. Avrupa sanatında üslup ve biçim değişimlerini yönlendiren gelişim mantığı, bir sistem bütünü olarak iç çelişkileri dışa yansıtır ve gerilim yönünden dışa açık bir yol izler. Osmanlı sanatında ise gerilim, sistemin iç yapısında şiddet kazanarak, gelişim mantığını dıştan içe yönelen çelişkilerle besler (33). Osmanlı sanatında 19. yüzyıla gelinceye kadar köklü bir minyatür geleneği vardır. Batılı sanatçıların Osmanlı İmparatorluğu'na duydıkları ilgi 15. yüzyıla kadar inmektedir. Bu dönemde Bellini gibi Venedikli ressamın Fatih Sultan Mehmet'in sarayına çağırılmış ve kendilerine padişah portreleri yaptırılmıştır. Fakat Türk resim sanatı İran biçim etkilerinin güçlü olduğu çok parlak bir dönem yaşamış, soyut sema ve kliselerle minyatür kompozisyonları oluşturmakta evrensel boyutlar elde edilmiştir. Bu dönemde Batı'dan pek çok gravürçünün Türkiye'ye geldiği ve bunlara 18. yüzyıl ortalarından itibaren sövale ressamlarının da katıldığı goze carpmaktadır. 18.-19. yüzyıllarda, Batı sanat dünyasında Orvantalizm övlesine güçlü bir akımdır ki Ortadoğu'ya gelmeven ve da temalarının gerçek görünümlemlerini bilmeven sanatçılar bile, havali orvantal resimler yapmışlardır.

18.yüzyılın başında ilginç bir Osmanlı üslup dönemi olan ve Batı ile ilişkilerin arttığı Lâle Devri'nde ise yabancı elçiler beraberlerinde ressamlar getirip, Türkiye izlenimlerinin görüntülenmesini sağlamışlardır (34).

Osmanlı dünyası içindeki Hristiyan azınlıklar Türk sanat anlayışını benimsedikleri kadar, bu anlayışa değişik, hatta post-bizanten nitelikte katkılarda bulunma cabalarına girmiş, giderek Osmanlı sanat ve kültür hareketlerine daha yoğun bir biçimde katılmışlardır. Osmanlı klasik çağı öncesinden beri bu unsurlar etkin olmalıydılar. Ancak sanatsal ve politik alanda büyük etkinlik kazandıkları dönem, Batı dünyasıyla ilişkilerin hızlandığı bir aşamaya denk düşmektedir (35).

Böylece Batı anlayışına dönük resim geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılın son çeyreğinde gayri müslim sanatçılar yoluyla belirlenmeye başlamıştır. Önceleri tavan ve duvar resimleri biçiminde yapılan natürmort ve figürsüz doğa manzaraları, Osmanlı sarayından zengin konaklarına doğru hiyerarşik bir düzen içinde yayılmıştır. Bununla eş zamanlı olarak yine Hristiyan sanatçıların ve İmparatorluk'ta yaşayan veya yabancı elçiliklerde geçici görevlerde bulunan ressamların başını çektiği tuval resimleri 18. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı sarayında kabul görmeye başlamıştır. Buna en iyi örnek olarak Kapıdağlı Konstantin'in yaptığı III. Selim portresi verilebilir. Osmanlı toprakları ve başkent İstanbul'da yabancı kökenlilerle azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim alanındaki etkinlikleri sürüp giderken ülkede özellikle orduyu modernleştirme cabaları, Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir. İlk Mühendishane-i Berrîi Hümayun adını taşıyan askeri okulda (1793-94), daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı perspektif kuralları ile nesnevi iki boyutlu yüzey üzerinde model ederek gösterme ve yarayan ıslık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer almıştır. Dinamik bir geleneği olan ve her zaman yeniliğe açık bulunan Osmanlı ordusu içinde gerekli tasfiye ve reformlar ard arda gerçekleştirilmiş. Mühendishane-i Berrîi Hümayun'u Harbive (Kara Harb Okulu) (1831) ve Bahrive (Deniz Harb Okulu) gibi yenileri izlemiştir. Ressam sınıfından subavların da

vetiştirildiği belgelerden anlaşılan Mühendishane, Batı üslubunda resim yapan ilk önemli sanatçıların yetistikleri okuldur. Ferik İbrahim Paşa (1815-1899) Mühendishane'den. Ferik Tevfik Paşa ise (1819-1866) Harbiye'den yetişen en eski mezunlardır (36).

Resim öğreniminin askeri eğitim programı içinde kaçınılmaz olduğu Mühendishane-i Berrîi Hümayun'dan da önce, Mühendishane-i Bahrîi Hümayun, bu eğitimin en basit şekliyle ilk kez gündeme geldiği bir okuldur (1773). Fakat Berîi Hümayun'da Bahrîi Hümayun'dan daha iyi örgütlenmiş bir eğitim sistemi benimsendiği için, sanatçıların yetişmesinde daha verimli koşullar ortaya çıkmıştır (37). II. Mahmut'la başlayan Batılılaşma hareketi, Mühendishanelerin kurulması ve buralardan asker ressamaların yetişmesi sonucunda resim sanatında belirgin bir yön değişimi göze çarpar. Batı'da resim eğitimine gönderilen ilk gençler, subay ya da askeri okul öğrencileridir. 1835'te uygulamaya konan bu program gereğince Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içinde on kişi gönderilmiştir (38). Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmelerini sağlamak ve disiplini sürdürmek amacıyla 1860-61'de kentte açılan Mekteb-i Osmanî'de elli altmış civarında öğrenci bulunmaktadır (39). II. Mahmut döneminde başlayan Batı'ya resim öğrenimi için öğrenci yollanması uzun süre devam etmiştir. 1861'de Paris'e gönderilen öğrenciler arasında, Süleyman Bey ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) da vardır (40). 1867 yılında Sultan Abdülaziz'in Paris'i ziyareti sırasında, Mekteb-i Osmanî öğrencileri de Sultan'ı karşılamışlardır. Ancak bu okul 1874 yılında öğrencilerin sıkı disiplin altında Fransız toplumundan tecrit edilmeleri zorunluluğu ve öğrencilerin bu nedenle iyi yabancı dil öğrenemediklerinden şikayet etmeleri sonucunda kapatılmıştır (41).

Cabanel'in atölyesinde eğitimini sürdüren Süleyman Seyyid ve Gustave Boulanger'in atölyesinde eğitim gören Şeker Ahmet Paşa 1870'lerde İstanbul'a dönmüşlerdir (42). Bu sanatçılara Batı'da resim eğitimi görmemiş olan Hüseyin Zekai Paşa da katılmakta ve 19. yüzyıl Türk resminin üç büyük sanatçısı olarak bu ressamlar gösterilmektedir. Süleyman Seyyid Bey'in ilgisi daha çok natürmorta yönelik olmakla birlikte, özgün bir figür araştırmasından uzak olmadığı bilinmektedir. Şeker Ahmet Paşa'nın şemacı ayrıntıcılıkla ele aldığı natürmort

temasına yaklaşımının, Süleyman Seyyid'in natürmortu şema duygusundan çok, nesnel bir plastik olgu olarak betimlemeye çalıştığı davranışıyla kıyaslanmasından çıkan sonuç, üslup alanındaki kişisel belirtilerin güçlenme sürecine bir kanıttır. Paleti ve fırçasıyla Batı resim tekniğine sahip çıkmanın bir simgesi olan Şeker Ahmet Paşa'nın kendi portresi ise figür alanında yapılmış en anlamlı katkı niteliğini korumaktadır (43).

Abdülmecit döneminde pek çok yabancı ressamın 1840'larda İstanbul'a gelerek resimler yaptıkları görülür. 1840'larda uzun bir Doğu gezisine çıkmış olan Sir David Wilkie, İstanbul'da bulunduğu sırada Abdülmecit'in bir portresini yapmıştır. Fransız ressam Felix Ziem'in (1821-1911) İstanbul'da bulunduğu 1845-48 yılları arısında yaptığı suluboya ve yağlıboya manzaralar bugün Avrupa ve İstanbul'da bazı özel koleksiyonlardadır. Preziosi de İstanbul'u konu alan gravürler, yaşamdan kesitler ve kıyafetlerle ilgili suluboya tablolar yapmıştır (44).

Abdülmecit döneminde sarayın resim sanatına gösterdiği ilginin arttığı görülür. Bu yıllarda Saray'da bir resim sergisi açılmış ve sergi işlerinden anlayan bir sefaret görevlisi Oedeker adlı bir Avusturyalı ressamın tablolarını Padişah'ın görmesi için özel olarak düzenlenmiştir (45). Bu olayın 1870'ten sonra sıklaşan resim sergilerinin bir başlangıcı olduğu kabul edilebilir (46).

Tanzimat dönemi sultanları arasında sanata en çok ilgi gösteren Abdülaziz olmuştur. Onun saltanatı devrinde de Türkiye'ye pek çok oryantalist ressamın geldiği bilinmektedir. Avusturyalı: Rudolph Ernst, İngiliz Walter Charles Horsley, Frederick Leighton, İsviçreli: Carl Müller, Rudolf Weisse, İtalyan: Alberto Pasini, Fransız: Jean-Léon Gérôme, Léon Bonnat, Charles Emile de Tournemine, bunlar arasında en tanınmış olanlarıdır. Kendisi de ressam olan Abdülaziz'in maiyetinde ressamlar bulunduğuna ve onlara görevler verdiğine dair belgeler vardır. Abdülaziz 1863'te Mısır'a yaptığı ziyaret sırasında, Masson adlı bir ressamı da beraberinde götürmüştür. Mısır gezisinden dört yıl sonra Avrupa'ya giden Sultan, 1867 Uluslararası

Paris Sergisi'nin açılışında bulunmuş ve sergideki Güzel Sanatlar Galerisi'ne büyük ilgi göstermiştir; Paris'ten sonra gittiği Viyana'da Belvedere Sarayı'ndaki resimleri incelemiştir. Abdülaziz resim eğitimi için Fransa'da bulunan Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Osman Hamdi'nin yardımlarıyla Gérôme, Adolphe Yvon, Gustave Boulanger, Washington, Van Marcke, Huguette, Harpignies, Daubigny ve Schreyer gibi dönemin ünlü ressamalarının tablolarından oluşan bir koleksiyonu saray için satın alarak İstanbul'a getirtmiştir. Abdülaziz döneminde saraya resim sunan ve sarayda çalışan ressamlar arasında Aivazovsky, Guillemet ve Stanislaus Chlebowski en ünlüleridir (47).

İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa)'nın çabalarıyla 27 Nisan 1873 tarihinde açılmıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın bu sergiyi topluma benimsetmek yolunda başvurduğu bir tedbir, sergiye dair gazete haberlerinde, serginin Sadrazam ve Maarif Nazırı'nın himayesi altında bulunduğunu belirtmesidir. Bu ilk sergi için girişimler, 19 Haziran 1871'de başlamış, ancak 1873 Şubat'ında serginin ilanları yayınlanabilmiş ve iki ay sonra da sergi açılabilmiştir. 19. yüzyıl Türk sanat yaşamının en önemli olaylarından biri olan bu sergiyi, ressam Şeker Ahmet Paşa'ya borçluyuz. Aynı dönemin sonraki sergilerine kıyasla, daha milli bir özellik taşıdığını belirtilen sergide, o zaman henüz Ahmet Ali Efendi olan Şeker Ahmet Paşa'nın öğrencileri de yer almış, Saip Efendi, Mesut Bey, Monsieur ve Madame Guillemet'nin yanı sıra, diğer bazı yabancı sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. Bu serginin başında uyandırdığı yankılar, bu girişimin, bir "dal" açılmasını düşündürdüğü söylentilerini de kapsamış ve gazete ilanlarında bazı dükkanlarda yağlı boya resim satılmakta olduğu duyurularak, bir ilk piyasa hareketinin başlamasına da yol açılmıştır. Bu ilk sergi devletin en üst kademelerinde ilgiyle karşılanmıştır (48). Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ikinci bir sergiyi açma cesaretini, ilk serginin gördüğü ilgiden destek alarak 1 Temmuz 1875 yılında göstermiştir (49). Hükümetin yeni açılan Darülfünun binasını sergiye ayırmış olması Saray'ın sanata gösterdiği ilginin bir kanıtıdır (50). Bu sergiye çok sayıda Batılı, levanten ve azınlık sanatçılarının

yanı sıra Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), Ahmet Bedri, Osman Hamdi ve Nuri Beyler Türk sanatçıları olarak katılmışlardır (51).

Bunlardan sonraki diğer önemli sergi Abdülaziz'in ölümünden sonra tahta geçen Sultan II. Abdülhamit döneminde gerçekleşmiştir. İstanbul'da azınlık ve ecnebilerin kurduğu Elifba (a b c) Kulübü (Club de L'A B C), 1880-82 yıllarında Mavrokordato isimli bir Rum'un girişimleri ve İngiltere kolonisinin yardımlarıyla sergiler düzenlenmiştir. 1880'de düzenlenen ilk sergide, Osman Hamdi Bey ve Prenses Nazlı Hanım Türk sanatçılarıdır, yabancı ve azınlıklar sayıca ağır basmaktadır. Bunların arasında oryantalist suluboya ressamı Preziosi ve mimar A.Vullaury de vardır. A B C kulübünün ilk sergisi Tarabya Rum Kız okulunda, 1881'de düzenlenen ikinci sergisi ise Tepebaşı Belediye Bahçesi'ndeki köşkte açılmıştır. Bu ikinci sergide gene çok sayıda yabancı ressamın yanı sıra, Köçeoğlu Kirkor, Melkon Efendi, Civanyan, Bogos Şaşıyan, Oskan Efendi (heykeltıraş) ve Misak Efendi gibi gayri müslim Osmanlılar yer almıştır. Bu sergiye o dönemin ünlü Türk sanatçıları Ahmet Ali, Süleyman Seyyid, Keçecioğlu Rifat, Mahmut, Münir, Rıza ve Osman Hamdi Beylerin de katıldıkları görülmektedir (52).

Osmanlı sanatına Batı anlayışına dönük resim yapma anlayışının bu dönemde yerleşmesiyle Osmanlı sanatçıları yaptıkları resimlerde kullandıkları temaları da Batı'dan örnek almışlardır. Türk saantçısının resim alanındaki geleneksel gerçekçiliği bu kez yeni bir gözlem ruhuyla ortaya çıkmıştır. Bir yandan Paris'e resim öğrenimine gönderilen gençler "d'apres nature" (doğadan) çalışmaların ve kompozisyonu sağlam bir desen üzerine inşa etmenin zorunluğu olduğunu görmüşlerdir. Paris atölyelerinde modele bakarak figür ya da nesne çalışmaları yapıyor, diğer zamanlarını Fontainebleau ormanlarındaki peysaj çalışmalarına ayırmışlardır. Şüphesiz resim sanatçıları fiilen resim çalışmalarının yanı sıra, müzelerdeki yapıtlardan da çok şey öğrenmişlerdir ve bazı kopya çalışmaları yeteneklerini ayrıca güçlendiren bir rol oynamıştır. Dönüşlerinde Paris deneyimlerini İstanbul'un eşsiz zenginlikteki yöresel manzalarına uygulamışlardır. Türk resim

sanatında bu dönemin çok ilginç bir yönelişi, peysaj ve natürmort temalarının bir arada ele alındığı resimlerdir. Resimlerinde gün ışığının, açık havanın da tazeliği bulunan bu dönem ressamaları, bir yandan işlerini atölyelerinde gerçekleştirdikleri izlenimini veren bir içe kapanıklığı yansıtmaktadırlar (53).

1865'te Abdülaziz'in çağrısı üzerine İstanbul'a gelen Guillemet adında bir Fransız ressamın, 1876 öncesinde gene Abdülaziz'in sultan olduğu dönemde, Osmanlı Sarayı ile ilişkileri sürmüştür. Bu sanatçı, Pera'da Kalyoncu Kulluğu civarında bir Akademi kurmuştur. Ancak bu Akademi adını taşıyan okul Guillemet'nin 1877-78'de hastalanıp ölmesiyle kapanmış ve gerek Akademi sözcüğünün o zamanki dil politikası içinde yeri olmamasından, gerekse coğunluğu azınlıklardan kurulu öğrencilere eğitim verdiğinden ötürü Türkiye'nin ilk sanat akademisi olma şerefini elde edememiştir (54).

1876 yılında Osmanlı tahtına geçen II. Abdülhamit Osmanlı İmparatorluğu'nda cereyan eden sanat olaylarına karşı amcası Abdülaziz gibi sıcak bir ilgiyle yaklaşmıştır. 1877 yılında bir resim akademisi kurulması düşünülmüş ise de 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı nedeniyle açılışı ertelenen Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si ancak 1883 yılının 3 Mart günü resmen açılmıştır. Böylece, yüzyılın başından beri sürdürülen batılılaşma çabaları, gerek Türkiye'ye gelen yabancı sanatçıların gerekse resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen Türk sanatçıların katkısı, İstanbul'da ardı ardına açılan resim sergileri ve bu alandaki diğer çalışmalar, Saray'ın büyük desteğiyle ürününü vermiştir. Türkiye'de resmi bir Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulmasıyla o güne kadar Avrupalıların tekelinde olan resim sanatına Türk sanatçıları da katılmaya başlamıştır (55).

Akademinin beş yabancı kurucusundan dördü İtalyandır: Leonardo de Mango (yağlı boya), Salvatore Valeri (pastel ve karakalem), Philippe Bellö (resim tekniği ve suluboya) ve Ecvaroni (uzmanlık alanı bilinmiyor). Akademinin müdürü ise verimli bir Türk oryantalist ressamı ve Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu olan Osman Hamdi Beş'dir (56). Türk ressamları arasında

sadece Osman Hamdi Bey'in farklı yönelişte bazı resimleri bulunmasına karşın, Oryantalizm modasının ülkedeki tek Türk temsilcisi olduğu söylenebilir. Osman Hamdi Bey, büyük ölçüde fotoğraftan yararlandığı bilinen, Batı'da meydana getirilmiş oryantal temalı kompozisyonlardan açıktan açığa yararlandığı belgelenmiş olan bir sanatçıdır. Bu sanatçının figür resmine ağırlık kazandırmak üzere doğulu kıllığa girerek çektiği ya da bu amaçla akraba ve çocuklarının fotoğraflarını çektirerek, bunları resim kompozisyonlarına maletme çabaları, oldukça yüzeysel işlerdir (57).

Fausto Zonaro İstanbul'a gelmeden sekiz yıl önce, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âli'si Sultan II. Abdülhamit'in emri ve Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle kurulmuştur. Fausto Zonaro, kente ilk geldiği günlerde küçük boyutlu manzaralar, kent yaşamından sahneleri gösteren tablolar yaparak bunları Peralı bir tacire satarak geçimini sağlamıştır. Aynı zamanda kısa sürede dostlar edinen sanatçı, yabancı elçiliklerce himaye edilmiş, öyle ki İtalya elçiliğinin desteğiyle bir resim kursu açan Zonaro, kurs ücretini yüksek tutmasına karşın diplomatik topluluğun hanımlarının bu kursa katılım oranı yüksek olmuştur (58).

Sanatçının büyük bir aşkla bağlandığı bu kentte ilk yıllarını, elinde tuvali ve boya fırçalarını alarak kentin görülmeye değer manzalarının bulunduğu yerlere giderek saatlerce resim yaptığını öğreniyoruz. Ancak sanatçı bu yıllarda geçimini sağlamak için tablolarını satma kaygısı içindedir. Kısa zamanda popüler olan sanatçı, evlenebilecek kadar parayı çabuk elde etmiştir (59).

Fausto Zonaro'nun Osmanlı Sarayı ile kurduğu ilişkiler ve bunun sonucunda, Ressam-ı Hazret-i Sehriyarı ünvanını alarak Saray Ressamı olmasına ilişkin elimizde bulunan kaynaklar, sanatçının saraya kabul edildiği tarih konusunda çelişkili bilgiler vermektedirler. Nitekim, Germaner ve İnankur'a göre, sanatçıyla giderek daha çok ilgilenen Sultan, 1893'te kendisine Boğazici'nde bir köşk ve bir de atölve vermiş, 1896'da "Ressam-ı Hazret-i Sehriyarı" ünvanıyla onurlandırmıştır (60). Sanatçının Saray Ressamlığı'na

alınış nedenini her iki araştırmacı (61) ve T. Toros (62) 1896 yılında yaptığı ilk askeri konulu tablosu olan Ertuğrul Suvari Alayı'nın Galata Köprüsünden Geçiş'i'nin Padişah II. Abdulhamit tarafından beğenilmesi ve ardından tablonun satın alınarak Fausto Zonaro'nun birinci dereceden Mecidiye nişanıyla ödüllendirilmesine (63) dayandırmaktadırlar. Ancak, kanımızca durum böyle değildir. Nitekim, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan 1312 (M.1896) tarihli, 103 sıra numaralı, D.539'a kayıtlı belgede bulunan kayıt şöyledir:

Devletlû Efendim Hazretleri

Ressam Fausto Zonaro'nun hizmet-i şahanede bulunup geçende vefat eden Mösyö Ecvaroni'nin yerine maaş tahsisi ile tayini şerefsudur buyurulan irade-i seniyye hilafet penahi iktiza-i celilinden olmakla ol babda emr-i ferman hazret-i veli-ül emrindir.

6 Nisan 1312 (M.1896)

Ser âtib-i Hazret-i Şehriyari

Tahsin

Yine aynı yerde 105 sıra numarasıyla; Ressam müteveffa Mösyö Ecvaroni'nin yerine 4 Zilkade (M. Aralık) 1313 (M.1897) tarihli tezkere-i acizi ile tebliği kılınan ressam Mösyö Fausto Zonaro'ya şehr-i otuzbeş lira maaş tahsisi ve itası; kaydı bulunmaktadır.

Fausto Zonaro'nun 1896 yılında yaptığı Ertuğrul Suvari Alayının Galata Köprüsünden Geçiş'i adlı tablosunun Sultan II. Abdülhamit tarafından beğenilerek satın alındığı, aynı yılın 6 Nisan'ında kendisine maaş bağlanarak Sultan'ın saray ressamlığına kabul edilmesine dair bir fermanla karar alındığı anlaşılmaktadır. Ancak bir diğer arşiv belgesinden, sanatçıya otuz beş lira aylık bağlandığı ve bu aylığın bağlanma tarihinin de 4 Zilkade (M. Aralık) 1313 (M.1897) yılında gerçekleştiği görülmektedir. Oysa İnankur ve Germaner'e göre, Fausto Zonaro 1896 yılında Ressam-ı Hazret-i Şehriyari ünvanıyla onurlandırılmış, 1893 yılında ise Sultan II. Abdülhamit sanatçıya Boğaziçi'nde bir ev ve atölye

vermiştir (64). Ancak Fausto Zonaro Ressam-ı Hazret-i Sehriyari ünvanıyla onurlandırıldıktan bir yıl sonra, kendisine bağlanan aylık otuz beş lira olan maaşını alabilmiştir. 1896 yılına gelinceye dek Fausto Zonaro'nun Saray'la ilişki kurduğunu kanıtlayan hiç bir belge olmadığına göre, 1893 yılında Padişah II. Abdülhamit'in sanatçıya Boğaziçi'nde bir ev ve atölye vermesi olanaksızdır. Nitekim Thalasso, 1893 Padova Sergisinden sonra hem İtalya'da hem de İmparatorluk'ta ünü artan Zonaro'nun İtalya Kralı'nın ve yüksek dereceli devlet memurlarının koruması altına girdiğini, bu kişilerin sanatçının resimlerini satın aldığını yazmaktadır (65). Yine aynı yazar sanatçının Saray'a alınışını, resimlerini beğenerek koleksiyonuna katan Sadrazam Ferid Paşa'nın Zonaro'ya Saray'a resim sunması önerisinde bulunduğu, sanatçının 1896 yılında Ertuğrul Suvari Alayının Galata Köprüsünden Geçiş adlı resmi tamamlayarak II. Abdülhamit'e sunup, resmin Sultan tarafından beğenilmesiyle sanatçıya birinci dereceden Mecideye nişanı ve Saray Ressamı ünvanı verilmesiyle açıklamaktadır. Zonaro'nun Akaretler'deki evlerden birine yerleşmesini ise Thalasso, Zonaro'nun 1897 yılının tamamını yapmak için harcadığı Saldırı adlı resmi Sultan'ın beğenmesiyle, sanatçıya Akaretler'deki binalardan birinin mülkiyet haklarını vererek, binanın iç dekorasyonunu ve bir atölyenin sahip olması gereken tüm gereçlerin sağlanması işlemini üzerine aldığını belirterek açıklığa kavuşturmuştur (66). Buradan, Zonaro'nun Sadrazam Ferid Paşa ile kurduğu dostluk sayesinde bu Sadrazam'ın kendisine getirdiği öneri sonucunda Ertuğrul Suvari Alayının Galata Köprüsünden Geçiş adlı resmi yaparak Saray'a sunduğunu, resmi beğenen Sultan'ın onu Saray Ressamı olarak atadığını, 1898 yılında 1897'de tamamladığı saldırı adımı taşıyan tablonun II. Abdülhamit tarafından beğenilmesiyle Akaretler'deki binalardan birinin mülkiyet haklarının Zonaro'ya verildiğini ve içinin Sultan tarafından bir atölye için gerekli olan araçlarla donandığını söyleyebiliriz.

Sultan'ın Fausto Zonaro'ya tahsis ettiği ev Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında ver almaktadır. Havatta olan kızı Mafalda Zonaro Meneguzzar'e göre bu ev üç katlıdır (67). 1908 yılı Annuaire Oriental du Commerce

(Doğu Ticaret Yıllığı)'in 912. sayfasında Fausto Zonaro'nun oturduğu ev, "R. Acaretti Senié, 10, Bechiktache" olarak belirtilmektedir (68). Araştırmacı Toros 1987 Şişli Beymen Bahar Sergisi Kataloğunda Fausto Zonaro'nun oturduğu evin numarasını 50 olarak tespit ettiğini yazmaktadır (69). Bununla birlikte, Annuaire Oriental du Commerce (70)'de yer alan Akaret-i Seniye, No.10 Beşiktaş adresinin sanatçının on üç yılını geçirdiği evin kapı numarası, numara 50'yi ise sanatçının aynı yerde bulunan stüdyosunun kapı numarası olarak kabul etmenin doğru olacağı inancındayız. 1896 yılında "Ertuğrul Suvari Alayının Galata Köprüsünden Geçiş" adlı tablosunun Padişah II. Abdülhamit tarafından beğenilerek, satın alınmasıyla, Fausto Zonaro'nun yaşamında çocukluğundan beri düşlediği büyük bir ressam olma olanağı gerçekleşmiş olmaktadır. Aynı yıl sanatçıya bir fermanla birinci dereceden Mecidiye nişanı verilmiş ve Ressam-ı Hazret-i Şehriyari ünvanıyla onurlandırılmıştır (71).

Fausto Zonaro, İstanbul'da yaşadığı süre içinde Türkçe ve Rumca öğrenmiş, Saray merasimlerine katılmış, 1901-1907 yılları arasında dört kere açılan Salon de Constantinople (İstanbul Salonu)'e resimlerini göndermiş ve Signor Zonaro, Zonaro Bey olmuştur (72).

Fausto Zonaro'nun yerine atandığı ressam Ecvaroni üzerinde kısaca değinmenin gerekli olduğuna inanmaktayız. Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan 182 sıra numaralı belgede yer alan bilgi şöyledir: "Vefat eden Ressam-ı Hazret-i Şehriyari Mösyö Ecvaroni'nin ailesinin geçimlerine yararlı olmak üzere münasip miktarda maaş bağlanması. Karısı Maria, oğulları Alexandro ve Ricardo ve kızları Laura ve Albia hepsine toptan ayda iki yüz elli kuruş maaş bağlanıyor. Sene 1312 (M. 1896)."

Yukarıdaki belgeden anlaşıldığına göre, İtalyan ressam 1895 ya da 1896 yılında vefat etmiş ve ailesinin zor duruma düşmemesi amacıyla Padişah tarafından aylık iki yüz elli kuruş maaş bağlanmıştır. 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âli'sinin dört İtalyan kurucusundan biri olan, ancak bu okulda hangi konuda ders verdiği hiç bir kaynakta yer almayan ressam

Ecvaroni, Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan 182 sıra numaralı belgeden de anlaşıldığına göre resim hocalığı görevinin yanı sıra Saray Ressamlığı görevini de üstlenmiştir. Fakat ressamın bu görevi ne zaman üstlendiği, bu görevin sanatçıya resmen verilip verilmediği ve bu görevde kaç yıl kaldığı bilinmemektedir.

Sanatçı, Osmanlı Sarayı'na yakınlığı bilinen bazı Paşalarla dostluk kurmuş, sohbetlerin aranan kişisi durumuna gelmiştir. Fausto Zonaro Teşrifat-ı Umumiye Nazırı olan Münir paşa ile de yakın dost olmuştur (73).

Zonaro Akaretler'deki evine yerleştikten sonra bu evi hem oturduğu bir mekan hem de resimlerini yaptığı ve sergilediği bir atölye olarak kullanmıştır. Sanatçının gazetelerde çıkan adresi; Galleria Zonaro Exposition permanente des Tableaux de M.le Chevalier Fausto Zonaro, Peintre de S.M.le Sultan. Acairiti Senie No.50 Beşik-tache (Entree Libre); Zonaro Galerisi Majesteleri Sultan'ın Ressam'ı, Şövalye Fausto Zonaro'nun sürekli Tablo Sergisi Akaret-i Seniye No.50 Beşiktaş (Giriş Serbesttir.) şeklindedir. Zonaro'nun atölyesi öğleden sonra gelen ziyaretçilere açıktır. Müşterilerinin arasında İtalya Veliht Prensi ve İngiliz elçisinin de bulunduğu Fausto Zonaro ziyaretçileri atölyesinin kapısında karşılamaktadır (74).

19. yüzyılın son çeyreğiyle 20. yüzyılın ilk on yılında İstanbul'un sanat atmosferinin en renkli kişiliklerinden biri oluveren Fausto Zonaro, 1901-1907 yılları arasında dört kere açılan Salon de Constantinople'e resimlerini göndermiştir (75). Çalışmamızın bu bölümünde 20. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde egemen olan sanat atmosferi içinde büyük önem taşıyan Salon de Constantinople (İstanbul Salonu) sergilerine değineceğiz. 1897 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın Pera Palas Salonu'nda açtığı büyük kişisel sergiden sonra, en büyük etkinlik 1901 yılında İstanbul'un "ilk Salonu"nun Passage Oriental'deki Bourdon'un konağında düzenlediği sergidir (76). Sergiye ön avak olanlar mimar A.Vallaury ile Le Stamboul gazetesi müdürü Regis Delbeuf idiler ve Fransız elcisi Constans destekçileri olmuştur (77). 170

eserin bulunduğu bu sergide adı geçen sanatçılar şunlardır:

Osman Hamdi Bey (1 eser) Şeker Ahmet Paşa (3 eser), Albay Halil Bey (9 eser), Adil Bey (7 eser); Osmanlı Ermenilerinden Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Oskan Efendi (6 mermer heykel, 3 tuval); yabancı milliyetli Türkiye doğumlu levanten sanatçılar olarak E.della Sudda (4 eser), M.Stefano Farneti, Matmazel Lina Gabuzzi; yabancılardan Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Salvator Valeri (11 eser), aynı okulun hocası J. Warnia Zarzecki (6 eser) aynı okulun hocası J.Warnia Zarzecki (6 eser), aynı okulun hocası Philippe Bellò (17 eser), Fausto Zonaro, aynı okulun hocası L.de Mango (27 eser). Zonaro ile de Mango gibi Avrupalı oryantalistlerin varlığından öte, serginin genel havasında oryantalist tavrın ağır bastığını, Thalasso'nun yazılarından anlıyoruz (78).

İkinci "İstanbul Salonu" sergisi, 15 Nisan 1902'de, Beyoğlu Doğruyol Sokak 417 adresindeki bir handa, 36 sanatçının 325 resmiyle açılmıştır. Bu serginin ağırlığı Osman Hamdi Bey (1 eser), Ahmet Ali (7 eser), Albay Halil Bey (23 eser), Valéri (5 eser), Zarzecki (12 eser), Oskan Efendi (3 eser, 2 heykel), Bellò (21 eser), Zonaro (30 eser) de Mango (33 eser) ile oluşturulmuştur (79).

Son önemli büyük sergi olan üçüncü "İstanbul Salonu", Mayıs 1903'te daha az eser (283) ve daha az sanatçının (35) katılımıyla açılmıştır. Bir önceki sergiye katılanlardan 22 kişi, bu sergide yoktur. Katılmayanların önemli bir kısmı ünlülerdir. Buna karşın Ahmet Ali ve Osman Hamdi Bey dışında bazı ünlü isimleri bu sergide yine görüyoruz: Albay Halil (26 eser), Bellò (23 eser), de Mango (16 eser), Valeri (3 eser), Zarzecki (3 eser), Ömer Adil Bey (15 eser), Şevket Bey (6 eser) (80).

1903'te üçüncü kez tekrarlanan İstanbul Salonu sergilerinin ardı gelmemiştir (81). 1903 sergisi hırs, entrika ve kıskançlık belirtileri ile çöküşün habercisi olduğu kadar, yeni bir açılımı da göstermektedir. Sayıları oldukça kabaran genç Türk sanatçıları, vesermekte olan bir kuşağı müjdelemektedir. Sergi,

içerik ve teknik açıdan çok zengindir. Yağlıboya, suluboya, karakalem resimler, gravürler, mimari projeler, hatta hakkâklık ve el işlerinden örneklerle sanat, zanaat ve mimarının el ele yürüdüğü, yeni ve geniş bir skala oluşmuştur (82).

1901-1902 ve 1903'te üç kez açılan İstanbul Salonu sergilerinin, İstanbul'un sanat yaşamında çekişme, kıskançlık gibi gerginliklere yol açtığı ve 1904'te açılması gereken dördüncü serginin sanatçıların artık ilgilenmediği bir bozguna dönüştüğü ifade edilmektedir (83).

Mansel araştırmasında Fausto Zonaro'nun 1901-1907 arasında yapılan İstanbul Salonu sergilerinin tümüne resimlerini yolladığına değinmektedir (84).

Öyle görülüyor ki, Fausto Zonaro yalnızca 1901 ve 1902 sergilerine toplam 57 tablosunu göndermiş, 1903 sergisine katılmamış (85) ve 1904'te yapılması tasarlanan dördüncü İstanbul Salonu Sergisi, sanatçıların ilgi göstermemeleri ve kıskançlık gibi nedenlerden dolayı yapılamamıştır (86).

Zonaro ilk çıkışını yaptığı 1883 yılından (87), ölümüne değin ışık, renk ve üslup arayışını sürdürerek çağının akımlarına sırt çevirmeden kendine özgü bir üslup yaratmasını bilmiştir. İstanbul'a gelmeden önceki yıllarında, resminde önceleri hakeretli bir gerçekçilik (88) hakimdir. Seçtiği konular romantik, kullandığı üslup klasik tarzdadır. Ancak sanatçı Paris'e gitmeden önce de Empresyonizm'i tanımış ve empresyonist üslupta denemeler yapmıştır. Paris yıllarında empresyonistlerle tanışarak görgüsünü geliştirme fırsatı bulmuştur (89). Buna karşın sanatçının hiç bir zaman bir üsluba bağlı kalmadığını, Empresyonizm'i tanıdıktan sonra da Barbizon ressamların realizmini tuvallerinde sergilediğini gözlemlemekteyiz.

Fausto Zonaro İstanbul'a geldikten sonra da bitmez tükenmez gözlemciliğini sürdürmüş ve üslup arayışına ara vermemiştir. Ressam-ı Hazret-i Sehrivarı olduktan sonra Sultan tarafından satın alınan tablolar gibi, stüdyosunu gezen zivaretçilerin gördükleri resimlerin çoğu keskin.

fotoğrafik tamamlanmış tuvallerdir (90). Araştırmacı Mansel aynı makalesinde sanatçının serbest ve yarı empresyonist üsluptaki skeç ve büyük bir resme hazırlık niteliğindeki ön çalışmaları, büyük boyutlu tamamlanmış çalışmalarından daha çağdaş bir üsluptadır (91) saptamasıyla, sanatçının küçük boyutlu resimlerinde kendini daha özgür hissettiği, Empresyonizm'in analiz felsefesini ve objelerin tamamını tuval üzerinde göstermek yerine onları oluşturan yapı taşlarını vererek seyircinin hayal gücüyle tabloyu tamamlamasını hedefleyen bakış açısını benimsediğini gözlemliyoruz. Nitekim sanatçının Ressam-ı Hazret-i Şehriyari gibi resmi bir ünvan aldıktan sonra özellikle Osmanlı Sarayı'nın siparişleri yaparken Padişah'ın beğenisine uygun resimler yapmak zorunluluğunda kalarak realist, fotoğrafik ve tamamlanmış manzaralar ve portreler ürettiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte sanatçı Saray'ın siparişleri dışında yaptığı resimlerde, fotoğrafik gerçekçiliğe saplanıp kalmamış ve sürekli denemeler yaparak çağını yakından izleyebilmiştir. Romantizm akımını yakından tanıyan sanatçı, bu akımın vardığı en son nokta olan Empresyonizm'e büyük bir ilgiyle yaklaşmış ve kendi karakterinde mevcut olan doğallığı, sıcaklığı sergileyebileceği en uygun akımlardan biri olan empresyonist yaklaşımla İstanbul manzalarına o güne kadar hiç bakılmamış bir içtenlik ve çok renklilikle bakmıştır.

Sanatçının en yakın dostu ve en büyük yardımcısı karısı Signora Elisa Pante Zonaro olmuştur. Signora Zonaro, kocasına yemekleri ve fotoğraflarıyla yardım etmiştir (92). Sanatçının kızı Mafalda Zonaro Meneguzzer, onun resim yaparken daima Verdi ya da Donizetti'den ufak parçalar söylediğini hatırlamaktadır (93). Signora Elisa Pante Zonaro Paris'e profesyonel fotoğrafçılığı, öğrenmeye gittikten sonra Avrupa'daki dergiler -ll Giornale per le Famiglie, Barcelona Comica, Die Illustrierte Zeitung- kocasının çalışmalarını gösteren fotoğraflarını yayınlamaya başlamışlardır (94). Paris'e gidip, orada on sekiz ay fotoğrafçılık öğrenimi gören Elisa Zonaro, İstanbul ve haremdeki kadınların resimlerini çekmiş, Zonaro bunları tablolarla dönüştürmüştür. Bu cabalarına karşılık Sultan, Elisa Zonaro'ya Saray'ın Resmi Portrecisi ünvanını vermiştir

(95). Fausto Zonaro, karısının İstanbul konulu fotoğraflarını da bazı resimlerini temel malzemesi olarak kullanmıştır (96). Böylece sanatçının, karısının çektiği fotoğraflardan yararlanarak resim yaptığını öğreniyoruz. Buradan Zonaro'nun çağdaşı Fransız empresyonist ressamlarından M.Utrillo'nun uyguladığı fotoğraftan resim yapma yöntemini (97) benimsediğini ve döneminin yeni teknolojik buluşlarından biri olan fotoğraftan yararlanarak görsel malzemenin olası tüm açılımlarını denediğini gözlemlemekteyiz. Bu bilgiye ek olarak sanat eleştirmeni Mascherpa, Fausto Zonaro'nun karısının sanatçıya fotoğrafik etkinliğiyle sağladığı yardıma değinirken, Zonaro'nun ifadeci doğasından ve resmi gerçeklikten keserek pitoresk gruplar oluşturduğundan bahsetmektedir (98). Yine aynı sanat eleştirmeni, resim için gerekli olan malzemeler, armoni ve ışık ortadan kalktığında ifade aracı olarak kalan en önemli unsurun fotoğrafçılık olduğunu ve günümüzde de bunun geçerliliğini sürdürdüğüne değinirken, fotoğrafçılığın Zonaro'ya yeni bir gerçekçiliğin ölçülerini ve sınırlarını esinleyerek ona yeni boyutlar sunduğunu vurgulamaktadır. Böylece fotoğrafçılığın yardımıyla detaylı portrelerin ya da anlık gözlemler taşıyan manzaların kesin analizlerini anlayabilmekteyiz (99). Empresyonistlerin yapmak istediklerine paralel olarak fotoğrafçılık, 19. yüzyılın son çeyreğinde kullanım alanını manzara fotoğraflarına çevirdiğinde doğanın anlık görünümünü ve kendi içinden çıkararak anlatılmak istenen rastlantısal görünümü oluşturma olanağını bulabilmiştir. Fotoğraftan çalışan sanatçılar fotoğrafın bu anlatım olanaklarını kullanarak resim yapmışlardır. Resmin öyküsü, tarihi gibi yazınsal öğeleri amaç olmaktan çıkaran empresyonistler için fotoğrafçılık oldukça çekici bir araç olmasına karşın, çizgi yerine renk ve tonlamayı amaçlayan bu akımın sanatçılarına siyah-beyaz fotoğraflar ancak anlık gerçekliklerin ve görünümünün yalnızca birer taslakları olarak yardım edebilmişlerdir.

Fausto Zonaro'nun İstanbul'da yaşadığı yirmi yıl boyunca seçtiği konular o dönemde kentin kozmopolit nüfus yapısı kadar renkli ve çeşitlidir. Haliç üzerinden yükselen minareler, Boğaziçi'nin üzerinde parlayan ay, kentin Asya yakasında bulunan tatlı su kenarlarında

piknik yapak aileler, Yıldız Sarayı'ndan Mekke'ye doğru yola çıkan Sürre alayı, kentlin bir yakasından diğerine kayıkla gitmek isteyen hanımefendilere yardım eden kayıkçılar, selviler, gemi direkleri, bacalar, yelkenli gemiler, peçeler ve her yerde göze çarpan kırmızı renkli fes, imparatorlara yaraşır bir ihtişamın son çağında istanbul'un canlı, karşı konulamaz romantik resimlerinde Zonaro tarafından biraraya toplanmıştır (100). Sanatçı kent yaşamını, insanları, binaları, kenti oluşturan öğeleri, kentin her an değişen renkleri ve ışığı altında Tanrı vergisi gözlem yeteneğiyle içtenlikle resmetmiştir. Bir Doğu Akdeniz kentinin manzarlarda gerçekten ne olduğu, zamanın akışı içinde yoksulluk ve görkemin gerçekliği en sonunda sanatçının İstanbul manzalarında ortaya çıkmaktadır (101).

Çalışmamızın bu bölümüne kadar Fausto Zonaro'nun sanatsal kişiliğini oluşturan gençlik yıllarını, aldığı eğitimi, gördüğü kentleri ve tanıştığı sanatçıları incelemeye çalıştık. Bu noktada sanatçının oryantalist yaklaşımı ele alınacaktır. 19. yüzyıl oryantalist resim türü, aslında bu dönemin en güçlü akımlarından olan romantik resmin bir dalıdır. Ancak bağımsız bir resim okulundan söz etmek oldukça zordur. Zira, oryantalist resimler birbirlerine üsluptan çok konu yönünden bağlıdır. Ayrıca oryantalist sanatçılar yalnızca Doğu ile ilgili konularla ilgilenmemiş, Romantizm içinde yer alan diğer konuları resimlemişlerdir (102). 19. yüzyıl aynı zamanda sömürgeciliğin yayıldığı ve güçlendiği bir dönemdir (103). Napoleon'un 1798 Mısır Seferi ile Doğu'ya yönelik araştırmalar hız kazanmış, aynı imparatorun kurduğu "Institut d'Egypte"nin yanı sıra, 1822'de "Société Asiatique", 1823'te "Royal Asiatic Society" gibi kurumlarla Doğu dünyası her yönüyle Akademik düzeyde araştırılmaya başlanmıştır. Bunun yanında 18. yüzyılda Yunan ve Latin antikitesine duvarılan ilgi, 19. yüzyılda Doğu'ya kaymaya başlamıştır. Aslında bunun altında yatan temel neden Fransa ve İngiltere'nin Mısır ve Kuzey Afrika'da elde ettiği sömürgelerle Doğu'yu siyasi ve ticari amaçlarına alet etmek istemeleridir. Başlangıçta Napoleon'un Mısır Seferi'ne topoğrafik resimler çizmek amacıyla aldığı ressamlar, daha sonra diplomatik görevlerle Doğu'ya gönderilmiştir. ardından bunları izleyen sanatçılar

resimlerini satarak yol paralarını kazanıp - sırf kendi görgülerini arttırmak ve Doğu'nun parlak ışığını görmek amacıyla bu topraklara yolculuk etmişlerdir (104). Oryantalist ressamlar üslup açısından çok konu yönünden bir birlik göstermektedirler. Bu konuları figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki ana grupta toplamak olanağı vardır. İlk grupta, Müslüman Doğu'nun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, av ve savaş konuları, kadının merkez alındığı erotik harem, hamam ve raks sahneleri, kenti içi veya iç mekanlarda geçen gündelik hayattan alıntılar, İslam diniyle ilgili ibadet sahneleridir. İkinci grupta ise, arkeolojik sitelerin ve anıtların tanıtıldığı manzaralar ve İslam mimarlığı ağırlıklı kent ve doğa görünüşleri yer almaktadır. Oryantalist resimlerde sık sık rastlanan savaş sahneleri, vahşet konusunun işlenmesine olanak tanımaktadır. Bu resimlerde Doğuluların yaptığı zulüm yansıtılmakta, ama Batılıların Doğululara yaptıkları genellikle konu edinilmemektedir. Pek çok Batılı ressam için oryantalist resimlerdeki harem, hamam ve esir pazarı sahneleri, alıcıların erotizm merakını tatmin eden bir araçtır. Bu tür konuları hiç bir zaman Hristiyan Batı dekoru içinde ele alamayan sanatçılar için Doğu ideal bir ortam oluşturmaktadır. Böylece, oryantalist sanatçı, seyircinin hem bu tür isteklerine karşılık vermiş olmakta, hem de bunların Hristiyan olmayan, ahlaki değerleri daha farklı olan bir topluma özgü olduğunu vurgulayarak kendisini her türlü vicdani sorumluluktan kurtarmaktadır. Doğulu kadının tüm görkemiyle sergilendiği harem ve hamam sahnelerinin batılı izleyiciye çekici gelmesinin bir diğer nedeni de bu gibi mekanlara girilememesidir. Dolayısıyla ressamlar bu tür resimlerde çoğunlukla gerçekçi anlatımlardan ya da vazılı kaynaklardan hareket etmekle beraber, resimlerin gerçekleştirilmesinde modelden yararlanıyorlar ve yer yer düş gücünü kullanmaktadırlar (105).

Fausto Zonaro, yukarıda değinilen oryantalist resmin konularından başlıcalarını kendi resimlerinde kullanarak döneminin sayılı oryantalist ressamları arasına girmiştir. Ancak sanatçının oryantalist konulu resimleri 1891 yılından itibaren işlemeye başladığı göz önüne alınırsa Zonaro'yu bir geç oryantalist sanatçı olarak değerlendirmek gerekir ki, sanatçının kendini bir

oryantalist olarak tanımladığına dair hiç bir kaynağa da rastlanmamıştır. Yine de Zonaro işlediği konular açısından bir oryantalist olarak dünya sanat tarihi literatürüne geçmiştir. Aksüğür Duben, Zonaro'yu oryantalist-akademist sanatçılardan biri olarak, bu akımın Pera'ya taşınmasında ön sıralarda olan ve Türkiye'de yetişen ilk kuşağa emeği geçmiş ressamilar arasında belirtmektedir (106). Aynı araştırmacı Pera ressamilarının üslup özelliklerine değinirken şu bilgileri vermektedir: "Pera sanatçılarına gelince, zaman, mekan ve hareket kavramları konusunda kesin olarak Rönesans resmine bağlıdırılar. Bu dönemde Türk sanatçılarının, Klasisizm etkisinde olan akademik sanata yönelmiş olmaları doğaldır. Çünkü onlar ilk önce nesnel gerçeği gözlemlemeyi ve gözlemciliğin kurallarını öğreneceklerdir. Bu yıllarda Klasisizm ve Akademizm'le birlikte Oryantalizm'in de Pera'ya taşınması Türkiyeli sanatçılar açısından bir tesadüftür. Bu paketin Oryantalizm bölümü, aslında onları ilgilendirmez. Çünkü Avrupalıya Doğu'yu ilginç kılan nedenler, Osmanlı sanatçısı için geçerli değildir. Pera döneminde etkin olan yabancı sanatçılar Oryantalizm'in belirli temalarını hiç işlememişlerdir. Tercih ettikleri alanlar doğa görünümüleri, ev içleri, çarşı-pazar sahneleri, mezarlıklar, onlara egzotik görünen kostümlü figürler, çingeneler, hamallar, suçular, sütçüler, kayıkçılar, haremdede kadınlar, balıkçılar ve çeşme başı sahneleridir. Oryantalistlerin ilgi duyduğu arkeolojik konular ve tarih resmine, Pera'da Zonaro'nun tek tük tabloları dışında (Ertuğrul Alayı 1896, Özgürlüğün Simgesi 1908) rastlanamaz. Ayrıca Avrupa'da çok görülen erotizm, vahşet, dehşet konuları Pera resminde kesinlikle görülmez." (107)

Aksüğür Duben haklı olarak yukarıdaki açıklamalarında, Türkiye'ye gelerek Pera'da acılan resim sergilerine katılan yabancı sanatçılarının Oryantalizm'in belli başlı konularının bir kısmını hiç islemediklerini önemle belirtmektedir. Fausto Zonaro da Oryantalizm'in en önemli konularından olan figürlü kompozisyonlar ve manzara resimlerini İstanbul'da geçirdiği yaklaşık yirmi yıl boyunca devamlı yeni araştırmalara girerek işlemiştir. Aynı araştırmacının değindiği gibi, Pera sanatçıları arkeolojik konuları ve tarihi sahneleri hiç işlememişlerdir. Zonaro'nun işlediği tarihi konular ise

onun Ressam-ı Hazret-i Şehriyari olduğu döneme rastlamaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere, sanatçının yaptığı tarihi ve askeri konulu resimler Padisah II. Abdülhamit'in Zonaro'ya sarayına asmak için sipariş ettiği resimlerdir. Bu nedenle sanatçının özellikle tarihi konulu resimleri yapmaktan özel bir haz duyduğu ya da bu tür resimleri yaparak sanat yaşamında önemli aşamalar kaydetmek istediği inancında değiliz. Kanımızca, Fausto Zonaro'nun tüm isteği, geldiği andan itibaren parlak ışığını çok sevdiği bu kenti, değişen ışık altında tablolarında yansıtabilmek ve bu kentin rengarenk insanlarını, onların yaşam biçimlerini, dinlerini tanıyıp, onlarla bütünleşerek tuvallerinde ölümsüzleştirmektir. Nitekim bu kentte çalışmış diğer Batılı sanatçıların yaptığı gibi, Zonaro sadece kenti ve insanlarını resmetmekle kalmamış, o kentte konuşulan dilleri, gelenekleri öğrenmiş, başından şapkasını çıkararak fes giymiştir. Böylece İstanbul'da çalışmış diğer Batılı resamlardan farklı olarak, İstanbul'un halkını olabildiğince yakından gözlemleme olanağına sahip olmuş ve böylece resimlerinde istanbul'u, kentin gerçekliği içinde en doğru yorumlayabilen sanatçıların içinde belki de en başarılılarından biri olma şansını elde etmiştir.

Fausto Zonaro, karısının Paris'te fotoğrafçılık eğitimi görerek Harem'deki kadınların fotoğraflarını çekmesi ve Sultan'ın sanatçının karısına "Saray'ın Resmi Portrecisi" ünvanını vermesi (108) ile diğer oryantalist sanatçıların elde edemediği Harem'e ilişkin yaşamı ve Harem kadınlarını bu fotoğraflardan esinlenerek gerçekçi bir üslupta tuvallerinde somutlaştırmıştır. Zonaro harem yaşamını gerçekte olduğu gibi görerek kendine özgü sıcak ve içten üslubuyla tuvallerine yansıtmasıyla, haremi tamamen hayal ettikleri gibi resmeden ve Batılı seyircinin egzotik yaklaşımlarına göre yansıtan oryantalist resamlardan ayrılmaktadır. Aksüğür Duben, Zonaro'yu Pera resamlarından biri olarak kabul etmektedir. Bunun nedeni, sanatçının 1873-1908 döneminde etkinlik ve üslubuyla bu tarihlerde Pera'daki sergilere katılan sanatçılarla benzerlik göstermiş olmasıdır (109). Aynı araştırmacı, Pera resamlarının konu ve üslup olarak aynı şemsiye altında toplanırken, kendi aralarında farklılık gösterirler; Swoboda, Guillemet,

Hayette. Valéri. de Mango. Oskan Efendi ayrıntıyı önemseyip, keskin bir gerçekçiliği tercih ederken, Zonaro, Bellò, Zarzecki, Halil Paşa. Şevket Dağ daha yumuşak ve serbesttirler. Zonaro'nun geç dönem resimleri Empresyonizm'in etkisinde kalmıştır; serbest tuşlu manzara resimlerinde Bellò, Zarzecki, Zonaro ve Osman Hamdi Bey'in birbirlerine yakın düştüğü görülür. Halil Paşa ile Zonaro geç dönemlerinde, eş şekilde Empresyonizm'den etkilenmişlerdir. bulgusuna varmaktadır (110). Fausto Zonaro, dar anlamda Pera sergilerinden olan 1901 ve 1902 sergilerine toplam 57 tablosuyla katılarak (111) bir Pera ressamı ve konu özelliğiyle de geç bir oryantalist olarak tanımlanabilirse de sanatçıyı açıklayan gerçek anlamdaki tarif, onun her an çevresindeki insanları, mekanları ve olayları gözlemleyen, anlık gerçekleri ışığın yarattığı bir daha gözlemlenmesi olanaksız renkler ile tuval üzerinde somutlaştıran gerçek bir kent, hatta İstanbul ressamı olduğudur.

Üzerinde durulması gereken bir diğer önemli tespit ise, Fausto Zonaro'nun Pera ressamları ve oryantalistlerle konu bakımından benzerlik göstermesine karşın üslup açısından her zaman benzerlik göstermediği gerçeğidir. Nitekim Aksüğür Duben'in Zonaro'nun geç döneminde Empresyonizm'den etkilendiği saptamasını doğru olarak kabul edemeyiz.

Mascherpa, 1889 Paris Salonu'nda sanatçının 1880'li yıllardaki birikimlerin ürünleri olan resimlerde Renoir'a özgü bir atmosferin hissedildiğini belirtmektedir (112). Yanısıra Thalasso, Zonaro'nun keskin bir gözlemcilikle kent yaşamını, insanları incelediğini, Napoli ve Venedik'te yaptığı çalışmalarda anlık görüntülere büyük önem verdiğini ve bu yaklaşımını İstanbul'da da sürdürdüğünü saptamaktadır (113). Buradan Zonaro'nun Empresyonizm'i sanatının başlangıcından beri tanıdığını, ancak Barbizon ressamlarına özgü doğa gerçekçiliğini de resimlerinde kullandığını söyleyebiliriz.

Thalasso, Zonaro'nun 1892 yılında küçük boyutlu yağlı boya manzaralar yaptığını bu manzaralarda doğaya içten bir yaklaşım gösterdiğini, yanı sıra aynı yıl

yaptığı figürün ön planda olduğu kent manzaralarında realizmin ve renk zenginliğinin hakim olduğunu, 1893 yılında sanatçının pastel ve suluboya çalışmalarına ağırlık verdiğini, 1894-1896 yıllarında kent yaşamını betimlediği resimlerini sürdürdüğünü belirtmektedir (114).

Öyle anlaşıyor ki Zonaro 1892-1896 yılları arasında kent manzaraları ve kent halkının yaşamını gösteren resimler yapmış, özellikle manzaralarda empresyonist tutumunu ön plana almış, kent yaşamının tuvale aktarılmasında realist bir bakış açısıyla hareket etmiş, yağlıboya, pastel ve suluboya tekniklerini bu tablolarını oluştururken kullanmıştır.

Sanatçının tüm bu etkinliklerinin yanı sıra, Yıldız Çini Fabrikası'nın ürünlerinden olan porselen tabaklar üzerine figürlü çalışmalar yaptığını görüyoruz (115). Bugün bu porselen tabaklar Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadırlar. Pekçoğunun yapım tarihi 1894'tür. Bu koleksiyondaki porselenlerin, alt veya arka kısımlarında genellikle fabrikanın "Ay-Yıldız"lı damgası vardır. Ama bu markayla birlikte, zaman zaman "yapım tarihi"de yazılmıştır. Bu tür genel damga ve işaretlerin yanında, bu gün için bir başka yönüyle daha önemli olan bilgiler de zaman zaman yer almaktadır. Bunlar, porselenlerin üzerinde, yapılan resimlerin kenarlarında karşılaşılan "Sanatçı" isimleridir. Bu dönemin porselen ressamları kimlerdir? Pek çok kaynakta görüldüğü gibi "Asker ressamlar", "Paşalar", "Enderunlular", "Yabancı ressamlar" ve "Meraklı kişiler" bu fabrikanın ilk yaratıcı kadrosunu oluşturmaktadır. Topkapı Sarayı koleksiyonlarında, üzerinde "Kadın resimleri" bulunan bir grup eserle de karşılaşılmaktadır. Yıldız Fabrikasında hem Türk hem de yabancı ressamların çalışmış olduğu bilinir. Ama üzerlerinde kadın resimleri yapılmış olan porselenler doğrudan doğruya yabancı ressamların eserleridir. Bu ressamlar arasında isimleri belirlenebilenler şunlardır: Et. Narcice, Wilfred de Sain, Della Tulla, U.Neagn, A.Nicot, Fausto Zonaro, Pierre Tharet. Bu sanatçı grubun yapmış olduğu porselenler teknik açıdan daha çok Sévres porselenlerine yakın sayılabilir. Nitekim bu sanatçılar, eserleri üzerine imzalarını Latin harfleriyle atmışlardır (116).

Fausto Zonaro, II. Abdülhamit döneminde oldukça hız kazanan sanat olayları içinde çok yönlü kişiliğiyle yer almıştır. Ressam-ı Hazret-i Şehriyari'si olduğu II. Abdülhamit'in resim sanatına duyduğu ilgiyi, bu Padişah'ın kızlarından Ayşe Osmanoğlu da doğrulamaktadır (117).

Sanatçının Sultan II. Abdülhamit'e her yıl verdiği resimler, Yıldız Sarayı'nda bulunan Sultan'ın resim galerisinin duvarlarına asılmıştır (118).

Fausto Zonaro, ressamlığının yanısıra İstanbul'da bulunduğu yıllarda resim öğretmenliği de yapmıştır. Öğrencileri arasında II. Abdülhamit'in yaveri Polonya kökenli Enver Paşa'nın kızı Celile Hanım ile, Tıbbiye Nazırı Dr. Mehmet Rasim Paşa'nın kızı Mihri Hanım (119), J.K. Basmacıdis ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından Alektoridis Efendi (120) yer almaktadır. Fausto Zonaro'nun bu öğrencileri arasında en tanınmış ve ilk Türk kadın ressamlarından biri olan Mihri Müşvik (ya da Mihri Besim) Hanımdır. Kızların henüz Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne kabul edilmedikleri bir dönemde, ilgili makamlara başvurarak yoğun girişimlerde bulunan ve 1914'te bu isteklerini karşılamak üzere kurulan İnas Sanayii Nefise Mektebi'nin müdireliğine atanan Mihri Müşvik (ya da Mihri Besim) Hanım, 20. yüzyıl Türk resim tarihinin, akıbeti pek çok kimse tarafından bilinmeyen en ilginç simasıdır (121). Elde bulunan pek az resimden Mihri Müşvik Hanım'ın sağlam bir deseni olduğu ve portre ustalığına yöneldiği anlaşılmıştır. Mihri Müşvik Hanım'ın Türkiye'de başlattığını söyleyebileceğimiz ilginç olaylardan biri de, ilk kez çıplak kadın modelin kız atölyesine girmesidir (122).

1907'de Sultan II. Abdülhamit'in tahta çıkışının otuz birinci yıldönümü dolayısıyla ve Sultan iradesiyle Eylül ayında İstanbul'da düzenlenen sergiye de katılan Zonaro, "Gün Doğarken Balıkçılar", "Kayıkta", "Odalık", "Ney Çalan Derviş", "Arzuhalçiler", "Rufai Dervişleri", "Doğuluların Ahengi" adlı tablolarıyla büyük ün kazanmıştır (123). 1891-1911 arasında Avrupa'da sık sık resim sergilemiş olan sanatçının Türk konulu pek çok tuvali 1895-1896'da ve 1903'de Roma'da "Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti" tarafından düzenlenen

sergilerde yer almıştır (124).

Avrupa'da II. Abdülhamit'e karşı mücadele eden Jön Türkler, çıkardıkları ve el altından ülkeye soktukları yavinlerle iyice etkili olmaya başladılar. Ülke içinde de genç memurlar ve özellikle subaylar arasında gizli dernek kurma çalışmaları yoğunlaşmıştır. Derneklerin en etkilisi, İttihat ve Terakki Cemiyeti'dir. Abdülhamit'e muhalefet, 1908 Haziran'ında askeri ayaklanma niteliğini almıştır. Manastır ve Selanik'teki birlikler arasında başlayan hareket, hızla büyüme eğilimindedir. Bir iç savaşa yol açmaksızın ayaklanmayı durdurmanın tek çaresi olarak Abdülhamit, 23 Temmuz 1908'de Anayasa'nın tüm maddelerini yeniden yürürlüğe koyduğunu ilan etmiştir (125). 1908'de Osmanlı İmparatorluğu'nun Anayasa'ya kavuşmuş olmasını kutlamak amacıyla Fausto Zonaro bir resim yapmıştır. Büyük bir kompozisyonda "Özgürlüğün Simgesi"ni resimleyen sanatçı, tuvale ilk fırça darbelerini Ekim ayının ilk günlerinde Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'nin huzurunda vurmuştur. Zonaro'nun aynı yıl Kasım ayında açtığı sergi büyük etki yapmış, sanatçının üç yüz tablo sergilediği bu açılışa İttihat ve Terakki Fırkası temsilcileri büyük ilgi göstermiştir. Ayrıca İngiltere ve İtalya Elçileri, mareşal ve generaller, mabeynciler sergiyi ilk ziyaret edenlerdir. Zonaro'nun bu sergisi bir yandan Türk sanat hayatında yeni bir dönemi belirlerken bir yandan da Osmanlı sanatının bağımsızlaşma sembolü sayılmıştır (126).

Zonaro, Saray'ın bir çok üyesi gibi 1908 Temmuz'unda II. Abdülhamit'i meşrutiyeti yeniden kurmaya zorlayan Jön Türk hareketini ilk başta desteklemistir. Jön Türkler'in önde gelenlerinden, atılğan genç bir subay olan Enver Bey ile Zonaro Beşiktaş'ta komşudurlar (127). Ancak Rumi 31 Mart (M. 13 Nisan 1909)'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı duyulan tepki kitle gösterilerine ve İstanbul'daki I. Ordu'nun er, erbaş ve "alaylı" subaylarının çoğunun ayaklanmasına dönmüştür (128). Bu ayaklanma sırasında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurucularından olan Enver Bey Fausto Zonaro'nun evinde saklanmıştır (129). Selanik'ten gönderilen "Hareket Ordusu" ayaklanmayı bastırmış ve II. Abdülhamit tahttan indirilmiştir. Bu olaydan sonraki gelişmeleri sanatçının kızı Signora Mafalda Zonaro

Meneguzzer. babasının Enver Bey'in onuruna bir resepsiyon verdiğini ve Enver Bey'in babasına portre yaptırmak için poz verdiği şeklinde anlatmaktadır (130).

Fausto Zonaro II. Abdülhamit'in tahttan indirilerek, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin iktidarı ele geçirdiği sırada, kendisine zenginlik sağlayan ve onu Ressam-ı Hazret-i Şehriyari yapan bu Sultan'a hala dostluk ve bağlılık duymaktadır. Ancak ülkeyi Anayasa'ya kavuşturarak bir devrim yapan Enver Bey'i başından beri desteklemektedir. Bu nedenle de sanatçı kendini bir süre çalkantılar içinde bulmuştur (131).

Buna karşılık sanatçının Jön Türkler'e duyduğu saygı, çok geçmeden yerini hayal kırıklığına bırakmıştır. Zonaro'nun kızı Signora Zonaro Meneguzzer bu durumu Jön Türklerin Sultan'ı tahttan indirdikten sonra, babasının evi de dahil olmak üzere tüm Saray mensuplarının mal varlıklarına el koyduklarını, babasına ayrıcalık tanımadıkları biçiminde açıklamaktadır (132). Sanatçının Saray'la yazılı bir anlaşması kalmamış, Beşiktaş'taki evini kaybetmiş, Saray çevresindeki ekonomik durum suya düşmüş (133) ve bir Türk-İtalyan savaşının kara bulutları ufukta gözükmeye başlamıştır (134). Tüm bu olumsuz koşullara bir yenisi eklenmiş ve yeni hükümet devrik hükümdar II. Abdülhamit için çalışmış herkesin ülkeyi terketmesi zorunluluğunu koymuştur (135).

1908 yılı Kasım ayındaki sergisinden başka bir sergi düzenleyemeyen Zonaro (136), 1910'da bir daha dönmek üzere çok sevdiği bu kenti terk etmiştir (137).

3. FAUSTO ZONARO'NUN KATILDIĞI VE TABLOLARININ YER ALDIĞI SERGİLER HAKKINDA ERİŞİLEBİLEN BELGELER

Fausto Zonaro'nun yaşamının ilk sergisi olan Lendinara Belediye Binası'nda açtığı sergiden bahseden kaynaklar şunlardır: R. Falchi'nin 1991 yılı içinde yayınlanacak olan "The Three Pictorial Seasons of Fausto Zonaro" adlı kitabının bize vermiş olduğu hazırlık notlarının 13. sayfasında sanatçının Lendinara'daki ilk sergisinden bahsedilmektedir. Bu sergiden bizi haberdar eden ikinci kaynak, A.M.Comanducci'nin "Dizionario Illustrato Dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei" adlı 1962 yılında Milano'da üçüncü basımı yapılan resimli sözlüğün 4. cildinin 2112-2113. sayfalarında yazdığı Fausto Zonaro maddesidir.

Sanatçının 1883 yılında Roma'da açtığı sergiye değinen kaynaklar, A.M. Comanducci'nin adı geçen eserinin 2112. sayfası, G.L. Marini'nin "Dizionario Enciclopedico Dei Pittori e Degli Incisori Italiani Dall'XIX Al XX Secolo" adlı Milano'da 1983 yılında yayınlanan ansiklopedik sözlüğün 21. cildinin 442. sayfasında yazdığı Fausto Zonaro maddesi ve K. Pamukciyan'ın "Tarih ve Toplum" dergisinin 1987 yılı, 8. cilt 44. Ağustos sayısında Fausto Zonaro'nun Bilinmeyen Bazı Tabloları adlı makalesinin 88. sayfasında yer alan sanatçının İtalya'da açtığı sergilere değindiği paragraftır. Bu sergiye değinen son kaynak, P.Mansel'in 1989 yılı "Turquoise" dergisinin Haziran/Temmuz/Ağustos aylarını kapsayan 3 numaralı sayısında yayınlanan Zonaro adlı makalesinin 55. sayfasıdır. Ancak Mansel bu makalede sanatçının Roma'daki sergisinin 1885 yılında açıldığını belirtmektedir. Fakat Zonaro'nun Roma'da açtığı serginin tarihini Comanducci, Marini ve Pamukciyan'ın verdiği 1883 yılı olarak kabul etmek gerekmektedir.

Zonaro'nun 1883'te Milano'da, 1884'te Torino'da açtığı sergilerin varlığına değinen iki kaynak olarak Comanducci'nin adı geçen sözlükteki Zonaro maddesiyle Pamukcıyan'ın makalesini saptamaktayız. Sanatçının 1884 Napoli ve 1885 Milano sergilerini Comanducci'den öğrenmekteyiz. Zonaro'nun 1887'de Venedik'te açtığı sergiden bizi haberdar eden kaynakların başında Comanducci'nin Zonaro maddesi, Pamukcıyan'ın makalesi gelmektedir.

1889 Salon'unda yer alan Zonaro sergisi hakkında bilgi veren kaynaklar: Comanducci, Marini, İnankur ve Germaner'in 1989 tarihli Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları arasından çıkmış olan "Oryantalizm ve Türkiye" adlı kitabının Zonaro'nun kısa monografisine ayrılmış bölümünün 167. sayfasıdır.

Zonaro'nun İstanbul'a gittiği 1891 yılından sonra (138) açtığı ilk sergi olan ve Padova'da 1893 yılında açılan kişisel sergisini öğrenebildiğimiz kaynaklar Thieme und Becker'in 1947 yılı baskısı "Künstler Lexikon"unun 36. cildinin 552. sayfasında yer alan Fausto Zonaro maddesi ve A.Thalasso'nun Figaro Illustré'nin 1907 yılı 203 no.lu Şubat sayısında "Fausto Zonaro Peintre de S.M.I.le Sultan" adlı makalesinin 26. sayfasıdır. Zonaro'nun 1894 ve 1895'te açtığı iki kişisel sergisine değinen tek kaynak ise İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabıdır. Bu kitabın 169. sayfasında sanatçının 1894 ve 1895'te İstanbul'da sergi açtığı belirtilmektedir.

Sanatçının 1901 ve 1902 yıllarında "İstanbul Salonu" sergilerine toplam elli yedi eserle katıldığını M.Cezar'ın "Sanatta Batiya Açılış ve Osman Hamdi" adlı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında yer alan İstanbul'da 1971 yılında basılan kitabın 420, 421, 422 ve 423. sayfalarında değinilen İstanbul Salonları'ndan öğrenmekteyiz. S.Tansuğ, Remzi Kitabevince İstanbul'da 1986 yılında yayınlanan "Çağdaş Türk Sanatı" adlı kitabının 111. sayfasında 1901'de yapılan Birinci İstanbul Salonu sergisine katılan sanatçılar arasında Zonaro'nun da yer aldığını yazmaktadır.

İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabının 170. sayfasından sanatçının 1895-1896 ve 1903 yılında Roma'da "Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti" tarafından düzenlenen sergilere katıldığını saptamaktayız.

Fausto Zonaro'nun da tablolarıyla katıldığı, 1907 yılının Eylül ayında düzenlenen "Exhibition Artistique Ottoman" sergisini İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabının 169. sayfasından ve Aksüğür Duben'in metnini yazdığı "1873-1908 Pera Ressamları. Şişli Beymen 1990 Yılbaşı Sergisi Kataloğu"nun 20. sayfasından öğrenmekteyiz.

Sanatçının 1908 yılı Kasım ayında açtığı İstanbul'daki son sergisine değinen kaynaklar şunlardır: İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabının 170. sayfası, Aksüğür Duben'in metnini yazdığı kataloğun 21. sayfası, Thieme und Becker'in Künstler Lexikon'unun 552. sayfası.

Fausto Zonaro'nun 1911 yılında Roma'da Teatro Nazionale'de açılan kişisel sergisi ise şu kaynaklarda yer almaktadır: Falchi'nin adı geçen kitabının hazırlık notlarının 20.-29. sayfaları, Thieme und Becker'in Künstler Lexikon'unun 552. sayfası, Zonaro'nun San Remo'daki villasında açtığı sürekli serginin broşürünün birinci sayfasında yer alan G. Marangoni'nin Temmuz 1912 tarihli "Cultura Moderna"da çıkan ve başlığının "Nel Paese della Luce olduğunu Marini'nin adı geçen ansiklopedik sözlüğün 442. sayfasında yazdığı Zonaro maddesinin dipnotlarından öğrendiğimiz yazısından yapılan kısa alıntıdan oluşmaktadır.

Öyle anlaşıyor ki sanatçının saptanabilen son sergisi 1919 yılında Milano'da açtığı sergidir. Bu sergiye değinen kaynaklar şunlardır: Comanducci'nin adı geçen sözlükte yer alan Fausto Zonaro maddesinin 2112. sayfası, Thieme und Becker'in Künstler Lexikon'unun 552. sayfası.

Sanatçının ölümünden sonra saptanabilen ilk sergi 1948 yılında Floransa'da açılmıştır. Aynı yıl açılan ikinci sergi ise Milano'dadır. 1949 yılında sanatçının eserleri Masi'de sergilenmiştir. Bu sergilere değinen

kaynaklar: İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabının 170. sayfası, Mansel'in Londra'da yayınlanan 1987 yılı 126 numaralı APOLLO dergisine "Fausto Zonaro Court Painter of Sultan Abdul Hamid II" başlığı altında yazdığı makalenin 336. sayfasıdır.

Zonaro'nun eserlerinin yer aldığı 1950 yılı Salsomaggiore sergisine değinen tek kaynak olarak. İnankur ve Germaner'in adı geçen kitabının 170. sayfasını saptayabilmekteyiz.

1959 yılında Topkapı Sarayı'nda içinde Zonaro'nun dört İstanbul manzarasının yer aldığı "İstanbul Manzaraları" sergisine değinen kaynak, Toros'un İstanbul'da yayınlanan Hayat mecmuasının 28. sayısında yer alan 1959 tarihli "Büyük Ressamlar Ansiklopedisi: 1 Zonaro" başlığı altında fasikül olarak yayınlanan yazısının 4. sayfasıdır.

İtalyada'da Zonaro'nun eserlerinin sergilendiği son sergi, 1979 yılı Kasım ayında Venedik'te Villa Contarini-Simes'te açılmıştır. Bu sergi hakkında elde bulunan kaynakların başında sanat eleştirmeni Mascherpa'nın 1979 yılı Kasım ayında Milano'da yayınlanmış olan Corriere della Sera adlı gazetede "La Mostra Postuma a Villa Contarini-Simes Fausto Zonaro Pittore dal Vero Padovano, Lavorò a lungo ad Istanbul" başlığı altında 1979 yılı Kasım ayında yapılan Zonaro sergisi ve sanatçının sanatsal kişiliği hakkında yazdığı eleştirel makale gelmektedir. Bu serginin yapıldığı yılı yazan diğer iki kaynak ise, İnankur ve Germaner'i adı geçen kitabının 170. sayfası ile Mansel'in 1987 yılı APOLLO dergisinde yer alan makalesinin 336. sayfasıdır.

Dolmabahçe Sarayı Sanat Galerisi'nde 29 Kasım 1985-20 Mart 1986 ve 27 Haziran-31 Aralık 1986 yıllarında "Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar I", "Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar II", olmak üzere iki sergi düzenlenmiştir. Bu iki sergi hakkında bilgi veren kaynaklar: 29 Kasım 1985-28 Mart 1986 "Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar" sergi broşürü, bu broşür T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nca yayınlanmıştır ve metninde sergide yer alan ressamaların adları verilmiştir: 27 Haziran-31 Aralık 1986 "Osmanlı

Sarayında Yabancı Ressamlar II" sergi broşürü. bu broşür de aynı kurum tarafından yayınlanmıştır ve metnin içeriği önceki serginin broşüründeki metnin içeriğiyle paralellik göstermektedir. Bu sergilerle ilgili son kaynak ise Aksügür Duben'in metnini yazdığı adı geçen sergi kataloğunun 3. sayfasıdır.

Fausto Zonaro'nun tablolarından oluşan son sergi 3-14 Nisan 1987 yılında "Abdülmecid Efendi'den Zonaro'ya Şişli Beymen Bahar/Yaz Sergisi" adı altında düzenlenen sergidir. Bu sergi hakkında elimizde bulunan kaynakların başında, "Abdülmecid Efendi'den Zonaro'ya Osmanlı Sarayı'nın Son Ressamı Fausto Zonaro. Şişli Beymen 1987 Bahar/Yaz Sergisi" kataloğudur. Bu kataloğun metnini araştırmacı Toros yazmıştır. Aynı sergiye değinen ikinci kaynak, Pamukciyan'ın adı geçen makalesinin 88. ve 89. sayfalarıdır.

3.1. Fausto Zonaro'nun Yaşadığı Dönemde Açtığı Sergiler

Fausto Zonaro'nun yetmiş beş yıl süren yaşamı boyunca bir çok sergi açarak ürünlerini seyirciyle paylaştığını gözlemliyoruz. Sanatçının ilk sergisi Lendinara Belediye Binası'nda açılmıştır (139).

Sanatçı bundan sonraki sergisini 1883 yılında Roma'da açmıştır. Bu sergide, "Çanakçı", "Acı Çeken", "Napoli Dikişçileri", "Sabuncu" (140), "İneklerin Geçişi", "Hasta Kadın", "Çöven Bitkisi" adlı resimlerini sergilemiştir (141). Aynı yıl Milano'da, "pikocular", "Sant'Elmo ve Pincio'da" adlı tabloları sergilenmiştir (142). Roma ve Milano sergilerinin ardından Fausto Zonaro 1884 yılında gittiği Napoli'de "Napolili Takunyacı" adlı eseriyle dikkati çekmiştir. Yine aynı yıl Torino'da ise sanatçının "Fırtına", "İlk Gök Gürültüsü", "Napoli Ayakkabıcıları" adlı eserleri Torinolular tarafından izlenmiştir (143). Sanatçının 1885'te Milano'da, "İlk Doğan", 1887'de Venedik'te, "Bekleyiş", "Tanrı'ya", "İnci Dizenler" adlı tabloları açılan sergilerle Milanolu ve Venedikli sanat severlere sunulmuştur (144). Öyle görülüyor ki Fausto Zonaro 1883 yılından 1887 yılına dek İtalya'da gezilerini sürdürmüş,

yoğun bir çalışma içine girmiş ve bu çalışmalarının sonuçlarını Roma, Milano, Napoli, Torino ve Venedik gibi 19. yüzyıl İtalya'sının önemli sanat ve endüstri merkezleri olan bu kentlerde yaşayan sanatsever halka, açtığı sergilerle duyurma olanağı bulmuştur.

Sanatçı 1889 yılında Salon de Paris Campo di Fiore'de bir sergi açmıştır (145).

Fausto Zonaro 1890 yılında Paris'ten Padova'ya dönmüştür (146). 1891'de sanatçı Venedik'e gitmiştir (147). Aynı yıl İstanbul'a gitmiş (148) ve bu dönemdeki ilk kişisel sergisini İstanbul'da açmak yerine, 1893 yılında kendi vatanı olan Padova'da açmıştır (149).

İstanbul'daki ilk kişisel sergisini 1894 yılında açan Zonaro, ikincisini ise 1895 yılında düzenlemiştir (150). Sanatçının İstanbul'da yaşamaya başladığı 1891 yılından itibaren gerek İstanbul'da gerekse İtalya'da resimlerini sergilediğini saptayabiliyoruz. Sanatçı 1895-1896'da ise Roma'da "Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti" tarafından düzenlenen sergilerde yer almıştır (151).

Zonaro, Saray Ressamı olduktan sonra kendisine tahsis edilen Akaretler binalarından birinin üç katından bir katını aynı zamanda sürekli bir sergi mekanı olarak kullanmıştır (152). Nitekim ressam ve araştırmacı R. Şişmanyan 1908'de İstanbul'da Ermenice olarak yayınlanan Luys (Işık) adlı dergide, Fausto Zonaro'yla yaptığı görüşmeyi konu alan bir makale yazmıştır. Bu makalede sanatçının atölye olarak da kullandığı Akaretler'deki evinin iç içe bes salondan oluştuğu ve bitişindeki odaların hemen her yönden ışık almakta olduğu, böylece 200 kadar küçük ve büyük boydaki tablonun yerleştirilmesine olanak sağlandığı konusunda bilgi vermektedir. Aynı makalede sanatçının öğleye kadar atölyesinde çalıştığına ve öğleden sonra da büyük bir misafirperverlikle zamanını ziyaretçilere ayırdığına değinilmiştir. Zonaro kendisiyle görüşen Şişmanyan'dan tüm sanatseverler için atölyesinin açık bulunduğunu hatırlatmasını istemiştir (153).

1901 yılında ilk "İstanbul Salonu" sergisi Pera'da Passage Oriental'deki Bourdon'un konağında açılmıştır. Fausto Zonaro bu sergiye 27 eseriyle katılmıştır (154).

İkinci "İstanbul Salonu" sergisi 15 Nisan 1902'de Beyoğlu Doğruyol Sokak 417 adresindeki bir handa açılmıştır. Zonaro bu sergiye ise 30 eseriyle katılmıştır (155).

Sanatçı 1905 yılında İstanbul'da kisisel bir sergi açmıştır (156). Ancak bu serginin nerede açıldığı ve sanatçının kaç tablosunu sergilediği hakkında bir ip ucu bulmak mümkün olamamıştır.

1907'de Sultan II. Abdülhamit'in tahta çıkışının otuzbirinci yılı nedeniyle Bab-ı Âli'de "Exhibition Artistique Ottoman" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergiye Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Ömer Adil, Oskan Efendi ve Zonaro resim sunan sanatçılar arasında yer almışlardır (157).

Zonaro'nun İstanbul'da düzenlediği son sergi bazı kaynaklarda 1908 yılının Kasım ayı olarak belirtilmektedir. Diğer bir kaynakta ise bu tarih 1909 yılının Aralık ayı biçiminde yer almaktadır (158). İnankur ve Germaner, 1908'de Osmanlı İmparatorluğu'nun Anayasa'ya kavuşmuş olmasını kutlamak amacıyla Fausto Zonaro'nun bir resim yaptığını, büyük bir kompozisyonda "Özgürlüğün Simgesi"ni resimleyen sanatçının tuvale ilk fırça darbelerini Ekim ayının ilk günlerinde Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'nin huzurunda vurduğunu saptamaktadırlar (159). Kanımızca sanatçının bundan bir ay sonra 1909 yılının Kasım ayında İstanbul'daki son sergisini açmış olması mümkün görünmektedir.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber 1909 yılında Sultan II. Abdülhamit Jön Türkler tarafından tahttan indirilmiştir. Zonaro da Osmanlı Sarayı'nın bir çok üyesi gibi başlangıçta bu devrimi desteklemiştir. Ancak Jön Türkler tüm Saray mensuplarının mal varlıklarına el koymuşlardır. Bu arada Zonaro'ya bir ayrıcalık tanıyamayacaklarını söyleyerek sanatçının evini de elinden almışlardır (160). Bunun yanısıra sanatçının

devrik Sultan II. Abdülhamit'in maiyetinde çalışmış olmasından dolayı Jön Türkler tarafından İstanbul'u terk etmesi istenmiştir (161). Fausto Zonaro 20 Mart 1910'da ailesiyle beraber İstanbul'dan ayrılmıştır (162).

Bu noktada İstanbul'da geçirdiği yirmi yıldan sonra ana vatanına dönmek zorunda kalan Fausto Zonaro'nun 1910 yılından öldüğü yıl olan 1929 yılına kadar İtalya'daki sanat yaşamını ana hatlarıyla inceleyeceğiz.

Zonaro deniz yoluyla ülkesine dönmüştür. Ancak yolculuğun sonunda sanatçının başına talihsiz bir olay gelmiş, sanatçının ahşap sandıkların içine konulmuş olan resimleri, notları, taslakları, karakalemleri, temperaları ve suluboyaları günlerce Napoli rıhtımında bırakılmış denizin olumsuz etkilerine maruz kalan bu eserlerin büyük bir kısmı nemden etkilenecek harap olmuştur (163). Zonaro aynı yıl Roma'ya gitmiştir (164). Sanatçının Roma'da Tevere Milvio nehri kıyısında bir stüdyoda çalışmaya başladığını sanat eleştirmeni Mario de Fiori'nin 23 Şubat 1911 tarihli "Il Caffaro" gazetesinde yazdığı makalesinden öğrenmekteyiz (165). De Fiori makalesinde sanatçıyı stüdyosunda ziyaret etmeye gittiğini, amacının yakındaki sergi için Zonaro'nun hangi resimleri hazırladığını görmek olduğunu yazmaktadır (166). Sanat eleştirmeni sanatçının atölyesinde üç büyük boyutlu resim olduğundan bahsetmektedir. De Fiori bu resimlerden ilkinin çarpıcı bir figür halinde askerlerinin önünde duran ve oldukça canlı olarak betimlenmiş Enver Bey'in portresi olduğunu bildirmektedir (167). Aynı sanat eleştirmeni ikinci resmin Boğaziçi ve Halic'in sergilendiği bir İstanbul manzarası olduğunu, üçüncü resmin ise Şiilerin Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in öldürülmelerinin yıl dönümlerinde yaptıkları dinsel ayini gösteren "Tutuculuk" adlı tablolar olduğunu yazar (168).

Ancak 1911'de Villa Giulia'da yapılacak olan sergide Zonaro'nun gönderdiği resimler Secici Kurul tarafından reddedilmiştir (169). İtalya'da vavınlanan bazı gazetelerde sanatçının uğradığı haksızlığa tepki gösteren vazılar vavınlanmıştır (170). Fausto Zonaro bu haksızlığa karşılık olarak, 1911'de Roma'da alternatif

bir kişisel sergi düzenlemiştir (171). Sanatçı bu sergiyi Ulusal Tiyatro (Teatro Nazionale)'nun iki odasında düzenlemiştir (172). Sanatçıyla İstanbul'da Akaretler'deki stüdyosunda tanışma olanağı bulan İtalya Kralı III. Vittorio Emanuele ve Ana Kraliçe Margherita Zonaro'nun Ulusal Tiyatro'daki alternatif sergisini gezmişler ve sanatçıya karşı yapılan haksızlıkların giderilmesini istemişlerdir (173).

Fausto Zonaro karşılaştığı bu haksızlıktan sonra Roma'da kalarak çalışmalarını orada sürdürmekten vazgeçmiştir.. Gazetelerde sanatçıyı uğradığı haksızlıktan dolayı savunan yazılar çıkmasına karşın, Zonaro Roma'da yaşamak istememiştir (174). Sanatçı tüm çalışmalarını yanına alarak 1911'de temelli olarak San Remo'ya yerleşmiştir (175). Zonaro'nun San Remo'ya gittiği dönemde İtalyan Rivierası pek çok Avrupalı zengin ve ünlü sanatçı için yeni keşfedilmiş bir yerleşim bölgesi haline gelmiştir (176).

Zonaro San Remo'da kendisi için, çalışmalarını sergileyecek odaları bulunan, geniş ve ışıklı stüdyosu olan üç katlı güzel bir villa inşa ettirmiştir (177). Sanatçının San Remo'daki evinin adresini Felchi, Via Dante Alighieri No. 5 olarak vermekte ve Via Re Umberto'dan gidildiğinde kısa bir mesafede bulunduğunu yazmaktadır (178). Ancak Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde numaralanmamış olarak bulunan sanatçının San Remo'daki evinde düzenlediği sürekli sergiyi gösteren broşürde Zonaro'nun ev adresi, Via Dante Alighieri No. 10 olarak karşımıza çıkmaktadır (Res.1). Sanatçı evine yerleştikten sonra 1912 yılında San Remo'da kişisel bir sergi açmıştır (179). Bu aşamada Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan Zonaro'nun San Remo'daki villasında ver alan sürekli sergi broşürünü incelemek gerekmektedir. Broşürün ilk sayfasında parlamento üyesi G. Marangoni'nin yazısında kısa bir alıntı bulunmaktadır. Bu vazıda Marangoni, Zonaro'nun San Remo'daki Belediye Gazinosu'nun ışıklı giriş salonunda küçük ancak iyi sergilenmiş ilginç yapıtlarını gördüğünü anlatmaktadır. Bu yazıdan Zonaro'nun 1912 San Remo sergisini, San Remo Belediye Gazinosu'nda düzenlendiğini, bu sergide Côte d'Azur ve İstanbul manzalarının ağırlıkta olduğunu söylevebiliriz. 1912

yılından sonra hazırlanmış olduğu anlaşılan bu broşürün birinci sayfasında Marangoni'nin yazısının yanında, A.Thalasso'nun 1907 yılı Figaro Illustré'sinin Şubat sayısında yayınlanmış, Zonaro'nun sanatçı kişiliğini öven ve onun İstanbul manzaralarındaki başarısına değinen yazısından bir alıntı bulunmaktadır. Aynı sayfada broşürün başlığı Doğu-Côte d'Azur olarak belirtilmekte; Fausto Zonaro Profesör olarak tanıtıldıktan sonra eski Sultan Abdülhamit'in ressamı olduğu vurgulanmaktadır. Bu sayfada sanatçının San Remo'daki evinin adresi kroki halinde verildikten sonra "Zonaro Sergisi Giriş Serbesttir" ibaresi konulmuştur. Sanatçı İstanbul'da Saray Ressamı olduktan sonra atölye olarak kullandığı Akaretler'deki evini sürekli sergi olarak düzenlemiştir. Zonaro'nun aynı geleneği San Remo'daki villasında da sürdürdüğünü ve bunu geniş kitlelere duyurmak için bir broşür bastırdığını gözlemlemekteyiz. Broşürün ikinci sayfasında sanatçının evini gösteren üç fotoğraf yer almaktadır. Diğer iki fotoğraftan birinde Doğu başlığı altında İstanbul manzaraları, hamam ve harem sahneleri bulunmaktadır. İkinci fotoğrafta ise Côte d'Azur başlığı altında Riviera manzaraları yer almaktadır. Bu sayfada sürekli tablo sergisi ibaresi bulunmakta böylece sanatçının atölyesini aynı zamanda sergi olarak kullandığı vurgulanmaktadır. Zonaro çalışmalarını yağlıboya, suluboya, pastel, karakalem olarak yaptığını da broşürün ikinci sayfasında belirtmiştir. Aynı zamanda bu sayfada sanatçı hem atölyede hem de doğada çalışmalar yaptırarak resim dersleri de verdiğini duyurmaktadır. Bu dersler için villasının yüksek verandaları ve atölyesi bulunduğunu yazan Zonaro, doğadan peysaj çalışmak için villasının büyük terasları ve bahçesi bulunduğunu ve fotoğrafçılık dersleri verildiği yazılmıştır. Buradan Paris'le altı ay fotoğrafçılık eğitimi gören ve II. Abdülhamit'in Saray Portrecisi olan Signora Elisa Zonaro'nun, kocasının resim derslerinin yanında Villa Zonaro'da fotoğrafçılık dersleri verdiğini saptamak mümkün olmaktadır.

Fausto Zonaro'nun saptayabildiğimiz son kişisel sergisi 1919 yılında harp malûlleri için Milano'da açıldığı sergidir. Bu sergide sanatçının 234 resmi yer almıştır. Bu sergide bulunan resimler Doğu (İstanbul konulu tablolar) ve Riva Ligure manzaralarıdır (180).

Serginin ardından Milano'daki Galleria d'Arte Moderna (Modern Sanat Galerisi) için Milano Belediyesi sanatçının, Villa Lago Maggiore a Rapallo (Rapallo'da Maggiore Gölü'nün Villası), Regate a Rapallo (Rapallo'da Kürek Yarışları) ve Piazza dell'Annunziata a Genova (Genova'da Annunziata Meydanı) adlı eserlerini satın almıştır (181).

Fausto Zonaro yaşamının son yıllarını Liguria bölgesinde geçirmiş ve sanatçı 19 Temmuz 1929 yılında San Remo yakınlarındaki Imperia kasabasında bulunan evinde dünyaya gözlerini yummuştur (182).

3. 1. 2. Sanatçının Ölümünden Sonra Açılan Sergiler

Fausto Zonaro'nun İstanbul'da yaşadığı yıllarda bine yakın eser verdiği tahmin edilmektedir (183). Sanatçının Floransa'da yaşayan, 1903 İstanbul doğumlu kızı Mafalda Zonaro Meneguzzer'in evinde bulunan Fausto Zonaro'ya ait tabloların sayısı da yukarıda belirtilen rakama oldukça yakındır (184). Kendisi de aynı zamanda bir sanatçı olan Signora Meneguzzer, 1940'lı yıllarda Milano ve Floransa'da babasının eserlerinden oluşan sergiler düzenlemiştir (185). Buradan Zonaro'nun ölümünden sonra düzenlenen ilk sergilerinin kızı Meneguzzer tarafından 1940'lı yıllarda Milano ve Floransa'da yapıldıklarını öğrenmekteyiz. Nitekim İnankur ve Germaner, sanatçının kızı tarafından açılan bu sergilerin 1948 yılında Milano ve Floransa'da yapıldıklarını yazarak bu sergilerin kesin tarihlerini vermektedirler (186). Bu sergilerden bir yıl sonra 1949'da sanatçının doğum yeri olan Masi'de bir sergi açıldığını saptamaktayız (187). Bundan sonraki sergi 1950 yılında Salsomaggiore'de açılmıştır (188).

1950 yılındaki Salsomaggiore'deki serginin ardından Zonaro'nun eserlerinin yer aldığı sergi 1979 yılında Piazzola Sul Brenta'daki Villa Contarini-Simes'te açılmıştır (189). Mascherpa, 1979 tarihli Corriere della Sera gazetesinde bu sergi hakkında bir makale yazmıştır. Bu makalede serginin 1979

yılı Kasım ayında bir ay süreyle açıldığını yazan Mascherpa, sanatçının eserlerinin sergilendiği Villa Contarini-Simes'in Venedik villalarının restorasyonu konusunda başlatılan cabaların sonucunda bir kültür merkezi halini aldığını ve düzenlenecek resim sergileri için oldukça uygun koşullara sahip olduğunu belirtmektedir. Mascherpa bu makalesinde 1979 yılı Kasım ayı Zonaro sergisinin sanatçının ölümünden sonra düzenlenen en kapsamlı sergilerden biri olduğuna ve bu serginin bir retrospektif özelliği taşıdığına değinmektedir. Mascherpa makalesinde, Zonaro'nun yaşam öyküsünü anlatırken sanatçının sahip olduğu sanatsal deneyimlerin altını çizmekte ve Zonaro hakkında yapılan araştırmaların derinlik kazanmasını dilemektedir (190).

Ölümünden sonra Fausto Zonaro'nun İstanbul'da eserlerinin yer aldığı ilk serginin 1959 yılında Topkapı Sarayı'nda düzenlenen "İstanbul Manzaraları" sergisi olduğunu saptıyoruz (191). 29 Kasım 1985-28 Mart 1986 yılları arasında İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı Sanat Galerisi'nde "Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar I" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergide Fausto Zonaro'nun Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan tablolarından yalnızca "Venedik", "Manzara", "Rıhtımda Genç Kız" adlı eserleri sergilenmiştir. 27 Haziran-31 Aralık 1986 yılında ise yine Dolmabahçe Sarayı Sanat Galerisi'nde 14. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamındaki ve 1985 yılı Kasım ayında açılan serginin devamı niteliğinde "Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar II" adlı bir diğer sergi açılmıştır. Bu sergide de Zonaro'nun yukarıda adları verilen üç eseri yer almıştır (192).

İstanbul'da, Fausto Zonaro'nun ölümünden sonra 3-14 Nisan 1987 yılında Şişli Bevmen Mağazasında kapsamlı ve retrospektif niteliğinde bir sergi açılmıştır. Söz konusu sergide yer alan 20 tablonun tamamı özel koleksiyonlarda bulunmaktadır (193). Bu sergide İstanbul manzaraları ve portreler yer almıştır (194). 1987 Bahar/Yaz Sergisi sanatçının ölümünden sonra yapılan ve yalnızca sanatçının eserlerinden oluşan son sergi olma niteliğini korumaktadır.



Res. 1. Zonaro'nun San Remo'daki Villasındaki Atölyesini, Verdiği Dersleri, Sürekli Sergisini Gösteren 1912 Yılından Sonra Bastırılmış Olması Gereken Bröşür D.B.S.

4. K A T A L O G

Bu bölümde sanatçının İstanbul kentini konu alan manzaraları incelenecektir. Sanatçının İstanbul manzaraları üç alt başlıkta toplanarak, kronolojik bir düzen içinde ele alınacaktır.



4. 1. Sanatçının İstanbul Manzaraları

Bu başlık altında Fausto Zonaro'nun İstanbul konulu tablolarını inceleyeceğiz. Sanatçı İstanbul'da yaşadığı yıllarda ve İstanbul'dan sonra gittiği ülkesinde İstanbul konulu çalışmalarını sergilemiş, bu kentin belleğinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmayı sürdürmüştür (195). Bu bölümde, Zonaro'nun İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı Chalet Köşkü, Topkapı Sarayı ile özel koleksiyonlarda ve İtalya'da sanatçının kızı Signora Meneguzzer'in Floransa'daki evinde, Padova Kent Müzesi'nde, diğer bazı özel koleksiyonlarda yer alan İstanbul konulu eserlerini ve sanatçının resimsel gelişimi açısından önemli gördüğümüz figür çalışmalarını ele alacağız.

Sanatçının saptadığımız tablolarının çoğu tarihsiz olduğu için tarihlendirme açısından, Zonaro'nun İstanbul'daki İstanbul konulu manzaralarını ve İtalya'daki İstanbul konulu manzaralarını gözönüne alarak kronolojik sıra içinde vermenin uygun olacağına inanıyoruz. Bunu yaparken de elimizde bulunan tabloları konularına göre sıralama yöntemini uygulayacağız.

4. 1. 1. İstanbul ve Deniz Görünümleri
Ağırlıklı Manzaralar

Kat. No. 4. 1. 1. 1.

Res. 2

Dia. 2

Adı: Erenköy Camisi

Bulunduğu Yer: Signora Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu - Floransa

Tarihi: 1891

Boyutları 18x22 cm.

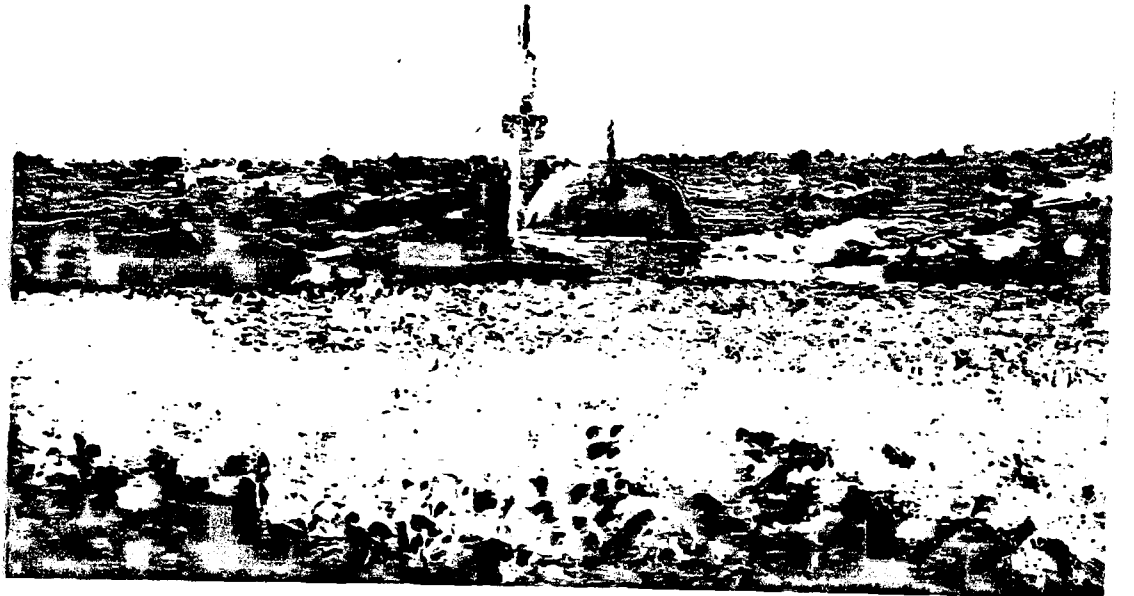
Tekniği: Kontrplak üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel, P., "Fausto Zonaro Court Painter of
Abdul Hamid II" Apollo, No.126, London,
1987, s.335

Zonaro'nun İstanbul'da oluşturduğu en erken tarihli İstanbul manzaralarından biri olan 'Erenköy Camisi' adlı tablonun renkli fotoğrafını bulmak mümkün olamamıştır. Sanatçının kızı Signora Meneguzzer'in Floransa'daki evinde bulunan bu tablo, öyle anlaşıyor ki 20 Mart 1910'da Zonaro'nun İtalya'ya dönmesiyle birlikte (196) sanatçının beraberinde götürdüğü eserleri arasında bulunmaktadır.

Tabloyu incelemeye başladığımızda, 19. yüzyılın son on yılı içinde Erenköy Camisi ve onun çevresinde yer alan yerleşim biriminin yorumunu Zonaro'nun yorumuyla gözlemlemekteyiz. Sanatçı ön planda kır çiçekleri, arkada ekinlerin bulunduğu bir tarla, onun ardında sol tarafta evler, tablonun ortasında cami ve en kenarda ise ağaçlardan oluşan bitki örtüsünü betimlemiştir. Elimizdeki resmin sivah-bevaz olması Zonaro'nun kullandığı renk skalası hakkında değerlendirme yapmamızı engellemektedir. Sanatçı oldukça serbest, hızlı ve küçük fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Resimde kır çiçeklerinden başlayarak arka planda bitki örtüsüyle biten tabloda renkler ve nesneler yatav olarak verileştirilmiştir. Buna karşılık tablonun tam ortasında

yer alan caminin kubbe üzerindeki hilalin ve minarenin dikeylikleriyle bu düzlemsellik dengelenmek istenmiştir. Ön planda yer alan kır çiçekleri seyirciyi arka planda bulunan yerleşim birimi ve doğanın bulunduğu manzarayı izlemeye davet etmektedir. Öğle saatlerinde parlak ışık altında yapılmış olan bu manzara resmi, içinde rastlantısal bir anın izlenimini kuvvetlendirmek amacıyla ön plana yerleştirilmiş olan kır çiçekleri ve tablonun tümündeki nesneler ayrıntılardan soyutlanarak kısaltımlarla renk lekelerine dönüştürülmüştür. Sanatçı gerek serbest hızlı, lekeci fırça vuruşlarıyla, bir renkten diğerine derin kontrastla geçişle gerekse çizgiden çok renge önem veren, ışık olaylarının nesneler üzerinde oluşturduğu değişimleri yansıtmasıyla bu tabloda empresyonist bir tavır sergilemektedir. Tablonun kaçış noktası cami ve evlerin bulunduğu düzlemin sol tarafına çekilmiştir. Sanatçı, günümüzde kentin oldukça gelişmiş bir bölümü haline gelen Erenköy'ün 19. yüzyılın sonundaki küçük köy yerleşimlerinin tipik özellikleri olan camisi, ahşap evleri, etrafını çeviren tarlaları, saman balyaları ve bitki örtüsüyle tuvale aktarmıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 2.

Res. 3

Dia. 3

Adı: Eyüp Tepelerinden Görünüm

Bulunduğu yer: Signora Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: 1892

Boyutları: 28x17 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel, P., "Zonaro", Turquoise, No.3,
İstanbul 1989, s.58

Zonaro'nun 1892 yılına ait bu tablosu "Erenköy Camisi" adını taşıyan 1891 tarihli tablosu gibi kızının Floransa'daki evinde yer alan koleksiyonda bulunmaktadır. Keza bu resim de sanatçının İstanbul'da oluşturduğu tarihli ve saptayabildiğimiz ilk çalışmaları arasında yer almaktadır.

Sanatçı Haliç'e bakan Eyüp tepeleri üzerinde yer alan Müslüman mezarlıklarından bir kesiti konu almıştır. Zonaro, İstanbul'un fethinden beri Türkler tarafından kutsal bir bölge olarak kabul edilen ve yerleşilen Eyüp'te oldukça sık olarak bulunan mezarları bu tabloya konu olarak seçmiştir. Ancak sanatçı konuya geniş bir manzara şeklinde değil büyük bir manzarasallığı oluşturan bir yapı taşı biçiminde yaklaşmıştır. Nitekim Hauser'e göre izlenimcilik, doğalcılık kadar yanılsamalı bir akım değildir, sevirciye yanılsamanın yerine konunun öğelerini, bir bütünü göstermek yerine, deneyin yapısında kullanılan tuğla parçalarını verir. İzlenimci bir resmin en örneksel özelliği, ona uzaktan bakılması gerektiği ve uzaktan bakıldığı zaman da görülen şey resimde bazı bölümlerin atlanarak yapıldığıdır (197). Tabloda ön planda ilk göze çarpan öge yan yana duran, iki mezar tasıdır. Biri kahverengine diğeri kırmızıya boyanmış bu mezar taşları Rokoko üslubunda yaprak, dal ve çiçek motifleriyle işlenmiş olmalarından ve biçimlerinden kadın mezarlarına ait oldukları anlaşılmaktadır. Bu mezarların yanında ve arkasında toplam sekiz mezar taşı daha yer almaktadır. Bir tanesi

bir oğlan çocuğuna ait olan bu mezar taşlarının geri kalanının da kadın mezarı olduğu anlaşılmaktadır. Tablonun soluna diagonal olarak yerleştirilen kahverengi ve kırmızı boyalı konturları ise sarı yıldızlı iki mezar taşı ve tablonun sağında yer alan ancak sola doğru yerleştirilen altı mezar taşı perspektifin kaçış noktası üzerinde bulunmaktadır. Resimde görülen mezar taşlarının arkasında, tablonun sağında yer alan alt dalları ile gövdesinin ortası görülebilen ağaç kaçış noktasının önüne alınmıştır. Arka planda Eyüp Tepeleri ufuk çizgisinde ise yerleşim alanları ve birkaç ağacın varlığı hissedilebilmektedir. Tablonun sınırlayarak bir kısmının görülebilmesine olanak tanıdığı patika ve onun arkasında mezar taşlarının arkasında yer alan otlardan oluşan toprak parçası, Eyüp tepelerinin oluşturduğu ve ufuk çizgisiyle biten bölüm yatay katmanları oluşturmaktadır. Mezar taşlarının ve tablonun solundaki ağacın dikeyliği bu düzlemsel katmanı dengelemekte, mezar taşlarının diagonal konumları, özellikle de tablonun ön planında iki çocuk mezarının önünde bulunan sola yatık mezar taşı bu düzlemsellik ve dikeylik arasındaki tek düzeliğe bir hareketlilik katmaktadır.

Zonaro empresyonist anlayışla yaptığı bu tabloda bir an için baktığı Eyüp tepelerinde yer alan mezarlardan bir kesiti aktarmayı amaçlamıştır. Sanatçının gözüne çarpan ilk motif yanyana duran iki kadın mezarı olmuştur. Bu iki mezar resmin ağırlık noktası durumundadır. Buna karşılık bu mezar taşlarının sahip olduğu yüksek kabartma rokoko bitkisel süslemeler bile hızlı fırça vuruşları ile renk lekelerine dönüşmekte, ışığın etkisiyle hareket eden, titreşen noktacıklar durumuna gelmektedirler. Diğer mezar taşları ise gri-kahverengi tonlarının hakim olduğu bir renk skalası içinde tüm dekoratif ayrıntılarından soyutlanmışlardır. Mezar taşlarının tepeliklerinden küçük fırça vuruşlarıyla oluşturulan beyaz renk lekeleri ve mezarların üzerinde kalıp biçiminde beyaz renk puslu bir havada çıkıp kaybolan güneş ışığının nesneler üzerinde oluşturduğu anlık değişimleri ifade etmektedir. Arkada görülen Eyüp tepeleri ve tek başına duran ağaç yeşil, kırmızı, siyah, mavi, beyaz renklerinin karışımıyla doğadaki baskınlığı, nesnelerin ışığın değişimiyle kazandıkları farklı görünüşleri.

rastlantısal olarak karşılaşılan gerçekliği ortaya koymaktadır. Sanatçı belki de insan yaşamının anlık gerçeklerle oluştuğu, bu gerçeğin bir oluşum süreci içinde sürekli olarak akıp gittiği düşüncesi içinde insan yaşamının son evresi olan ölümün vurgulandığı mezarlığı kendine konu edinmiştir. Ya da sanatçı, Türk insanının iç içe yaşadığı, bir mesire yeri olarak gördüğü mezarlığı, ölüm fikrinden sayutlayarak yalnızca ışığın oluşturduğu renklerin rastlantısal bileşimini yakalamak istemiş olabilir.



Kat. No. 4. 1. 1. 3.

Res. 4

Dia. 4

Adı: Üsküdar Sahilinden Kız Kulesi ve Tarihi
Yarımada'nın Görünümü

Bulunduğu yer: Yıldız Sarayı Chalet Köşkü 12 no.lu
Oda.

Tarihi: Tarihsiz. Yakı. 1898

Boyutları: 90x65 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Fausto Zonaro'nun Yıldız Sarayı Chalet Köşkü'nde bulunan bu İstanbul manzarası sanatçının doğaya yaklaşımının bir diğer yönünü ifade etmektedir.

Tabloyu ele aldığımızda ilk olarak göze çarpan onun dengeli bir şekilde kurgulanmış olduğudur. Perspektifin kaçış noktası Kız Kulesi'nin üzerine alınmış, sol tarafın ağırlığı sağ tarafta bulunan eski İstanbul'un yer aldığı yarımada ile dengelenmiştir. Sanatçı 19. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'un Anadolu yakasındaki Üsküdar sahilllerinde bulunan mütevazı bir balıkçı mahallesini resmetmenin yanında panoramik bir İstanbul manzarasını bu ağır başlı atmosferin içine sokmayı amaçlamıştır. Constable ile başlayan ve Barbizon ressamlarıyla sürdürülen doğa gerçekçiliği geleneğini, doğada yer alanın dışında hiç bir abartıya kaçmadan yalın bir gerçekliği anlatma gereksinimi bu tablonun sahip olduğu tüm özellikleri kanımızca içine almaktadır. Nitekim sanatçı tablonun sağ tarafına taşlık bir sahil verleştirerek seyirciyi resmin içine sokmaktadır. Böylece seyirci kendini bir iki katlı evlerin bulunduğu bir balıkçı mahallesinde gezintiye çıkmış gibi hisseder. Bu sahilde görüntüye giren ilk figür, başında fesıyla denize attığı ağını toplayan bir balıkçıdır. Zonaro ayrıntıları atlamadan tablonun doğalcı özelliğini koruyabilmiştir. Zira ağını toplayan balıkçının arkasında girinti ve çıkıntılarla uzayıp giden sahilde, kavıkların karaya vanaştırılan, kavık direklerini sökerek toplayan balıkçılar gözlemlenmektedir. Sanatçı yaşamın temel unsurları olan nesneleri övle bir avrıntıcılıkla işlemiştir ki tablonun

ön planında bulunan, kayıkları kıyıya çekmeye yarayan kazığa bağlı ipin ucuna konulan ve gelip geçenlerin takılıp düşmelerini önlemek için asılan bez parçalarının uçuşundan rüzgarın batıdan estiğini kestirmek olasıdır. Sahilin güneşin aldığı durumla kazandığı sarıdan kırmızı kahve rengine kadar genişleyen renk kuşağı doğanın sahip olduğu renklerin dışına çıkmamaktadır. Ufuk çizgisinde ise gri-pembe renk güneşin batmaya başladığı ancak havanın hayli açık olduğu bir gün geçirildiğini vurgulamaktadır. Nitekim tablonun genel atmosferi tüm açık seçikliğiyle bu durumu açıklamaktadır. Tablonun sağında ise İstanbul yarımadası Ayasofya, Topkapı Sarayı ve Sultan Ahmet Camisiyle açıkça görülebilmektedir. Sanatçı akşam üzeri balık avından dönen insanların sükunetini, abartıdan uzak doğa gerçekliğiyle ve geniş perspektifli bir İstanbul manzarası içinde yansıtmıştır. Zonaro'nun kullandığı renkler gün batımının yumuşak renkleridir. Sarıdan kahverengine doğru uzanan renk çizgisi denizin üzerindeki pembeliklerle yaşanan zamanın dinginliğini yetkin bir anlatımla ortaya koymaktadır.



Kat. No. 4. 1. 1. 4.

Res. 5

Dia. 5

Adı: Üsküdar Sahili

Bulunduğu yer: Yıldız Sarayı Chalet Köşkü
12 No.lu Oda

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1896

Boyutları: 90x65 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya

Yayın:

Zonaro'nun bu tablosu önceki tablosunun bulunduğu odada yer almaktadır. Tablonun ağırlık noktası sağ tarafta Üsküdar kıyılarının yer aldığı kara parçası üzerinde toplanmıştır. Sanatçı olasılıkla önceki resimde betimlediği kıyılar üzerinde bulunan bir diğer yerleşim bölgesini resimlemiştir. Ön planda denizde belki de oltalarını temizleyen bir adam bulunmaktadır. Tablonun ağırlık noktasını oluşturan kara parçası denize doğru uzanan ağaçlar, üç katlı tuğla ve ahşap evleri, sahilde küçük mescidi, minaresi görünen camisi, denizin üzerinde uzanıp giden ahşap iskelesi ve yelkenli tekneleriyle Üsküdar sahilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Zonaro önceki tablosunda uyguladığı doğa gerçekçiliğini bu resimde de uygulamıştır. Nitekim gerek konu gerekse üslup olarak her iki tablo birbirinin devamı ya da bir seri niteliğini taşımaktadır. Sanatçı ayrıntıları ortaya koymaktan çekinmeyen tavrıyla günlük yaşamı betimlemiştir. Kullanılan ışıktan ve insanların kayıklarını denize indirmelerinden, denize açılan yelkenli teknelerden sabah saatlerinde balık avına çıkan insanları gözlemlemekteyiz. Resimde kullanılan renkler kızıl kahverengi, uçuk mavi, nefti yeşil, kahverengi gibi yumuşak renklerdir. Sabah güneşinin nesneler üzerinde oluşturduğu yumuşak renkler tablonun renk özelliklerini ortaya çıkarmaktadır.

Zonaro 19. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'un, yaşamını balıkçılıkla kazanan insanların gündelik hayatını doğa gerçekçiliği içinde yansıtmıştır. Tablonun sol tarafında resmin dengesini sağlayan Avrupa yakası,

atmosferik etkiyi yaratmak amacıyla formları eritilerek ayrıntılarından arındırılmıştır. Ancak Beşiktaş'ın üzerinde yer alan Maçka kışlası güneşin ilk ışıklarıyla parlamaktadır. Önceki tabloda olduğu gibi bu tabloda da geçtiğimiz yüzyılın İstanbul yaşamına ait bazı ip uçlarını yakalayabilmekteyiz. Özellikle ayrıntılarda günlük yaşama yönelik sahneler bulunmaktadır. Tablonun en sağında yan yana duran barakalar yer almakta, kayıklarını denize indiren insanlar kayığına binerek denize açılmaya hazırlanan balıkçılar görülmektedir. Ahşap iskelenin arkasındaki küçük mescidin önünde oturan insanlar, mescidin yanındaki tenteli kahvehanede sabah kahvelerini içenler, balıkçılar, iskele üzerinde denizi seyreden insanlar mekan kurgulamasının temel figürleridir. İskelenin hemen arkasında etrafı çevreli yuvarlak biçimli, üzerinde renkli kumaşlar asılı bir yapı bulunmaktadır. İlk bakışta bunun bir deniz hamamı olabileceği düşünülürse de Üsküdar'ın dokumaları ve yazmalarıyla ünlü oluşu, üzerinde asılı duran rengarenk kumaşların bulunuşu, yukarıya yükselen duman nedeniyle bu yapının bir yazma yapım atölyesi olma olasılığı akla yakın görünmektedir.



Kat. No. 4. 1. 1. 5.

Res. 6

Dia. 6

Adı: Üsküdar Sahili

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu-
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1897

Boyutları: 38x23 cm.

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Zonaro'nun büyük boyutlu eserlerine hazırlık olarak ön çalışma niteliğinde resimler yaptığını biliyoruz (198). Bu suluboya çalışma da sanatçının Yıldız Sarayı Chalet Köşkü 12 No.lu odada bulunan, 4. 2. 1. 4. katalog numarasıyla ele aldığımız yağlıboya Üsküdar manzarasının daha geriden ve geniş açılı olarak oluşturulmuş bir ön çalışması olarak değerlendirilebilir. Zira sanatçı önceki resimde konu olarak aldığı yeri daha geriden ve uzaktan betimleme yoluna gitmiştir. Böylece ahşap iskelenin ucunda küçük bir yapının-belki iskele binasının- sağ tarafta karaya doğru giden çok katlı ahşap İstanbul konutlarının ve girintili çıkıntılı taşlık sahilin varlığı ortaya çıkmıştır. Sanatçının saray için hazırladığı resimlerde akademik natüralist bir tavır aldığı ve Padişah'ın beğenisine sadık kaldığı bu manzaradan açıkça anlaşılmaktadır. Nitekim Zonaro'nun serbest fırça vuruşlarıyla, ayrıntıdan ve formdan çok renge ve ışığa önem veren tutumuyla bu manzara resminde öncekine oranla daha özgür çalıştığı gözlemlenmektedir. Arka plandaki Beşiktaş sahilı gri-mavi bir sis tabakasının ardında siluet halinde belirlemektedir. Denizin sakin görüntüsü önceki resimdeki gibi ayrıntılı olarak yapılmamış fakat küçük ve hızlı fırça darbeleriyle sanatçının ictenliğiyle oluşturulmuştur. Bununla birlikte sanatçı empresyonistler gibi konudan çok renge vermemiş, renkler arasında kesin geçişler oluşturmamış, sıkı dengeler ve perspektif içinde manzarayı kurgulamıştır. Belki de Zonaro böyle yaparak Empresyonizm'in yeni acılımlarına henüz hazır olmayan Padişah'ın siparişi için yapmayı tasarladığı resmin planını daha kolay oluşturabileceğini düşünmüştür.



Kat. No. 4. 1. 1. 6.

Res. 7

Dia. 7

Adı: Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı 21 No.lu
Mescit Koridoru

Tarihi: Tarihsiz. 1896-1908

Boyutları: 98x50 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçının olasılıkla Karaköy'den bakarak Pera Sahili, Süleymaniye Camisi, Bayezid Kulesi'nin üzerinde bulunduğu eski İstanbul'u severek betimlediği tablolardan biri olan bu resim, II. Abdülhamit'in siparişi olarak yapılmıştır. Bu resim günümüzde Dolmabahçe Sarayı'nda yer almaktadır.

Sanatçı tablonun ortasına çift yelkenli bir balıkçı teknesi yerleştirmiştir. Sağda Galata sahili yer almaktadır. Günümüzde olmayan bu dokunun üzerindeki baraka biçimli ufak yapılar bu resimde görülebilmektedir. Yine burada, yakın zamana kadar mevcut olan buharlı çatanalar ve yelkenli balıkçı kayıkları yer almaktadır. Arka planda ise siluet halinde camileri ve özgün dokusuyla eski kent yer almaktadır. Ön plandaki yelkenli teknenin arkasına yerleştirilmiş iki yelkenli tekne perspektifi güçlendirmektedir. Tablonun sol tarafına iskeleye yanaşmakta olan bir Şirket-i Hayriye vapuru yerleştirilmiştir. Esen rüzgarla, vapur bacalarından çıkan duman güneye doğru yönelmiştir. Göküzü limon sarısı rengini almış, denizin mavilikleri üzerine pembe renk sürülmüş, sahildeki barakaların çatıları kırmızı kahverengine boyanmıştır. İstanbul'da bir gün batımını betimleyen Zonaro bu resimde de abartıya kaçmadan, titiz bir ayrıntıcılıkla, atmosferik etkiyi renkleri yumuşatma yoluyla sağlayıp, katıksız natüralist tutumundan taviz vermemiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 7.

Res. 8

Dia. 8

Adı: Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü

Bulunduğu yer: Taha Toros Koleksiyon- İstanbul

Tarihi: Tarihsiz.-1896-1908

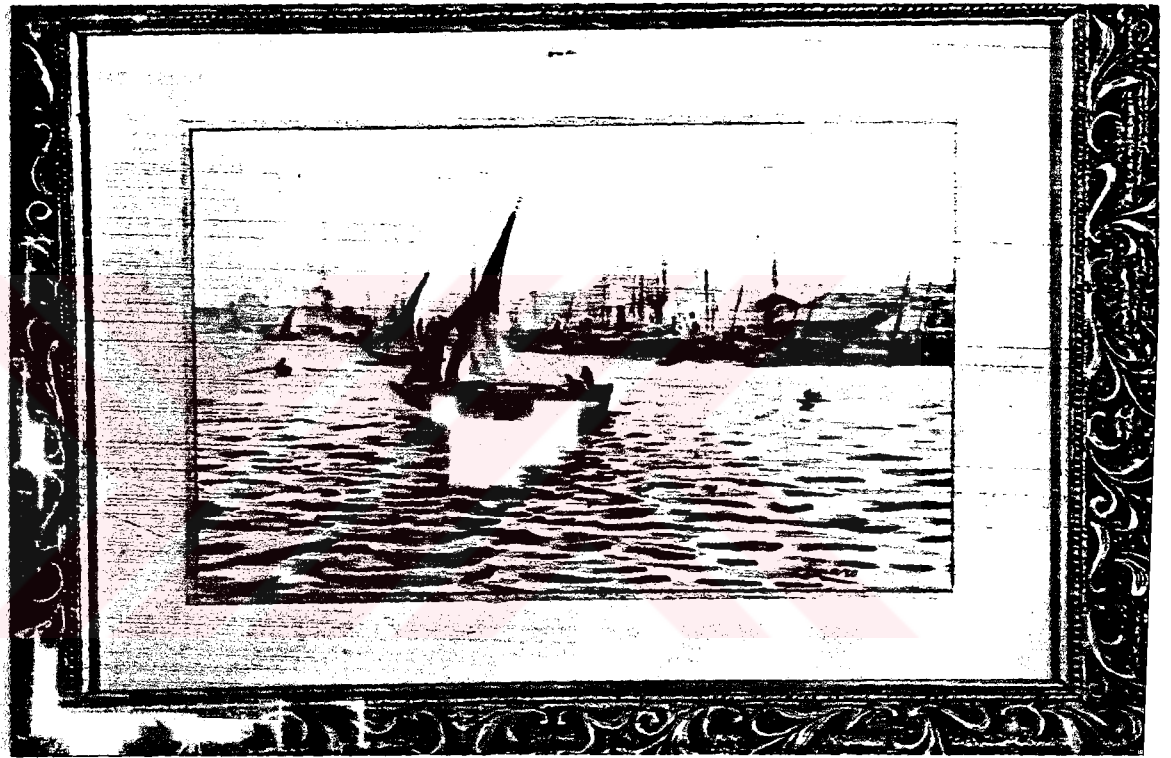
Boyutları: 31x45 cm.

Tekniği : Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın: Pamukciyan, K., "Fausto Zonaro'nun

Bilinmeyen Bazı Tabloları" Tarih ve Toplum,
c.8, No.44, İstanbul 1987. s.89

Zonaro önceki tabloya konu olarak seçtiği yeri bu resmi için de kullanmıştır. Ancak bu kere tuvaline konu seçtiği mekana daha geriden bakarak, daha serbest fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Sanatçının büyük boyutlu çalışmalarına hazırlık olarak küçük boyutlu resimler yaptığı ve sevdiği konuları günün değişik saatlerinde resmetmekten hoşlandığı bir kez daha anlaşılmaktadır. Bu tutum empresyonistlere has bir tutum olmasına karşın, sanatçı her zaman üslup olarak empresyonist yaklaşımlarda bulunmak yerine araştırmacı, denemeci bir tavır takınmıştır. Nitekim önceki resminde katıksız bir doğa gerçekçiliğine bağlı olarak karşımıza çıkmasına karşın, sanatçı burada küçük fırça vuruşları, titrek ışık, ayrıntıcılıktan kaçınma gibi empresyonist bir tutum içine girmiştir. Sanatçı günün ortalarındaki bir zaman dilimi içinde konuya yaklaşmıştır. Denizin titresimleri, gölgeler aceleci ve küçük fırça vuruşlarıyla olusturulmuştur. Sağda yer alan sahile vanaşmış teknelerin, kavıkların, bacaların, binaların, çatıların formları arka plana itilerek renk olarak ifade edilen öğeler haline gelmişlerdir. Tablonun ortasında ağırlık noktası durumundaki volkenli ise hacimselliğinin yerine yüzvehselliğinin vurgulandığı bir nesne durumundadır. Diğer volkenliler, vapurlar ve kavıklar için de bu durum geçerlidir. Arka plandaki İstanbul varanması ise önceki resimden daha da farklı olarak gri-mavi renge bovanmış bir renk katmanına dönüşmüştür. Göküzü ise ucuk mavivle belirlenmiş ve havanın pusluluğu özetlenmiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 8.

Res. 9

Dia. 9

Adı: Pera Sahilinden Haliç'in Görünümü

Bulunduğu yer: Canan Bayer Koleksiyonu-Ankara

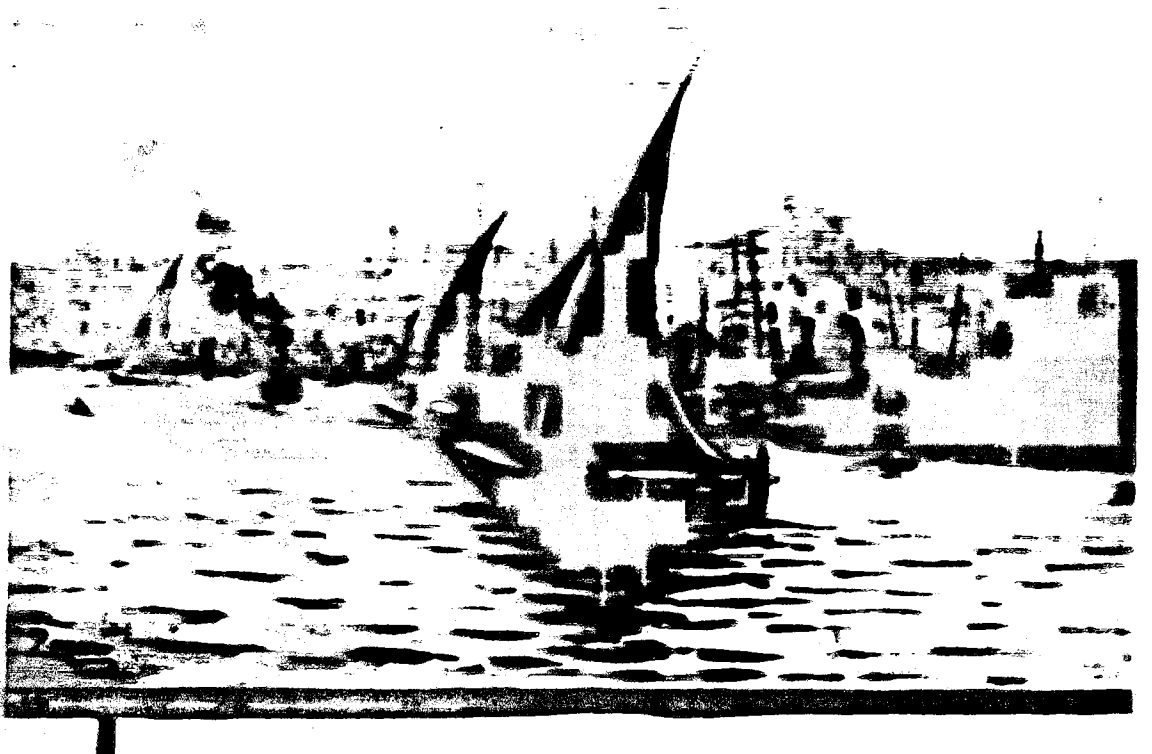
Tarihi: Tarihsiz. 1896-1908

Boyutları: 17.5x32.5 cm.

Tekniği: Kontrplak üzerine yağlıboya

Yayın:

Zonaro aynı yeri yaklaşık olarak aynı açıdan ve aynı motifleri kullanarak yaptığı bu küçük boyutlu manzara resminde de önceki suluboya resim gibi, sanatçının yarı-empresyonist tavırla oluşturduğu bir manzaradır. Bu kez sanatçı yağlıboya ile serbest ve hızlı fırça vuruşlarını denemiştir. Sahil, mavnalar, bacalar, binalar, çatılar içten geldiği gibi özgürce boyanmıştır. Özellikle tablonun ortasındaki yelkenlinin gövdesi siyah renkle denizin türkuaz mavisi rengi üzerinde keskin bir geçiş yaparak durmaktadır. Bu kez ayrıntılar yerlerini renk lekelerine bırakmışlar, arkada yer alan İstanbul dokusu üzerinde gün ışığının pembe, mor, yeşil renkleri hareket anındaki kentin imgesini ortaya çıkartmaktadır. Gökyüzü sarıya boyanmış, güneşin yavaş yavaş yükselişi ve nesneler üzerinde oluşturduğu renk devinimi betimlenmiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 9.

Res. 10

Dia. 10

Adı: Dolmabahçe Sırtlarından İstanbul'un Görünümü

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı Mefrûsat Dairesi

31 No.lu Oda

Tarihi: Tarihsiz. 1896-1908

Boyutları: 10 x 20 cm

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Zonaro, Dolmabahçe sırtlarından Pera, Karaköy ve İstanbul yarımadasını betimlediği bu suluboya manzara resminde oldukça serbest fırça kullanımıyla çalışmıştır. Resmin ön planında ağaçlar ve çiçeklerden oluşan bitki örtüsü yer almaktadır. Sanatçı ön planda tablonun ortasına selvi ağacı yerleştirerek etki noktasını burada toplamıştır. Tablonun solunda bulunan ağaç sola doğru eğilerek sağ tarafın küteselliğini hafifletmiştir.

Zonaro ön plana İstanbul sırtlarındaki doğal bitki örtüsünü, arka plana ise İstanbul yarımadasını yerleştirerek oluşturduğu bu manzarada empresyonist bir tutum sergilemektedir. Sanatçı öncelikle resmin öyküsel yanını ortadan kaldırarak kente doğadan bakmış, tablonun solundaki ağacı sola eğerek seyirciyi resmin içine girmeye davet etmiştir. Titrek, hızlı ve noktacıklar halindeki fırça vuruşlarıyla ön plandaki çam, selvi, kavak ağaçları ve çiçeklerden oluşan bitki örtüsünün değişen ışık altındaki bir anını renk lekeleriyle ifade etmiştir. Bicimin önemini yitirdiği bu kompozisyonda, baharın gelişivle doğanın kazandığı renkler, denizin mavisi başarılı bir şekilde betimlenmiştir. Arka plandaki Pera ve İstanbul yarımadası, rıhtımdaki gemiler belli belirsiz, avrıntılardan arınmış olarak lekeci bir vakıasım ile oluşturulmuştur. Zonaro kentin gördüğü c anını morun tonlarıyla betimlemiştir. Göküvü ise giderek eriven ucuk mavi ve bevaz ile boyanmıştır.

Zonaro'nun bu tablosu kanımızca sanatçının İstanbul'da yaptığı eserleri arasında, konuya bir bütünün anlık ve rastlantısal parçasını vakalavarak

renkçi bir anlayışla betimlenmiş olması açısından en başarılı olanları arasında olmalıdır.



Kat. No. 4. 1. 1. 10.

Res. 11

Dia. 11

Adı: Haliç'ten

Bulunduğu yer: Geri Benardette Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1896

Boyutları: 67x40 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı Pera sahilindeki bir iskeleden Haliç kıyılarını konu almıştır. Tablonun sağ tarafında resmin ortasına kadar uzanan iskele ve iskeleye yanaşmış durumda bulunan kayıklar, yelkenli tekneler ve buharlı bir tekne yer almaktadır. Resmin sağ köşesinde birbirine diagonal olarak yerleştirilmiş kayıklar ve iskelenin yanına doğru yanyana, ard arda demirlemiş mavnalar tablonun sınırlamasıyla kesilmiştir. Keza resmin sol tarafındaki mavna da aynı şekilde tablonun sınırlamasıyla uç kısmına kadar belirlenmiştir. Ön planda kayıkların bağlandığı ahşap direk ve sol ön plandaki ip seyirciyi resmin içine rastlantısal olarak girmeye davet etmektedir. Yanı sıra bu ahşap direk, ip ve tablonun nesneleri bölüşü resmedilen mekanın bir anının betimlenme çabasını desteklemektedirler. Tablonun sağından ortasına kadar uzanan iskelenin üzerinde küçük bir baraka bulunmaktadır. İskelenin önünden sağa doğru yanyana demirlemiş yelkenlilerin direkleri gerek dikeylikleriyle resmin dengesini gerekse de perspektifi kuvvetlendirmektedir. Bu direklere bağlı yelken bezinin asıldığı yatay direkler ise diagonal duruşlarıyla, tablonun sağ köşesindeki kayıklar gibi resmi tek düzelikten kurtarmaktadır. Kaçış noktası tablonun sağına çekilmiştir. Resmin sağ tarafının yoğunluğu, sol tarafta arka planı oluşturan Haliç kıyılarıyla dengelenmiştir. Resmin etki noktası ise kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş olan ve iskeleye demirlemiş durumdaki beyaz, buharlı küçük bir teknedir. Sanatçı tablonun kurgulanmasında sağlam bir perspektif anlayışından vazgeçmemiştir. Bununla birlikte güneşin pek de parlak

olmadığı bir anda kırılarak nesnelerin üzerine düştüğü bir saatte Haliç'in ve Haliç'teki günlük yaşamın kazandığı anlık renkleri betimlemiştir. Kayıkların üzerine renkleri karıştırmadan tabakalar halinde sürmüştür. Denizin üzerinde ise türkuaz rengini tüm yüzeyi kaplayacak biçimde sürmüş, bunun üzerine ise küçük fırça vuruşlarıyla mavi, beyaz, yeşil renkleri sürerek denizin ve kayıkların oluşturduğu titreşimleri, yansımaları betimlemiştir. Tablonun ön planından Haliç sahillerine doğru ard arda sıralanmış kayıklar ve bu kayıklara binmiş insanlar, yelkenli tekneler, Şirket-i Hayriye vapuru, demirlemiş tekneler, mavnalar renk lekeleri halinde küçük fırça vuruşları ya da katmansal olarak boyanarak ışığın yarattığı görüntüler biçiminde karşımıza çıkmaktadırlar. Arka planda ise surlarla çevrili Haliç kıyıları önünden geçen Şirket-i Hayriye vapurunun bacasından çıkan duman ve ışığın kırılmasıyla ayrıntılardan arınmış, anlık izlenimler durumuna gelmişlerdir. Ufuk çizgisindeki düzlemsellik olasılıkla Galata köprüsünün oluşturduğu çizgidir. Bu çizginin solunda minareleri sezilen cami ise Yeni Cami olmalıdır.

Sanatçı empresyonist anlayışla oluşturduğu bu Haliç manzarasında, perspektifi gözardı etmeden, günün belli bir anında yakaladığı ışığın kentin bu kesitinde oluşturduğu renkleri tuval üzerinde somutlaştırmıştır. Sanatçı bunu yaparken, örneğin Haliç'in o andaki durgun ve türkuaz rengi sularını katmansal olarak boyamış, bunun yanında suyun titreşimlerini, kayıkların sudaki yansımalarını keskin renk geçişleriyle ve küçük fırça darbeleriyle betimlemiştir. Zonaro'nun renge olan merakı ve gözlemci tavrı bu resimde kendini somut olarak belli etmektedir.



Kat. No. 4. 1. 1. 11.

Res. 12

Dia. 12

Adı: Balıkçı Kayığı ve İstanbul Manzarası

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâni Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1899

Boyutları: 35x22 cm.

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Sanatçı Kadıköy yönünden eski İstanbul yarımadasına doğru bakarak oluşturduğu bu manzarada, resmin ortasına etki noktası olarak tek yelkenli bir balıkçı kayığı oturtmuştur. Zonaro bu görüntüyü elde edebilmek için olasılıkla vapura ya da bir başka deniz taşıtına binmiş olmalıdır.

Tabloyu incelemeye başladığımızda ortaya çıkan ilk figür tek yelkenli balıkçı kayığıdır. Bu kayık tabloyu ortadan ikiye ayırmaktadır. Arka planda buharlı tekneler, kayıklar, yelkenli tekneler ve Sultan Ahmet Camisi, Aya Sofya ve Topkapı Sarayı'nın yer aldığı eski yarımada görünmektedir. Kanımızca sanatçı bu yarımadayı parlak ışık altında Boğaziçi'nin aldığı renkleri betimlemede yalnızca bir fon olarak kullanmıştır. Nitekim tablonun yarısından fazlasını kaplayan deniz ve ön plandaki tekne anlık gözlemlerin ve doğa kesitine sanatçının uyguladığı analizi ortaya çıkartmaktadır. Işık çok parlaktır, güneşe tepededir. Deniz küçük dalgalarla titreşmektedir. Ön planda küçük fırça vuruşlarıyla açık mavi olarak boyanan deniz, arka plana gittikçe noktacı bir tutumla türkuaz renginden koyu maviye, oradan gök mavisine dek uzanan bir yelpaze oluşturur. Kayıksa kıvrım yapan yelkeni sarıdan turuncuya uzanan renklerle güneşin oluşturduğu parıltıyı ortaya koymaktadır. Sanatçı denizi ve kayığı küçük noktacıklar oluşturarak puantilist bir tavırla işlemiş, renklerin oluşturduğu değişimleri, yaşanan anın süregelen devinimini somutlaştırmıştır. Ancak hava o

kadar açıktır ve güneş o kadar parlaktır ki arka planda bacasından dumanlar çıkan gemi ve eski yarımada genel karakteriyle kendini göstermekte, burada daha ayrıntıcı bir tavır hissedilmektedir. Gökyüzü ise beyazdan açık maviye doğru giden katmansal fırça vuruşlarıyla betimlenmiştir. Sanatçı empresyonist bir tavırla yaptığı bu suluboya çalışmada Boğaziçi'nin parlıltılı denizini ve renkli atmosferini bir kesit biçiminde yansıtmıştır. büyük bir eski yarımadaı küçük bir fon şeklinde kullanarak suyun yarattığı renk devinimini otaya çıkartmıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 12.

Res. 13

Dia. 13

Adı: Gemiler ve Eski İstanbul'un Görünümü

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâni Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1898

Boyutları: 48x26 cm.

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Sanatçı bu resimde de bir deniz taşıtından Saray Burnu'na bakmış olmalıdır. Nitekim resmin arka planında Adalet Kulesi'nin külahı görülmektedir. Resmin etki noktası sağ tarafta yer alan iki direkli orta büyüklükte bir yelkenli gemidir. Bu geminin yanında ve arkasında yelkenli tekne yerleştirilerek sağ tarafın ağırlığı dengelenmek istenmiştir.

Zonaro özellikle gemi üzerinde oldukça ayrıntıca çalışmış yelkenlerin, direklerin ve bağlı oldukları iplerin ışık gölge ile tüm hacimsel değerlerini vermiştir. Geminin gövdesinde ise uzun fırça vuruşlarıyla denizin yansımaları göstermek istemiştir. Aynı durum bu gemiye yanaşan yelkenli tekneler için de geçerlidir. Buna karşılık denizin betimlenişi oldukça empresyonist bir duyumla gerçekleştirilmiştir. Ön planda suyun kıpırdanışı, ışığın yansımaları ve geminin su üzerindeki yansıması küçük ve hızlı fırça vuruşlarıyla renkleri yan yana koyarak mavi, yeşil ve portakal renginin oluşturduğu kontrastla bu devinim sağlanmıştır. Tablonun solunda ise gerek kayık, yelkenli tekne ve gerekse deniz renk lekesine dönüşmüştür. Özellikle denizin açıkta oluşturduğu akıntı, ışığın etkisiyle değişmektedir. Zira sanatçı burada puantilist bir tavırla denizi noktacıklar biçiminde resmetmiştir. Yelkenli tekneyi ve kayığı mavi, yeşil ve turuncu renklerle ifade etmiştir. Arka planda ise ufuk çizgisinde ağaçların oluşturduğu yeşil renk kuşağı içinde Adalet Kulesi'nin ışığının ağaçlar üzerinde

oluşturduğu açık yeşil renkle o an içinde yeşile dönüşmesi gözlemlenmektedir.



Kat. No. 4. 1. 1. 13.

Res. 14

Dia. 14

Adı: Haliç ve İstanbul'un Görünümü

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1899

Boyutları: 48x26 cm.

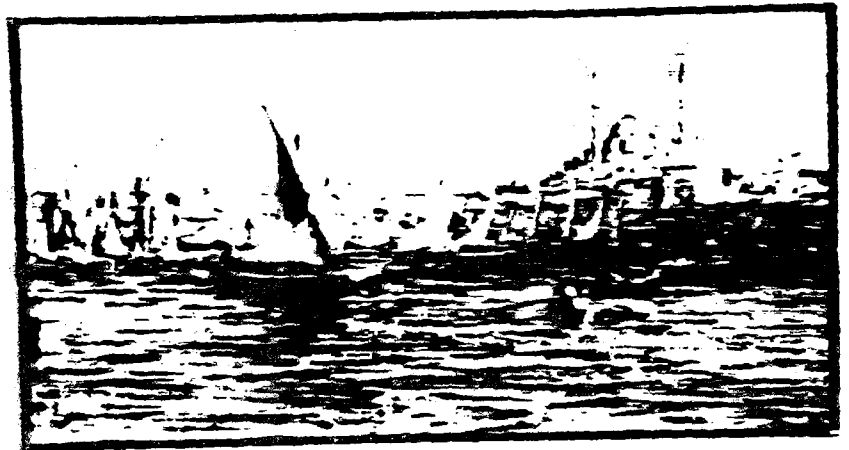
Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Sanatçı bu kez Pera sahilinden ya da Pera sahilinden geçen bir deniz taşıtı üzerinden Eminönü ve eski yarımadağa doğru bakarak kompozisyonu oluşturmuştur. Tablonun ön planında deniz yer almaktadır. Arka planı ise boydan boya eski yarımada, binalar, Yeni Cami, Ayasofya ve Aya İrini oluşturmaktadır. Resmin etki noktası ön plana alınmış, hafifçe sola çekilmiş yelkenli bir teknedir. Resmin solunda, sağa doğru diagonal olarak yerleştirilmiş yelkenli tekneler yer almaktadır. Yelkenli teknelerle etki noktasını oluşturan hareket halindeki yelkenli tekne arasında ayak açıklığı görülen Galata Köprüsü bulunmaktadır. Resmin ön planında deniz üzerindeki teknelerin yelkenleri ve direkleri bunlara vuran ışığın aldığı sarı, turuncu renklerle resmin renksel hareketini oluşturmaktadır. Yine ön planda yer alan burun kısmı seyirciye dönük kavık, bu kayığa diagonal olarak arkasına konulmuş bir diğer kavık ve bu kayığın arkasında yatav olarak bulunan kavık gerek konumları gerekse hızlı fırça vuruşlarıyla resme dinamizm kazandırmaktadır. Güneş batıdan gelmektedir. Öyle anlaşılıyor ki zaman olarak bir gün batımı seçilmiştir. Eminönü'ndeki binaların batıya bakan cepheleri sarıyla bovanmış, ön cepheleri yeşil, sarı ve turuncuyla bovanarak ısıklık ve gölgenin yarattığı renk hareketi tüm tabloğa egemen hale gelmiştir. Turuncu çatılı binalar avrıntılarının ve desenin yerine ışığın oluşturduğu renk lekelerine dönüşmüştür. Deniz ise mavi ve yeşilin van vana sürülerek hızlı, küçük fırça vuruşlarıyla, sakın

bir deniz üzerindeki teknelerin oluşturduğu anlık yansımaların meydana getirildiği organik, dinamik bir varlık olarak betimlenmiştir. Arka planda bulunan Yeni Cami, Aya Sofya, Aya İrini ise ışığın yansımasıyla gri-mavi bir renk alarak hacimselliklerini yitirmişler, buna karşı ışığın nesneler üzerinde yarattığı rastlantısal ve anlık yansımalarla renk lekeleri olarak yeni bir değer kazanmışlardır.

Sanatçı Empresyonizm'e yaklaşan bir anlayışta yaptığı bu resimde gün batımı saatlerinde kent dokusunun ve insanların günlük yaşamının doğal akışını, hareketini anlık bir gözlemlerle tuvale aktarmıştır. Öyle ki, kayıklara binip bir yakadan diğerine giden insanları, temsilcilerini açmış kadınları, kürekçileri açık seçik olarak göremesek bile yapılan kısaltmalarla insanların ve nesnelerin hareketini, renklerin, ışığın anlık değişimlerle oluşturduğu devinim içindeki renk lekeleri olarak hissederiz.



Kat. No. 4. 2. 1. 14.

Res. 15

Dia. 15

Adı: Kandilli Sırtlarından Boğaziçi'nin ve
Rumeli Hisarı'nın Görünümü

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1899

Boyutları: 32x40 cm.

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Zonaro Boğaziçi'nin Anadolu yakasındaki Kandilli tepelerinden Rumeli Hisarı'nın yer aldığı karşı kıyıları ve denizi tuvaline konu olarak seçmiştir.

Sanatçı ön planda Kandilli tepelerinde yer alan küçük yerleşim birimini soldan sağa doğru genişleyen bir biçimde diagonal olarak yerleştirmiştir. Ardından Anadolu yakasının bulunduğu kara parçası girinti ve çıkıntılar oluşturarak devam etmektedir. Avrupa yakası ise tablonun solunda Rumeli Hisarı'nın yer aldığı tepeyle başlayarak uzayıp ufuk çizgisine kadar sürmektedir. Sanatçı bu manzara resminde de renkçi bir anlatım uygulamıştır. Ön planda tabloyu diagonal olarak kaplayan Kandilli tepelerindeki ağaçlar ve ağaçların arasındaki evler renkçi bir anlatımla resmedilmiştir. Ağaçlar yeşil rengin hızlı fırça vuruşlarıyla sürüldüğü bir kütle halinde betimlenmiştir. Evler damlarının öne çıktığı, ayrıntılarından arındırılmış imgelere dönüşmüştür. Öyle ki sanatçı ön planda tablonun ortasındaki selvi ağaçlarını mavi renge boyayarak ağaçların o anda gözlemlediği renk hareketini yansıtmıştır. Boğaz'ın suları ise mavinin düzlemsel olarak sürülüp bevaazla yumusaltılmasıyla oluşturulmuştur. Denizde bulunan velkenliler ise noktacıklar halinde işlenerek renklerin oluşum süreci içindeki rastlantısal devriminin anlık görüntüleri vurgulanmıştır. Nitekim perspektif çizgisi göre değil rengin acıklık koyuluğuna göre belirlenmiştir. Rumeli kıyıları ve Rumeli Hisarı ise mavi, yeşil ve turuncu rengin doğanın dokusu içinde

ışığa bağılı olarak kazandığı anlık bir görüntü olarak betimlenmiştir. Sanatçı arkada uzayıp giden Boğaziçi tepelerini ise siluet halinde gökyüzünün ve denizin ışığın etkisiyle sahip olduğu yansımanın yarattığı uçuk mavi renkle resmetmiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 15.

Res. 16

Dia. 16

Adı: İstanbul Manzarası

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. 1899

Boyutları: 48x26 cm.

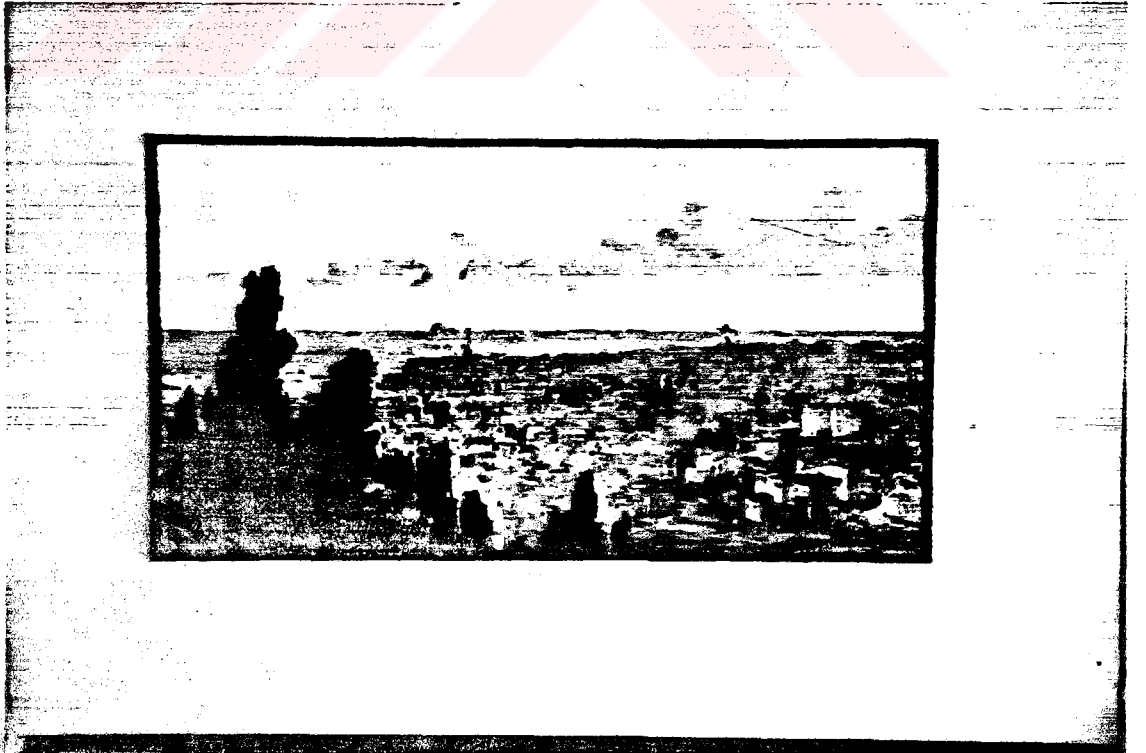
Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Zonaro'nun bir tepeden bakarak yaptığı bu suluboya çalışmasında kentin hangi bölümünü betimlediğini kesin olarak söylemek olası değildir. Ancak Tepebaşı'ndan Haliç'e bakarak bu resmi yapmış olabileceği, ufuk çizgisindeki cami ve minarelerden Fatih Camisi'nin ve Yavuz Selim Camisinin olabileceği öne sürülebilir.

Sanatçı bir tepeden kenti ve ufuk çizgisinde denizi, kentin diğer yakasını konu almıştır. Tablonun solunda selvi ağaçları yer almaktadır. Bu ağaçlar aşağı doğru uzanmakta ve tepeden aşağı doğru inerek kent manzarasını ortaya çıkarmaktadır. Resmin etki noktası da soldaki iki selvi ağacıdır. Tablonun selvi ağaçlarının bitiminden başlayarak sağına kadar tümünü kent dokusu kaplamaktadır. Ufuk çizgisine kadar ince bir şerit halinde deniz yer almaktadır. Sanatçı günbatımı zamanını seçmiştir. Soldaki selvi ağaçları kahverengi ve yeşile boyanmış bicimsel özelliklerini yitirerek renk lekeleri haline gelmişlerdir. Sağda ise yamaca sıralanmış üç dört katlı evler görülmektedir. Bu evler küçük ve hızlı fırça vuruslarıyla oluşturulmuşlardır. Kentin geri kalan kısmı ise yeşil, mavi ve sarı renkle boyanarak biçimlerinden arındırılmıştır. Sanatçı hacim yerine renk kaygısını ön plana almış, gün batımında bir an için tepeden kente doğru bakarak o anda gözlemlediği kesiti tuvaline aktarmıştır. Küçük fırça vuruslarıyla oluşturduğu açık mavi bulutlar güneşi örtmektedir. Ancak güneşin ısınları bulutların üzerinden sızmakta, güneşin parlak ışıkları bulutların altında sarı renkli parıltılar oluşturmaktadır. Nitekim Zonaro küçük fırça vuruslarıyla

sarı renkli pırıltıları oluşturmıştır. Ön plandaki selvi ağaçlarının konturları üzerinde küçük turuncu lekeler güneş ışığının anlık parıltılarını, titreşimlerini gözler önüne sermektedir. Deniz bir düzlem üzerinde maviye boyanmış, karşı kıyılarda görülen camiler ise ışığın oluşturduğu renkle maviye boyanmıştır. Zonaro gün batımında sürekli olarak değişen renkleri yakalamak amacıyla hızla baktığı bu manzarada bir an için gördüğü motifleri resmetmiş, gözüne ilk çarpan evleri bile ayrıntılarından arındırarak küçük fırça vuruşlarıyla, güneşin üzerlerinde oluşturduğu sarı ve turuncu renge boyanmıştır. Sanatçı empresyonist kaygılarla yaptığı manzara resimlerinden biri olan bu tablo da onun renge ve ışığa olan duyarlılığını ortaya koymaktadır. Nitekim sanatçı günbatımında yakalamak istediği anlık renk değişimleri için motifleri renk lekeleri haline getirmiş, kentin gün batımında aldığı renkleri kent dokusunu, bir kaç evi az çok ayrıntılı olarak betimleyerek, tuvalinde somutlaştırmıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 16.

Res. 17

Dia. 17

Adı: Şirket-i Hayriye Vapuru ve İstanbul

Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon-İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1900

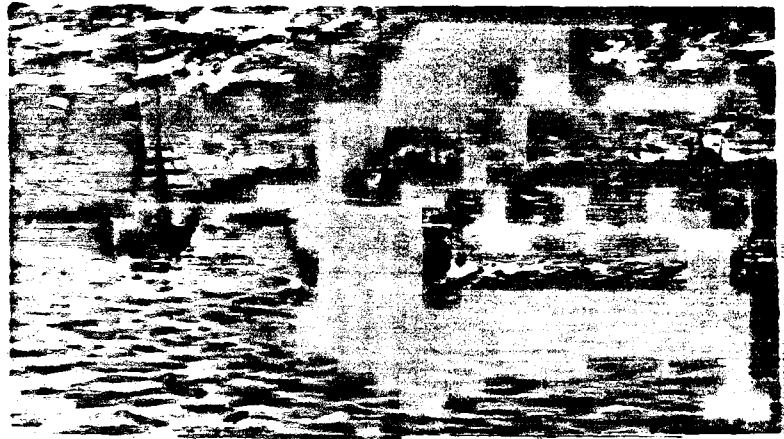
Boyutları: 35x21 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Mekan Haliç girişi ve arkasında bulunan İstanbul yarımadası olarak oluşturulmuştur. Resmin ortasına etki noktası olarak seyircinin üzerine doğru olasılıkla da Karaköy yönüne doğru giden bir Şirket-i Hayriye vapuru yerleştirilmiştir. Sanatçı mekanı kurgulamada, Şirket-i Hayriye vapurunu, yanındaki küçük kayığı ve solundaki biraz arkada yer alan yelkenleri indirilmiş tekneyi diagonal olarak yerleştirmiş, böylece resmin durağanlığı ortadan kaldırılmıştır. Arka planda Eminönü iskelesi, gemiler ve siluet halinde Adalet Kulesi'yle, Aya Sofia'yla, Yeni Camiyle İstanbul yarımadası bulunmaktadır. Bir gün batımı betimlenmiştir. Bulutların yoğun bir şekilde gökyüzünü kapladığı, güneşin batışından sonra geride bıraktığı pembelik, sarı, mavi, pembe, turuncu renklerin küçük fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Teknik ve konu açısından Empresyonizm'e yaklaşan bu resimde Zonaro, kanımızca rastlantısallıktan çok gün batımının kent üzerinde oluşturduğu anlık renkleri ve vapurun hareketini resmetmek kaygısını ön plana çıkarmış olmalıdır. Öyle ki türkuaz rengi ve siyahla oluşturulmuş Şirket-i Hayriye vapuru, bacasından çıkan kesif siyah duman ve deniz üzerinde küçük fırça vuruşlarıyla yapılan beyaz köpükler onun hızını yansıtmaktadır. Sanatçının amacı vapurun ayrıntılarıyla uğraşmak yerine, vapurun belirleyici özelliklerini siyah gövdesini, türkuaz rengi kamaralarını ve tentesini hızlı fırça vuruşlarıyla boyayarak, hızla giden bir deniz taşıtının gün batımında aldığı yakalanması bir daha olanaksız renklerini betimlemektir. Arka planda Eminönü iskelesi ve Sarayburnu'na yanaşmış gemiler ve yelkenliler anlık bir ışık hareketinin nesneler üzerinde

yarattığı renkleri, nesnelerin formları eritilerek küçük fırça vuruşlarıyla resmedilmişlerdir. Örneğin bacasından mavi dumanlar çıkan geminin kırmızı bacası, yanındaki geminin mavi bacası resmin arka planına bakıldığında göze ilk çarpan anlık renk titreşimlerinin oluşturduğu izlenimlerdir. Resmin sol yanındaki yelkenleri inik çift direkli tekne demirlemiş haliyle vapurun devinimini arttırmaktadır. Uzun ve hızlı fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş bu tekne ayrıntılarından yapılan kısaltmalar gün batımının üzerinde oluşturduğu renk deviminimi yansıtmaktadır. Nitekim vapurun yaptığı dalgaya maruz kalan kayık ve içindeki iki kişi çizgisel özelliklerini yitirerek kayık, insanlar ve küreklerle birlikte renk lekesi durumuna gelmiştir. Deniz ise batan güneşin üzerinde oluşturduğu son parıltıları, titreşimleri ve vapurun koyu renkli gölgesini yansıtmaktadır. Sanatçı renkleri karıştırmayı beklemeden tablo üzerine küçük ve hızlı fırça vuruşlarıyla sürerek bu yansımanın yeniden gözlemlenmeyecek anını yakalamıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 17.

Res. 18

Dia. 18

Adı: İstanbul'dan Bir Kıyı Manzarası

Bulunduğu yer: Özel bir Koleksiyon-İstanbul

Tarhi: Tarihsiz. Yakl. 1900

Boyutları: 54x31 cm.

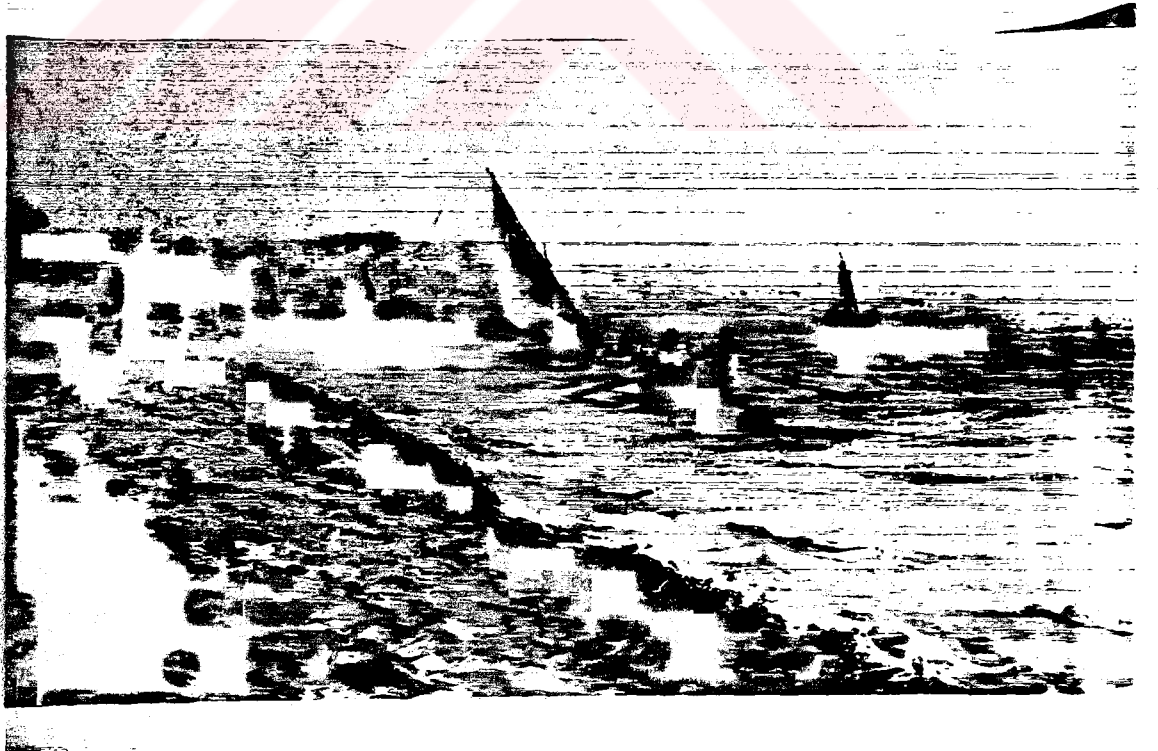
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı günümüzde özgün kimliğinden çok şey kaybeden İstanbul'un bir sahil mahallesinin uzayıp giden deniz kıyısını ve arka planda kent dokusunu resmetmiştir. Bu nedenle resmin konu aldığı mekanı kesin olarak tanımlamak oldukça güç görünmektedir.

Zonaro tablonun soluna, geniş bir açıyla baktığı ve resmin sınırlarının kesmiş olduğu sahil şeridini, minaresi görünen küçük bir camiyi, bir iki evi, bir kaç ağacı yerleştirmiştir. Sağda ise tüm resmi kaplayan deniz, kayıklar, yelkenliler ve vapurlar yerleştirilmiş ve arka plana tablonun tüm arka planını kaplayan tepeler halinde dokusu hissedilen kent silueti yerleştirilerek resim kurgulanmıştır. Resmin perspektifi oldukça etkileyici bir şekilde planlanmıştır. Sanatçı rüzgarlı bir havada, lodosun etkisiyle denizin çalkalandığı bir anda manzarayı betimlemiştir. Sol tarafa edeta itilmiş olan sahil ve evler resmin derinliğini sağlamaktadır. Havanın fazla acık, ışığın çok parlak olduğu söylenemez. Buna karşılık böyle bir havada denzin aldığı renk ve çalkantıdan doğan hareket sanatçının ilgisini çekmiş olmalıdır. Nitekim sanatçının kentin ve insanların süregelen zaman içinde, ışığın etkisiyle kazandığı anlık değişik renkleri yakalayıp resmetmekten büyük bir zevk aldığı anlaşılmaktadır. Tabloyu sınırlayıp bilincli olarak kestiği sahil şeridi ve resmin soluna sıkıştırdığı minare, evler, ağaçlar noktacı vuruslarla, renkleri karıştırmadan titrek bir ısıkla olusturulmuştur. Sanatçı sahil şeridini resmetmede noktacılığa varan bir fırça tekniği kullanmıştır. Denizin sahile yakın olan kısmında çalkalanışın betimlenmesinde ise sanatçı, lekeci bir tutumla bevaz

oliv yeşili ve uçuk mavi renkleri yanyana sürerek denizin, gerek hareketinden gerekse ışığın yansımalarından dolayı aldığı yeşil rengi ve denizin oldukça hızlı kıpırdanışlarını resmetmiştir. Resmin ön planında sol taraftaki Şirket-i Hayriye vapuru beyaz renge boyanmıştır. Tablonun fonunu oluşturan kent dokusu gri, mavi ve mor renklerle siluet halinde ve tüm ayrıntılarından arındırılarak titrek renk lekeleri biçiminde betimlenmiştir. Gökyüzünü sarı-yeşil ince bir duman kaplamıştır. Arkada ise uçukmavi bir zemin yer almaktadır. Zonaro'nun empresyonist bir yaklaşımla ele aldığı bu İstanbul manzarası onun kent sahillerini ve denizin farklı hava, ışık koşullarında kazandığı zengin renklerini betimlemeye duyduğu merakını gözler önüne sermektedir. Kent yaşamına olan yaklaşımı ise, insanların abartıdan uzak günlük hayatlarını empresyonist bir tutumla tuvale aktarmayı ne kadar sevdiğini göstermektedir.



Kat. No. 4. 1. 1. 18.

Res. 19

Dia. 19

Adı: Kayıklar

Bulunduğu yer. Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarhi: Tarihsiz: 1896-1910

Boyutları: 57x78 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

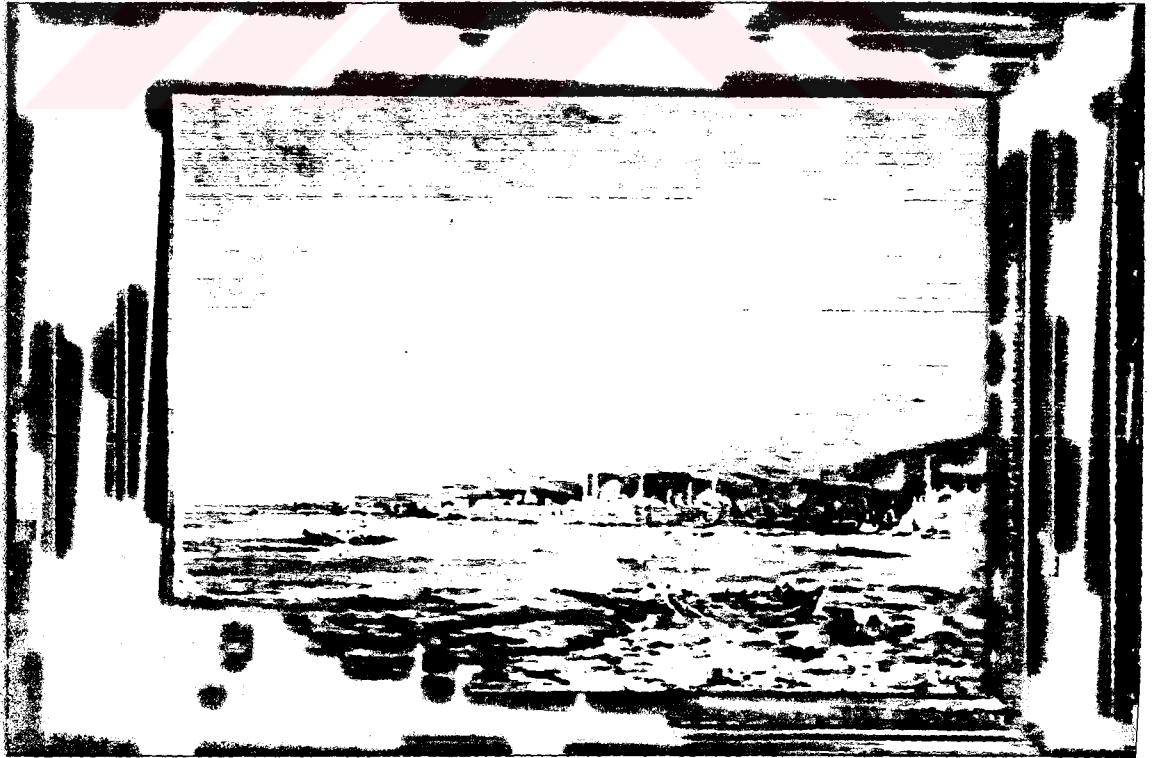
Yayın:

Zonaro'nun bu resimde betimlediği İstanbul köşesinin kentin hangi kesiti olduğunu anlamak oldukça zor görünmektedir. Nitekim, iki büyük caminin yer aldığı ve arkasında yamaçları denize uzanan bir dağın bulunduğu bir mekanın İstanbul'un hangi bölümünde olduğunu saptamak pek kolay olmasa gerektir.

Sanatçı resmin ön planına solda küçük bir kara parçasını, ortada denizin uzantısını ve sağda üzerinde iki kadının oturduğu kıvrılıp giden ince bir sahil seridini yerleştirmiştir. Buradan itibaren resmin sağ, çok kürekçili saltanat kayığı özelliklerini taşıyan bir kayık ve geride bu kayığa diagonal olarak yerleştirilmiş bir diğer kayık yer almaktadır. Resmin arka planında soldan sağa doğru deniz taşıtları, ucu fenerle biten bir sahil, binalar, resmin ortasına yerleştirilmiş iki büyük cami, kıyıya demirli yelkenliler, siyah gövdeli kırmızı bacalı buharlı gemi ve resmin sağında diğer büyük bir cami bulunmaktadır. Kıyı seridinin ardında ise denize doğru alçalarak uzanan bir dağ yer almaktadır.

Sanatçı bu manzara resminde empresyonist bir teknik kullanmıştır. Kıyıları betimlenen sarı, kahverengi ve yeşil rengi küçük fırça vuruslarıyla sürmüştür. Sahne, ön planda yer alan çok kürekçili gezinti kayıklarından ve kıyıda oturan kadınlardan anlaşıldığı gibi kent hayatını, gezintive çıkmış insanları ve arka plandaki yerleşim bölgesiyle kente özgü yasayısı konu almıştır. Kayıklar, kıyıda oturan kadınlar, sahil seridindeki binalar hızlı fırça

vuruşlarıyla renk lekelerine, noktacıklara dönüştürülmüştür. Özellikle sahildeki binalar ve camiler üzerinde pırıldayan ışığın titreşimleri ayrıntılar ortadan kaldırılarak sarı, beyaz ve turuncu renklerle betimlenmiştir. Sahile yanaşmış yelkenliler ve gemi ise siyah, kırmızı ve koyu kahverengiyle noktacı fırça vuruşları kullanılarak betimlenmiş ve sahildeki parıldayan binalarla kontrast oluşturmuştur. Denizin sakin, dalgasız hali ve yansımaları mavi ve yeşil rengin düzlemsel olarak sürülmesiyle betimlenmiştir. Arkadaki denize dek uzanan dağ ise ışık etkisiyle ve derinliği yaratmak amacıyla silüet halinde, ayrıntısız olarak resmedilmiştir. Gökyüzünün betimlenişi, W. Turner'ın manzaralarında parlak renklerle ışığın hareketini betimleyişi gibi, sarı, mavi ve yeşil renklerle değişen havanın devinimini sürekli kılmak amacıyla hızlı ve serbest bir fırçayla boyanarak ifade edilmiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 19.

Res. 20

Dia. 20

Adı: Tekneler ve Dolmabahçe Camisi

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1905

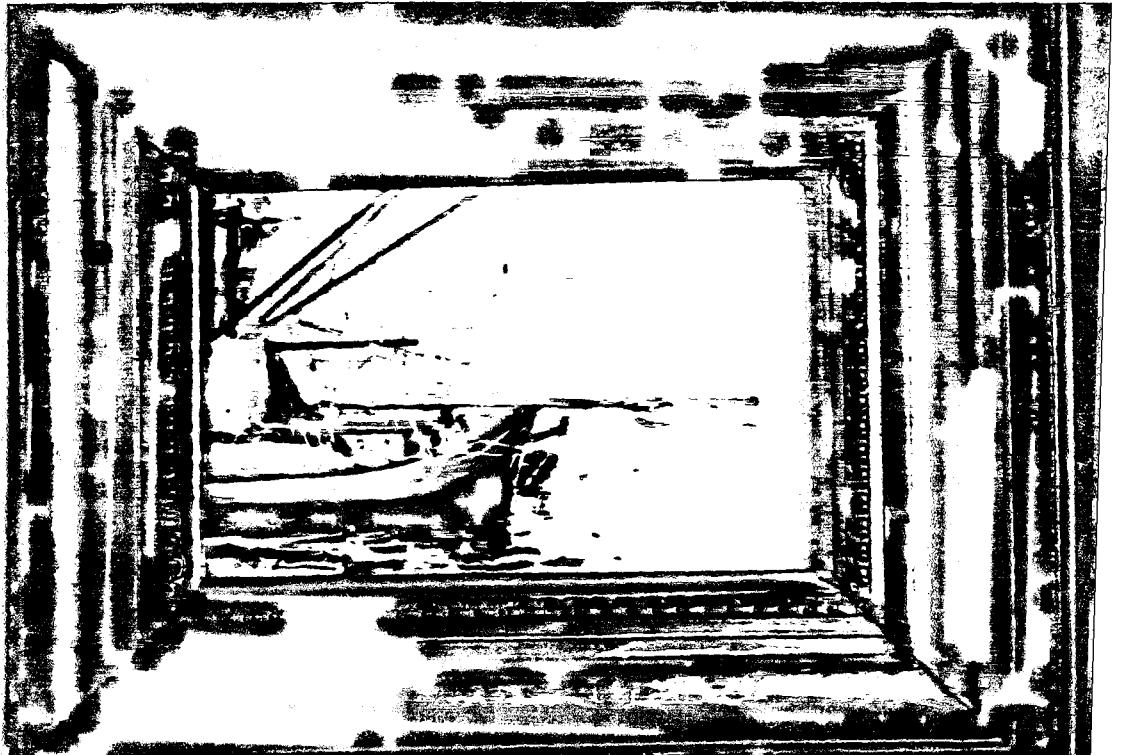
Boyutları: 24x16 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Zonaro. İstanbul'un resmetmesini sevdiği ve defalarca betimlediği bir kesiti olan Dolmabahçe sahiline bu kez Kabataş'tan bakarak mekan kurgulamasını gerçekleştirmiştir. Resmin soluna kıyıya demirli yelkenli, vinçleri olan tekneler yerleştirilmiştir. Arkada Dolmabahçe Camii yer almaktadır. Resmin etki noktasını, sol tarafa yerleştirilmiş olan kıyıya demirlemiş tekneler oluşturmaktadır. Sağda deniz, resmin dengesini sağlayan yelkenleri indirilmiş bir tekne ve Dolmabahçe Sarayı'nın yer aldığı sahil bulunmaktadır. Sanatçı İstanbul'un parlak ışığını yansıttığı bu manzara resmine empresyonist gözle bakarak resmetmiştir. Resmin dengesi renklerle sağlanmıştır. Zonaro soldaki teknelerin yukarıya doğru uzanan vinçlerini, tabloyu sınırlayarak kesmiş resmin tümünü vermek yerine anlık gerçeklikleri, sürekli değişen renkleri betimleme kaygısını duymuştur. Öyle ki hızlı fırca vuruşlarıyla, renkleri karıstırmadan katmansal olarak sürerek ön plandaki teknenin gövdesini betimlemiştir. Ayıntılar öylesine ortadan kaldırılmıştır ki yan yana demirlemiş olan bu tekneleri birbirinden ayırmak olanaksızdır. Sanatçı böylece hacimselliği de gözardı ederek ışığın yarattığı devinim içindeki renkleri ön plana çıkartmıştır. Teknelerin yukarıdan aşağıya doğru inen vinçleri koyu kahverengi, turuncu, yeşil renklerle boyanmış. Vinçlerin konumları resmin hareketinin ilk öğeleri olmuştur. Vinçlerden sarkan ipler ışığın etkisiyle turuncu rengini almışlardır ve belli belirsiz bir şekilde sallanmaktadırlar. Önündeki teknenin uc kısmından ilerive doğru uzavarak direk hızlı fırca

vuruşlarıyla sarıya boyanması. ışığın varattığı parıltılar, titreşimler betimlenmiştir. Teknelerin kamaraları üzerine gerilen örtüler azeleci fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş, renk lekelerine dönüştürülmüştür. Arka plandaki Dolmabahçe Camii, parlak ışığın oluşturduğu anlık renk parıltılarının, titreşimlerinin belki de en iyi betimlendiği kesittir. Sanatçı burada caminin formunu, fırça vuruşlarıyla eriterek onu titreşen, dinamik, organik bir varlık olarak resmetmiştir. Minareler ise birer silüet halinde betimlenerek, caminin parıldayan cephesiyle renk karsıtlığı yaratmaktadır. Resmin sağına kadar uzanan Dolmabahçe Sarayı'nın sahili ise üzerinde bir takım yapıların olduğu sezilen parıldayan lekeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Gökyüzü gün ışığının tüm parlaklığıyla açık sarıya boyanmış, bu parıltılar denize de yansıtılmıştır. Nitekim sağdaki yelkenleri sarılmış tekne ışığın oluşturduğu bu anlık renk devriminin etkisiyle zaman kaybedilmeden formu eritilerek renk lekesine dönüştürülmüştür. Işık o kadar parlak ve geçicidir ki denizin titreşimleri de ortadan kalkmıştır. Ancak soldaki teknenin gövdesinin kestiği ışıkla denizdeki küçük çalkantılar fark edilmektedir. Bu kıpırtılar yeşil, beyaz, kahverengi, sarı lekeler olarak karşımıza çıkarlar.



Kat. No. 4. 1. 1. 20.

Res. 21

Dia. 21

Adı Dolmabahçe Sarayı

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâmi Dilman Koleksiyonu-
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1907

Boyutları: 19x34 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı bu kez de Kabataş sahilinden doğrudan doğruya Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu kıyı şeridini betimlemiştir. Bu manzara resmi Zonaro'nun sanat çizgisi içinde oluşturduğu atılımları sergilemektedir. Resmin soluna bir dam yerleştirilmiş, bunun hemen ardına kıyıya demirlemiş bir mavnaya oturtulmuştur. Sol arka planda Dolmabahçe Sarayı yer almaktadır. Resmin sağında deniz ve Beşiktaş sahili resmedilmiştir. Buraya kadar resmin kurgulanışı açıklanmıştır. Ancak manzaranın en önemli yanı, Zonaro'nun iç gerçekliğini ifade ettiği, ekspresyonist bir tavırla resmi oluşturduğudur. Sanatçı resmin dengesini, tüm ağırlığı sol plana atarak bozmuştur. Nitekim bu denge sanatçı için pek de önemli görünmemektedir. Solda, ön plandaki acık ve koyu kahverengine boyanmış damın üzerindeki kiremitler, koyu kahverengile rastgele bir kac çizgi halinde belirtilmiştir. Damın ardındaki mavnaya, dama yapışmış gibi durmaktadır. Kalın kalın sürülmüş sarı, turuncu, kırmızı kahverengile formu bozulan mavnaya, o anda sanatçının hissettiği renkleri ve biçimi almıştır. Arka plandaki Dolmabahçe Sarayı sağa ve sola uzanan dikdörtgen ve ortasında kare biçimli Muavade Salonu'nun oturtulduğu büyük geometrik bir form halini almıştır. Sanatçı sarı, yeşil, kahverengi ile kalın katmanlar halinde boyadığı bu sarayı görmek istediği gibi resmetmiştir. Artık doğa gerçekciliği değil, kendi içindeki renkler ve formlardan oluşan gerçekliği betimleme ön plana çıkmaktadır. Sarayın önündeki bevaz korkuluklar ve kapılar uzayıp giden bevaz çizgilere dönüşmüştür. Beşiktaş sahili ve arkasındaki tepeler

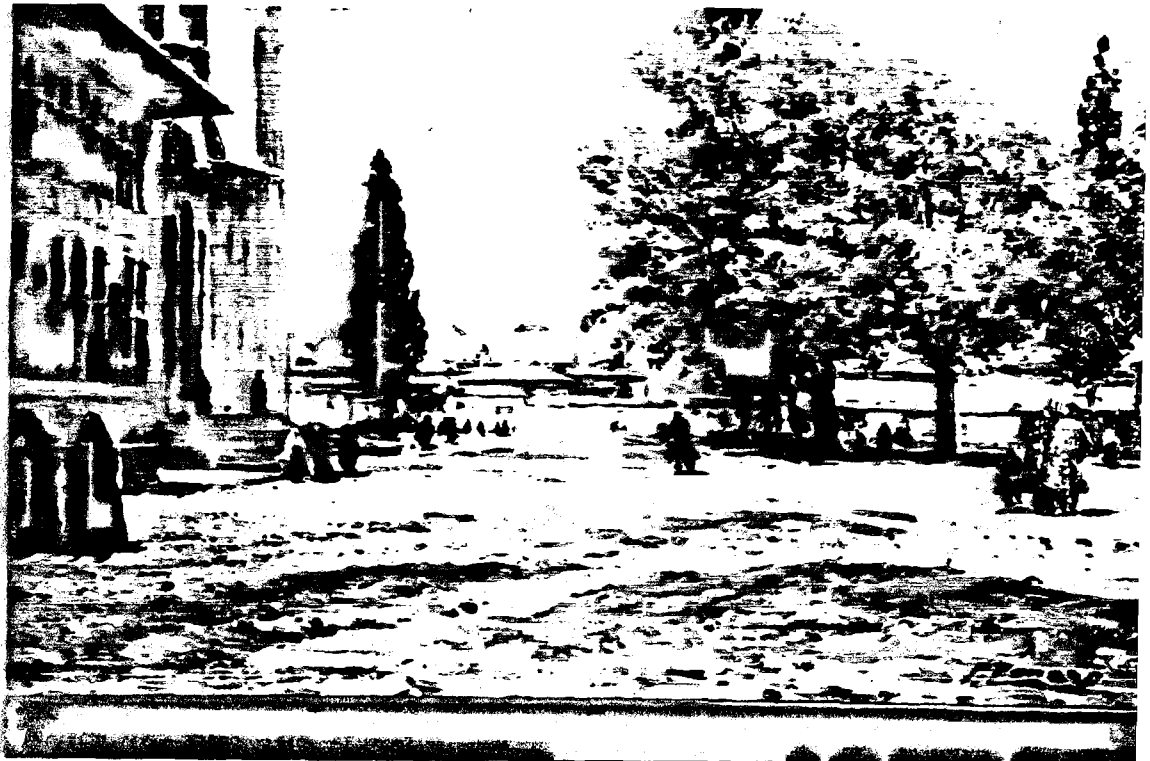
yanyana vurulmuş beyaz, pembe, gri mavi renklerden oluşan bir takım lekeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Deniz ise boyanın katmansal olarak sürüldüğü açık ve koyu mavi, beyaz, turuncu renklerden oluşmaktadır. Öyle ki sanatçı mavnanın denizde yaptığı gölgeyi yeşil rengi bir kaç kalın fırça vuruşuyla ifade ederek manzaranın güzel görünmesi gereken yanını bilinçli olarak gözardı edip, kendi duygularını, renklerini ve gerçekliğini belirginleştirmiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 21.
Res. 22
Dia. 22
Adı: Süleymaniye'den Bir Görüntü
Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon-İstanbul
Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1900
Boyutları: 33x57 cm.
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya
Yayın:

Resmin konusu Süleymaniye Camiinin avlusu olarak belirlenmiştir. Resmin soluna caminin avluya açılan kapılarının yer aldığı cephesi yerleştirilmiştir. Caminin arkasında sağa doğru camiye çevreleyen duvarlar, dış kapılar bunların arkasında Süleymaniye külliyesini oluşturan diğer yapıların kubbeleri bulunmaktadır. Sağda ise yanyana duran ağaçlar ve yarısı kesilmiş olan kubbeli dış kapı yer almaktadır. Caminin sol ön plana yerleştirilen cephenin sakıf bölümüne ve minarelerin pabuç bölümüne kadar olan kısmı betimlenmiş. resmin sınırları belirlenmiştir. Sanatçı gün ışığının oldukça parlak olduğu bir anda çalışmıştır. Ancak bu resimde Zonaro tümüyle empresyonist bir tavır takınmış sayılamaz. Fırça vuruşları hızlı ve serbesttir ancak arka plandaki kubbeli külliye yapılarını resmedişinde ayrıntıcı bir tutum içindedir. Sol ön planda siyah çarşafları içinde iki kadın yüzleri seyirciye dönük olarak yürümektedirler. Yine avnı verde bulunan caminin cephesi soldan gelen ışığı kesmiş ve gölgeli bir mekan durumuna gelmiştir. Caminin pencereleri, sütunları, kemerleri küçük ve hızlı fırça vuruşlarıyla gölgenin yarattığı kontrast içinde eritilmiştir. Sarı, turuncu, kahverengi, yeşil ve mavi renklerle oluşturulan caminin önünde oturan, abdest alan insanlar renk lekeleri olarak resmedilmişlerdir. Olasılıkla sanatçı bir öğle zamanını vansıtmış olmaktadır. İnsanlar camiye gelmekte, avludan geçmekte, birbirleriyle konuşmakta, günlük yaşamları içinde olağan davranışlarını yerine getirmektedirler. Caminin önünden geçen üç kadından kırmızı çarşafı olanı şemsivesini güneşten korunmak amacıyla acmıştır. Oradan caminin kapısına doğru yürüven insanlar hareketin ve parlak ışığın etkisiyle renk titresimleri, noktacıklar olarak

betimlenmişlerdir. Tablonun tüm ön planını kaplayan avlunun toprak zemini üzerinde parıldayan ışığın yarattığı renklerin titreşimleriyle sarı, yeşil, turuncu, mavi renklerle küçük fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Tablonun sağında yan yana duran üç dört ağaç ve bu ağaçların altında dinlenen, yürüyen noktacıklar halinde insanlar yer almaktadırlar. Ağaçlar noktacıklar halindeki fırça vuruşlarıyla ışığın titreşimlerini yansıtmaktadırlar. Seyirciye doğru yürüyen beyaz sarıklı uzun cüppeli adam o dönemin tiplerinden bir kesiti gözler önüne sermektedir. Resmin en sağında kırmızı fesleri, uzun setreleriyle ve yanlarında kendileri gibi giyinmiş bir çocuk olan iki adam ise dönemin bir diğer kıyafet anlayışını ortaya koymaktadır. Önünde hızlı, küçük fırça vuruşlarıyla renk lekesi olarak resmedilmiş olan selvi ağacının ardındaki kubbeli külliye yapıları uzun bacalarıyla, gri-beyaz parıldayan kubbeleriyle yer almaktadırlar. Sanatçı parlak öğle saati güneşinin binalar, ağaçlar ve hareket halindeki insanlar üzerinde oluşturduğu devinimi, titreşimi kentin canlı atmosferi içinde betimlemiştir. Gök yüzünü boydan boya maviye boyayıp çabuk fırça vuruşlarıyla bulutları oluşturmuş, böylece açık bir havada parıldayarak, değişen renklerin oluşturduğu anlık gerçeklikleri yakalayabilme kaygısını açığa çıkarmıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 22.

Res. 23

Diş. 23

Adı: Kar Altında Boğaziçi

Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon-İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1899

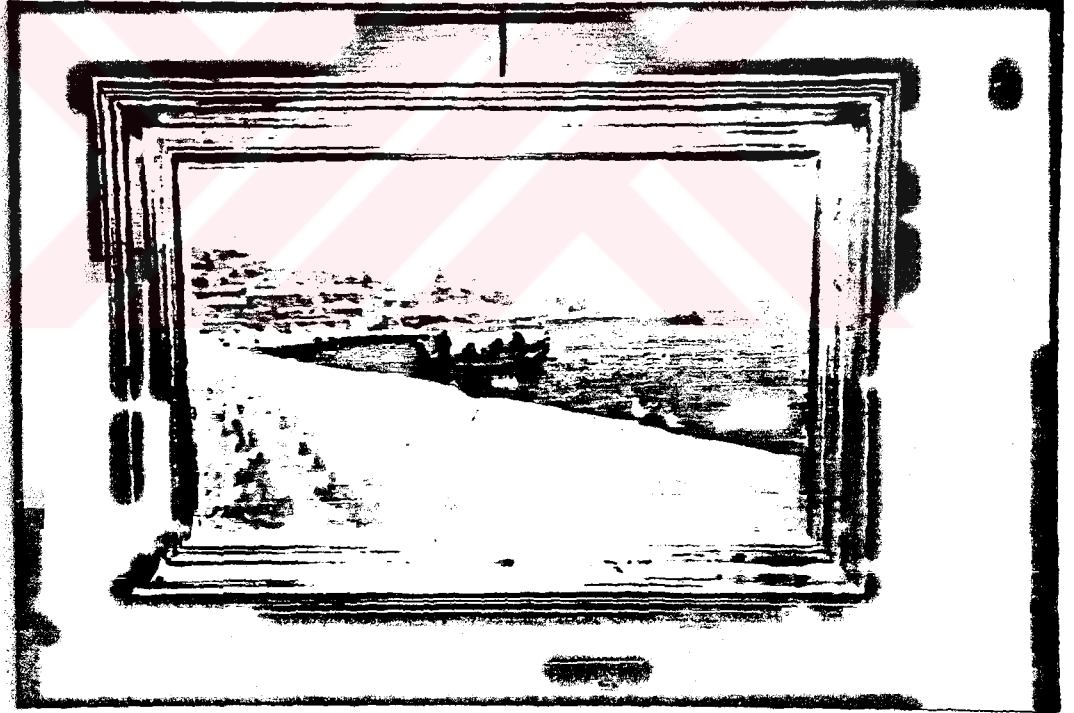
Boyutları:0

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Zonaro Boğaziçi'nden bir kesiti İstanbul'un karlar altında olduğu bir günde resmetmiştir. Resmin sağından soluna doğru uzayan karlı sahil burada yeniden sağa doğru uzayan ve üzerinde evlerin yer aldığı burunla bitmektedir. Kıyının yanında, tablonun ortasında bulunan içinde dört kişinin olduğu bir kayık tablonun etki noktası olarak tasarlanmıştır. Resmin arka planını oluşturan sağ planda Boğaziçi'nin kıyıları ve ön plandaki kayığı diagonal olarak yerleştirilmiş bir diğer kayık denge unsuru olarak yer almaktadır. Bununla birlikte sanatçı, resmin sağ ön planına yerleştirdiği sahile konmuş iki martıyı resmin ilk önce bulunması gereken unsurları olarak tasarladığı anlaşılmaktadır. Arkada denizin üzerinde uçmakta olan diğer martılar iklimin sert olmasına karşın balığın varlığına işaret etmektedirler. Sanatçı martıları oldukça ayrıntılı olarak betimlemiştir. Resmin derinliğini sağlayan sağdan sola doğru uzayan karlı sahil gri-mavi, kahverengi ve beyaz rengin katmamsal olarak sürülmesiyle oluşturulmuştur. Özellikle resmin sol köşesinde kahverengi, mavi, gri ve beyazla oluşturulan kar üzerindeki lekeler buradan geçildiğini göstermektedir ve seyirciyi resmin solundaki denize doğru uzanan evlerin olduğu mahalleye götürmektedir. Sanatçı damları karlı olan evleri betimlemede ayrıntıdan kaçınmış, karlı günün ışığı altında kentin aldığı renkleri hızlı ve serbest fırça vuruşlarıyla betimlemiştir. Öyle ki denizin aldığı turkuaz rengi sahilin üzerindeki karın beyaz rengiyle çarpıcı bir kontrast oluşturmakta ve resmin ağırlığı sağ tarafını dengelemektedir. Ön planda yer alan kayık ve içindeki dört kişi martıların varlığından da anlaşıldığı gibi

olasılıkla güç hava koşullarına karşın balık tutmaktadırlar. Ancak kayık ve içindeki insanlar aceleci fırça vuruşlarıyla oluşturuldukları için açık seçik olarak değil renk lekeleri biçiminde karşımıza çıkmaktadırlar. Arka plandaki kayık ise büsbütün noktaya dönüştürülmüştür. Karşı sahilden ise pembe, beyaz, gri renkler kullanılarak eritilmiş, gökyüzü beyaza boyanarak karlı bir günün solgun ışığı betimlenmiştir. Sanatçı yarı-empresyonist bir tavırla oluşturduğu Boğaziçi görünümünde, ışığın değişen şekillerin, insanların günlük yaşamlarını ve kent dokusunu biraraya getirmiştir.



kat. No. 4. 1. 1. 23.

Res. 24

Dia. 24

Adı: Sarayburnu

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzar
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1907

Boyutları: 60x40 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel, P., "Zonaro", Turquoise, No.3,
İstanbul 1989, s.58

Resmin kurgulanışı, Kadıköy yönünden Sarayburnu'na doğru bakılarak ve gün batımına yakın bir zaman seçilerek oluşturulmuştur. Zonaro, resmin ön planını lodosun etkisiyle çalkalanan denize ve denizin üzerindeki parıltılara ayırmıştır. Tablonun tam ortasına, etki noktası olarak seçtiği tek kürekçili bir balıkçı kayığını yerleştirmiştir. Bunun sağında kürekçisi seyirciye arkasını dönmüş olarak duran bir diğer kayık resmin sağ ön planına konulmuştur. Tablonun solunda çift bacalı buharlı bir gemi yer almaktadır. Bu gemiyle resmin ortasındaki tek kürekçili kayık arasında diagonal olarak, yelkenliler, kayıklar bulunmaktadır. Bu kayığın arkasında ona paralel olarak bir kayık ve Sarayburnu ile Adalet Kulesi'nin külahı yer almaktadır. Aynı kayığın sağ diagonaline yelkeni ışığın yansımalarıyla sarıya boyanmış bir yelkenli, iki direkli buharlı gemiler, çeşitli yelkenliler, kayıklar ve kentin kaybolan silüeti resmedilmiştir.

Zonaro, bir gün batımı zamanında kentin olağan bir gün içinde geçirdiği anlarından herhangi birinin rastlantısal olarak ortaya çıkan görünümünü empresyonist tutumuyla betimlemiştir. Dengeler oldukça sağlam kurulmuştur. Ön planda denizin küçük çalkantıları, ışığın parıltıları düzlemsel fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Burada mavinin, yeşilin, batmakta olan güneşin pembeliklerini küçük çalkantıların oluşturduğu devinim içinde görmekteyiz. Ön plandaki aynı düzlem içinde bir iki kayık form kısaltmaları, aceleci fırça vuruşları ve renklerin oluşturduğu titreşimleri yakalama kaygısıyla

renk ağırlıklı olarak betimlenmişlerdir. Sanatçı rengin anlık etkilerini, kürekleri hızla boyayarak göstermiştir. Sırtı seyirciye dönük kürekçisi olan kayık ise biçim bozmanın, kısaltımın, renklerin ışık hareketinin uğruna yapıldığını kanıtlamaktadır. Arka planda güneş ışığının yelkenine vurarak sarıya boyadığı tekne ve onun ardındaki gemilerin direkleri hızlı fırça vuruşlarıyla renk lekelerine dönüşmüşlerdir. Soldaki çift bacalı gemi siyah ve mavinin tonlarıyla aceleci fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Bu geminin arkasından resmin sağına doğru yayılan mor renkli duman Sarayburnu'nu örtmekte, ışığın renksel devinimine zenginlik katmaktadır. Külâhı görülen Adalet Kulesi, mavimsi bir silüet halinde sağa doğru uzanan eski yarımadanın varlığını açığa çıkartmaktadır. Sanatçı bu resimde lekeci ve hızlı fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Rengin hareketini, denizin titreşimleriyle birleşerek oluşturduğu parıltıları, gökyüzünün aldığı renkleri, gemiler, kayıklar, yelkenlilerin üzerinde oluşan rastlantısal parıltıları lekeci bir anlayışla betimlemiştir. Özellikle kayıkların gövdeleri ve gemilerde bu oldukça kolay sezilebilmektedir. Ayrıntıların ortadan kaldırılmasıyla renklerin açığa çıkışı, sanatçının serbest fırça vuruşlarının sağladığı bir açılımla oluşmuştur. Kentin üzerini morumsu, pembemsi bir duman kaplamış, renk parlaklığını yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Sanatçı boyayı kalın lekeler halinde sürerek bulutları oluşturmuş, renk bütünlüğünü sağlamıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 24.

Res. 25

Dia. 25

Adı: Tarabya'daki İngiliz Büyükelçiliği

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzar

Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1906

Boyutları: 30x50 cm

Tekniği: Resim kağıdı üzerine tempera

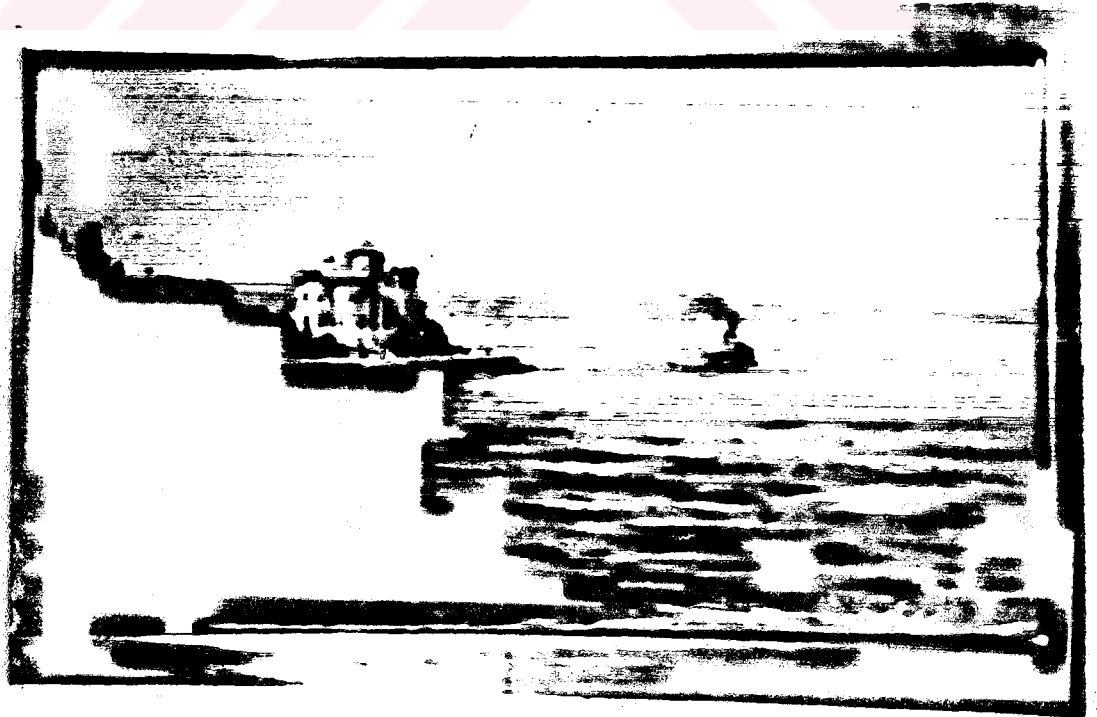
Yayın: Mansel. P., "Zonaro", Turquoise, No.3.

İstanbul 1989, s.57

Zonaro'nun Boğaziçi'nin sahip olduğu yeşil doku ve kıyılarındaki güzel yalıların renk zenginliğini betimlemekten büyük haz duyduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Nitekim sanatçı bu resimde Tarabya kıyılarını resmetmiştir. Resmin soluna bir burnun ucunda yer alan beyaz boyalı bir bina oturtmuştur. Mansel'e göre bu bina 1911 yılında çıkan bir yangın sonucu yok olan İngiliz elçiliği'nin Tarabya'daki yazlık binasıdır (199). Resmin solunda ağaçların bulunduğu bir burun ve ucunda çok katlı ahşap Boğaz yalılarının uyumu içindeki İngiliz Elçiliği binası yer almaktadır. Tablonun tüm ön planını deniz kaplamaktadır. Resmin sağına yakın ve İngiliz Elçiliği'nin yer aldığı burnun paralelinde seyirciye doğru gelen bir Şirket-i Hayriye vapuru bulunmaktadır. Arka planı Boğaziçi tepeleri boydan boya kaplamaktadır. Böylece Şirket-i Hayriye vapuru ve Boğaziçi tepeleriyle resmin bosalan sağ tarafı dengelenmek istenmiştir

Denizin sakin, dingin hali ışığın etkisiyle rastlantısal olarak aldığı renkler serbest fırça vuruşlarıyla, renkler karıştırılmadan mavi ve yeşilin tonlarıyla betimlenmiştir. Soldaki burun üzerindeki ağaçlar Zonaro'nun renkçi yaklaşımını vurgulamaktadır. Yeşil, mavi renklerle Van Gogh'u hatırlatan bir soyutlamayla ağaçlar bir renk kümesinin organik varını açığa çıkartmaktadır. Bevizin çeşitli tonlarının rastgele hızlı hızlı sürülmesiyle oluşturulan burnun üzerindeki bina, ışığın vansımasıyla parlamıştır ancak, mavi,

turuncu, yeşil renk noktacıklarına dönüşen penceleriyle ayrıntıların yerine, parıldayan bir nesne haline gelmiştir. Önündeki küçük ağaçlar ve insanlar noktacıklar halindedirler. Sanatçı arka plandaki Boğaziçi tepelerini ve kıyılarını rahatça serbest fırça vuruşlarıyla renk lekeleri, siluet biçiminde betimlemiştir. Seyirciye doğru gelmekte olan vapur birkaç fırça vuruşuyla titrek, parıldayan denizin üzerinde hareket eden bir nesnenin oluşturduğu renk devinimini, anlık titreşimlerini yansıtan bir varlık olarak betimlenmiştir. Öyle ki bacasından çıkan siyah duman ışığın etkisiyle mor ve mavimsi renklere dönüşmüştür. Resmin sol üst kısmından sağ ön plana doğru uçan martılar ise noktacıklar halinde betimlenmişlerdir. Sanatçı tablonun tümünü Boğaz'daki bu büyük binanın kaplaması yerine, onu resmin soluna kaydırarak vapur ile eş bir düzlem üzerine oturtmuştur. Böylece empresyonist bir bakış açısı içinde renklerin devinimini, anlık parıltılarını yakalamanın önemini fotoğrafik kurgulamanın üzerinde tuttuğunu göstermiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 25.

Res. 26

Dia. 26

Adı: Hagia Sophia'nın Sarayburnu Açıklarından
Görünümü

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1906

Boyutları: 20x35 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Zonaro, Sarayburnu'nun üzerinde yer aldığı eski İstanbul yarımadasının en önemli unsurlarından biri olan Hagia Sophia'yı bu resmin ana teması olarak ele almıştır. Boğaz'dan Haliç'e doğru girildiğinde sol tarafta bulunan Hagia Sophia'ya Karaköy yönünden, olasılıkla da bir deniz taşıtının içinden bakarak resmi kurgulayan sanatçı, bu yapıdan başka hiç bir mimari unsuru resme sokmamıştır. Resmin ön planı denize ayrılmıştır. Denizle kara parçasının birleştiği çizgi üzerinde sağda yarısı resmin sınırlandırılmasıyla kesilmiş olan buharlı, oldukça büyük bir yolcu gemisi yer almaktadır. Arka plana ağaçlar ve üzerine tüm anıtsallığıyla yükselen Hagia Sophia yerleştirilmiştir. Parlak bir ışık, açık bir havada yapılmış bu resimde sanatçı renkçi, empresyonist yaklaşımlarını sürdürmüştür. Ön planda, deniz kalın fırça vuruşlarıyla mavi, çivit mavisi ve lacivert renklerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Mavi rengin bu denli belirgin olarak kullanımı renksel perspektifin, derinlik elde etmenin bir açılımı olarak karşımıza çıktığını düşündürmektedir. Sanatçı, denizin üzerinde seyirciye en yakın olan yere, içinde bir kaç kişinin bulunduğu bir sandalı yerleştirmiştir. Arka planda da büyüklü küçüklü bir çok sandal yer almaktadır. Zonaro, sandalları beyaz, sarı, pembe noktacıklar olarak betimlemiştir. Bunu yaparken renkleri karıştırmak yerine yan yana sürerek ışığın parıltılarını, anlık hareketini yakalamak amacını gütmüştür. Sanatçı aynı kalın ve hızlı fırça vuruşlarını, yolcu gemisini betimlerken de kullanmış, ışık etkileri, ayrıntı yalınlığını, biçim bozmaları

görünür kılmıştır. Geminin turuncu rengini almış ön direği, beyaz renge boyanmış kamaraları, mor ve pembenin hakim olduğu gövdesi ışığın nesneler üzerinde oluşturduğu devinimi sergilemektedir. Arka planda ağaçlar hızlı fırça vuruşlarıyla pembe ve mor lekeler halinde betimlenmişlerdir. Güneş ışığıyla pembe ve mor renk lekelerine dönüşen ağaçlar bir düzlem oluşturmuştur. Bu düzlemin ortasından üç minaresiyle yukarıya doğru yükselen anıtsal Hagia Sophia çarpıcı bir dikeylik oluşturmaktadır. Cephesi sarı renklerle oluşturulan tapınağın kubbesi pembe, mor renklerle betimlenmiştir. Minareler ve binanın cephesi ayrıntılardan arınmış, ışığın oluşturduğu parıltıları yansıtmaktadır.

Zonaro, açık bir havada olağan bir İstanbul manzarasını, renkleri ön plana çıkararak, hacimselliği dikkate almayarak; yaşayan, hareket halinde olan doğayı, renklerin anlık devinimini betimlemiştir. Burada mavi rengi ön plana alarak derinlik duygusunu açığa çıkartmış olan sanatçı, arka planda sarı, pembe, mor renklerle ışığın oluşturduğu devinimi, organik dünyanın işlevselliğini küçük boyuttaki tuval üzerinde yansıtarak İstanbul'un ışıklı atmosferinin anıtsal bir mimariyle olan uyumunu gözler önüne sermiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 26.

Res. 27

Dia. 27

Adı: Gece (Notturmo)

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzar

Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1908

Boyutları: 40x30 cm

Tekniği: Tempera

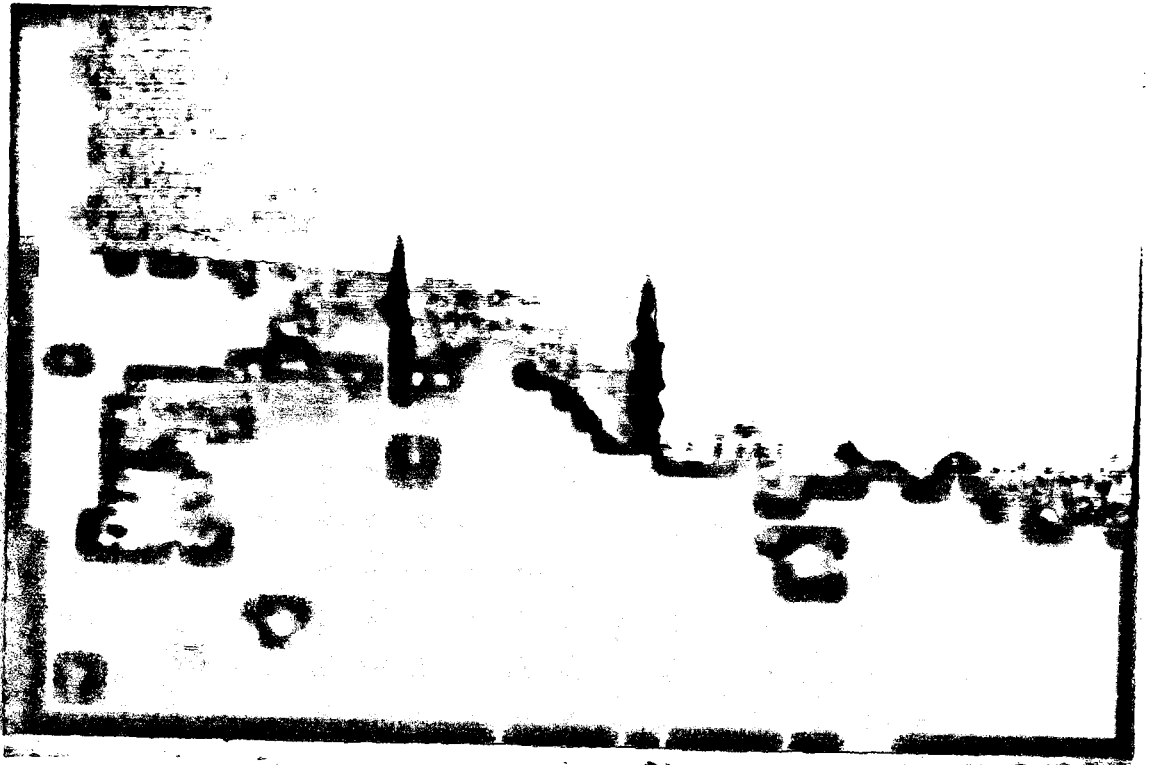
Yayın:

Gümüşsuyu'ndan Dolmabahçe'ye inen yokuş, Dolmabahçe camii ve Üsküdar sahilleri resmin konusunu oluşturmaktadır. Güneş batmış, alaca karanlık renklerin üzerini örtmeye başlamıştır.

Bu resmi üç bölüm halinde ele alacağız. Birinci bölüm resmin ön planıdır. Burada resmi sağdan sola doğru bir düzlem halinde geçen ve Dolmabahçe'ye inen Gümüşsuyu yokuşu yer almaktadır. Bu bölüm soldan sağa doğru rengi gittikçe açılan siyaha boyanmıştır. Öyle ki solda Dolmabahçe rıhtımı, resmin ortasına bir siluet halinde yerleştirilmiş olan Dolmabahçe camisi ve sağda konturları görülen ağaçlar, gecenin renkleri ortadan kaldırmasıyla siyah lekelerle dönüşmüşlerdir. Solda ön planda gecenin karanlığında ellerindeki fenerlerin sarı, turuncu, ışığıyla ilerleyen belli belirsiz figürler halinde insanlar, siyah rengin üzerinde sarı, turuncu rengin yarattığı güçlü karşıtlıkla ışığın hareketini, biçimi aşan canlılığı ortaya koymaktadırlar. Ön planda, sağdan sola doğru sıralanmış olan sokak lambalarının sarı, turuncu renkli ışıkları ise siyah rengin üzerine atılan renk lekelerinin oluşturduğu keskin karşıtlıkla, gecenin karanlığı içinde ışığın atılğan devinimini, biçimden sıyrılarak yansıtmaktadır. Cami ile resmin sağ tarafı arasındaki bölüm, Üsküdar sahili, deniz ve Dolmabahçe sırtlarının siyah siluetinden oluşmaktadır. Üsküdar sahili resmin solundaki siyah renkli dokusunu bu kısımda yitirmiş, batan güneşin son pembelikleriyle, sahilin üzerinde yanan ışıkların turuncu parıltıları denizin kaybolan maviliklerinden

oluşan gittikçe eriyen renklerin yarattığı zayıf parıltılar, titreşimler, batmış olan güneşin ardından bıraktığı son izlenimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Cami ile resmin sol tarafı arasında kalan bölüm üçüncü kesiti oluşturmaktadır. Burada Dolmabahçe rıhtımı ve Üsküdar kıyıları belirgin bir siyah renge boyanmış, keskin konturlu silüetler halini almıştır. Deniz ise yeni doğan ayın kısıtlı ancak yoğun ışığının oluşturduğu sarı rengin parıltılarını, titreşimlerini yansıtmaktadır. Sanatçı geceye başlayan Üsküdar sahilindeki evlerin, sarı noktacıklarla betimlediği ışıklarını, ayın denizin üzerinde yarattığı sarı ışıkla desteklemiş, bu arada denizin parıltıları üzerinde siyah leke oluşturan bir gemiyi koyarak ışığın etkisini, anlık titreşimlerinin yarattığı zengin dinamizmi karşıtlıklarla dolu, ışıklı parçası olarak bir etki noktası halinde betimlenmiştir.

Zonaro, bu tabloda mehtaplı bir geceye başlayan İstanbul kentinin gecenin tüm siyahlığına karşın ay ışığının deniz üzerinde oluşturduğu renk hareketinin, batan güneşin eriyen renklerini, sokak lambalarından yayılan ışığın devinimini, insanların geceye karşın sokaklarda fenerlerle yürüyerek hareket edişlerini ve akşamın tüm renkleri ortadan kaldıramadığını vurgulayarak betimlemiştir.



Kat. No. 4. 1. 1. 27.

Res. 28

Dia. 28

Adı: Nişantaşı Sırtlarından Dolmabahçe ve Boğazın
Görünümü

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzar
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1903

Boyutları: 55x31 cm

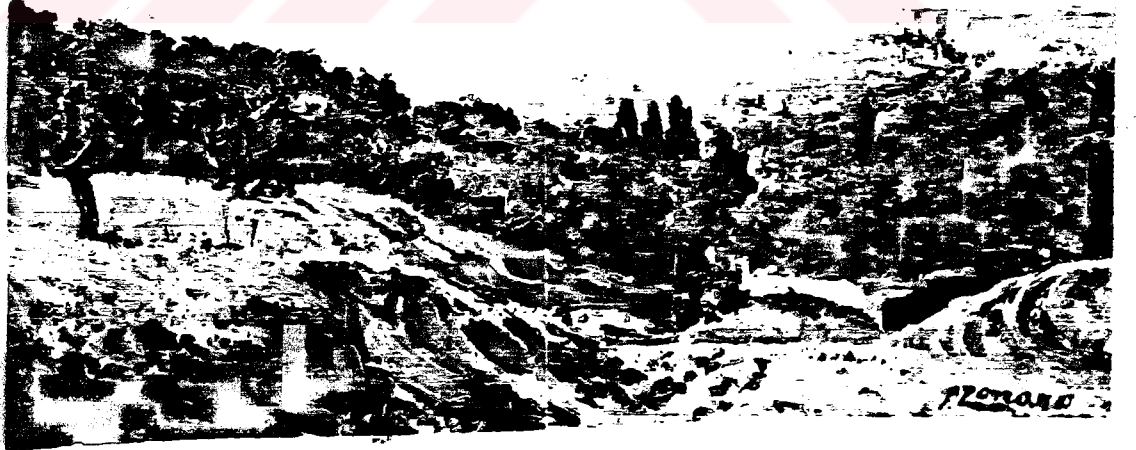
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel, P., "Zonaro", Tuquoise, No.3,
İstanbul 1989, s., 52-53.

Sanatçı resmin ön planına, soldan sağa doğru inen bir tepe yerleştirmiştir. Bu tepe resmin sağından gerisine doğru uzanan bir yola düzlüğe açılmaktadır. Bu düzlük yolu sağdan ve soldan duvarla çevrelemektedir. Tepeden, resmin arka planına ve sağına kadar olan engebeli doğal doku ağaçlarla kaplanmıştır. Bunun arkasında, resmin sağında Gümüşsuyu Kışlası, eski Gazhane ve Dolmabahçe Camiinin bulunduğu deniz kıyısına dek uzanan tepeler yer almaktadır. Arka plana sağdan sola doğru Boğaz kıyıları, deniz, ufuk çizgisi ve gökyüzü yerleştirilmiştir.

Zonaro bu resmi açık ve güneşli bir havada yapmıştır. Kentin tepelerinden birine çıkarak panoramik bir görüntü elde etmiş, bu görüntünün temel öğelerini hızlı bir fırça ile tuvale aktarmıştır. Sanatçı belirgin bir empresyonist tutumla resmi oluşturmuştur. Ön planda fırçayı titretmiş, boyayı katman halinde kalın kalın sürerek lekeli bir tavırla tepeleri belirlemiştir. Düzlükte noktacı bir fırça ile çalışmış, bu tavrını ağaçları betimlerken de kullanmıştır. Kahverenginin tonları, sarı, yeşilin tonları, turuncu ve siyah ön planın oluşturulmasında kullanılmıştır. Ağaçlar küçük fırça darbeleriyle noktacı bir tavırla, yeşile ve siyaha boyanmış, toprak ışığın etkisiyle biçimi eriyerek titreşen bir doku görünümü kazanmıştır. Sağdaki yolun turuncu, sarı, yeşil ile uzayan çizgiler halinde belirginleştirilmesi, duvarın sarı ve koyu kahverengine boyanması, tepenin hareket edencesine titrek bir

fırçayla adı geçen renklere boyanması sanatçının, renkli atmosferin parlak görüntüsünü yansıtmada izlediği bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Gümüşsuyu Kışlası, Gazhane, Dolmabahçe Camii, giderek eriyen formlarının yavaş yavaş kaybolan renklerinin tek düzeliği içinde, sarı turuncu ve mora boyanarak lekeler haline getirilmişlerdir. Boğaz'ın, denizin ve kıyıların görünümü ise, mor ve leylak renginin küçük fırça vuruşlarıyla, açık-koyu değerlerin yaratılışıyla yansıtılan parıltılardan oluşmaktadır. Cökyüzü ise sarının tonlarıyla boyanmıştır.



Kat. No. 4. 1. 1. 28.

Res. 29

Dia. 29

Adı: Kandilli Tepelerinden Boğaziçi'nin Görünümü

Bulunduğu yer: Musei Civici - Padova

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1905

Boyutları:

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Bu resmin renkli fotoğrafını edinemediğimiz için Zonaro'nun kullandığı renkleri inceleme olanağına sahip değiliz. Ancak sanatçının empresyonist bir anlatımla ele aldığı bu resimde renkleri oldukça öne çıkarmış olduğunu fotoğrafın siyah-beyaz olmasına karşın gözlemleyebilmekteyiz.

Sanatçı geniş bir perspektif içinde, Kandilli tepelerinden Boğaziçi'nin Anadolu, Rumeli kıyılarını ve arka plana eski İstanbul yarımadasını yerleştirerek resmi kurgulamıştır. Zonaro Kandilli sırtlarından panoramik bir İstanbul manzarası resmederek kentin topografik özelliklerini, kıvrılarak uzayıp giden Boğaz kıyılarının tepelerini, eski yarımadaı da gözler önüne sermiştir. Sanatçının fotoğraftan çalıştığını bilmemize karşın, kesin olarak hangi resimlerinin fotoğraftan çalışılarak oluşturduğunu bilemiyoruz. Ancak bu resmin bir fotoğraf makinesinin objektifinin sağlayabileceği geniş açıyla çekilen bir fotoğraftan çalışılarak yapılmış olduğu akla gelmektedir.

Resmin ön planını lekeler halinde ve kalın fırça vuruşlarıyla, dominant renklerle oluşturulmuş bitki örtüsü -dallar, yapraklar-nün sınırladığı çerçeve içinde ele alınmıştır. Sanatçı ön planı tamamlamak yerine resmi keserek bir an için Boğaz'a bakan bir gözün rastlantısal imgelerini betimlemek isteyişini vurgulamıştır. Resmin en geniş alanı ön plandan başlayarak arka plana dek uzayan deniz kaplamaktadır. Ufuk çizgisiyle kesin bir kontrast halinde sınırlanan deniz açık ve koyu rengin karşıtlıkları içinde kalın fırça vuruşlarıyla hızlıca oluşturulmuştur. Denizdeki yelkenliler noktacıklar

halinde betimlenmişlerdir. Bacasından çıkan dumanıyla İstanbul yönüne giden Boğaz vapuru renk lekesine dönüşmüş, çıkardığı dalganın hareketinden oluşan köpüklerin deniz üzerinde yarattığı beyazlık hızlı ve titrek fırça vuruşlarıyla ifade edilmiştir. Renklerin karşıtlığı, tamamlayıcı renklerin oluşturduğu uyum açık havadaki renk devinimi bu resimde de kendini belli etmektedir. Resmin solunda Kandilli sahili denize doğru uzayan bir burunla bitmektedir. Buradaki ağaçlar, evler, cami lekeci bir anlatımla ve kalın fırça darbeleriyle aceleyle oluşturulmuş, ayrıntılardan arındırılarak renklerin parıltıları, titreşimleri ön plana çıkarılmıştır. Burnun arkasında uzayıp giden Asya sahilleri küçük fırça vuruşlarıyla, ışığın parıltılarının, bitki örtüsünün aldığı renkleri yansıtmaktadır. Resmin sağında ise Avrupa yakasının sahilleri, denize uzayıp giden burunlar, kıvrılan koylar, bitki örtüsünün ışıklı renkleri geniş lekeler halinde betimlenmiş, sahildeki yalıların beyaz cepheleri denizle bitki örtüsü arasında parıldayan bir çizgi halinde derin bir karşıtlık ortaya çıkartmıştır. Resmin arka planında ise camilerinin kubbeleri belli belirsiz görülen eski İstanbul yarımadası renk lekesi görünümünü almıştır. Gökyüzü açık bir havanın sağladığı tek renkli bir düzlem halindedir. Bulutlar ise geniş leke kitleleri halinde sürülerek hacimselliği renk düzlemlerine dönüştürmektedirler.



Kat. No. 4. 1. 1. 29.

Res. 30

Dia. 30

Adı: Boğaz Köylerinden Bir Görünüm

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer

Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1900-1907

Boyutları: 20x30 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı küçük boyutlu bu resmin konusunu kentin fakir mahallerinin birinden seçmiştir. Öyle görülüyor ki sanatçının amacı mekanın olağanüstülüğünü sergilemek değil, aksine mütevazı bir çevrenin sıradan, her zaman rastlanan türdenliğinin betimlenmesidir. Resmin sol ön planına arkaya doğru uzanan çitlerden oluşan bir duvar ve küçük bir akarsu yerleştirilmiştir. Sağda ise toprak zemin, cılız bitki örtüsü, arkasında arka planı kaplayan beş ev ve dört tane kavak ağacı yerleştirilmiştir. Tüm bu öğeler resmin yazınsal yönünü ortadan kaldırmakla birlikte, renksel dinamiğini açığa çıkartmaktadır. Ön plandaki, arka plana doğru daralarak uzayan akarsu ve çitlerden yapılmış duvar kabaca vurulan fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Ancak resmin derin ve hızlı bir perspektifle hareket noktasını oluşturan bu iki unsur, perspektifin renksel yönüne işaret etmektedir. Yarattığı bu derinliğe karşılık resmin sağ tarafı kahverengi, yeşil, pembe, mavi renklerden oluşan toprak, cılız bitki örtüsünün ışığın oluşturduğu yansımalarla ortava çıkan titreşimleri bir düzlem halinde betimlenmiştir. Bu hacimsellik resmin arka planındaki evlerde daha da belirginleşmektedir. Sağ planın arkasında öne çıkmış olan kiremit kırmızısı rengi onu resmin öncelikli motifi durumuna sokmaktadır. Arka plandaki evler vine vüzeysel olarak sivah, koyu kaz yeşiline bovanmışlardır. Evlerin damları turuncu, pembe renklerle düzlemsel olarak bovanmıştır. Ağaçlar ise hızlı fırça darbeleriyle noktacıklar halinde bovanmıştır. Gökvüzü açık mavi renkle kalın fırça darbeleriyle, ağaçların derin renk kontrastını ortava çıkaracak biçimde betimlenmiştir.

Zonaro bu resminde, Empresyonizm'e özgü bakış açılarının sağladığı olanakları kullanmıştır. Renksel perspektifin gözü tablonun içine çekışı ve bir an içinde mekanın kavranmasıyla ortaya çıkan ayrıntılardan arınmış renklerin titreşimlerinin, parıltılarının hakim olduğu görüntüler bu tabloda kendini belli etmektedir. Lekeler halinde renkler karıştırmadan betimlenen nesneler çizgisellikten, hacimsellikten sıyrılarak aslında perspektifin sağladığı hareketi, renk devriminin, yaşanan anın geçiciliğinin açıklanışı olarak desteklemektedirler. Öyle ki bu renk hareketi renksel perspektifle, düzlemin ve derinliğin aynı anda kullanılarak, iki karşıt bakış açısının biçim yerine renk dengelerinin ağırlık kazandığında birbirlerini tamamladığını ortaya çıkarmaktadır. Ağaçları betimlerken kullanılan noktalar halinde vurulan fırça vuruşları, bir diğer empresyonist tekniğin yarattığı renksel dinamiği vurgulamaktadır.



Kat. No. 4. 1. 1. 30.

Res. 31

Dia. 31

Adı: Tarlabası

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1907

Boyutları: 28x18 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel, P., "Zonaro", Turquoise, No.3,
İstanbul 1989, s.56-57.

Resmin konusu 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ortalarına dek özgün dokusunu koruyabilen Tarlabası'dır. O dönem İstanbul'unun renkli kozmopolit yapısı içinde geniş bir yerleşim bölgesini oluşturan Tarlabası, Zonaro tarafından tuvale aktarılarak aynı zamanda yaşayan bir belge niteliğini de kazanmış olmaktadır.

Resmin ön planı hiç de düzenli ve bakımlı olmayan yükseltilerden oluşan boş bir alana ayrılmıştır. Soldan sağa doğru bir birinin üzerine oturmuşcasına inşa edilmiş, cumbalı, ahşap, tuğla evler yerleştirilmiştir. Sağ ön planda sola doğru inen bir tepecik ve çok katlı bir ev resmin sınırlamasıyla yarısından kesilmiştir. Solda ise geniş bir sokağın meydana açılan girişi, dış cephesi görünen evler arkaya doğru uzayıp gitmektedirler. Sanatçı kentin bol güneşli atmosferinin, renkli, mimarisi ve yaşayışlarıyla bütünleştiğini görerek, öteden beri benimsediği empresyonist tutumunu bu resimde de ortaya koymuştur. Parlak bir ışık, açık bir havada yaptığı resmin ön planında yerleştirdiği geniş açıklığı oldukça hızlı fırça darbeleriyle, sarının tonlarıyla lekeler halinde betimlemiştir. Sokakta hareket eden insanlar küçük noktacıklara dönüşmüşlerdir. Özellikle sarının üzerinde kırmızıyla betimlenen insanlar, biçimlerinden ayrılarak renklerin titreşimleri, anlık gözlemlerin yarattığı imgeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu geniş açıklık üzerindeki yer yer görülen yeşil alanlar biçimlerinden ayrılan otların ışık altındaki hareketli parlaltılarının

rastlantısal izlenimleridir. Resmin solundan sağına doğru üst üste inşa edilen cumbalı ahşap, tuğla evler ışığın biçimleri eritmesiyle ayrıntılarından soyutlanmış, düzlemsel bir hal almıştır. Sarı, turuncu, kahverengiyle düzlemsel lekeler halinde betimlenen bu evler, kentin renkli atmosferi içinde, sanatçının organik, yaşayan, renk değiştiren doğaya gösterdiği duyumla parıldayan, titreşen renksel bir doku halinde yorumlanmışlardır. Evlerin gölgeleri mor renkle betimlenmiştir. Özellikle evlerin cephelerinde sanatçının renk dokusuna verdiği önem ortaya çıkmaktadır. Biçim bozmalar, formların eritilmesi, saksılardaki çiçeklerin yeşil lekelerle dönüşmesiyle oluşan kısaltmalar anlık bulunan manzaranın, gelip geçici gerçekliğin yansıtmaktadır. Resmin solunda geniş bir sokağa açılan bölümde aynı türden evler yer almaktadır. Sanatçı burada sokağın perspektifini renklerin değerleriyle oluşturmuş, binalardan yansıyan ışığın titreşimlerini, parıltılarını binaların yapısal özelliklerini bozarak, onları renk lekelerine dönüştürerek betimlemiştir. Gökyüzünün açıktan koyuya doğru uzayan mavi renge boyanması, havanın açıklığını vurgulamakta, sarı, turuncu renklerin hakim olduğu resmin tamamlayıcı renklerle, yaşanan anın değişen, organik yönünün ortaya konusu olarak karşımıza çıkmaktadır.



Kat. No. 4. 1. 1. 31.

Res. 32

Dia. 32

Adı: İstanbul Manzarası

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1908

Boyutları: 50x70 cm

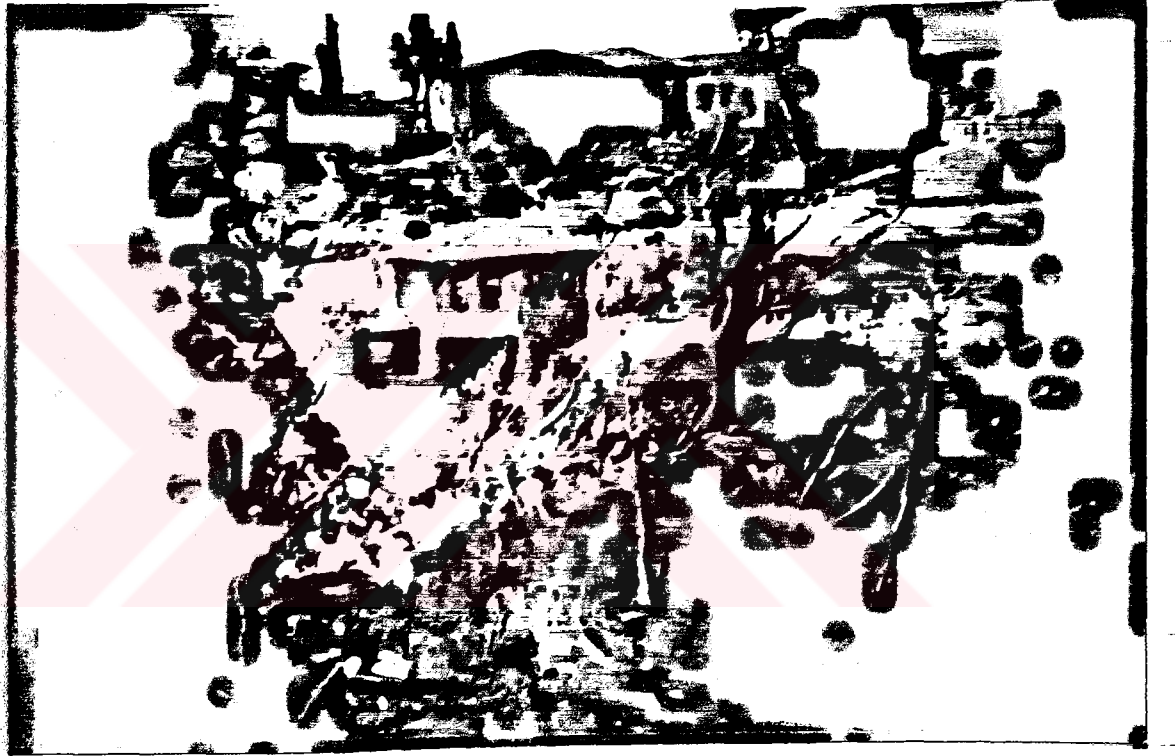
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

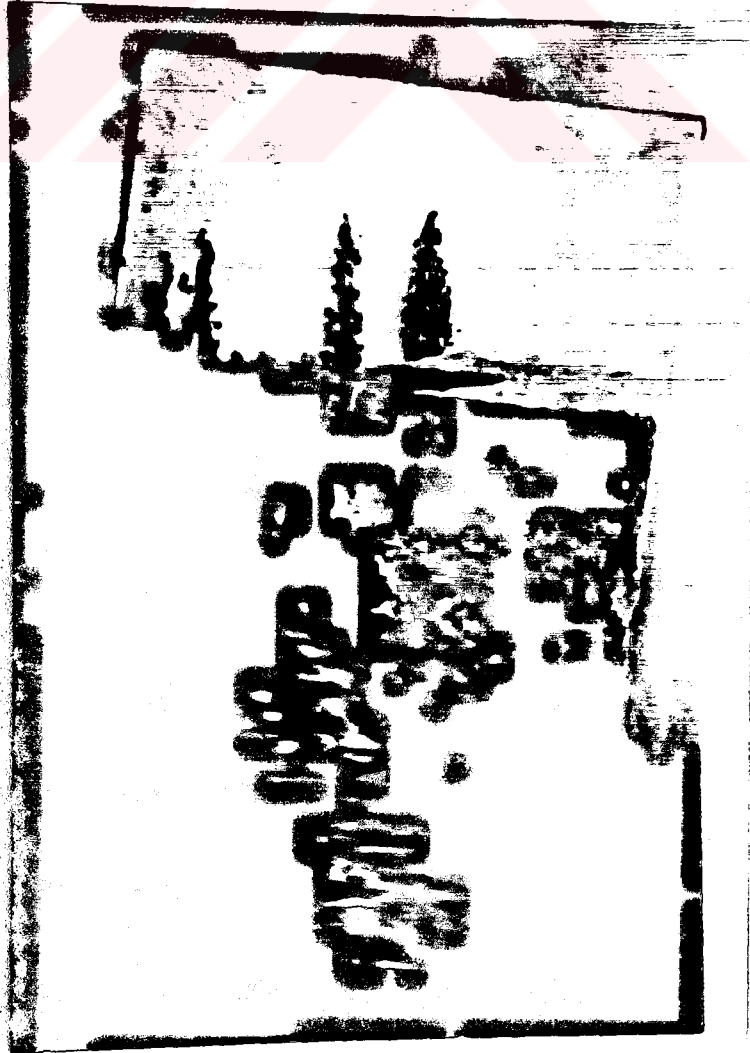
Sanatçının bu resmine konu olarak aldığı mekanın kentin hangi bölümü olduğunu kesin olarak belirlemek olanaksız görünmektedir. Ancak Boğaziçi ya da Adalar'dan bir kesit olabileceği akla yakın gelmektedir.

Resmin ön planına ağaçlar ve çiçeklerden oluşan bitki örtüsü yerleştirilmiştir. Sol arka planda bu bitki örtüsü sürmektedir. Sağ arka planın tamamını meyilli arazinin üzerine yerleştirilmiş üç katlı evler ve bir kaç ağaç kaplamaktadır. Tablonun ön planı, resmin en önemli kısmını oluşturmaktadır. Burada sanatçı tüm coşkusunu dile getirmek istemiştir. Ön planın soluna yerleştirdiği ağaç renk lekelerine dönüşmüş pembe renkli bahar çiçekleriyle seyirciyi resmin içine girmeye davet etmektedir. Ön planın tamamını kaplayan bitki örtüsü ve bitki örtüsünün içinden fışkıran ağaç dalları küçük, kalın ve hızlı fırça darbeleriyle, yeşil, sarı, mavi renklerin hareketli, pırıl pırıl, canlı dinamizmini yansıtmaktadır. Sanatçı burada baharın gelmesiyle yeşile boyanan doğanın ve parıldayan ışığın oluşturduğu organik dinamizmi betimlemiştir. Bu yaklaşım Renoir'ın kır manzaralarında uyguladığı tekniği ve mutluluk veren görüntüleri anımsatmaktadır. Buna karşılık arka planda ilk görünen ev, resmin ortasındaki turuncu damlı griye boyanmış evdir. Sanatçı ayrıntıları ortadan kaldırmış, renkçi bir ifadeyle evi betimlemiştir. Bu evle diğer evler arasındaki bölgeleri küçük fırça vuruşlarıyla yeşile, sarıya ve kahverengine boyamıştır. Sağ arka planı birbirine oldukça yakın iki üç katlı evler yer almaktadır. Sanatçı bu evleri betimlerken yine gri cepheler ve turuncu damlar kullanmış, aceleci fırça

vuruşlarıyla biçim kısaltmalarına giderek yaşanan anın renklerini betimleme kaygısını sürdürmüştür.



Zonaro bu resminde, Empresyonizm'e özgü bakış açılarının sağladığı olanakları kullanmıştır. Renksel perspektifin gözü tablonun içine çekişi ve bir an içinde mekanın kavranmasıyla ortaya çıkan ayrıntılardan arınmış renklerin titreşimlerinin, parıltılarının hakim olduğu görüntüler bu tabloda kendini belli etmektedir. Lekeler halinde renkleri karıştırmadan betimlenen nesneler çizgisellikten, hacimsellikten sıyrılarak aslında perspektifin sağladığı hareketi, renk devriminin, yaşanan anın geçiciliğinin açıklanışı olarak desteklemektedirler. Öyle ki bu renk hareketi renksel perspektifle, düzlemin ve derinliğin aynı anda kullanılarak, iki karşıt bakış açısının biçim yerine renk dengelerinin ağırlık kazandığında birbirlerini tamamladığını ortaya çıkarmaktadır. Ağaçları betimlerken kullanılan noktalar halinde vurulan fırça vuruşları, bir diğer empresyonist tekniğin yarattığı renksel dinamiği vurgulamaktadır.



Kat. No. 4. 1. 1. 30.

Res. 31

Dia. 31

Adı: Tarlabası

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzar
Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1907

Boyutları: 28x18 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Mansel,P., "Zonaro", Turquoise, No.3,
İstanbul 1989, s.56-57.

Resmin konusu 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ortalarına dek özgün dokusunu koruyabilen Tarlabası'dır. O dönem İstanbul'unun renkli kozmopolit yapısı içinde geniş bir yerleşim bölgesini oluşturan Tarlabası, Zonaro tarafından tuvale aktarılarak aynı zamanda yaşayan bir belge niteliğini de kazanmış olmaktadır.

Resmin ön planı hiç de düzenli ve bakımlı olmayan yükseltilerden oluşan boş bir alana ayrılmıştır. Soldan sağa doğru bir birinin üzerine oturmuşcasına inşa edilmiş, cumbalı, ahşap, tuğla evler yerleştirilmiştir. Sağ ön planda sola doğru inen bir tepecik ve çok katlı bir ev resmin sınırlamasıyla yarısından kesilmiştir. Solda ise geniş bir sokağın meydana açılan girişi, dış cephesi görünen evler arkaya doğru uzayıp gitmektedirler. Sanatçı kentin bol güneşli atmosferinin, renkli, mimarisi ve yaşayışlarıyla bütünleştiğini görerek, öteden beri benimsediği empresyonist tutumunu bu resimde de ortaya koymuştur. Parlak bir ışık, açık bir havada yaptığı resmin ön planında yerleştirdiği geniş açıklığı oldukça hızlı fırça darbeleriyle, sarının tonlarıyla lekeler halinde betimlemiştir. Sokakta hareket eden insanlar küçük noktacıklara dönüşmüşlerdir. Özellikle sarının üzerinde kırmızıyla betimlenen insanlar, biçimlerinden ayrılarak renklerin titreşimleri, anlık gözlemlerin yarattığı imgeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu geniş açıklık üzerindeki yer yer görülen yeşil alanlar biçimlerinden ayrılan otların ışık altındaki hareketli parıltılarının

rastlantısal izlenimleridir. Resmin solundan sağına doğru üst üste inşa edilen cumbalı ahşap, tuğla evler ışığın biçimleri eritmesiyle ayrıntılarından soyutlanmış, düzlemsel bir hal almıştır. Sarı, turuncu, kahverengiyle düzlemsel lekeler halinde betimlenen bu evler, kentin renkli atmosferi içinde, sanatçının organik, yaşayan, renk değiştiren doğaya gösterdiği duyumla parıldayan, titreşen renksel bir doku halinde yorumlanmışlardır. Evlerin gölgeleri mor renkle betimlenmiştir. Özellikle evlerin cephelerinde sanatçının renk dokusuna verdiği önem ortaya çıkmaktadır. Biçim bozmalar, formların eritilmesi, saksılardaki çiçeklerin yeşil lekelerle dönüşmesiyle oluşan kısaltmalar anlık bulunan manzaranın, gelip geçici gerçekliğin yansıtmaktadır. Resmin solunda geniş bir sokağa açılan bölümde aynı türden evler yer almaktadır. Sanatçı burada sokağın perspektifini renklerin değerleriyle oluşturmuş, binalardan yansıyan ışığın titreşimlerini, parıltılarını binaların yapısal özelliklerini bozarak, onları renk lekelerine dönüştürerek betimlemiştir. Gökyüzünün açıktan koyuya doğru uzayan mavi renge boyanması, havanın açıklığını vurgulamakta, sarı, turuncu renklerin hakim olduğu resmin tamamlayıcı renklerle, yaşanan anın değişen, organik yönünün ortaya konusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

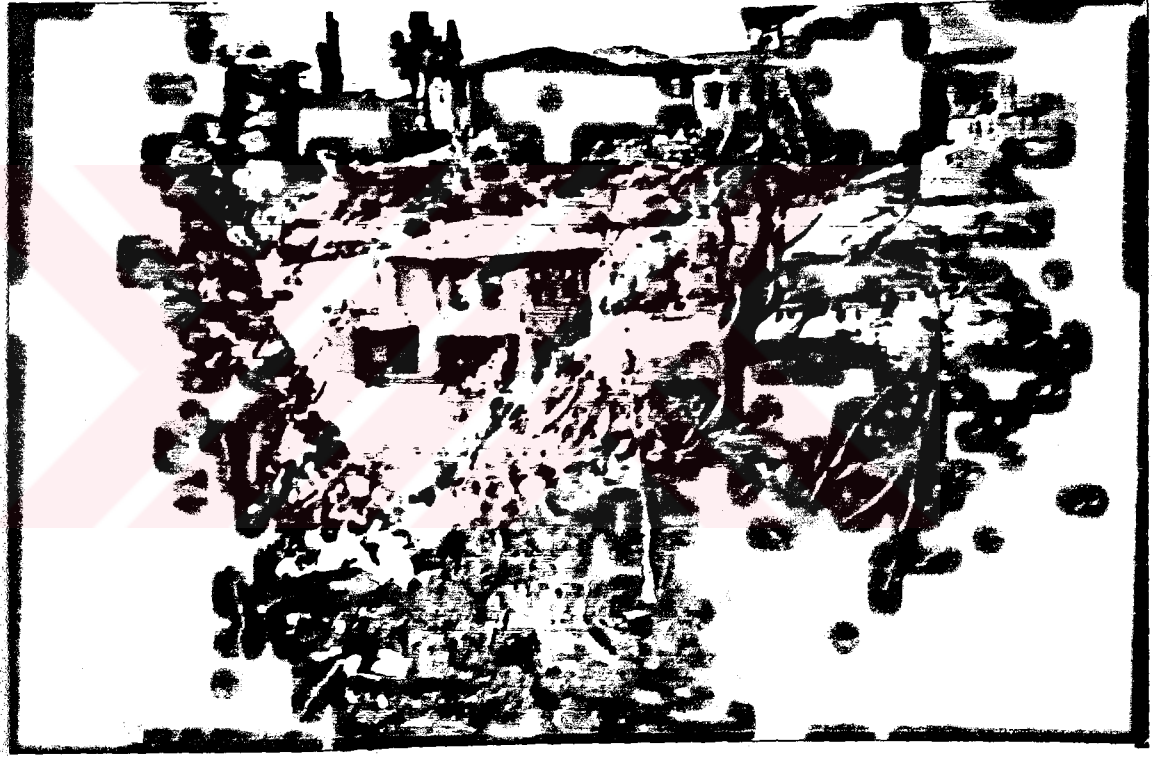


Kat. No. 4. 1. 1. 31.
Res. 32
Dia. 32
Adı: İstanbul Manzarası
Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer
Koleksiyonu-Floransa
Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1908
Boyutları: 50x70 cm
Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya
Yayın:

Sanatçının bu resmine konu olarak aldığı mekanın kentin hangi bölümü olduğunu kesin olarak belirlemek olanaksız görünmektedir. Ancak Boğaziçi ya da Adalar'dan bir kesit olabileceği akla yakın gelmektedir.

Resmin ön planına ağaçlar ve çiçeklerden oluşan bitki örtüsü yerleştirilmiştir. Sol arka planda bu bitki örtüsü sürmektedir. Sağ arka planın tamamını meyilli arazinin üzerine yerleştirilmiş üç katlı evler ve bir kaç ağaç kaplamaktadır. Tablonun ön planı, resmin en önemli kısmını oluşturmaktadır. Burada sanatçı tüm coşkusunu dile getirmek istemiştir. Ön planın soluna yerleştirdiği ağaç renk lekelerine dönüşmüş pembe renkli bahar çiçekleriyle seyirciyi resmin içine girmeye davet etmektedir. Ön planın tamamını kaplayan bitki örtüsü ve bitki örtüsünün içinden fışkıran ağaç dalları küçük, kalın ve hızlı fırça darbeleriyle, yeşil, sarı, mavi renklerin hareketli, pırıl pırıl, canlı dinamizmini yansıtmaktadır. Sanatçı burada baharın gelmesiyle yeşile boyanan doğanın ve parıldayan ışığın oluşturduğu organik dinamizmi betimlemiştir. Bu yaklaşım Renoir'ın kır manzaralarında uyguladığı tekniği ve mutluluk veren görüntüleri anımsatmaktadır. Buna karşılık arka planda ilk görünen ev, resmin ortasındaki turuncu damlı griye boyanmış evdir. Sanatçı ayrıntıları ortadan kaldırmış, renkçi bir ifadeyle evi betimlemiştir. Bu evle diğer evler arasındaki bölgeleri küçük fırça vuruşlarıyla yeşile, sarıya ve kahverengine boyamıştır. Sağ arka planı birbirine oldukça yakın iki üç katlı evler yer almaktadır. Sanatçı bu evleri betimlerken yine gri cepheler ve turuncu damlar kullanmış, aceleci fırça

vuruşlarıyla biçim kısaltmalarına giderek yaşanan anın renklerini betimleme kaygısını sürdürmüştür.



4. 2. İnsan Figürünün Ön Planda Olduğu Kent
Manzaraları

Kat. No. 4. 2. 1. 1.

Res. 33

Dia. 33

Adı: Mezarlıktan Bir Köşe

Bulunduğu yer: Jinet Benardette Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1894

Boyutları: 54x84 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı resmin ön planına ince bir bölüm halinde cılız bitki örtüsünden oluşan toprak parçasını koymuş, buradaki bitki örtüsünü resmin soluna doğru kesen patika yol, seyirciye doğru gelerek perspektifi güçlendiren bir öge olarak tasarlanmıştır. Resmin ortasında seyirciye göre diagonal yerleştirilmiş, yerden kaba taşlarla yükseltilerek yapılmış olan, üzerinde çadır iskeleti biçiminde demir çubuklar konularak kubbe formu verilen iki mezar taşlı bir kabir yer almaktadır. Bunun yanında yüzü seyirciye dönük elindeki mumu yakan bir kadın, sırtı seyirciye dönük setreli, kırmızı fesli bir çocuk bulunmaktadır. Resmin solundan meyil yaparak resmin sağına kadar inen taştan bir duvar, önce kabrin arkasında kalarak, sonra da resmin sınırlamasıyla kesilmektedir. Resmin solunda, çocuğun arkasında kuvruğunu kaldırmış seyirciye bakan bir köpek yer almaktadır. Arka plan resmin ortasından, soluna kadar olan bölümde ahşap ve tuğla evlerin, bir camının yer aldığı sahili olan yerleşim alanı ve sağdan sola dek uzayan, buharlı gemiler, velkenlilerin bulunduğu Boğaz yer almaktadır.

Zonaro gün batımı dolavlarında bir zamanı secerek, resmin zamansal kurgulanısını oluşturmıştır. Resmin ön planını mütevazî bir Müslüman mezarlığının çok bakımlı olmayan bir kösesi oluşturmaktadır. Burasını arka plandan avıran öge resme aynı zamanda hareket kazandırır.

soldan sağı doğru alçalarak süren mezarlığın taş duvarıdır. Sanatçı resmin hemen ön planına sarı, yeşil, kahverengi renkleri hızlı ve küçük fırça vuruşlarıyla oluşturduğu cılız bitki örtüsü ve bir patika koyarak seyirciyi resmin içine sokmaktadır. Sanatçı burada sarı ve yeşil renkleri ağırlıklı olarak kullanmıştır. Etrafı yerden taş örgüyle yükseltilmiş kabir, resmin etki noktasını oluşturmaktadır. Kabrin üzerinde birbirine çapraz olarak yerleştirilen iki demir çubuk kubbe formu yaratmakta, ancak üzerinin açık oluşu eski mezar geleneklerinin varlığını vurgulamaktadır. Bu mezarın içinde, birinin sarık kısmı kaidesinden koparak diğerinin önünde duran iki mezar taşı bulunmaktadır. Mezarın yanındaki kadın sükunetle elindeki mumu yakmakta, yanındaki kırmızı fesli, setreli çocuk onu merakla izlemektedir. Thalasso'ya göre, kadın ölmüş olan kocasının hatırasına duyduğu bağlılıkla, mezarı çocuğuyla birlikte ziyaret etmektedir. Aynı yazara göre, burası Taksim'deki mezarlıktır (200). Öyle anlaşıyor ki arka planı oluşturan bölüm Kabataş sahilidir. Kadın elindeki mumu yaktıktan sonra fenerin içine koyacaktır. Nitekim, kadın biraz önce üç tane fenerin mumunu yakmış, bir tanesini kabrin üzerindeki kubbesel çerçevenin ortasına asmış, diğer ikisini ise mezarın etrafını çeviren duvarın üzerine koymuştur. Zonaro, Türklerin yaşayışının bir parçası olan mezar ziyaretini, ölümlere duyulan saygının bir yansıması olan mezarlığa mum dikme olayını betimlemiştir. Doğa gerçekçiliği içinde, serbest ve hızlı fırça vuruşlarıyla oluşturulan ön planda gerçekleşen olay, aslında günlük yaşamın bir parçasıdır. Sanatçı bunu abartmak ya da teatral bir hale sokmak yerine, içten, yaşamın bir parçası olarak betimlemiştir. Burada yer alan köpek yine günlük yaşamın doğal bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezarlığın duvarı titrek ve hızlı fırça vuruşlarıyla betimlenmiş, mezar duvarları, yeşile boyanan mezar taşlarıyla oldukça serbest bir fırçayla betimlenerek, yeşil rengin ön plana çıktığı, dokusal özelliklerin arttığı bir yalınlıkla betimlenmiştir. İçinde mumların yandığı fenerler ise sarı ve kırmızı rengin noktacıklarla oluşturulduğu bir sadelik içindedir. Çocuk ve kadının betimlenişinde Zonaro, ayrıntıcı bir tutum izleyerek, gerçekleşen olayın seyirci tarafından algılanmasını istemiş olmalıdır. Arka plan ise ön planda geçen olayın

bütünleyicisi durumundadır. Bundan amaç, kentin Müslümanların yaşadığı kesimlerinden birinin mezarlığında her zaman rastlanabilecek bir görüntünün yalın, belirleyici öğelerle betimlenmesidir. Bununla birlikte sol arka planı oluşturan evler, ve cami, sarı, turuncu, yeşil rengin hızlı bir fırçayla ayrıntılardan arındırılarak betimlenmiştir. Deniz açık mavi rengin dülemsel olarak sürülmesiyle oluşturulmuştur. Bacasından duman çıkan gemiler,, yelkenliler noktacıklar olarak resmedilmiştir. Ön planda doğa gerçekçiliği içinde figürleri ayrıntılarıyla betimleyen sanatçı, renk lekeleri ve noktacıklarla oluşturduğu nesneleri izlenimlerine dayanan anlık gerçeklikleri verdiği önemi açıklamaktadır.



Kat. No. 4. 2. 1. 2.

Res. 34

Dia. 34

Adı: Kayığa Biniş

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı Mabeyn Hamamı
Hazırlık Odası

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1892-1896

Boyutları: 90x55 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Thalasso, A., "Fausto Zonaro Peintre de
S.M.I le Sultan", Figaro Illustré, No. 203,
Paris. 1907, s.32.

Zonaro, resmin ön planına resmin sınırlamasıyla kesilmiş olan, resmin kendisine göre diagonal olarak yerleştirilmiş oldukça uzun bir kayık, bu kayığın yanaştığı ahşap bir iskele, biri iskeleyi eliyle tutan, diğeri ayağa kalkarak sol kolunu kayığa binmek üzere olan dört kadından öndekine uzatan öndeki kayığın iki kürekçisini; bu kayığın arkasında bulunan tek kürekçili bir kayığı, iskelenin sağ tarafında ise yan yana duran bir kaç kayık, biri kadınlara bakan diğeri ise profilden betimlenen iki kürekçi, arka planda deniz, Galata Köprüsü, yelkenliler, kayıklar, eski yarımada, solda Pera kıyıları ve bu kıyının önüne demirlemiş çift direkli buharlı bir gemiyi yerleştirerek resmin kurgulanışını oluşturmıştır.

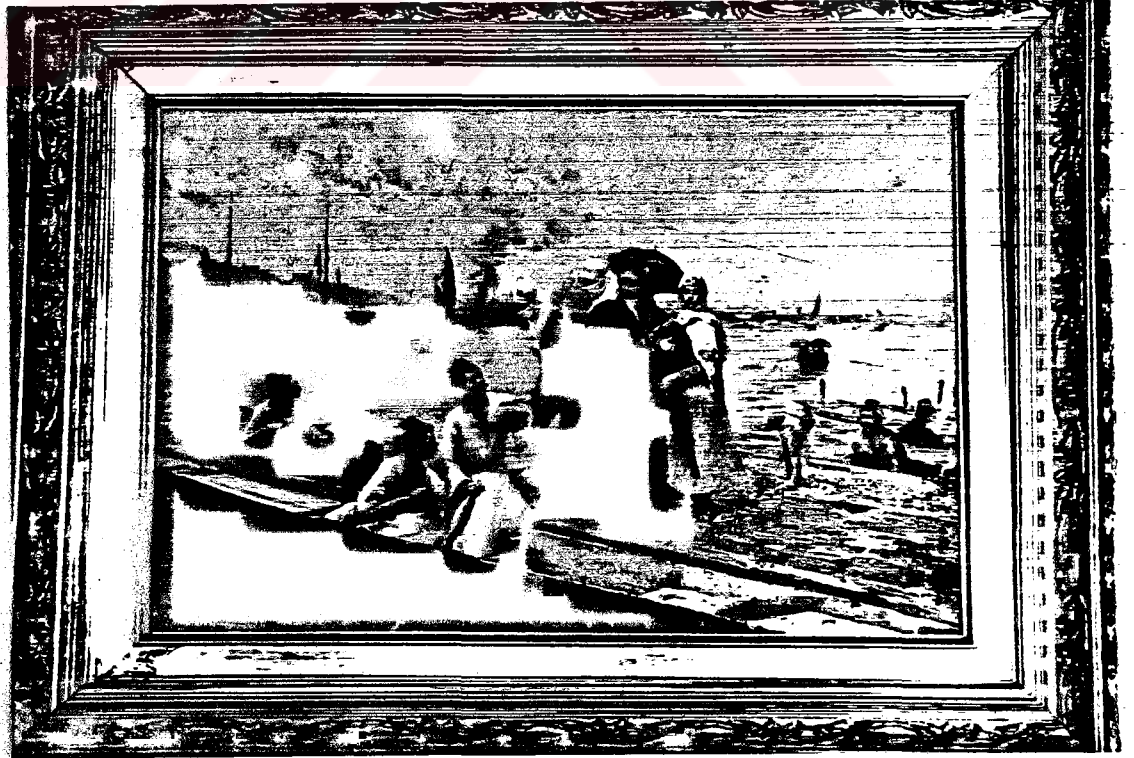
Thalasso, resme konu olan mekanın Haliç kıyısında, Fener ile Gül camisi arasında kalan Aya Kapı iskelesi olduğunu söylemektedir. Aynı yazar, resmin solunda Galata köprüsünün bulunduğunu, bu köprünün atmosferin etkisiyle sisli bir görünüm aldığını belirtmektedir. Yine aynı yazar, iskele üzerinde üç kadın ve arkalarında bir odalık olmak üzere, parasını ödedikleri kayığa kürekçinin yardımıyla binmek üzere olduğunu, resmin ışığının bol oluşundan bir öğle zamanının seçilmiş olduğunu vurgulamaktadır (201).

Thalasso'nun açıklamaları günümüzde varlığı kesin olarak ortadan kalkan bu eski iskele ve kayıkçılık mesleğinin geçmişteki durumu hakkında önemli ip uçları

vermektedir. Zonaro, konunun temel ögesi olan kadınlar ve bu kadınların iskeleden kayığa binişlerini resmin ön planına yerleştirmiştir. İskele üzerindeki dört kadından önde olanı hafif ve nazik bir hareketle elini, ayağa kalkan kayıkçının sol kolunun üzerine koymaktadır. Diğer kayıkçı ise büyük bir dikkatle bir eliyle küreği, diğer eliyle iskeleyi tutmaktadır. Zonaro, dörtlü kadın grubu ve kürekçilerden oluşan figürler arasındaki bağlantıyı dik üçgen oluşturacak biçimde tasarlamıştır. Kadınların duruşları ise birbirine göre diagonaldir. Seyirciye yüzleri dönük olan iki kadından soldaki Thalasso'nun odalık olarak tanımladığı yüzü peçesiz, elinde kapalı bir şemsiye ve kundağa bir bebek tutan hizmetçi kızdır. Diğer kadın ise peçeli ve şemsiyesini açmış durumdadır. Üçüncü kadın profilden betimlenmiştir. Dördüncü kadın ise yarı cepheden yarı profilden betimlenmiş, hafifçe öne doğru eğilerek, kayığa ilk binen kişi olmaktadır. Sanatçı resmin tümünde doğa gerçekçiliği içinde, abartısız ve ayrıntıcı bir tutum içindedir. Kadınlar beyaz müslinden yapılmış peçeler, turuncu, kahverengi uzun pardesüler içindedirler. Hizmetlerinden olan genç kızın ise yüzü açık, başından omuzlarına dökülen sarı renkli bezemeleri olan beyaz bir şalın altına pembe uzun bir elbise giymiştir. Kürekçiler kırmızı fesleri, bej rengi gömlekleri, ince pamuklu beyaz şalvarları içinde geleneksel kostümleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Zonaro figürleri birbirlerine diagonal olarak yerleştirerek, resmin abartısız, keskin, gerçekçi yapısı içinde, bir hareket yaratmayı amaçlamıştır. Nitekim kadınlardan başlayan hareket kürekçilerle hız kazanmaktadır. Nesnelerin-kürekçilerin, kayığın, iskelenin-diagonal yerleştirilişleri bu hareketin sürmesini sağlamaktadır. Sağ arkada bulunan yüzü seyirciye göre profilden betimlenen kürekçinin bedeniyle kayık arasındaki ilişkide ortaya çıkan boyutsal uyumsuzluk aslında sanatçının kasten yaptığı perspektifi vurgulayan bir kısaltmadır. Resmin solunda iskeledeki köpek, kayıklar ve iki kürekçi resmin dengesini sağlamaktadır. Resmin arka planı ise, öğle güneşinin etkisiyle oluşan parlaklık ve suyun buharlaşmasının getirdiği bir sfumato etkisine işaret etmektedir. Deniz açık mavi ve beyaz renklerin karıştırılmasıyla oluşturulmuş, oldukça sakin, çarpıntısız bir görünüm sergilemektedir. Galata köprüsü siyah-kahverengi

karışımı rengiyle gökyüzünü denizden ayırmakta, gökyüzü, leylak rengi, sarı, mavi ve mor dumanların oluşturduğu atmosferik etkiyi karşımıza çıkartmaktadır. Pera kıyıları ve eski yarımada bir siluet halinde betimlenmişlerdir. Pera sahilindeki büyük, iki direkli buharlı gemi, yanındaki yelkenli ve diğer tekneler gri, kahverengi ve maviyle ayrıntılarından arındırılmış olarak resmedilmişlerdir. İskeledeki kadının ve resmin solunda iskeleden ayrılmış olan kayıktaki kadınların açtıkları şemsiyelerden, güneşin ışınlarının oldukça etkili olduğunu, renklerin ön plana çıktığını, arka plandaki nesnelerin ışığın etkisiyle eridiğini gözlemlemekteyiz.

Ancak Thalasso'nun anlattığı resim bu gün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan resim değil, o dönemde Monsieur Huber'in koleksiyonunda yer alan resimdir (202). Zonaro bu resmi, bazı küçük ayrıntılarını değiştirerek ya da ortadan kaldırarak, Sultan'ın isteği üzerine Saray için bir kez daha yapmış olmalıdır.



Kat. No. 4. 2. 1. 3.

Res. 35

Dia. 35

Adı: Alman Kaiser'i Wilhelm ve Eşinin Dolmabahçe Sarayı Rihtımından Uğurlanışı

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı 57 no.lu koridor

Tarihi: 1898

Boyutları: 110x78 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: İnankur, 2- Germaner, S., Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, No. 4, İstanbul 1989, s.174

Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm ilk olarak 1889 yılında İstanbul'a gelmiş, bu gelişi nedeniyle II. Abdülhamit Yıldız Chalet Köşkü'nü inşa ettirmiş ve 1898 yılında Kaiser Wilhelm ikinci kez Osmanlı payitahtına gelmiştir (203).

Bu resmin konusunu, Kaiser'in ikinci kez İstanbul'u ziyaretinin sonrasında Dolmabahçe Sarayı rihtımındaki Saltanat Kapısı'ndan kayığa binerek gemisine uğurlanışı oluşturmaktadır. Resmin sağ tarafını Saltanat Kapısı, rihtım, Kaiser, eşi, yüksek rütbeli subaylar, askerler, saltanat kayıkları, kürekçiler, arka planda Dolmabahçe Camisi, Kabataş sırtları ve Almanya elcilik binası oluşturmaktadır. Sol tarafta ise Tophane Burnu, sırtları ve arkada tarihi yarımada'nın silüeti yer almaktadır. Zonaro bu resimde, biri sağda diğeri solda olmak üzere iki perspektif kullanarak resmin kurgulanışını oluşturmıştır.

Resmin sağ tarafı konunun yazınsal yanını göstermektedir. Alman Kaiser'i Osmanlı baş kentine yaptığı ziyareti tamamlamış, Dolmabahçe Sarayı'nın rihtımından askeri törenle saltanat kayığına binerek esini ve kendisini vurduna götürecektir. Sanatçı seyirciyi resme, ön plana aldığı tas bloklarından sokmaktadır. Saltanat kayığının uc kısmı, rihtım, Saray'ın denize bakan yüzünü çeviren tas kuleler derinlemesine ve cardıcı bir perspektif oluşturarak gözü Kaiser ve esine çekmektedir. Zonaro perspektifin yanında

sarayın denize bakan cephesini çevreleyen taş sütunlarla, Kaiser ve eşinin bulunduğu toplulukla, öndeki saltanat kayığının içinde ayakta duran kürekçiyle oluşturduğu dikeyliği, küreklerin rıhtıma konuluşuyla, rıhtım taşlarının derzleriyle arka plandaki Hazine Binası ve Serasker Dairesi'nin yataylıklarıyla dengelenmiştir. Buna karşılık perspektife işaret eden kayıklar, rıhtım, taş sütunlar bu yataylık ve dikeylikler dengesine devinim kazandırmaktadır. Sanatçı pelerin, denizci şapkası giymiş Kaiser'i, süslü bir şapka ve uzun beyaz bir elbise giymiş eşini ve diğer protokol üyelerini betimlerken ayrıntıcı bir tavır takınmıştır. Ön plandaki saltanat kayığının kıvrık dallardan oluşan barok süslemeleri, sarı ve kahverengiyle serbest ve küçük fırça vuruşlarıyla betimlenmiştir. Bu kayığın ön kısmında Osmanlı hilali ve Alman kartalı yerleştirilerek iki ülke arasındaki dostluk vurgulanmıştır. Sanatçının doğa gerçekçiliği ile betimlediği resmin ön planındaki kayıkların kürekçileri beyaz elbiseleri ve kırmızı fesleriyle parlak ışık altında titreyen, parıldayan görünüşleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Yine ön plandaki güvercinler, arkaya doğru küçülerek uzayan deniz cephesini çevreleyen sütunlar hızlı fırça vuruşlarıyla titreyen, parıldayan parlak ışık altında ayrıntılarından soyutlanarak beyaz renkle betimlenmiştir. Nitekim rıhtımdaki askerler, kayıklar ve kürekçiler arka plana doğru uzayarak sarı, kahverengi, beyaz ve kırmızı renk lekelerine dönüşmüştür. Arka planda Hazine Dairesi, Serasker Dairesi küçük fırça darbeleriyle beyazla betimlenmiş, Dolmabahçe camisi, Kabataş sırtları ve Alman konsolosluğu yeşil, beyaz, gri ile aceleci fırça vuruşlarıyla ışığın etkisiyle biçimleri eriyen organik bir doku haline gelen ve titreyen ayrıntılardan arındırılmış imgeler olarak betimlenmişlerdir. Resmin sağ tarafında ön planda, mavi, beyaz, lacivert renklerin hızlı bir fırçayla vurularak oluşturulmasıyla deniz betimlenmiştir. Üzerindeki kayıklar noktacıklar halinde resmedilmiştir. Tophane sahili ve sırtları mor, kahverengi, sarı ve beyazla küçük fırça vuruşlarıyla betimlenmiş, bir silüet halindeki eski yarımada ve gemiler renk lekelerine dönüştürülerek ışığın etkisiyle titreyen, ayrıntılardan soyutlanmış imgelere dönüşmüştür.

Zorano yazınsal yönü olan, ciddi, törensel bir konuyu betimlerken İstanbul'un kendine özgü ışıklı dokusunu resmin fonunda izlenimci bir tavırla uygulamıştır. Bunun yanında, ön plana yerleştirilen güvercinler ve oturan kürekçilerden birinin bir an için dönerek, arkaya doğru eğilişi ciddi bir konunun içine yerleştirilen yumuşatıcı içten öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kayığın üzerindeki Osmanlı hilali, Alman Kartal ve Dolmabahçe Camiinin arkasında Gümüşsuyu sırtlarındaki Alman Konsolosluğu törensel konunun atmosferini güçlendiren alegorik öğeler olarak görünmektedirler.

Sanatçı resmin sağında başlı başına bir İstanbul manzarası olarak derlendirilecek ikinci bir perspektifli sağ arka plan oluşturarak çift perspektif kullanmış, arka planda güneşli bir günde parıldayan İstanbul dokusu yerleştirmiş, resmin yazınsal öğelerinin yanı sıra doğasına özgü küçük kaçamak hareketleri, anlık gerçeklikleri, törensel bir konunun içine yerleştirerek resmin belgesel yönüne ressamca bir içtenlik katarak usta bir yorum getirmiştir.



Kat. No. 4. 2. 1. 4.

Res. 36

Dia. 36

Adı: II. Abdülhamit Dönemi Osmanlı Askerlerini ve
Olasılıkla Yıldız Sarayı'nda Yapılan Askeri
Hastaneyi Gösteren Anı Niteliğinde Tablo

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı Harem Dairesi

Tarihi: 1898

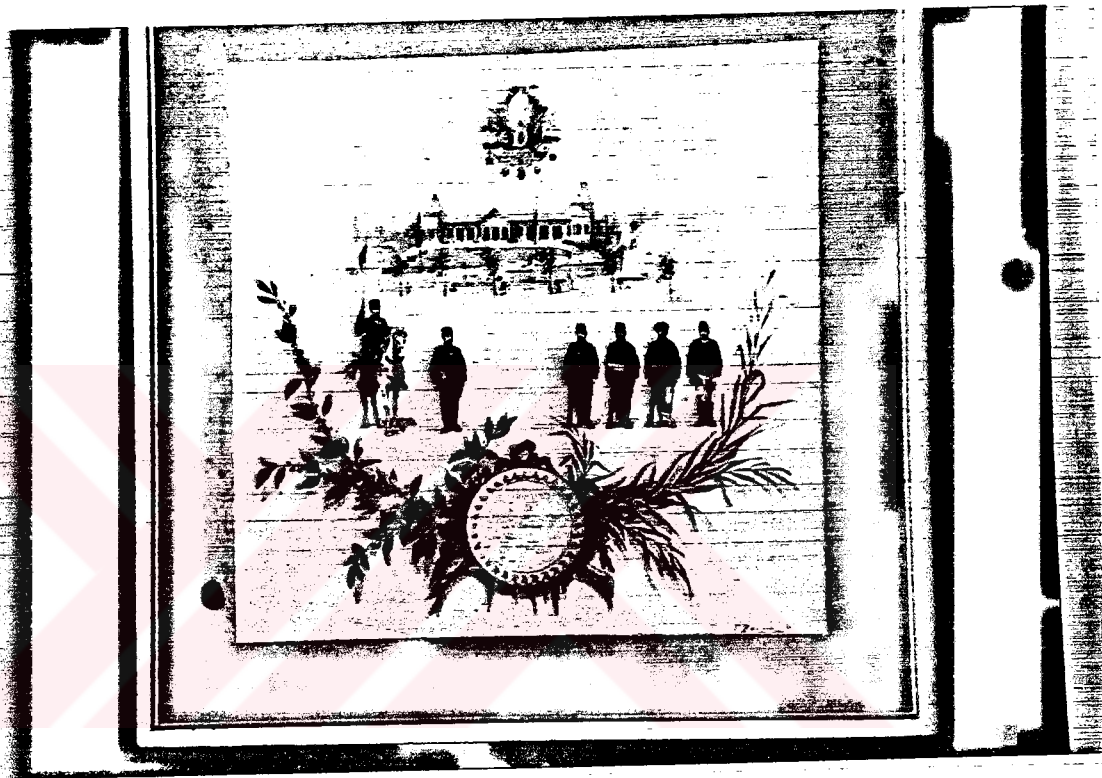
Boyutları: 40x50 cm

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın:

Sanatçı resmin ön planına yuvarlak bir madalyon ve bu madalyonun arkasında birbirine çapraz olarak fiyongla bağlanmış zeytin dalı ve mısır yaprağı yerleştirilmiştir. Madalyonun iç bordürünü gri ve beyaz alternatif renkli bir zigzag motifi çevrelemektedir. Sanatçı serbest ve hızlı fırça vuruşlarıyla oluşturduğu zeytin dalı ve mısır yaprağında, yeşilin, kahverenginin tonlarını ve gölgelerde pembe rengi kullanmıştır. Fiyongu açık ve koyu maviyle resmetmiştir. Bu desenin arkasında resmin solunda, elinde kargısıyla süvari zabiti ve elinde kılıcıyla selam durur vaziyette bir diğer zabit yer almaktadır. Aynı hat üzerinde resmin sağında çeşitli sınıflara mensup dört tam teçhizatlı asker bulunmaktadır. Bu askerler ve subaylar II. Abdülhamit döneminde giyilen askeri kıyafetleri taşımaktadırlar. Dönemin askeri giysileri açısından bu figürler belgesel niteliktedir. Sanatçı bu figürlerin işlenişinde ayrıntıcı bir tutum içine girmiş, koyu mavi, kırmızı, pembe, beyaz renklerle figürleri betimlemiştir. Sağ plandaki askerler özellikle incelenmeye değerdir. Bunlardan sağdan birincisi kıyafetini dönemin Avrupa'sının askeri kıyafetini yansıtmaması açısından İstanbul'daki birliklere mensup olduğunu düşündürmektedir. Sağdan ikinci ve üçüncü askerler ise Rumeli ve Anadolu'ya özgü kıyafetlerle adı geçen bölgelerden seçilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Sağdan dördüncü askerin ise sırmalı beyaz pantolonu ve ceketiyle bir deniz eri olduğu anlaşılmaktadır.

Resmin arka planında cephesi sarıya boyalı tek katlı, girişi üçgen alınlıklı, iki yanı köşe kuleli bir yapı konulmuştur. Bu yapı hafifçe yükseltilmiş bir tepecik üzerinde bulunmakta, önünden sağ ve sol yanına doğru parmaklıklar inmekte ve önünden geçen yol yine bu beyaz boyalı parmaklıklarla kapatılarak yapının cephesinde yeşil bir bahçe oluşturulmaktadır. Yapının esas girişi ise yerden kısa bir mesafeyle yükseltilmiş duvar, bu duvarın üzerinde dalgalı hatla yapılmış demir parmaklıklar ve kapı oluşturmaktadır. Dış kapının önünde yeşil yapraklarıyla altı ağaç aralıklarla yer almaktadır. Binanın sağında binanın iç cephesini çevreleyen alçak duvarlı, beyaz parmaklıklı iç kapının beyaz boyalı kule formu giriş kapısı ve bunun önünden yukarıya doğru uzayan yol bulunmaktadır. Arka planda oldukça belirsiz olarak ağaçlar betimlenmiştir. Resmin üst kısmı açık maviyle beyaza boyanarak gökyüzü resmedilmiştir. Resmin üst kısmında Osmanlı arması ve II. Abdülhamit'in tuğrası yer almaktadır. Sanatçı bu resme serbest bir fırça kullanımıyla doğa gerçekçiliği içinde fotoğrafik bir tavırla yaklaşmıştır. Konunun kurgulanması belirgin bir sembolizmi ve yapılan eklemelerle Sultan'ın askerlerine olan sevecen yaklaşımını vurgulamaktadır. Resmin ön planındaki madalyon içinde sülüs hatla şu yazı yer almaktadır: "Evlad-ı şühedaya ve malûl-u gaza asâkire şahane-i inayesi yadigârıdır." Bu cümle günümüz türkçesine, "Şehit çocuklarına ve malûl gazilere Sultan'ın yadigârıdır" biçiminde uyarlanabilir. Bu yazıdan, resmin arka planında yer alan binanın, II. Abdülhamit döneminde Yıldız'da inşa edilen askeri hastane olabileceği akla yakın gelmektedir. Nitekim Dolmabahçe Sarayı Arşivi'nde bulunan 1302 (M. 1886) tarihli, 991 sıra no.lu belge, Vasiliki kalfa tarafından Yıldız civarında inşa edilen hastahane ve süvari koğuşlarının masraflarını bildirmektedir. Resmin ön planında bulunan askerlerin içinde bir süvari zabitanın yer alması da düşüncemizi desteklemektedir. Buradan II. Abdülhamit'in 1886 (H. 1302) yılında Yıldız'da yaptırdığı hastahanenin anısına, bu binanın, hizmet ettiği teşkilatın mensupları olan askerlerin ve kendi otoritesinin sembolü olan tuğralı armasının da bulunduğu bir resmi görsel bir belge olarak Saray Ressamı Zonaro'ya yaptırarak somutlaştırmasını istediği yargısına varmaktayız.



Kat. No. 4. 2. 1. 5.

Res. 37

Dia. 37

Adı: Kaiser Wilhelm ve Eşinin Yıldız Sarayı
Chalet Köşkü'ne Gelişi

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı Mabeyn Dairesi
25 No.lu oda

Tarihi: 1899

Boyutları: 79x45 cm.

Tekniği: Resim kağıdı üzerine suluboya

Yayın: İnankur, 2- Germaner, S.2, Oryantalizm ve
Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat
Yayınları, No. 4, İstanbul. 1989, s.173.

Sanatçı resmin konusunu Alman Kaiser'i Wilhelm ve eşinin 1898 yılında İstanbul'u ikinci kez ziyaret edişlerinde, Yıldız Sarayı Chalet Köşkü'nde karşılandıkları anı betimleyerek belirlemiştir. Resmin ön planında soldan sağa doğru toprak zemin, sağda beyaz bir atın üzerinde tören kıyafetleri giymiş süvari albayı yer almaktadır. Atın yüzü seyirciye dönüktür, süvari albayı ise konuk İmparator ve eşine bakmaktadır. Resmin ikinci bölümünde sağ tarafta bir süvari alayı, onun önünde dört atın çektiği landon tipi arabanın içinde Kaiser Wilhelm ve eşi bulunmaktadır. Biri atın üzerinde olmak üzere sırmalı tören kıyafetleri içinde dört seyis atları tutmaktadırlar. Arka planı soldan sağa doğru Chalet Köşkü kaplamaktadır. Köşkün Selamlık kapısında saray görevlileri, paşalar, Alman elçisi, Alman subayları ve yabancı ülke temsilcileri tören kıyafetleriyle İmparator ve İmparatoriçe'yi karşılamaktadırlar.

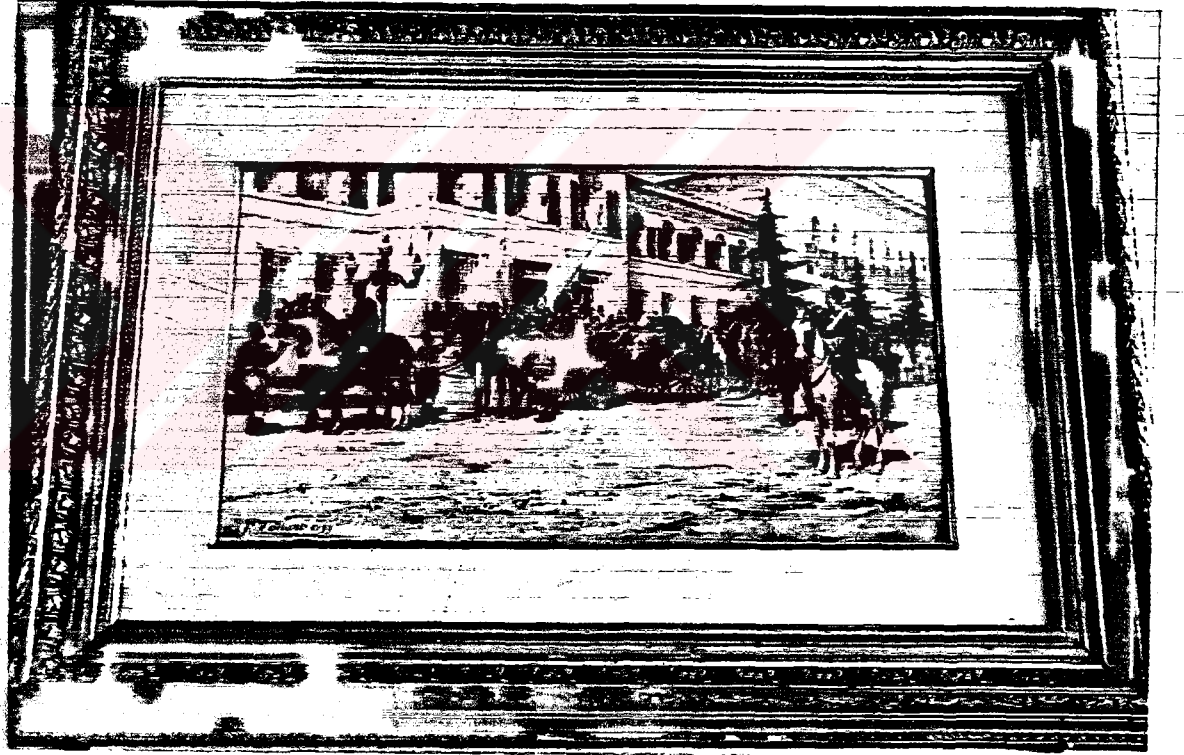
Zonaro Wilhelm ve eşinin Chalet Köşkü'nde karşılandığı anı betimlemiştir. Süvari alayının eşliğinde, İmparator ve İmparatoriçe Köşke henüz varmışlardır. Araba durmuş, arabacı elindeki dizginleri ve kamçısını bırakmak üzere ayağa kalkmış, arabadan inmektedir. Kaiser Wilhelm ve eşi arabanın içinde oturmakta, kendilerini arabadan indirecek olan yaverin arabanın kapısını açmasını beklemektedirler. Seyisler mavi renkli sarı sırmalı cepkenli, şalvarlı tören

giysileri içinde atları tutmaktadırlar. Üst düzey saray mensupları, paşalar, elçiler, askeri görevliler Köşkün Selamlık kapısında dizilmişler, İmparator ve İmparatoriçe'nin arabadan inmesini beklemektedirler. Resmin sağ ön planına yerleştirilmiş olan süvari albayı profilden resmedilmiştir. Sanatçı böyle yaparak seyirciyi büyük bir karşılama töreninin atmosferine sokmak istemiş olmalıdır. Kaiser Wilhelm siyah renkli üzerinde madalyalar olan bir ceket, pantolon, sorguçlu kalpak ve çizme giymiş, eşi ise beyaz uzun bir elbise, beyaz eldiven, çiçekli, tüllü beyaz bir şapka giymiş ve elinde bir şemsiye tutmaktadır. Kaiser ve eşini karşılayacak olan kişi ise tüylü mihferi ve askeri tören kıyafeti içinde Alman askeri ateşesi olduğunu düşündüğümüz subaydır. Bunun arkasında kırmızı fesleri, sırmalı tören giysileri içinde Alman askeri ateşesi olduğunu düşündüğümüz subaydır. Bunun arkasında kırmızı fesleri, sırmalı tören giysileri içinde paşalar, diğer askeri ateşeler, fötr şapkalı elçiler ve saray görevlileri yer almaktadır. Sanatçı ölçülü fırça vuruşları, doğa gerçekçiliği içinde ve fotoğraflık bir anlatımla bu bölümdeki figürleri betimlemiştir. Yapısal açıdan İmparator ve İmparatoriçe'nin bulunduğu konvoy ve Köşkün horizontal hatlarıyla yataylıklar, fenerler, çam ağaçları ve seyislerle dikeylikler oluşturularak resmin dengesi belirlenmiştir. Ön plandaki süvari albayının ve Köşkün kapısındaki kalabalık grubun diagonal konumları perspektife ve resme bir hareket getirmektedir. Ön plandaki toprak zemin kahverengi ve sarıyla oluşturulmuştur. Seyislerin mavi renkli, sarı sırmalı elbiseleri ve kırmızı fesleri ön plana çıkmaktadır. Sanatçı Chalet Köşkü'nü betimlerken, hızlı, serbest fırça vuruşları kullanmıştır. Açık sarı, beyaz renkleri cepheleri, oliv yeşilini ise pencereleri resmederken kullanmıştır. Kapılar ve pencereler öğle güneşi altında parıldamakta, titreşmektedir. Ayrıntılardan çok renksel hareketin betimlendiği Chalet Köşkü'nün cephesindeki pencerelerin gölgeli kısımları leylak rengine boyanmıştır. Zonaro aynı serbest fırça vuruşlarını ve renk ağırlıklı ayrıntısız betimleme yöntemini resmin sağ arka planındaki süvari alayında da uygulamıştır.

Nitekim burada bir birinin içine girmiş lekeler olarak beliren figürler ve atlar bulunmaktadır. Böylece

renksel perspektifi de kuvvetlenmiştir.

Bu resim, tarihine baktığımızda Kaiser Wilhelm'in ikinci ziyaretinden bir yıl sonra, 1899'da tamamlanmıştır. Zonaro'nun İmparator ve İmparatoriçe'nin ziyaretleri sırasında çekilen bir resimden faydalanarak, II. Abdülhamit'in isteği üzerine bu resmi oluşturduğu akla gelmektedir.



Kat. No. 4. 2. 1. 6.

Res. 38

Dia. 38

Adı: Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsünden Geçişi

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı 47 No.lu
Müzik Odası

Tarihi: 1901

Boyutları: 202x117 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Öner, S., "Geçmişten Günümüze Önemli Bir
Birlik Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu",
Millî Saraylar, No.1, İstanbul. 1987, s.,
92-93.

Bu resmin bir diğer benzeri, Zonaro tarafından 1896 yılında yapılmış, II. Abdülhamit'e sunulmuş sanatçının Saray'a alınmasına neden olmuştur. 1896 tarihli resim II. Abdülhamit tarafından dönemin Fransa Parlamentosu Başkanı Paul Deschanel'e armağan edilmiştir (204). Adı geçen resim günümüzde Fransa Parlamentosu'nda bulunmaktadır (205).

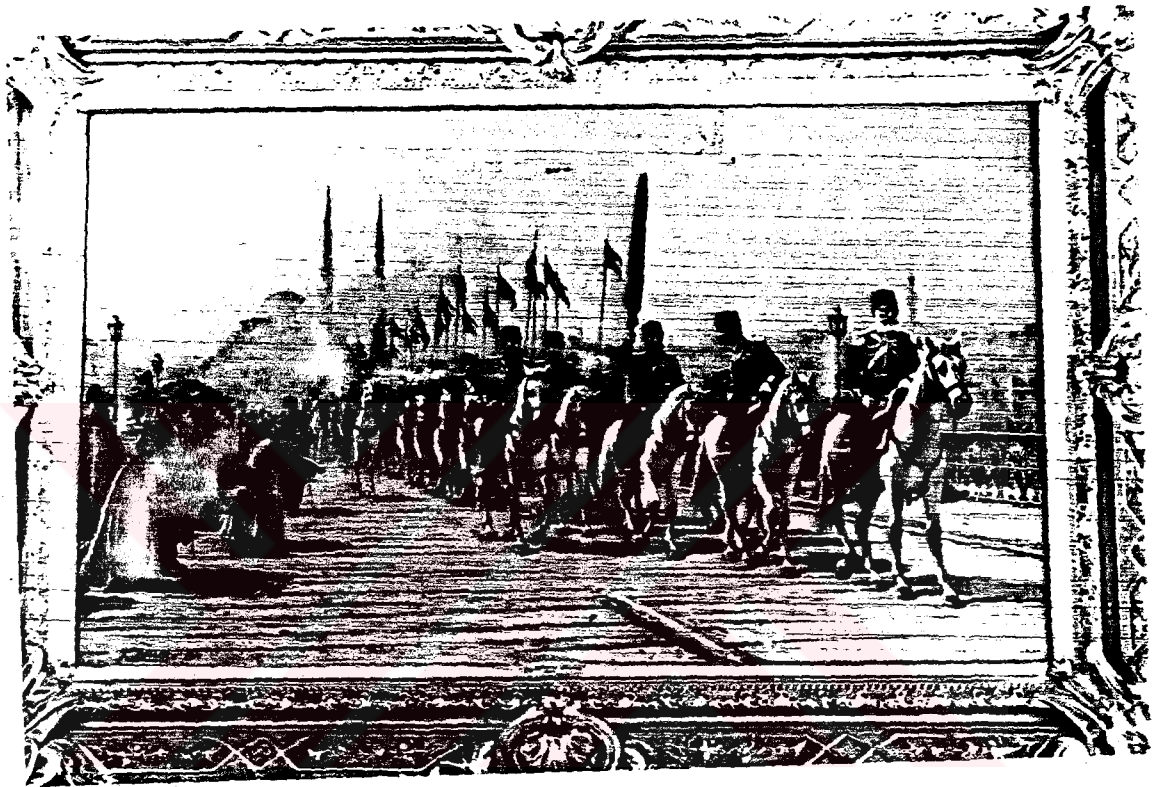
Sanatçı resme Karaköy yönünden bakmıştır. Resimde perspektif ögesi ön plana çıkarılmıştır ve kuvvetle vurgulanmıştır. Resmin ön planı iki ana bölümden oluşmaktadır. Sağda, başlarında komutanları ile arka plana doğru derin bir perspektifle uzanan Ertuğrul Süvari Alayı'nın asker ve zabıtları, beyaz atları üzerinde, tören giysileri ve mızraklarıyla yer almaktadır. Solda ise, bu görkemli geçit törenini seyreden çeşitli sınıflara ve ırklara mensup İstanbul ahalisi bulunmaktadır. Arka planı eski yarımada oluşturmaktadır. Burada solda Yeni Cami ve sağda Bayezid kulesi belirgin olarak görülebilmektedir.

Sanatçı bir öğle zamanında gerçekleşen bu geçit töreninde, parlak ve bol ışıklı bir mekanı betimlemiştir. Resim genel yapısı içinde, Zonaro'nun ayrıntıcı, fotoğraflık keskin bir gerçekçilik içinde resmi oluşturduğu söylenebilir. Süvari alayına diagonal olan bir yerden bakarak resmeden sanatçı, resmin sağ ön

planından arkasına doğru belirgin bir perspektifle süvari alayını gerek hacimsel gerekse resmin ana ögesi olarak ön plana çıkartmaktadır. Burada ön planda, alayın önünde beyaz sakallı, madalyonlu süslü tören kıyafetlerini giymiş, sağ elindeki kılıcı selam durumunda tutan, sol eliyle atının dizginlerini tutmuş olan süvari komutanı yer almaktadır. Bunun arkasında atının üzerinde hafifçe arkaya dönerek ardındaki zabite bir şeyler söylemeye hazırlanan komutan yaveri bulunmaktadır. Alayın sancağı kırmızı bir kılıfa sarılı olduğu halde, sancaktar süvarinin elindedir. Zonaro, alayın betimlenişinde ölçülü fırça vuruşlarıyla, doğa gerçekçiliğine sıkı sıkıya bağlı fotoğrafik denecek kadar ayrıntıcı bir tutum içinde çalışmıştır. Süvarilerin bindiği tüm atlar beyazdır, tırıs yürüyüşü içinde uyumlu adımlarla seyirciye doğru ilerlemektedirler. Biraz sonra tüm alay Galata köprüsünden geçişini tamamlayacak ve seyircinin yanından geçecektir. Askerler siyah kalpak, siyah üniforma giymektedirler. Mızraklarının ucundaki kırmızı flamalar rüzgarla uçuşmakta, güneşin parlak ışıklarıyla ön plana çıkmaktadır. Sanatçı böylece tüm ihtişamıyla, ağır ağır ilerleyen bir süvari alayının-bu alay Padişah'ın da önem verdiği seçilmiş askerlerden kurulu bir alaydır- seyirci üzerinde yaratacağı etkiyi iyice hesaplamıştır.

Galata köprüsü günümüzde mevcut olmayan köprüdür. Sanatçı daha serbest fırça vuruşlarıyla sarı ve kahverengiyle ahşap köprünün dokusunu oluşturmuştur. Öyle ki köprünün iki yanındaki su olukları görülebilmektedir. Resmin en sağında köprünün parmaklıkları ve fenerleri titrek, parıldayan bir görünüm içinde ayrıntısız olarak resmedilmiştir. Resmin sağında ise bu töreni seyreden İstanbul halkı bulunmaktadır. Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı'nı betimlerken uyguladığı titiz, ayrıntıcı fırça vuruşlarını, İstanbul halkını betimlerken uygulamamıştır. Bunun yerine, parlak ışık altında, hızlı fırça vuruşlarıyla, rengin ön plana çıktığı bir çalışma içine girerek, belki de süvari alayının vurgulanmasını istemiştir. Buna karşın resmin solundaki insanlar, renksel özelliğin ağır bastığı bir görüntünün parçaları olarak daha doğal, daha içten bir görüntü ve hareket içindedirler. Resmin sol ön planında başında geniş

kenarlı kapkası, kravatı, ceketı, pantolonu, elinde pardesüsü ve şemsiyesiyle Avrupalı bir erkek ve yanında süslü şapkası, uzun sarı elbisesiyle Avrupalı bir kadın yer almaktadır. Kadın boynuna astığı, dönemin modası olan sapsız gözlüğünü gözüne götürerek alayın geçişini dikkatle izlemektedir. Arkalarında bulunan kırmızı fesli fakir bir adam, umutsuz bakışlarla önünden geçen askerleri süzmektedir. Avrupalı çiftin arkasında uzun pembe elbisesi ve peçesiyle bir İstanbullu hanım, şemsiyesini arkasına doğru eğerek, bir eliyle peçesini aralamış, yüzünü açarak bu olayın tanıklığına ortak olmaktadır. Bu kadının önünde yaşlıca bir kadın, uzun iki parça sarı renkli elbisesi içinde hafifçe eğilerek, yüzünü örten peçesini açmış olarak, elinden tuttuğu çocuğa bir eliyle süvarileri göstererek bir şeyler anlatmaktadır. Çocuk kırmızı fesi, denizci ceketı ve pembe elbisesiyle varlıklı bir aileden geldiğini hissettirmektedir. Arka planda, köprü üzerinde yürüyen Batılı ve Osmanlı ahali yer almaktadır. Sanatçı özellikle figürleri arka plana doğru daha büyük bir serbestlik içinde ayrıntıdan arındırmış, renk lekelerine dönüştürmüştür. Köprü üzerindeki fenerlerden yansıyan parıltılar, sanatçının bu tutumunu sürdürdüğünü göstermektedir. Resmin arka planını oluşturan Yeni Cami, Bayezid kulesi ve eski İstanbul dokusu gri-mavi, mor bir silüet halinde karşımıza çıkmaktadır. Köprünün Eminönü tarafından çıkan Yeni Camiyi perdeleyen duman gri-mor renkle betimlenmiştir. Gökyüzü ise bulutsuz, açık maviye boyanmış, açık bir havanın parlak bir ışığın belirleyici nitelikte bir ögesi olarak vurgulanmıştır.



Kat. No. 4. 2. 1. 7.

Res. 39

Dia. 39

Adı: Yangın Var

Bulunduğu yer: İmtaş A.Ş. Koleksiyonu-İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1908

Boyutları: 131x208 cm

Tekniği: Pastel

Yayın: Thalasso, A., "Fausto Zonaro Peintre de S.M.I.le Sultan", Figaro Illustré, No.203, Paris. 1907, s.23.

Resmin konusu, dönemin İstanbul'unun yaşamının bir parçası olan çıkan yangını söndürmek üzere tüm gayretleriyle koşan tulumbacılar ve Galata Köprüsü üzerindeki kent halkıdır. Resmin boyutları, Ertuğrul Süvari Alayının Galata Köprüsü'nden Geçiş adlı resim gibi büyük tutulmuştur. Ancak bu kez Zonaro, oldukça sık rastlanan kente özgü bir yaşam kesitini betimlemiştir. Bununla birlikte, adı geçen resimdeki mekanı ve insanları yeniden bu resme uyarlamıştır. Resmin ön planında başlarında reisleri olduğu halde büyük bir hızla seyircinin üzerine doğru koşan tulumbacı bölüğü yer almaktadır. Resmin sağında ve solunda üzerinden geçtikleri köprüde bir an için durarak bu koşturmacayı izleyen kent halkı bulunmaktadır. Arka planda eski kent dokusu, Yeni Cami, evler ve Bayezid Kulesi betimlenmiştir.

Resmin ön planında, elinde metal bir boru tutan beyaz sakallı, yaşlı tulumbacı reisi, hızla elini hafifçe kaldırarak ileriye doğru atılmaktadır. Arkasında tulumbacılar koşmaktadırlar. Bunlar üzerlerinde beyaz gömlek, beyaz şalvar giymiş, bellerine bez dolamışlar, ayakları çıplak olarak ilerlemektedirler. Tulumbacıların bazıları yeşil ve turuncu gömlek giymiş, kimisi fes, kimisi takke, kimisi de takkesinin üzerine kumaş sarmıştır. Tulumbacılarından biri vücudunu yana doğru eğerek tulumbayı taşımakta ve hızlı adımlarla koşmaktadır. Arka plana doğru tulumbanın kolu, havaya kalkmış kürekler, kazmalar görülmektedir. Tulumbacı bölüğünün arkasında bir arabaya binmiş çağdaş kıyafetler

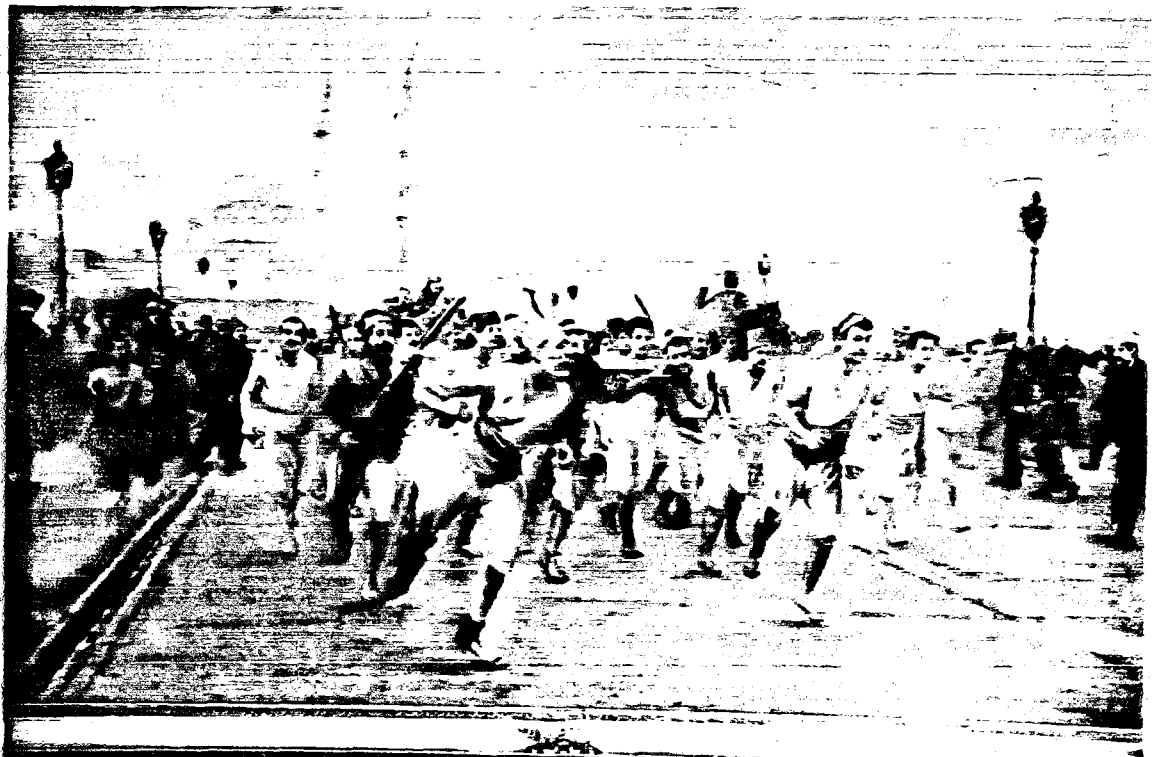
içinde başlarında mihferleriyle itfaiyeciler yer almaktadır. Bunlardan biri borazan çalarak yolun açılmasını sağlamaya çalışmaktadır. Yolun açılmasını sağlayanlardan soldaki ise elindeki kamçıyı havaya kaldırmış olan bir zabittir.

Resmin solunda bu olayı izleyen Avrupalı bir kadın ve erkek yer almaktadır. Kadın başında şapkası, uzun siyah, kalkık yakalı elbisesi içindedir. Adam ise geniş kenarlı şapka, siyah palto ve pantolon giymiştir. Şişmanyar, bu çiftin Zonaro ve karısı Elisa olduğunu söylemektedir (206). Bu durumda önceki resimde köprünün aynı yerinde duran Avrupalı çiftin de sanatçı ve karısı olduğu akla gelmektedir. Çiftin önünde üzeri yırtık, ayağı çıplak bir dilenci çocuk koşmakta ve tulumbacılar bakmaktadır. Bu çocuğun arkasında biri pembe, diğeri yeşil elbiseli iki kadın peçelerini açmışlar büyük bir ilgiyle bu heyecanlı olayı izlemektedirler. Bu kadınlardan yeşil elbisesi olanı, şemsiyesini arkasına doğru eğmiş sağ elini yüzüne götürerek peçesini açmıştır. Zonaro bu kadını, önceki resimde aynı jest içinde, tek başına olarak ve pembe bir elbise içinde betimlemiştir. Köprünün üzerinde yollarına devam eden insanlar ve durup bu olayı seyredenlerden oluşan kalabalık arkaya doğru uzamakta, kırmızı feslerin ön plana çıktığı bir renk çizgisi ortaya çıkmaktadır. Resmin sağında, köprüdün bakarak bu hareketliliği kanıksadıklarından seyretmeyen setreli ve fesli İstanbul efendilerinin yanı sıra kısa kenarlı şapkası, ceket ve pantolonuyla elinden tuttuğu denizci kıyafetli golf pantolonlu çocuğu hızla çekerek götüren birkaç levanten ya da Hristiyan Osmanlı vatandaşları yer almaktadır.

Zonaro pastel tekniğiyle oluşturduğu bu resimde, tekniğin tüm güçlüklerine karşın ince bir araştırmanın, ciddi bir gözlemin sonucu olduğu anlaşılan ayrıntıcı bir tavırla konuyu resmetmiştir. Yangının Pera'da olduğu anlaşılmaktadır. Yangını söndürmeye çıplak ayaklı, fakir İstanbul tulumbacıları koşmaktadırlar. Zonaro, İstanbul halkının iki önemli kesitini ve İstanbul'un fakir Müslüman ve zengin levanten kesimlerini birleştiren Galata Köprüsü'nü resmin ana konusunu destekleyen öğeler olarak betimleyerek, İstanbul'u oluşturan halkın çok renkli mozayliğini ve bu mozayğin arasındaki derin

uçurumu vurgulamıştır.

Sanatçı her figürü en ince ayrıntısına kadar resmetmiş, figürlerin hareketini oldukça titiz bir gözlemin sonucu olarak doğru oranlar ve g cl  bir perspektifle oluşturmuştur. Bu nedenle her figür kendi içinde bir harekete sahip olmakla birlikte, grup halindeki hareket etkisinden fazla bir şey kaybetmemektedir. II. Abdülhamit döneminde varlığı süren tulumbacıların ardından  ağdaş itfaiyecilerin gelmesi, çağın teknolojisini izleyen Sultan'ın kentin güvenliği konusunda aldığı yeni önlemleri de gözler önüne sermektedir. Bu resimde de perspektifin etkisini belirginleştiren ögeler -figürlerin sağ ve solda arkaya doğru konumları, köprünün ahşap tabanındaki su olukları, serbest elle yapılmış fenerler- g cl  bir kurgulamayla oluşturulmuştur. Sanatçı bu resimde de öğle zamanını seçmiş, güneşin parlak ışınlarıyla eriyen renklerin ve biçimlerin sağladığı yumuşak geçişleri, arka plandaki kent dokusunda uygulamıştır. Mavi, açık kahverenginin karışımından oluşan belirgin konturlu Yeni Cami, mavi, sarı, kahverengiyle oluşturulan siluet halindeki binalar ve Bayezid Kulesi eriyen renkleri ve biçimleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Buna karşın Haliç kıyısındaki binaların turuncu damları ve açık seçik olmayan cepheleri gün ışığının, atmosferik etkinin yansımalarıdır.



Kat. No. 4. 2. 1. 8.

Res. 40

Dia. 40

Adı: Karaköy'den Galata Köprüsü'nün ve Eminönü'nün
Görünümü

Bulunduğu yer: Sotheby's Müzayede Şirketi'nin
21 Nisan 1990'da Monaco'da yapılan
satışında bir özel koleksiyona
dahil olmuştur.

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1904

Boyutları: 52x97 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: Tableaux Italiens du XIX'e Sieclè. 21 Avril
1990, Sotheby's, No. 1116, Sussex 1990,
s.108.

Resmin ön planında Karaköy iskelesinin yanından
Galata Köprüsü'ne uzanan yol yer almaktadır. Ön planın
sağında bu rıhtıma yanaşmış kayıklar, kürekçiler,
rıhtım, rıhtım üzerindeki insanlar bulunmaktadır. Resmin
sağından, sol arka plana doğru Galata Köprüsü, köprü
üzerindeki ahşap kulübe, arka planda kent silüeti yer
almaktadır.

Bu resimde sanatçının öğle saatlerinin ardından
akşamın yaklaşmak üzere olduğu bir zamanın ışığını
seçtiğini görüyoruz. Ön planda günlük yaşamın devingen
atmosferi içinde Karaköy rıhtımından geçen insanları
görüyoruz. Bunlar fesli, kahverengi elbiseli erkekler,
turuncu, yeşil elbiseli pececi, ellerinde şemsiye olan
kadınlardır. Sanatçı ışığın ve renklerin nesneler
üzerindeki parıltılarını, kalabalığın hareketini
Empresyonizm'e yaklaşılan bir tutumla, lekeli, hareketli
bir fırça ile betimlemiştir. İnsan kalabalığı resmin
sağında köprünün üzerinde kahverengi ve kırmızı
noktacıklara dönüşmekte, köprünün arkasındaki
velkenlilerin direkleri mor ve sarı renkler halinde
parlamaktadır. Deniz açık mavimsi boyanmış, üzerindeki
küçük parıltılar koyu maviyle ifade edilmiştir. Kayıklar
ve kürekçiler hızlı bir fırçayla avrıntılardan
arındırılmıştır. Köprü ve üzerindeki kulübe sarı ve
kahverengile boyanmış, köprünün ve üzerinde vuruven

insanların birbiri içinde erimesiyle oluşan mor bir çizgi resmin soluna doğru uzamaktadır.

Arka plandaki leylek rengine boyanmış kent silüetinde Bayezid Kulesi ve Süleymaniye camisinin konturlarını görebilmekteyiz. Limon sarısına boyanmış gökyüzünde köprüden çıkan turuncu dumanın izleri yer almaktadır.



Kat. No. 4. 2. 1. 9.

Res. 41

Dia. 41

Adı: Bahçedeki Kız

Bulunduğu yer: Özel Koleksiyon-İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1906

Boyutları: 67x40 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: 129. Müzayede Kataloğu, 8 Nisan 1990, Antik
AŞ. Müzayede Organizasyonu, İstanbul. 1990,
s.23.

Sanatçı resmin ön planına bir bahçe içinde elinde topladığı çiçeklerle küçük bir kız çocuğunu, arkasına iki ağacı yerleştirmiş, arka plana ise damlar ve uzakta minareleriyle kent dokusunu yerleştirmiştir.

Zonaro, topladığı çiçekleri elinde tutan kız çocuğunu kentin tepelik bir kesiminde yer alan bahçede betimlediği bu resimde, ön planda aceleci fırça vuruşlarıyla bitkileri yeşile, toprağı kırmızı kahverengine boyamıştır. Bahçe soldan sağa doğru uzanmaktadır. Gri uzun bir elbise giymiş kız çocuğunun yüzünde çok ayrıntıya girmeyen sanatçı, elindeki çiçekleri sarı ve pembe lekeler halinde betimlemiştir. Kızın elbisesinin üzerine ince yeşil rengi sürerek gri elbisenin yarattığı tek düzeliği ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bahçenin yeşil lekeler halinde betimlenişi sanatçının anlık görüntülere verdiği önemi ortaya koymaktadır. Ağaçlar ise kahverengi ve yeşilin noktacıklar halinde sürülmesiyle oluşturulmuştur. Arka plandaki damlar diagonal olarak yerleştirilmiş, kahverengi ve turuncu renkler yüzeysel olarak sürülerek oluşturulmuştur. Kent dokusu pembe ve mor renklerle ifade edilmiştir. Gökyüzü sarı, mor, gri ve açık maviye boyanmıştır.

Bu resimde Zonaro'nun renkçi tutumu ve renkleri karıştırmadan, hızlı fırça vuruşlarıyla resmi betimleyişi açıkça gözlemlenmektedir.

165



85

101

Kat. No. 4. 2. 1. 10.

Res. 42

Dia. 42

Adı: Gün Batımında Balıkçı Teknesi ve İstanbul

Bulunduğu yer: Mafalda Zonaro Meneguzzer

Koleksiyonu-Floransa

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1907

Boyutları: 30x40 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Resim ön planda, içinde balıkçısıyla bir kayık, arkasında deniz ve arka planda eski yarımada biçiminde kurgulanmıştır.

Zonaro ön planın tamamını uzun bir kayık ve içindeki balıkçısına ayırmıştır. Bu geniş bir yataylık oluşturmaktadır. Yanı sıra denizin eski yarımadanın oluşturduğu yatay şeritler resmin dengelenişini sağlamakta, balıkçının dikeyliği resmin hareketini yaratmaktadır. İstanbul'da güneşli bir günün ardından, güneş ışınlarını kentin üzerinden batıya doğru çekmekte ve yerini gecenin karanlığına bırakmaktadır. Sanatçı güneş ışınlarının kentin üzerinden çekilmekte olduğu, son pırıltılarını yaydığı anı betimlemiştir. Resmin ön planına uzun ve sivri burunlu kayığıyla bir balıkçıyı koymuştur. Hızlı bir fırça, uzun fırça vuruşları ve boyanın kalın sürülmesiyle oluşturulan resim, sanatçının konuya empresyonist bir bakış açısıyla yaklaştığını vurgulamaktadır.

Kent silueti laciverde boyanmıştır. Güneş kentin siluetini oluşturan çizginin ardına girmiş, beyaz, sarı, pembe, leylak rengi parıltılarının son çirpinişleriyle aydınlanmaktadır. Güneşin battığı yerde kalan lacivert kent silueti turuncu noktacıklarla boyanarak, güneşin batmakta olan biraz sonra ortadan kaybolacak bir varlığın titreşimleri betimlenmiştir. Resmin arka sağ planından soluna doğru yayılan, kalın lekeler halinde vurulan mor noktalar kentin üzerindeki bulutların, güneşin son ışınlarıyla aldığı renk parıltıları durumuna

gelişlerini ortaya çıkarmaktadır. Deniz yaşayan, her an değişen bir varlık olarak, böyle bir anda lacivert ve çivit mavisi bir hal almış, güneşin son parıltıları sarı, pembe titreşimler olarak öne doğru uzanmaktadır... Resmin ön planındaki balıkçı kayığıyla tek vücut olmuş, lacivert bir leke halinde ortaya çıkan gecenin habercisi olarak resmedilmiştir. Buna karşın kayığın uç kısmındaki turuncu lekeler, balıkçının keskin konturları üzerinde de titreşerek, renksel hareketin henüz bitmediğini ifade etmektedirler.



Kat. No. 4. 2. 1. 21.

Res. 43

Dia. 43

Adı: Gezgin Berberler

Bulunduğu yer: Mandrini Koleksiyonu-Pavia

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1914

Boyutları: 53x78 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Resmin kurgulanışı: Ön planda etki noktası durumunda olan sırtı seyirciye dönük berberin solundan arka plana doğru uzayan bir diğer berber, traş olan adam, buradan resmin sol arkasına doğru giden üç ağaç; resmin sağına doğru uzayıp giden iki ağaç, traş olan adamlar ve berberler, resmin sağına ve soluna diagonal olarak yerleştirilmiştir. Arka planda Mısır Çarşısı, bir kaç tuğla örgülü bina düzlemsel olarak konulmuştur. Sanatçı resmin diagonalliğini, dikey unsurlarını ağaçların ve insanların konumuyla oluşturmuş, açık havada gerçekleşen bir yaşam sahnesinin tüm hareketini resme aktarmıştır.

Resmin konusunu 20. yüzyıl başına dek İstanbul'da geçerliliğini sürdüren bir meslek olan gezginci berberlerin uğraşları ve alışveriş eden kent halkı oluşturmaktadır. Günümüzde de bir ticaret alanı olan, Mısır Çarşısı'nın yanında bulunan seyyar satıcıların yer aldığı bölüm resmin konusunun geçtiği yer olarak seçilmiştir. Resmin ön planında sağa ve sola doğru bir üçgen oluşturan ve diagonal olarak yerleştirilen dört berber ve dört müşterisi bulunmaktadır. Soldan sağa doğru beyaz şemsiyeler altına kurdukları tezgahlarında satış yapan gezici satıcılar, alışveriş yapan insanlar ve küçük taburelerinde oturarak birbirleriyle sohbet eden, kahvesini içen kent halkı görülmektedir. Burası ayak üstü alışveriş edilen, berberlerin bulunduğu, kısa süreli de olsa insanların dinlendiği kahvelerin yer aldığı, hem alışveriş yeri hem de kısa süreli dinlenilecek bir yerdir. Kanımızca Zonaro, İstanbul'da yaşadığı sıralarda karısı tarafından çekilen bir fotoğraftan yararlanarak oluşturduğu bu resimde, kentin

yaşayışının en renkli yanlarından birini betimlemiştir. Resmin etki noktası olan ön plandaki berber, sarı sırmalı mavi cepkeni, şalvarı ve kırmızı kuşağıyla Anadolu'dan geldiğini hissettirmektedir. Bu berber hafifçe öne doğru eğilerek müşterisini traş etmektedir. Müşterisi ise berberin arkasında kaldığından görünmemekte, beyaz önlüğünün bir kısmı görünmektedir. Arkada oturan beyaz gömlekli, cepkenli, kırmızı fesli adam olasılıkla kahvesini yudumlamaktadır. Resmin sağındaki diğer berber başını yana çeviren müşterisinin sakalını traş etmektedir. Bu berber diğeri gibi şalvarlı ve geleneksel giysiler içindedir. Soldaki berber ise uzun ceket, kırmızı fesi ile kente has giysiler içinde müşterisinin sakal traşını yapmaktadır. Solda beyaz örtüler yayılmış ahşap sergi masalarının ve beyaz şemsiyelerin altında malını satan bir satıcı ve almaya hazırlanan kırmızı fesli, lacivert üniformalı bir asker görülmektedir. Sol arka planda taburelere oturmuş sohbet eden, bir şeyler için insanlar yer almaktadırlar. Resmin ortasındaki bir çizgi halindeki hatta şemsiyeler, kırmızı fesleri görülen oturan, alışveriş eden insanlar bulunmaktadır. Bu çizginin sağında pembe elbiseli, mavi feraceli kadınlar, şemsiyeler altında kırmızı fesli erkekler alışveriş yapmakta, yürümekte ve etrafındaki satılık olan herşeye bakmaktadırlar. Sanatçı parlak bir ışık altında, hızlı fırça vuruşlarıyla, ayrıntıyı azaltarak renk lekeleriyle oluşturduğu bir pazar yerini resmetmiştir. Özellikle insanların yüzleri sarı, turuncu parıltılar halinde, hızla vurulan fırça ile resmedilmiştir. Işığın nesneler üzerindeki titreşimleri, parıltıları, hareket eden figürlerin devinimiyle birleşerek bir pazar yerindeki renk mozayığının yarattığı coşkulu anlardan bir kesiti karşımıza çıkarmaktadır. Berberlerin sırmalı, mavi elbisesi, mavi ve yeşilin tonlarını ortaya çıkarmakta, kırmızı kuşağı, yanındaki adamın kırmızı fesiyle birden bire ilk olarak görülen nesneler olmaktadır. Diğer berber ellerini müşterisinin başına koymuş, pembe, sarı parıldayan gömleği, kırmızı kuşağı ve kahverengi şalvarının kenarına gelen ışıkla turuncu titreşimler oluşturan bir renk lekesi olarak betimlenmiştir. Müşterisi ise başını yana çevirmiş, beyaz önlüğü ile birleşerek renkten bir düzlem oluşturmıştır.

Tüm bu renkçi tavrının yanında sanatçı berberin yanındaki hasır taburenin üzerinde duran geniş taş tasını, küçük testi, leğenin içinde sarı ve turuncu renklerle parıldayan bakır ibriği ve önünde oturan köpeği resmederek, dönemin berberlerince kullanılan eşyaları zaman -mekan gerçekliği içinde kusursuzca kullanmıştır. Kırmızı fesler, sarı, mavi, turuncu, pembe, beyaz titreşen, parıldayan elbiseler içinde insanlar, fotoğrafik bir gerçekçiliğin ötesinde, yaşayan, hareket eden, bir an sonra başka bir biçime girecek varlıkların sürekli devinimini vurgularcasına resmedilmişlerdir. Ağaçların betimlenişi kahverengi yapraklarının küçük hareketlerini açığa çıkarır biçimdedir. Mısır Cırsısı küçük ve aceleci fırça vuruşlarıyla mavi renge dönüşen kubbecikleriyle sarı-turuncu cephesinin ışık altında aldığı anlık renk hareketleri içinde betimlenmiş, yanındaki binalar kahverengi damları, pencereleriyle resmin sağ arka planına doğru uzanmaktadırlar. Arkada görülen gri, mavi ve beyaz leke biçiminde betimlenen cami Yeni Cami ya da Süleymaniye olmalıdır.



4. 3. Doğa Manzaraları

Kat. No. 4. 3. 1. 1.

Res. 44

Dia. 44

Adı: Yıldız Sarayı Has Bahçesi

Bulunduğu yer: Dolmabahçe Sarayı Resim Galerisi

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1905

Boyutları: 97x49 cm.

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın: "T.B.M.M. Mili Saraylar Koleksiyonundan Seçmeler", Osmanlı Sarayında Manzara Resmi, T.B.M.M. Vakfı Yayını, İstanbul, 1986, s., 3-4.

Sanatçı, resmin ön planını yeşil çimlerden ve çiçeklerden oluşan ve kenarları birkaç ahşap çitle sınırlandırılmış bir toprak parçası koymuştur. Burası küçük bir su birikintisini andıran bir gölcüğe açılmaktadır. Gölcükten sonra yukarıya doğru bir patikayla yükselen, büyük bir ağaçla başlayan, etrafında küçük ağaçlar, çiçekler bulunan bir tepecik yer almaktadır. Kanımızca, sanatçının Yıldız Sarayı'nın bahçelerinden biri olan bu bol yeşilin bulunduğu yeri betimlemesi, olasılıkla II. Abdülhamit'in manzara resmine olan düşkünlüğünden ve Zonaro'nun manzara resmine karşı büyük yeteneğinden kaynaklanmaktadır.

Sanatçı ön planda küçük ve aceleci fırça vuruşlarıyla, noktacıklar halinde açık yeşil, filiz yeşili ve fıstık yeşili ile çim zemini, aynı yeşil tonları ve mor renkle resmin ön planının sağında bulunan çiçekleri betimlemiştir. Yanı sıra kahverengi ve sarıyla çimin üzerine düşen yaprakları oluşturan sanatçı, iki toprak zemin arasında kalan ve ağaçların gölgesiyle koyu bir renk alan gölcüğü koyu yeşil ile yatay ve uzun fırça vuruşlarıyla boyamıştır. Gölcükten sonra yukarıya küçük bir patikayla çıkılan hafif meyilli bir yokuş yer almaktadır. Burada gölcüğün önünde resmin tam ortasına

konularak bir etki ve denge noktası yaratan ağaç yer almaktadır. Ağacın sağında, arkasında ve solunda yukarıya doğru uzayan yol üzerinde ağaçlar ve daha bodur bitkiler bulunmaktadır. Resmin denge noktası olan ağacın altında, suyun yakınına gelmiş olan ikisi beyaz ve büyük diğerleri yavru sekiz kaz yer almaktadır. Ağaçlar, hacimsellikleri vurgulanarak, gri, kahverengiyle ve küçük noktalar halinde yeşilin tonlarının kullanımıyla Barbizon ressamlarının abartısız doğa gerçekçiliğini hatırlatır biçimde betimlenmiştir. Yukarıdan aşağıya, suyun kenarına inen patika, yeşil, sarı, kahverenginin tonlarıyla, ağacın gölgelemesiyle pembe-mor renklerle bovanmıştır. Sanatçı parlak bir gün ışığı altında, doğanın her zaman rastlanılan insanı rahatlatan renklerinin katıksız bir doğa gerçekçiliği ve ustaca fırça kullanımıyla oluşturmıştır.



Kat. No. 4. 3. 1. 2.

Res. 45

Dia. 45

Adı: Yıldız Sarayı Has Bahçesi

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâni Dilman Koleksiyonu

İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1905

Boyutları: 49x31 cm.

Tekniği: Pastel

Yayın:

Sanatçı, önceki resme konu olan yeri biraz daha geriden resmederek, konuyu oluşturmuştur. Ancak bu kez pastel kullanan Zonaro, resme daha farklı bir tavırla yaklaşmıştır. Ön plan sarı ve yeşil lekeler, turuncu, beyaz, yeşil noktacıklardan oluşan çiçeklerle kurgulanmıştır. Yukarı doğru uzanan patikalı yokuşun açıldığı gölcük daha küçük olarak resmedilmiştir. Yokuşun başlangıcındaki ağacın, yeşil ve siyah renkle betimlenen gövdesi ve yeşilin tonları ve turuncu noktalardan oluşan yaprakları, gün ışığı altında parıldayan ağacın bir anını yansıtmaktadır. Ağacın altındaki kazlar daha öne çekilmiş, beyaz ve turuncu renk lekelerine dönüştürülerek ayrıntılarından arındırılmıştır. Arka plandaki ağaçlar ve yol önceki resme göre daha düzensiz ve gelişi güzel yerleştirilerek, parktan çok bir orman içindeymiş izlenimi yaratılmak istenmiştir. Yukarıya doğru uzayan patika, sarı, yeşil, turuncu renklerle boyanarak güneşin yansımalarını, titreşimlerini, bir an içinde gerçekleşen ışık olaylarının bir kesitini gözler önüne sermektedir. Yolun iki yanındaki bitki örtüsü kabaca ve aceleyle boyanarak, formları eritilerek yeşil rengin devinimi açığa çıkarılmıştır.

Sanatçı bu resimde diğerine oranla ışığın etkilerini, nesnelerin hen an devinen, biçim değiştiren organik özelliklerini gözönüne alarak, serbest bir elle çalışmış ve kişisel yorumunu belirginleştirerek ön plana geçirmiştir. Bununla birlikte her iki resimde aynı yerin günün farklı zamanlarında, farklı ışık altında aldığı

renk ve üslup özelliklerini göstermesi bakımından dikkate değerdir.



Kat. No. 4. 3. 1. 3.

Res. 46

Dia. 46

Adı: Yıldız Yolu

Bulunduğu yer: Kemal Erhan Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: Tarihsiz. Yakl. 1905

Boyutları: 59x80 cm

Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya

Yayın:

Sanatçı, resmin ön planına, arka sol plana doğru uzayıp giden düzenli bir toprak yol koyarak hem seyirciyi resmin içine girmeye davet etmekte hem de perspektifin güçlü yapısal bir özelliğe kavuşmasını sağlamaktadır. Resmin sağ ön planında yol bir şerit biçiminde çökertilerek yağmur sularının akması için bir oluk oluşturulmuş, bunun gerisinde ise iki ağaç yerleştirilerek resmin sınırları belirlenmiştir. Ağaçların bulunduğu yerden resmin sağ arka planına doğru uzayan beyaz renkli taş korkuluklar ve bu korkulukların arkasında düzenli bir şekilde yerleştirilmiş bodur bitkiler ve ağaçlar yer almaktadır. Resmin solunda yarısı resmin sınırlamasıyla kesilmiş olan ağaçlar bulunmaktadır.

Kanımızca burası, gerek yolun kenarındaki taş korkuluklarıyla, gerek ağaçların konumlarıyla ve gerekse de yolun düzenleniş şekliyle Yıldız Sarayı'nın Dışbahçe'si olmalıdır. Zonaro açık bir havada, güneşin oldukça parlak olduğu bir saatte ve yaz aylarından birinde bu resmi gerçekleştirmiştir. Seyirciyi resme toprak yolla sokan sanatçı serbest ve hızlı fırça vuruşlarıyla, Corot'yu hatırlatan abartısız doğa gerçekçiliği içinde resmi betimlemiştir. Toprak yol güneşin parlak ışınlarıyla sarıya dönüşmüş, ağaçların gölgeleri uzayıp giden bu sarı diagonal üzerinde yeşil, kahverengi gölgeler ve sarı parıltılar yapmakta, gözü resmin arka planına doğru çekmektedir. Ağaçlar, gövdelerine vuran ışıkların sarı, yeşil ve kahverengi titreşimlerini taşımakta, yaprakları fırçanın küçük

noktacıklar oluşturacak biçimde hızlı fırça vuruşlarıyla yeşile, sarıya boyanmıştır. Öyle ki taştan korkulukların başındaki ağacın yaprakları güneşin etkisiyle sarı ve beyaz noktacıklara dönüşerek titremektedir. Bu resmin yeşil rengin tonlarıyla oluşturulan üst kısmında, yukarıdan aşağıya doğru uzanan, parıldayan sarı bir hat oluşturarak, renksel bir devinim oluşturmaktadır. Yolun taş korkulukları, gözü geriye doğru çeken perspektifi pekiştirmekte, aydınlık bir günün parıltılarını taşımaktadır. Sanatçı ağaçların toprak üzerinde oluşturduğu gölgeleri, koyu kahverengi, kızıl kahverengiyle betimlerken, yaprakların gölgelerinde keskin bir siyah rengi kullanmıştır. Gökyüzü tüm berraklığıyla açıkmaavi boyanmış, beyazla bir kaç bulut oluşturulmuştur. Thalasso'ya göre, sanatçının Akaretler'de bulunan evinin büyük salonlarından birinde Yıldız bahçelerini konu alan manzaralar bulunmaktadır (207). Buradan, diğer iki resim ve bu resmin sanatçının adı geçen salonda yer alan manzaralar arasında bulunduğunu ve Sultan'ın beğendiği manzaraları sarayındaki koleksiyonuna dahil ettiğini, diğerlerinin de sanatseverlerce satın alındığını söyleyebiliriz.



Kat. No. 4. 3. 1. 4.

Res. 47

Dia. 47

Adı: Ada Manzarası

Bulunduğu yer: Zekiye-Kâni Dilman Koleksiyonu
İstanbul

Tarihi: 1906

Boyutları: 49x31 cm

Tekniği: Pastel

Yayın:

Sanatçı resmin sağından başlayan bir toprak yolu sola doğru çekerek, resmin sınırlamasıyla kesmiş ve perspektifin kaçış noktasını resmin dışına almıştır. Tablonun sağ üst köşesinden başlayan bir tepecik resmin ortasında toprak yola uzanmakta, bu tepeciğin üzerinde ve toprak yolun kenarında bulunan ağaçlar tüm arka planı kaplayarak yeşil bir doku oluşturmaktadır. Bu tepeciğe yolun sağından başlayan düzensiz bir patikayla çıkılmakta, patikanın sağında ve solunda geniş kaya kütleleri yer almaktadır.

Sanatçı yine yaz aylarından birinde, açık, parlak bir güneşin olduğu saatler içinde resmi betimlemiştir. Pastel tekniğini ustaca kullanan sanatçı, bu resim de de yalın bir doğa gerçekçiliğiyle resmi oluşturmıştır. Resmin sağından başlayarak soluna doğru uzanan toprak yol öğle güneşinin güçlü ışınlarıyla açık sarıya dönüşmüş, ağaçlardan yansıyan gölgeler yeşil titreşimler yaratmıştır. Tepecik üzerindeki cılız bitki örtüsü ve toprağın yeşil, sarı, turuncu renkleriyle parıldamakta, ağaçlar kahverengi, sarı, gövdeleri yeşil, sarı yapraklarıyla resmin sağından soluna doğru yeşil bir kütle oluşturmaktadır. Resmin solunda varısından kesilen ağaçların koyu yeşil yaprakları ve dikeylikleri bu yeşil kütleyi keskin bir şekilde koyu yeşil renkle keserek derin bir kontrast oluşturarak renksel hareketin sürekliliğini sağlamaktadır. Sanatçı tepeciğin eteğindeki kaktüs ve kaya kütlelerini betimlerken ayrıntıcı bir tavır takınmış, nesnelerin hacimsel

Özelliklerini kuvvetle vurgulayarak resmin kurgulanışını gerçekleştirmiştir.

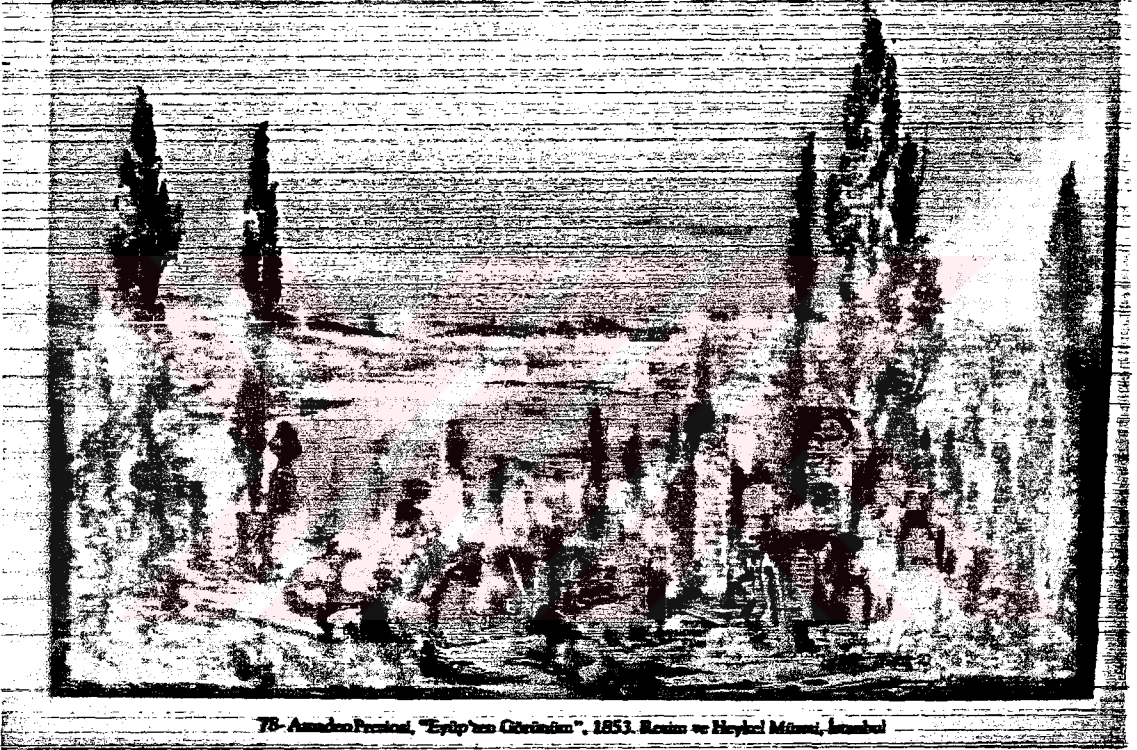


5. FAUSTO ZONARO'NUN İSTANBUL MANZARALARININ ÇAĞDAŞI RESSAMLARIN İSTANBUL VE KENT MANZARALARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde Fausto Zonaro'nun İstanbul manzaralarını, çağdaşı olan sanatçıların yaptıkları İstanbul ve kent manzaralarıyla karşılaştırarak, sanatçının kente bakış açısını incelemeye çalışacağız. Bunun için Zonaro'nun İstanbul manzaralarını üç alt başlık halinde düzenlemeyi uygun görüyoruz.

5. 1. 1. 1. Kent Görünümleri

Zonaro İstanbul'a geldiği andan itibaren sürekli bir çalışma içine girmiştir. Sanatçının, 1892 tarihli Eyüp Tepelerinden Görünüm (Res.9) adlı yapıtı onun kente gelişinden bir yıl sonra yaptığı bir resim oluşu açısından önem taşımaktadır. Burada sanatçının Eyüp tepelerinde yer alan Müslüman mezarlarını konu aldığını gözlemlemekteyiz. Aynı konuyu uzun yıllar İstanbul'da yaşamış olan Amadeo Preziosi de işlemiştir. Preziosi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan Eyüp'ten Görünüm adlı (Res. 48) 1853 tarihli resminde sanatçı panoramik bir İstanbul manzarasının arka planı oluşturduğu bir Eyüp betimlemiştir. Preziosi diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde doğa gerçekçiliği içinde, çizgisel bir kurgulama uygulamıştır. Zonaro ise aynı konuyu ele alırken arka plana geniş panoramik bir İstanbul manzarası yerleştirmek yerine, Eyüp tepeleriyle resmi sınırlamıştır. Zonaro'nun amacı betimlemek istediği konunun temel öğelerini bir anda resmin tümü içinde ortaya çıkartmak bunu yaparken ışığın, renklerin güçlü etkisinden yararlanarak resmi hacimsellikten sıyırmaktır. Nitekim Zonaro, hızlı ve lekeci fırça vuruşlarıyla empresyonist bir tavırla oluşturduğu bu

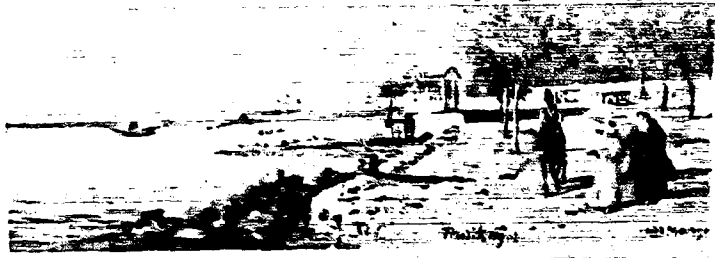


78- Amedeo Preziosi, "Eyüp'ten Görünüm", 1853. Resim ve Heykeli Müzesi, İstanbul

Res. 48 A. Preziosi Eyüp'ten Görünüm
Res. K. Üz. S.b. I.R.H.M.

resimde, sanatçı kişiliğinin bir yönünü sergilemektedir. Preziosi ise resmin sınırlarını zorlamadan, önemli gördüğü ayrıntıları boyayarak resmi kurgulamıştır. Yanı sıra, Preziosi manzaranın içine insan ve hayvan figürleri yerleştirerek gündelik yaşamı manzaranın içine sokmuştur. Zonaro'nun kent manzaralarında insan figürleri Preziosi'nin insan figürleri gibi ayrıntılı, vurgulanmış özellikler göstermemektedir. Preziosi'nin insan ve hayvanları ele alışa Daumier'yi hatırlatır biçimde mizahi, neşeli ve eleştireldir.

Zonaro'nun İstanbul manzaralarını betimleyişindeki bir diğer yaklaşımı, abartısız bir doğa gerçekçiliği içinde rengi ve ışığı ustaca kullanışıdır. Sanatçının bu anlayışla oluşturduğu yağlıboya resimler keskin fotoğraflık ve ayrıntıcı bir tavırla resmedilmişlerdir. Sanatçının suluboya ve tempera çalışmaları ise daha serbest, renkçi bir çalışmanın ürünüdür. Zonaro büyük boyutlu yağlıboya yapıtlarını oluşturmadan önce, küçük boyutta suluboya çalışmalar yapmıştır. Sanatçı doğa gerçekçiliğiyle oluşturduğu manzaralarında özellikle bu yolu seçmiştir. Buna örnek olarak Zekiye-Kâni Dilman Koleksiyonu'nda bulunan Üsküdar Sahili (Res. 6) adlı suluboya resmi ve Yıldız Sarayı Chalet Köşkü 12 No.lu odadaki Üsküdar Sahili (Res. 5) adını taşıyan yağlıboya tabloyu gösterebiliriz. Her iki resim de aynı sahil şeridini göstermektedir. Ancak suluboya resimde manzara geriden ve uzaktan ele alınmış, figür kullanılmamış, belirgin ayrıntılar üzerinde durulmamış, aceleci fırça vuruşlarıyla parlak bir günün canlı renkleri resmedilmiştir. Yağlıboya resimde ise, konunun sınırları balıkçı mahallesinin denize bakan iskelesi ve binalarıyla sınırlandırılmış, insan figürleri bu manzara içinde konuyu tamamlayan işlevsel unsurlar olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte Zonaro'nun yağlıboya resmi, Saray Ressamı olarak Sultan'a sunduğu gözönünde bulundurulursa, sanatçının Sultan'ın istediği kalıplara uyma zorunluluğu anlaşılabilir. Ancak her iki resim, Zonaro'nun çağdaşı ve vatandaşı olan Leonardo de Mango'nun 1908 tarihli Pendik İskelesi (Res. 49) adlı resmiyle karşılaştırıldığında, gerek mekan kurgulanışı, gerek ışığın kullanımı ve gerekse renklerin serbest fırça vuruşlarıyla - ayrıntıcı olsalar bile- perspektifi, dokunsal değerleri güçlendirışı açısından



LEONARDO DE MANGO

"Pendik İskelesi" 1908

Duran Tamtekin Koleksiyonu

Res. 49 L.De Mango Pendik İskelesi
Tuv. Üz. Y.b. Duran Tamtekin Kol.

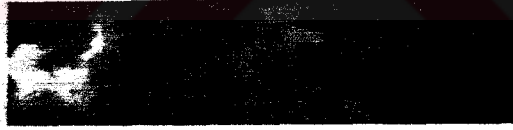
yetkin bir çabanın ürünüdür. Nitekim de Mango, Pendik sahilini betimlediği bu resimde doğa gerçekçiliği, abartısız ve aceleci bir fırçayla çalışmış olmasına karşın renkleri tek düze kullanışı ve ışığı donuk mavi renkle oluşturması, figürler arasındaki ilişkiyi gerektirdiği kadar doğal bir hareket içinde kurgulayamayışıyla, Zonaro'nun oluşturduğu sıcak, ışıklı atmosfere ters düşmektedir. Bu bağlamda sanatçının doğa gerçekliğiyle oluşturduğu İstanbul manzaralarından Yıldız Sarayı Chalet Köşkü 12 No.lu odada yer alan Üsküdar Sahilinden Kız Kulesi ve Tarihi Yarımada'nın Görünümü (Res. 4) adlı resmi, Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar Kıyısı adlı resmiyle (Res. 50) ilişkiler kurmanızı gerektirmektedir. Nitekim iki sanatçı da aynı kıyıdan, aynı yöne bakarak resmi oluşturmuşlardır. Hoca Ali Rıza resme daha yüksekten bakarak perspektifin içine mimariyi daha geniş bir boyutta sokarak, doğa ile mimari arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışırken, yumuşak, saydam renkler kullanarak serbest bir fırçayla resmi betimleme yoluna gitmiştir. Zonaro ise mekan kurgulamasını, insan gözüyle aynı doğrultuda oluşturarak, denizin ve insan arasındaki ilişkiyi mimariyle desteklemiştir. Yani sıra, sanatçı ayrıntıcı ve keskin renkler kullanarak denizin hareketini, güneşin renklerini fotoğrafik bir keskinlik içinde yansıtmaya çalışmıştır. Hoca Ali Rıza figür kullanımında çekimser kalarak, mimariyi ve doğayı ön plana almayı yeğlemiştir. Zonaro ise günlük yaşamlarını sürdüren kent insanının doğayla olan iletişimini koparmadan manzarayı kurgulamıştır.

Zonaro. İstanbul manzaralarını betimleyişinde suluboya, tempera, yağlıboya ve pastel tekniklerini kullanarak, birbirinden farklı iki dünya görüşünü vansıtmıştır. Bunlardan yukarıda değindiğimiz, Constable ile başlayan Barbizon ressamlarıyla en üst noktasına ulaşan yalın bir doğa gerçekçiliği. Zonaro'nun yaklaşımlarından birisidir. Zonaro'nun çağdasi resamlardan Paolo Sala'nın Londra'da Saint Paul Katedrali ve Lugate Street'i betimlediği (Res. 51) bir suluboya çalışmasıyla, Zonaro'nun Halic ve İstanbul'un Görünümü (Res. 14) adlı suluboya manzarasını karşılaştırdığımızda, her iki resmin de serbest fırça kullanımıyla, renksel perspektifle oluşturulduğunu, konunun kentin en işlek ve anıtsal yapılarının ver aldığı bölgesini kapsadığını, arka planda bulunan bir

"...kara kalem, gerek suluboya ve yağlıboya resimlerinin sayısı hergün artmaktadır" (R. 74).

XIX. yüzyıl Türk resminin ilgi çekici bir başka alanı da, deniz temasıdır. Osman Nuri Paşa (Harbiye'den), Diyarbakırlı Tahsin (Har-

Üsküdar Kıyısı.
Tuval üzerine
yağlıboya, 33 x
cm. Özel
Koleksiyon



Res. 50 Hoca Ali Rıza Üsküdar Kıyısı
Tuv. Üz. Y.b. 33x74 cm. Öz. Kol.



24

ONDRES

'00.000

UDGATE

gauche,

1-30.000



25

Res. 51 P.Sala Londra'da Saint Paul Katedrali
ve Lugate Street Res. K. Üz. S.b. 55x39.5 cm.

tapınağın ışığının etkisiyle arka plana egemen bir durumda resmedildiğini gözlemlemekteyiz. Her iki sanatçı da farklı ışıklar altında, ancak ışığın etkilerini vurgulayarak resmi kurguladığını, resmin etki noktasını -Zonaro bir velkenliyi. Sala ise köprüyü kullanmıştır- ön plana aldığını görmekteyiz.

Fausto Zonaro. İstanbul manzaralarına doğa gerçekçiliğinin vanısıra, empresyonist bir tavrıla da yaklaşmıştır. Alt başlığın ilk örneğini sanatçının kente geldiği ilk villarda oluşturduğu bir manzara resminden seçerek, Zonaro'nun bu tavrını açıklamaya çalışmış bulunmaktavız. Nitekim sanatçı bu tutumunu kentte yaşadığı yıllar boyunca sürdürmüştür. Zonaro lekeci ve noktacı teknikle manzaralarını oluşturarak, erken ve geç empresyonistlerin uygulamalarından faydalanmıştır. Sanatçının daha geç dönemlerinde yaptığı İstanbul'dan Bir Kıyı Manzarası (Res. 18) adlı resmi, Pietro Fragiaco'nun Venedik Lagünü'nden (Res. 52) adını taşıyan resmiyle karşılaştıracakız. Her iki resim de 1900'lerde yapılmıştır. Zonaro resme, kıyıdan denize doğru bir bakış açısıyla yaklaşmış, Fragiaco ise denizden kıyıya doğru bakarak resmi kurgulamıştır. Zonaro, renkleri karıştırmadan ve noktalar halinde sürerek pek de sakin ve açık olmayan bir havanın hakim olduğu İstanbul kıyısının atmosferini betimlemiştir.

Resmin etki noktası ön plandaki sandaldır. bu sandalın arkasında yelkeni sola yatmış bir tekne rüzgarın şiddetini duyumsatmaktadır. Fragiaco ise küçük ve hızlı fırça vuruşlarıyla oluşturduğu resmin etki noktasını yelkeni sağa yatmış bir tekne üzerinde toplamıştır. Fragiaco'nun resmindeki havanın atmosferi de oldukça kapalı ve rüzgarlıdır. Her iki resim de de yelkenlerin hareketiyle oluşan bir devinim, renklerin titresmesine, parıldamasına dayanan bir kuruluş görülmektedir. Buna karşılık, Zonaro noktacı bir teknikle çalışmıştır. Fragiaco ise arka planı kaplayan Venedik'i betimleyişinde lekeci bir teknik ve aceleci bir fırça kullanımı sergilemektedir. Ancak iki sanatçının deniz, kent sahili, yelkenliler, rüzgarlı bir hava seçimi ve konuya empresyonist denebilecek bir yaklaşım göstermeleri açısından, bir eş zamanlılık ortaya çıktığı söylenebilir.

Zonaro kent tasvirlerinde empresyonist yaklaşımlarının ötesine giden bazı yaklaşımlarda bulunmuştur. Sanatçının Dolmabahçe Sarayı (Res. 21) adlı



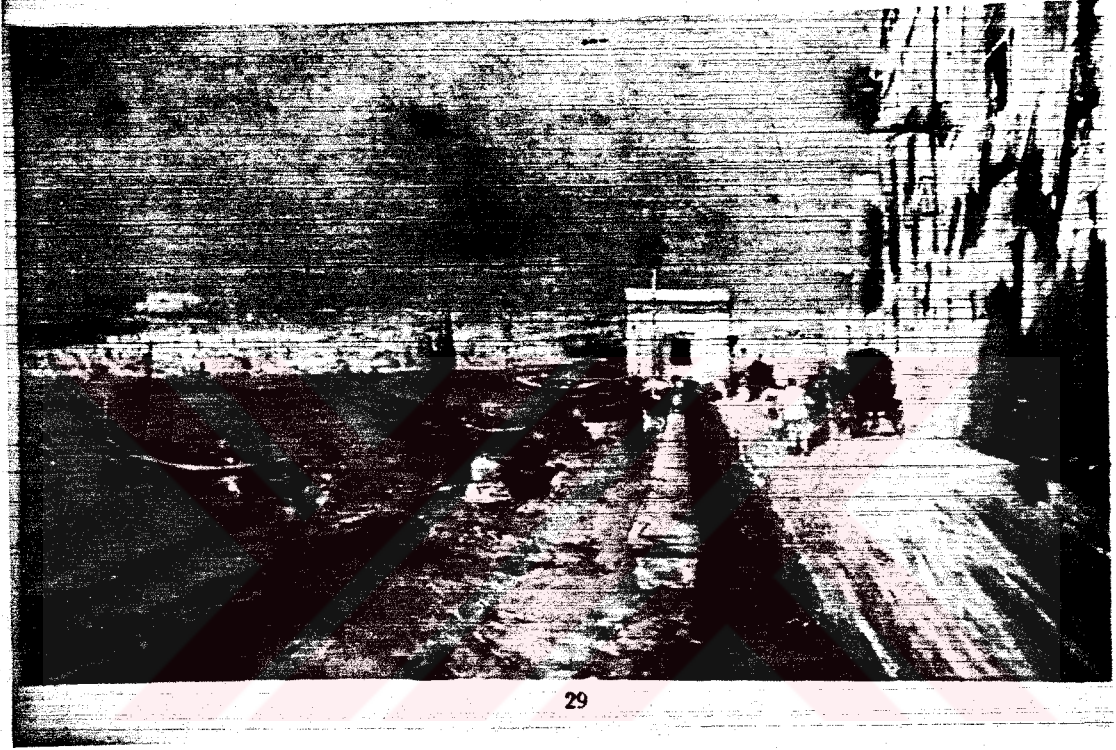
40

Res.52 P.Fragiacomo Venedik Lagünü'nden
Tuv. Üz. Y.b. 48x77 cm. Öz. Kol.

tablosu bu yaklaşımın bir göstergesidir. Zonaro, akılcı perspektifi genel anlamda uygulamak yerine resmin dengesini sola kaydırduğu bu manzara resminde, nesneler arasındaki uzamı ortadan kaldırarak belirgin bir düzlemsellik yaratmış. resmi içinden geldiği gibi boyanmış, sarayı altın sarısı parıldayan geometrik bir yüzey biçiminde betimleyerek, dışa vurumcu özellikler gösteren bir manzara resmi oluşturmıştır. Ancak dönemin dışlanan bir akımından haberdar olduğunun bir ifadesi olarak yorumlanabilecek olan bu yapıt, Zonaro'nun belki de varmak istediği nokta olarak sarının kullanımı ve fırça vuruşlarıyla Van Gogh'u hatırlatmaktadır.

5. 1. 1. 2. İnsan Figürünün Hakim Olduğu Kent Görünümleri

Sanatçının kent görünümelerini betimlerken, insan figürünü ön plana çıkardığı resimlerde teknik açıdan bir ayırım yapmadığını görmekteyiz. Ancak sanatçının özellikle Saray için yaptığı resimlerde, doğa gerçekçiliği ve keskin fotoğraflık bir anlatımın egemen olduğunu gözlemlemekteyiz. Zonaro'nun Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan Alman Kaiser'i Wilhelm ve Eşinin Dolmabahçe Sarayı Rihtimından Uğurlanışı (Res. 35) adlı resmi sanatçının belirgin bir doğa gerçekçiliğiyle birlikte, arka planda bulunan İstanbul manzarasını empresyonistler gibi titrek, hızlı ve küçük fırça vuruşlarıyla oluşturmaları, çift perspektif kullanması gibi özellikleriyle ilgi çekicidir. Nitekim Zonaro, Sultan'a sunduğu bu resimde serbest bir arka plan çalışması uygulayabilmiştir. Attilio Pratella'nın Bir Napoli Plajı (Res. 53) adlı resmi konu açısından benzerlik göstermese de ön plandan arka plana doğru uzanan alçak bir duvarın siddetli bir şekilde arkaya itilerek derin bir perspektif etkisi yaratması bakımından, Zonaro'nun saltanat kavaklarını ön plandan arka plana uzatısındaki carpıcı hareketle benzerlik göstermektedir. Ayrıca Pratella'nın resmi, deniz, sahil, mimari ve arka planda bir serit halinde uzayan kent dokusu halinde kurgulanışı. Zonaro'nun değindiğimiz resmini kurgulayışıyla aynı semaya sahiptir. Buna karşılık Pratella'nın resmin geneline empresyonist bir

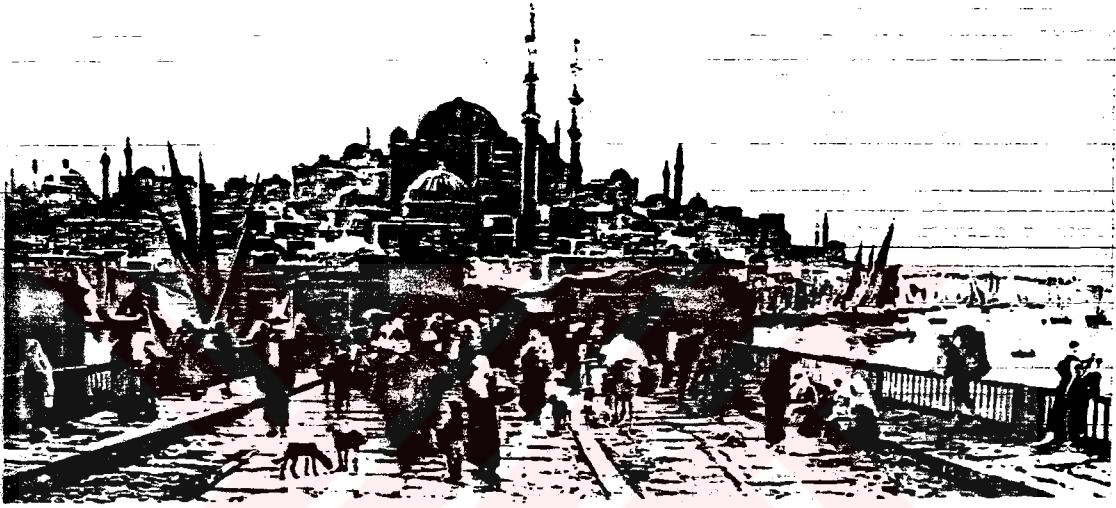


29

Res.53 A.Pratella Bir Napoli Plajı
Pastel 27x44.5 cm. Öz. Kol.

yaklaşımına bakmasına karşın, Zonaro bu yaklaşımı ancak resmin arka planında deneyebilmiştir.

Saray'ın siparişleri dışındaki figür ağırlıklı kent manzaralarında da sanatçı doğa gerçekliği içindeki yaklaşımını sürdürmüştür. Ancak Zonaro'nun empresyonist bakış açısı içinde oluşturduğu figür ağırlıklı kent manzaraları onun ışık olaylarına ve renk hareketlerine olan duyarlı gözlemciliğini ortaya koymaktadır. Sanatçının bu tavrına örnek olarak Karaköy'den Galata Köprüsü'nün ve Eminönü'nün Görünümü (Res. 40) adını taşıyan resmini örnek verebiliriz. Sanatçı burada Galata Köprüsü'nü günlük yaşamın bir parçası olarak, her gün üzerinden geçilen bir varlık olarak ele almıştır. Resmin ön planına Karaköy rıhtımının Galata Köprüsü'ne giden kaldırımı, bunun üzerinde yürüyen kent halkını yerleştirmiştir. Herman David Salomon Corrodi'nin Yeni Valide Camii ve Galata Köprüsü'nün Alaca Karanlıkta Görünümü (Res. 54) adlı manzara resminde, Galata Köprüsü tüm ön planı kaplayarak, arka plana doğru uzayan keskin bir perspektif içinde betimlenmiştir. Zonaro'nun resminde bir akşam üstü zamanı koşuşturan, günlük yaşamlarını sürdüren kent halkının acelesini, akşam üstü güneşinin parıltılarını, titreşimlerini figürler ve nesneler üzerinde gözlemlemekteyiz. Corrodi ise köprünün kent yaşamı üzerindeki önemini vurgular biçimde, köprüyü resmin genel yapısı içinde temel unsur olarak ele almış, arka plana Yeni Camiyi koyarak, kentin Müslümanların yaşadığı bölümüne gelindiğini vurgulamak istemiştir. Nitekim köprü üzerindeki insanlar oldukça ayrıntıcı bir bakış açısıyla işlenmiş, peçeli kadınlar, çocuklar, sarıklı erkekler, hamallar göze çarpmaktadır. Zonaro ise kent yaşamının hızlı atmosferini aceleci fırça vuruşlarıyla, figürleri leke halinde düzlemsel parıldayan yüzeyler olarak betimlemiştir. Resimde önemle belirtilmek istenen konunun temelinde yatan bol ışıklı, canlı kent yaşamının devinimidir. Corrodi ise dingin Müslüman ahalinin fakirliğini, kıyafetlerdeki tek düzeliği, akşamın solgun ışığı altında betimleyerek tüm bu boş vermişliğin altını çizmiştir. Arka plandaki Valide Camii kent dokusu üzerinde bir üçgen oluşturarak ön plana çıkmaktadır. Ancak sanatçı camiyi resmederken, caminin mimari gerçekliğini gözönünde bulundurmuyarak, Valide Camii ile ilgisi olmayan garip bir tapınağı



snct, who was used to Algerians, noted bitterly: "Every-
ing is round and soft, it's a mental seraglio. It would not

*Hermann David Salomon Corrodi: The Bridge of Galata at Twil
with the Yeni Valide Djami Mosque, c. 1880. Oil, 86x165 cm. In.*

Res.54 H.D.S. Corrodi Yeni Valide Camisi ve
Galata Köprüsü'nün Alaca Karanlıkta
Görünümü Tuv. Üz. Y.b. 86x165 cm.
Joseph Soustel Kol.

betimlemiştir. Aynı zamanda sanatçı doğa gerçekçiliğiyle ayrıntıcı yaklaşımını arka planda da sürdürmüştür. Zonaro'nun kente renkleri, ışık ve insanların çok renkliliğini yakalamak amacıyla yaklaşmasının yanında, Corrodi İstanbul'u akşamın yaklaştığı bir saatte, Doğulu insanların tüm olumsuz yönlerini vurgular bir şekilde resmedişi, bu sanatçının mimariyi de akıl almaz derecede değiştirerek ön yargılarını ortaya çıkarışı, iki ressam arasındaki derin farkı açığa çıkartmaktadır.

5. 1. 1. 3. Doğa Görünümleri

Sanatçı doğa manzaralarını genellikle Adalar ve Yıldız Sarayı'nın Dışbahçe'sinden seçerek betimleme yoluna gitmiştir. Zonaro'nun Yıldız Yolu (Res. 46) adlı resminde, ön plana aldığı toprak yol ile ışıklı bir perspektifin içine girmektedir. Zonaro bu resimde Barbizon ressamlarının doğa gerçekçiliği ve Empresyonizm'in ışıklı, hızlı fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Hoca Ali Rıza'nın Dere adını taşıyan doğa manzarasında (Res. 55) Gainsbrough'yu hatırlatan romantik bir yaklaşımla çalıştığını ve kullandığı donuk ışık nedeniyle derenin hareketsiz görüldüğü bir yapaylık içinde kaldığını gözlemlemekteyiz.



Res.55 Hoca Ali Rıza Dere Tuv. Üz. Y.b.
80x55 cm. İz. R.H.M.

6. SONUÇ

Fausto Zonaro, 19. yüzyılın son yirmi yılı içinde ve 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca aktif bir sanat yaşamı içinde doğayı, kentleri, insanları yorumlayabilme özelliği gösteren, bunu yaparken de çağının akımlarını gözlemci bir tutumla inceleyen bir sanatçı olarak Türk ve dünya sanat tarihi literatürü içinde yer almıştır.

Zonaro'nun İstanbul'da yaşadığı yıllar Osmanlı İmparatorluğu'nun belki de en hızlı değişim sürecini geçirdiği bir dönemi kapsamaktadır. Dönemin padişahı II. Abdülhamit, çağının teknolojik yeniliklerini ülkesine getirmeyi amaçlamıştır. Nitekim Balkanlar'daki egemenliğini kaybetmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu çağının gerisinde kalarak ciddi bir çöküşün son aşamasına varmak üzeredir. II. Abdülhamit saltanat yıllarının başından bu yana oturduğu Yıldız Sarayı'nı, çağının modern teknolojisi ile donatmış, burasını İmparatorluğun tek elden yönetildiği bir merkez durumuna getirmiştir. Yanısıra dönemin sanat atmosferini canlandırmak için başkentinde bir Güzel Sanatlar Akademisi kurmuştur. Bu Akademi çevresinde toplanan yabancı hocalar ile Türk Sanatçılar, kısa zamanda açtıkları sergiler ve yetiştirdikleri öğrencilerin etkinlikleriyle I. Dünya Savaşı'na kadar Osmanlı İmparatorluğunda, Türk Sanatının gelişim sürecinin dinamiğine yön vermişlerdir.

Fausto Zonaro, İstanbul'un renkli yapısından etkilenecek bu kente gelmiştir. Ancak sanatçının Saray Ressamı olması bir tesadüften ileri gelmemektedir. Çünkü, II. Abdülhamit sanata olan duyarlı yaklaşımı, çağın teknolojik yeniliklerini ülkesine taşımadaki titizliği, Avrupa'daki İmparatorluk gelenekleriyle Osmanlı İmparatorluk gelenekleri arasındaki ilişkiyi doğru olarak kurabilmesiyle, saltanat yılları içinde İmparatorluğun genel atmosferini yönlendirmeyi başarabilmiştir. Böyle bir Sultan'ın çağının sanat

akımlarını kişisel yorumuyla algılamaya çalışan bir sanatçıyı Saray Ressamı yapması, gerek ortadan kalkan Saray Nakkaşhaneleri'nin bir kişide toplanması fikrini canlandırmak istemesiyle, sarayında oluşturduğu tablo koleksiyonuna ve sarayın görsel programına yön verecek bir sanatçıya gereksinim duymasıyla, gerekse de sarayın, beşkentteki sanat etkinliklerine olumlu bakışını sergileyişiyle açıklanabilir.

Zonaro, İstanbul yaşamını, yaşantıların, ışığın anlık, rastlantısal devinimi içinde tuvallerine yansıtarak, çağının hızla gelişen toplumsal dinamizmini, kendine özgü renkçi ve içten bakış açısıyla yorumlamıştır.

Özetleyecek olursak:

1- Fausto Zonaro, İtalya'da almış olduğu klasik resim eğitimini ülkesinin parlak ışığı ve renkli atmosferiyle yoğurarak, empresyonist ve doğalcı bir birikimle İstanbul'a gelmiştir. Sanatçı İtalya'da yaşadığı yıllarda ve İtalya'ya döndükten sonra da ülkesinin çeşitli kentlerini manzaralarına konu olarak seçmiştir. Özellikle 1889 yılında yaptığı Napoli ve Vezüv konulu resimleri, onun İstanbul'a gelmeden az önce nasıl üsluba sahip olduğunu anlayabilmemiz açısından önemli ipuçları vermektedir. Sanatçının 1889'da yaptığı Napoli adlı resmi (Res.56) Vezüv yanardağının eteklerinde yer alan kentin yetkin bir tasviri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tempera tekniğiyle yapılan bu resimde sanatçı, kenti kuş bakışı olarak, renkleri geniş lekeler halinde sürerek betimlemiştir. Nesnelerin açık seçikliği ve hacimsel değerlerin kesinliği yerini, üst üste konarak oluşturulan düzlemsel renk lekelerine ve çabuk fırça vuruşlarına bırakmıştır. Sanatçının İtalya'da yaptığı resimleri İstanbul'da oluşturduğu manzaralarla karşılaştırdığımızda, sanatçının Osmanlı başkentine gelmeden önce renkçi bir tutuma, empresyonist eğilimlere sahip olduğunu gözlemliyoruz.

2- Sanatçının İstanbul'da ilk oluşturduğu resimler 1892 yılına rastlamaktadır. Bunlar küçük boyutlu, empresyonist bir tavırla yapılmış yağlıboya kent görünümleridir. 1893 yılından sonra Zonaro, kent



Res. 56 F. Zonaro Napoli Tempera
60x40 cm. Museo Villa Contarini-Padova

manzaralarının yanısıra kent insanının yaşamını gözlemlemeye başlamıştır. Figürlerin mekan ile ilişkilerini araştıran sanatçı, karısının fotoğrafçılık eğitimi görmesinin ardından çektiği resimlerden yararlanarak bazı portre ve manzaralar oluşturmuştur. Bu, dönemin yeni buluşlarına karşı sanatçının duyarlılığını göstermekle birlikte, empresyonistlerin fotoğrafın yakalayamayacağı kesitleri betimleme kaygısına olan araştırıcı kişiliğinin yansıması olarak değerlendirilebilir.

3- Sanatçının Saray'a alınışı, onun parasal sorununu çözmesinin yanısıra, Saray'ın sanata bakışının bir göstergesi olarak Türk resim sanatı içinde yaşanan bir gelişmenin dönüm noktasıdır

4- Zonaro İstanbul manzaralarında ışığın etkilerini, günün belirli zamanlarında kentin aldığı renkleri çok iyi gözlemleyerek tuvallerinde vansıtmıştır. Sanatçı, Saray'ın siparişleri olan büyük boyutlu manzara ve figürün ön planda olduğu kent görünümünde ayrıntıcı ve fotoğraflık bir anlatım kullanmıştır.

5- Barbizon ressamaları halktan tipleri, emekçileri abartısız bir gerçekçilikte işlemişlerdir. Zonaro bu gerçeği göz önünde bulundurarak İstanbul halkının çeşitli kesimlerini yakından incelemiş, onlarla birlikte yaşamış ve onların yaşamından kesitleri saf bir gerçekçilikle tuvallerine aktarmıştır.

6- Fausto Zonaro. Özellikle yağlıboya manzara resimlerinde empresyonistlere özgü lekeci ve noktacı fırça vuruşlarını, parlak, titrek ışığı kullanarak kent görünümünü yetkin bir şekilde betimlemiştir.

7- Sanatçının figür gruplarının ön planda olduğu, kent görünümünde yağlıboya ve pastel tekniğini büyük boyutlu yüzeyler üzerinde kullandığını, figürlerin hareketini ayrıntıcı bir tavırla ve ışığın nesneler üzerindeki vansımalarını, başarılı bir kurgulayışla oluşturduğunu görmekteyiz.

8- Zonaro'nun İstanbul manzaralarında, özellikle kentten ayrılmasından az önce Empresyonizm'in ötesinde Dışavurumcu bir anlatıma yönelerek, dönemin çağdaş sanat felsefelerini yakından izlediğini ve sanatını tek düzelikten uzak tutarak geliştirdiğini görüyoruz.

9- Fausto Zonaro, kent betimlemelerinin yanısıra iyi bir portre ressamı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu, sanatçının insanları, titiz ve doğru olarak gözlemleyişinin sayesinde gerçekleşebilmiştir. Fachi Koleksiyonu'nda bulunan Türk Bileycisi adını taşıyan resim (Res. 57) Zonaro'nun dükkanında ayağıyla döndürdüğü bilek taşında, elindeki bıçağı keskinleştirmeye uğraşan sarıklı, uzun elbiseli, yaşlı bileyciyi işini büyük bir ustalıkla yapan bir emekçi olarak betimlediğini görmekteyiz. Sanatçı hızlı, kalın fırça vuruşlarıyla geniş ve parlak lekeler halinde resmettiği bileyciyi, dönen bilek taşının hareketi içinde yaptığı işle bütünleşmesini yansıtmıştır. Aynı zamanda dükkanın loş atmosferine sağdan gelen ışık, yapılan işin devinimini ve yaşlı emekçinin yüzündeki sabrı kuvvetle vurgulamaktadır.

10- Fausto Zonaro, saf Doğa Gerçekçiliği'nin gerekse Empresyonizmin Türk resim sanatı içinde tanınmasına ön ayak olan yegane Batılı ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim 1914 Kuşağı ile Türk resmine giren Empresyonizm, Fausto Zonaro'nun İstanbul manzaralarıyla dönemin sanat çevrelerince tanınmış ve daha sonraki kuşağa bir örnek olarak aktarılabilmiştir. Yanısıra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapmamış olan Zonaro, Saray mensubu iki önemli ailenin kızları olan Mihri Müşvik ve Celile Hanımlara dersler vererek, onların ilk Türk kadın ressamları olarak tanınmalarında büyük pay sahibi olmuştur.

11- Zonaro'nun Türk resim sanatına diğer katkısı, Yıldız Çini Fabrikası'nda birkaç Batılı ressamla birlikte Sevrés tipi tabaklara kadın portreleri yapmasıdır. Bu, Türk porselen ressamlığının gelişmesinde gerek üslup, gerekse teknik açıdan önem taşıyan bir etkinliktir. Sanatçının Sevrés tipi tabaklara yaptığı kadın portrelerinden bir tanesi bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır (Res. 58) Sanatçı bu tabak



Res. 57. F. Zonaro Türk Bilevcisi Tuv. Uz. Yb.
47x35 cm. Rodolfo Falchi Kol.

üzerinde bir Genç Kız Başı betimlemiştir. Genç kız omuzlarını gökta bırakan bir elbise giymis, saçlarını ortadan ayırarak arkasına toplamış, gülümsemektedir. Arka planda ise vesil tonlarının noktalar halinde, küçük fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş bir kae ağac yer almaktadır. Sanatçı genç kızın yüzünü betimlerken, klasik anlamda bir avranticılıkla hareket ederken, mutlu bir insanın ruh halini yansıtmayı amaçlamıştır.



Res. 58. F. Zonaro Genç Kız Başı
Porselen Üz. Boyama T.S.M.

D İ P N O T L A R

- (1) Mansel, P., "Zonaro Court Painter of Sultan Abdul Hamid II", Apollo, No. 126, London. 1987, s.334.
- (2) Mansel, P., "Zonaro", Turquoise, No.3, June/July/August, AN Graphics Limited, İstanbul. 1989, s.55.
- (3) Falchi, R., The Three Pictorial Seasons of Fausto Zonaro, s.1. (1991 yılı içinde yayınlanacak olan kitabın hazırlık notları)
- (4) a.e., s.2.
- (5) a. e., s. 2
- (6) a.e., s. 2-3.
- (7) a.e., s. 3.
- (8) a.e., s. 4, 5, 6,
- (9) a.e., s. 6.
- (10) a.e., s. 6.
- (11) a.e., s. 7.
- (12) a.e., s. 8.
- (13) a.e., s. 8.
- (14) a.e., s., 9-10-11-12.
- (15) a.e., s., 13-14-15.
- (16) a.e., s., 14-15.
- (17) a.e., s., 15-16.
- (18) İnankur, Z-Germaner, S. Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, No. 4, İstanbul. 1989, s. 167.
- (19) a.e., s. 167.

- (20) Comanducci, A.M., "Fausto Zonaro", Dizionario Illustrato Dei Pittori Disegnatori E Incisori Italiani Moderni E Contemporanei, c.4, Milano. 1962(3), s.2112
- (21) Mascherpa, G., "La Mostra Postuma Villa Contarini-Simes Fausto Zonaro Pittore Dal Vero Padovano, Lavoro a Lungo Ad Istanbul", Corriere Della Sera, Milano. 1979 (Ayrıntılı bibliyografik tanım elde edilememiştir.)
- (22) Sérullaz, M., Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1938, s. 7.
- (23) Thalasso, A., "Fausto Zonaro Peintre de S.M.I.le Sultan", Figaro Illustré, No. 203, Fevrier, Paris. 1907. s. 24.
- (24) Marini, G.L., "Fausto Zonaro", Dizionario Enciclopedico Dei Pittori E Degli Incisori Italiani Dall' XIX Al XX Secolo, c.21, Milano. 1983, s.442.
- (25) Mascherpa, G., a.g.m.
- (26) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s. 167
- (27) Thalasso, A., a.g.m., s. 24.
- (28) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s. 167.
- (29) Mansel, P., (1989) a.g.e., s.55.
- (30) a.m., s. 55.
- (31) İnankur, Z-Germaner, s., a.g.e., s. 167.
- (32) Mascherpa, G., a.g.m.,
- (33) Tansuğ, S., Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1986, s.14.
- (34) a.e., s.36.
- (35) a.e., s., 37-38.
- (36) a.e., s., 38, 51'den, Cezar, M., Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş Bankası Yayınları, No. 109, İstanbul. 1971. s., 323-326; a.e., s., 352-358.
- (37) a.e., s. 52.
- (38) a.e., s. 54.
- (39) a.e., s. 54'ten, Cezar, M., a.g.e., s. 360.
- (40) a.e., s. 54.

- (41) a.e., s. 54-55.
- (42) a.e., s. 54.
- (43) a.e., s., 56, 57, 58, 59.
- (44) Demirsar, V.B., Osman Hamdi Teblolarında Gerçekle İlişkiler, Kültür Bakanlığı Yayınları, No. 1058, Ankara. 1989, s.11.
- (45) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s., 81-82'den; Cezar, M., a.g.e., s., 72-81.
- (46) Tansuğ, S., a.g.e., s. 91.
- (47) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s., 82.
- (48) Tansuğ, S., a.g.e., s. 92'den, Ozanoğlu, S. G., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", Boyut, No. 2/13, Mayıs, İstanbul. 1983, s. 14-15.; Cezar, M., a.g.e., s. 395-407.
- (49) a.e., s. 92.
- (50) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s. 84
- (51) Tansuğ, S., a.g.e., s. 92'den; Cezar, M., a.g.e., s. 402.
- (52) a.e., s., 92-93'ten; a.e., s., 402-417; a.g., s., 402-417.
- (53) a.e., s., 93-94.
- (54) a.e., s., 103, 104.
- (55) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s. 84.
- (56) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 55.
- (57) Tansuğ, S., a.g.e., s. 95.
- (58) Thalasso, A., a.g.m., s. 22.
- (59) Mansel, P., 1989, a.g.m., s. 55.
- (60) İnankur, Z-Germaner, S., a.g.e., s. 169.
- (61) a.e., s. 169.
- (62) Toros, T., "Fausto Zonaro", Türkiyemiz, No. 33, Şubat, İstanbul. 1981, s. 27.
- (63) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 169.
- (64) a.e., s. 169.

- (65) Thalasso, A., a.g.m., s. 26.
- (66) a.m., s., 27-29.
- (67) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 55.
- (68) Cervati, R.C., "Fausto Zonaro", Annuaire Oriental du Commerce de L'Industrie L'Administration et de La Magistrature, The Annuaire Oriental and Printig Company Limited, Constantinople. 1908 (24), s. 912.
- (69) Toros, T., "Adülmecid Efendi'den Zonaro'ya: Osmanlı Sarayının Son Ressamı Fausto Zonaro", Şişli Beymen 1987 Bahar/Yaz Sergisi Kataloğu, İstanbul, 1987, s.3.
- (70) Cervati, R.C., a.g.e., s. 912.
- (71) Thalasso, A., a.g.m., s. 28
- (72) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 55.
- (73) a.m., s. 55.
- (74) a.m., s. 55.
- (75) a.m., s. 55.
- (76) Aksügür Duben, İ., "1873-1908 Pera Ressamları", 1990 Beymen Yılbaşı sergisi Kataloğu, İstanbul. 1990, s. 18'den., Cezar, M., a.g.e., s. 420-422.
- (77) Tansuğ, S., a.g.e., s. 111
- (78) Aksügür Duben, İ., a.g.e., s. 18'den; Cezar, M., a.g.e., 420-422. s.18'de Aksügür Duben, Thalasso'nun açıklamasını; "Salondan fıskıran ilk intiba, onun oryantal rengiydi. Bu renk her tarafta hakimdi. İsvalllerin üçte ikisinde İstanbul, altınları, zümrütleri, yakutları ve safirleriyle kendini gösteriyordu." biçimde aktarmaktadır.
- (79) a.e., s. 18'den, Cezar, M., a.e., s. 422-423
- (80) a.e., s., 18, 20'den, Thalasso, A., "Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople", L'Art et Les Artistes, Paris. 1906, Cezar, M., a.e., s. 423.
- (81) Tansuğ, S., a.g.e., s. 111.
- (82) Aksügür Düben, İ., a.g.e., s. 20.
- (83) Tansuğ, S., a.g.e., s. 111.
- (84) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 55.
- (85) Aksügür Duben, a.g.e., s., 18-20.

- (86) Tansuğ, S., a.g.e., s. 111.
- (87) Marini, G.L., a.g.e., s. 442.
- (88) a.e., s. 442.
- (89) Mascherpa, G., a.g.m.,
- (90) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 57.
- (91) a.m., s. 57.
- (92) a.m., s. 57.
- (93) a.m., s. 55.
- (94) a.m., s. 57.
- (95) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e.- s. 169.
- (96) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 57.
- (97) ———, "Maurice Utrillo", Ana Brittanica Genel Kül-
tür Ansiklopedisi, c. 21, Ana Yayıncılık A.Ş., İs-
tanbul 1990, s. 442.
- (98) Mascherpa, G., a.g.m.,
- (99) a.m.,
- (100) Mansel, P., (1989), a.g.m., s. 57.
- (101) Mascherpa, G., a.g.m.,
- (102) İnankur, Z - Germaner S., a.g.e., s. 18-19.
- (103) Aksuğur Duben, İ., a.g.e., s. 22.
- (104) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s., 18-19
- (105) a.e., s., 42, 42,44'ten Nochlin, L., "The Imaginary
Orient", Art in America, c. 71, 1983, s. 125.
- (106) Aksüğür Duben, İ., a.g.e., s. 22.
- (107) a.e., s., 24-25.
- (108) İnankur, Z - Germaner S., a.g.e., s. 169.
- (109) Aksüğür Duben, İ., a.g.e., s. 22
- (110) a.e., s. 26.
- (111) a.e., s. 18.
- (112) Mascherpa, G., a.g.m.,

- (113) Thalasso, A., a.g.m., s. 22.
- (114) a.m., s., 22-26.
- (115) Küçükerman, Ü., Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası, Sümerbank, İstanbul 1987, s. 134.
- (116) a.e., s. 134.
- (117) Osmanoğlu, A., Babam Sultan Abdülhamid, Selçuk Yayınları, İstanbul. 1986(3), s. 29'da Ayşe Osmanoğlu, babasının manzara ve çiçek resimlerinden hoşlandığını, biraz portre yaptığını ve annesiyle ilk evlendiği zaman onun karakalem bir resmini yaptığını bildirmektedir.
- (118) Mansel, P., (1987) a.g.m., s. 335.
- (119) Toros, T., (1987) a.g.e., s. 3.
- (120) Cezar, M., a.g.e., s. 422.
- (121) İansuğ, S., a.g.e., S. 137.
- (122) a.e., s. 137.
- (123) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 169.
- (124) a.e., s. 170.
- (125) ———, "II. Abdülhamid", Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, c.1, Anadolu Yayıncılık, İstanbul. 1983, s. 50.
- (126) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 170.
- (127) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 57.
- (128) ———, "II. Abdülhamid", a.g.e., s. 51.
- (129) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 57-58.
- (130) a.m., s. 58.
- (131) Falchi, R., a.g.e., s. 18.
- (132) Mansel, R., (1987) a.g.m., s. 336.
- (133) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 58
- (134) Falchi, R., a.g.e., s. 18.
- (135) a.e., s. 19.
- (136) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 170.

- (137) Marini, G.L., a.g.e., s. 442.
- (138) Marini, G.L., a.g.e., s. 442.
- (139) Falchi, R., a.g.e., s. 13.
- (140) Comanducci, A.M., a.g.e., s. 2112.
- (141) Pamukciyan, K., "Fausto Zonaro'nun Bilinmeyen Bazı Tabloları", Tarih ve Toplum, c. 8, No. 44, Ağustos, İstanbul. 1987, s. 88.
- (142) Comanducci, A.M., a.g.e., s. 2112.
- (143) a.e., s. 2112.
- (144) a.e., s. 2112.
- (145) Marini, G. L., a.g.e., s. 442.
- (146) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 167.
- (147) Comanducci, A.M., a.g.e., s. 2112.
- (148) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 167.
- (149) Thieme und Becker, "Fausto Zonaro", Künstler Lexikon, c. 36, 1947, s. 552.
- (150) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 169.
- (151) a.e., s. 170.
- (152) Mansel, P., (1987) a.g.m., s. 335.
- (153) Pamukciyan, K., a.g.m., s. 88, 89, 93'ten; Şişman-yan, R., "Fausto Zonaro ve Tabloları", Luys, No.16, 12 Nisan, İstanbul. 1908, s. 516, 526.
- (154) Aksüğür Duben, İ., a.g.e., s. 18.
- (155) a.e., s. 18.
- (156) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 169.
- (157) Aksüğür Duben, İ., a.g.e., s. 20.
- (158) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 170'de bu te-rih 1908 yılının Kasım ayı olarak belirtilmektedir. Thieme und Becker, a.g.e., s. 552 ve Aksüğür Duben.

İ., a.g.e., s. 21'de bu tarih yine 1908 yılı olarak saptanmaktadır. Mansel, P., (1989)a.g.m., s. 58'de ise sanatçının İstanbul'da düzenlediği son sergisinin tarihi, 1909 yılı Aralık ayı olarak verilmektedir.

(159) a.e., s. 170.

(160) Mansel, P., (1987) a.g.m., s. 336.

(161) Falchi, R., a.g.e., s. 19.

(162) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 58.

(163) Falchi, R., a.g.e., s. 20.

(164) Marini, G.L., a.g.e., s. 442.

(165) Falchi, R., a.g.e., s. 20.

(166) a.e., s., 20-21.

(167) a.e., s. 21.

(168) a.e., s. 21.

(169) a.e., s. 24.

(170) a.e., s. 24, 25'te , 20 Mayıs 1911'de "Il Progresso" gazetesinde Zonaro'nun resimlerini geri çeviren Seçici Kurul'u bilgisizlik, bilinçsizlik ve politik ön yargılarla hareket edişle suçlayan ağır bir eleştiri yayınlanmıştır. Aynı tarihli "La Patria" gazetesinde ise, Zonaro'nun uğradığı haksızlık, ahlak kurallarının çiğnenmesi olarak nitelendirilmiştir.

(171) Thieme und Becker, a.g.e., s. 552.

(172) Falchi, R., a.g.e., s. 25'te 21 Mayıs 1911 tarihli "Il Progresso" gazetesinde yayınlanan bir yazıda , bu serginin Teatro Nazionale'de yapılacağına değinildiğini öğrenmekteyiz.

(173) a.e., s. 26.

(174) a.e., s. 30.

(175) Marini, G.L., a.g.e., s. 442.

(176) Falchi, R., a.g.e., s. 30.

(177) a.e., s. 31.

(178) a.e., s. 31.

(179) Thieme und Becker, a.g.e., s. 552.

- (180) Comanducci, A.M., a.g.e., s. 2112-2113.
- (181) a.e., s. 2113.
- (182) a.e., s. 2112, 2113.
- (183) Mansel, P., (1987) a.g.m., s. 336'dan; Thalasso, A., (1910) a.g.e., s. 32.
- (184) a.m., s. 336.
- (185) a.m., s. 336.
- (186) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 170.
- (187) a.e., s. 170.
- (188) a.e., s. 170.
- (189) Mansel, P., (1987) a.g.m., s. 336'dan.
- (190) Mascherpa, G., a.g.m.,
- (191) Toros, I., "Büyük Ressamlar Ansiklopedisi:1 Zonaro", Hayat, No. 28, İstanbul. 1959, s.4.
- (192) ———, "T.B.M.M. Milli Saraylar Koleksiyonundan Seçmeler", Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar I, 29 Kasım 1985- 18 Mart 1986, İstanbul. 1985; ———, "T.B.M.M. Milli Saraylar Koleksiyonundan Seçmeler", Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar II, 27 Haziran-31 Aralık 1986, İstanbul. 1986.
- (193) Toros, I., (1987) a.g.e., s. 1, 2.
- (194) a.e., s. 5.
- (195) Comanducci, A.M., a.g.e., s. 2112.
- (196) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 58.
- (197) Hauser, A., Sanatın Toplumsal Tarihi, çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1984, s. 354.
- (198) Mansel, P., (1989) a.g.m., s. 57.
- (199) a.m., s. 59.
- (200) Thalasso, A., a.g.m., s. 27.
- (201) a.m., s. 26.

(202) a.m., s. 32.

(203) Mansel, P., "Yıldız", Turquoise, No.2, April/May/June, AN Graphics Limited, İstanbul. 1989, s. 46. Mansel bu makalede Kaiser'in ikinci gelişinin 1896'ya rastladığını yazmasına karşın, "Le Moniteur Oriental" adlı, İstanbul'da yayınlanmış olan gazetenin 18-24 Ekim 1898 tarihli sayısından Kaiser'in ikinci gelişinin 1898 yılında gerçekleştiğini öğrenmekteyiz.

(204) İnankur, Z - Germaner, S., a.g.e., s. 169.

(205) Thieme und Becker, a.g.e., s. 552.

(206) Şişmanyan, R., a.g.m., s. 517.

(207) Thalasso, A., a.g.m., s. 30.

K A Y N A K L A R

- AKSÜĞÜR DUBEN, İpek, "1873-1908 Pera Ressamları", 1990 Beymen Yılbaşı Sergisi Kataloğu, İstanbul. 1990.
- ANONİM, "II. Abdülhamid", Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, c.1, Anadolu Yayıncılık, İstanbul. 1983.
- ANONİM, "Maurice Utrillo", Ana Brittanica Genel Kültür Ansiklopedisi, c.21, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul. 1990.
- ANONİM, "T.B.M.M. Milli Saraylar Koleksiyonundan Seçmeler", Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar I, 29 Kasım 1985-18 Mart 1986, İstanbul 1985.
- ANONİM, "T.B.M.M. Milli Saraylar Koleksiyonundan Seçmeler", Osmanlı Sarayında Yabancı Ressamlar II, 27 Haziran - 31 Aralık 1986, İstanbul. 1986.
- ANONİM, 129. Müzayede, Antik A.Ş., İstanbul 1990.
- ANONİM, Tableaux Italiens du XIXe Siécle, Sotheby's, Sussex. 1990.
- CERVATİ, César R., "Fausto Zonaro", Annuaire Oriental du Commerce de L'Industrie L'Administration et de la Magistrature, The Annuaire Oriental and Printing Company Limited, Constantinople. 1908 (24).
- CEZAR, Mustafa, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş bankası Yayınları, No.109, İstanbul. 1971.

- COMANDUCCI, A.M., "Fausto Zonaro", Dizionario Illustrato Dei Pittori Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei, c.4, Milano. 1962(3).
- DEMİRSAR, Belgin V., Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler, Kültür Bakanlığı Yayınları, No. 1058, Ankara. 1989.
- FALCHI, Rodolfo, The Three Fictorial Seasons of Fausto Zonaro, (1991 yılı içinde yayınlanacak olan kitabın hazırlık notları).
- HAUSER, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1984.
- İNANKUR, Zeynep-GERMANER, Semra, Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, No.4. İstanbul. 1989.
- JULLIAN , Philipe, The Orientalists, Phaidon, Oxford. 1977.
- KÜÇÜKERMEN, Önder, Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası, Sümerbank, İstanbul. 1987.
- MANSEL, Philip, "Zonaro Court Painter of Sultan Abdul Hamid II", Apollo, No. 126, London. 1987.
- MANSEL, Philip, "Yıldız", Turquoise, No.2, April/May/June, AN Graphics Limited, İstanbul. 1989.
- MARINI, Giuseppe Luigi, "Fausto Zonaro", Dizionario Enciclopedico Dei Pittori e Degli Incisori Italiani Dall' XIX Al XX Secolo, c.21, Milano. 1983.
- MASCHERPA, Giorgio, "La Mostra Postuma a Villa Contarini-Simes Fausto Zonaro Pittore Dal Vero Padovano, Lavoro a Lungo Ad Istanbul", Corriere Della Sera, Milano. 1979.
- NOCHLIN, L., "The Imaginary Orient", Art In America, c.71, 1983.
- OSMANOĞLU, Ayşe, Babam Sultan Abdülhamid, Selçuk Yayınları, İstanbul. 1986(3).
- OZANOĞLU, Sönmez G., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", Boyut, No.2/13, Mayıs, İstanbul. 1983.

- PAMUKCİYAN, Kevork, "Fausto Zonaro'nun Bilinmeyen Bazı Tabloları", Tarih ve Toplum, c. 8, No.44, Ağustos, İstanbul. 1987.
- SERULLAZ, Maurice, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1983.
- ŞİŞMANYAN, Rafayel, "Fausto Zonara ve Tabloları", Luys, No.16, 12 Nisan, İstanbul. 1908.
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1986.
- THALASSO, Adolphe, "Les Premiérs Salons de Peinture de Constantinople", L'Art et Les Artistes, Paris. 1906.
- THALASSO, Adolphe, "Fausto Zonaro Peintre de S.M.I. le Sultan", Figaro Illustré, No. 203, Février, Paris. 1907.
- THIEME UND BECKER, Künstler Lexikon, c.36, 1947.
- TOROS, Taha, "Büyük Ressamlar Ansiklopedisi : 1 Zonaro", Hayat, No. 28, İstanbul. 1959.
- TOROS, Taha, "Fausto Zonaro", Türkiyemiz, No. 33, Şubat, İstanbul. 1981.
- TOROS, Taha, "Abdülmecid Efendi'den Zonaro'ya : Osmanlı Sarayı'nın Son Ressamı Fausto Zonaro", Şişli Beymen 1987 Bahar/Yaz Sergisi Kataloğu, İstanbul. 1987.

ÖZGEÇMİŞ

V. G.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

Aykut Gürçağlar 1965 yılında İstanbul'da doğdu. Özel Kültür Koleji'nde başladığı orta öğretimini, 1982 yılında Şehremini Lisesi'nde tamamladı. 1983 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'na girdi. 1987 yılında aynı yerden mezun olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans programına kaydını yaptırdı. Aynı üniversitede bir yıl İngilizce hazırlık kursuna devam etti. 1989 yılında, Venedik'te San Servolo adasında bulunan Avrupa Merkezi Restorasyon Okulları'nın düzenlediği Crafts and Heritage adlı kongrede çevirmen olarak görev aldı. 1990 yılında, hazırlamakta olduğu Fausto Zonaro ve Çağdaşlarının İstanbul Manzaraları adlı Yüksek Lisans tezinin gerektirdiği araştırmalarda bulunmak üzere San Remo'ya giderek, kısa süreli bir incelemede bulundu.

Bilimsel nitelikli konferanslara katılarak, çeşitli makaleler yazdı. 1991 yılı Haziran ayında Fausto Zonaro ve Çağdaşlarının İstanbul Manzaraları adlı Yüksek Lisans tezini hazırladı. Halen Dolmabahçe Sarayı, Kültür Bilim Tanıtım Merkezi'nde Araştırma Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.