

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI PROGRAMI

BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK EDEBİYATI VE RESMİNDE GELENEKSEL
KİMLİK VE YAŞANTININ SUNUMU (1876-1923)

Doktora Tezi

Hazırlayan:
20096143 Tuncay GEZGİN

Danışman:
Doç. Dr. A.Sinan GÜLER

İSTANBUL-2017

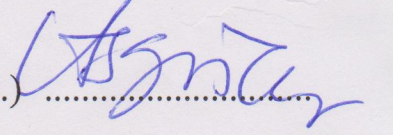
Tuncay GEZGİN tarafından hazırlanan **Batılılaşma Sürecinde Türk Edebiyatı ve Resminde Geleneksel Kimlik ve Yaşantının Sunumu (1876-1923)** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Doktora Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 27 / 03 / 2017

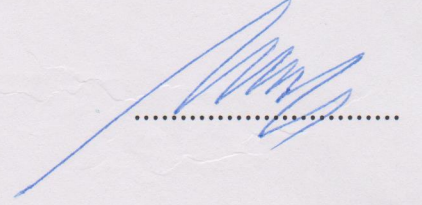
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

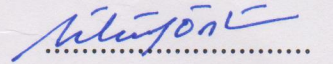
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. A.Sinan GÜLER (Danışman-Tez İz. Kom. Üy.)



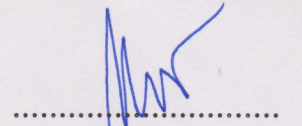
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Ahmet Kamil GÖREN
(Tez İz. Kom. Üy.-İ. Ü.Öğr.Üy.)



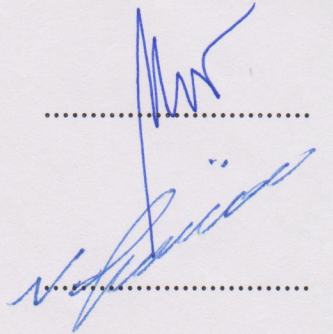
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Nilüfer ÖNDİ (Tez İz. Kom. Üy.)



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Banu MAHİR



Jüri Üyesi : Doç.Dr. F.Nalan TÜRKMEN (Marmara Ü. Öğr.Üy.)



Yedek Jüri Üyesi : Doç.Dr. Burcu PELVANOĞLU

.....

Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Seda YAVUZ (İ.Ü.Öğr.Üy.)

.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR	VI
RESİM LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi	2
2. OSMANLI'DA BATILILAŞMA	7
2.1. Yeni Fikirler, Kentsel ve Toplumsal Değişim	42
2.1.1. Kentsel Dönüşüm	49
2.1.2. Toplumsal Değişim	59
2.2. Edebiyat Çevresi	65
2.3. Resim Çevresi	87
2.3.1. Resim Sanatında Tuval Resmi Öncesi Yaşanan Gelişmeler	87
2.3.2. Resim Eğitimi	95
2.3.3. Batı Tarzı Resim Yapan Osmanlı Sanatçıları	99
2.3.4. Sergiler	105
2.3.5. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	109
2.3.6. Şişli Atölyesi	110
3. GELENEKSEL KİMLİK VE YAŞANTININ SUNUMU	112
3.1. Osmanlının Geleneksel Kimlik ve Yaşantısı	112
3.1.1. Osmanlı Kimliği ve Dünya Görüşü	113
3.1.2. Osmanlı Şehir Kimliği	114
3.1.3. Geleneksel Yaşantı	117
3.2. Edebiyatta Geleneksel Kimlik ve Yaşantı	121
3.3. Resimde Geleneksel Kimlik ve Yaşantı	155
3.3.1. Geleneksel Çevreyi Görselleştiren Şehir ve Tabiat Görünümleri	155

3.3.2. Dünya Görüşünü Görselleştiren Eserler	224
3.3.3. Figür ve Portre Resimleri	246
3.3.4. Natürmortlarda Geleneksel Nesneler	273
4. SONUÇ	281
5. KAYNAKLAR	297
5.1. Kitaplar	297
5.2. Makaleler	313
5.3. İnternet Kaynakları	323
6. ÖZGEÇMİŞ	324



ÖNSÖZ

Bizde bir konu çerçevesinde resim ile edebiyatın birlikte değerlendirildiği çalışmalar çok az. Bu durum, muhtemelen, iki sanat disiplininin kullandığı yöntemlerin, dilinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Böyle olmakla birlikte, biliyoruz ki, sanatçıların ortak duyarlılıkları, bir duygunun, düşüncenin ifadesinde, onları birbirine yaklaştırır. O halde, bazı koşullarda, farklı sanat disiplinlerinin birlikte değerlendirilmesinin, bir çağın, bir dönemin anlaşılmasında, çok daha net bir resim ortaya koyacağı ortadadır. Bu sebeple farklı sanat disiplinlerini birlikte ele alan çalışmaların çoğalması gerektiğine inanıyorum. Bu eser de bu inançla kaleme alındı.

Bu çalışmanın tamamlanması sürecinde verdikleri değerli katkılar, yapıcı uyarılar, gösterdikleri sabır ve samimiyet için danışman hocam Doç. Dr. Sinan Güler, Tez izleme komitesi hocalarım Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören ve Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e teşekkür ediyorum. Dikkati ve ilgisiyle, az ya da çok, beni teşvik eden herkese ise minnettarım.

2017, İstanbul

Tuncay GEZGİN

ÖZET

Batılılaşma Sürecinde Türk Edebiyatı ve Resminde Geleneksel Kimlik ve Yaşantısının Sunumu (1876-1923) isimli bu çalışmada, sanatçıların yaşanan değişim ortamında geleneksel yapıyı nasıl yansıttıkları incelenmiştir.

Batılılaşma hareketleri Osmanlı Devleti ve toplumunun geleneksel yapısının değişmesine neden olmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde Batılılaşmanın devlet yapısı, kültürel ve toplumsal hayatta meydana getirdiği değişimler incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca edebiyat ve resim sanatındaki değişimler ele alınmıştır.

İkinci bölümde Osmanlı devlet ve toplumunun geleneksel kimlik ve yaşantısı üzerinde durulmuştur. Edebiyat ve resimde, seçilmiş sanatçıların eserleri üzerinden geleneksel kimlik ve yaşantısının sunumu konusu incelenmiştir. Edebiyatta, eserlerden alıntılarla, şehir kimliği, geleneksel toplumun yaşadığı çevre, mahalle ve sokaklar, konutlar, fertler ele alınmıştır. Resim bölümünde konu, geleneksel çevreyi görselleştiren şehir ve tabiat görünümleri, dünya görüşünü görselleştiren eserler, figür ve portre resimleri, natürmortlarda geleneksel nesneler olarak 4 başlık altında ele alınmıştır. Bu bölümde ayrıca edebi eserlerden alıntılar yapılarak, sanatçılar arasındaki ilişkiler vurgulanmış ve resmin ve edebiyatın konuya yaklaşımındaki benzerlikler gösterilmiştir.

Böylece bu çalışma, farklı sanatları birlikte değerlendirerek, bütüncül bir anlayışla, sanatçının dünyasından bir dönemin geleneksel hayata bakışını ortaya koymuştur. Her bir sanatçı, eserlerinde geleneksel yapıyı kendi kişilik ve üslup özelliklerine göre işlemişlerdir. Bununla beraber edebiyatçı ve ressamlar arasında, konuya yaklaşım açısından, ortak duygu ve düşüncelerin varlığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Batılılaşma, gelenek, kimlik, Türk resmi, Türk edebiyatı

SUMMARY

In this study entitled “Presentation of Traditional Identity and Life in Turkish Literature and Painting throughout Westernization Period (1876-1923)”; ‘How artists reflected the traditional structure in alteration environment encountered’ has been discussed.

Westernization movements caused alteration of the traditional structure of Ottoman State and society. Within the first chapter of the study, changes created by Westernization in state structure, cultural and social life were examined. Apart from that also changes in arts of literature and painting were being addressed and discussed.

In the second chapter, emphasis was put on traditional identity and life of Ottoman State and society. In literature and painting, presentation of traditional identity and life was discussed through the works of selected artists. In literature, identity of the city, environment where traditional society was existing, quarter and streets, dwellings and individuals were being considered. In painting, subject were discussed under four titles; Urban and nature appearances that visualize the traditional environment, works that visualize the worldview, figure and portrait paintings and traditional objects involved within still-life paintings. Furthermore, in this section, relations and similarities between literature and painting in approach to the subject were emphasized.

This study, consequently, evaluated different arts together and introduced how a period from an artist’s world presented an outlook on traditional life. Each artist, in their works, discussed the traditional structure in accordance with their own personality and characteristics of their style. However, with regard to the approach to the subject, it is seen that there existed common sense and opinions between man of letters and painters.

Key words: Westernization, tradition, identity, Turkish literature, Turkish painting

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
ARHM	Ankara Resim Heykel Müzesi
Bas. Haz.	Baskıya hazırlayan
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
CDTA	Cumhuriyet Devri Türkiye Ansiklopedisi
Çev.	Çevirmen
Dan.	Danışman
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
İRHM	İzmir Resim Heykel Müzesi
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
MSGSÜ İRHM	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TTK	Türk Tarih Kurumu
Yay.	Yayınları

RESİM LİSTESİ

Resim 1, Şeker Ahmed Paşa, *Orman (Ormanda Oduncu)*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 139,5x177 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 2, Şeker Ahmed Paşa, *Orman ve Geyik*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 131x90 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 3, Şeker Ahmed Paşa, *Ayvalı Manzara*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlı boya, 129x89 cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 4, Kulları Kaymakam Seyyid (Süleyman Seyyid Bey), *Ormanda Karaca*, 1312 (1896-1897), Tuval üzerine yağlı boya, 98,5x78 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu envanter no 11/1455

Resim 5, Süleyman Seyyid Bey, *Üsküdar İskelesinde Kayıklar*, 1884, Tuval üzerine yağlıboya, 27x46 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 6, Hoca Ali Rıza, *Üsküdar'da Kar*, 14 Kanunisani 1308 (26 Ocak 1893), Tuval üzerine yağlı boya, 54x81 cm, Taviloğlu Koleksiyonu

Resim 7, Hoca Ali Rıza, *Türk Evleri*, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 46x66 cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu

Resim 8, Hoca Ali Rıza, *Türk Evi*, Tarihsiz, Kağıt üzerine karakalem, 19,5x27 cm, Artam Antik Aş. 256. Müzayede Kataloğu

Resim 9, Hoca Ali Rıza, *Üsküdar'da Bir Sokak*, Tarihsiz, Karton üzerine yağlıboya, 17,5x24 cm, Özel koleksiyon

Resim 10, Hoca Ali Rıza, *Minare ve Eski Evler*, Tarihsiz, Karton üzerine yağlıboya, 34x24 cm, Özel koleksiyon

Resim 11, Hoca Ali Rıza, *Hasanpaşa'da İbrahimağa Mahallesi*, Tarihsiz, Kağıt üzerine yağlıboya, 27x33 cm, Artam Antik Aş., 284. Müzayede Kataloğu

Resim 12, Hoca Ali Rıza, *İstanbul Bozdoğan Kemer Mahallesiindeki Çeşme*, 1908, Kağıt üzerine karakalem, 35x33cm, MSGSÜ İRHM

Resim 13, Hoca Ali Rıza, *Yalılar*, Tarihsiz, Kağıt üzerine suluboya, 29x22cm, Artam Antik Aş. 264. Müzayede Kataloğu

Resim 14, Hoca Ali Rıza, *Boğaziçi*, H.1327 (1909), Kağıt üzerine suluboya, 27x19cm, Artam Antik Aş. 256. Müzayede Kataloğu

Resim 15, Hüseyin Zekai Paşa, *Manzara*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65cm, Özel Koleksiyon

Resim 16, Hüseyin Zekai Paşa, *Üsküdar'dan*, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 93x106cm, Özel Koleksiyon

Resim 17, Hüseyin Zekai Paşa, *III. Ahmet Çeşmesi*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 136,5x100cm., İş Bankası Koleksiyonu

Resim 18, Halil Paşa, *Boğazdan Yalılar*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 69,5x120cm, İzmir RHM

Resim 19, Halil Paşa, *Peyzaj*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 19x32cm, Artam Antik Aş. 272. Müzayede Kataloğu

Resim 20, Halil Paşa, *"Bihruz Bey Arabasıyla Göksu'da"*, (P.Şahin Tekinalp, *Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması*, 203)

Resim 21, Halil Paşa, *"Bihruz Bey Vapurda Gazete Okur İdi"*, (P.Şahin Tekinalp, *Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması*, 202)

Resim 22, Halil Paşa, *Göksu*, 1905, Tuval üzerine yağlıboya, 58,5x58,5cm, SSM

Resim 23, Halil Paşa, *Göksu'da Gezinti*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 34x61cm, Portakal Sanat Evi Büyük Ustalardan Tablolar Müzayedesini (2 Mayıs 2011)

Resim 24, Nazmi Ziya, *Evinden Fatih Camii*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 73x60cm, İş Bankası Koleksiyonu

Resim 25, Nazmi Ziya, *Camili Peyzaj (Fatih Camii)*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 77x61cm., MSGSÜ İRHM

Resim 26, Nazmi Ziya, *Evinden Fatih Cami*, Tarihsiz, Prestuval üzerine yağlıboya, 48x60cm, Artam Antik Aş. 286. Müzayede Kataloğu

Resim 27, Nazmi Ziya, *Süleymaniye'den*, 1930'lar, Tuval üzerine yağlıboya, 66x51cm, Özel Koleksiyon

Resim 28, Nazmi Ziya, *Eski Bir Sokak*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 73x60cm, Özel Koleksiyon

Resim 29, Nazmi Ziya, *Eski Kütüphane*, 1920'ler, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81cm, MSGSÜ İRHM

Resim 30, Nazmi Ziya, *Anadolu Hisarı ve Göksu*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 29x42cm, Artam Antik Aş. 284. Müzayede Kataloğu

Resim 31, H.Avni Lifij, *Uzaktaki Cami*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 19,6x27,6 cm, Özel Koleksiyon

Resim 32, H.Avni Lifij, *Eski Ev*, Tarihsiz, Kağıt üzerine füzen, 26,5x41cm, MSGSÜ İRHM

Resim 33, H. Avni Lifij, *Kış Günü Türbe Önünde*, Tarihsiz, Kontraplak üzerine yağlıboya, 28x46cm, SSM

Resim 34, H.Avni Lifij, *Sokak (Sümbül Efendi Camii Avlusu)*, Tarihsiz, Mukavva üzerine yağlıboya, 28x20 cm.,MSGSÜ İRHM

Resim 35, İbrahim Çallı, *Tophane'den Sarayburnu*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 37,5x51,5cm, Artam Antik Aş. 213. Müzayede Kataloğu

Resim 36, İbrahim Çallı, *Boğaz*, Tarihsiz, Mukavva üzerine yağlıboya, 24x30cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu

Resim 37, Namık İsmail, *Mehtapta Cami*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 100x90cm, ARHM

Resim 38, Namık İsmail, *Eski Evler*, 1920, Kağıt üzerine karışık teknik, 17x12cm, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Resim 39, Hikmet Onat, *Sarıyer Yeni Mahalle*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 63x78cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu

Resim 40, Hikmet Onat, *İstanbul'da Bir Sokak*, Tarihsiz, Duralit üzerine yağlıboya, 33x40cm, Artam Antik Aş. 259. Müzayede Kataloğu

Resim 41, Hikmet Onat, *Sultanahmet'e Bakış*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 52x73cm., Artam Antik Aş. 257. Müzayede Kataloğu

Resim 42, Hikmet Onat, *İstanbul*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 60x73, Artam Antik Aş. 213. Müzayede Kataloğu

Resim 43, Şevket Dağ, *Kapalıçarşı*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 70x50cm, Artam Antik Aş. 226. Müzayede Kataloğu

Resim 44, Şevket Dağ, *Boğaziçi*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 51x80cm, Artam Antik Aş. 226. Müzayede Kataloğu

Resim 45, Şevket Dağ, *III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 87,5x63,5cm, SSM

Resim 46, Sami Yetik, *Bebek*, Tuval üzerine yağlıboya, Tarihsiz, 27x34cm, Artam Antik Aş. 242. Müzayede Kataloğu

Resim 47, Sami Yetik, *Süleymaniye Cami*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 26x40cm, Artam Antik Aş. 227. Müzayede kataloğu

Resim 48, Sami Yetik, *Kadın ve Ev*, Tarihsiz, Karton üzerine yağlıboya, 22x36cm, Özel Koleksiyon

Resim 49, Sami Yetik, *Kasımpaşa'da Bedrettin Medresesi*, 1928, Duralit üzerine yağlıboya, 22,5x32,5cm, Maçka Mezat Antikacılık Arşivi

Resim 50, Sami Yetik, *Peyzaj*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 38x28cm, Artam Antik Aş. 270. Müzayede Kataloğu

Resim 51, Sami Yetik, *Peyzaj*, Tarihsiz, Duralit üzerine yağlıboya, 47x34cm, Haldun Cilov Koleksiyonu

Resim 52, Sami Yetik, *Kış*, 1324 (1906), Tuval üzerine yağlıboya, 138x50cm, Nadir Erenler Koleksiyonu

Resim 53, Sami Yetik, *Karda Boğaziçi*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 43x70cm, Artam Antik Aş. 221. Müzayede Kataloğu

Resim 54, Hoca Ali Rıza, *Yeşil Boyalı Mescid*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 54x73 cm, SSM

Resim 55, Hoca Ali Rıza, *Mezarlık*, H.1328 (1912), Kağıt üzerine karakalem, 18,5x23,5cm, A. Cem Ener Koleksiyonu

Resim 56, Hoca Ali Rıza, *Kitabe-i Seng-i Mezar*, Tarihsiz, Kağıt üzerine karakalem, 34,2x26,2cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

Resim 57, Hüseyin Zekai Paşa, *Cami*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 87,5x116cm, MSGSÜ İRHM

Resim 58, Hüseyin Zekai Paşa, *Ayasofya Camii Hünkar Mahfili*, 1905-1906, Tuval üzerine yağlıboya, 100x81cm, MSGSÜ İRHM

Resim 59, Hüseyin Zekai Paşa, *Mescid*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 75,5x100cm., MSGSÜ İRHM

Resim 60, Nazmi Ziya, *Karacaahmet*, 1933, uval üzerine yağlıboya, 65x82cm, SSM

Resim 61, H.Avni Lifij, *Süleymaniye Camii*, Tarihsiz, Ahşap üzerine yağlıboya, 22x27cm, MSGSÜ İRHM

Resim 62, H.Avni Lifij, *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde Hoca*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 39x29 cm, Özel Koleksiyon

Resim 63, H.Avni Lifij, *Mezarlık*, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 47x58cm, MSGSÜ İRHM

Resim 64, H. Avni Lifij, *Biat Töreni*, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 31x41 cm, Özel Koleksiyon

Resim 65, H. Avni Lifij, *Kadir Gecesi Alayı*, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 28x51 cm, Özel Koleksiyon

Resim 66, H.Avni Lifij, *Huzur Dersi*, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 22x52 cm, Özel Koleksiyon

Resim 67, İbrahim Çallı, *Son Cemaat Mahali*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 56x67cm, Artam Antik Aş. 236. Müzayede Kataloğu

Resim 68, İbrahim Çallı, *Türebeler*, H.1325 (1907), Tuval üzerine yağlıboya, 45x81,5cm, SSM

Resim 69, İbrahim Çallı, *Türbe İçi*, Tarihsiz, Mukavva üzerine yağlıboya, 32,5x40cm, Artam Antik Aş. 230. Müzayede Kataloğu

Resim 70, İbrahim Çallı, *Türebelerden Bursa*, Tarihsiz, Duralit üzerine yağlıboya, 46x39cm, İş Bankası Koleksiyonu

Resim 71, Namık İsmail, *Bursa Ulu Cami İçi*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 86x105cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Resim 72, Namık İsmail, *Bursa Yeşil Cami*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 100,5x85,5cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Resim 73, Namık İsmail, *Bursa Yeşil Türbe*, Tarihsiz, Duralit üzerine yağlıboya, 32,5x41cm, Artam Antik Aş. 272. Müzayede Kataloğu

Resim 74, Şevket Dağ, *Yeni Cami*, H.1339 (1920), Tuval üzerine yağlıboya, 65,5x46cm, Portakal Sanat Evi Özel Koleksiyonlardan Tablolar İlkbahar 2008-2

Resim 75, Şevket Dağ, *Ayasofya*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 46x33cm, Artam Antik Aş. 252. Müzayede Kataloğu

Resim 76, Şevket Dağ, *Sultanahmed Cami İçi*, Tarihsiz, Prestuval üzerine yağlıboya, 32x24cm, Artam Antik Aş. 286. Müzayede Kataloğu

Resim 77, Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 116x84 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 78, Süleyman Seyyid Bey, *Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar*, 1287 (1871), Kağıt üzerine suluboya, 85x60 cm, www.sanalmuze.org/retrospektif

Resim 79, Süleyman Seyyid Bey, *Derviş*, 1898, Kağıt üzerine suluboya, 55x40 cm, Özel koleksiyon

Resim 80, Osman Hamdi Bey, *“Seyahat Arkadaşım Midhat Efendi”*, Bağdat 1869, Kağıt üzerine kara kalem, Özel Koleksiyon

Resim 81, Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, 1882, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu

Resim 82, Osman Hamdi Bey, *Konuşan Hocalar*, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 140x105 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 83, Osman Hamdi Bey, *İftardan Sonra*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, İş Bankası Resim Koleksiyonu

Resim 84, Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39cm, Pera Müzesi Suna ve İnan Kiraç Koleksiyonu

Resim 85, Osman Hamdi Bey, *Yaratılış*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, Özel koleksiyon

Resim 86, Osman Hamdi Bey, *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar*, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 112x80 cm, Özel koleksiyon

Resim 87, İbrahim Çallı, *Tekke*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 76x62cm, SSM

Resim 88, İbrahim Çallı, *Mevleviler*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 66x66cm, Artam Antik Aş. 284. Müzayede Kataloğu

Resim 89, Feyhaman Duran, *Hoca Ali Rıza*, 1930, Tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm., Topkapı Sarayı Müzesi

Resim 90, Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 100x80cm, (Yeri bilinmiyor)

Resim 91, Mehmet Ruhi Arel, *Odada Kasnak İşleyen Kız*, 1339 (1923), Tuval üzerine yağlıboya, 143x117 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu I, 247

Resim 92, Mehmet Ruhi Arel, *Bahçede Gergef İşleyen Kız*, 1338 (1922), Tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu I, 249

Resim 93, Mehmet Ruhi Arel, *Çulha-Dokumacı*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 140x160cm, T.C Ziraat Bakanlığı Koleksiyonu

Resim 94, Mehmet Ruhi Arel, *Sabah Namazı*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 100x88cm, Rafi Portakal Arşivi

Resim 95, Süleyman Seyyid Bey, *Çilek Dalı*, H.1315 (1897), Tuval üzerine yağlı boya, 47x 28 cm, Artam Antik AŞ. 275. Müzayede Kataloğu

Resim 96, Süleyman Seyyid Bey, *Lale ve Sümbüller*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlı boya, 55x46 cm, MSGSÜ İRHM

Resim 97, Hoca Ali Rıza, *Mangal ve Tencere*, Tarihsiz, Kağıt üzerine suluboya, 26x18cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

Resim 98, Hoca Ali Rıza, *İbrik*, Tarihsiz, Kağıt üzerine karakalem, 17,2x10,3cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

Resim 99, Hüseyin Zekai Paşa, *Meyveli Natürmort*, H.1326 (1910), Tuval üzerine yağlıboya, 86x136cm, Portakal Sanat Evi Büyük Ustalardan Tablolar Müzayedesi, 2 Mayıs 2011

Resim 100, Feyhaman Duran, *Natürmort*, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 50x40 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Galerisi

Resim 101, Feyhaman Duran, *Hat Levhalı Kompozisyon*, Tarihsiz, Karton üzerine yağlıboya, 19x27 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Galerisi

1. GİRİŞ

Osmanlı'nın XVIII. yüzyıl'da Lâle Devri ile başladığı kabul edilen ve özellikle, XIX.yüzyılda, Tanzimat sonrası bir program dahilinde, kesin bir kararlılıkla sürdürülen batılılaşma-modernleşme hareketi, devletin esas itibarıyla Türk ve İslam menşeli olan ve yüzlerce yıldır sahip olduğu geleneksel yapısını değiştirmeye başlamış, toplumsal ve kültürel alanlarda batı etkisinde farklılaşmalara neden olmuştur.

Osmanlı'nın askeri yenilgiler neticesinde kendi zayıflığının farkına vararak, batıyı tanıma ve onun bilgi ve teknolojisinden faydalanma yolunda yapılan girişimlerin ilk defa XVIII. yüzyılda başlamış olmasına ve bu yüzyılda Lâle Devri gibi toplumsal ve kültürel hayata geçici de olsa etkileri olan, dönemin zevk anlayışında da kısmen değişimler meydana getiren bir dönemin varlığına rağmen, yapılacak yenilikler için devletin büyük ölçüde, kendi geleneklerini temel alarak yola çıkması, bu yüzyıldaki batılı etkilerin sınırlı olmasını doğurmuştur. Bu yüzyıldaki Osmanlı devlet adamları gözlerini şanlı geçmişe çevirmişlerdi ve devleti kurtarmanın yolunu da yine Osmanlı medeniyetini meydana getiren unsurların yeniden güçlendirilmesinde ve eski geleneklere daha sıkı bağlanarak dönülmesinde görüyorlardı. 1792 senesi gibi geç bir tarihte dahi Sultan III. Selim imparatorluğu nasıl kurtarabilecekleri konusunda Osmanlı ileri gelenlerine danıştığı zaman çoğunun fikri yine geçmişe, geleneklere sahip çıkılması şeklindeydi. Bu tarihten sonra Sultan III. Selim döneminin Nizam-ı Cedid gibi ıslahat hareketleri ve Sultan II. Mahmut döneminin askeri ve idari yapılanmalarda köklü çözümler içeren düzenlemeleri ile daha düzenli ve bilinçli modernleşme süreci içine girilmişse de devletin geleneksel yapısında köklü değişimlere neden olan düzenlemeler XIX. yüzyılda Tanzimat'tan sonra gerçekleştirilmiştir. Tanzimat'la başlayan ve XIX. yüzyıl boyunca devam eden düzenlemeler, yenilikler artık devletin kendi iç dinamikleriyle şekillendirdiği bir modele göre değil, Osmanlı yönetim kadrosunun da sahiplendiği ve Batılı devletlerden alınan, devletin yönetimini, idari ve mali yapısını, kurumlarını yabancı bir modele göre kökten değiştiren, yansımasını toplumsal ve kültürel hayatta da

bulan yeniliklerdir. Osmanlının bu dönemde zorunlu ve bilinçli olarak ele aldığı modernleşme olgusu, bir yandan Osmanlının yüzlerce yıllık geleneksel yapısını, yeni yapılarla donanan başkenti İstanbul’un şehir kimliğini, mahalle, sokak görünümünü değiştirirken bir yandan da toplumun alışkanlıklarını, zevk anlayışını, yaşantısını köklü bir değişime tabi tutmuştur.

1.1. Çalışmanın Amacı

Konusu Batılılaşma Sürecinde Türk Edebiyatı ve Resminde Geleneksel Kimlik ve Yaşantının Sunumu olarak belirlenen ve kendisini ağırlıklı olarak Batılı tarzda resmin ve edebiyatın yerleşmeye başladığı XIX. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet’e kadar olan zaman dilimi ile sınırlayan bu çalışmada, yaşanan değişim ortamında, kendisi de modernleşmenin sonucu olarak Osmanlı toplumuna yeni girmiş batılı formları kullanan ve yüklendiği misyon ile bir bakıma yaşanan değişimin kısmen taşıyıcısı da olan Osmanlı sanatçısının geleneksel olanı nasıl yansıttığı ele alınmıştır. Çalışmanın amacı da Batılılaşma sürecinde geleneksel yapının edebiyat ve resim sanatları bağlamında nasıl görülüp sunulduğunun ortaya konmasıdır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Bu aşamada gelenekselin ne olduğunun, bu çalışma bağlamında gelenekselin nasıl tanımlandığının ve edebiyat ile resim sanatının birlikte niçin ele alındığının ve konunun ele alınmasında ne gibi sınırlılıklar konduğunun açıklanması gerekmektedir. Türkçe sözlükte gelenek “ bir toplumda eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar” olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel ise “ geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan” demektir.¹ Bu konuda başka bir tanım daha vermek gerekirse gelenek ve geleneksel için şu tanımla karşılaşılacaktır: “ gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik

¹ **Türkçe Sözlük**, TDK, Ankara 1988, 534.

veya uygulamalar bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünüşler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik. Bu çerçevede içinde, bir toplumun gelenekleriyle ilgili olanı; geleneğe eski alışkanlıklara dayanan şeyi; modern dünyaya değil de kadim dünyaya ait olanı tanımlamak için geleneksel nitelemesi kullanılır.”² Bu çalışma bağlamında ise gelenek Osmanlı medeniyetinin kültür ve sanat alanında ortaya koyduğu özgün model olarak ele alınmıştır. Bu sebeple XIX. yüzyılın Boğaziçi kültürü de her ne kadar modernliğin bir tezahürü olarak içe kapanık bir toplumun dışa açılmasının sonucu olsa da bu modelin içinde düşünülmektedir. Bununla beraber biraz aşağıda ifade edileceği gibi edebiyat ve resmin kapsamı içinde geleneği ele alırken bazı sınırlılıklar koymak gerekmektedir.

Sanatçı içinde bulunduğu çağın siyasal, ekonomik şartlarından, kültürel ortamından etkilenerek eserini ortaya koyar. İster ressam olsun, ister edebiyatçı, sanatçıların sahip oldukları ortak duyarlılıkları onları benzer koşullarda benzer yaklaşımlar sergilemeye götürür. Osmanlı batılılaşması sürecinde de yaşanan toplumsal değişimlerin, kültürel ortamın edebiyat ve resme yansımaları olmuştur. Bu bağlamda, edebiyat ve resmi birlikte ele almak bir yandan sanatçıların batılılaşmanın getirdiği değişimlerden nasıl etkilendiklerini ortaya koyarken diğer yandan toplumsal, kültürel, sanatsal değişimin kodlarının okunmasında fayda sağlar. Edebiyat ve resim farklı iki sanat türü olmalarına rağmen Osmanlı geleneğinde bir kitap çerçevesi içinde hep bir arada olmuştur. Bu tür eserlerde metin ile minyatür içinde yer aldıkları yazmanın birbirlerini tamamlayan unsurlarıdır ve birbirlerinden bağımsız değildir. Bu iki sanat bir kitap bütünlüğü içinde ortak anlatım dilinin zenginleşmesine katkı sağlarlar. Belli bir felsefenin, düşüncenin hakim olduğu, belli bir kültürel ve toplumsal yapının bulunduğu bir zaman dilimi olarak bir çağı da bir kitap gibi düşünmek mümkündür. Minyatürlü yazmalardaki metin ile resim arasındaki sıkı ilişkisi olmasa da bir çağdaki tüm sanatların, bu çalışmanın özelinde

² Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 373.

ise resim ve edebiyatın birlikte okunması, hem o sanatların hem de o çağın daha doğru değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Lâle Devrinde şair Nedim'in şiirlerinde tasvir ettiği Kağıthane eğlenceleri ve oradaki güzeller ile nakkaş Levni'nin resmettiği güzeller arasındaki ilişki belli bir dönemde ressam ile edebiyatçının çağı en doğru şekilde yansıma açısından nasıl ortak duyarlılıklara sahip olduğunun göstergesidir.

Bu çalışmada konunun edebiyat ve resim olarak iki farklı disiplinde ele alınması sebebiyle bazı sınırlılıklar koymak gerekmiştir. Dönem olarak XIX. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyete kadar geçen süreyi ele alan bu çalışmada edebiyat alanında Tanzimat edebiyatının, Servet-i Fünun edebiyatının ve daha az olmakla birlikte Milli edebiyat döneminin roman, hikaye, makale gibi türlerine ağırlık verilmiş, tiyatro, şiir gibi türler ise değerlendirme dışı bırakılmıştır. Bununla beraber eserlerini daha geç dönemde vermiş olan Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar, çocukluk ve gençliklerini söz konusu dönemde geçirdikleri için ve dahası konunun işlenmesine önemli katkılar sağlayacak eserler ortaya koydukları için çalışmanın kapsamı içine alınmışlardır. Aynı şekilde Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halit Ziya Uşaklıgil'in daha geç dönem eserleri de değerlendirme içine alınmıştır. Edebiyatta konuya görsel bellek bağlamında, fotoğraflık bir açıdan yaklaşılmıştır. Geleneksel yaşantıya ilişkin adetler, ananeler bir tarafa bırakılmıştır. Bunların ele alınmasının resme öncelik verecek olan bu çalışmanın amacına uymadığı düşünülmüştür. Edebiyatta da konuyu ele alış tarzı resimdeki gibi olmuştur. Yani mekanlar, yapılar, şehir, şehir dokusu, sokaklar, konutlar, konut içleri, eşyalar, insanlar vb. dikkate alınmış ve sunumlarının nasıl yapıldığı üzerinde durulmuştur.

Resim alanında örnek resimler alınarak bu resimler üzerinden konu açıklanmaya çalışılmıştır. Herbir sanatçı için farklı sayıda resim seçilmiştir. Burada sanatçının konuya getirdiği genişleme rol oynamıştır. Benzer özellikteki resimler alınarak konunun gereksiz şekilde uzatılmasına gidilmemiştir.. Aslolan burada, edebiyatta yapıldığı gibi, bir başlık altında bir döneme ilişkin açıklama getirecek bir bütünlük sağlamaktır. Çalışmanın tarihsel sınırı içinde kalan sanatçılar, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa'nın kuşağı ile Çallı kuşağından sanatçıların eserleri

değerlendirilmiştir. Bu kuşak sanatçıların Cumhuriyet sonrası yaptıkları eserler de, değerlendirilmeye alınmıştır. Zira çalışmanın kapsamı eser odaklı değil sanatçı odaklı planlanmıştır. Yani duygusal ve fikri gelişmesini 1923 öncesi tamamlamış olan ve sanat anlayışları da söz konusu dönemde şekillenmiş bulunan sanatçıların, konuya uygun olmak koşuluyla, daha geç dönemde verdikleri birkaç eser de kapsama dahil edilmiştir.

Bu çalışma esnasında karşılaşılan edebiyat alanında olsun, resim alanında olsun, yahut bu iki disiplini bir arada alan çalışmalar şeklinde olsun yapılan çalışmalarda genel eğilimin batılılaşmanın olumlu, olumsuz getirdiklerinin tespiti yönünde yapıldığına şahit olunmuştur. Bu çalışma ise yine batılılaşma dönemini temel almakla birlikte bu dönemdeki gelenekselin durumunu ele aldığı için farklı bir bakış açısına sahip olmaktadır.

Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Osmanlı batılılaşması Lâle Devrinden itibaren tüm yönleriyle ele alınarak anlatılmaktadır. Bu bölümün alt bölümlerinde ise Osmanlının son dönemindeki sanat alanındaki gelişmeler ve toplumsal ve kültürel alanlardaki değişimler ele alınmıştır. Bu bölümün içinde ayrıca edebiyat alanındaki yenilikler ve faaliyetler ile resim sanatında batılılaşma yolundaki gelişmeler anlatılmıştır.

Çalışmanın Geleneksel Kimlik ve Yaşantının Sunumu isimli ikinci bölümünde ise öncelikle genel hatlarıyla Osmanlının geleneksel kimliğinin üzerinde durulmuştur. Daha sonraki bölümde edebiyatçıların eserlerinde geleneksel yaşantıyı nasıl yansıttıkları ayrı ayrı her bir sanatçı ele alınmaksızın dönemlerin genel yaklaşımları sergilenerek gösterilmiş bu bölümde gerekli görülen yerlerde bazı eserlerden alıntılarla konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu bölümden sonra gelen ve ressamların geleneksel olanı nasıl sunduklarını işleyen bölümde ise her bir ressam hakkında konuyu işleyiş bakımından açıklayıcı bilgiler verilmiştir. Burada resimler geleneksel şehir, konut, sokak görünüşleri, cami, çeşme gibi yapılar, mezarlıklar, geleneksel kişiler, eşyalar vb. dikkate alınarak geleneksel çevreyi görselleştiren şehir ve tabiat görünüşleri, dünya görüşünü görselleştiren eserler, figür ve portre

resimleri, natürmortlarda geleneksel nesneler başlıkları altında 4 grupta incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca bazı örnekler açıklanırken resim ve edebiyat ilişkisinin de ortaya konması için edebiyat eserlerinden özellikle yararlanılmıştır.

Son olarak sonuç bölümünde varılan sonuçlar değerlendirilirken Osmanlı batılılaşması sürecinde edebiyat ve resmin geleneksel olanı sunumundaki ortak ve farklı yaklaşımlar üzerinde durularak bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın gerçekleştirilmesi aşamasında hem Osmanlı batılılaşmasını çeşitli cepheleriyle ele alan yayınlar hem de Batılılaşma dönemi Türk resmi hakkındaki yayınlar ile XIX. yüzyıl edebiyat tarihi hakkındaki yayınlar üzerinde çok kapsamlı okumalar yapılmıştır. Ayrıca dönem ressamlarının biyografileri ve onların sanatları hakkında yazılan ve çeşitli süreli yayınlarda bulunan makaleler ile yine dönemin yazarlarının belli başlı romanları, hikayeleri ve anı türündeki eserleri ve yine onlar üzerine süreli yayınlarda yazılan makaleler okunmuştur. Bu arada konuya katkı sağlayacak yabancı seyyahların gezi yazıları da ihmal edilmemiştir. Çalışma konu kapsamındaki ressamların resimlerinin internet ortamından ve bazı katalog ve yayınlardan taranarak çalışmaya eklenmesiyle görsel malzeme bakımından da desteklenmiştir.

2. OSMANLI'DA BATILILAŞMA

Osmanlı Batılılaşması, büyük ölçüde, Tanzimat devrinde gerçekleşmiştir. Tanzimat devrinde, bir program dahilinde ve kesin bir kararlılıkla sürdürülen Batılılaşma olgusunun köklerini ise XVIII. yüzyıl başlarında bulmak mümkün olmaktadır. Bu yüzyıldan önce Avrupa ile kurulan ilişkiler siyasi ve ekonomik sahalarda sınırlıdır ve fikir ve sanat sahasında bilinçli bir etkileşim söz konusu değildir.

Avrupa ile kurulan Lâle Devri öncesi temaslarda ne örf ve adette, ne fikir ve sanat sahalarında önemli bir tesir bulmak imkanı yoktur. Bununla beraber Osmanlı Avrupa'daki gelişmeleri pragmatik bir yaklaşımla hep izleyegelmiştir. Özellikle Batı'nın askeri sahalarda meydana getirdiği her teknik ilerleme, gemicilik alanındaki teknik gelişmeler Osmanlı Devleti tarafından hemen iktibas edilmiştir. Osmanlı Devleti bu teknik gelişmeleri, sahip olduğu sınırsız kuvvet kaynakları, coğrafi konumu ve etnik bünyesi sayesinde daha geniş ve daha faydalı bir şekilde kullanmayı başarmıştır.³ Sultan II. Mehmed (1451-1481), İstanbul kuşatmasında, Avrupa'da geliştirilen ateşli silahları büyük ölçüde kullanmış, İstanbul surlarını yıkacak topların dökümü için Macar topçu ustası Urban'dan faydalanmıştır. XVI. yüzyılda Avrupa'nın denizdeki üstünlüğüne karşılık verebilmek için Osmanlılar, daha önce Bizanslılardan ve İtalyanlardan öğrenmiş oldukları gemi yapma tekniğini daha da geliştirerek güçlü bir donanmaya sahip olmuşlardır. Avrupa'nın denizlerdeki keşifleriyle yakından ilgilenmiş, Avrupa'nın dünya denizlerindeki nüfuzunu kırmak için Hind seferleri düzenlemiş, Sokullu Mehmed Paşa (1565-1579), bu amaçla, Süveyş kanalını açmaya teşebbüs etmiştir.⁴ Öte yandan zamanı için pek ileri olan Piri Reis (1465/1470- 1553) haritası Avrupa'daki coğrafi keşiflerin tam zamanında bulunduğunu ve çok iyi değerlendirildiğini gösteren çok iyi bir örnektir. Matbaa icat edilmesinden az zaman sonra Osmanlı ülkesine de girmiştir. Türkçe ve Arapça basma

³ W. Barthold, **İslam Medeniyeti Tarihi**, Çev. Fuad Köprülü, Ankara, 74-76. Ayrıca Fuad Köprülü'nün çevirdiği esere ilave olarak yazdığı İzahlar ve Düzeltmeler kısmında, 224, not 88.

⁴ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. W. Barthold, **a.g.e.**, Çev. Fuad Köprülü, 225, not 89 ve 226, not 91.

işi XVIII. yüzyıla dek gecikmiş olsa da ilk matbaa İstanbul'da II. Bayezid (1481-1512) zamanında Museviler tarafından 1493'te açılmıştır.⁵ Kâtip Çelebi (1608-1657), Gerardus Mercator'un (1512-1594), zamanı için önemli bir coğrafya kitabı olan Küçük Atlas'ını Türkçeye çevirmişti. Ayrıca meşhur coğrafya eseri Cihannüma'sında hem Mercator'un eserinden hem de Abraham Ortelius (1527-1598), tarafından yazılmış olan zamanın standart Avrupa coğrafya kitaplarından bilgiler kullanmıştır.⁶

Sanat alanındaki ilişkiler de Fatih Sultan Mehmed zamanına dek gitmektedir. Fatih, sarayına Gentile Bellini (1429-1507), Costanzo da Ferrara (1450-?), Matteo de Pasti (1420-1467) gibi ressamı davet etmiştir. Osmanlı sarayına gelen bu sanatçılardan Bellini Fatih'in bir portresini yapmıştır.⁷ Sultan II. Bayezid zamanında Michelangelo (1475-1564) ve Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) İstanbul'a getirilmesi söz konusu olmuştur. Fakat bu erken dönemdeki sınırlı sanat-kültür ilişkileri Osmanlı'da iz bırakacak etkiye sahip olmuş değildir. Osmanlı'da sanat alanındaki etkiler III. Mustafa (1756-1774) zamanına dek kendi kimliklerini duyuracak şekilde ortaya çıkmaktan ziyade Osmanlılaşmış, yerleşmiş özellikler gösterirler. Ancak XVIII. yüzyılın başlarında, Lâle Devri'nde bu durum değişmeye başlar.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde bilimsel, teknolojik ve kültürel sahalarda ilerlemeler kaydetmiş Avrupa karşısında Osmanlı her alanda geriye düşmüştür. Askeri alandaki yenilgiler ve ardından toprak kayıplarıyla sonuçlanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi zayıflığının farkına varmasını ve Batı'nın üstünlüğünün nedenlerini aramasını doğurmuştur.⁸ Batı'nın

⁵ Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Ankara 1988, 51. Bununla beraber Osmanlı'da matbaa kullanılmadan önce Avrupa'da Arapça harflerle Türkçe baskılar yapılmıştır. Bu konuda bkz. Turgut Kut, "Türk Matbaacılığı", **Yazmadan Basmaya: Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar**, 3-12

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 6. Bernard Lewis, a.g.e., 45.

⁷ Bu konu daha geniş şekilde "Resim Çevresi" bölümünde ele alınmıştır.

⁸ Karlofça antlaşmasıyla Macaristan ve Transilvanya Avusturya'ya bırakılmış, Podolya Polonya'ya, Mora Venedik'e verilmiştir. Azof'u alan Rusya ilk kez Karadeniz'e çıkmıştır. Bu antlaşmayla ayrıca Hristiyan devletlerin Osmanlı devletine haraç vermesi kaldırılmıştır. Osmanlı devleti bundan sonra Avrupa savaşları ve politikasında büyük bir devlet olmaktan ziyade diplomatik önemi azalmış bir

bazı unsurlarının taklit edilmesi ve benimsenmesine yönelik ilk bilinçli adım ve bu yönde ıslahat yapılması düşüncesi XVIII. yüzyıl başlarında, sonradan Lâle Devri olarak isimlendirilen dönemde gerçekleşmiştir.⁹

Sultan III. Ahmed zamanında (1703-1730) Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin (1670-1732)¹⁰ Paris'e sefir olarak gönderilmesi Batı'yı ciddi anlamda tanımak istemenin ilk adımıdır. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, yüzlerce yıl Osmanlı toprağı olan bölgelerin kaybedilmesinden sonra, şartların Osmanlı İmparatorluğu'nun aleyhine döndüğü bir zamanda, barış siyaseti güden III. Ahmed ve dönemin sadrazamı Damat İbrahim Paşa (1718-1730) tarafından Paris'e gönderilmişti.¹¹

Karlofça ve Pasarofça antlaşmalarıyla Osmanlı Devleti hem büyük toprak kayıplarına uğramış hem de Avrupa'nın büyük devletleri arasındaki itibarını yitirmişti. Osmanlı Devleti bu kayıpların sebeplerini anlamak ve çözüm üretmek için derhal Avrupalı uzmanlarla temasa geçmeye başlamıştır. Bu temasların bir ayağını da Avrupa'ya elçi göndermek oluşturur. Devrin Sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Osmanlı'nın Avrupa'daki en büyük düşmanı Avusturya ile 25 yıl süreli bir barış antlaşması imzaladıktan sonra, bir yandan İstanbul'un imarıyla uğraşırken bir yandan da Avrupalı sefirlerle iyi ilişkiler kurmuştur. O sıralarda İstanbul'da

devlet olacaktır. Karlofça antlaşması bir devrin kapanıp bir başkasının başladığını belirtmektedir. Zira Osmanlı devleti ilk kez kesin bir yenilgiye uğramış ve uzun yıllar Osmanlı toprağı olan yerleri düşmana bırakmak zorunda kalmıştır. Pasarofça antlaşması ile Banat, Temeşvar, Belgrad Avusturya'ya bırakılmıştır. İki devlet arasında 25 yıl süreyle bir barış anlaşması yapılmıştır.

⁹ Osmanlı devleti daha önce de ıslahat teşebbüslerinde bulunmuştur. Genç Osman (1618-1622), IV. Murat (1631-40) ve Köprülü ailesinden gelen bütün vezirler ıslahata teşebbüs etmişlerdir. Bu ıslahatlarda yegane gaye imparatorluğun bozulan nizamını kuvvete dayanarak yeniden kazanmaktır. Lâle Devri öncesi yapılan bu ıslahat teşebbüslerinde Avrupa tesiri bulunmaz. Bkz. Enver Ziya Karal, **Tarih Notları**, 24,25.

¹⁰ Edirne'de doğan Çelebi Mehmed Efendi, Yeniçeriler arasından yetişmiş Seksuncubaşı Süleyman Ağa'nın oğludur. Gençliğinde Yeniçeri ocağına girmiş, orada yirmisekizinci ortaya mensup olduğundan Yirmisekiz Çelebi Mehmed olarak ünlenmiştir. Zamanla sırasıyla çorbacı, muhzirbaşı, Yeniçeri efendisi, darphane nazırı, Pasarofça anlaşmasında Osmanlı heyeti ikinci murahhası, üçüncü defterdar ve baş muhasebeci olmuştur.

¹¹ Tanpınar, mevcut şartların Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Paris'te karşılaştıklarına bakışını etkilediğini söyler. O, bu şehirde karşılaştığı şeylere, geride kalmış şanlı hatıralar arasından değil, Karlofça ve Pasarofça'nın milli şuurda açtığı hazin gediklerden fakat devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesiyle bakmaktadır. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 9,10.

Fransız büyükelçisi olarak bulunan Marquis de Bonnac, İbrahim Paşa'nın yakın ilişki kurduğu sefirlerden biridir. Marquis de Bonnac (1672-1738) Osmanlı Fransız ilişkilerinin gelişmesinde önemli roller oynayan becerikli bir kişidir. Osmanlı ve Fransız ilişkilerinin geliştirilmesinde devleti adına bir takım çıkarlar elde etmeği hesaplamaktadır.¹² Diğer taraftan büyük düşmanı Avusturya'ya karşı Fransa ile birleşik bir cephe kurmak isteyen Sultan III. Ahmed bu ilişkinin gelişmesini arzu etmektedir.¹³ İşte bu sebeple Fransa'ya bir elçi gönderilmesine karar verilir. Elçi olarak Osmanlı'yı Avrupa'da gereği gibi temsil edeceğine güvenilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi seçilir.¹⁴ Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, yanına Divan kâtibi oğlu Said Efendi'yi alarak, kalabalık bir elçilik heyetiyle 1720 Ekiminde Fransız elçisinin sağladığı bir kalyonla İstanbul'dan ayrılmış ve tam bir yıl kaldığı Fransa'nın başkentinden 1721 ekiminde Batılılaşma tarihimizde önemli bir yeri olan Sefaretnamesi ile dönmüştür.¹⁵ Mehmed Efendi, Sefaretnamesinde bir yıllık sefareti sırasında gördüklerini, edindiği izlenimleri işlemiştir.¹⁶ Kral tarafından kabul edilen, onunla ava çıkan, bir çok törenlere, kabullere katılan, Versailles, Saint Claude,

¹² Marquis de Bonnac, İbrahim Paşa ile kurmuş olduğu dostluktan çok iyi yararlanmıştır. Önce, İbrahim Paşa'dan önceki sadrazam Şehid Ali Paşa zamanında, Osmanlıların Fransızlara verdikleri kapitülasyonları kaldırma girişimlerine mani olmuş, daha sonra da Kudüs'teki Kumame Kilisesi'nin tamiri işini kendileri lehine halletmeyi becermiştir. Bkz. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi**, Haz. Abdullah Uçman, 10.

¹³ Dostluk anlaşmasının yanı sıra siyasi bir amaç olarak gözüken Fransa ile birlikte Avusturya'ya karşı bir birlik sağlama amacı, Fransızların öne sürdükleri doğuda ticari hakları istemek gibi garip teklifler sebebiyle gerçekleşmez. Faik Reşit Unat, elçi Mehmet Efendi'nin bu sebeple, istenen siyasi amacı başaramayacağını anladığından süratle geri dönmekten başka çare bulamadığını söyler. Faik Reşit Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, 56.

¹⁴ Sarayın evvela elçi olarak seçtiği kapıcı başlıardan Kara İnci Fransız elçisi tarafından beğenilmemiştir. Bunun üzerine daha liyakatli biri aranmış ve devrin ileri gelenleri arasında otorite ve bilgisiyle tanınan ayrıca Avrupa'da Osmanlıyı gereği gibi temsil edeceğine güvenilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi elçi olarak seçilmiştir. Bkz. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, **a.g.e.**, Haz. Abdullah Uçman, 10,11.

¹⁵ Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin elçilik heyeti seksen kişi kadardır. Bkz. Tarih-i Râşid, C.V, 330'dan aktaran **a.g.e.**, Haz. Abdullah Uçman, 11'deki dipnot (1). Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin yolculuğu oldukça maceralı olmuştur. Yola çıktıktan kırkaltı gün sonra Fransa'nın Tulon limanına ulaşmışlardır. Burada Fransa devlet adamları ve halk tarafından büyük bir törenle karşılanmışlar, kendilerine büyük ilgi gösterilmiştir. Fakat Marsilya'da ortaya çıkan veba salgını yüzünden, Osmanlı heyetine, Osmanlı ülkesinde henüz bilinmeyen bir karantina uygulanmıştır. Kırk gün süren karantinadan sonra heyet Fransa'nın başkenti Paris'e Toulouse-Bordo-Orléan yoluyla güneybatı Fransa'daki kanallardan geçerek ulaşmışlardır. Paris'e ihtişamlı bir alayla giren Mehmed Efendi, uğradığı her yerde olduğu gibi buradada büyük halk kitlelerinin coşkuyla karşılanmış ve henüz on iki yaşında olan Kral XV. Louis'nin (1710-1774) mürebbisi, devletin yöneticisi ve diğer yüksek rütbeli ileri gelenler tarafından karşılanmıştır. Bkz. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, **a.g.e.**, Haz. Abdullah Uçman

¹⁶ Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, **a.g.e.**, Haz. Abdullah Uçman

Trianon gibi önemli sarayları, Marly Şatosunu, önemli kiliseleri, bahçeleri, kaleleri gezen, hayvanat ve botanik bahçelerini gören, Paris Tıp Okulu'nu, Goblen Saray İmalathanesi'ni, bir rasathaneyi ziyaret eden, Paris Operası'na gidip temsiller seyreden ve Paris'in gündelik hayatına ilişkin de incelemeleri olan Mehmed Efendi, Sefaretnamesinde tüm bunları kendine has zarif ve orijinal uslubuyla anlatmıştır. Çelebi Mehmed Efendi İstanbul'a döndükten sonra hem Padişah III. Ahmed'e hem de Sadrazam Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu sefaret takriri Osmanlı Devleti'nde önemli yeniliklerin başlangıcını oluşturur. Bu sefaretnamenin verdiği bilgiler matbaanın kurulmasına ön ayak olmuştur. Sadrazam Damat İbrahim Paşa ülkede manevi ve fikri hayatın tanziminde, şehrin imar edilmesinde bu sefaretnameden büyük ölçüde faydalanmıştır. Bununla beraber Mehmed Efendi'nin Sefaretnamesinde gördüklerinden etkilenmiş biri olarak verdiği bilgilerin, Osmanlı'da, öncelikle ve daha ziyade, zevk ve sanat alanında etkiler doğurduğu görülür. O yıllarda padişahın bir fermanla İstanbul'un Kâğıthane semtinde köşkler ve bahçeler yaptırması ve bunları saray çevresinden önemli kişilere vermesi, Mehmed Efendi'nin bahsettiği Batı yaşantısına bir özentinin sonucu olarak görülmektedir. Öyle ki Kâğıthane'de birkaç yıl içinde 170 civarında ahşap köşkler ve bahçeler inşa olunmuştu.¹⁷ İstanbul'da Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın etrafında yeni, Avrupalı bir zevk anlayışı etkisini göstermiş, bir Frenk tarz ve stili modası küçük ölçekte oluşmuştur. Saray çevresinde Fransız bahçeleri, dekorasyon anlayışı ve Fransız mobilyası kısa bir süre için moda olmuştur.¹⁸ Aynı etki Batı için de söz konusudur. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi ve sefaret heyetinin uyandırdığı ilgiyle Avrupa merkezlerinde Turquerie adı verilen Osmanlı zevk, dekor, giyim kuşamının taklit edildiği bir moda oluşmuştur. Turquerie modası, ilk defa, XIV. Louis (1638-1715) döneminde Fransa'da ortaya çıkmıştır.¹⁹ 1669'da kralın yolladığı elçiye

¹⁷ Küçük Çelebizâde Asım, Tarih-i Çelebizâde Efendi, İstanbul, Matbaa-i Amire 1282, 42'den aktaran Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 27.

¹⁸ Lâle devrinde hem yapılan yenilikler hem de değişen zevk ve yaşantı hakkında daha geniş bilgi için Bkz. Ahmet Refik, **Lâle Devri**, Pınar Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.

¹⁹ Turquerie en yoğun ve kalıcı ifadesini Fransa'da bulmuş olsa da Avrupa'nın farklı bölgelerinde değişik şekillerde etkisi olmuş bir temadır. Esas itibarıyla İstanbul'un fethi sonrası Osmanlı ile Avrupa'nın ilk temaslarının ardından başlamış olan Turquerie farklı yoğunluklarda devam ettikten sonra en yoğun ifadesini XVIII. yüzyılda bulmuştur. Mimariden, resme, iç mekana, kostümlere, seramik figürlere, tiyatro ve edebiyata dek yayılan bir yelpazede karşılığını bulmuş olan Turquerie'nin Avrupa'daki bu farklı görünümünü ve bir üsluptan ziyade bir tema olarak ele alınışı hakkında bkz.

karşılık Fransa'ya gönderilmiş olan Müteferrika Süleyman Ağa bu modanın başlamasına ön ayak olmuştu. Süleyman Ağa sayesinde Fransa'da özellikle saray çevresinde Türk modası büyük bir gelişme göstermişti.²⁰ Yirmisekiz Mehmed Efendi'nin ziyaretiyle bu moda daha da güçlenmiştir. Elçinin ziyaretiyle ilgili olarak Charles Parrocel (1688-1752), Pierre D. Martin (1673-1742), Pierre d'Ulin (1669-1748) gibi bazı ünlü sanatçılar tablolar yapmış, yine aynı konuda duvar halıları dokunmuş, gravürler basılmıştır. Mehmed Efendi'nin alçakgönüllü ve sıcak yaklaşımının da modanın güçlenmesinde büyük etkisi vardır. Elçi, portresini yapması için ressam Justinat'ya (?-1743) izin vermiştir. Coypel'in (1661-1722) atölyesine gidip, kralın kendisini kabulünü yansıtan tablo için poz vermiştir. François Lemoyne (1688-1737) ise elçinin pastel bir portresini yapmıştır. Elçinin bu samimi yaklaşımı Türkiye'ye karşı da büyük bir ilgi uyandırmıştır. Türk konusu Fransız romanında ele alınmıştır.²¹ Turquerie modası Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin oğlu Said Efendi'nin 1742'de elçi olarak Paris'e gönderildiği yıllarda yeni bir canlılık kazanma imkanı bulmuştur.²² Turquerie modası İstanbul ve saray kaynaklıdır. Resim alanında bu modanın bir ayağını Paris'te aslında Türkiye'ye hiç gitmemiş ve esin kaynakları büyük ölçüde Osmanlı sarayı tarafından gönderilmiş elçilik heyetleri olan Auguste Boppe'un (1862-1921) eserinde Peintres de Turcs (Türk Ressamları) olarak isimlendirdiği ressamalar oluşturmaktadır. Diğer ayağını ise Auguste Boppe'un Peintres du Bosphore (Boğaziçi Ressamları) dediği, Türkiye'ye gelmiş ve İstanbul'da, daha çok Pera bölgesinde çalışmış Avrupalı ressamalar oluşturmaktadır.²³

Haydn Williams, **Turquerie 18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası**, Çev. Nurettin Elhüseyni, YKY, İstanbul 2005.

²⁰ XVIII. Yüzyılın başlıca ilgi alanlarından biri Doğu egzotizmi olmuştur. Tacir, diplomat, gezgin ve sanatçılar tarafından Avrupa'ya taşınan nesneler sayesinde Batı dekoruna Turquerie ve Chinoiserie ile doğu dekoru eklenir. Turquerie modası resimden, edebiyata, küçük objelerden, müziğe, tiyatroya kadar geniş bir alanı etkilemiştir. Bkz. Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, 17

²¹ **A.g.e.**, 17.

²² Dönemin ünlü ressamlarından André Aved elçi Said Efendi'nin ayakta bir portresini yapmıştır. XV. Louis'nin yönetimi altındaki saray çevresi bir kez daha Osmanlı görkemiyle büyülenmiş, bu çevreden aristokratlar kendilerini Osmanlı giysileri içinde gösteren resimler yaptırmışlardır. Birçok ünlü Fransız ressamı da padişah, paşa, kadın sultan ve gözdelerin başrolde olduğu Türk konulu resimler meydana getirmişlerdir. Ayrıntılar için Bkz. **A.g.e.**, 17, 18.

²³ Bu ressamalar için Bkz. Auguste Boppe, **Les Peintres du Bosphore au Dix-Huitieme Siecle**, Librairie Hachette, Paris, 1911. Auguste Boppe, **XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları**, Çev. Nevin Yücel Celbiş, Pera Turizm Yayınları, İstanbul 1998.

Osmanlı Devleti'ne gelen elçilerin, sanatçı, tüccar ve gezginlerin sayısında büyük bir artış gözlemlendiği bu devirde Batı dünyasıyla artan ilişkiler, karşılaşmalar, özellikle yönetici kesimin yaşam tarzında değişiklikler yaratır. Lâle Devri Sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ile saray çevresinde geleneksel din ve gaza (din uğruna savaşma) karışımı Osmanlı zihniyeti gevşer, askeri disiplin, hukuki sertlik, ve sofuluk gibi nitelikler yanında tasavvuf, musiki, edebiyat ve eğlence daha geniş yer tutar. Halk arasında kahve, tütün ve alkol gibi keyif verici madde kullanımı yaygınlaşır.²⁴ Halkın cami ve tekkeler haricinde toplandığı yerler olarak kahvehaneler açılır.²⁵

Bu devirdeki barış ve siyasi ılımlılık havası, Topkapı Sarayı dışında yeni bir saray yaşantısının, özellikle Boğaz kıyılarında, Kağıthane'de ve Haliç kıyılarında doğmasına olanak tanır. Bu yeni hayat mekanları, büyük ölçüde Fransız etkisinde biçimlenir. Fransız bahçesi, Fransız mimarisi taklit edilir. Boğaziçi ve Haliç kıyılarında yaptırılan kasırlarda Fransız saray yaşantısına duyulan özentinin yansımaları yaşanır. III. Ahmed Sadabad Kasırlarını yaptırırken Fransa Kralı XIV. Louis'nin saraylarıyla kıyaslanabilecek planlar hazırlatmış, bahçe düzenlemelerinde Fransız bahçe zevkini egemen kılmıştır. Özellikle Haliç'te yapılan kasırlar, fiskiyeli havuzlar, bitki ve ağaç çeşitliliğiyle göz kamaştıran bahçeleriyle tam bir zevk ve sefa yeridir.²⁶ Avrupa kaynaklı modaların etkisi ile yapılan yeni mesire yerlerine gezintiler çoğalır, eğlenceler artar. Yeni yaşam şeklinin ve zevkinin inceliğini yansıtan eserler meydana getirilir. Saray, köşk, hamam, kütüphane, çeşme, sebil, cami, medrese gibi onlarca yapı bir yandan yapılırken bir yandan da yeni park ve bahçe düzenlemelerine gidilir. Bahçecilik, çiçekçilik gelişir²⁷, kumaş ve çini fabrikaları kurulur. İstanbul'da ve ticaretle zenginleşen birçok Anadolu şehrinde

²⁴ Lady Montagu, Edirne'de misafir olarak kaldıkları Ahmet Bey isimli birinden bahseder. Ahmet Bey her akşam yemeğinde teklifsizce şarap içmekte, Lady ile serbestçe sohbet etmekten zevk duymaktadır. Lady Montagu, **Türkiye Mektupları 1717-1718**, 29.

²⁵ Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 40-41.

²⁶ Fransız elçisi Sadabad'ın süslenmesi için sakı içinde portakal ağaçları hediye etmiştir. Bu konuda ve Lâle Devri yaşantısı hakkında daha geniş bilgi için Bkz. Ahmet Refik, **Lâle Devri**, Pınar Yayınları

²⁷ Özellikle lâle yetiştirme tutkusu toplumun her kesimini saran bir merak olmuştur. Bu konuda ve yetiştirilen ve sevilen lâle türleri hakkında bkz. Ahmet Refik, **a.g.e.**

yapılan dini yapılar, konaklar manzara konulu duvar resimleri, bitkisel süslemelerle bezenir.²⁸

Avrupa ülkeleri ve özellikle Fransa ile yakınlaşmanın neticesinde bir moda halinde beliren Fransız bahçe zevkinin yanında mimarisinin de bir ölçüde taklidi gerçekleşir. Batı etkisi, Batı'da gelişen Barok ve Rokoko mimari üsluplarının süsleme unsuru olarak kullanılmasında belirir. Bununla beraber kendi karakterlerini baskın olarak ortaya koyamazlar. Bu yüzyılda Hassa Mimarlar Ocağı büyük geleneğe yaslanarak gücünü ve varlığını koruduğu için Batı kaynaklı etkiler, Osmanlı toplum görüşü ve sanat atmosferi içinde yeniden şekillenerek mimari geleneğe ve sanatsal anlayışa uyum gösterirler.²⁹

Barok ve rokoko biçimler, birer süsleme unsuru olarak eserlerin kapı, pencere gibi yapısal olmayan kısımlarında görünür. Bu biçimler, dönemin köşk, kasır, çeşme, sebil ve cami gibi yapılarında izlenebilmektedir. Bununla beraber bu dönemde Osmanlı mimarlığına karışmaya başlayan etkenlerin geleneksel Osmanlı Mimarlığı içinde eritilerek ele alınmış olduğu görülür. Öte yandan ürünlerini daha çok sivil mimari örneklerinde, köşk, kasır, çeşme gibi yapılarda veren bu dönem mimarisinin elde kalan örneklerle belirgin bir batılılaşma gerçekleştirmediği de ifade edilir.³⁰ Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmed'in Yemiş Odası bu eğilimin erken örneklerinden birini sunar. Bu saray odasında yağlıboya nakışlı ahşap panoları kaplayan çiçekli vazoların, meyve dolu sepetlerin, meyve çanaklarının natüralizmi gelenekle bağı kurulabilmekle beraber barok zevki yansıtan unsurlar olarak ortaya çıkarlar. 1729 tarihli III. Ahmed Çeşmesi bu dönemin bugüne kalan önemli örneklerinden bir tanesidir. Çeşme ve sebil hizmeti gören bu eserde, Barok üslubun kıvrık hatları ve güçlü ışık-gölge etkisi yaratan akant kıvrımları ile çiçekli panolara yer verilir. Çeşme ayrıca Tekfur Sarayı atölyelerinde çiniciliği canlandırmak için üretilmiş olan

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 1977. Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, İş Bankası Yayınları, Ankara 1988.

²⁹ Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, 19.

³⁰ Metin Sözen-Zeki Sönmez, "Anadolu Türk Mimarisi", **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, Cilt 4,5, 802-880.

çinilerlerle de süslenmiştir. İlk kez bu çeşmede Avrupa motiflerinin öncüsü olarak saçak altında bir akant yaprağı frizi bulunmaktadır.³¹

Batı etkisinin izlendiği bir başka alan da minyatür sanatıdır. Osmanlı ülkesine gelen Batılı sanatçıların etkisi ile başlayan perspektifli, ışık-gölgeli resimler, değişen yaşamın, zevkin hem sonucunu hem yansımaları sunarlar. Minyatürlerde konular saraya giren Avrupa eşyalarının ve resimli kitapların etkisiyle değişikliğe uğrar.³²

Lâle Devrinin en önemli hadisesi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin oğlu Said Mehmed Efendi (?-1761) ve İbrahim Müteferrika'nın (1674-1745) teşebbüsleriyle matbaanın açılması olmuştur. Aslında matbaa Osmanlı toprağına çok daha önce girmişti. İspanya'dan gelen Yahudi mülteciler 1493'te bir Yahudi matbaası açmışlardı. Bunu daha sonra Yahudilerin başlıca basım merkezleri olan Selanik'tekiler takip etmişti. 1567'de Venedik'te matbaacılık eğitimi almış olan papaz Sivaslı Apkar tarafından İstanbul'da bir Ermeni matbaası açılmıştı. 1627 yılında ise, Rum asıllı Nikodemus Metaksas, bir Rum matbaası kurmuştu. Bununla beraber, toplumsal sebeplerle, Türkçe ve Arapça basacak bir matbaa kurmama direnci XVIII. yüzyıla dek devam etti. Matbaanın açılmasında çaba gösteren iki kişiden biri olan Said Efendi –sonradan paşa olmuştur-, babası Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'yle gitmiş olduğu Paris'te basma sanatına ilgi duymuştu. Bu sebeple İstanbul'a döndüğünde bir Türk matbaasının kurulması için sadrazamın desteğini sağlamaya çalışmıştır. Birtakım karşı koymalara, hattatların güçlü müktesep haklarına rağmen başarı da kazanmıştır. Said Efendi bu konuda İbrahim Müteferrika ile birlikte çalışmıştır. İbrahim Müteferrika Macar asıllıydı, 1691 sıralarında ya kaçarak yahut esir edilerek İstanbul'a gelmiş, burada müslüman olup Osmanlı hizmetine girmişti. Said Çelebi ile birlikte, sadrazama sundukları, matbaanın faydaları hakkında bir risale kaleme aldı. Şeyhülislam Abdullah Efendi'nin din dışı konularda eser basılabileceği yönündeki fetvası sağlandı. Sonunda ilk matbaa 1139 Zilkade ortalarında 1727 Temmuz başları Müteferrika'nın

³¹ Doğan Kuban, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, 292.

³² Bu konu daha geniş olarak Resim Çevresi bölümünde işlenmiştir.

İstanbul Yavuzsultan Selim semtindeki evinde kuruldu.³³ Basma işi için, öncelikle, şehirde öteden beri bu işi yapan azınlık cemaati ustalarından faydalanıldı. Daha sonra birtakım makineler ve harfler Leiden ve Paris'ten getirildi. Ayrıca basma işi için Avrupa ülkelerinden matbaacılık alanında uzmanlar getirildi. İlk kitap olan Vankulu Lügati'nin 31 Ocak 1729'da baskısı bitti.³⁴ 1743 yılına dek aynı matbaada 17 kitap basıldı. Bu kitapların büyük çoğunluğu Türkçe idi ve coğrafya, tarih ve dil konularındaydı.³⁵ Lâle Devri'ne son veren Patrona Halil isyanı (1730) matbaayı etkilememiş hatta o yıl içinde de kitap basılmıştır. Müteferrika'nın ölümü sonrası kısa bir ara verilen matbaa Vasıf Efendi ve Raşid Efendi başkanlığında yeniden açılmış ve kitap basımı devam etmiştir.³⁶

Lâle Devri sonrası başa geçen I. Mahmut devrinde (1730-1754), öncelikle askeri reformlar üzerinde durulmuştur. İbrahim Müteferrika daha önce İbrahim Paşa'ya sunmuş olduğu yukarıdaki eserini 1732 yılında yeniden bastırıp Sultan I. Mahmut'a da sunmuştur. Bir Fransız subayı iken XV. Louis ile anlaşamadığı için Avusturya'ya sığınan oradan da 1729'da Osmanlı'ya gelen Comte de Bonneval (1675-1747), Sadrazam Topal Osman Paşa (1663-1733) tarafından Avrupa tarzında humbaracı kıtalarının ıslahı için görevlendirilmiştir. Müslüman olduktan sonra Ahmed ismini alan Comte de Bonneval'ın (Humbaracı Ahmed Paşa) ısrarıyla 1735'de, Üsküdar'da askeri fen ve tatbikat okulu olarak Humbaracı Ocağı açılmış, bu okulun açılması ile batı teknik ve bilgileri memlekete girmiştir.³⁷

³³ Turgut Kut-Fatma Türe (Haz.), **Yazmadan Basmaya:Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar**, 3-12. Bu konuda ayrıca bkz. Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 52

³⁴ Vankulu sözlüğünün ilk bölümü yayıncının giriş yazısıyla başlar. Daha sonra matbaanın açılmasına izin veren fermanlar ile Şeyhülislâmın fetvası ve diğer ileri gelenlerin tasvipkar takrizlerinin tam metinleri gelir. Bunların ardından yine matbaanın yararları hakkında bir risale vardır.

³⁵ Daha geniş bilgi ve İbrahim Müteferrika'nın bastığı kitapların tam listesi ve baskı adetleri için Turgut Kut-Fatma Türe (Haz.) **a.g.e.**, 3-12. Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Matbaacılığı I: Müteferrika Matbaası**, İstanbul 1939.

³⁶ Bu konuda bkz. Turgut Kut, **a.g.e.**, 3-12. Mühendishâne-i Berri-i Humayûn kurulduktan sonra buranın zemin katında bir matbaa faaliyete geçmiş ilk Fransızca kitap da bu matbaada basılmıştır. Buradaki yer darlığı sebebiyle faaliyet gösteremeyen Mühendishane matbaası 1803'te Üsküdar'da Harem İskeleyi Yokuşu başında Boyacı Hanında yeniden açılmıştır. Kabakçı Mustafa İsyanı (1808) ile çalışmaları aksayan Üsküdar matbaası 1823'te Beyazid'a ardından Sultanahmed'e taşınmıştır. II. Meşrutiyet'e kadar ismi Matbaa-i Âmire olarak devam etmiştir. Bu konuda ve adı geçen matbaalarda basılan kitaplar için bkz. Turgut Kut-Fatma Türe (Haz.), **a.g.e.**, 3-12.

³⁷ Bonneval ve Humbaracı Ocağı hakkında geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 36-45.

Sultan I. Mahmut devri genel itibarıyla Lâle Devri'nin devamı gibidir. Bu devir, hiçbir büyük tesiri ortaya çıkarmasa da Batı'ya yaklaşmanın, Batı'yla ilişki kurmanın zorunlu olduğu düşüncesinin yerleştiği bir devir olmuştur. Bununla beraber farklı bir yapıya sahip olan III. Osman (1754-1757) devrinde Batı'ya karşı Sarayın tutumu değişmiştir. Sultan Osman, kâfir elinden çıkmıştır diye, o zamana dek sarayda yer bulmuş olan Batı kaynaklı birtakım tablo, vazo, mobilya gibi eşyaları parçalatmıştır.³⁸

III. Mustafa devri (1757-1774) ordunun batı nizamına göre ıslahı fikrinin önemle ele alınmaya başlandığı bir devirdir.³⁹ Kaptan-ı Derya Gazi Hasan Paşa'nın (1713-1790) isteği üzerine 1773 yılında yine orduyu hedef tutan bir eğitim yeniliği olarak Hendesehâne kuruldu. Kurumda ilk olarak Avrupa kaynaklarına dayalı olarak matematik ve istihkam dersleri verildi.⁴⁰ Bu konuda ve askerlikle ilgili diğer tasarımlarda Macar asıllı bir Fransız subayı olan Baron de Tott'tan (1733-1793) yararlanıldı. Baron de Tott, Fransa hükümeti tarafından Osmanlı Devleti'nin durumunu inceleme, Türkçe öğrenme ve özellikle Kırım ile ilgili bilgiler toplama işleriyle de görevli kılınarak geldiği Osmanlı'da, yeni istihkam ve topçu kıtalarının teşkilinde ve eğitilmesinde görev aldı. 1772'de Topçuluk Mektebi Tott idaresinde açılmıştır. 1774'te topçuluk'ta yeniden yapılanma için Süratçi Ocağı teşkilinde görev aldı. Topçu askerini Kağıthane'de Avrupa usulünde talim ettirdi. Bu ocağın talimlerinde birçok defa padişah da hazır bulunmuştu. Ayrıca tophaneyi ıslah etti, yeni biçimde toplar döktürdü ve Hendese okulunda düzeysel trigonometri ve bir

³⁸ Enver Ziya Karal, **Tarih Notları**, 29.

³⁹ III. Musatafa XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında tahta geçen padişahların en açık fikirlilerinden biri olarak görülmektedir. Bununla beraber, Avrupalıların başarılarında meşum yıldızların etkileri olduğuna inanır. Örneğin Avrupalıların kendi arasında yaptıkları savaşta en küçük devlet olan Prusya'nın kazandığı zaferlere şaşmış ve Prusya kralı Fredrik'in başarısında hadiseleri önceden görüp haber veren münecimlerin etkisi olduğuna inanmıştır. Bu inancı sebebiyle Ahmet Resmi Efendi'yi, elçilikle Prusya kralına yollamış ve ondan üç münecim istemiştir. Bkz. Enver Ziya Karal, **a.g.e.**, 34.

⁴⁰ Bu kurum 1781 yılından itibaren Mühendishâne 1806 tarihli Mühendishâne Kanunu ile birlikte Mühendishane-i Bahri-i Hümayûn yani deniz mühendishanesi adını aldı. Kurumun açılış tarihi olarak 1775 tarihi de verilmektedir. Kurum hakkında farklı kaynaklar ve daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 56-57, 66, 103. Kemal Beydilli, Mühendishâne-i Bahri-i Hümayûn'un kuruluş tarihinin 1776 olduğunu söyler. 1773'te kurulmuş olmasının yanlış ve kurulmasında Baron de Tott'un katkısının abartılı ve mesnedsiz olduğunu belirtir. Bkz. Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, 23

takım dersler okuttu.⁴¹ III. Mustafa, askerlik alanında yapılan yeniliklerin yanında, kendisinin tıp ve astronomiye olan merakı yüzünden bu alanlarda Batı tesirlerinin Osmanlı ülkesine girmesini de temin etmiştir. Fransız elçisi Vergennes (1719-1787) vasıtasıyla Paris Bilim Akademisinden birçok astronomi kitabı sipariş ettirilip getirtilmiştir. Yine aynı yoldan 8-9 yaşında, iç uzuvları balmumu ile temsil edilmiş bir çocuk iskeleti getirtilmek için teşebbüslere girişilmiştir.⁴² Bu dönem Rusya karşısında ağır bir yenilgi sonrası imzalanan Küçük Kaynarca antlaşmasına (1774) dek sürmüştür.

I. Abdülhamid (1774-1789) devrinin ilk zamanlarında imzalanan bu antlaşma Osmanlı imparatorluğu tarihinde gerçek bir dönüm noktası olacaktır. Devlet ilk kez açık ve kesin bir yenilgiye uğramıştır. Bu ağır yenilginin Osmanlı devlet adamları üzerinde yarattığı şaşkınlık ise uzun müddet devam etmiştir. Bununla beraber bu dönemde ordunun ıslahı alanında yeniliklere girişilmiştir. 1783'te Kırım'ın Rusya tarafından ilhakı yapılacak reform hareketlerine hız verir. Doğudaki çıkarları için Rusya'yı bir tehdit olarak gören Fransa'da yapılacak reformlarda Osmanlı Devleti'ni teşvik etmektedir. Yenilikler padişahın tasvibini alan ve Fransız elçisi Choiseul-Gouffier'nin (1752-1817) desteğini alan Halil Hamit Paşa'nın (1736-1785) çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. İlkönce Süratçılar ocağı yeniden kurulmuştur. Hendesehane-i Bahri açılmıştır, daha sonra Fransa'dan kara ve deniz kuvvetlerinin, kalelerin ıslahı için uzmanlar getirilmiş ve bu uzman subay ve mühendisler kullanılarak tersanenin ıslahına çalışılmış ve gemi inşaatına önem verilmiştir.⁴³

XVIII. yüzyıl boyunca Osmanlı mimarisindeki değişim devam etmiştir. Lâle Devri'nin ardından 1740-1808 yıllarını kapsayan Türk Barok ve Rokoko Devri olarak isimlendirilen döneme girilmiştir. Artık bu dönemde klasik Osmanlı yapı

⁴¹ Baron de Tott ve Süratçi Ocağı hakkında geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **a.g.e.**, 51-79

⁴² Bonville de Marsagny, Le Chevalier de Vergennes, C. I, 88-89'dan aktaran E.Ziya Karal, **a.g.e.**, 34.

⁴³ Halil Hamit Paşa hakkında ve yenilikler konusunda yaptığı çalışmalar hakkında geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **a.g.e.**, 67-80. Osmanlının, hizmetine, yabancıları kabul etmeğe başlaması , Avrupa'da şöhret kazanmış birçok generallerde de Türkiye'de çalışma hevesi uyandırmıştır. Bu generaller birçok proje ve planlar yollayarak Türk ordusunu ıslaha talip olduklarını bildirmişlerdir. Bununla beraber Osmanlı bu tekliflerin hiçbirini kabul etmemiş ve ihtiyaç duyduğu uzmanları Fransız elçiliği yoluyla getirtmeğe devam etmiştir. Bkz. E.Ziya Karal, **a.g.e.**, 36

sanatının mimari ve bezeme öğeleri yerlerini yavaş yavaş Avrupa mimarisinin Barok ve Rokoko üsluplarındaki öğelere terk etmeye başlamıştır. Bununla beraber yapı türlerinin genel plan şemalarında büyük bir değişiklik yoktur. Geleneksel bezeme anlayışında ise büyük ölçüde değişiklik gerçekleşmekte olduğu görülür. Mimaride mukarnaslar yerini volütlere, silmeler barok profillere bırakırken rumiler ise arabesklere döner. Rokoko aynaların çerçeve süslerini mimari cephelerde görmek mümkün olur. Kıvrak yuvarlak kemerler, oval pencereler, S formundaki payandalarda Barok etki sonucu ortaya çıkarlar. Özellikle bezemede varlığını güçlü bir şekilde duyuran Barok ve Rokoko üslubunun etkilerini taşıyan yapıların örneklerini öncelikle Nur-u Osmaniye Camisi (1755), Üsküdar Ayazma Camisi (1760) ve Lâleli Camisi (1763), Beylerbeyi Camisi (1778), Eyüp Camisi (1798-1800) verir.⁴⁴ Bu cami örnekleri genellikle eski plan şemalarında yola çıkılarak yapılmıştır. Fakat yüzyıl sonuna doğru gittikçe daha belirgin şekilde klasik Osmanlı motifleri yerlerini Avrupa'nın barok ve rokoko motiflerine bırakmıştır. Rampayla çıkılan hünkar mahfilleri bu dönemin belirgin yenilikleri arasındadır. Diğer yapı tipleri arasında ongen gövdesi, yuvarlak kemerli pencereleri, saçaklı kısmıyla Fatih Sultan Mehmed Türbesi (1771), Eyüp'te dış görünüşüyle rokokonun biçimsel özelliklerine yönelerek daha önceki örneklerden ayrılan Mihrişah Sultan Türbesi (1792) bulunmaktadır. Ayrıca XVIII. ve XIX. yüzyıllarda özel bir önem verilen ve varlıkları ve mimari özellikleriyle başta İstanbul olmak üzere çeşitli Anadolu şehirlerinin görünümlerini etkileyen ve hepsi dönemin benzer bezeme özellikleriyle yüklü olan çeşme ve sebillerden Sultan III. Ahmed (1729) Tophane (1732), Kabataş (1733), Azapkapı Meydan Çeşmeleri, İbrahim Paşa Külliyesi Sebili, Beşir Ağa Sebili, Emirgan Çeşmesi (1783), Nuruosmaniye Çeşmesi (1755), Emirgan'da I. Abdülhamid Çeşmesi (1782) dikkate değer örnekler arasındadır. Bununla beraber Batılılaşma sürecinin Osmanlı mimarisine etkilerini yansıtan en önemli örnekler köşk ve saray yapılarıdır. Bu tip yapıların genel özelliklerinde dikkat çeken husus

⁴⁴ Nuruosmaniye Cami'sinde çok yoğun biçimde barok motifler yer almasına rağmen bu durum Avrupa'dakilerden ayrılıklar taşır. Cami onbir basamaklı merdivenle çıkılan bir set üzerindedir. Revaklı avlusu yarım oval şeklindedir. Cami süslemesinde kullanılmış olan dalgalı yay kemerler, deniz kabukları, akant yaprakları ve değişik sütun başlıkları barok üsluptadır. 1763 yılında tamamlanan ve Mehmed Tahir Ağa'nın mimarlığını yaptığı Lâleli Camisi ise dönemin yaygın bezeme örneklerini gösterir. Bu yapı yeni gelişmeleri yorumlayış ve geçmiş değerlere bağlılık açısından iyi bir örnek sergilemektedir.

yapıların planlarının geleneksel niteliklerini muhafaza etmeleridir. Bir sofa ve etrafındaki odalardan oluşan plan şeması Batı'yla ilişkilerin gittikçe güçlenmesine rağmen toplum ve aile yaşamının gereği olarak uzun süre varlığını korumuştur. Barok, rokoko ve daha sonra ampir üslupta bezemeler ise yapıların içlerini zenginleştirmiştir. Bu yapılar arasında Yalı Köşkü (1719), Sadabad'da Kasr-ı Neşat (1723), Eski Küçüksu Kasrı (1751), Emirgan'da Şerifler Yalı Köşkü (1785), Aynalıkavak Köşkü (1791), Topkapı Sarayında Şevkiye Köşkü (XVIII. yüzyıl sonu) bu dönemin mimari ve bezeme özelliklerini taşırlar.⁴⁵

Sultan III. Selim'in saltanat yılları (1789-1807), bütün XVIII. yüzyıl boyunca el yordamıyla yapılmaya çalışılan yenilik hareketlerinin asıl ivmesini bulmaya başladığı devirdir. III. Selim, III. Mustafa ve I. Abdülhamid zamanlarındaki yenilik fikirleri içinde yetişmiştir. Selim, I. Abdülhamid devrinde, Halil Hamit Paşa'nın teşebbüsleriyle gerçekleştirilen ıslahat hareketlerini geniş ölçüde devam ettirmiştir. Bu sebeple III. Selim devri Nizam-ı Cedit devri olarak isimlendirilmiştir. Nizam-ı Cedit III. Selim'in yaratmak istediği Avrupai düzende yeni bir askeri teşkilatın ve aslında onu da kapsayan çok daha geniş bir ıslahat hareketinin ismidir. III. Selim, talim ve terbiyesi kalmamış, söz dinlemez yeniçeri ordusunun yanında modern bir ordu kurmanın yanında ulemanın nüfuzunu kırmak ve Avrupa'nın her alandaki gelişme ve keşiflerinden haberdar olarak onlardan yapacağı iktibaslarla Osmanlı İmparatorluğunu yenileştirmek düşüncesinde olmuştur.⁴⁶ III. Selim saltanatının ilk senelerinde, devletin ileri gelenleri arasında yapılacak ıslahatlarda izlenecek yol hakkında bilgi almak için bir anket yapmayı düşünür. Bu amaçla hazırlanan layihaların büyük bir bölümünde yeniçeri ocağının yanında Avrupa usulünde eğitim görmüş yeni bir ordunun gerekliliğinden bahsedilmekteydi. Ayrıca bu ordunun

⁴⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ayda Arel, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yay., İstanbul 1975.

⁴⁶ III. Selim'e ıslahat fikri babasından miras kalmış gibidir. Daha şehzadeligi zamanında, Fransız elçisinin aracılığıyla XVI. Louis'ye mektuplar gönderen III. Selim, bu mektuplarında ıslahat fikrine daha padişah olamadan sahip olduğunu gösterir. Bu mektuplarda III. Mustafa'nın Selim'e bir vasiyetname bıraktığını, bir İtalyan doktor vasıtasıyla, Selim'in Fransız elçisiyle haberleşip onun aracılığıyla Fransa kralının yanına İshak Bey isminde bir zatın gönderildiğini öğrenmekteyiz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Şehzade Selim'in XVI. Louis'ye Şifreli Mektupları", Belleten, sayı 5-6, Nisan 1938'dan aktaran E. Ziya Karal, **a.g.e.**, 37. İshak Bey'e "envai fûnun ve maarif talim etmek " talimatı verilmişti. Öte taraftan XVI. Louis'nin III. Selim'e yazdığı mektup için bkz. Tahsin Öz, "Fransa kralı Louis XVI'nın Selim III'e nâmesi", **Tarih Vesikaları**, no. 3, 1941, 198-202.

eğitilmesi için Avrupa harp fenni kitaplarının tercüme edilmesi ve Avrupa'dan uzman subayların getirilmesi tavsiye edilmekteydi. Bunların yanında humbaracı ve lağımcı gibi ocakların ıslah edilmesi ve kadrolarının genişletilmesi üzerinde de durulmaktaydı.⁴⁷

III. Selim'in reform projelerinde ağırlık topçuluk, istihkam, denizcilik ve bunlara yardımcı bilimlerde eğitim sağlayacak olan yeni askerlik ve denizcilik okullarındadır. Bu projelerde de I. Abdülhamid zamanındaki gibi büyük ölçüde Fransız yardımına başvurulmuştur. Fransız subaylar eğitmen olarak atanmışlardır. Fransız dili bütün öğrenciler için zorunlu kılınmıştır. Ayrıca çoğu Fransızca olan 400 kadar Avrupa kitabından oluşan bir kitaplık da kurulmuştur.⁴⁸

Yine bu dönemde ilk defa Avrupa'da daimi sefirlikler ihdas edilme yoluna gidilir. Bu amaçla Londra, Viyana, Paris ve Berlin'e sefirler gönderilir. Yeni sefirlerden gittikleri yerlerin “ suret-i idaresini, nizam-ı mülke dair kaffe-i halatını (bütün hallerini), askerlik sahasındaki vaziyetlerini” tetkik edip bildirmeleri istenmektedir.⁴⁹ Bu teşebbüs, aynı zamanda, hem Avrupa ile doğrudan teması sağlayacak hem de batı'ya yerinde görmüş ve tanımış devlet adamlarını yetiştirmenin bir çaresi olacaktır. Bu dönemde, bu görevlerle ve çeşitli vesilelerle Avrupa'ya gidenlerin Sultana sundukları birçok sefaretname vardır.⁵⁰

III. Selim'in esas amaçlarından biri kendisine sadık Avrupai usulde yetişmiş ve teknik donanımı tam ve yeniçeri ocağından müstakil bir ordu kurmak idi. Bu ordu

⁴⁷ 18 kadar olduğu tahmin edilen bu lahiyalarda en önemli mesele olarak Osmanlı ordusunun ıslahı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bazı layihalarda son derece bozulmuş iç işlerinin düzeltilmesi gerekliliği üzerinde de fikirler vardır. Dikkat çeken ve tavsiye edilen usul ise genelde Kanuni Sultan Süleyman'ın kanunlarına dönmektir. Lâhiyalar için bkz. E. Ziya Karal, “Nizâm-ı Cedid'e dair lâhiyalar, **Tarih Vesikaları**, no. 6,8, 1942 ve no. 11,12, 1943.

⁴⁸ A. De Juchereau de Saint-Denys, *Révolutions de Constantinople en 1807 et 1808*, I (1819), 76'dan aktaran Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 60

⁴⁹ E. Ziya Karal, **Tarih Notları**, 39.

⁵⁰ Bunlardan bazısı bir program sunacak genişlikte ve teferruatlı eserlerdir. Bunların en önemlilerinden biri 1793 yılına Viyana'ya gönderilen Ebubekir Ratip Efendi Sefaretnamesi'dir. Ebubekir Ratip'in Avusturya'nın askeri ve sivil idaresi hakkında verdiği bilgiler bu ülkenin en önemli yanlarını belirtecek niteliktedir. Niyazi Berkes, Ratip Efendi'nin bu eseri ile o zamanın modern devletini nitelendiren en önemli yanlar üzerine parmağını bastığını ve Tanzimat Fermanı'ndaki fikirleri 45 yıl önce ileri sürdüğünü söyler. Bkz. Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 89.

sayesinde kuracağı mutlak nüfuz ile devletin ihtiyacı olan siyasi ve toplumsal alanlarda da düzenlemeler yapmayı kolaylaştırmayı istemiştir. Bu amaçla 1792’de başlattığı Nizâm-ı Cedid hareketi çerçevesinde deniz ve kara mühendisleri eğitimi ele alınmıştır. 1793 yılında Tersâne-i Amire’de bulunan Tersâne Mühendishânesi’nde gemi inşa, seyrüsefer, haritacılık ve coğrafya derslerinin verilmesi için hazırlıklar yapılmıştır. 14 Temmuz 1793 tarihinde Humbaracı ve Lağımçı Ocaklarının Hasköy’deki kışlası içinde mühendislerin eğitimi için düşünülen bir Mühendishâne binasının temeli atıldı. Yeni bina 1795’te tamamlanırken yeni eğitim kurumu Mühendishâne-i Cedide der Kışlak-ı Humbaracıyân adı altında 4 Nisan 1794’te faaliyete geçti. Bu kurumun ismi önce Mühendishâne daha sonra 1806 kanunnamesi ile Mühendishâne-i Berri-i Hümayûn olmuştur. Zamanın ruhuna uygun olarak Avrupalı modern eğitim modelinin örnek alındığı bu okulda bir de matbaa kurulmuştur. Kuramsal derslerin yanında uygulamaya da önem verilmiştir.⁵¹

III. Selim ve yanındaki devlet adamları yabancılarla sık sık temas halindeydiler. Daha I. Abdülhamid zamanında İstanbul’da varlığını duyuran önemli bir yabancı kolonisi vardı. Bunlar görev icabı Osmanlı’ya gelmiş olan kimi müslüman olan yabancı subaylar ve aileleriydi. Bunların haricinde, devrin modası gereği, çoğu sanat meraklısı da olan yabancı sefirlerin yanında çalışan sanatçılar, ressam, mimar ve edebiyatçılar da bulunuyordu. Bunlardan başka, alimler, sarayla ve devlet adamlarıyla münasebeti bulunan doktorlar, tüccarlar da vardı. Tüm bu insanlar Galata ve Beyoğlu’nu doldurmaktaydı ve yerli hayatla da kısmen de olsa bir temasları oluyordu. Böylece Avrupa düşüncesi ve hayat tarzıyla toplumun bir noktada bağlantısı oluşuyordu. Bununla beraber azınlıklar Batı ile öteden beri ilişki içindedirler. Hali vakti yerinde Rumlar çocuklarını okuturdu. Rumlar Avrupa dünyasına gidip gelen bir grup idiler. Fenerli Rum aristokrasisi Batı kültürüne açıldı ama Osmanlıca eğitimini de en iyi şekilde alırdı. Osmanlı insanının XVIII. yüzyıldan

⁵¹ Mühendishâne-i Berri-i Hümayûn hakkında daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 110-137. Kara Mühendishanesinin inşaatı 1795 Ekim ayı sonlarına doğru bitmiştir. 1796’da meşrufatı tamamlanmıştır. Matbaası ise 1797’de faaliyete geçmiştir. Bu konuda ve Mühendishane’nin bir resmi ve kitabesi için bkz. Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, 32-34,39, 40-41. Mühendishâne Matbaası ve faaliyetleri hakkında bkz. Turgut Kut-Fatma Türe (Haz.), **Yazmadan Basmaya:Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar**, 3-12, vd.

itibaren bulunduğu mekanı ve zaman çizgisini başka bir bilinçle görmeye, dünya tarihini ve coğrafyasını tanımaya başlamış olduğu bir gerçektir. XVIII. yüzyılda Osmanlı okuryazarları arasında bir tür aydın zümre doğmuştu. Latince öğrenen Osmanlı-Türk aydınları vardı.⁵²

Kendisi de bir şair ve müzisyen olan III. Selim zamanında çeşitli sanatların gelişip serpilmesi için çaba göstermiştir. Sanayi ile de bağı kurulan cam sanatı buna iyi bir örnektir. Cam tekniklerini öğrenmesi için Mevlevi dervişi Mehmet Dede Venedik'e gönderilmiştir. Mehmet Dede dönüşünde Beykoz'da bir cam atölyesi açarak çeşm-i bülbül olarak bilinen özgün bir cam işleme türünü Osmanlı cam sanatına kazandırmıştır.⁵³ III. Selim dönemi Osmanlı resim sanatı ve padişah portreciliği açısından bir dönüm noktasıdır. Poz vererek portresini yaptıran ilk padişah olarak kabul edilen III. Selim, resimlerini devlet büyüklerine, elçiliklere ve Avrupalı hükümdarlara hediye etmiştir.⁵⁴

III. Selim zamanında yabancı mimar ve ressam varlığı devam etmektedir. Bunlardan biri olan A. Ignace Melling'in (1763-1831) Osmanlı devletinin mebanî (yapılar, binalar) ve inşaat işlerinin kethüdası olduğu görülür. Melling, 1785'te Rus elçisi Bulgaroff ile beraber İstanbul'a gelmişti. 18 yıl kadar İstanbul'da kalan sanatçı Sultanın kardeşi Hatice Sultan'ın özel mimarı olarak çalışmıştır.⁵⁵

III. Selim'in yerine tahta geçen II. Mahmud (1808-1839), III. Selim'in uzun müddet tesiri altında kalmış olan bir hükümdardır ve Osmanlı devlet ve toplumunu Batı'ya yaklaştırmak konusunda daha önce yapılan gayretlerden daha fazlasını göstermek yolunda çok daha fazla çalışmıştır.

⁵² Bu konu hakkında İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 18-19

⁵³ Bu konuda bkz. Fuat Bayramoğlu, **Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996

⁵⁴ Günsel Renda, "Tasvir-i Humayun. Portrenin Son Yüzyılı 1800-1922", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, (J.Raby, H.G.Majer, J.Meyer zur Capellen, G.Neciboğlu, F.Çağman, S.Bağcı, B.Mahir, G.İrepoğlu, S.Bağcı, G.Renda), 442-552

⁵⁵ Daha geniş bilgi Resim Çevresi bölümünde verilmiştir.

II. Mahmud, İmparatorluğu Avrupa karşısında düştüğü geri durumdan kurtarmak için Batı'yı taklit etmekten başka bir çare olmadığını düşünmektedir. Her şeyden önce devletin sarsılan itibarını geri kazanması, imparatorluğun bünyesini kemiren mahalli isyanları bastırmak ve istilaya maruz kalan sınırlarda emniyeti sağlamanın gerekliliği üzerinde durmuştur.

Aynı düşüncede olan Sadrazam Alemdar Mustafa Paşa (1755-1808) önde gelen ayan, hanedan ve eşrafi İstanbul'a davet ederek padişaha sadakatlerini temin etmeğe çalıştı. Sadrazam ile Rumeli ve Anadolu Âyanı arasında Sened-i İttifak imzalandı ve padişah tarafından onaylandı (1808). Sened-i İttifak Osmanlı padişahının mutlak egemenliğini sınırlayan bir sözleşmeydi.⁵⁶ İmparatorluğun sürekli gerilemesinde ve yapılacak yeniliklerin sekteye uğramasında yeniçerilerin rolü görüldüğü için 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'na son verildi. Ocak kaldırıldıktan sonra Sultan II. Mahmud Batılılaşma hareketlerine başlamıştır. Yeniçeri ocağı yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye isimli yeni bir ordu kurulmuştur. Sultan II. Mahmud Avrupa ordularına benzemesi istenen bu ordunun subay kadrosunu Prusya'dan getirtmiştir.⁵⁷

Devlet Teşkilatı alanında, sokağa yarı Avrupai kıyafetle çıkmağa başlaması ve tasvirlerini askeri ve mülki dairelere astırması gibi yenilikler görülmüştür. Ayrıca sadrazamlığın başvekalete, Darphane-i Amire ve Hazine-i Mansure'nin Umuru Maliye Nezaretine dönüştürülmesi, Ahkamı Adliye, Dar-ü Şurayı Askeri, Umuru Nafia Encümenlerinin tesisi, memurlar arasında hariciye ve dahiliye diye iki kategori oluşturulması yapılan yenilikler arasındadır. Posta teşkilatının tesisi, muayyen sınıflara mahsus kıyafet ve başlıkların tayini önemli diğer yeniliklerdendir.⁵⁸

Kültürel alanda, önemli yeniliklerden biri ilk tedrisatın mecburi kılınmasıdır. 1838'de Sıbyan mekteplerinin üzerinde Rüşdiyelerin açılması kararlaştırıldı. Mekteb-i Maarif-i Adliye ve Mekteb-i Ulûm-u Edebiye isimli iki orta dereceli okul

⁵⁶ Sened-i İttifak'a göre padişahın buyrukları mutlak uygulanacak, sadrazamın buyrukları da padişah buyruğu hükmünde olavaktı. Sadrazam yasalara aykırı hareket ederse Âyan oybirliğiyle buna direnebilecekti.

⁵⁷ E.Ziya Karal, **Tarih Notları**, 42.

⁵⁸ Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 93

açıldı. Ders programları büyük ölçüde geleneksel olan bu okullar Fransızca ve modern konuların öğretimini de öngörüyordu. Bu okulların amacı devlet memuru ve tercüman yetiştirmektir. Medreseler yanında modern eğitim veren okullar açıldı. Askeri amaçlarla Avrupa modellerini örnek alan okullardan 1827’de Mekteb-i Tıbbiye, 1834’te Mekteb-i Ulûm-u Harbiye kuruldu. Burada yabancı öğretmenler egemen rol oynadılar. Genellikle Fransızca olmak üzere yabancı bir dil bilmek bütün öğretimin ilk şartı idi.⁵⁹ Yine askeri amaçlı olarak Muzıka-i Hümayun Mektebi kurulmuştur. Bu okulun görevi yeni ordunun ihtiyacı olan davulcu ve trampetçi sağlamak olarak belirlenmişti. Öğretmenlerinden biri Donizetti Paşa (1788-1856) idi.⁶⁰ Diğer yenilikler arasında nüfus sayımının yapılması, karantina usulünün getirilmesi, kolera ve veba gibi hastalıklar hakkında broşürler basılması ve bu alanda halkın ve askerinin eğitilmesine yönelik çalışmalar sayılabilir.⁶¹

Dış elçiliklerin yeniden açılması, güvenilir tercümanlara olan ihtiyaç neticesinde 1821 yılında Tercüme Odası’nın kurulması önemli yenilikler arasındadır. Tercüme Odası tercüman yetiştirmenin ötesinde görevler görmüştür. Batı düşüncesine açık, dil bilen yeni bir Müslüman memur tipinin yetiştiği bir merkez hüviyetine kavuşan Oda’dan yenileşmenin önde gelen isimleri olan Mustafa Reşid Paşa (1800-1858), Ali Paşa (1825-1871), Fuat Paşa (1814-1869) gibi devlet adamlarının yetiştiği görülür.⁶²

⁵⁹ Bernard Lewis, **a.g.e.**, 85.

⁶⁰ Guiseppe Donizetti, İstanbul’a 1828 yılında gelmiştir. Pantolon ve ceket giyen yeni orduya uygun batılı anlamda bir bando kurulmasını yerine getirmiştir.

⁶¹ E.Ziya Karal, **a.g.e.**, 43

⁶² Tanzimat’ın başmimarları ve yürütücüleri de bu üç önemli isimdir; Mustafa Reşit Paşa (1800-1858), Âli Paşa (1815-1871) ve Fuat Paşa (1814-1869). Mustafa Reşit Paşa, bir vakıf memurunun oğludur. Genç yaşta devlet memuriyetine girmiştir. 1834’te Paris’e büyükelçi olarak gönderilmiştir. Fransızca’yı Paris’te bulunduğu sırada öğrenmiştir. Başka diplomatik ve resmi görevlerde bulunduktan sonra Hariciye Nazırı olmuştur. 1839’da Abdülmecid tahta geçtiği sırada Londra’da özel bir görevde bulunmaktadır. 1841’de azledilen Paşa, 1845’te Hariciye Nazırlığına dönmüştür. Ertesi yıl ise altı kez işgal ettiği sadaret makamına atanmıştır. Âli Paşa, bir esnafın oğlu olarak doğmuştur. Genç yaşta memuriyete girmiş, Fransızca bilgisi sayesinde Babıâli tercümanının yanına verilmiştir. 1836’da özel elçi olarak Viyana’ya gönderilen Ahmet Fethi Paşa’nın maiyetindedir. 1840’da Londra Büyükelçisi olur. 1852’de Reşit Paşa azledilince onun yerine Sadrazam oldu. 1854’te yeni kurulmuş olan Meclis-i Âli-i Tanzimat’ın başkanı oldu. Ölümüne dek reform hareketlerinde egemen bir rol oynadı. Fuat Paşa, dil ve edebiyat reformunda önemli bir rol oynamış olan Osmanlı şair, bilim adamı ve devlet adamı Keçecizade Mehmet İzzet Efendi’nin (öl. 1830) oğludur. Tıbbiye’ye girmiş, askeri tabib olmuştur. Fransızca bilgisi ile 1837’de Tercüme odasına girdi. 1840’da elçilik tercümanı olarak Londra’ya gitti. 1852’de Hariciye Nazırı oldu. Sonradan başkanlığını da yaptığı Meclis-i Âli-i Tanzimat’ın üyeliğine seçildi. Devlet adamlığının yanı sıra değerli bir bilim adamı da olan Fuat Paşa,

Burada öğrenilen Fransızca aracılığıyla Fransız edebiyatı ve düşüncesiyle ilk tanışma gerçekleşmiş; bu da Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçişi koşullarını büyük ölçüde hazırlamıştır.⁶³ Gerçekten Babıâli'nin dışişleriyle ilişkili olarak kurulan Tercüme Odası, Avrupa tarihine yeni bir yön veren fikirlerin tanınmasında öncü rollerden birini üstlenmiştir. Bu tarihlerdeki önemli hadiselerden biri de Osmanlı dilindeki ilk gazetenin yayınlamasıdır. 1831 yılında yayına başlayan gazete Avrupa dünyasının tanınmasında önemli katkılar sağlayacaktır.⁶⁴

II. Mahmud döneminin bir başka önemli yeniliği de Avrupa'ya eğitim amacıyla öğrenci gönderilmesidir. Bu öğrenciler arasında resim eğitimi almak isteyenler de vardır. 1835'te gönderilenler arasında Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'dan mezun İbrahim (Ferik İbrahim Paşa) (1815-1889) ve sonradan Erkân-ı Harbiye reisliğine kadar yükselmiş olan Tevfik Paşa (1819-1866) bulunmaktadır. Batı tekniğini kullanan ilk ressamı arasında bulunan Hüsnü Yusuf (1817-1861) da yine bu tarihlerde Avrupa'ya gönderilmiştir.⁶⁵

II. Mahmud gündelik yaşama ilişkin yenilikler de gerçekleştirmiştir. Hafta tatili kuralını koymuştur. Resepsiyonlar vermiştir. Bu resepsiyonlarda kadınlarla sohbet etmiş, tokalaşmıştır. Padişah kıyafet değişikliğine gitmiş, ulemanın dışında memurların fes, pantolon giymesi, tıraş olması zorunlu hale gelmiştir. Sultan kendisini yeni giysilerle gösteren portrelerini resmi dairelere astırmıştır. Portresinin bulunduğu tasvir-i hümayûn nişanları yaptırmış ve bunları üst düzey görevlilere ve elçilere armağan etmiştir.⁶⁶

dil reformunda önemli bir yeri bulunan ve Türk grameri üzerinde basılan ilk Türkçe eser olan Kavaid-i Osmaniye (1851) eserinin yazılmasında tarihçi Ahmet Cevdet Paşa ile birlikte çalışmıştır.

⁶³ Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 176-177.

⁶⁴ Bu konu daha ayrıntılı olarak edebiyat çevresi bölümünde ele alınmıştır.

⁶⁵ 1835 tarihinde Avrupa'ya giden öğrenciler ilk önce Londra'ya gitmişlerdir. Orada topçu mühendisliği eğitimi alıp Paris'e geçmişler tahsillerine devam etmişlerdir. Hüsnü Yusuf, Abdülmecid tarafından Avrupa'ya gönderilmiştir. Paris, Belçika, Viyana ve Berlin'de eğitim görmüştür. Daha fazla bilgi için Adnan Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, 8-10.

⁶⁶ Günsel Renda, **a.g.e.**, 449.

II. Mahmud döneminde Osmanlı devlet adamlarının ve aydınlarının özellikle Fransa'ya karşı artan tutkusu ülkede mimari alanda ampir üslubun⁶⁷ görülmesinde karşılığını bulmuştur. Bu üslup Batı'daki özgün şeklinden farklı olarak yer yer barok üslup ile karıştırılarak kullanılmıştır. Bununla beraber bu yorumlayışta bize özgü görünüşlerin varlığı kendisini hissettirmektedir.⁶⁸ Baroktan ampir üsluba geçişi 1826 yılında tamamlanan Tophane Nusretiye Camisi⁶⁹ simgelemektedir. Çemberlitaş'ta 1840 yılında tamamlanan II. Mahmud Türbesi ise bir başka önemli örnektir. II. Mahmud döneminin mimarlık açısından önemli bir hadisesi Hassa Mimarlar Ocağı'nın⁷⁰ 1831 yılında kapanmış olmasıdır. Bu dönemde mimaride birden çok üslubun bir arada kullanılmasıyla kendini gösteren karışıklıkta bu durumun da etken olduğu düşünülebilir. Bu dönemde Batı kültürüyle daha yakın ilişkileri olan ve orada eğitim alan azınlıklar arasından mimarlar çıktığı görülür.⁷¹

Bu zamana kadar yapılan yenilikler Tanzimat üzerinde de tesir sahibi olmuştur. Zira Tanzimat'ı yürüten kadro II. Mahmud devrinin ıslahat çevresi içinde yetişmişlerdir.

⁶⁷ Ampir Üslup ilhamını Yunan ve Roma mimarisinden alan, Eski Mısır sanatından da esinlenen bir üsluptur. Mimariden mobilyaya kadar geniş bir alanı etkilemiş olan bu üslubun mimaride duvara gömülü kolonlar, üçgen alınlık, yalın silmeli kornişler, yuvarlak kemerler belirgin özellikleridir. Ayrıca rozet, top, kargı, meşale, defne dalı,, girland gibi simgesel anlamı olan motiflerin mimariye uygulandığı görülmektedir.

⁶⁸ Metin Sözen-Z. Sönmez, **a.g.e.**, 858.

⁶⁹ Mimarı Kırkor Balyan olan Nusretiye Camisi yüksekçe bir platform üzerine konurulmuştur. Camide perde motifleriyle bezeli korkuluklar ve soğan biçimli kaide gibi barok unsurların da kullanılmış olmakla beraber ampir üslup hakimdir.

⁷⁰ Osmanlı Saray Örgütü içinde Birun bölümünden sayılan ve kesin biçimini Mimar Sinan zamanında almış olan Hassa Mimarlar Ocağı, Sarayın dört ünlü eminliğinden birisi olan Şehreminliğine bağlıydı. Şehreminliğin yükümlü olduğu işlerin başında devlete ait inşaat ve onarımlar gelmekteydi. Osmanlı Devleti'nin siyasal sınırları içindeki bütün onarımlarının denetlenmesinde bu kurum sorumluydu. Hassa Mimarlar Ocağı 1831 yılında Ebniye-i Hassa Müdürlüğünün kurulmasıyla görevini tamamlamıştır. Son başmimar Abdülhalim Efendi, başmimarlık ve Şehreminliğinin birleştirilmesinden oluşan Ebniye-i Hassa Müdürlüğünün başına getirilmiştir. 1834 yılında Abdülhalim Efendi'nin Saraya sunduğu bir mimarlık okulunun kurulması önerisi bilinmeyen nedenlerle o tarihlerde gerçekleşmemiştir. Bu konuda bkz. Zeki Sönmez, "Abdülhalim Efendi, Seyyid", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Yıl 1988, Cilt 1, 212.

⁷¹ Bu zamandaki mimarların birçoğunu Ermeni asıllı Balyan ailesi çıkarmıştır. Osmanlı Mimarlığının gelenekten uzaklaşarak batı üsluplarına kendini teslim etmeğe başladığı bu yıllarda Balyan ailesinden mimarlar o zamanki Avrupa mimarlığında geçerli üslupları benimsemişler ve bu yaklaşımla İstanbul'un görünümünü değiştiren onlarca yapı gerçekleştirmişlerdir. Mustafa Cezar, Balyanlar'ın Batı mimarlığında geçerli olan seçmeci yaklaşımla eserlerini verirken geleneksel Osmanlı-Türk unsurlarını da göz ardı etmediklerini söylemektedir. Mustafa Cezar, **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu**, 313-316. Balyan ailesi ve mimari faaliyetleri hakkında daha geniş bilgi için bkz. Pars Tuğlacı, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İnkılap ve Aka kitabevi, İstanbul 1981.

3 Kasım 1839 tarihinde Tanzimat Fermanı yahut Gülhane Hattı Hümayûnu adı altında bilinen fermanın ilanı ile Batılılaşma hareketlerinin yeni bir aşamaya ulaştığı görülür. Artık bu tarihten sonra Batılılaşma daha çok teknik ve askeri alanlarla sınırlı kalan yenileşme hareketleri değildir. II. Mahmud'un başlattığı yenileşme ve değişimlerin sürdürücüsü olacak olan Sultan Abdülmecid (1839-1861) bu fermanla köklü yenilikleri bir devlet programı halinde yürürlüğe sokmaktadır. Gülhane Parkı'nda, Mustafa Reşid Paşa tarafından, büyük bir kalabalık karşısında okunan fermanla, Padişah, uyruklarının “can, mal, ırz ve namus güvenliğini” ilan ediyordu. Kanun önünde ve vergi toplamada eşitlik vaat ediyor, askerlik için belirli bir süre konacağından söz ediyordu. Ceza davaları açık olacak, vergi iltizamı kalkacak, herkes malları üzerinde dilediği gibi tasarruf hakkında bulunabilecekti. Böylece Osmanlı geleneksel hukuk ve vergi yapısından kesin bir ayrılığın adımı atılmış oluyordu. Tanzimat yabancı gözlemciler tarafından Osmanlı Devleti'nin “civilisation” ya da o sıralarda beliren yeni karşılığı ile “medeniyet” yolunda attığı en önemli adım olarak tanımlanacaktır.⁷²

Tanzimat'ın modernleşme politikalarını yöneten kadro, önceleri olduğu gibi ordudan veya ulemeden değil, Tercüme Odası ve elçilik katipleri arasından gelen bürokratlardır. Dil bilen ve Avrupa'yı tanıyan bu yeni yönetici elit Osmanlı'nın modernleşme tarihinin bu önemli aşamasında büyük ölçüde yönetime hakimdir.

Tanzimat Fermanı'nda iyi bir idare için yeni kurumlara ihtiyaçtan bahsedilir. Bu yeni kurumlar arasında en önemlisi Meclis-i Ahkâm-ı Adliye'dir. II. Mahmud zamanında bir başkan, beş üye ve iki kâtiple kurulmuş olan bu kurumun yeni üyelerle genişletilerek denetleyici ve yarı teşrii bir görevde bulunması belirtilir. Fermanda öngörülen ve başlıca iki konuda, maliye ve adalet alanlarında olan diğer reformlar da birbirini takip eder.

Padişahın Tanzimat Fermanı ile devletin geleneksel yapısında köklü değişiklikler yapacağını uyruklarına ve Batılı devletlere ilan etmesiyle başlayan bu yeni dönemde

⁷² Tuncer Baykara, “Osmanlı Tarihi”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C. 4, 1982, 747.

yalnız devlet yapısı değil toplumsal yaşam da değişikliğe uğrayacaktır. Devlet kurumları, hukuk düzeni, eğitim sistemi, mali düzende getirilen değişiklikler, Avrupa devletleriyle gittikçe artan siyasi ve ekonomik ilişkiler toplumda yeni bir insan tipinin çıkmasını doğuracak ortamı hazırlamıştır.

Bu anlamda Osmanlı Devleti'nin kendisini uluslararası kapitalist sisteme bir yarı sömürge olarak dahil eden⁷³ Baltalimanı Ticaret anlaşması gibi ekonomik yapılanmalar önem kazanmaktadır. Osmanlı Devleti 1838 tarihli bu anlaşmayla kendisini gelişmiş Avrupa devletlerinin sanayi ürünleri için bir pazar haline getiriyordu. O tarihlerde Londra elçisi olan Mustafa Reşid Paşa'nın İngiltere ile yenilenecek ticaret anlaşması olarak imza koyduğu bu anlaşma Osmanlı Devleti'nin ekonomik yaşamına büyük darbe vuracaktır. İngiltere gelişen sanayisinin ürünlerini Osmanlı Devleti'ne dilediği gibi satabilecekti. Bu durum henüz yeşermekte olan Osmanlı sanayisinin çökmesine zemin hazırlayacaktır. Bu tarihlerde Osmanlı'nın verdiği iki önemli taviz bazı önemli ürünlerin ticareti üzerindeki devlet tekelinin kaldırılması ve ülkenin şehirleri arasında nakledilen mallardan alınan ihracat vergisi ile ithalat gümrük resmi oranlarının düşürülmesiydi. Bu durum yerli sanayinin dış rekabet karşısında korunmasız bırakılması ve ezilmesi demektir. Bu yeni durumla Osmanlı Devleti'nin gümrük resimlerini düzenleme konusundaki bağımsızlığından vazgeçerek kriz zamanlarında kendisini önemli bir gelir kaynağından yoksun bırakmış olmaktaydı. Kırım savaşının harcamalarını karşılayabilmek için böyle bir çaba içine girememiş olması devletin ağır bir dış borçlanma sürecine girmesini zorunlu hale getirmiştir.

Ülkenin kendisini yenilemeye çalıştığı bir dönemde girişmek zorunda kaldığı Kırım Savaşı'nın⁷⁴ (1853-1856) amacı Rus deniz gücünü yok etmenin yanı sıra Osmanlı Devleti'ndeki gelişmeleri istenilen yönde yönlendirmektir. Savaş sonunda 18 Şubat 1856'da Osmanlı padişahı Islahat Fermanı olarak anılan fermanı ilan

⁷³ Oğur Arsal, **Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, 45

⁷⁴ Kırım Savaşı kökenindeki asıl amaç Rusya'nın Osmanlı Devleti üzerindeki üstün durumunun giderilmesi ve İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı Devleti üzerindeki manevi nüfuzlarının sağlanmasıdır. Savaş sonunda Eflak, Boğdan ve Sırbistan üzerindeki Rus koruması yerine Avrupa Devletlerinin teminatı ve Osmanlı ülkesindeki Hristiyanların Müslümanlarla her bakımdan eşit olmaları yapılan görüşmelerle karara bağlanmıştır.

etmiştir. Bu fermanla daha kesin çizgilerle Osmanlı ülkesinde yaşayan halkların yani Müslüman ve Hristiyanların eşitliği belirtilmekteydi.

Kırım Savaşı sonrasında Avrupa'dan ilk kez borç para alınması gerçekleşmiştir.⁷⁵ Alınan borç, Kırım Savaşı'nın artırdığı masrafları karşılayabilmek içindir. Fakat borç para alınması sonraki yıllarda da devam etmiştir. Bu durum sonraki dönemde Devleti büyük sıkıntı içine sokmuştur. Öyleki 1878 yılında (93 Harbi) Ruslar karşısında alınan yenilgi sonrasında 1881 yılında Düyûn-i Umumiye idaresi kurulmuştur. Bu kurum, Osmanlı Devleti'nin dış borç ödemelerini garanti altına almak için devletin en önemli gelir kaynaklarını Batılı güçlerin denetimi altına sokuyordu.⁷⁶

1856 Islahat Fermanı, Müslüman ve Hristiyan uyruklar arasında vergi, askerlik, eğitim, devlet görevi, din ve mezhep eşitsizliklerini çözmeyi amaçlayan bir düşüncenin yansıması olarak, Müslüman olmayan azınlığa çeşitli ayrıcalıklar getiriyordu. Gayrimüslimler ülkenin iktisadi yaşamında Batılılarla birlikte söz sahibi olmaya başlamışlardır. Bu durum ülke içinde tepkilere de yol açmıştır. Yeni Osmanlılar bu tepkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu ferman kişi ve din özgürlüklerinin anayasal güvence altına alındığı, Avrupa devleti görünümü kazanılan bir devlet haline gelme yanında “millet-i hakime” konumunda olan Müslümanların bir çok alanda imtiyazlı durumuna son veriyordu.⁷⁷

Tanzimat modernleşmesinin bir özelliği Osmanlı yöneticilerin de modernleşme olgusunu sırtlanmış ve onu topluma dikte etmeye başlamış olmalarında ortaya çıkar. Daha bilinçli ve bütüncül bir reform programı vardır. İkinci Viyana bozgunundan Tanzimat'a dek Osmanlı Batılılaşmasının gerekliliğini askeri başarısızlıklar hazırlamıştı. XVIII. yüzyılın sonunda dahi Osmanlı'nın reform girişimlerinin bir tek nedeni vardır. O da Hristiyan Avrupa'ya özellikle Rusya'ya karşı durabilmek için orduyu modernleştirmek.⁷⁸ Tanzimat artık ordunun modernleşmesinin yanı sıra tüm

⁷⁵ İlk kez 28 Haziran 1855'te İngiltere ve Fransa'dan borç alınmıştır.

⁷⁶ Gelirini doğrudan doğruya vergi toplama yoluyla elde eden Düyûn-i Umumiye Osmanlı denetiminden bağımsız çalışıyordu.

⁷⁷ Bu konularda bkz. İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Hil yayın, İstanbul 1987

⁷⁸ İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 49.

idari sistemin, maliyenin, eğitimin yeniden düzenlenmesini amaçlar. Bu değişim kaçınılmaz olarak kültürel hayata, mimariye ve günlük yaşama da uzanacaktır.

1856 yılında ilan edilen Islahat Fermanı 1839 fermanının ilkelerini yeniden teyit ederken öncekinden daha kesin ifadelerle dine bakılmaksızın bütün Osmanlı tebaasının tam eşitliğine vurgu yapar. Dönemin yönetici kadrosunu oluşturan Âli Paşa ve Fuat Paşa bu fermanla büyük devletlerin Osmanlı azınlıkları üzerindeki garantörlük isteklerini savmak ve gerekli reformları Osmanlı Devleti'nin yapacağını göstermek amacındadırlar. Bununla beraber Avrupa Devletleri Islahat Fermanı'nı kendilerine Osmanlı'nın iç işlerine müdahale hakkı veren bir belge olarak yorumlamışlardır.⁷⁹

Islahat Fermanı sonrası reformlar iki büyük konuda hukuk ve eğitimde yoğunlaştı. Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye biri hukuki diğeri reformların bütünüyle ilgili Meclis-i Âli-i Tanzimat olarak ikiye ayrıldı. 1868'de Meclis-i Vâlâ iki yeni kuruluşa ayrıldı; Divan-ı Ahkâm-ı Adliye ve Şûra-yı Devlet. Belediyecilik alanında 1855'te İstanbul'da Şehremaneti, 1857'de sırf Beyoğlu'nu içine alan 6. Daire-i Belediye kuruldu. Hukuk reformu arasında Mecelle diye tanınan ve ilk bölümü 1870'de yayınlanan yeni bir medeni kanun ilan edildi.⁸⁰ Mecelle öncesinde de bir takım hukuki düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Fransa Ticaret Kanunu'ndan adapte edilerek ortaya konan yeni bir Ticaret Kanunu, Kanunname-i Ticaret 1855'te yürürlüğe kondu. Yeni kanuna göre faiz kabul ediliyordu. Ticari davalarda din ve mezhep ayrımı kalkıyordu. Avrupa uluslarının kanunlarından yararlanılarak hazırlanan bir başka kanun da 1863 tarihli Ticaret-i Bahriye Kanunnamesi idi.⁸¹ 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi de İslam hukukunun esaslarını göz önüne almakta, vakıf

⁷⁹ İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 130-131.

⁸⁰ Mecelle, Ahmet Cevdet Paşa'nın (1822-1895) eseri idi. Zamanının önde gelen siması, tarhçi ve hukukçu olan Cevdet Paşa, İslam geleneği içinde kalmayı ve şekil ve takdim bakımından modern olmakla beraber sıkı bir şekilde Şeriat'a dayanan bir kanun hazırlamayı tercih etmişti (1926'da kaldırılıncaya kadar yürürlükte kaldı). Bununla beraber fasılların düzenlenişi ve eserin sistematigi göz önüne alındığında batı hukukunun üstünlüğü kabul edilmiş görülmektedir. Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye (1868-1876)'de aile hukukuna ve şahsın hukukuna ait konular düzenlenmemiştir. Bu durum şeriatçı görüş sahiplerinin modern dünya koşulları karşısında çaresizlikleri olarak değerlendirilmektedir. İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 206. Ayrıca bkz. Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 198-199.

⁸¹ Hukuk alanında yapılan yenilikler için bkz. C.Üçok, A.Mumcu, **Türk Hukuk Tarihi**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Ankara, 1976.

arazisi ve miri arazi olarak kategoriler tespit etmektedir. Bununla beraber mülkiyet ve miras konusunda yenilikler getirir.⁸²

XIX. yüzyıl başından itibaren modern eğitim veren okullar açılmaktaydı. Bunlar dini eğitim kurumlarının yanıbaşında gelişmeye başladılar. Devlet ihtiyaç gördüğü alanlarda bu tarz eğitim kurumlarını çoğalttı. Ülkenin asker, memur, teknik kadrolarını yetiştirmeğe yönelik meslek okulları açıldı. Ziraat Mektebi (1847), Orman Mektebi (1860), Baytar Mektebi (1859), Telgraf Mektebi (1860), Mülkiye Mektebi (1859) hissedilen ihtiyaca yönelik açılan okullar arasındadır. Nisan 1869'da çıkan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi genel öğretimi üç devreye ayırıyordu. İlk derece sıbyan mektepleri ve rüştiyelerden oluşuyor ve toplam sekiz yıl sürüyordu. İkinci dereceyi İdadi ve Sultaniler oluşturuyordu. Üçüncü derece ise yüksekokullardı. Yüksekokulların başında öğretmen okulları, askeri teknik okullar ve Darülfünun vardı. Sultanilerin ilk örneği ise Galatasaray Lisesi'ydi.⁸³ 1868 yılında Fuat Paşa tarafından açılan okulda eğitim temelde Fransızca idi. Fakat Türkçe dersler de olacaktı. Okulda batılı modern bir ortaöğretim programı izleniyordu. Daha önce de bu tarz okullar açılmıştı. Amerikan Robert Kolej bu tarz okulların bir örneğiydi.

1851 yılında başlıca dil ve tarih konularında çalışacak bir ilim akademisi olarak Encümen-i Daniş kurulmuştur.⁸⁴ 1862 yılında, Âli Paşa ve Fuat Paşa Cemiyet-i İlmiye-yi Osmaniye adıyla yeni bir akademi kurdular. Bu cemiyetin süreli yayınında halka ilmi gelişmeler tanıtılmaktaydı.⁸⁵

⁸² Bu kanunla miri topraklar el değiştirmiş önemli bir kısmı özel mülkiyete geçmiştir.

⁸³ Galatasaray Lisesi'nin sanat eğitimine de katkısı büyük olmuştur. Eğitim programında 1. Sınıfında resm-i hatti ve resm-i âdi, 2. ve 3. Sınıflarında resim, 4., 5. Ve 6. Sınıflarda resm-i taklidi dersleri vardır. Okul 1916 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerince başlatılan Galatasaray Sergileri'ne 1950'li yıllara dek ev sahipliği yapmıştır. Mekteb-i Sultani'nin (Galatasaray Lisesi) sanata katkısı üzerine bkz. Zeynep Ögel (Ed.) **Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968/De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Lycee Painters 1868-1968**, Metinler: Semra Germaner, Gülsün Güvenli, Deniz Artun, Seza Sinanlar, Ö. Faruk Şerifoğlu, Pera Müzesi, İstanbul 2009.

⁸⁴ Encümen, Türk dilini geliştirmek, fikir akımlarını takip etmek, ileride Darülfünun'un da yararlanacağı ilim ve sanat eserlerini yabancı dillerden Türkçe'ye çevirmekle görevlidir. Ayrıca halkın genel eğitimi için yararlı olabilecek eserleri de telif ve tercüme edecekti. Üyeleri arasında lügatçi Redhouse ve tarihçi Hammer'in de bulunduğu Encümen'e vezirlerden ve mevki sahiplerinden kişiler seçilmişti. Bununla beraber Encümen Kırım Savaşı öncesi dağılmak zorunda kalmıştır.

⁸⁵ Bu konuda bkz. Stanford Shaw, Ezel Kural, **History of the Ottoman Empire and Modern Turkey**, C.II, Cambridge Univ. Press, London, 1977, 110.

Tebaasıyla bağ kurmak isteyen devlet düzenli olarak gazete çıkarılmasına önem verir. Böylece 1831'den itibaren düzensiz olarak çıkarılan Takvim-i Vekâyi gazetesi düzenli olarak haftada bir çıkarılmaya başlanır. William Churchill isimli bir İngiliz ilk Türkçe özel gazete olan Ceride-i Havadis'i çıkarır. 1850'li yıllara dek çoğu yabancı dilde çıkan otuzu aşkın gazete vardır. Gazetecilik iç ve dış haberlerin, resmi tebliğlerin yayımlandığı, bunun yanı sıra bilim, sanat ve edebiyat üzerine okuyucularını eğitime görevini üstlenmiş bir yayıncılık anlayışı içindedir. Agâh Efendi (1832-1885) ve Şinasi'nin (1826-1871) Ekim 1860'da çıkarmaya başladıkları Tercüman-ı Ahval gazetesinin siyasal eleştiriye de yöneldiği görülür. Bu gazete aynı zamanda dil ve edebiyat meselelerine eğiliyor, bu alanlarda yenilikler öneriyordu.⁸⁶ Bu gazetelerin ulaştırılmasının imkanı olmadığı İmparatorluğun uzak vilayetlerinde vilayet gazeteleri çıkarılmaya başlanmıştı. Vilayet gazeteleri, bulunduğu vilayetin halkının konuştuğu dilde ve Türkçe olarak iki dilli çıkarılmıştır.⁸⁷

Tanzimat'ın devlet adamları sanayileşmeye önem vermişlerdir. Devletin Avrupa karşısında varlığını koruyabilmesi için bu alanda yapılacaklar büyük önem arz ediyordu. Gerçi daha 1838 yılında imzalanan Baltalimanı Ticaret Sözleşmesi gibi yerli ticaret ve sanayinin gelişmesine ket vurmuş olan anlaşmalar olsa da bu alanda kısmen bir başarı kazanıldığı görülür.⁸⁸

Bu amaçla daha II. Mahmud zamanında 1835'te Feshane kurulmuştur. İzmir'de kağıt fabrikası, Beykoz Teçhizat-ı Askeriye fabrikası, yine Beykoz'da porselen

⁸⁶ Gazetelerin olmadığı geleneksel toplumda kamuoyunun oluştuğu odakları kahvehaneler, hamamlar, tekkeler oluştururdu. Ayrıca kamuoyunun biçimlendiren araçlar arasında 19. Yüzyılda küfürlü sözlere de yer veren eğlence oyunu olarak varlığını sürdüren Karagöz de vardır. Karagöz, geçen yüzyıllarda Osmanlı kültürünün en çarpıcı hiciv örneklerini vermiştir. Devlet adamlarının, yöneticilerin yolsuzluklarının Karagöz perdesinde hiciv konusu edildiği görülmüştür. Ayrıca geleneksel tiyatro Ortaoyunu'nun da bu görevi yerine getirdiği olurdu. Bu konuda bkz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

⁸⁷ Vilayet gazetelerinin ilk örneğini Midhat Paşa, Tuna vilayetinde Türkçe ve Bulgarca olarak iki dilde çıkan Tuna gazetesiyile vermiştir.

⁸⁸ 16 Ağustos 1838 tarihli Baltalimanı Ticaret Anlaşmasının yed-i vahidi (tekel) yabancılar lehine kaldırmış olması yerli ticaret ve sanayinin gelişmesine engel teşkil etmiştir. Bu anlaşma ile Osmanlı Devleti, gümrük gelirlerine şiddetle ihtiyacı olmasına rağmen %3 gümrük resmiyle Osmanlı toprağındaki her türlü ticaret yasağını yabancı tüccarlar için kaldırıyordu. Bu konuda bkz. Mübahat S. Kütükoğlu, **Osmanlı-İngiliz İktisadi Münasebetleri II (1838-1850)**, 4-5.

fabrikası, çuha fabrikaları gibi tesisler kurulmuştur. Bu fabrikaların bir kısmı verimli olsa da daha büyük kısmı birtakım yolsuzluklar ve zarar etme sebebiyle kapanmıştır.⁸⁹ Osmanlı sanayisi atılım arzusuna karşın XIX. yüzyıl ortalarında kendisine oranla çok daha gelişmiş olan ve ucuz üretim yapan Avrupa sanayisi ile rekabet edecek güçte değildir.⁹⁰

Bir program dahilinde sanayinin ele alınması için 1860 yılında Islah-ı Sanayi Komisyonu kurulmuştur. Bu komisyonda sanayi mektepleri kurulması ve sanayi sergileri düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Avrupa ve Amerika'da düzenlenen fuarlar örnek alınarak düzenlene ilk Türk Fuarı, Sergi-i Umumi-i Osmani, 28 Şubat-1 Ağustos 1863 tarihinde Sultanahmet meydanında açıldı. Bu fuarda sanayi ve el sanatları ile ilgili alet ve makineler, saatler, ateşli silahlar, kesici aletler, inşaat model ve resimleri, resimler, haritalar sergilenmiştir.⁹¹

Bununla beraber 1889 yılında dahi henüz ne yapılacağı hakkında tam bir kararlılık olmadığı görülür. Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Müşir Said Paşa (1838-1914) tarafından hazırlanmış olan Sanayi Teşvik ve Islah Komisyonu raporunda bazı sanayi dallarında gelişme sağlanması için sanayi mekteplerinin ıslahı ve yenilerinin kurulmasının önerildiği görülmektedir. Raporda ayrıca tekstil, cam, kağıt üretiminde fabrikalar kurulmasıyla amaca ulaşamayacağı ve küçük üretimin teşvik edilmesi üzerinde durulmaktaydı.⁹²

⁸⁹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Rifat Önsoy, **Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii ve Sanayileşme Politikası**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1988.

⁹⁰ Osmanlı İmparatorluğunda genel olarak ne tarım ne imalatla tek üründe uzmanlaşma yoktu. Dünya ticaretiyle bütünleşmeyen bazı bölgeler kendi içinde mübadele yapıyorlardı. Bu niteliğiyle üretim, birçok sömürge ülkesindekinden farklı olarak belirli bir sanayi ülkelerinin veya sanayi dallarının hammadde pazarı olmuş değildi. Şevket Pamuk, **Osmanlı Ekonomisi ve Dünya Kapitalizmi (1820-1913)**, 36.

⁹¹ Fuarın mimarisini Marie Augustin, Antoine Bourgeois, iç tasarımı Leon Parvillé üstlenmişti. Rifat Önsoy, **a.g.e.**, 71-95.

⁹² Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Evrakı 12-88/35, 10 Cemaziyelevvel 1306 (12 Ocak 1889) tarihli Islah-ı Sanayi Komisyonu Raporu'ndan aktaran İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 238. Aynı yerde yazar, bu durum bilgisizlikten değil fakat sanayileşmenin esnaf grupları arasında ve toplumda yaratacağı yıkımdan çekinen bir tutuculuktan kaynaklanmaktadır tespitinde bulunmaktadır.

Sanayileşmenin yanı sıra ulaşım ve teknoloji alanında yenilikler de söz konusudur. 16 Ağustos 1853 tarihinde ilk telgraf bağlantısı İstanbul- Edirne arasında hizmete girmiştir. 18 Haziran 1871 tarihli Posta Nizamnamesiyle posta nakliyatında devlet tekeli uygulamaya konulmuştur. Posta ulaşım taşımacılığında hiçbir devlete veya şahsa ayrıcalık tanınmasına yasak konmuştur.⁹³ Demiryolu, Islahat Fermanı sonrası yabancı yatırımcılara olanak tanındığı için yabancı girişimcilerin imtiyazında gerçekleştirilmiştir.⁹⁴

Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) başlatılan Tanzimat'ın yenileşme hareketleri kültür ve sanat alanında, toplumsal yaşantıda da yansımaları bulmuştur. En önemli değişimlerden biri padişahın Topkapı Sarayı'nı terk ederek Batı zevkini yansıtacak tarzda inşa edilmiş ve döşenmiş Dolmabahçe Sarayı'na (1843-1856)⁹⁵ taşınmasıdır. Bu durum, aynı zamanda, Batı saray protokolüne kendini adapte eden devlet için bir zorunluluktur. Padişahın bu tercihi Boğaz'ın iki yanında benzer zevki yansıtan konak ve yalıların çoğalmasına fırsat tanımış, Avrupai tarzda yaşama ilgiyi artırmıştır.

Resme ilgi duyan Sultan Abdülmecid, 28 Aralık 1845'te Çırağan Sarayı'nda ilk serginin açılmasına olanak tanımıştır. Bu sergi, Oreker (yahut Odeker) isimli Avusturyalı bir ressamın şehir manzaralarından oluşan bir sergidir.⁹⁶ Padişah 1840 yılında İstanbul'a gelen Sir David Wilkie'ye (1785-1841) poz vererek resmini

⁹³ Avrupa usulünde ilk posta idaresi 1837 yılında Postahane-i Âmire Müdürlüğü kurularak gerçekleştirilmiştir. Halk hizmetine tahsis edilen ilk postahane ise İstanbul'da Yeni Cami yakınında "Cizyehane" dairesinde ve Postahane-i Âmire adıyla 1840 yılında açılmıştır. Bkz. M.Ş.Ülkütaşır, "İlk Posta Teşkilatımız Nasıl Kuruldu?", **Hayat Tarih Mecmuası**, 70-72.

⁹⁴ Ülkenin demiryoluna ihtiyacının aciliyetini ve önemini gösteren bir rivayet nakledilir; Sirkeci Garı'nın yapımı dolayısıyla Topkapı Sarayı'na ait araziden geçmesi gereken demiryolu için istenen izin nazırlar arasında tartışmaya neden olunca, Sultan Abdülaziz "tek yapılsın da isterse sırtımdan geçsin" demiş. Bkz. İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 174.

⁹⁵ Sultan Abdülmecid'in mimar Garabet Balyan'a yaptırdığı saray, Avrupa mimarisinin belirgin özelliklerini taşımaktadır. Avrupa saraylarının anıtsal boyutlarını özentiye yansıtan saray büyük bir orta yapı ve iki kanattan oluşan bir plan sergiler. Bu plan yapısıyla geleneksel mimaride işlevsel değeri olan öğelerin farklı bir anlayışla ele alınıp süsleme amacıyla kullanıldığı görülür. Saray'ın dış cephelerinde olduğu gibi iç tezyinatında da eklektik bir anlayış hakimdir.

⁹⁶ Bkz. Resim Çevresi bölümü

yaptırmıştır.⁹⁷ Yine aynı şekilde Ermeni asıllı Sebuhan ve Rupen Manas kardeşlerin de portresini yapmalarına izin vermiştir.⁹⁸

Sultan Abdülmecid döneminde, eğitim alanındaki gelişmelerin ve açılan birçok eğitim kurumunun içinde, Paris'e eğitim için gönderilen öğrencileri Fransa'daki kolejlere hazırlamak maksadıyla kurulmuş olan Mekteb-i Osmani'nin ayrı bir önemi vardır. Bu okulun modern bir eğitim kurumu olarak gelecekteki kadroların yetişmesine katkıda bulunması amaçlanmıştır. Bununla beraber istenilen verimin elde edilememesi ve masraflarının çokluğu bahanesiyle 1864'te kapatılmak zorunda kalmıştır.⁹⁹ Mekteb-i Osmani'de verilen resim dersleri birçok ressamın yetişmesine de katkıda bulunur. 1860'dan kapatıldığı yıl 1864'e kadar Duber ve Arthur Roberts adlı hocalar tarafından yürütülen derslerde genellikle bir objeye yahut resme bakılarak çalışılmaktadır.¹⁰⁰

Sultan Abdülmecid ılımlı, iyi niyetliydi ve şahsen yapılan reform hareketlerinin arkasında duruyordu. Biraz Fransızca bilirdi. Bir Batı dilini kullanan ilk hükümdar kendisiydi. Paris gazetelerini okumayı severdi ve sarayında birçok Avrupa adetlerini benimsemişti.¹⁰¹ Sultan, Batı tiyatrosundan ve müziğinden hoşlanan biriydi. Piyano çalıyordu. Dolmabahçe Sarayı'nın yanında kendisine özel bir tiyatro açmıştı. Ayrıca Saray kadınları için Batı müziği yapan gruplar getiriliyordu. Sultan, o yıllarda yabancı sefaretlerde yapılan balolara katılmakta bir sakınca görmüyordu.¹⁰²

⁹⁷ Günsel Renda, "Tasvir-i Humayun. Portrenin Son Yüzyılı 1800-1922", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman**, 442-552

⁹⁸ Bu konuda ve Ermeni asıllı ressamlar için bkz. Nurdan Küçükasköylü, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar:Manas Ailesi/Manas Family:The Armenian Artists Working for the Ottoman Court", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 165-182.

⁹⁹ Sultan Abdülmecid'in izniyle o yıllarda Paris'in şehir sınırları dışında bulunan Grenelle Mahallesi, Violet Sokağı 53 numaralı binada Fransız Maarif-i Umûmiye Nazırı'nın himayesinde Ekim 1857'de resmen açılmıştır. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Adnan Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, 25-71.

¹⁰⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. A. Şişman, **a.g.e.**, Osman N. Ergin, **Türkiye Maarif Tarihi**, Eser Neşriyat, İst. 1977.

¹⁰¹ Bernard Levis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 120.

¹⁰² 1856 yılı Ocak ayında Fransa Sefiri, Beyoğlu'ndaki Sefaretnamede bir balo tertip ederek Sultan Abdülmecid'i bu baloya davet etmiştir. Sultan, 28 Aralık 1855'te imparator III. Napoleon tarafından kendisine verilen elmaslı Légion d'Honneur nişanını takarak Fransız Sefaretnamesindeki baloya gitmiştir. Sultan Abdülmecid, L'Illustration dergisinin o zamanki İstanbul muhabirinin anlattığına göre, salonun şeref mevkisine konan bir koltuğa oturmuş ve iki saate yakın bir müddet dans edenleri seyretmiştir. Sultan bu balodan sonra 1 Şubat 1856'da İngiltere Sefaretnamesinde düzenlenen baloya

Sultan Abdülaziz (1861-1876) ise daha kaprisli, sert, inatçı ve aynı zamanda çabuk öfkelenen bir yapıdadır. Şair, hattat, bestekar, ressam ve iyi bir sporcu da olan Abdülaziz, eğitim alanına özellikle önem vermiş, sanatsal faaliyetleri desteklemiştir. 1868 yılında Galatasaray, 1872 yılında Darüşşafaka idadisi açılmış, bu okulların programlarına konan resim dersleri birçok sanatçının yetişmesine olanak tanımıştır. Sultan ressam Chelebowski ve Guillemet'ye portrelerini yaptırdığı gibi sarayın duvarlarına da resimler astırmıştır.¹⁰³ Gerçek anlamdaki ilk resim sergileri de Abdülaziz zamanında düzenlenmiş ayrıca Pera'da özel sanatçı atölyeleri açılmıştır. Bu sanatçılar arasında bulunan Pierre D. Guillemet (1827-1878), bir süre saray ressamlığı görevinde bulunmuştur. Guillemet, Sultan Abdülaziz'i ayakta, at sırtında gösteren çeşitli portreler yapmış ve bir sanat akademisi açmaya teşebbüs etmiştir.¹⁰⁴

Resim sanatıyla yakından ilgili olan Sultan Abdülaziz, Dolmabahçe Sarayı'nda buluna bir atölyede Polonyalı ressam Stanislaw Chelebowski'ye (1835-1884) çalışma izni vermiştir. Sanatçının çalışmalarıyla da yakından ilgilenen Sultan, sanatçıya tarihi konulu tablolar sipariş etmiş ve hatta bu tablolar üzerinde düzeltmeler yapmış, yapılacak eserler için kendisi birtakım eskizler hazırlamıştır.¹⁰⁵ Saray duvarına asılması için Avrupa'dan resimler getirten¹⁰⁶ Sultan, heykel sanatıyla da ilgilidir. 1871'de C.F. Fuller'e doğal boyutlarda bir atlı heykelini yaptırmıştır. Bunlardan başka Sultan'ın ressam ve dekoratör Merlo'ya Dolmabahçe Saray tiyatrosunun dekorlarını ve Çırağan Sarayı tavan resimlerini yaptırdığı görülür.¹⁰⁷ Sultan Abdülaziz fotoğraf sanatına da ilgi göstermiştir. 1863 yılında Osmanlı saray

da katılmıştır. Türkiye'de Osmanlı devlet adamlarının davet edildikleri ilk balo ise 1829 yılında Haliç'te demirlemiş olan İngiliz Sefaret gemisinde tertip edilmişti. Bu konuda bkz. M.Ş.Ülkütaşır, Türkiye'de İlk Balo, **Hayat Tarih Mecmuası**, 40-41.

¹⁰³ Günsel Renda, **a.g.e.**, 457.

¹⁰⁴ Guillemet, aynı zamanda, 1863 yılında III. Napoleon'un Elysée'deki Gallerie des Souverains için Sultan Abdülaziz'in portresini yapmakla görevlendirdiği bir ressamdır. Guillemet'nin 1873 yılında İngiliz Konsolosluğu yakınındaki Hammalbaş Sokağı, 60 numarada açtığı özel resim akademisi zamanın pek verimli ve tanınan bir akademisi olmuştur. Guillemet ve Akademisi için bkz. Barış Kıbrıs, **Pierre Desiré Guillemet ve Akademisi**, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), Dan.Günel Renda, Ankara 2003.

¹⁰⁵ M.Cezar, **a.g.e.**, 156-157. Chelebowski için bkz. Tadeusz Majda, "Avrupa Geleneği ve Türk Beğenisi: Sultan Abdülaziz'in Saray Ressamı Stanislaw Chelebowski", **Sanatta Etkileşim**, Ed. Z. Yasa Yaman, 176-181.

¹⁰⁶ Bu konu Resim Çevresi bölümünde ayrıntılı ele alınmıştır.

¹⁰⁷ M.Cezar, **a.g.e.**, 195.

Fotoğrafçıları ünvanı alan Abdullah Biraderler, Sultan Abdülaziz'in portre fotoğraflarını çekmişlerdir.¹⁰⁸

Sultan Abdülaziz Avrupa seyahatine çıkan ilk padişah olmuştur. 1867 yılında Paris Uluslararası Sergisini ziyaret için III. Napoleon'dan gelen davet üzerine çıktığı seyahatinde Sultan Paris'ten başka Londra ve Viyana'ya da uğramıştır.¹⁰⁹ Osmanlı İmparatorluğu'nun da katıldığı Uluslararası Paris Sergisi'ndeki Türk pavyonunu ziyaret eden Sultan, o sırada Paris'te eğitimini sürdüren Ahmet Ali'nin (Şeker Ahmet Paşa) (1841-1907) sergilenmekte olan karakalem Abdülaziz portresini görmüş, beğenmiş ve daha sonra sanatçının ilk Türk Saray ressamı olmasını sağlamıştır.¹¹⁰

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz zamanında Türkiye'ye birçok yabancı ressam ve yazar gelerek Türk sanat ortamına da etkisi olan faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bu dönemde Osmanlı başkentine gelen sanatçılar arasında Fransız yazar A.de Lamartine (1790-1869), Teophile Gautier (1811-1872), Gérard de Nerval (1808-1855) sayılabilir.¹¹¹

¹⁰⁸ Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı fotoğrafçılığı ivme kazanmış durumdadır. İlk fotoğraf stüdyoları 1833'te fotoğraf makinesinin icadını takip eden yıllardan itibaren İstanbul'da açılmaya başlamışlardır. 1858'de Tünel yakınlarında bir stüdyo açan Abdullah Biraderler Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) ve Kevork (1839-1918) Saray için de hizmet görmüşlerdir. Abdülaziz ve daha sonra Abdülhamid tarafından "Ressam-ı Hazreti Şehriyari" ünvanıyla ödüllendirilmişlerdir. Bu konularda ayrıntılı bilgi için bkz. Engin Özendes, **Abdullah Freres: Ottoman Court Photographers**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul 1998. Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğun'da Fotoğrafçılık 1839-1919**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995. Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar**, Yay. Haz.: Arzu Karamani Pekin, Meclis Şeyhun, Aygaz, C.I ve C.II, İstanbul 2003.

¹⁰⁹ Bu seyahat Padişah'ın 1863 yılında gerçekleştirdiği Mısır seyahatinden sonra ikinci yurt dışı seyahatidir. Mahmud Celaleddin Paşa, Padişahın Mısır seyahatinin , Mısır halkının hilafet makamına olan bağlılıklarını sağlamlaştırdığını söyler. 1867'de Avrupa seyahati için ise Sultan'ın "...umumi sergiyi gezmek için Fransa imparatoru Napolyon'un davetini kabul ettiği sırada Avrupa hükümdarları ve ekâbiriyle ülfeti dışarıda şan ve şerefine artmasına vesile" olmuştur tespitinde bulunur. Mahmud Celaleddin Paşa, **Mir'at-ı Hakikat**, Haz.: İ. Miroğlu, M.Derin, M. Halacoğlu, Ö. Akdaş, 184.

¹¹⁰ Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa Seyahatleri için bkz. Ali Kemali Aksüt, **Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati**, Ahmed Sait Oğlu Kitabevi, İstanbul 1944. Nihat Karaer, **Paris Londra Viyana: Abdülaziz'in Avrupa Seyahati**, Phoneix Yayınları, İstanbul 2003. Abdülaziz'in Paris Sergisini ve Türk Pavyonunu ziyareti için sergi komiseri Selahaddin Bey imzalı "La Turquie a L'Exposition Universelle de 1867" isimli bir eser hazırlanmıştır. Eserde fuar hazırlıkları, Türk Pavyonu ve bu pavyonda sergilenen eserler tanıtılmaktadır. Eser, mimari tasarımlar, projeler, heykeller, resimler, bilimsel çalışmalar vb. dair ayrıntılı bilgiler verilmekteydi. Ayrıntılı bilgi için bkz. Selahaddin Bey, **Türkiye 1867 Evrensel Sergisi**, Çev.: Hakan Arca, İstanbul Fuar Merkezi Yayınları, İstanbul 2008.

¹¹¹ İstanbul'a bu tarihlerde gelen sanatçıların yazdıkları eserlerinde Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabalarının yol açtığı değişimlerden genellikle şikayette bulundukları görülür. Aynı husus daha sonra

Sultan II. Abdülhamid dönemi (1876-1908) özellikle de ilk on yılı yüzyılın başından itibaren yapılagelen reformların aynı hızla devam ettirildiği bir dönem olmuştur. Önceden başlanılmış ve tasarlanmış pek çok şey bu dönemde tamamlandığı gibi yeni reform politikalarıyla sürecin devamı da sağlanmıştır.

Sultan II. Abdülhamid tahta geçtikten sonra, daha öncesinde söz verdiği gibi 23 Aralık 1876 tarihinde Kanun-i Esasi'yi onaylamıştır. Kanun-i Esasi, Osmanlı Devleti'nin uyuğunda bulunan kişilerin din farkı gözetmeksizin Osmanlı olduklarını vurgulayan, kişisel hürriyetlere ve kanun önünde hak ve vazife yönünden eşit olduğunu kabul eden ve meşrutiyet rejiminin temellerini atan bir anayasaydı. Devletin dininin İslam olduğu ve Padişahın halifeliği özellikle vurgulanıyordu. Anayasa seçme ve seçilme yönünden her dinden bütün Osmanlı tebaasının yönetime katılmasını ve sınırlı da olsa yürütme erki üzerinde temsili organlar aracılığıyla denetimini öngörüyordu.¹¹² İlk Osmanlı parlamentosu 19 Mart 1877'de toplandı. Fakat beş ay içinde iki defa toplandıktan sonra dağıldı.

Tanzimat döneminde sadrazam ve çevresindeki bürokrat kadro yönetime egemendi. Oysa bu yeni dönemde Osmanlı hükümdarı bütün erki elinde toplamıştır. Bunu modern bir bürokratik aygıt ve daha önemlisi bir ideolojiyi kullanarak yapmıştır. Bu dönemin bir özelliği de Tanzimat öncesi ve sonrasında devlet eliyle başlayan ve sürdürülen yenileşme hareketlerinin, Meşrutiyet'te aydın kesim tarafından da kabul görmüş olmasıdır. Bu dönemde bir yandan yapılan Islahatlara tepki varken bir yandan da Tanzimat batılılaşmasını eleştiren ve yeni Batılılaşma yolları arayan bir yaklaşım sergilenir. Dönemin aydınları Avrupa ile aralarındaki farkın kapatılmasında yalnızca askeri ve yönetsel alanlarda yapılacak yeniliklerle

ülkeye gelen Pierre Loti ve Edmondo de Amicis gibi sanatçıların da yazılarında ele aldıkları bir konu olarak dikkati çeker. Bu konuda ve döneme tanıklıkları için sanatçıların şu eserlerine bkz. A. De Lamartine, **A. De Lamartine ve İstanbul Yazıları**, Haz.: Çelik Gülersoy, çev.: Nurullah Berk, Yenilik Basımevi, İst. 1971, Th.Gautier, **İstanbul: Dünyanın En Güzel Şehri**, Çev.:Nuriye Yiğiter, Profil Yayıncılık, İst. 2007, G.de Nerval, **Muhteşem İstanbul**, Çev.:Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İst. 1974, P.Loti, **Türkiye İçin Mektuplar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, E. De Amicis, **İstanbul 1874**, Ter.: Beynun Akyavaş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

¹¹² B.Levis, **a.g.e.**, 177, İ. Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 210. Dönemin bazı hukukçu ve düşünürleri meşruti rejimi İslamdaki meşveret prensibi ve kurumuna bağlayarak açıklamak gayreti içinde olmuşlardı. Bkz. Şerif Mardin, **The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in The Modernization of Turkish Political Ideas**, 134.

sınırlı kalınmaması gerektiğini savunmuşlardır. Avrupa'daki bilimsel gelişmelerin yol göstericiliğinde yapılacak bir ilerlemenin onunla birlikte ekonomik zenginliğin ve gelişmişliğin üzerinde durmuşlardır. Her alanda birden ilerleme esas amaçları olmuştur.¹¹³

Sultan II. Abdülhamid dönemi bu yenileşme atmosferinde sosyal, ekonomik, kültürel, bilimsel, teknolojik yeniliklerin Batı'dan ithal edildiği en yoğun dönemdir. Eğitim alanında yapılan yenilikler daha önce başlatılanların tamamlanması ve genişletilmesiyle başlar. 1859'da devlet memurlarının yetişeceği merkez olarak kurulmuş olan ve yeni fikirlerin yeşerdiği bir okul olmayı hep sürdüren Mülkiye Mektebi 1877 yılında yeniden düzenlenmiştir. Harbiye ve diğer askeri ve sivil tıp okulları, topçuluk ve deniz ve kara mühendis okulları da genişletildiler. Mevcut okullara yeni yüksek ve meslek okulları eklendi. Bunların arasında Maliye (1878), Hukuk (1878), Ticaret (1882), Sanayi-i Nefise Mektebi (1883), Baytar (1889), Polis (1891), yeni bir Tıp Okulu (1898) bulunmaktadır. Ayrıca bir üniversite, Darülfünun 1900 yılında kapılarını açar (kuruluşu 1870). Bunların yanı sıra bu okulların personel ihtiyacı için öğretmen okullarından var olanlar genişletilir ve yenileri açılır. Ayrıca 1875'ten itibaren Harbiye ve yüksek askeri okullara öğrenci hazırlamak maksadıyla askeri rüştiyeler açılmıştır.¹¹⁴

Orta öğretimde iki büyük Sultani Galatasaray ve Darüşşafaka daha önceki dönemden intikal etmiş okullardı.. Sultan II. Abdülhamid zamanında Galatasaray daha türkleşmiş bir nitelik aldı. latince ders programından çıkarıldı ve Türk öğrenci oranı yükseltildi.¹¹⁵

Bu dönemde hukuk alanındaki reformlar da esasen Tanzimat devrinde başlamış olanların tamamlanması şeklindedir. Ticaret ve ceza davaları için şer'i olmayan mahkemeler sisteminin yayılması devam etmiştir. Önemli bir gelişme Ulaştırma

¹¹³ Ercüment Kuran, **Türkiye'nin Batılılaşması ve Milli Meseleler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 24.

¹¹⁴ Eğitim alanındaki bütün gelişmeler ve yenilikler hakkında bkz. O. Nuri Ergin, **Türkiye Maarif Tarihi**, Eser Neşriyat, C.I-II, İstanbul 1977. Ayrıca bkz. Sina Akşin, "Eğitim Alanında Yapılanlar", **Türkiye Tarihi 3**, 179-181.

¹¹⁵ Bernard Levis, **a.g.e.**, 181.

alanında gerçekleştirilmiştir. Ulaştırma yollarının yeni fikirlerin hızla yayılmasında önemli bir rolü vardı. 1885 yılından sonra hızlı bir demiryolu yapımı gerçekleştirildi. Demiryolları birkaç yüz milden birkaç bin mile çıktı.¹¹⁶ Önemli bir diğer gelişme hem savunma hem de iç güvenlik maksadıyla Telgraf ağlarının geliştirilmesiydi. II. Abdülhamid tahta çıktığında ülkenin büyük kısmı telgraf ağlarıyla başkente bağlıydı. 1880'lerden sonra daha çok telgrafçılık eğitime önem verildi.

Sultan II. Abdülhamid dönemi basını yaşadıkları kısıtlamalar sebebiyle politik bir tavır sergilemekten ziyade sayılarını ve okuyucularını artırmak ve insanları haber okumaya alıştırmak vazifesini gördüler. Ayrıca yeni okumuş sınıflar için basımevlerinden gittikçe artan sayıda dergi ve kitaplar çıkarıldı. Kitap ve dergiler de gazeteler gibi sıkı bir sansür altında olmalarına karşın gittikçe sayılarında bir artış yaşandı.¹¹⁷ Bunların arasında en önemli artışı yaşayan edebi eserler ile popüler bilim ve fen eserleriydi.¹¹⁸

1908 yılında Sultan II. Abdülhamid'in tahtan indirilmesinin ardından II. Meşrutiyet'in ilanı ile özgürlüklerin genişlediği bir ortam yaratılmıştır. Bu ortam aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin yeni iktidar İttihat ve Terakki Partisi'nin kontrolünde kendi kaderini belirleyen gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Osmanlı Devleti girdiği I. Dünya savaşından yenilgiyle ayrılmıştır. Sonrasında verilen Kurtuluş Savaşı'nın ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile modern Türkiye'nin doğuşu gerçekleşmiştir.

Bu dönem iktidarının en büyük endişesi imparatorluğun bekasıdır. İç parçalanmadan ve dış güçlerin saldırısından korunmak için Osmanlı Devlet ve toplumunda köklü ıslahatların yapılması gerektiğine inanıyorlardı. Bu amaçla giriştikleri yenilikler içinde en önemlisi yine, eski dönemlerde de olduğu gibi eğitim alanında yapıldı. Darülfünun yeniden örgütlendi, yeni bir laik ilk ve orta dereceli

¹¹⁶ Demiryollarında ilk hat İngiliz imtiyazı ile yapılan ve 1866'da işletmeye açılan İzmir-Aydın hattı idi. 1873'den sonra ise Haydarpaşa-İzmit ve İstanbul-Edirne hatları döşenmiştir.

¹¹⁷ Daha ayrıntılı olarak Edebiyat Çevresi bölümünde ele alınacaktır.

¹¹⁸ Bu alanlardaki büyük ve çabuk gelişmelerin sebebi Abdülhamid devrinde politikadan yasaklanan aydınların salt edebiyat ve bilime dönmelerinde görülür. B. Levis, **a.g.e.**, 187.

okullar sistemi, öğretmen okulları ve özel kurumlar kuruldu. Kızlar için eğitim fırsatları genişletildi. Orta dereceli okulların ve üniversitenin kapıları kız öğrencilere açılmış böylece onların kamu hayatına girmelerine yol açılmıştır.¹¹⁹

İttihat ve Terakki 1908-1918 yılları arasında bir milli burjuvazi oluşturmaya çalışmıştır. Bu amaçla 1913 yılında bir Teşvik-i Sanayi Kanunu çıkarılmıştır.¹²⁰ İstanbul’da yeni bir belediye örgütü oluşturulmuş, bir bayındırlık programı şehrin görünümünü değiştirmiştir. Şehre lağım kanalları sağlanmıştır. Bunların haricinde polis, itfaiye, ulaştırma ve diğer kamu hizmetlerinin örgütlenmesine gidilmiştir. Yüzlerce yıl şehrin sokaklarının ayrılmaz bir parçası olan köpek sürüleri toplatılarak ıssız bir adaya gönderilmiştir.¹²¹ Toplumsal hayatta Batılılaşma yönündeki önemli bir yenilik zamanı ölçmede ezani saat yerine yirmi dört saatlik Avrupalı günün esas alınmasıdır. Bir diğer bu alandaki yenilik ise giyim ve adetlerdeki Batılılaşmanın daha ileri boyutlara taşınmış olmasıdır.

2.1.Yeni Fikirler, Kentsel ve Toplumsal Değişim

Tanzimat devri medeniyet ve kültür kavramlarını öne çıkarmıştı. Mustafa Reşid Paşa, Âli Paşa, Cevdet Paşa gibi Tanzimat devrinin önemli simaları bu kavramları tanımlamaya çalışmışlardı.. Şinasi gazete yazılarında medeniyet kelimesini birkaç defa kullanır. Şiirlerinde Mustafa Reşid Paşa’ya hitaben “Acep midir medeniyet resûlü dense sana” gibi mısralarla medeniyeti adeta yeni bir din gibi telakki eder.¹²² Medeniyet kavramını Tanzimat dönemi edebiyatında en çok Namık Kemal işler.¹²³ Avrupa medeniyetine erişmenin çarelerini arayan yazar bir yandan da onun bize

¹¹⁹ Bu minvalde kızların sanat alanındaki eğitimlerine de önem verilmiş ve kızların güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek maksadıyla 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur.

¹²⁰ Kanun, özel sektörü sınai faaliyet alanına çekmek için sübvansiyon niteliğinde birçok tedbir getirmiştir. Bununla beraber Devlet’in girdiği savaşlar, içinde bulunulan karışık durum yasanın etkili olmasını ve beklenen sonuçların elde edilmesini güçleştirmiştir.

¹²¹ B. Levis, **a.g.e.**,227.

¹²² Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 204

¹²³ Namık Kemal, Medeniyet’ten esas olarak endüstri, teknoloji, ekonomi, askeri güç, basın ve eğitimi anlamaktadır. Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 268.

ulaşan zararlı adetlerini tenkit eder. Ziya Paşa, Batı medeniyetinin ilim ve teknik ilerlemeyle elde ettiklerini “Diyar-ı küfrü gezdim, beldeler kâşâneler gördüm” diyerek övmektedir. Ahmed Midhat Efendi ise yazdığı onlarca eserinde Batı medeniyeti ile Osmanlı değerlerini çok teferruatlı karşılaştırmalarla bir yandan tanıtır bir yandan eleştirir.¹²⁴

Tanzimat devrinde Osmanlıcılık önemli bir düşünce akımıdır. Bu terimle Osmanlılık etrafında birleşmiş farklı milletler ve inançlardan oluşan bir toplumsal yapı anlaşıyordu. Kırım savaşı sonrası Âli ve Fuad Paşaların geliştirdiği düşünceler, özellikle Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi tarafından geliştirilmişlerdi. Diğer bir düşünce tarzı ise Panislamizm çevresinde oluşmuştu. Meşrutiyete yönelik isteklerde, Abdülaziz zamanındaki bütün yeni talepler ya İslami ilkelere dayanıyor yahut bu ilkelerden yola çıkıyordu.¹²⁵

Yeni Osmanlılar adı altında siyasi bir grup teşkil eden ilk Tanzimat yazarlarına göre, bütün hastalıkların çaresi meşrutî ve parlamenter hükümet idi. Şariat eski yerine konmalıydı. Çünkü Müslüman bir halkın hem geleneklerine hem de ihtiyaçlarına yalnız o uymaktaydı. Bununla beraber Batılılaşma red edilmiyordu. Gerekli olan şey halkın egemenliğini ve meşveret (danışma) usulüyle¹²⁶ hükümet ilkesini tanıyarak İslam’ın gerçek ruhuna dönüş idi.¹²⁷ Yeni Osmanlılar Batı kaynaklı demokrasi ve hürriyete dayanan rejim isteklerinden bahsederken sık sık meşveret ve şûra kelimeleri telaffuz etmektedirler. Bu Hristiyan temele dayanan Batı’ya karşı, Osmanlı’ya getirilmek istenen yeni düşüncelere İslami bir kaynak aramak kaygısıyla yapılıır. Namık Kemal (1840-1888) Kur’an-ı Kerim’e dayanarak, esasen parlamenter rejim yolunun açık olduğunu söylemektedir. Meşrutî bir rejim arzusunundaki Yeni

¹²⁴ Bu konuda bkz. Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, MEB, İstanbul 1991.

¹²⁵ A.Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 151-152.

¹²⁶ İslam’ın ana kaynakları ve tarihi tecrübeden edinilmiş İslami yönetim şeklinin temel özelliklerinden biri meşveret olduğu için yönetim şekli de bu kelimeyle ifade olunur. İslam siyaset teorisinde ilke değerinde olan meşveret ümmetin ilmi, ahlaki ve güvenilirliği ile toplumda öne çıkmış kişiler arasından seçtiği kişilerce uygulanır. Bu konuda ayrıntılı açıklama için bkz. Talip Türkan, “şûra”, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 39, Yıl 2010, 235-236

¹²⁷ Yeni Osmanlılar düşünceleri için bkz. Şerif Mardin, **The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in The Modernization of Turkish Political Ideas**, Princeton University, 1962.

Osmanlılar grubunun Namık Kemal, Ziya Paşa (1825-1880), Ali Süavi (1838-1878), Ebüzziya Tevfik (1849-1913), Prens Mustafa Fazıl Paşa (1829-1875) gibi başlıca isimleri hürriyet ve meşrutiyet meselesini bu minvalde, Fransa, İngiltere, İsviçre gibi Avrupa ülkelerinde çıkardıkları gazetelerinde ifade etmişlerdir. Yeni Osmanlıların meşruti meclis hakkındaki fikirleri Sultan Abdülhamid’e de tesir etmiştir. Tahta V. Murad’ın (30 Mayıs 1876-31 Ağustos 1876) hal’inden sonra geçen Sultan Abdülhamid ilk yıllarındaki Kanun-i Esasi, Meşrutiyet ve Meclis-i Mebusan bu fikirlerin ürünüdür. Sultan Abdülhamid Batı medeniyetinin iki yüzü olduğu kanısındadır. Bir yanda faydalı teknolojisi ve diğer yanda zehirli düşünceleri vardır. Batı’dan alınacak uygarlık ancak faydalanılacak şeyler olmalıdır. O günkü şartlarda görüldüğünden çağdaşlaşmanın İslam üzerinde herhangi bir olumsuz etki bırakabileceği düşünülmez.¹²⁸ Batı’dan alınacak uygarlığı aslında İslam uygarlığından gitmiş olarak telakki eden II. Abdülhamid’in saltanatının ilk yıllarındaki hoşgörü havası, daha iyimser tutum yerini zamanla Panislamizm düşüncesine bıraktı.¹²⁹ Panislamizm imparatorluğun kurtarıcısı olarak görülmekteydi.¹³⁰

1897 yılındaki Türk-Yunan savaşından sonra Türk Milliyetçiliği ciddi bir düşünce akımı halini almaya başladı. Daha sonra II. Abdülhamid’i tahttan indirerek iktidarı İttihat ve Terakki isminde siyasi bir parti olarak ele geçirecek olan Jön Türkler imparatorluğun siyasi birliğini bu ideoloji çevresinde koruyabileceklerine inanmaktaydılar. Türk milliyetçiliği Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) ve arkadaşları tarafından başlatıldı, olgunluk düzeyine ise Ziya Gökalp’in (1876-1924) katkılarıyla Cumhuriyet öncesi ulaştı.

¹²⁸ Niyazi Berkes, “Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım Yenilikçi-Gelenekçi Tartışması”, **CDTA**, C.I, s.251-254.

¹²⁹ Panislamist düşünce tebaa arasında güçlendirilmeye çalışılmakla birlikte dini değer yargılarının ancak milli gücü artırdıkları oranda önemli oldukları kanısını yerleştirmişti. Bu düşüncelerin aynı zamanda muhalefet konumunda olan ve çalışmalarını büyük oranda yurt dışında gerçekleştiren Jön Türkler arasında da etkili olduğu görülür. Şerif Mardin, “Baticılık”, **CDTA**, C.I, 245-250

¹³⁰ Pan-İslamizmin en somut simgesi 1900 yılındaki Hicaz Demiryolu inşaatıdır. Padişah bu inşaatın masraflarını üstlenerek Müslümanların lideri imajını vurgulamıştı. Sultan Abdülhamid’in bu politikası bir süre büyük bir başarı sağlamıştır. Sultanın ajanları Cezayir, Mısır, Hindistan hatta Japonya’da faaliyete geçip Müslüman kamuoyunu kışkırtıyor, Osmanlı saltanatına yeni destekler kazanıyordu. Bernard Levis, **a.g.e.**..340

II. Meşrutiyet döneminin yoğun bir düşünce hayatı vardır.¹³¹ Bu dönemde yaşanan kültür buhranına teklif edilen birçok çözüm vardı. İslami değerleri temel alan İslamcılara¹³² göre imparatorluğun çöküş nedeninin temelinde İslam'ın terki bulunur. Siyasal ve toplumsal konularda rehberlik için Batı'ya gitmeye hiç gerek yoktu. Çünkü siyasal ve toplumsal gelişmenin bütün unsurları Batı'nın da kendisinden aldığı İslam'ın geçmişinde bulunabilirdi. Avrupa'nın bilim ve teknolojisi, sanayisi alınabilirdi. Yaşam tarzları, gelenekleri, ahlak anlayışları ise kabul edilemezdi. Devlet, hukuk, eğitim, toplumsal gelenek, ahlak gibi konularda İslam egemen olmalıydı. Türkçüler ise, Türk tarihi ve kültürünün incelenmesi, bütün Türklerin birleşmesi ve önemli bir güç haline gelecek siyasi bir birlik oluşturulması zemininde fikir yürütüyorlar ve bu ideal etrafında bütünleşiyorlardı. Ayrıca Türkçe'nin yabancı dillerin etkisinden kurtararak geliştirilmesi amacını güdüyorlardı. Onlara göre de daha güçlü bir devlet olmak için Avrupa'nın bilim ve tekniğinin mutlak alınması gerekiyordu.¹³³ Batıcılar, Avrupa'ya ait hemen her şeyin

¹³¹ II. Meşrutiyet döneminde düşünce akımları üç eksen etrafındadır. İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük. Felsefi arka planda ise, 19. Yüzyıldaki gibi genellikle aydınlanma felsefesi, maddecilik, evrimcilik ve pozitivism bulunuyordu. Bu dönemin literatürüne bakıldığında yabancı öğretilerin 19. Yüzyıldaki gibi yine toplumsal eleştirilerin teorik temellerini sağladığı görülür. Ortaya çıkan ilk etki Auguste Comte'unki idi. Onun pozitivist sosyolojisi Ahmet Rıza'ya İttihat ve Terakki'nin ilk yorumlamalarını ilham etmişti. Daha sonra Türkiye'de laik radikalizmin daha sonraki gelişmelerini derinden etkiledi. Prens Sabahattin, Le Play ve özellikle Demolins'in öğretilerini benimsedi. Onlardan hareketle şahsi teşebbüs ve ademi merkezîyet doktrinini savundu. Son olarak Ziya Gökalp, Türk Milliyetçiliğinin teorik formüllendirmesini kurduğu fikri çerçeveyi özellikle E. Durkheim sosyolojisinden yararlanarak oluşturdu. Bernard Levis, **a.g.e.** 229 vd.

¹³² İslamcılığın kökeninde II. Abdülhamid'in Panislamizm politikası vardır. Yine Cemaleddin Afgani bütün İslam ülkelerinin ulusal kurtuluşlarını tek tek gerçekleştirdikten sonra İslam birliğinin kurulabileceğini düşünerek Panislamist bir düşünceyi yaymıştı. II. Meşrutiyet sonrası bu görüş İslamcılık olarak ortaya çıktı. İslamcılar büyük ölçüde Sebilürreşad dergisi etrafında toplanmışlardı. Bu derginin yazarları arasında İzmirli İsmail Hakkı, Babanzade Naim, Bursalı Tahir, Aksekili Hamdi, Mehmet Akif gibi isimler vardı. Bunlar çağdaş uygarlığın sorunlarına eğilmek, İslam dini ile bu sorunlar arasında bir uyuma yaratmak ve bu konuda bir çözüm getirmek istiyorlardı. İslamcılar arasında Meşrutiyet dönemi sadrazamlarından Said Halim Paşa ise Osmanlıda toplumsal sınıflar olmadığı için demokrasi vb kurumların yerleşeceği bir zemin bulunmadığı, hürriyet, eşitlik gibi kavramların ise İslamdaki anlamlarının başka olduğunu, bu sebeple Batı ile İslam iyet arasında kökçe bir ayrılık olduğunu ileri söyler. Selahattin Hilav, "Düşünce Tarihi (1908-1980)", **Türkiye Tarihi 4**, 355-390

¹³³ Türkçülüğün ilk tohumlarını birtakım tarihsel çalışmalar attı. Bu konuda Léon Cahun'un çalışmaları etkili oldu. Cahun, Asya'nın Tarihine Giriş (1896) isimli çalışmasında Türkleri bir dünya fatihi olarak nitelemiş ve Avrupa'ya ilk defa uygarlığı onların bir kolunun taşıdığını ileri sürmüştü. Bundan başka Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) Türk tarihi ve dili üzerine ilk çalışmaları gerçekleştirmişti. Bu alanda Lehçe-i Osmani (1876) isimli bir sözlük meydana getirmişti. Ali Suavi (1838-1878) ve Yusuf Akçura da öncü isimler arasındaydı. Ali Suavi, İslam uygarlığında Türklerin oynadığı rol üzerinde durmuştu. Yusuf Akçura, Üç Tarz-ı Siyaset (1904) isimli eserinde İslamcılığı ve Osmanlıcılığı eleştirip Türklerin izlemesi gereken yolun ulusalcılık olduğunu ileri sürdü. II.

alınması yanında laikleşme gibi çeşitli alanlardaki adımlar üzerinde duruyorlardı. Bu kesimin şer'i mahkemelerin kaldırılıp Avrupa medeni kanununun kabul edilmesi, Latin harflerine geçilmesi gibi istekleri vardır. Batıcılar İslamcı ve Türkçülerin aksine kültürel sahada da Batılılaşma taraftarıdır.¹³⁴

Tanzimatla birlikte Batı kaynaklı fikir akımlarının dini duygu ve düşünce alanında da tesirleri olmuştur. Özellikle rasyonalist, pozitivist ve materyalist akımlar bu anlamda birtakım sarsıntılara yol açmıştır. Tanzimat döneminin önemli isimlerinden Şinasi de geleneğin dışına çıkış kendini gösterir. Muntahabat-ı Eş'ar (1862) isimli divançesinde naat yazmadığı gibi Hz. Muhammed'den de bahsetmediği görülür. Şinasi'de gelenekten ayrılan bir tutum, naslara¹³⁵ ve Kitab'a gerek kalmaksızın kavranacağı belirtilen bir Tanrı inancı dikkati çekmektedir. Şinasi Allah'ın birliğini kavramak için akıl şahitliğinin gerektiğini ifade etmektedir.¹³⁶ Namık Kemal itikadi meseleleri incelemekten çok İslam'ın dünya nizamını bahis etmiştir. Ziya Paşa ise,

Meşrutiyet'ten sonra çeşitli dergilerde Türkçüler iddialarını yayınlamaya devam etti. Bunların arasında Türk Yurdu dergisi etrafında toplanmış olarak, Yusuf Akçura'dan başka Ahmet Ağaoğlu, Fuat Köprülü ve Ziya Gökalp bulunuyordu. Diğer taraftan Ömer Seyfettin Genç Kalemler (1911) dergisinde dilde Türkçülüğü savunuyordu. Balkan savaşının ardından gelen hayal kırıklığından sonra Türkçülük tezlerini güçlendirdi ve yayılma imkanı buldu. Batı karşısında ulusal bilince sahip çıkmanın gerekli olduğuna inanılmıştı. Bu konuda Ziya Gökalp (1876-1924), getirdiği düşüncelerle Türkçülüğün temelini sağlamlaştırdı. Özellikle Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak (1918) isimli eserinde ulus kültürü kavramına dayanarak birbirinin zorunlu sonucu olarak gördüğü ve çatışmalarının gerektiğine inandığı bu üç kavramı uzlaştırma yoluna gitti. Bkz. Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Haz.İbrahim Kutluk, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1976. Ayrıca Türkçülük ve diğer düşünce şekilleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. H.Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yay., İstanbul 1992, Peyami Safa, **Türk İnkılabına Bakışlar**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1988 ve Selahattin Hilav'ın nispeten kısa fakat toparlayıcı yazısı, Selahattin Hilav, **a.g.e.**, 355-390.

¹³⁴ Batıcılar arasında Batı'yı tümüyle savunan ve benimsenmesini isteyen ve Batı'nın kısmen örnek alınmasını savunan farklı gruplar bulunuyordu. Servet-i Fünun ve Ulum-u İktisadiye ve İçtimaiye dergisinde yazan pozitivistlerin yanında, sosyalistler ve radikal maddeciler vardı. Bu düşüncenin en ileri örneğini Abdullah Cevdet sergiler. Abdullah Cevdet Batılılaşmanın bir tercih meselesi olmadığını düşünür. O'na göre Avrupa uygarlığının tamamen kabulü tek çaredir. Ilımlı bir Batıcı olan Celal Nuri ise farklı düşünür. Ona göre uygarlık teknik ve gerçek olmak üzere iki türlüdür. Batı teknik uygarlığın zirvesine ulaşmış olsa da gerçek uygarlığa hiçbir zaman erişemezdi. Teknik uygarlık nakledilebilirdi ama gerçek uygarlık nakledilemezdi. Bu sebeple Batı'dan alınacaklar teknik konularla sınırlı kalmalıydı. Oysa Osmanlı reformcuları böyle yapmadıkları gibi İslamın gerçekte üstün olduğu alanlarda Batı'yı taklit etmeye çalışmışlardı. Bkz. T.Zafer Tunaya, "Amme Hukukumuz Bakımından İkinci Meşrutiyetin Siyasi Tefekküründe Garpcılık Cereyanı", **İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası XIV**, 1948, 586-630

¹³⁵ Genelde, hüküm kaynağı olması yönüyle Kitap ve Sünnetin ifadeleri anlamında, fıkıh usulünde lafzın açıklık düzeyini belirtmek üzere kullanılan terim.

¹³⁶ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 27.

tam bir mümin olmakla birlikte, Batı'yı az çok tanımamışlığından doğan kıyaslama çabaları ve hür düşünce telakkisi ile zaman zaman bir iç çatışmayı yaşamıştır.¹³⁷

Yeni Osmanlıların etkisinde kaldıkları pozitivism ve maddeci felsefe¹³⁸ İslami inanışları temelinden sarsmaktan ziyade ferdi problemler doğurmuş gibidir. Bununla beraber pozitivismin Osmanlı modernleşmesine ilk etkisi kültürel sürecin laikleştirilmesini sağlamasında görülebilir. Mantık ve gerçekçilik ön plana alınarak manevi içerikli geleneksel kültürün eleştirilmesine ortam hazırlamıştır. Siyasi alanda yeni bürokrasinin rasyonel kalıplar içinde şekillenmesi olarak kendini göstermiştir. Gerçeğe ulaşmada bilimin önderliğine yer vermesi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e modernleşme serüveninde bir yöntem olmuştur. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ciddi bir iç çatışmaya Beşir Fuad'ın (1853-1887) kişiliğinde rastlanılır. Beşir Fuad, romantik edebiyatın, şiirin ve metafiziğin karşısındadır. Fenni gerçeklerin hayranı bir pozitivisttir.¹³⁹ II.Meşrutiyet'ten sonra gelen serbest düşünce ortamından yararlanan Tevfik Fikret (1867-1915), Abdullah Cevdet (1869-1932), Baha Tevfik (1881-1914) gibi bazı yazarlar da Beşir Fuad'ın açtığı yoldan ilerlemişlerdir. Felsefede maddeciliği, edebiyatta gerçekçiliği ve doğalcılığı savunan Beşir Fuad'ın açtığı çığır bilhassa Abdullah Cevdet'le devam etmiş ve Baha Tevfik'te en önemli temsilcisini bulmuştur. Dindar bir aileden gelen ve ilk şiirlerinde samimi dini duygular taşıyan Abdullah Cevdet, giderek bu duygularını kaybetmiştir. O da Ludwig Büchner'in (1824-1899) Madde ve Kuvvet isimli eserinin etkisinde kalmış özellikle bu

¹³⁷ Orhan Okay, **a.g.e.**, 29.

¹³⁸ Materyalizm göre var olan sadece maddeten ibarettir ve madde üstü veya tabiat üstü hiçbir şey mevcut değildir. Pozitivism ise yalnız duyularla idrak edilen bir dünyanın varlığını kabul eder. Gözlem ve tecrübenin dışında varlık ve olay olarak hiçbir gerçeğin olmayacağını savunur. Böylece ilahiyatı ve metafiziği reddetmektedir.

¹³⁹ Mekteb-i Harbiye'den mezun olan Beşir Fuad Sultan Abdülaziz'in yaverliğinde de bulunmuştur. Birkaç Batı dilini gayet iyi bilen, Batı kültürünü de devrinin diğer aydınlarının epey ilerisinde tanıması olan Beşir Fuad özellikle metafiziğin karşısında olmuş ve gerçek bir pozitivist ve materyalist tavır sergilemiştir. Materyalizmin kaynağı çağdaşı Alman filozof Büchner'den gelmektedir. Büchner Madde ve Kuvvet isimli eserinde, hayatın maddeden kendi kendine oluştuğunu, bunun dışında başka bir hayat kudreti bulunmadığını savunmuştur. Beşir Fuad'a göre, hakikat madde üzerinde yapılacak tecrübelerin sonucunda bulunur. Tecrübe edilmeyen şey hayalden ibarettir. Tecrübe ve gözlemlenmeyen şey gerçekte yoktur. Metafizik, ilmin gerçeklerinin bilinmediği devirlere ait vehim ve hayalden ibarettir. Beşir Fuad hakkında bkz. M.Orhan Okay, **Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, Hareket Yayınları, İstanbul 1969

felsefenin biyolojik materyalist düşüncelerini benimsemiştir. Sahibi olduğu İctihad¹⁴⁰ dergisindeki yazıları sebebiyle karşılaştığı eleştiriler karşısında zaman zaman İslam'dan deliller getirerek savunmaya geçmesine karşın Arap dili ve tarihi uzmanı Reinhart Dozy'nin (1820-1883), İslam'ı ve İslam peygamberini çok ağır biçimde eleştiren Tarih-i İslamiyet isimli eserini, 1908 yılında, Kahire'de, tercüme ederek yayınlamış ve kitaptaki fikirleri benimsediğini ilan eden açıklamalar yapmıştır. Bu durum onun, gerçekte bütün İslam'a cephe aldığını göstermektedir. Biyolojik maddeciliği benimseyen Baha Tevfik ise, geleneksel ahlaki değerlere karşı çıkmış, Türk toplum yaşamını, gelenekleri savunmak isteyenlere sert eleştirilerde bulunmuştur. Bu isimlerin dışında dine karşı doğrudan cephe almamış pozitivist isimler de vardır. Bunların başında İttihatçı bir Jöntürk olan ve Meşrutiyet'ten sonra Meclis-i Mebusan'ın başkanlığında bulunan Ahmed Rıza (1858-1930) gelmektedir. Auguste Comte'un (1798-1857) sadık öğrencisi Pierre Lafitte'in (1823-1903) etkisinde kalan ve isim babası olduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin adını pozitivism sloganlarından alan Ahmed Rıza, dine karşı diğer pozitivistler gibi cephe almış değildir. Yine aynı şekilde Rıza Tevfik (1869-1949), Salih Zeki (1864-1921), Hüseyin Cahit (1875-1957), Ahmet Şuayip (1876-1910) da dini ve metafizik bahislerle ilişkileri olmaksızın, sadece ilimlerin tasnifi noktasında ve müspet ilimlerde gözlem ve tecrübenin önemi açısından pozitivist oldukları söylenebilir.¹⁴¹ Bu isimler arasında Hüseyin Cahit, toplum ve kültür olaylarının sıkı bir nedensellik bağıyla ve çevrenin etkilerinin göz önüne alınarak açıklanması gerektiğini, bilimsel alandaki ilerlemelerin sanat yapıtlarının da gelişmesini sağlayacağını savunur. Ahmet Şuayip uygarlık ve kültür alanında devrimlerin değil evrimin daha büyük bir rol oynadığını söyleyerek sosyal darvinizm çevresinde fikirler ileri sürer.¹⁴²

Pozitivist, materyalist, darvinist gibi görüşlerin özellikle, İslam'la çatıştığı durumlarda bazı tepkiler ve polemikler de yaşanmıştır. 1908 Meşrutiyetinden önce bu alandaki önde gelen isim Ahmed Mithat Efendi'dir (1844-1912). Daha 1870'lerde

¹⁴⁰ Abdullah Cevdet'in sahibi ve baş yazarı olduğu dergi 1904 yılında başlayan yayını Cumhuriyet'ten sonra da devam ettirmiş olan ve 358 sayı yayınlanan en uzun süreli fikir dergisi olmuştur.

¹⁴¹ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 40.

¹⁴² Bu konularda bkz. Selahattin Hilav, **a.g.e.**, 355-390. Mehmet Akgün, **Materyalizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

Osmanlı gençleri arasında dinsizlik belirtilerinin ve dine karşı olumsuz tavırların farkına varmış olan Ahmed Mithat Efendi, Beşir Fuad'ı tanıdıktan sonra bunun kaynağının materyalizm olduğu kanaatine sahip olmuş ve yazmış olduğu birçok eserinde merkezini dinsizlik teşkil etmek üzere materyalist, sosyalist, nihilist gibi zararlı gördüğü akım ve düşünceleri eleştirmiştir.¹⁴³ İkinci Meşrutiyet sonrasının hareketli ortamında ise Şehbenderzade Ahmed Hilmi (1865-1914) yazdığı birçok ciddi eserde maddeciliğe getirdiği tenkitlerin yanı sıra İslam'ın savunuculuğunu yapmıştır.¹⁴⁴

2.1.1. Kentsel Dönüşüm

1839 Tanzimat Fermanı ile batılı bir yaşam biçimi gittikçe artan bir şekilde özellikle yönetici elitlerin özlemi olmuştur. Batı etkisinin tüm alanlarda Osmanlı toplum yapısına sızarak onu değiştirdiği özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimaride de seçmeci (eklektik) denilen akımın egemen olduğu yıllardır. Bu dönemde yabancı ve azınlık mimarlar eliyle üretilen eserlerin hep Batı'daki örnekleri izleyecek şekilde anıtsal ve seçmeci bir yöntemle ele alındığı görülür. İstanbul'da Boğaziçi ve çevresindeki saraylar bu tutumun tanıklarındır. Bu yapılar kışla, okul vb. yapılardan sonra ve onlarla birlikte şehrin geleneksel dokusunu değiştiren yapılardır.

Bu dönemin eklektik mimarisinde Batı'da uygulanageldiği gibi, Batı mimarlığının antik çağdan başlayarak kullandığı tüm mimari elemanlar ve üsluplar birbirine karıştırılarak kullanılmıştır. Uygulanan tarihsel üsluplar arasında Neo-Grek, Neo-Rönesans, Neo-Gotik, Neo-Bizans unsurlar herhangi bir sınırlama olmaksızın serbest biçimde uygulanmışlardır. Bunların arasına İslam ve Osmanlı mimarlığının klasik biçim kalıpları da girmiştir. Batı'da bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin sonucu sosyal ve kültürel hareketlilik seçmeci bir tutumun gerçekleşmesine olanak tanıırken

¹⁴³ Bu konuda bkz. Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, 245-307

¹⁴⁴ Şehbenderzade'nin Huzur-ı Akl ü Fende Maddiyun Meslek-i Dalâleti (1914) isimli kitabı Celal Nuri'nin bir kitabı dolayısıyla Büchner materyalizmine getirdiği bir tenkitleri ile değerlidir. Diğer kitapları arasında Tarih-i İslam (1910-1911) Dozy'nin İslam dini ve peygamberini kötüleyen Tarih-i İslamiyet eserine verdiği cevapla önemlidir. Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 41.

bizdeki seçmeci davranışlar toplumun malı olmayıp Batı hayranlığının bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır.¹⁴⁵

Öte yandan Batı ile kurulan ilişkiler neticesinde yeni kurumların oluşturulması, süreç içinde yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasal değişimler mimaride yeni işlevleri karşılayan yeni yapı tiplerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, devletin resmi tutumu Batı dünyasında ortaya çıkan yapı türlerinin, yapı teknolojisi alanındaki gelişmelerin ve sanatsal ortamın Osmanlı ülkesine getirilmesi şeklinde olmuştur.¹⁴⁶ Bu arada mimari eylemleri elinde tutan Hassa Mimarlar Ocağı'nda devletin tüm kadrolarında görülen çözülmenin yaşanması mimari eylemlerin bir yandan azınlık diğer yandan Batılı mimar ve ustaların eline geçmesine neden olmuştur.¹⁴⁷ Ermeni asıllı Balyan ailesinden çıkan mimarlar birkaç kuşak süren etkinlikleriyle bu dönemin en önemli isimlerini oluştururlar. XIX. yüzyılda inşa edilen Osmanlı saraylarının ve daha birçok dikkat çeken yapının mimarları olan Balyanların önde gelen isimleri Senekerim, Kirkor, Garabet, Nikogos, Sarkis, Simon ve Agop Balyan'dır.¹⁴⁸ Bu isimleri çok sayıda başka Ermeni ve Rum asıllı mimar takip etmiştir. Yabancı mimarlar ise özellikle XIX. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'a büyük ölçüde gelerek mimari eylemlerde etkin olmuşlardır. Yaşanan değişim atmosferinde Batı kaynaklı üslup, teknik ve yeni malzemeler bu mimarlar eliyle uygulanmıştır.

¹⁴⁵ Metin Sözen- Zeki Sönmez, Anadolu Türk Mimarisi, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi C.4,5**, 860.

¹⁴⁶ Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, Bağlam Yayınları, 233.

¹⁴⁷ Osmanlı Mimarisi'ni yaratan, usta-çırak ilişkisiyle bir okul ve üslup olma özelliğini başarıyla sürdürmüş olan Hassa Mimarlar Ocağı, bu dönemde tam anlamıyla kimliğini yitirmiş ve misyonunu tamamlamıştı. Eskiden yeteneğe ve belli kurallara göre yapılan atamaların yerini, kuraldışı atamalar almış, meslekle ilgisi bulunmayan kişiler, normal olmayan yollardan dolgun maaşlarla kadrolara getirilmişti. Bu durum Ocağın teknik ve estetik düzeyinin sürekli düşmesine neden olmuştur. Bir ara mimarların mesleki bilgilerini geliştirmek üzere Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a devam etmeleri zorunlu kılınmıştır. Bu girişimden sonuç çıkmayınca bir bakıma tüm kaynakları kuruyan Osmanlı mimarlığına Batı'daki yeni olanaklara ve teknik gelişmelere paralel bir eğitim anlayışıyla yaklaşılması zorunluluğu belirmiştir. İlk olarak 1834 tarihinde Başmimar Abdülhalim Efendi tarafından bir mimarlık okulu kurulmasının önerilmişse de o tarihte niçin gerçekleştiği bilinmeyen bu öneri ancak 1882'de Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ni açmasıyla karşılığını bulmuştur. Zeki Sönmez, "Sanayi-i Nefise Kurulurken Türkiye'de Mimarlık Ortamı", **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler, 2-5 Ekim 1990**, 153-159

¹⁴⁸ Balyanlar, II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid'e hizmet etmişlerdir. 1730'dan beri faaliyette bulunan bu aile İstanbul'a damgasını vuran, Saray, köşk, kasır gibi sivil yapıların yanı sıra cami gibi dini yapıların inşaatlarını da gerçekleştirmiştir. Pars Tuğlacı, "Osmanlı Mimarisini Batılılaştıran Balyan Ailesi", **Yıllar Boyu Tarih**, 39-42

Bu dönemde Osmanlı sultanlarının ve onların yakın çevresinin gözdesi olan Balyanlar'ın en tanınmış eserleri Nusretiye Camisi, Aynalıkavak Kasrı, Beylerbeyi Sarayı, Çırağan Sarayı, Ortaköy Camisi, İhlamur Kasrı, Küçüksu Kasrı'dır. Bu dönemin sivil mimari örnekleri arasında en önemlisi kuşkusuz Dolmabahçe Sarayı'dır. Mimar Seyyid Abdülhalim Efendi'nin imzasını taşıyan Dolmabahçe Sarayı (1856),¹⁴⁹ büyüklüğü ve değişik üslupların biçimsel öğeleriyle donatılmış olarak devrin tüm özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Ünlü Fransız yazar Théophile Gautier, Dolmabahçe Sarayı'nı yapımı sırasında görmüş, gezme fırsatı bulmuş, mimarıyla tanışmıştır. Saray hakkındaki intibai şu şekilde olmuştur; “..bu saray, tümüyle mermer ve ebediyete kadar yaşamaya namzettir. Büyük bir orta yapı ve iki kanattan kuruludur. Hangi mimari üslup içinde yapılmış olduğunu kestirmek zor. Bu saray ne Grek, ne Romalı, ne Gotik, ne Rönesans, ne Arap, ne de Türk, İspanyolların bir anıt cephesine, süsleme ve bezemelerinin giriftliği, delicesine aranılmış ayrıntıları nedeniyle lateresco” dedikleri türe yaklaşır.”¹⁵⁰ Yine dönemin Batı üsluplarıyla biçimlenmiş örnekleri olarak mimar Sarkis Balyan'ın (1835-1899) eseri 1865 tarihli Beylerbeyi Sarayı ve aynı mimarın 1871 yılında bitirilen Çırağan Sarayı (1919 yılında yanmıştır) bulunmaktadır. XIX. yüzyılın en önemli mimari yapıları olan bu saraylar bir yandan da Avrupa saraylarının anıtsal boyutlarına karşı duyulan özentiye yansıtmaktadırlar.¹⁵¹

XIX. yüzyılın ikinci Osmanlı ülkesine gelerek mimari eylemlerde bulunan yabancı mimarlar arasında başta İtalyanlar olmak¹⁵² üzere çeşitli uluslardan mimarlar bulunmaktadır. Bu mimarlar arasında başlıca isimler şunlardır; Fossatiler (Gaspere

¹⁴⁹ Yanlışlıkla Nikogos Balyan'a aitmiş gibi gösterilen Dolmabahçe Sarayı'nın asıl mimarının Abdülhalim Efendi olduğu hakkındaki bilgi ve belge için bkz. Selman Can, **Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı**, Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul 2010, 113.

¹⁵⁰ Théophile Gautier, **İstanbul**, Çev.Nurullah Berk, 264

¹⁵¹ Balyanların inşa ettikleri camilerin de genellikle inşa edilen saraylar ve köşk ve kasırlarla ortak mimari ve dekorasyon özelliklerine sahip oldukları görülür. Balyanlar hakkında bkz. K. Pamukciyan, “Balyan”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C.IV, 2088-2097. Pars Tuğlacı, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1981

¹⁵² Bu yüzyılda Türkiye'ye gelerek faaliyette bulunan İtalyan asıllı mimarlar ve faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zeki Sönmez, **Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2006

Fossati (1809-1893), Guiseppe Fossati (1822-1891)), G. Battista Barborini (1820-1891), Pierre Montani (1829-1887), Philippe Bello (1831-1911), Giulio Mongeri (1873-1953), Alexandre Vallauray (1850-1921) Raimondo D'Aronco (1857-1932), , William James Smith, August Jachmund (1859-?), Otto Ritter (1868-1942), Helmuth Cuno (1867-1951).

1840 dolaylarında gelen İngiliz elçiliği'nin mimarı Smith'in bazı eserleri arasında Mecidiye Kışlası (Taşkışla), Tophane Kasrı, Dolmabahçe Sarayı içinde Kış Bahçesi-Camlı Köşk ve Alay Köşkü, Kasımpaşa Deniz Hastanesi, Beyoğlu Naum Tiyatrosu bulunmaktadır.¹⁵³ İtalyan Gaspere Fossati, Rus Elçiliğini yapmak üzere İstanbul'a gelmiştir. 1838-1847 arasında bu yapıyı tamamlayan Fossati, 1847-1849 arasında Ayasofya'nın onarımını üzerine almıştır. Kardeşi Guiseppe ile birlikte çalışan Fossatiler'in yaptıkları eserler arasında Hazine-i Evrak Binası, Posta Telgraf Müdürlüğü, Darülfünun (Sultanahmet'te bulunan yapı 1933 yılında yanmıştır) bulunmaktadır.¹⁵⁴ Mimar Montani 1871 tarihli Aksaray Valide Sultan Camisi'nin mimarıdır. Osmanlı Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın 1873 Uluslararası Viyana Sergisi için kitap hazırlattığı Montani daha sonra çeşitli yapıların plan ve uygulamalarında bulunmuştur.¹⁵⁵ 1882 yılında resim, heykel ve mimari bölümlerini bünyesine katan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde hocalık yapmış olan Philippe Bello, aynı okulda görevli olan Alexandre Vallauray'nin Arkeoloji Müzesi'nin genişletilmesi gibi bazı projelerinde onunla birlikte çalışmıştır. Valaury elinden çıkan eserler arasında Arkeoloji Müzesi, Eski Şark Eserleri Müzesi, Yüksek Ticaret Okulu başta gelmektedir. Aynı mimar Haydarpaşa Lisesi, İstanbul Erkek Lisesi (Düyun-i Umumiye Binası)¹⁵⁶ ve Galata'daki Osmanlı Bankası gibi yapılarda ise D'Aronco ile

¹⁵³ Abdülmecid zamanında ülkeye gelmiş olan Smith, İtalya'da Osmanlı Devleti'nin başkonsolosu olarak da görev yapmıştır. Bkz. Taşkışla Mimarının Peşinde, **Milliyet Gazetesi**, 06/11/2010.

¹⁵⁴ Gaspari Fossati ve kardeşi Guiseppe'nin Osmanlı mimarisine girişleri Ayasofya'nın tamiriyle başlamıştır. 1849'da Ayasofya'nın onarımı tamamlandıktan sonra Sultan Abdülmecid Ayasofya mozaiklerini kazıyıp resmeden Fossati'ye bu mozaikleri bastırması için para yardımında bulunmuş, böylece Ayasofya mozaiklerinin ilk baskısı yapılmıştır. Fossatiler İstanbul'da İran Elçilik binasını da inşa etmişlerdir. Semavi Eyice, "Fossatiler", **İstanbul Ansiklopedisi**, C.XI, 5818-5823

¹⁵⁵ Montani, Viyana Sergisi için hazırlanan Usul-ü Mimari Osmani adlı kitabın 189 levhadan oluşan kısmını Bogos Şaşıyan Efendi ve Maillard ile birlikte hazırlamıştır. Mimarlık ile ilgili malzeme kendisi tarafından düzenlenmiştir. D.Kuban, **100 Soruda Türkiye Sanatı**, 247.

¹⁵⁶ Alexandre Vallauray'nin mimarlık uygulamalarında Avrupa tarihsel üsluplarının yansımalarının yanı sıra Haydarpaşa Lisesi ve İstanbul Erkek Lisesi Binaları'nda çok iyi örneklerinin görüldüğü gibi

birlikte çalışmıştır. Alman Jachmund Sirkeci Garı'nın mimarı olarak bilinir. Sanatçı Sirkeci Garı'nda, cephe elemanlarında ve sütun başlıklarında, yerel biçim kalıplarına başvurarak İslami bir hava elde etmeye çabalamıştır.¹⁵⁷ Otto Ritter ile Helmuth Cuno Haydarpaşa Garı'nı inşa etmişlerdir. Haydarpaşa Garı, Neo Barok üslubun özellikle orta Avrupa Barok üslubunun biçimsel öğelerinin egemen olduğu bir eklektik anlayış sergiler. Bu haliyle dönemin batı eklektisizmini canlandırma anlayışının iyi bir örneğidir. Raimondo D'Aronco ise bir geçiş üslubu olarak kabul edilen Art Nouveau'nun¹⁵⁸ Türkiye'deki en önemli temsilcisidir. Bu üslubun yöresel yorumu özellikle İstanbul'da D'Aronco'nun uygulamalarında izlenir. Vallaury ile gerçekleştirdiği yapılar dışında değişik amaçlı birçok yapısı olan D'Aronco ilk olarak 1894 yılında Osmanlı Sergisi'nin projelerini düzenlemek üzere İstanbul'a gelmiştir. 1896 yılında II. Abdülhamid tarafından başmimarlığa atanan D'Aronco bu tarihle 1908 yılı arasında çalışmalarını sürdürmüştür. Türkiye'de olduğu süre zarfında birçok projede çalışmıştır.¹⁵⁹ Tarabya'daki İtalyan Elçiliği, Beyoğlu'nda Botter Apartmanı, Beşiktaş'ta Şeyh Zafir Yapılar Topluluğu, Kuruçeşme'de Nazime Sultan Yalısı (yalı yıktırıldığından bugün ayakta değildir), Maçka Abdülhamid Çeşmesi bu eserlerden bir kaçıdır. Osmanlı Mimarisini dışarıdan değerlendiren bir mimar olarak D'Aronco güçlü bir bireşim oluşturmuştur. D'Aronco'nun eserlerinde Batı ve

Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin biçim sözlüğünden sivri kemer, geniş saçak vb mimarlık öğelerinin ve düzenlerinin aktarılması da sözkonusudur. Bu tür eklektik üslup anlayışına Arap ve Hint mimarlığından öğeler de karıştırılarak Doğu'nun egzotik havası yaratılır. Aynı durum özellikle Jachmund ve G.Mongeri'nin uygulamaları için de geçerlidir. Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)", **Türkiye Tarihi 4**, 503-590

¹⁵⁷ Jachmund Alman hükümeti tarafından Türk Mimarisini incelemek amacıyla Türkiye'ye gönderilmiştir. Daha sonra Hendese-i Mülkiye'de hoca olarak çalışmaya başlayan Jachmund'un öğrencilerinden biri de I. Ulusal Mimarlık Akımının önde gelen isimlerinden Mimar Kemalettin'tir. Mimar Kemalettin, Jachmund sayesinde Almanya'da eğitim alma fırsatı bulmuştur.

¹⁵⁸ Avrupa'da 1880 ile 1910 arasında, önce grafik tasarım, illüstrasyon ve uygulamalı sanatlarda etkili olan, daha sonra mobilya, mimari, ve iç mimariye yayılan Art Nouveau sanat akımı konularını doğadan almış, çiçek sapları, asma filizleri gibi bitkisel motifler, hayvansal motifler, kıvrılan bükülen çizgiler, dalgalı formları asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır. Bitkisel ve geometrik olarak iki farklı doğrultuda gelişen Art Nouveau mimarlık alanında plandan ziyade yüzey ve bezeme ilişkileri üzerinde ortaya çıkar. Türkiye'de en önemli temsilcisini D'Aronco'nun kişiliğinde bulan Art Nouveau, I.Dünya savaşına kadar başka mimarları uygulamalarıyla İstanbul'daki ev ve apartmanlarda bazı yapı öğeleri ve bezemelerde kullanılmıştır. İstanbul'da II. Abdülhamid devrinde özellikle yeni yapılanmaların yaşandığı Taksim, Harbiye, Şişli ekseninde, Teşvikiye ve Nişantaşı gibi semtlerde, Tophane Dolmabahçe arasında görüldü. Yerli yapı gelenekleriyle karşılıklı bir ilişki içinde bulunarak Boğaziçi'nin Avrupa yakasındaki köylerde, Adalar'da ve pek seyrek olarak Kadıköy, Fenerbahçe gibi semtlerde yayıldı. D. Barillari- E. Godoli, **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimari ve İç Mekanlar**, Çev: Aslı Ataöv, 14-23.

¹⁵⁹ Afife Batur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbesi, Kitaplık ve Çeşmesi", **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, 103-136. D.Barillari-E.Godoli, **a.g.e.**, Çev.Aslı Ataöv, 14-15

Osmanlı Mimarisi'ne özgü öğeler ayrı ayrı değerlendirilmemiş birbiriyle ortak bir bağlamda kaynaştırılmıştır. Bu üslubun en iyi örnekleri Şeyh Zafir Türbesi¹⁶⁰ ve Abdülhamid Çeşmesi gibi eserlerde görülebilmektedir.¹⁶¹

1908 yılı, II. Meşrutiyet sonrası, toplumun üst yapısındaki kültürel ve sosyal düşüncelerin Batı'ya bir tepki olarak ulusçuluk çerçevesi içinde geliştiği bir dönemi işaret eder. Öncelikle Ziya Gökalp'in siyaset, ekonomi, felsefe, din, dil, hukuk alanında geliştirdiği düşüncelerin güç kazanması mimarlık alanında da uygun bir ortam yaratılmasına olanak tanımış böylece Avrupa seçmeciliğinden uzaklaşılarak temelde geleneksel değerlere dönmeyi öngören, klasik Osmanlı ve Türk Mimarisi'nin biçimsel öğelerinin benimsendiği bir anlayış almıştır. Böylece Batılılaşma dönemi içinde azınlık ve yabancı mimarların eline geçmiş olan mimari eylemler yeniden Türk Mimarlar görev almaya başlamışlardır. Elbet bu yeni durumda 1882 yılından sonra Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla mimarlık eğitiminin tekrar ele alınmış olmasının ve toplumun gereksinmelerine yanıt verebilecek bir eğitimin bu kurum vasıtasıyla gerçekleştirilmesinin önemli yeri vardır. Kısa zaman içinde I. Ulusal Mimarlık Akımı geçerlilik kazanmıştır.¹⁶² Bu akım belirli bir gelişme seyri izleyerek Cumhuriyet'ten sonra da bir müddet etkinliğini devam ettirmiştir.

Ulusal Mimarlık Akımına bağlı mimarlar, üzerine eğildikleri klasik Osmanlı ve Selçuklu mimarlık ürünlerine seçmeci bir yöntemle yaklaşıyor ve bu ürünleri yeni bir anlayışla değerlendirmeye çalışıyorlardı. Bu akımın öncü isimleri olan mimarlar öncelikle geçmiş mimarlık örneklerini incelemişler ve bunlardan yararlanma

¹⁶⁰ Türbe, kütüphane ve çeşmeden meydana gelen Şeyh Zâfir Külliyesi'nin bir parçası olan türbe, Osmanlı mimari özellikleriyle, Art nouveau mimari özelliklerini bir araya getiren küçük fakat inceliklerle donanmış dikkat çekici bir eserdir. Türbe, geleneksel kare planı şemaya ve kütleye uygundur. Osmanlı mimari tasarımının belirleyici öğesi olan kubbe yerini korumaktadır. İçeride alt yapıdan kubbeye geçiş için yine geleneksel bir form olan tromp ögesine başvurulmuştur. Art nouveau özellikler, cephenin eksenine yerleştirilen Viyana örneklerini anımsan dar ve yüksek pencerelerde ortaya çıkar. Bu pencerelerde eğri konik üçgenlerden oluşan bir zemin üzerinde bir çift eşkenar dörtgen içinde zeytin dallarından oluşan bitkisel motif bulunur. Yandaki üçgen alanlarda bir mukarnas stilizasyonu olarak kabartma ve oyukların almaşık dizilimi gerçekleştirilmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Afife Batur, "Şeyh Zâfir Külliyesi", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 39, Yıl: 2010, 79-80

¹⁶¹ Ayla Ödekan, **a.g.e.** 503-590

¹⁶² Bu konuda bkz. Metin Sözen-Mete Tapan, **50 Yıllık Türk Mimarisi**, 99-166. Ayla Ödekan, **a.g.e.**, 503-590. Yıldırım Yavuz, **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, Odtü, Ankara 1981.

olanakları aramışlardır.¹⁶³ Osmanlı'nın kültürel yozlaşmasına duyulan tepki olduğu kadar güçlü Osmanlı geçmişine duyulan özleminde göstergesi olan uygulamalarda özellikle cepheye önem verildiği görülmektedir. Cephe düzenlemelerinde yer alan unsurlar çoğunlukla klasik Osmanlı mimarisine özgü olanlardır. Bunu yanında XVII. ve XVIII. yüzyıl Barok ve Rokoko ve Selçuklu biçimleri de kullanılmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde denenmiş değişik biçimli kemerler, taçkapı düzenlemesi, kubbe, geniş saçak, tepelik, konsol, korkuluk, çini kaplama gibi öğeler I.Ulusal Mimari'nin kullandığı yapı ve bezeme öğeleridir. Cephelerde yeni düzenler içinde kullanılan değişik biçimli kemerlerin bazen içleriyle ilişkilerinin sağlam kurulmadığı görülür. Cephede özel bir önem verilen girişler, mermer sütunlar, çini panolar, madeni bezemelerle zenginleştirilir. Mermer sütunlar çoğu kez mukarnaslı ve baklavalı sütun başlıklarıyla değerlendirilir. Kubbe bir mekan örtüsü olmaktan ziyade çoğu zaman cephelerde bazen girişte bazen köşelerde yapıya hareket kazandırmak maksadıyla değerlendirilir. Yapı dış yüzeyleri kesme taşla kaplanmış yada kesme taş izlenimi verecek şekilde sıvanmıştır. Ayrıca geçmiş dönemin çini motiflerinin yeniden düzenlenerek cephelerde değerlendirildiği görülmektedir. Cephelerde sık sık kullanılan bir diğer özellik de çıkmalardır. Özellikle büyük iş hanlarında çıkmalara rastlanır. İş hanlarında alttaki dükkanlardan sonra, geleneksel mimarlık örneklerindeki gibi, yapı değişik biçimli konsollarla desteklenerek dışarı doğru taşırılmaktadır. I.Ulusal Mimarlık Akımı'nın en önde gelen isimleri Kemalettin Bey (1869-1927)¹⁶⁴ ve Vedat Bey (1873-1942)'dir.¹⁶⁵ Bu isimlerin

¹⁶³ 1873 yılında Uluslar arası Viyana Sergisi için hazırlanan Usul-ü Mimari-i Osmani isimli kitapta Montani Efendi ve arkadaşlarının hazırladığı 189 levhada Osmanlı Mimarlığının ilginç örneklerinin sergilenmesi Osmanlı Mimarlığının çok daha önceleri araştırma konusu yapıldığı ve esin kaynağı olarak ele alındığını göstermektedir.

¹⁶⁴ 1891 yılında mezun olduktan sonra Hendese-i Mülkiye mektebinde Jachmund'un bir süre asistanlığını yapmış tır. Bu sırada okul dışında özel büro açarak ilk yapılarını tasarlamıştır. Daha sonra Berlin'e gönderilerek iki yıl orada eğitim almıştır. Dönüşünde Hendese-i Mülkiye'ye mimarlık ve yapı hocası olarak atanmıştır. Burada ve özel bürosunda birçok mimarın yetişmesine katkıda bulunmuştur. 1908'den sonra Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Müdürlüğü Başmimarlığına getirilmiştir. Mimar Kemalettin 1908 yılında, 1919'da dağılacak olan, Osmanlı Mimar ve Mühendis Cemiyeti'nin kurulmasına da öncülük etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldırım Yavuz, **a.g.e.** Ayla Ödekan, **a.g.e.** 503-590

¹⁶⁵ Paris'te Ecole des Beaux Arts'dan mezun olduktan sonra 1897'de Türkiye'ye dönen Vedat Bey 1899'da Şehremaneti Mimarlığına atanmıştır. 1905'te Posta Telgraf Nezareti mimarlığı görevinde bulunmuştur. 1908'de Sultan Reşad tarafından başmimarlığa getirilmiştir. Birinci Dünya savaşı sırasında Harbiye Nezareti başmimarlığı yapmıştır. Metin Sözen, **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**, İş Bankası Yayınları, 37.

haricinde 1882’de kurulmuş olan Sanayi-i Nefise’den mezun olan genç mimarlar da bu akımın içinde yer almışlardır. Kemalettin Bey’in en önemli eserleri arasında İstanbul Dördüncü Vakıf hanı, Laleli Tayyare Apartmanları¹⁶⁶, Eyüp Sultan Reşat Türbesi, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü, Devlet Demiryolları Merkez Binası ve ve I. Bostancı, Bakırköy ve Bebek Camileri¹⁶⁷ bulunmaktadır. Mimar Vedat Bey’in önemli eserleri arasında Ankara’da İkinci Büyük Millet Meclisi, İstanbul’da Büyük Postane, Sultanahmet Tapu ve Kadastro Binası bulunur. Bu iki isim dışında, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın diğer mimarları arasında Mimar Muzaffer (1881-1920) (Konya Erkek Lisesi), Guilio Mongeri (1873-1953)¹⁶⁸ (Ankara Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası, Galata’da Karaköy Palas, Saint Antoine Kilisesi) , Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982)¹⁶⁹(Etnografya Müzesi, Gümrük ve Tekel Bakanlığı Binası, Eski Türk Ocağı Binası), Ali Talat Bey (1869-1922)¹⁷⁰ (Beşiktaş Vapur İskelesi), Ekrem Hakkı Ayverdi gibi isimler bulunmaktadır.

XIX. yüzyılda Avrupa emperyalizminin etkisinde kalan Osmanlı İmparatorluğunun özellikle ticaretin yoğunlaştığı büyük şehirlerinin fiziki dokusunda ve yaşam biçiminde büyük değişimler görüldü. Değişimin en önemli nedeni yeni işlevlerle yüklü yeni yapı biçimlerinin ortaya çıkmasıdır. XIX. yüzyılda tümüyle Batı’ya yönelinmesi, Avrupa ile gelişmekte olan uluslararası siyaset, sanayi ve ticaret ilişkileri bu yapı biçimlerinin ortaya çıkmasını desteklemiştir. Belli başlı resmi bina tanımayan İstanbul’un bir bölümü nezaretler ve devlet daireleriyle donanmıştır.

¹⁶⁶ 1918 yangınında evlerini yitirmiş dar gelirli aileler için yaptırılmış olan tayyare Apartmanları Harikzedegan Katevleri, 1922), yirmibeş dükkan ve yüz yirmi dört daire olarak tasarlanmıştır. Yapı, ortak kullanıma açık kapalı teras, çamaşırılık, kömürlük gibi servis alanlarını da kapsar. Yapıda geleneksel medrese ve kervansaray plan şemalarındaki gibi kapalı mekanlar orta avlular çevresinde yer almaktadır.

¹⁶⁷ Bu camiler I. Ulusal Mimarlık üslubunu cami tasarımında yansıtan en tipik örnekler olarak kabul edilmektedir. Kubbeye örtülü tek hacimli Osmanlı yapılarındaki kütle düzenlemesi özellikle oransal ilişkilerde korunmuştur. Kubbeyi taşıyan büyük sivri kemerler ve küresel bingi biçimindeki köşe bingileriyle strüktür sistemi yarı dışından tanımlanabilmektedir. Kütsel kademelenmede ve kemer içi pencere düzenlemelerinde klasik Osmanlı Mimarisinin ilişkileri aranmıştır. Ayla Ödekan, **a.g.e.**,514

¹⁶⁸ Milano doğumlu olan Mongeri, Vedat Tek ve Kemalettin Bey ile yapım çalışmalarına katılan mimarlardandır. Metin Sözen-MeteTapan, **a.g.e.**,102

¹⁶⁹ Sanayi-i Nefise’de okumuş olan A.Hikmet G.Mongeri’nin öğrencisi olmuş, onun bazı projelerinde birlikte çalışmıştır. Meydana getirdiği eserler haricinde eski eserler onarımlarında da çalışan A. Hikmet, başta Hakimet-i Milliye Gazetesi olmak üzere diğer yayın organlarında sürekli yazılar yazmıştır. Metin Sözen- MeteTapan, **a.g.e.**,102

¹⁷⁰ Ali Talat Bey’in Fenn-i Mimari adında bir de kitabı bulunmaktadır. D. Barillari-E.Godoli, **a.g.e.** 23-27.

İstanbul'un her yerinde kârgir okullar, karakollar inşa edilmiştir. Özellikle ticaretin yoğunlaştığı bölgelerde dönemin hakim mimari üslubu olan eklektik anlayışla bankalar, ticarethaneler, iş hanları, mağazalar, pasajlar, restoranlar, tren garları, oteller, kafeteryalar ve apartmanlar ortaya çıktı. Öteden beri Osmanlı Devleti ile Avrupa arasında ticari ilişkileri sürdüren Beyoğlu, Galata, Karaköy bölgesi kısa zamanda bir Avrupa kenti görünümü kazanmıştır. Tarihi yarımada ise Eminönü, Sultanhamam ve Sirkeci yeni iş merkezleri olarak gelişirken yeni tip yapıların görüldüğü semtler olarak öne çıkmışlardır.¹⁷¹

Osmanlı ekonomisinin daha önce tanımadığı banka binaları yeni ekonomik düzene geçişin somut ürünleri olarak eklektik mimari anlayışla bu bölgelerde ortaya çıkmışlardır. Bu yapılar arasında Karaköy Bankalar Caddesinde 1896 tarihli Osmanlı Bankası, Deutsche Bank Binası, Karaköy Meydanı'nda 1900 yıllarında inşa edilmiş olan, heykelleriyle de dikkat çeken Wiener Bank (Ziraata Bankası), Eminönü'nde 1900'lü yıllara ait Osmanlı Bankası, Sultanhamam'da Neo-Rönesans üslubunda Deutsche Orient Bank göze batan eserlerdir. Birer ticari yapı olmanın yanı sıra oyalanılan, zaman geçirilen mekanlar olarak, yeni yaşamın yeni yapı tiplerinden olan pasajların, tümü de Beyoğlu'nda bulunan örnekleri arasında, 1840'lı yıllara ait Hacıpulos Pasajı, 1876 tarihli Cite de Pera (Çiçek Pasajı), Aynalı Pasaj, 1908 tarihli Suriye Pasajı bulunmaktadır. İş hanlarının sayısı oldukça fazladır. En büyük grubu Karaköy'de Voyvoda caddesi üzerinde toplanan iş hanlarının, Haliç'in karşı kıyısında Sirkeci, Sultanhamam, Eminönü'nde de yoğunlaştığı görülür. Bunların bazıları arasında Galata'da 1800 tarihli Abacı Han, Sultanhamam'da 1898 tarihli Sıdikiye Hanı, 1905 tarihli Dilsizzade Hanı, Sirkeci'de 1907 tarihli Antalya Hanı, Beyoğlu'nda 1900 tarihli Olivio Hanı, Mısır Hanı, Karaköy'de 1880 tarihli Nur Hanı, 1860 tarihli Kavafyan Hanı (bu iki han yıkılmış ve yerlerini başka binalara bırakmıştır), 1880'lerde yapılan Crédit Général Ottoman Han, Bereket Hanı, Şirket-i Osmaniye Kambiyo Hanı, 1882 tarihli Narlı Han, 1890 tarihli Makri Han, 1902 tarihli Hezaren hanı, 1903 Tarihli Voyvoda Hanı, 1906 tarihli Adalet hanı, 1909 tarihli Assicurazioni Genarali Han sayılabilir. Aynı dönem Avrupa ile diplomatik

¹⁷¹ Bu konuda ve yapı örnekleri için bkz. Zeki Sönmez, **Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, 232 vd.

ilişkilerin yoğunlaşması sonucu elçilik binalarının yapımı önem kazanmıştır. Osmanlı Devleti, güçlü devlet olmanın verdiği ayrıcalığı kullandığı zamanlarda, dışarıya elçi göndermediği gibi kendisine gelen elçileri de Çemberlitaş civarında bulunan Elçi Han'da günlerce ve hatta aylarca bekletir, daha sonra onlara, yetkililerle görüşme müsaadesi verirdi. Bu durum XVIII. yüzyılda değişmeye başlamış bu tarihlerden itibaren bazı elçiler Beyoğlu yakasında sürekli ikamet etme hakkı elde etmişlerdir. XIX. yüzyıl ise Osmanlının büsbütün kendini Batı'ya açtığı bir devirdir. Avrupa diplomatik ilişkilerin öneminin artması elçiliklerin önemini de artırmış; bu bağlamda Avrupa ülkeleri elçilik binaları yaptırmaya başlamışlardır. Bu binalar arasında Beyoğlu'nda 1838-1847 yılları arasında inşa edilmiş olan Fransız Sarayı (Fransız Elçiliği), 1836-1843 tarihinde yapılmış olan Rus Elçiliği, 1844-1847 tarihli İngiliz Elçiliği, Ayazpaşa'da 1875-1877 tarihlerinde inşa edilen Alman Elçiliği, Tepebaşı'nda 1873-1882 yılları arasında Palazzo Corpi (1907'de Amerikan Elçiliği), Cağaloğlu'nda 1866 tarihli İran Elçiliği bulunmaktadır. Bu dönemin değişik yapı türleri arasında hastanelere örnek olarak Sıraselviler'de 1846 tarihli Alman Hastanesi, 1899 tarihli Hamidiye Etfal hastanesi sayılabilir. Geleneksel medrese eğitiminin yerini alması düşünülen, yapılan değişikliklere hem uyum hem katkı niteliğinde modern yüksek okul binaları arasında Gülhane'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi binası (Eski Şark Eserleri Müzesi), Sultanahmet'te Darülfünun Binası (1933'te yanarak ortadan kalkmıştır), Haydarpaşa'da 1901 tarihli Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Binası bulunmaktadır. Bu yapılardan başka şehrin fiziki görünümünü büyük ölçüde değiştiren farklı yapı türleri arasında fabrika binası olarak 1892 tarihli Yıldız Sarayı Çini Fabrikası, Bayezit'ta 1866 tarihli Seraskerlik Binası (İstanbul Üniversitesi Merkez Binası), Gülhane'de 1891-1908 tarihli İstanbul Arkeoloji Müzeleri kompleksi, 1892-1896 tarihli Çağlayan'da Darülaceze binası, Cağaloğlu'nda 1899 tarihli Düyun-i Umumiye Binası, Tren garları olarak 1890'da tamamlanan Avrupa demiryolunun başlangıç noktası Sirkeci Garı, Anadolu-Bağdat demiryolunun başlangıcı olan 1906-1909 tarihli Haydarpaşa Garı bulunmaktadır. Bu yapıların yanında şehrin görünümüne etki eden bir yapı grubu da kiliselerdir. Tanzimatla gayrimüslimlerin ve yabancıların hukuki ve sosyal kazanımlarının neticesi olarak kendi kimliklerini ön plana çıkarma gayretinin bir parçası olarak inşa edilen kiliseler arasında 1854 tarihli Saint Jean Chrysostome Katedrali (1870'te

yanarak ortadan kalkmıştır) Taksim’de 1880 tarihli Aya Triada Rum Kilisesi, Galatasaray’da 1905-1908 tarihli Saint Antoine Kilisesi bulunmaktadır. Bir başka yapı grubu olarak yabancı mimarların elinden çıkmış olan bazıları bulundukları çevreye halen yabancı kalan camiler bulunur. Mercan’da 1868 tarihli Ali Paşa Camisi, Eminönü’nde 1887 tarihli Hidayet Camisi, Karaköy Meydanı’nda 1903 tarihli Karaköy Camisi (1958 yılında yıktırılmıştır) bu camilerden bazılarıdır.

2.1.2. Toplumsal Değişim

1839 yılında Tanzimat’ın ilan edilmesi, Osmanlı Devleti’nin resmen Batı dünyasına kapılarını açması anlamına geliyordu. Tanzimat dönemiyle birlikte Batılı kurumların temellerini oluşturan ilke ve değerler Osmanlı tarafından da kabul görmüş oldu. Böylesi bir kabul sonrası İstanbul’daki kültürel hayat yavaş yavaş değişmeye başladı. Saray çevresinde yaşanan Batılı hayat tarzı halkı da etkilemeye başladı. Müslüman halk da Beyoğlu’nda batılı bir yaşantının içine karıştı, bu yaşantının getirdiklerine daha yakından bakarak onu kendi yaşantısına adapte etme yoluna gitti. Batılı yaşam tarzı, halkın karıştığı Beyoğlu hayatından taklitle ve moda yoluyla Osmanlı toplumuna hakim olmaya başladı. Beyoğlu, öteden beri belli bir Avrupa yaşantısını sürdüren bir merkez durumundaydı. Buradaki Avrupalı kurumlar, birtakım tüccarların getirdikleri eşyalarıyla, tekstil, mobilya, dekorasyon mağazalarıyla, terzileriyle vb. halkın arasında gittikçe tercih edilir oldu. Günlük gazeteler hergün Avrupa menşeli, yeni bir modanın reklamını yapıyordu. Bu gazetelerde, elçilik çevresinden yabancıların Boğaziçi’ndeki tekne yarışları haber verildiği gibi, İngiliz, Alman yahut Fransız yeni tarz mobilyalar, dekorasyon ürünlerinin ilamları yayınlanıyordu. Yeni bir zevk anlayışının timsali olan piyanoyu çalmayı öğreten batılı bir takım eğitmenlerin piyano dersi verildiğini ifade eden ilanlar çıkmaya başladı. Öte yandan yapılan batı tarzı eğlencelerden, birtakım balolardan, Osmanlı kibar alemini de katıldığı partilerden haberler verildi. Dolmabahçe Sarayı’nın inşasından ve özellikle de Haliç üzerinde yapılan iki

köprüden sonra Müslüman halkın yaşadığı İstanbul ile Batılıların ve o yaşantıyı sürdürenlerin semti Beyoğlu birbirine daha da yaklaştı.¹⁷²

Dolmabahçe Sarayına bütünüyle geçiş 1850'li yıllarda tamamlanmıştı. Köprülerden Unkapanı köprüsü 1837 yılında, Galata köprüsü 1844 yılında bitirildi. Yeni yaşam şekline geçişin bir gereği olarak şehir mimarisinde olduğu gibi şehir organizasyonunda da bir takım yeniliklere girişildi. Sokaklar ve caddeler yeniden düzenlendi. Dolmabahçe sarayından Mekteb-i Sultani'ye giden yollar gaz lambalarıyla aydınlatıldı. Batılı bir kent yaşantısının unsurlarından parkların örnekleri olarak Taksim ve Tepebaşı parkları birbiri ardından 1870 ve 1871 yıllarında açıldı. Avrupa'nın ilk metrolarından olan Tünel, Karaköy ve Beyoğlu arasında çalışmaya başladı. Boğaz'ın iki yakasında, Adalar'da, Çamlıca ve Kadıköy'de Sayfiye hattı başladı. Boğaz köyleri vapurların gidip geldiği mevsimlik oturlan semtler halinde İstanbul'la bütünleşti. Varlıklı, orta halli ve fakirlerin oturduğu semtler birbirinden ayrılmaya başladı.¹⁷³ 1842 yılından itibaren Batılı tiyatro kumpanyaları gelmeye başladılar. Bu tarihlerden önce ise yalnızca bazı güreşçiler ve hokkabazlar gelir, gösterilerini yerel bir dekorda gerçekleştirir, kaldıkları süre boyunca halkın günlük hayatının bir parçası haline gelirlerdi. Tiyatro kumpanyaları ise kendi özel dekorlarıyla geliyor ve oyunlarını oynuyorlardı. Bu oyunları gayrimüslim Osmanlıların yanı sıra batılı kıyafetler giyinmiş ve Batılı tavırlar takınmış devlet memurları ve çeşitli kademedeki devlet adamları seyrederlerdi. Batılı bir eğitim almış üst düzey devlet adamları ve aileleri arasında da Batılı yaşam tarzı yaygınlaşıyordu. Devlet memurlarının giysisi olarak pantolon ve yakalı, uzun bir ceketten oluşan İstanbullu kullanılmaya başlanmıştı.¹⁷⁴

Osmanlı toplumunun yabancılarla olan temasları bir başka kaynakla da artıyordu. Fransız devriminin Avrupa'da meydana getirdiği bunalımlar, Macaristan ve Polonya gibi ülkelerin üst sınıflarından Osmanlı devletine kitlesel göçlerin yaşanmasına neden olmuştu. Osmanlı toplumundan daha önce Batılılaşma çabasına giren Mısır

¹⁷² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 100.

¹⁷³ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 288

¹⁷⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, 101

Hanedanından özellikle kadınların 1850'den başlayarak yazları İstanbul'da geçirmek amacıyla Boğaziçi'nde, yalılar, sahilhaneler kiralamış, satın almış ve bir hayli Batılılaşmış yaşam tarzlarını İstanbul'a taşımışlardır. Bu yaşam tarzı Osmanlı hanedanı üyelerini de etkilemiştir. Diğer yandan Kırım savaşıyla İstanbul'a gelen İngiliz ve Fransız askerinin yaşam tarzları geleneksel yaşama etki etmiştir. Bu dönem alafranga mobilya, aksesuarın yaygınlaştığı, sofraya çeşitleri ve adabının yerleştiği bir dönemdir. Geleneksel eğlencelerin yanında sazlı, sözlü gösterişli ziyafetler kendini göstermeye başlamıştır.¹⁷⁵

Bu yeni dönem toplumda ideolojik bir ikiciliğin doğmasını beraberinde getirmişti. Bu ikilik musikide olduğu gibi alafranga ve alaturka ve zihniyet meselelerinde eski ve yeni tabirleriyle ifade edildi. Bu da toplumun Batı yanlısı ilericiler ve gelenekçiler diye iki kutba ayrılmasını doğurdu. Toplumda görülen bu iki kutuba ayrılış bireylerin kendisinde de mevcuttu. Batılılaşmış olan toplum bireyleri gündelik hayatlarının içinde geleneksel bazı yönlerini koruyorlardı. Evlerde harem sürüyor, Avrupalı mürebbiyeler ile sütanneler yahut dadılar bir arada bulunuyor. Bir yandan bir Batı sazi olarak piyano evin bir köşesine yerleştirilir ve çalmak için özel piyano dersleri alınırken diğer yandan alaturka müzikler, şarkılar çalınır söyleniyordu. Özellikle halkın arasında geleneksel zihniyet sürdürülüyordu. Gelenekle alakalı adetler, kurumlar savunuluyor, yaşatılması için çaba sarfediliyordu. Özellikle dini geleneğe bağlı olduğu düşünülen kurumlara dokunulması istenmiyordu.¹⁷⁶

Osmanlı Devleti'nde Avrupa etkisi ve geleneksel eski Türk kültürü arasında görülen ayrılık gitgide daha belirginleşmişti. Osmanlı Devleti özellikle İstanbul'da coğrafi olarak ayrılan farklı kültürlerin mozaiki hükmündeydi. XIX. yüzyılda bir tarafta Frenkler, Levantenler ve azınlıkların oturduğu Beyoğlu, diğer tarafta mahalle ortamında birlik beraberlik ve dayanışmanın hakim olduğu şehrin Müslüman kesimi vardır.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **Bir Zamanlar İstanbul**, 183

¹⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, 105-106

¹⁷⁷ Bu iki isim arasındaki etkileşimin azlığı Batılılaşmaya engel teşkil eden bir sebep oluşturuyordu. Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, 76

Geleneksel Osmanlı şehrindeki mahalle henüz sınıf ve statü farkına göre biçimlenmiş değildir. Mahallede zengin fakir bir arada otururdu. Çünkü mahalle ekonomik duruma göre değil dine göre oluşan bir birimdir. Bütün bu insanlar birbirleriyle hergün karşılaşır, belirli bir dayanışma ve saygı kuralları içinde, birbirlerini gözeterek yaşarlardı.¹⁷⁸ Zamanla cemaat ruhunun yaşadığı eski mahalleler nitelik değiştirmeye başlamışlardır. Örneğin Aksaray'ın ötesi orta halli ve fakirlerin semti olmuştur. Yangınların silip süpürdüğü şehirde zengin konakları yangın duvarları ile ve geniş bahçelerle çevriliyor veya kârgir bina mimarisi geliyordu.¹⁷⁹

Geniş halk kesimi eski yaşantısını ve geleneksel eğlencelerini devam ettirmekteydi. İlkbahar ve yaz aylarında gidilen mesire yerlerinde eğlenceler düzenlenmekte veya kır bahçelerinde saz takımlarıyla coşulmakta ya da ortaoyunu izleyerek eğlenilmekteydi. Kadınlar için tek kapalı eğlence mekanı hamam, çocuklar içinse yılda iki kez kurulan bayram yerleri ve panayırlardı. Erkekler geleneksel mahalle kahvehaneleri veya bir kısmı eski tarz meyhanelere devam ediyordu. Geleneksel mekanlarda bir taraftan saz söz heyetleri sanatlarını icra ederken diğer taraftan Karagöz ve Meddah gösterileri izleniyordu. Müslüman kesim için ramazan ayı eğlence ayıydı.¹⁸⁰

Kadının konumu Batılılaşma faaliyetleri içinde ayrıca önem kazanmıştır. Özellikle kadınların eğitimi, toplumdaki konumları modernleşme için en önemli meselelerin başındaydı Bu nedenle eğitim için açılan okullarla birlikte, kadınları ev içinde de eğitmeyi amaçlayan gazete, dergi, risale şeklinde çok sayıda süreli yayın çıkarılmıştır. Tanzimat'ın en önemli gelişmelerinden biri orta öğretimde inâs rüştiyeleri açarak kız çocuklarının eğitim olanağını geliştirmek olmuştur. Kız çocuklarının sayısının artması ve XIX. yüzyıl sonunda eğitim derecesinin liseye yükselmesi ise muallime kadınlardan oluşan yeni bir meslek grubunun ortaya çıkışını sağladı. Kadınlar eğitim görüyor, gazete dergi okuyordu. Özellikle yüksek sınıfa ait

¹⁷⁸ İlber Ortaylı, **Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek**, 39

¹⁷⁹ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 289

¹⁸⁰ İlbeyi Özer, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda**, 32

kadın toplum hayatına giriyordu.¹⁸¹ Gezinti yerlerinde kadın-erkek flörtü başlamıştı. Osmanlı ailesi ve kadını yaşanan değişimden pay alıyordu.

İmparatoriçe Eugénie İstanbul'dayken Küçüksu Kasrı'nı Sultan Abdülaziz'le birlikte ziyarete gitmiş, padişah imparatoriçeye kolunu vermişti. II.Abdülhamid İstanbul'u ziyaret eden Alman imparatoru Wilhelm'in eşi Augusta Victoria'ya elini uzatarak Dolmabahçe Sarayı rıhtımına inmesine yardımcı oldu. İmparator ve eşinin 1898 yılında gerçekleşen ikinci ziyaretlerinde Sultan II. Abdülhamid imparatorla el sıkışırken, imparatoriçenin elini de nezaketle öptü.¹⁸²

Büyük şehirlerde kadın evin dışına çıkmıştır. Boğaziçi'ndeki mehtap gezilerinden Beyoğlu'ndaki alışverişlere kadar birçok yerde kadının toplumsal hayata girişini Tanzimat'ın devlet adamlarından Cevdet Paşa, zenperestliğin (kadın düşkünlüğü) ve muaşakanın (sevişme) artması olarak nitelendirmektedir.¹⁸³

Alafrangalık laik eğitimin ve laik bürokrasinin derece derece benimsediği bir hayat tarzıydı. Osmanlı aydınları medreseli-mektepli diye ikiye ayrılmıştı. Osmanlı aydını klasik dönemin bazı geleneklerini de atmadı. Avrupa edebiyatının izlenmesi, giderek batı siyasal düşüncesine ilgi yanında tarikatlere ilgi de vardı.¹⁸⁴

II. Mahmud devrinden itibaren Avrupa tarzı kıyafet uygulamaları ile toplumun geleneksel giyim tarzı değişime uğramıştı. Kaftan, cepken, cüppe yerine, setre isminde uzunca etekli, önü ilikli, Avrupa kesimli ceketler, altta şalvar, çakşır, potur yerine setre pantolon giyilmiştir. XIX. yüzyıl sonları Pera'da şarkı ve dans

¹⁸¹ Öte yandan Osmanlı kadınının kafes arkasında hayatını sürdürdüğü pek doğru değildir. Osmanlı toplumunda kadın dışarı çıkmaktadır. Aynı keyfiyet kamusal alanda da görülmektedir. Kadın çarşıya, pazara gitmektedir. Bilhassa İstanbul kadını çok gezmektedir. Çarşı, pazardan başka türbeleri dolaşır. Hatta mayıs ayında Hz. Meryem'in göğe yükselişini kutlamakdan geri kalmaz. Bkz. İlber Ortaylı, **Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek**, 37

¹⁸² Fatmagül Demirel, **Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler Son Ziyafetler**, 59

¹⁸³ Cevdet Paşa, **Ma'rûzât**, Haz. Yusuf Halaçoğlu, 9-10

¹⁸⁴ Arasıra bir tekkenin havasına sığınıp bir tür tecerrüdle hayatın çalkantılarından uzaklaşarak, tekke şiiri ve tasavvufun tarihiyle ilgilenmek yeni hayat tarzının bir parçasıydı. Bkz. İ.Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 283-284

öğrenimine, paşa konaklarında musikiye yoğun bir ilgi vardır. At binmek, jimnastik hareketleri bu dönemde varlıklı aileler arasında yaygınlaşmaya başlamıştır.¹⁸⁵

Bir piyanoya sahip olmak çalabilmekten daha önemli sayılmaktadır. Avrupai hayat tarzını taklit etme, Batılılaşmanın saraydan alt tabakalara doğru yayılan, taklide dayanan giyim kuşam ve hayat tarzı toplumsal hayata hakim olamaya başlamıştır. Kıyafetler Avrupa modalarını takip ederken Saray halkının kıyafetleri büyük ölçüde Paris'ten gelmektedir.¹⁸⁶

Beyoğlu dönem itibarıyla, gittikçe renklenen batılı hayat tarzını yansıtacak şekilde yeni bir yapılanmaya gitmiştir. Artan şekilde tiyatroları¹⁸⁷, gazinoları, kafeşantları (içkili, çalgılı kahvehane), içkili lokantaları, kabareleri ve pastaneleri, her türlü Avrupa malının satıldığı mağazaları, sosyal kulüpleri ve yüksek apartmanlarıyla yeni bir Beyoğlu gelişir. Beyoğlu sürdürdüğü yaşantısıyla Müslüman genç nüfusu da içine çekmektedir.

Diğer yandan eski İstanbul'un geleneksel eğlencenin yaşatıldığı mekanları da varlığını sürdürmektedir. 1880-1910 yılları arasında canlılığını koruyan Şehzadebaşı'ndaki Direklerarası bunlardan biridir. Direklerarası'nın temelleri Lâle Devri'ne kadar uzanmaktadır. Dönemin sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı külliye'nin revaklı çarşısı buradadır. Daha sonra yeniden inşa edilen irili ufaklı kahvehanelerde ortaoyunları yanı sıra çeşitli tiyatro toplulukları yerli ve yabancı oyunlar sergilemektedir.¹⁸⁸

¹⁸⁵ İlbeyi Özer, **a.g.e.**, 35

¹⁸⁶ Ayşe Osmanoglu, bu durumu şöyle ifade etmektedir: “nasıl olurdu bilmem, ölçülerimizi dahi aşmadan, Paris'ten gelen elbiseler bize tam gelirdi. Babamın fantezi yeleklerini, bütün gömlek ve çamaşırlarını Paris elçisi Salih Münir Paşa yaptırıp gönderirdi.” Ayşe Osmanoglu, **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, 12

¹⁸⁷ Bu dönemde yabancı tiyatro, opera faaliyeti çok gelişmiştir. Beyoğlu'nda yabancı tiyatro ve opera topluluklarının temsilleri herhangi bir Avrupa başkentini aratmayacak zenginlikler gösteriyordu. Avrupa'nın önemli oyuncularını İstanbul'a getiriyorlardı. Örneğin İtalya'nın en önemli oyuncularından Ernesto Rossi (1827-1896) İstanbul'a 12 mart 1889'da gelmişti. Yıldız sarayı tiyatrosunda Abdülhamid'e verdiği temsiller bilinmektedir. Rossi, Padişaha Othello ve Venedik Taciri'ni oynamıştı. Padişah bundan çok hoşnut kalmış, Rossi ve arkadaşlarına nişanlar dağıtmıştır. Bkz. Metin And, “Eski İstanbul'da Ünlü Tiyatro Oyuncuları”, **Hayat Tarih Mecmuası**, 14-18

¹⁸⁸ Necdet Sakaoğlu-Nuri Akbayan, **Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı**, 88

Ayrıca belediyelerin halkı ev dışındaki yaşama çeken hizmetlerinde de artış yaşanmış, İstanbul halkının o zaman dek alışık olmadığı yeni mekanlar ortaya çıkmıştır. Bunların arasında en önemlileri sırasıyla 1870 ve 1871’de açılan Taksim ve Tepebaşı açık hava belediye bahçeleridir. Buralarda kadınlı erkekli gruplar halinde meşrubatlar içip, sohbet edilerek vakit geçirilirdi.

1914’te Şehremaneti tarafından kurulan Darülbeyti ile tiyatro ve müzik alanında hem eğitim verecek hem de gösteriler sunacak bir kurum açılmıştır. Müzik bölümü 1917’de Darü’l Elhân adıyla yeniden kurulan bu kurumlarla birlikte sosyal yaşam eğlence kültüründe değişim yaşar. Müzik her yerde hayatın bir parçası haline gelir ve dönemin modern eğlence mekanları birbiri ardından açılarak toplumsal hayatta yaygınlaşır.¹⁸⁹

2.2. Edebiyat Çevresi

Osmanlı’da Lâle Devri’nden beri üzerinde durulan yenileşme çabaları, Tanzimat’ın ilanından sonra devletin resmi politikası olarak ele alınmış ve siyasi, toplumsal ve kültürel sahalarda büyük değişimler meydana getirmiştir. Tanzimat devrinde, o zamana kadar daha çok askerlik alanında olmak üzere yapılan bir takım yenilikler bir program dahilinde sistemli bir şekilde yapılmaya başlanmış ve devletin bütün kurumlarının Batılı esaslara göre yenilileştirilerek düzenlenmesi yoluna gidilmiştir. Bu amaçla yeni okulların açılması ve maarifle uğraşacak bir dairenin kurulması söz konusu olmuştur. Tanzimat’ın açtığı okullar, buralardan yetişenler, Batı dillerini öğrenme arzusu, Batı kültürüyle doğrudan yüz yüze gelen bir kuşak oluşmasına fırsat tanımıştır. Yapılan yenilikler neticesinde, önce siyasi sahada başlayan fakat gitgide tüm hayatı kapsayan Batılılaşma eğilimi kısa zamanda tüm fikir hayatında ve edebiyat alanında da kendini göstermeye başlamıştır.

¹⁸⁹ Necdet Sakaoğlu-Nuri Akbayar, **a.g.e.** 89

Yüzyıllar boyu sürdürülen Divan edebiyatı, XVIII. yüzyılda başlayan ve XIX. yüzyılda daha da kuvvetlenen yenilik hareketleri ve bu yeniliklerin toplumda meydana getirdiği yeni zevk, yeni yaşam anlayışı karşısında, yerini ve önemini giderek kaybetmiştir.

Toplumsal yaşantı ile edebiyat birbirini tamamlamaktadır. Edebiyatın toplum üzerinde ve toplumun da edebiyat üzerinde etkileri vardır. Bazen toplumun değiştiği ve edebiyatın onu izlemek zorunda kaldığı, bazense edebiyatın toplumu değişime hazırladığı durumlar olmaktadır. Toplum edebiyatın sunduğu, gösterdiği hayatı benimseme çabası içine girebilmektedir.¹⁹⁰

Divan edebiyatı, Tanzimat'ın getirdiği yeniliklerin, yeni algının, toplumda meydana gelen yeni zevk ve yaşantının dışında, tamamıyla İslam inancının rengini verdiği bir toplumun edebiyatı olarak var olmuştur. Bu toplumun yaşantısı, İslam ahlakının istediği sabır, kanaat, tevekkül, cömertlik, saygı, sevgi çevresinde yaşanır. Aslolan Allah'ın rızasını yerine getirmektir. Bu sebeple gaza, cihad ve şehadet gibi kavramlar önemlidir. Bu bağlamda dünya nimetleri, bu dünyanın zorlukları gibi gelip geçicidir. Gerçek mutluluk ahiret hayatındadır. Bu toplumun içinde yaşayan, aynı düşünce sisteminden faydalanan, esinini alan sanatçı da eserlerini bu çerçevede verecektir. Sanatçı, dünya nimetlerini alımlı göstermekten sakınır. Dünyanın vefasızlığı üzerinde durur. Esas düşünce Tanrı kavramı etrafında toplanmaktadır. Her şeyin başlangıcı O olduğu gibi, her şey yine O'nda son bulacaktır.¹⁹¹

Divan edebiyatı döneminde her çağın yine de kendine özgü bir yönelimi vardır. Bu edebiyat XV. yüzyılda, Fatih Sultan Mehmet'ten sonra her alanda önemli sanatçılar ortaya çıkarır. XVI. yüzyılda Baki ile olgunluk kazanır. XVII. yüzyılda üslupta incelme olmakla birlikte bir durgunluk belirir. Nabi'nin yazdığı hikemi şiirler öne çıkar. XVIII. yüzyılda Lale devrinin yeni zevk ve eğlence havası içinde, başta bu dönemin en önemli şairi olan Nedim'de olmak üzere, günlük hayattan esin alma eğilimi vardır. Toplumsal yaşantıya ilişkin şiirler çoktur. Bu dönemin bir ayaklanma

¹⁹⁰ A. Sırrı Levend, **Türk Edebiyatı Tarihi**, 1. Cilt, 59

¹⁹¹ A. Sırrı Levend, **a.g.e.**, 61

ile son bulmasından sonra edebiyatta yeni bir durgunluk dönemine girilir. Önemli eserler verilmez. Büyük mesneviler yoktur. Divanlar, öncekilerin tekrarı gibidir. Yüzyılın sonlarında Fazıl, halka inmeye çabalamaktadır. Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ı Divan edebiyatının son parlak eseri olarak görülür. XIX. yüzyılda bu geleneği sürdürme çabası içinde olan ve kendilerine "bakıyyetü's-selef" denilen divan şairleri olsa da, Divan şiiri, Tanzimat devrinde de bir süre devam edip yerini Batı anlayışındaki yeni edebiyata bırakmak zorunda kalır. Böylece Tanzimat'ın getirdiği yeni yaşam tarzıyla Divan edebiyatı devri de kapanmış olur.

Tanzimat'tan sonra yapılan yeniliklerle devletin kendisini batıya açması, batılı kurumları, kabul etmesi, toplumsal yaşantıyı bu yönde değiştirme çabası, her alanda batılı esasları kabul etmesi demektir. Osmanlı devletinin batıyla derin bir temas kurma çabası İstanbul'daki hayatı da değiştirmiştir. Yeni edebiyat bu hayatın içinde doğdu. Yeni edebiyat için birtakım yeni başlangıçların, atılımların olması gerekmiştir. Tanzimat'ın ilk zamanlarından itibaren bazı fikir çevrelerinin oluşmasını, yenilik hareketinde önemli işlevi olan gazete, dergi ve kitapları ve bu sıralarda vuku bulan mücadeleleri dikkate almak gerekmektedir.

Bunların arasında Mustafa Reşit Paşa gibi Tanzimat döneminin ileri gelen devlet adamlarının çevresi önde gelmektedir. Mustafa Reşit Paşa, gençliğinde çeşitli vazifeler sebebiyle yaptığı seyahatler neticesinde memleketi yakından tanıyıp ihtiyaçlarını öğrenme imkanı bulmuştur. Müzakereler için gittiği Mısır'da Mehmet Ali Paşa'nın yaptığı yeniliklere de şahit olmuştur. Ayrıca elçiliklerde bulunduğu Londra ve Paris gibi Avrupa başkentlerinde Avrupa'yı çok iyi tanımıştı. Reşit Paşa bu bilgi ve görgüsüyle, devlet kurumlarının yeni baştan kurulmasına çalışılan, Avrupa ile ilişkilerin derinleştirildiği zamanlarda, ihtiyacı duyulan, yeniliklere açık, iş bilir siyasetçilerin ve yöneticilerin yetişmesini sağlamıştır. Kendi zamanında ve kendinden sonraki devirde etkin olacak siyasetçilerin yanı sıra Şinasi ve Ziya Paşa gibi edebi şahsiyetlerde onun çevresinde yetişmişlerdi. M. Reşit Paşa, Tanzimat'la ortaya çıkan "yeni aydın tipi"nin en önemli temsilcilerinden birisidir. Düşüncelerinde Batı'yı örnek alır. Bu sebeple akla, tabiata, insan iradesine inanmaktadır. Bu tip toplum düzeninin kanuna dayanmasını ister, halkın görevleri

olduğu gibi ülke konularında fikrini serbestçe ifade etmek gibi bazı haklarının olduğuna inanır. Dış aleme açıktır. Bunun yanında vatanını da sevmektedir.¹⁹²

Bu yenileşmede bazı devlet kalemlerin önemi büyüktür. Bunların arasında da en önemlisi Tercüme odasıdır. Devletin Avrupa ile artan temasları sürdürebilmesi için yabancı dil bilen memurlara ihtiyacı doğmuştu. Bu ihtiyacın karşılanabilmesi için okullarda okutulan yabancı dillerden başka alınan tedbirler arasında 1832 yılında kurulan Tercüme odası da vardır. Bu Oda, özellikle Tanzimat sonrası bir nevi okul halini almıştır. Oda, sadece yabancı dil öğreten bir yer olmasının ötesinde yeni bir dünya görüşünün, yeni siyasi ideallerin yeşerdiği bir çevre olur. Sultan Abdülaziz döneminin hızlanan fikir hayatının başında bu odanın yeri büyüktür. Bu odada meydana gelen muhitin batılılaşma düşüncesinin yerleşmesi, yenileşmenin düşünce ve sanat hayatında kök bulması, dil sadeleşmesi, düzgün nesir endişesinin işlenmesi gibi vakıalarda mühim tesiri vardır. Reşit Paşa'dan başlayarak dönemin ve sonrasının birçok önemli siması bu odadan yetişmişlerdir. Ahmet Vefik Paşa, Namık Kemal, Sadullah Paşa, Kani Paşazade Rifat, Münüf Paşa, Macit Paşa, Ethem Pertev Paşa gibi devrin fikir ve idare hayatına etki edenlerin çoğu bu kalemde görev almışlardır.¹⁹³

Bir başka devlet kurumu Encümen-i Daniş'in devrin kültür hayatında önemli bir etkinliği olmuştur. Encümen-i Daniş Darülfünun'da okutulacak dersler için gerekli olan kitapların yazdırılması için kurulmuş bir kurumdur. Bununla beraber uluslar arası ilim ve düşünce dünyasıyla teması sağlayacak bir akademi olarak işlev görmüştür. Ömrü fazla sürmeyen, yapılan masrafların çokluğu bahanesiyle kapatılmak zorunda kalınan bu kurum daha çok tercüme esaslı üzerine kurulmuş bir kurum idi. Bu sebeple Tarih, coğrafya, riyaaziye, iktisat, tabiat ilimleri, özellikle yeni çağlar tarihine ilişkin tercüme çalışmaları önde gelmektedir. Bu alanda Yakovaki isminde bir tercüman tarafından türkçeye çevrilen Tarih-i Katerina ve Aziz Efendi ile Hasan Efendi'nin birlikte yazdıkları Napolyon'un İtalya seferleri tarihi sayılabilir. Hazırlanan daha bir çok kitabın arasında, özellikle Cevdet Paşa Tarihi, İbn-i Haldun tercümesi ve Ahmet Vefik Paşa'nın tarih üzerine birkaç kitabı da bulunur. Bu

¹⁹² Mehmet Kaplan, "Yeni Aydın Tipi: Büyük Reşid Paşa ve Şinasi", **Tip Tahlilleri**, 175-176

¹⁹³ M.Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 8

kitapların yanında Tıbbiye, Harbiye ve Bahriye’de okutulacak ders kitapları hazırlanmıştır. Kültür hayatının canlanmasına katkı ve açılım sağlayan bu çabaların yanı sıra açılan yeni okullar ile yeni nesiller yetiştirilmekte, Avrupa’ya tahsil için gönderilen ve memlekete dönen bir kuşağın etkilediği bir gençlik ortaya çıkmaktadır. Bu gençlik, yabancı dil öğrenmeye ve batı ilmine ve düşüncesine açılmaya istekli bir gençliktir.¹⁹⁴

Yeniliğin yerleşmesinde gazeteciliğin ayrı bir yeri vardır. İlk Türkçe gazete Tanzimat’tan sekiz yıl önce çıkarılmaya başlanmıştır. Takvim-i Vekayi (1831) devlet eliyle çıkan bir gazetedir. Başyazarı Esat Efendi, gazeteciliği “geleneksel vak’a yazarlığının modern şekli” olarak tanımlar burada. Muhteviyatı daha ziyade resmi hayata ilişkin yayınlardır. Sultan’ın ziyaretleri, nişan törenleri, II. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı yerine kurduğu Asakir-i Mansure-i Muhammedi’deki ilerlemeler, askerlik eğitimi, iç isyanlara, bunların bastırılmalarına ilişkin haberler, ayrıca, Avrupa’daki bilimsel gelişmelere ilişkin haberler öncelikle yer verilen haberlerdir.¹⁹⁵ Bununla beraber ara sıra ilgi çekici dünya havadisleri de verirdi. İkinci gazete, yarı resmi olarak, Tanzimat’tan sonra İngiliz tebaasından Churchill’in çıkardığı Ceride-i Havadis’tir. 1840 yılında çıkmaya başlayan Ceride-i Havadis’te ilim, ahlak, edebiyat üzerine makaleler, 1842 yılından itibaren ise bazı piyeslerin özetleri yayınlanır. 63’üncü sayısında çıkan “tiyatro” isimli makalede, tiyatroyu doğuşundan başlayarak, trajedi, komedi, vodvil, pandomim, opera gibi çeşitleri hakkında bilgiler vererek anlatır. Bu makale bu konudaki ilk yazıdır.¹⁹⁶ Gazete ayrıca özetlenmiş romanları da yayınlamaktadır. Avrupa gazetelerinden alınmış ilginç haberleri ise sık sık verir. Şinasi’nin bir arkadaşıyla ilk özel Türkçe gazeteyi çıkarmasına kadar Ceride-i Havadis Türk okuyucusunu dünyadaki hareketlerden haberdar eder. Bu haberlere karşı merakını uyandırır. Bu önemli katkılarına rağmen Ceride-i Havadis’in asıl çıkış amacı, İngilizlerin ekonomik ve siyasi çıkarları için kamuoyu oluşturmaktır. 1830-37 yılları arasında İstanbul’da İngiliz elçiliği yapmış olan David Uguhard, yaptığı araştırmaların neticesinde İngiliz Krallığına sunduğu bir raporda, zengin hammadde

¹⁹⁴ A. Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, 114.

¹⁹⁵ Ramazan Korkmaz, “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”, **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 17-41.

¹⁹⁶ A. Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, 116.

kaynaklarına ve geniş bir pazara sahip Osmanlı imparatorluğu'nun İngiliz çıkarları için oldukça faydalı olacağını ifade etmişti. Churchill de Ceride-i Havadis'i bu çıkarların sürdürülebilmesi maksadıyla da kullanır. Gazetesindeki birtakım Ermeni iktisat yazarlarıyla İngiliz çıkarlarını Osmanlı kamuoyuna kabul ettirmeye çalışır.¹⁹⁷

Şinasi (1826-1871) ve Agâh Efendi, Tercüman-ı Ahval'ı, 1860'da çıkarmaya başlarlar. Bu gazete, özel teşebbüsle yayınlanan ilk gazete olmasının yanında gündelik gazeteciliğin doğmasına da neden olmuştur. Şinasi'nin yönettiği bu gazetede sanatçının yazdığı tiyatro eseri Şair Evlenmesi de tefrika edilerek yayınlanmıştır. Şinasi daha sonra, Agah Efendi ile aralarının bozulması nedeniyle, kendi başına 1862 yılından itibaren Tasvir-i Efkar'ı çıkarmaya başlar. A. Vefik Paşa'nın, Yusuf Kâmil Paşa'nın da yazılarının yer aldığı gazeteye daha sonraları Namık Kemal (1840-1888) ve Ebuzziya Tefvik (1849-1913) de katılır. Şinasi Lafontaine, Lamartine gibi Fransız şairlerinden yaptığı çevirileri Tercüme-i Manzume adı altında fransızca asıllarıyla yayınlarak okuyucuların fransızca çalışmalarına da katkı sağlar.¹⁹⁸ Şinasi gazetecilik alanında yenilikler vücuda getirmiştir. Bunlardan birincisi, eski nesir yazarlardan bazılarının arasına kullandıkları kısa cümleyi yeniden canlandırmaktır. Şinasi gazetedeki yazılarında fikre önem veriyor ve fikri en lüzumlu ve ifadeye en uygun kelimelerle anlatıyor, yazıyı boş yere şişirmeye gitmiyordu.¹⁹⁹

Tasvir-i Efkar'dan sonra gazetelerin ve dergilerin sayıları çoğalmaya başlamıştır. Ömürleri az olan birçok gazete memlekete yeni fikirlerin girmesinde hizmet görmüşlerdir. Bu gazetelerin başlıcaları arasında Ali Suavi'nin (1839-1878) önce İstanbul'da çıkardığı sonra da Avrupa'da çıkarmaya devam ettiği Muhbir (1867) gazetesi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın (1825-1880)²⁰⁰ Londra'da kurduğu

¹⁹⁷ R. Korkmaz, "Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri", **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 17-41.

¹⁹⁸ Sina Akşin, "Düşünce ve Bilim Tarihi (1839-1908)", **Türkiye Tarihi** 3, 321

¹⁹⁹ R. Korkmaz, "Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri", **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 17-41.

²⁰⁰ Ziya Paşa, 1869'dan 1871'e kadar Yeni Osmanlıların yayın organını, Londra ve İsviçre'de çıkarmıştır J.J. Rousseau'nun Emile (1762) adlı eserini de, terbiye alanında yararlı olmak maksadıyla, Türkçeye çevirmişti. Bir Batı dilini öğrenmenin önemine vurgu yapan Ziya Paşa, Batı'nın ilerleme

Hürriyet (1868) gazetesi, Namık kemal'in İstanbul'da çıkarıp düşüncelerini yayınladığı İbret (1871) gazetesi, Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912)²⁰¹ çıkardığı Devir (1872), Bedir (1872) ve birçok romanın tefrika olarak yayınlandığı Tercüman-ı Hakikat (1878) gazeteleri, Ebuzziya Tevfik'in²⁰² Sıraç gazetesi (1873) ve Cüzdan dergisi (1873), Mehmed Murad'ın (1854-1917)²⁰³ Mizan'ı (1886) bulunmaktadır. Bu gazetelerin sayfalarında Avrupa'dan yapılan ilk tercümelemler de yayınlanmıştır. Bununla beraber, bu gazetelerde, memleket havadisleri pek yer almaz. Siyasi havadisler de İstanbul içinde olan vakalar da "karşı gazeteleri" denilen Beyoğlu'nda çıkarılan ve türkçe dışındaki dillerde yayınlanan gazetelerden tercüme edilir. 1879 yılına kadar serbest olan gazeteler bu tarihten sonra karşılaşılan sınırlamalar nedeniyle daha çok ansiklopedik bilgilere, tarih, roman gibi alanlara ağırlığını verir.²⁰⁴

Bunların yanında resmi vilayet gazeteleri de vardır. İlki 1865'de Tuna vilayeti için çıkarılan Tuna gazetesi idi. Bu gazete türkçe-bulgarca idi. Suriye vilayetinde türkçe-arapça, başka vilayetlerde de türkçe-rumca, türkçe-ermenice resmi gazeteler çıkmaktaydı. Bunların içlerinde çıktığı yerin ihtiyaçlarına göre fikirler sunanlar olmakla birlikte zamanla resmi nizamname, talimatname, mahkeme zabıt ve ilamları vb. neşretmekle iktifa etmişlerdir.²⁰⁵

alanında yaptıklarına gıpta ile bakmakla beraber kültürde taklide karşı çıkarak tam bir samimi Müslüman karakteri çizmektedir. B.Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 140

²⁰¹ Gazeteciliğe Rusçuk'ta Tuna gazetesinde başlamış, sonra Bağdat'ta Zevra gazetesinin yöneticiliğini üstlenmiş, 1871'de Ceride-i Askeriye'de başyazarlık yapmış aynı sırada Basiret'te yazılar yazmış olan A.Mithat Efendi, bir sayı Devir, 13 sayı Bedir gazetelerini, Dağarcık (1872) ve daha çok bilim ve felsefe konularına ağırlık veren Kırkanbar (1873) adlı dergileri çıkarmıştı. 1876'da İttihad ve 1878'de adıyla da özdeşleşen Tercüman-ı Hakikat gazetelerini çıkarmıştır.

²⁰² 1887 yılında Rebi-i Marifet adıyla ilk resimli kitabı çıkaran E.tevfik, fikir dergisi Mecmua-i Ebuzziya'yı, kesintilerle de olsa 31 yıl yayınlamayı başarmış, Türkiye'de yayıncılığın teknik ve estetik bakımdan gelişmesine katkıda bulunmuştur. H.Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 156-157

²⁰³ Mizancı Murad olarak da bilinen yazar 1895 yılında İstanbul'u terk etmek zorunda kaldığında önce Paris'e sonar Mısır'a geçerek Mizan'ın yayını sürdürmüştür. Mizancı Murad, Jötürk hareketi içinde İslam Birliği düşüncesini savunmaktaydı. Turfanda mı Yoksa Turfa mı isimli romanında mili özelliğinden ve dini inancından taviz vermediği için Batı'ya temkinle yaklaşan sentezci bir anlayışı temsil eden roman kahramanı Mansur'un kişiliğinde İslam Birliği düşüncesini işler. Bkz. Mehmed Murad, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, yay haz. Tacettin Şimşek, Akçağ yay., Ank.2005

²⁰⁴ M.Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 12

²⁰⁵ M.Nhat Özön, **a.g.e.**, 13

Gazeteciliğin yanında dergicilikte gelişmektedir. Osmanlı Devleti’de ilk yayınlanan dergi 1849 yılında yayınlanan Vakâyi-i Tıbbiye’dir. 1862 yılında ilk ilmi dergi Mecmuai Fünun ve ilk resimli dergi Mir’at neşredilmiştir. Dergiler gittikçe çeşitlenmiş ve baskı itibarıyla da yavaş yavaş ilk örneklerinden ayrılmışlardır. Özellikle 1880 sonrasında hem edebiyat hem de ansiklopedik bilgi veren dergilerin sayısında büyük ölçüde artış olur. Edebi dergilerden birçoğu Hazine-i Fünun, Hazine-i Evrak, Servet-i Fünun, Maarif, Malumat, Mektep vb. şekilde ansiklopedik bilgilere yönelik anlam içeren isimlerdedir. Bu isimlerin altında derginin edebi, fenni, coğrafi, tarihi, felsefi olduğuna dair açıklamalar vardır. Dergilerdeki konular da büyük bir çeşitlilik göstermektedir. İcat edilmiş aletten edavattan, keşfedilmiş topraklardan, yeni tedavi usullerinden, tekniklerden bahseden binbir çeşit bilgi bulunur bu dergilerde.²⁰⁶ Bazı dergiler veterinerlik üzerine (Vasıta-i Servet), bazıları doğrudan doğruya kadınlara yöneliktir (İnsaniyet). Beşir Fuad’ın çıkardığı Güneş bilimsel niteliktedir. Menemenlizâde Tahir’in başyazarlığını yaptığı Âsâr, şiir, matematik ve tıp üzerine yazılar yayınlamaktadır.²⁰⁷

1860’dan başlayarak gazetelerin çoğalmaya başlaması ve her birinin kendine ait bir basımevi kurma girişimi matbaaların sayısının artmasına neden olacaktır. İlk matbaa Lale devrinin yenilik hareketleri neticesinde kurulmuştu ve bu matbaa dini eserler dışında lugat, tarih ve coğrafyaya ait eserler basarak hizmet vermişti. Tanzimat’a kadar olan süre içinde elli eser basılmıştır. Bu basımevi Tanzimat’a kadar tek basımevi olarak varlığı sürdürmüştür. Tanzimat’tan biraz evvel Mehmet Ali Paşa, Mısır’da matbaa açmıştır. Bulak Matbaası adındaki bu matbaa da türkçe eserler basıyordu. Gazetelerin geliştiği dönemde bu iki matbaa vardı. İlk zamanlar haftalık olarak çıkan daha sonra haftada beş gün çıkan bu gazetelerde zamanla tek tük kitaplar basmaya başladılar. Tanzimat’tan sonraki ilk yirmi yılda birçok edebiyat metinleri neşretmiş olan Bulak matbaası bu çeşit çalışmalarını bırakmaya başlamıştı.

²⁰⁶ M.Orhan Okay, “Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896)”, **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 61-82.

²⁰⁷ Dönemin dergileri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bülent Varlık, “Tanzimat ve Meşrutiyet Dergileri”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C.I, 112-115

Matbaa-i Amire da eski edebiyata ilişkin metin baskısını özel teşebbüslere bırakarak daha ziyade büyük baskılara yönelmişti.²⁰⁸

1860'ların sonunda başlayan tiyatro kitapları basımı süratlenmişti. Birkaç sene içinde iki yüzün üzerinde tiyatro eseri basılmıştı. İlk Türk piyesi, küçük bir dram olan Hikaye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni'dir. Eser Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi tarafından 1839'da yazılmıştı. Şinasi 1860 yılında Tercüman-ı Ahval'de ilk komedi olan Şair Evlenmesi'ni tefrika etmişti. Türk tiyatrosu 1860-1880 yılları arasında N.Kemal, A.Mithat Efendi, Şemseddin Sami, Âli Bey, Ali Haydar Bey, Ahmet Vefik Paşa, Abdülhak Hamid, Recaizâde Ekrem'in yazdığı eserlerle hızla gelişmiştir.²⁰⁹

Roman Batı eserlerinin taklidi yoluyla başlamıştır. Tanzimat yazarları önce faydalı ve güzel olanı almakla başlattıkları şiir, tiyatro tercüme faaliyetlerini roman sahasında da devam ettirirler. Tercümeler daha çok Fransız edebiyatından yapılmaktadır. XIX. yüzyılda Osmanlı dünyasının Batı düşüncesi ve edebiyatı ile tanışmasını ve roman, hikaye, tiyatro ve diğer edebi türler hakkında bilgi edinmesini sağlayan tercüme faaliyetlerinde içinde ilk tercüme roman 1859 yılında yayınlanan Yusuf Kamil Paşa'nın tercümesini yaptığı, Fénélon'un Télémaque isimli eseridir. Télémaque çevirisinin yayınlandığı yıl Ceride-i Havadis gazetesinde Victor Hugo'nun Sefiller isimli eseri Hikaye-i Mağdurin adı altında yayınlanmaya başlanmıştır. Ahmet Lütfi Efendi, Daniel Defoe'nun Robinson Cruzoe eserini 1864 yılında çevirir. Teodor Kasap, Alexander Dumas'dan Monte Cristo'yu 1871-1873 tarihlerinde ve Lesage'dan Topal Şeytan'ı 1872 yılında dilimize kazandırır. Bu ilk çeviriler arasında Ziya Paşa'nın Jean Jack Rousseau'dan çevirdiği Emil (1870) ve

²⁰⁸ M.Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**,14.

²⁰⁹ Ahmet Vefik Paşa, Fransız yazar Molière'den yaptığı tercümelerle bu alana katkıda bulunur. Âli Bey, Molière'den bazı çeviriler yapar. Ayyar Hamza'yı (1871) Molière uyarlaması olarak kaleme alır. Namık Kemal, toplumsal fayda ilkesince elinden geldiğince bu türe eğilir. Zavallı Çocuk (1873), Gülnihal (1875), Vatan Yahut Silistre gibi yazdığı birtakım tiyatro eserlerinin yanı sıra tiyatro hakkında toplu bilgiler veren Celaleddin Harzemşah Mukaddemesi isimli eserini yazar. Recaizade Ekrem'in eserleri arasında Afife Anjelik, Vuslat ve başarılı bir komedi örneği olan Çok Bilen Çok Yanılır bulunmaktadır. Abdülhak hamid yazdığı birçok tiyatro eserinde doğal ve açık bir dil bulamaz. Üstelik tiyatro tekniği bakımından zayıf kalarak oynanma olanaklarını ortadan kaldırır. Oynanmaktan ziyade okunan bu eserler arasında Eşber (1880), Tezer (1880), Tarık (1879) bulunmaktadır. Daha fazla bilgi için Bkz.Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu**, Gerçek Yay., İst. 1970

Molière'den Riyanın Encamı (1881) da vardır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çevirileri Tartuffe, Don Juan, Adamcıl ve Zoraki Tabip, Zor Nikah gibi uyarlamaları ve Recaizade Mahmut Ekrem'in Chateaubriand'dan Atala ve Bernardin de Saint Pierre'den Pol ve Virjini'si bu alandaki önemli çabalarıdır.²¹⁰ Bu çeviri faaliyetleri Türk okuyucusunu Batı edebiyatının hikaye ve roman örnekleriyle tanıştırır. Bu tarihlerde bir yandan da bazı gazetelerde yabancı dildeki romanların özeti, tercümeleri yapılmaya başlanmıştır. 1883'ten sonra kısa bir zamanda büyük okuyucu kitlesine ulaşacak olan basit cinai roman tercümeleri okuyucunun hazırlanması noktasında önemlidir. Tanzimat'tan sonra basılmaya başlayan kitaplar arasında tek tük hikayeler de bulunmaktadır. Bunlar Tûtiname, Hatem-i Tai, Kâmil-ül Kelam, Bin Bir Gece gibi hikayelerdir. Ahmed Midhat Efendi kendi kurduğu matbaasında kendi eserlerini bastırırken bazı diğer matbaalar da Sergüzeşt-i Kalyopi, Hikaye-i Ferdane Hanım, Cevri Çelebi vb. gibi bir çoğu meşhur eski büyük kitaplardan alınan küçük kitapçıklar basmaya koyulmuşlardır.²¹¹

Batı hikayeleri tarzındaki eserlerin ilk örnekleri Ahmed Midhat Efendi'nin 1870 yılında yayınladığı Kıssadan hisse ve Letâif-i Rivâyat ile başlamıştır. Bunlar henüz roman dilinin oluşmadığı denemelerdir. Letâif-i Rivâyat uzun süreli bir dizi halinde çıkmıştır. Bunların arasında Esaret, Gençlik, Teehhül, Felsefe-i Zenan, Mihnetkeşan, Fırat, Yeniçeriler, Ölüm Allah'ın Emri, Fitnekâr gibi eserler vardır. Ahmed Midhat bu eserleriyle Tanzimat romanının programını verir gibidir. Bu eserlerde romantik gönül maceraları, kadın, evlilik, esirlik konuları gibi, aslında Osmanlı'nın modernleşirken karşılaşmak zorunda kaldığı sorunlar ele alınır. Bunlarda dile ve anlatı tekniğine pek dikkat etmeyen sanatçı, eski meddah hikayelerinin anlatım tekniğini sürdürür, okuyucusuyla devamlı bir diyalog içerisinde bulunur.²¹² Emin Nihat Bey'in 1873'te başlanıp 1875'te biten Müsâmeretnâmesi de hazırlık dönemi denilebilecek bu döneme ait ikinci bir teşebbüstür. Bu eser yedi hikayeden oluşan bir dizidir. Biraraya gelen birkaç dost her gece bunlardan birini anlatır. İlk roman olarak Şemsettin Sami'nin Taaşşuk-u Talat ve Fitnat'ı 1875'de yayınlanmıştır. Roman kız

²¹⁰ Bu dönemde yapılan tercümelerin uzun listesi için Bkz. M. Nihat Özön, a.g.e., 224-231

²¹¹ M. Nihat Özön, a.g.e., 198.

²¹² M. Orhan Okay, "Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896)", **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 61-82.

çocukların eğitimi, görmeden evlenme gibi dönem edebiyatının konularını ele alır. Bunu Namık Kemal'in 1876'da İntibah isimli romanı izler. Bu roman halk hikayesinden edebi romana geçişin ilk örneği olarak görülür.²¹³ İntibah romanı, bir bakıma yeni bir türe halkı hazırlayan önceki örneklere göre daha itinalı bir roman dili kurması ve psikolojik tahlillere de yer vermesi ile edebi romancılığın ilk örneği gibi dururken, yazarın ikinci romanı Cezmi (1880) de ilk tarihi roman olma özelliği taşır. Tanpınar'ın ifadesiyle 1870- 1880 yılları arasında yazarlar, dış alemle olduğu kadar, insanla, psikolojik hallerle alakalı mücerred ve müşahhas, dokunduğu her şeyi eskilerde olduğundan başka şekilde kuran bir anlatma şeklini işin güçlüğüne bilmeden benimsemeye çalışmışlardır. Böyle bir çabanın ilk şartı ise hayatla temasa girmektir. Yaşamak, görmek ve aksettirmek ise ayrı şeylerdi. Bu ilk hikayeler özellikle muharririn imkanları yüzünden iptidai kalmıştır.²¹⁴

Batılı anlamdaki roman tekniğine geçiş Servet-i Fünun romanıyla gerçekleşecektir. O döneme kadar olan zamanı ise büyük ölçüde roman ve hikaye alanındaki çabalarıyla Ahmed Midhat Efendi doldurur. Ahmed Midhat Efendi kaleme aldığı Letâif-i Rivâyat dizisini bir yandan tamamlarken ki 25 cep kitabından oluşan bu dizide her biri 36 ile 228 Sayfa Arasında değişen 29 hikaye veya roman bulunmaktadır, bir yandan da 27 ayrı roman yayınlar. Bununla beraber hikaye adında yayınladığı eserleri de ilave edildiğinde bu sayı oldukça artar. Bu eserlerin çoğunda sanatçı Doğu- Batı medeniyetlerin çatışması çerçevesi içinde olayların, entrikaların çevresinde gelişen, okuyucuyu merakla sürüklemeye dönük, bir yandan eğlendirirken, bir yandan düşünmeyi ve eğitmeyi hedefleyen bir kurguyu temel alan bir tutum içindedir. Büyük tesadüfler, bütünüyle iyi veyahut bütünüyle kötü kişilikler, aslında dönem romanlarının temel özellikleri olan tüm bunlar, Ahmed Midhat Efendi'nin eserlerinde de bollukla yer alırlar. Sanatçı, asıl gayesi gibi görünen, halkı bilgilendirme çabası içinde, okuyucuyla da zaman zaman diyaloglar kurarak, ansiklopedik bilgileri, konuyla ilgisi olsun olmasın vermekten hoşlanır. A.Midhat Efendi, okurunu hayata karşı daha dikkatli olmak, uyanık olmak, saflıktan

²¹³ A. Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt I, 262

²¹⁴ Tanpınar, ayrıca Halit Ziya'ya kadar romancı muhayyilesi ile doğmuş tek bir muharrir olmadığını ifade ederek ondan önceki yazarlar için hepsi roman veya hikaye yazmağa hevesli insanlardı iddiasında bulunur. Bkz. A.H.Tanpınar, **a.g.e.**, 265

kurtulmak için roman okumayı önermektedir. Felâtun Bey ile Râkım Efendi’de roman terbiyesinden geçmemiş olan Felâtun Bey’i Polini’nin oyunlarına karşı Râkım, hiç Fransız romanı okumadın mı şeklinde uyarır.²¹⁵

Romanlarının konuları büyük bir zenginlik, çeşitlilik göstermektedir. Romanlarının bir bölümü Jules Verne’i örnek alarak yazdığı fen ve seyahat romanlarıdır. Hasan Mellah (1874), Acaib-i Alem(1882), Amerika Doktorları (1888), Ahmet Metin ve Şirzat (1892) gibi. Bazı romanları tarihi konuları işler; Kafkas (1877), Süleyman Musli (1877), Dünyaya ikinci Geliş (1874). Özellikle kadın erkek ilişkilerinin ele alındığı aşk romanları: Henüz On Yedi Yaşında (1881), Taaffüf (1895). Konuları İstanbul’da geçen ve Batılılaşmanın neden olduğu toplumsal değişmeler ile meydana çıkan sorunların ele alındığı romanlar: Felatun Bey ile Rakım Efendi (1875), Müşahadat (1891), Jön Türk (1910). Bir kısmı ise polisiye, macera türündedir: Paris’te bir Türk (1876), Vah (1882), Esrar-ı Cinayet (1884), Haydut Montari (1888).²¹⁶

Ahmed Midhat Efendi’den başka bu dönemde Vecihi, Mehmet Celal, Mizancı Murat gibi yazarlar da bir takım eserler ortaya koyarlar. Vecihi’nin Mehçure (1895) isimli eseri başarılı ruh tahlilleri olan bir eserdir. Mehmet Celal, şiir, hikaye, roman, inceleme türlerinde onlarca eser veren verimli bir yazar ve şair de olarak bu alanda bir çok aşk hikayelerini konu alan eserler meydana getirmiştir. Mizancı Murat ise Turfanda mı yoksa Turfa mı? isimindeki tek romanıyla bu dönemin yazarları arasına girmiştir. Eseri siyasi ve sosyal tenkitler ve mülâhazalar ile yüklü, İslam birliği idealinin mesajlarını içeren bir romandır.²¹⁷

Samipaşazade Sezai, dönemin genel eğiliminin aksine kendisini aşırı romantik akıma fazla kaptırmayarak esas ürünlerine Servet-i Fünun’da rastlanacak olan gerçekçi edebiyata yol açacak ürünler ortaya koymuştur. Hikayenin romandan

²¹⁵Râkım Efendi, romanda çok okumuş olmanın faydasını görmüş dirayetli bir kişilik sahibi olarak görülür. Bkz. A. Midhat Efendi . **Felâtun Bey ile Râkım Efendi** , Yurttaş Kitabevi, İstanbul.

²¹⁶ A.Midhat Efendi’nin eserleri hakkında daha kapsamlı bilgi için Bkz. Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, MEB, İst.1991

²¹⁷ M.Orhan Okay, “Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896)”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, 61-82.

ayrılması da Samipaşazade Sezai'nin çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. İlk hikayelerini Küçük Şeyler (1892) isimli kitabında toplamıştır. Bu eseri ve bazı hikayeleri ve deneme ve makalelerini içeren Rumuzü'l-Edep (1898) ve İclal (1924) günlük olayları işleyen, sağlam bir hikaye dili ve tekniği olan eserlerdir. Yazmış olduğu tek romanı Sergüzeşt'de (1888) kölelik konusunu ve onun doğurduğu acıları işlerken, yaşamış olduğu tecrübelerden de yararlanmış ve böylece realist romanın temel kurallarını uygulama çabası içinde olmuştur.²¹⁸ Nabizade Nazım, konusu Anadolu'da geçen, Karabibik (1890) adındaki ilk köy hikayesini yazmıştır. Aynı sanatçı Zehra (1894) isimli romanı ise bir kadının marazi kıskançlığı ve bunun psikolojik gelişiminin işlendiği başarılı bir roman olarak ortaya çıkmaktadır. Recaizade Mahmut Ekrem şiir ve diğer türlerdeki faaliyetleri yanında yazdığı ilk romanlarda Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Tecellisi (1890), Şemsa (1895) da oldukça acıklı bir edebiyatı dener. Yazarın Araba Sevdası (1896) isimli romanı ise teknik açıdan daha başarılı bir sosyal hiciv romanıdır. Bu romanda sanatçı Batılılaşma Serüveninde şaşkınlığa uğramış bir gencin gülünç macerasını işler.

İlk hikaye ve romancılığının işlediği en önemli konu esirliktir. Çok küçük yaşta köyünden veya kabilesinden alınan, bilinmeyen bir talihe giden zavallı insanlar ele alınır. Müsameretnâme, Letâif-i Rivâyat, İntibah, Sergüzeşt, Zehra'da esirlikten bahsedilir. N.Kemal, yanlış duygusal terbiyenin kötü sonuçlarını İntibah'ta gösterir. A. Midhat Efendi, Felâtun Bey ve Râkım Efendi'de Tanzimatla başlayan ve “şık” olarak da nitelenen züppe ve köksüz insanla, kendini yetiştirmeyi bilmiş, köklerine sahip çıkan bir aydın tip arasındaki farkları gösterir. Araba Sevdası da benzer şekilde alafranga ve duygusal terbiyenin hicvidir.²¹⁹ Tanzimatla, sosyal hayatın en çok değişime uğrayan kurumu aile, dönem edebiyatının işlediği konulardan biridir. Yanlış evlenmeler, mutsuz çiftler, yasak aşklar konu edilir. Sefalet, büyük aile felaketleri, terk edilmiş yahut aldatılmış kadın, veremli hasta gibi acı ve keder veren

²¹⁸ M.Orhan Okay, **a.g.m.**, 61-82

²¹⁹219 Jale Parla, dönemin romanlarını incelediği çalışmasında ortaya koyduğu tezle kültürü inkarın babayı inkara eşit olduğunu ve bu durumun kişiyi felakete sürüklediğini söyler. Bu kişilerin en meşhuru Felatun Bey, babasının varlığına rağmen, yanlış yetişmiş kayıp kişilerin bir örneği olarak ortaya çıkar. Jale Parla, **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yay., 1993, 18

konular, Türk romanında önemli bir kaynaktır.²²⁰ Kadın konusunun edebi eserlere konu olduğu bu devrede Şinasi, Şair Evlenmesi, Namık Kemal, Zavallı Çocuk, A. Midhat Efendi özellikle romanlarının bazı kısımlarında, Felsefe-i Zenan'da, evlilikte mutlu olmanın zorluğu, kadın olarak toplumda tek başına var olmak çabasını işler. Jön Türk'de evlenmek için ideal bir kızın, okumuş, kültürlü, yanlış modernleşmemiş bir kız olduğunu dile getirir. Şemsettin Sami, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'da o devrin kadınının durumu ve çözüm yolları üzerine fikirler öne sürerler. Tanzimat dönemi edebiyatçıları, böylece, edebiyatı toplumdaki aksaklıklara ve çeşitli sorunlara dikkat çekmek için kullanmışlardır. Eserlerinde çeşitli konular hakkında bilgi vermeyi de ihmal etmemişler bir bakıma bu çabalarıyla eğiticilik görevi de yüklenmişlerdir.

Servet-i Fünun (Edebiyat-ı Cedide) yazarları²²¹ ise, Berna Moran'ın ifade ettiği gibi, edebiyatı halkı eğitmek yahut bilinçlendirmek için bir araç olarak görmezler. Eserlerinde faydayı gütmeyizler. Kendi çevrelerini çirkin bulan, batı'ya ve edebiyatına hayran bu yazarlar, teselliye güzel'de onu da Batı modeli sanatta arayan bireycilerdir.²²²

Sultan II. Abdülhamid devrindeki katı idarenin sürdüğü zamanda o devir aydınları tarafından kurulan Servet-i Fünun Dergisi²²³ etrafında toplanan bir edebi topluluğa mensup yazar ve şairler, eserlerinde Ziya Paşa ve Namık Kemal mektebinin sosyal

²²⁰ Taaşuk-u Talat ve Fitnat'ta babasıyla evlenen kız büyük bir aile faciasını oluşturur. O zamanki İstanbul'un belli başlı realitelerinden olan verem hastalığı da bazen tek başına odağa yerleşir ve hikayeyi örür. A. H. Tanpınar, **a.g.e.**, 271.

²²¹ Bu topluluğun oluşmasında Recaizade Ekrem'in büyük etkisi vardır. Sanatçı, kabiliyetli gençleri bir araya toplamak ve yeni anlayışa uygun eserler vermeye yöneltmek böylece yeni görüşleri eserlerle desteklemek gerektiğini düşünmektedir. Onun önderliği ile Tevfik Fikret'in yönetimine geçen Servet-i Fünun dergisi etrafında yeni bir edebi topluluk meydana gelir. 1896 yılından itibaren yeni bir anlayışla çıkarılan derginin çevresinde genç kabiliyetler toplanır. Edebiyat-ı Cedide diye de anılan topluluk içinde bulunan sanatçılar arasında şair olarak Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Siret'den başka Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Celal Sahir gibi isimler bulunur. Hikaye yazarı ve romancı olarak Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya, Ahmet Hikmet bulunmaktadır. Topluluk 1901 yılındaki bir yayın üzerine derginin kapatılması ile son bulur. Dergi II. Meşrutiyet sonrası yeniden yayın hayatına döner. Topluluk içindeki Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi isimler Cumhuriyet'ten sonra da eser vermeyi sürdürürler.

²²² Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C.I, 87

²²³ Başlangıçta ilmi bir yayın olan dergi Tevfik Fikret'in yönetiminde Edebiyat-ı Cedide'nin sözcüsü konumuna gelir. II. Meşrutiyet'in ardından çok sayıda süreli yayın arasında etkisi azalır gibi olsa da Fecr-i Âti'nin görüşleri dergiyi canlandırır. Bu topluluk 1912'de dağılınca önemi azalır. Bkz. Bülent Varlık, "Tanzimat ve Meşrutiyet Dergileri", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.I, 115-116

fikirlere yönelik estetik anlayışından uzak kalarak, bireysel his ve düşünceleri daha sanatkarane bununla beraber daha ağır bir üslup içinde ifadeye yönelmişlerdir. Türk edebiyatını kökten modernleştirmek amacı ile yol açılmış olan Servet-i Fünunculara Tanzimat edebiyatında görülen doğu-batı ikiliğine veya sentez kaygısına rastlanmaz. Bu yazarlar kökten ve toptan batılılaşma yanlısıdır. Sanat konusundaki asıl düşünceleri, batılı teknik ve türlere Türk edebiyatının kapılarını sonuna dek açmak ve Batı eserleri ayarında eserler meydana getirebilmektir.²²⁴ Servet-i Fünun neslini daha önceki nesillerden ayıran en önemli husulardan biri, aşırı Batı hayranlığı ve taklitçiliği olarak görülmektedir. Bu nesil yazarları pozitivist ve materyalist dünya görüşünün tesiriyle kısmen dini duygularını kaybetmiş, dini ve milli geleneklerden uzaklaşmışlardır.²²⁵

Bu kuşağın asıl önemi, sanatın işlevini pragmatik bir anlayıştan daha estetik bir düzeye çekme çabalarında görülmektedir.²²⁶ Servet-i Fünun Edebiyatı kendinden sonraki dönemlere de etkili olacaktır. Milli Edebiyat edebi zevkini bu dönemden alacak, mahalli ve milli unsurlarla süsleyerek kendi ilkelerine uygun bir edebiyat anlayışı oluşturacaktır.²²⁷ Hikaye ve romanda başarılı isimlerinin başında Halit Ziya gelmektedir. Onu Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya gibi isimler takip eder. Şiir alanında ise topluluk içinde Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Siret en başta gelen isimler arasında bulunmaktadır.²²⁸

Roman ve hikaye türlerinin başarılı örneklerinin verildiği bu dönemde olay örgüsü ve teknik sağlamlık bakımından dikkat çeken eserlerde hayatta görülen veya

²²⁴ Cahit Kavcar, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, 63

²²⁵ Nesrin T. Karaca, **Celal Sahir Erozan**, 18

²²⁶ Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901), **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, 110-149

²²⁷ Hüseyin Tuncer, **Servet-i Fünun Edebiyatı**, 5

²²⁸ Şiirde ferdiyetçi sanat anlayışı içinde hayat-hakikat tezaadı, karamsarlık duygusu, aşk ve tabiat konusuna ağırlık verilir. Romantizmden sembolizme açılan şairler yeni bir duygu, yeni bir zevk, yeni bir estetik getirirler. Parnasizm ve sembolizm tesiriyle şiire resim ve müzik girer. Özellikle Cenap Şahabettin şiirinde en iyi örneği görüldüğü üzere ses ve ahenk şiire egemen olur. Tevfik Fikret 1908 sonrası yurt ve özgürlük sorunlarının ekseninde sosyal meselelere yönelecektir. Eserleri arasında Rübab-ı Şikeste (1909), Haluk'un Defteri (1911) yer alan sanatçı kendine özgü nazım şekilleri bulmuş, kafiye düzenini serbestliğe kavuşturmuş, aruzun kalıplarını müzik güçlerine göre ilk defa değerlendirmiştir. Cenap Şahabettin ise Fransız sembolizminin istiare ve müzik unsurlarını benimser. Şiirde iç ahenk denilen sesiz musikiyi başarıyla kullanır. Rauf Mutluay, **100 Soruda Türk Edebiyatı**, 131-132

görülmesi mümkün olan olay ve kişiler ele alınır. Kişilerin ruh durumlarının çözümlenmesine önem verilir. Romanlarda sosyal davalara yer verilmediği gibi çevre özelliklerinden ve milli konulardan yoksunluk da göze çarpar. Konular İstanbul'un seçkinler tabakasından özellikle batılı yaşantıyı benimsemiş çevrelerden seçilmiştir. Hayal kırıklığı, üzüntü, keder, başarısız aşklar gibi belirgin temalar haricinde kadın konusuna da özel bir ilgi ile yaklaşıldığı görülmektedir. Bu dönem romanlarında ev içleri olduğu kadar açık mekanlara da yer verilir. Bu mekanlar bazen insana ve olaya etkisi bakımından ele alınır. Roman kahramanının içinde bulunduğu sosyal ve ruhsal durumu yansıtmak amacıyla tasvir edilir. Yaşanan mekanların başında Beyoğlu, gelir. Onu Nişantaşı, Şişli, Boğaziçi, Büyük Ada gibi yerler takip eder. Beyoğlu, roman kahramanlarının büyük ilgi duydukları bir semttir. Bu ilginin sebebi arzu ettikleri hayatı yaşayabildikleri mekanları barındırmasıdır. Oraya alışveriş için Avrupa malları edinmek için gidilir. Alafranga yaşayışı daha yakından teneffüs edilmek istenir. Tiyatro, konserleri izlemek, gazinolarında eğlenmek bir başka amaçtır. Diğer mekanlar arasında Boğaziçi, farklı bier lezzeti barındıran, yalı, köşk, konak hayatının yaşandığı yerdir. Boğaziçi çeşitli semtleriyle batılı yaşayışın geniş ölçüde yaşandığı bir diyardır. Bu dönem romanında yer alan kahramanlar yabancı okullarda okumuş olan, Fransızca bilen, gazete, dergi, roman okuyan insanlardır. Kadınlar piyano çalmayı bilir. Klasik batı müziğini severler ve bu müzikten parçalar çalarlar. Klasik Türk eserleri, eşyaları, dini kitaplar hemen hemen hiç yok gibidir. İslami ve geleneksel yaşama biçimi de yine ya yoktur ya da pek siliktir.²²⁹ Nesir türünde belli başlı isimler ve eserler şöyledir; Halit Ziya, eserlerinde içinde yaşadığı varlıklı insanların hayatlarını konu yapar. Yanısıra köşk ve konaklar çevresinde yaşayan toplumun çeşitli çevrelerinden insanların, mahallelilerin, dadı, hizmetçi, halayıkların yerli özelliklerini hikayelerinde işler. Mai ve Siyah (1897) Sevet-i Fünun döneminin romantik, duygulu, karamsar tabiatlı kuşağın dramını kahramanı Ahmet Cemil'in kişiliğinde işlemektedir. Yazarın en önemli eseri olarak görülen Aşk-ı Memnu (1900), bir aile çevresinde yaşanan yasak ilişkiden hareketle Batılılaşan Osmanlı toplumundaki sarsıntıları işler. Eserde

²²⁹ Servet-i Fünun dönemi romanı hakkında Bkz. Cahit Kavcar, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, Kültür ve Turizm Bak., Yay., Ankara 1985. Nurullah Çetin, "II. Abdülhamid Dönemi Türk Romanı (1878-1908)", **Hece, Türk Romanı Özel Sayısı**, 34-52.

kendinden otuz yaş genç bir kadınla evlenen Adnan Bey'in evlendiği kadın Bihter ile alafranga hayatın sorumsuzluğu içinde yaşayan yeğeni Behlül arasındaki yasak aşk konu edilmektedir. Kırık Hayatlar'da (tefrikası 1901) yazar, öğrenim yoluyla zenginliğe ve üne kavuşan bir doktorun aile dışı tutkularını ve bunun sebep olduğu mutsuzlukları konu edinir. Romandaki hemen bütün kişiler ilişkilerinde başarısız, mutsuz ve yalnızdırlar. Mehmet Rauf, Eylül (1900) isimli aşk tutkusunu konu edinen romanıyla başarılı bir psikolojik roman örneği verir. Diğer isimler arasında Hüseyin Cahit, çağının romantik düşçü gençliğinin dramına eğildiği Hayal İçinde (1901) gibi bir örnek verse de daha sonra başka türlere yönelir. Safveti Ziya Salon Köşelerinde (tefrikası 1897) isimli romanı ile alafranga hayatı ele alır.

Servet-i Fünun Dergisinin 1901 yılında kapanmasından ve Servet-i Fünun topluluğunun dağılmasından sonra Türk aydınını meşgul eden en büyük mesele "Türk Dili" ıslahı ve geleceği meselesidir. Bu münakaşa zemininde Türkçülük şuuru kök salmaya başlayacaktır. Bununla beraber II. Meşrutiyet sonrasında gerçek ömrünü tamamlayamadan sona eren Servet-i Fünun hareketinin Fecr-i Âti (1909-1912) olarak farklı bir isimle ortaya çıktığı görülür.

II. Meşrutiyet ile siyasi hayatta yapılan yenilik sosyal hayatta ve sanat alanında da geniş etkiler yaratır. Sanatçılar Meşrutiyet'in getirdiği serbestlik ortamının yanı sıra yaşanan savaşların, göçlerin, yıkımların getirdiği psikolojik atmosferin de katkısıyla yer yer yeni konulara yönelecektir. Toplumun farklı kesimleri, farklı hayat sahneleri edebi eserlerde konu edilecektir. Bununla beraber bu ortamda sanatın siyasallaşmasından, yozlaşmasından şikayet eden bir çevre de bulunmaktadır. Bu kesimler sanata günlük modaların ve siyasi çalkantıları ötesinde estetik kaygılarla yaklaşmak eğilimindedirler. Fecr-i Âti bu kaygıyı taşıyan bir topluluk olarak ortaya çıkar. Fecr-i Âti, Servet-i Fünun hareketine olduğu kadar II. Meşrutiyet sonrası oluşan toplumsal ve siyasi edebiyata da bir tepki olarak doğar. Bununla beraber Servet-i Fünun estetiği etkisindedirler. Topluluk, Şiir, hikaye ve romanda realist-natüralist çizgide gelişen sanat merkezli anlayış çerçevesinde eser vermek gayesi

güden bir beyanname ile ortaya çıkar.²³⁰ Fecr-i Âti için “sanat şahsi ve muhteremdir.” Amaçlarından biri Batı ülkelerinin edebiyatlarını Doğu’ya Doğu’nunkini Batı’ya tanıtmaktır. Fecr-i Âti içindeki yazarlar bağlı oldukları edebiyat ekolleri itibarıyla ortak bir karakter sergilemezler. Şiirde kısmen Parnas okuluna, sembolist-empresyonist anlayışlara bağlana olduğu gibi roman ve hikayede genel olarak realist-natüralist bir çizgi tutarlar. Bu genel tavırlarıyla Servet-i Fünun’dan ayrılmazlar. Şiir anlayışları genel itibarıyla Servet-i Fünun şiir sanatı ile sembolist ve empresyonist etkiler altında şekillenen, içe dönük, ferdiyetçidir.²³¹ Hikaye ve romanda topluluk içinde Cemil Süleyman, İzzet Melih, Şahabettin Süleyman, Yakup kadri, Refik Halit bulunmaktadır. Cemil Süleyman Siyah Gözler eserinde bir gençle ondan büyük dul bir kadının arasındaki aşkı anlatırken toplumun ahlak değerlerini sorgular, başarılı psikolojik tahlillere girer. İzzet Melih’in ilgisi romantik aşkları işler. Yakup kadri ve Refik Halit topluluk içinde kısa süre kalırlar. 1911’den sonra Milli Edebiyat anlayışına yakınlaşırlar. Yakup Kadri (1889-1974), 1916 yılına dek yazdığı hikayelerinde sanat merkezli bir anlayışla topluma karşı ferdi savunmaktadır. Bu hikayelerde aşk, ruhi bunalımlar, toplum baskısının fert üzerindeki gücü ve sebep olduğu acılar vardır. Refik Halit (1888-1965), topluluk içinde Maupassant tekniğini yansıtan hikayelerinde yerli konu ve tipler işler. Asıl büyük hikayelerini ise topluluktan ayrıldıktan sonra Memleket Hikayeleri (1919) ile verir.

II. Meşrutiyet sonrası, Türkçülük akımı, İttihat ve Terakki’nin benimsediği bir ideoloji olarak , toplumda güç kazandığı görülür. 1909-1918 yılları arasında iktidarda olan İttihat ve Terakki partisi döneminde oldukça hareketli geçen siyasi hava, büyük toprak kayıpları, I. Dünya savaşıyla devletin yıkılmasına giden gelişmeler yaşanmıştır. 1908 Meşrutiyet’inin geniş hürriyet ortamında faydalanarak ortaya çıkan fikirler ve bunlardan kaynaklanan idealler memleketin içine düştüğü duruma çare

²³⁰ Beyanname’nin yeni harflerle metni ve Fecr-i Âti hakkında geniş bilgi için bkz. Hikmet Dizdaroğlu, “Fecr-i Âti Topluluğu”, **Ulusal Kültür**, 78-120

²³¹ Topluluğun en önemli şairi A.Haşim (1887-1933), şiir estetiğini oluşturmaya çalıştığı yıllarda, sanatının gelişim çizgisi içinde bir yandan Fransız sembolistlerinden, Verlaine ve Rimbaud’dan etkiler alan diğer taraftan klasik şiirin özellikle Şeyh Galip’in remizleri ve sembolik dili ve üst gerçekçi tecrübesi ile temasından doğan şiirini oluşturur. Bkz. Cafer Gariper, “Fecr-i Âti Topluluğu (1909-1912)”, **Türk Edebiyatı tarihi** 3, TC. Kült. Ve Tur. Bak. Yay., İst 2007, s. 151-167

olma iddiasını taşırlar. Bunlardan en kuvvetlisi ve hareket haline gelerek Türk milletinin geleceğine yön veren ideoloji Türk Birliği düşüncesi olmuştur. Türkolojiyle ilgili olarak yurt dışında başlayan çalışmalar, dil bilimi ve Türk tarihi üzerinde yoğunlaşmalar Türkçülüğün teşkilatlanma ve siyasi yönünü hazırlamıştır. 1904 yılında Yusuf Akçura'nın "Üç Tarz-ı Siyaset" eserinde Türkçülük milli bir siyaset olarak temellendirilir. Bu tarihten sonra dernek ve yayın organlarının faaliyetleri hız kazanır. Ayrıca Türk dili ve edebiyatı araştırmaları, dil, şekil ve içerik arayışlarında yeni denemelere gidilerek Milli Edebiyat'ın temelleri atılır. Türkçülük ilk önce ilmi ve kültürel bir faaliyet olarak başlamıştır. Bu hareket Balkan harbi yenilgisinden sonra aynı zamanda siyasi bir hareket haline gelir. Türkçülüğün teşkilatlanma devresi ise 1908'de Türk Derneği'nin kurulmasıyla başlar. 1912 yılında çalışmaları durana kadar gayelerini yaymak için gazete, risale, dergi, kitap gibi yayınlar, seminer, konferans gibi faaliyetler yaparlar. 1911'de Türk Yurdu, Mehmet Emin, Ahmet Hikmet, Ahmet Ağaoğlu, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp (sonradan katılmıştır) gibi isimlerin bir araya gelmesiyle kurulur. Kendi programını uygulamak ve Türk Milliyetçiliğini yaymak amacı ile kendi adıyla bir de dergi çıkarmıştır. Müdürlüğünü Yusuf Akçura'nın yaptığı Türk Yurdu, edebiyat, iktisat, tarih, eski eserler, Türklüğe ait haberler, eserler hakkında yayınlar yapar. Herkes anlasın diye dil sadeliğine önem verir. Siyasi meseleleri vermekle birlikte politikaya karışılmayacak, Türk dünyasında olup bitenler, çıkan fikir ve edebiyat akımları tanıtılacaktır. Yazı kadrosunda Mehmet Emin, Halide Edip, Ahmet Hikmet, A.Canib, Rıza Tevfik, Hamdullah Suphi, Ali Ulvi, Süleyman Nazif, Mehmet Fuat, Ziya Gökalp, Cemaleddin Afgani, Yusuf Akçura, Celal Sahir gibi isimler yer almaktadır. Türk edebiyatının millileştirilmesi görüşünü Ömer Seyfettin (1884-1920) ortaya atmıştır. Bu fikri gerçekleştirmek için Ali Canib ile Genç Kalemler dergisini çıkarır.²³² Ömer Seyfettin'in burada yazdığı Yeni Lisan başlıklı yazı, ulusal birliğin sağlanmasında dilin önemine değinmekte, ulusal bir edebiyatın ulusal bir dil ile gerçekleşeceğine vurgu yapmaktaydı. Yazı ve konuşmada İstanbul Türkçesinin esas alınması isteniyordu. Dergi ayrıca şiir, hikaye, roman ve tiyatrodaki toplumun gerçeklerine, hayatına, tabiatına, yaşadığı çevreye, sıkıntı, keder ve sevinçlerine

²³² Dönemin dergileri hakkında bkz.. Bülent Varlık, "Tanzimat ve Meşrutiyet Dergileri", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.I, 120

edebiyat yoluyla eğilmeyi amaçlamaktaydı. Bu dönemde çıkan ve milli edebiyat akımını benimseyen yazarların yazılarının yer aldığı dergiler arasında Yeni mecmua (1917), Türk Sözü (1914), Halka Doğru (1913), Dergâh (1921) gibi dergiler bulunur. Türk Sözü ve Halka Doğru dergileri Türk Yurdu'nun öteki yayın organlarıdır ve Milli Edebiyatın geniş bir aydın tabakası tarafından kabul görmesine katkı sağlamışlardır. Halka Doğru'da (1913), Türkçülüğe toplumsal bir içerik kazandırılmak amaçlanır. Bu dergide Halide Edip, Yusuf Akçura, Celal Sahir, Âkil Muhtar, Ali Canip, Hamdullah Suphi, Ahmet Ağaoğlu, Mehmet Fuat, Ziya Gökalp, Ali Ulvi, Mehmet Emin, Memduh Şevket gibi Türk Edebiyatının önemli isimleri yer alır.

Milli edebiyat şairleri şiiri ferdiyetçi görüşle yazarak, şiir şahsi ve vicdani görüşünü savundular. Benzer bir görüşü savunan Fecr-i Âti yazarlarından buradaki farkları kullandıkları dildedir. Milli edebiyat taraftarları hece veznini kullanmış, sade bir dille yazmışlardır. Ziya Gökalp, Mehmet Emin Turancılığı, Yahya Kemal ve Enis Behiç, Osmanlının ihtişamlı devirlerini işliyorlardı. Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya hâl şiirini örnek alıyorlardı. Bu isimlerin dışındakilerde ferdi duygular hakimdi. Türklerin en uzak dönemdeki eser ve söyleyişleri, Gökalp ve çevresinin gayretiyle işlenir. Gökalp, şiirlerinde savunduğu fikirleri zenginleştirir. Fikirlerini İslami unsurlardan ziyade milli kaynaklardan almaya yönelir. Dış alem kendi hayal ve düşüncelerinin yansıması olarak vardır. Yahya Kemal, mekan ve tarihsel derinlikten gelen zenginlikleri şiirin parçası yapar. Dönem şairleri arasında farklı bir yerde duran Mehmet Akif, asr-ı saadete ait değerleri zamanın ihtiyaçlarına göre yorumlayarak kullanır.²³³ Mehmet Akif, İslami ruhu Batının tekniği ile ideal bir şekilde kaynaştırır. Şiiri, millet için sanat düşüncesi ekseninde, milletin dertlerinin ve içinde bulunduğu acı manzaranın ifade vasıtası olarak kullanır.²³⁴

Roman ve hikayede yazı dili konuşma diline yaklaştırıldı. Türk Birliği fikrine ağırlık verildi. Bu konuda Ömer Seyfettin'in, Halide Edip'in, Ahmet Hikmet'in

²³³ Şerif Aktaş, "Milli Edebiyat (1911-1923)", **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, 183-268

²³⁴ Osman Nuri Ekiz, **Mehmet Akif**, 24

eserleri başı çekmektedir. Ömer Seyfettin, hikayelerinde²³⁵ I. Dünya savaşı sonrasında Türk insanındaki değişmeyi tespit eder. Bunlarda modern yaşama biçimi ile geleneksel hayat tarzı arasındaki çatışma asıl unsurdur. Hikayelerinde çevresindeki namuslu adamın örnek tipini araştırırken çağına değil çok gerilere gitmek gereği duymaktadır. Yakup Kadri'nin Türkiye'nin Tanzimat'tan beri geçirdiği sosyal değişimleri anlatan romanları bu devrin eserleri arasında önemli yer tutar. Yakup Kadri, özellikle hikayelerinde, Anadolu insanının misafirperverlik, memleket sevgisi, kahramanlık gibi duygularını işler. Önemli bir kalem de Refik Halit'dir. Olay ve insanları iyi bir gözlemle olduğu gibi anlattığı memleket hikayelerini edebiyata sokmuştur. Memleket Hikayeleri (1919) isimli eseri, Anadolu insanı ve coğrafyasını ele alması bakımından önemlidir. Buradaki hikayelerde, sanatçı, Anadolu insanının karakteristik özelliklerini doğru tespit etme çabasıdadır.²³⁶ Sanatçının dikkatli bir gözlemle ele aldığı bu hikayelerde Anadolu, bu kuvvette ilk defa olarak, bütün varlığı ve iç dünyası ile ortaya çıkmaktadır.²³⁷

Dönemin edebiyatçılarının da içinde bulunduğu aydınlarının büyük kısmında Batı'ya benzeme arzusu hayatı düzenleyen değerlerin merkezindedir. Bununla beraber mekan, renk, koku ve nefesiyle imparatorluktan arta kalan zevk ve anlayışı yaşatmaktadır. Söz konusu olan ümmet zihniyetinden millet zihniyetine geçiş sancılarının hissedildiği bir zaman dilimidir. Batılılaşma varlığını sürdürmenin temel şartlarından biri olarak görülmektedir. Doğu-Batı çatışmasının ele alındığı romanlarda duygusallığı, hayalciliği, iradesizliği temsil eden tiplerin karşısında, hayatını aklı ve iradesiyle düzenleyen, duygularına hakim, dikkati dış aleme yönelik, zevkleriyle Batılı tipler yer alır. Böylece, bir bakıma, batılı hayat ulaşılması gereken bir ideal olarak ortaya çıkar. Romanların hemen hepsinde pozitivist dikkat, tavır ve anlayıştan süzülerek gelen bir bakış tarzı, olayları sebep-sonuç ilişkisiyle açıklamaya önemli ölçüde yardım eder.²³⁸ Bu dönem eserlerinde kendi asli değerlerinden kopmuş veya bu değerlerden kopmayı medenilik zanneden kişilerin mirasyedi

²³⁵ Ömer Seyfettin ve sanatı hakkında daha geniş bilgi için bkz. H.Fethi Gözler, **Ömer Seyfettin Bütün Yönleriyle**, Çağdaş Yay., İst. 1976

²³⁶ Şerif Aktaş, **a.g.m.**, 203,227

²³⁷ Osman Nuri Ekiz, **Refik Halit Karay Hayatı Sanatı ve Eserleri**, 23-24

²³⁸ Şerif Aktaş, **a.g.m.**, 261

durumunda oldukları dikkati çeken bir unsurdur. Bunlar alafranga gözükmek adına her şeye katlanırlar. Bu tipler, birçok eserde, Doğu-Batı, alaturka-alafranga, eski-yeni çatışmasını etrafında yer alırlar. Burada mahalli hayatın şartlarını dikkate alan, kaynağını bilgi ve akıldan alan modernleşme desteklenir. Eserlerde, toplumsal hayatta yer alan değerler çatışması, nesiller arasındaki zevk ve anlayış farklılığı, geleneksel aile yapısından modern olana geçişin sancıları, hayatın her alanında görülen bir ikilik hali yansıtılmaktadır. Eserlerde asıl tema olarak ortaya çıkan Doğu-Batı, geleneksel-modern çatışması özellikle mekan boyutunda kuvvetle kendini gösterir. Geleneksel konut tipinden, onun kendini zorlayan yaşam biçiminden, modern bir hayata atılış, bunun getirdiği yeni ev düzeni, bu geçişte insan, çevre ilişkileri dikkatli bir gözleme tabi tutulur. Bu hayatın geçtiği büyük mekan şehir yani İstanbul'dur. İstanbul zaman zaman Avrupa'nın şehirleriyle mukayese edilmekte onlara göre düzensiz, pis, yetersiz bulunmaktadır.

Hiçbir edebi akıma dahil olmamakla birlikte aynı dönemde güçlü kalemleriyle faaliyet gösteren sanatçılar da vardır. Hüseyin Rahmi (1864-1944) ve Ahmed Rasim (1865-1932), kendi dönemlerinin İstanbul'unu rengi, kokusu, ses zenginliği, insan çeşitliliğiyle anlatırlar. Hareket noktaları halkın yaşama biçimini ve hayatını düzenleyen maddi ve manevi değerler sistemidir. Ahmed Midhat Efendi'nin eserlerinde görülen yerli ve mahalli olanı ifade etmek arzusu Ahmet Rasim'in fıkra sohbet ve hatıralarında ortaya çıkarken Hüseyin Rahmi aynı malzemeyi realist hikaye ve roman tekniğini uygulama endişesi altında kullanmaktadır.²³⁹ Hüseyin Rahmi, insan ve şehir malzemesini kullanarak, yerli renk gerçekliğini en belirgin şekilde eserlerinde gösterir. Sanatçı romanlarında İstanbul'da geniş halk kitlesinin sürdürdüğü yaşama biçimini çeşitli yönleriyle anlatmaktadır. Berna Moran'ın deyişiyle sanatçı özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra toplumsal gerçeklere dayanan romanlar yazmıştır. Romanlarında halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve hurafelere dayalı zihniyeti yerine Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışmıştır. O da Ahmed Midhat gibi okurlarını eğitmek ve topluma hizmet yolunda eserlerinde matematikten,

²³⁹ Şerif Aktaş, **a.g.m.**, 228,229

astronomiye, mitolojiye, dans tekniklerine vb. her türlü bilgiyi vermeye çabalamıştır. Gürpınar, Moran'a göre, eserlerinde iktisat, ahlak ve din alanlarında Aydınlanma felsefesi, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer'in bir arada yoğrulduğu bir yüksek felsefeyi aktarmayı amaçlamaktadır.²⁴⁰ Bununla beraber sanatçının eserlerinde Batıya öykünmekten gelen alafranga züppe düşmanlığı belirgindir hatta bu durum zaman zaman Batı düşmanlığına dönüşür.²⁴¹ Hüseyin Rahmi, yerli hayatı evde, sokakta, eğlence mekanlarında tipik karakterleri ve tipik davranışlarıyla romanlarında gösterirken aynı malzemeyi kullanarak fıkra, anı, anlatılarında Ahmed Rasim de anlatır. Ahmed Rasim'in eserleri kendi "ben"inin etrafında devrinin sosyal tarihi durumundadır. Onun bakışlarındaki dikkat, içinde yaşadığı zaman dilimi, doğduğu ömrünü geçirdiği şehirle sınırlanmıştır. O da Ahmed Midhat Efendi'den gelen geleneğe bağlı kalarak öğretmek ve göstermek amacı taşır.²⁴²

2.3. Resim Çevresi

Osmanlı'da Batı sanatına karşı ilginin uyanması XVIII. yüzyıl başlarına dek uzanmaktadır. Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin elçiliği döneminde edindiği izlenimleri aktarmasının yanı sıra gönderdiği bazı sanat eserleri ve resimler Lâle Devri'nde Batılı tarzda bir zevk ve eğlence biçiminin gelişmesini doğurmuş ve sanatta yenilikler meydana getirmek isteğini uyandırmıştı. Bu bölümde, XVIII. yüzyıl başlarından itibaren batıyla temas neticesinde Osmanlı resminde meydana gelen değişiklikler ve giderek batılı anlamdaki resme geçiş konusu birkaç başlık altında ele alınacaktır.

2.3.1. Resim Sanatında Tuval Resmi Öncesi Yaşanan Gelişmeler

III. Ahmed (1703-1730) ve Damat İbrahim Paşa'nın Batı'ya dönük tutumlarının biçimlendirdiği ve Batı'yla ilk defa olarak bilinçli bir kültür alışverişinin olduğu Lâle

²⁴⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, 111-131

²⁴¹ Fethi Naci, **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, 51

²⁴² Şerif Aktaş, **Ahmet Rasim**, 71

Devri (1718-1730), aynı zamanda, minyatür resminin en büyük ustalarından biri olan Levni mahlaslı Abdülcélil Çelebi (y.1732) ve onun yanında, diğer sanatçıların eserlerinde geleneksel kurallara bağlılığın yanı sıra Batı etkisiyle oluşan yeni beğenilerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde resimlenen en önemli kitap III. Ahmed'in oğulları için 1720 yılında gerçekleştirilen sünnet düğününü konu alan şair Vehbi'ye ait olan Surname-i Vehbi isimli eserdir. Okmeydanı ve Haliç'te 15 gün ve 15 gece süren gösteriler, bu eserde, Levni tarafından 137 minyatürle resimlenmiştir.²⁴³ Surname minyatürlerinde bütün geleneksel unsurlarına karşın doğa kesitlerinde yenilikler görülür. Gölgelemleri yere vurmuş açıkly koyulu yeşilliklere boyanmış ağaclar, önceki yüzyılın minyatürlerinde ince çizgilerle belirtilmiş ve en ufak damarına kadar işlenmiş olan yapraklarla dolu ağaclarla çok farklılık arzeder. Kimi minyatürlerde köşkler ve bahçeler bir duvarın arkasına yerleştirilerek kompozisyona derinlik kazandırılır.²⁴⁴

Bu çağın önemli diğer bir sanatçısı da daha çok çiçekli resimler ve tek figürleriyle tanınmış Abdullah Buhari'dir. Abdullah Buhari'nin eserlerinde perspektif ve gölgeleme gibi Batı resim tarzına has kimi yenilikler görülür. Abdullah Buhari'nin 1729-30 yıllarına ait bir cilt kabı üzerinde, lake tekniğiyle yapılmış olan iki manzara, Batı resim anlayışıyla çalışılmış ilk manzara kompozisyonlarıdır.²⁴⁵ Ali Üsküdarı, katmerli gülleri, kasımpatıları, haşhaş çiçeklerini canlı ve parlak renklerle boyar, gölgelemeye yer verir.²⁴⁶ XVIII. yüzyılın sonunda Refail ve Kapudağlı Kostantin gibi bazı Rum ve Ermeni sanatçılar Batı resmi tarzında portreler çalışmışlardır. Kapudağlı Kostantin'in III. Selim portresi ve imzasız I. Abdülhamid'in bir yağlı boya portresi minyatür sanatından Batılı anlayıştaki resme geçişin örnekleri arasındadır. Bu sanatçılar, üslup ve teknik açısından birer Avrupa resmi sayılabilecek eserler verir. Işık-gölge uygulamaları, renk uyumu, figürlerdeki

²⁴³ Filiz Çağman, "Anadolu Türk Minyatürü", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, V, 930-951.

²⁴⁴ Günsel Renda-Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 35

²⁴⁵ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 80. Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, 41-42 Abdullah Buhari'nin manzaralarının bulunduğu cilt kabı Topkapı sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde TSMK, E.H. 1380 no'da kayıtlıdır.

²⁴⁶ Günsel Renda-Turan Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 41. Ali Üsküdarı için ayrıca bkz. A.Süheyl Ünver, *Müzehhib ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri*, Kemal Matbaası, İstanbul 1954. Gülnur Duran, *Ali Üsküdarî, Tezhip ve ruganî üstâdı, çiçek ressamı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2008.

mükemmel oran, yer yer kalın fırça vuruşlarından oluşan kabarık boya yüzeyleri bu eserlere tuval resmi görünümü kazandırır. Osmanlı minyatür sanatında XVIII. ve XIX. yüzyıllarda daha çok karşılıklı sayfalarda Mekke ve Medine tasvirlerinin yapıldığı Delâil-i Hayrât yazmalarında da çok belirgin perspektif denemeleri ve ustaca tonlarla ayrılmış renk uygulamaları söz konusudur. Bunlarda da Batı resim anlayışının tamamen hakim olmaya başladığı görülmektedir.²⁴⁷

Osmanlı resim sanatının Batı ölçüleri içinde gelişimini önceleyen önemli bir aşama da duvar resimleridir. Genellikle duvar, tavan ve tavan eteklerinde yer alan manzara ve natürmort türlerindeki resimler XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılarda iç mimari tasarımın bir parçası olarak görülmeye başlarlar. Barok ve Rokoko üslupların özellikle iç mimaride ve süslemede kendisini göstermeye başladığı bu dönemlerde yapılan duvar süslemelerinin öncüsü Lâle Devri'nden kalma ve özellikle saray ve konak duvarlarını süsleyen meyve, çiçek gruplarından ibaret panolardır.²⁴⁸

XVIII. yüzyılın ortalarından sonra konak, köşk, saray gibi yapıların duvarlarında çoğu manzara resmi olmakla beraber, bazı alegoriler, az sayıda da natürmort resimleriyle karşılaşılmaktadır. Bununla beraber duvar resimlerine başlangıç olarak görülen örnek Topkapı Sarayı harem dairesinde bulunan III. Mustafa'nın yemiş odası ismi verilen mekandaki natürmort tasvirleridir. Bu natürmortlar Osmanlı'da doğaya yönelen sanat zevkinin bir göstergesidirler. XVIII. yüzyıldan itibaren XIX. yüzyılın sonuna kadar yapı faaliyetlerinde azınlık ve yabancı mimarların genellikle yer aldıkları düşünülürse, köşk, konak ve saray yapılarının duvarlarında rastlanılan bu resimleri de yine azınlık, Levanten yahut yabancı kökenli sanatçıların yapmış olabileceği düşünülmektedir. Bir kısmı hayali manzaralardan oluşan bu resimlerin, bazı sembolik motifler kullanılarak belli bir olayı ele alan, belli bir yeri şematik bir üslupla tasvir eden örnekleri de vardır. Anadolu kent ve kasabalarındaki evlerde yer

²⁴⁷ Günsel Renda- Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı**, 43. Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, 83 vd. Ayrıca XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu alandaki gelişmeler için bkz. Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, 44 vd.

²⁴⁸ Yıldız Demiriz, "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar", **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, 892.

alan resimlerde İstanbul'dakilerin aksine Müslüman sanatçıların çalıştığı tahmin edilmektedir. İstanbul'daki yapılarda yer alan resimlerin Batı tarzını yansıtmaya açısından daha uygun oldukları görülürken, bu resimlerde naif ve şematik bir üslup anlayışı hakimdir. Bu resimler, belli bir yerin yahut hayali bir yerin tasviri olabilen manzaralar, cami, gemi, natürmort, sembolik motifler, hayvan figürlerinden oluşmaktadırlar.²⁴⁹ Sultan III. Selim döneminde sayıca çoğalmalarına rağmen iç süsleme olarak benimsenen manzara resimleri iki renkli dar bir şerit halinde odaların duvarlarını süslemeye devam etmiştir. Geçmiş dönemin kalemişi nakışlarında kullanılan boyaların dışına pek çıkılmadığı görülen bu resimlerde doğanın zenginleştiği, kompozisyonun derinleştiği görülmektedir. II. Mahmud zamanı daha farklı üslup ayrıntılarıyla zenginleşir. Dönemin duvar resimleri perspektifli mimari resimlerdir. Duvarlar olduğu gibi tavanlar da geometrik bölümler ve madalyonlar içerisine yerleştirilen resimlerle donatılmıştır. Daha çok yağlı boyanın kullanıldığı resimlerde manzara ağırlıklı konular hakimdir. Göksu Çeşmesi, Kız Kulesi vb. görünümüler yanında Avrupa, Hint, Arap üsluplu yapı türlerinin bulunduğu kompozisyonlar, natürmortlar ve av sahnelerine de yer verilir.²⁵⁰

XIX. yüzyıl ortalarında Topkapı Sarayı terk edilmeye başlanmış, Boğaziçi kıyısındaki Ortaköy ve Kabataş arasında bulunan korulu yamaçlarda Ermeni asıllı mimarların inşa ettiği Yıldız, Çırağan, Dolmabahçe gibi saraylara taşınmıştır. Bu saraylar Avrupa tarzı hayatların yaşandığı ve o tarz mobilyalarla döşenerek dekore edildiği mekanlardır. XVIII. yüzyıldan itibaren ilgi duyulan Avrupa tarzı hayatın bu sarayların da ispat ettiği gibi XIX. yüzyıldan itibaren hızla benimsendiği görülmektedir. Böylesi bir sarayda, Batı tarzı hayatı aksettiren bir yığın eşyalarla birlikte yaşamaya başlanmıştır. Bunların arasında yerli yahut yabancı ressamın elinden çıkma tuval ya da duvar resimleri, Avrupa'dan ithal vitraylar, hayvan heykelleri, saatler, mermer kabartma süsler, çini işleri vb. bir arada bulunmaktaydılar. XIX. yüzyılın ilk yarısı henüz tuval resminin yaygınlaştığı bir tarih değildir. Tuval resmi esas önemini bu yüzyılın ikinci yarısından sonra

²⁴⁹ Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, 119-120

²⁵⁰ Bu dönem duvar resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, 88-108

kazanacaktır. Bununla beraber mimari yapılarla bağlantısı bakımından duvar resimleri, duvarları süsleyen ve yeri değiştirilmeyen dekoratif bir kaynak olarak, tuval resmine rağmen, yüzyılın ikinci yarısında da egemenliğini sürdürecektir. Öte yandan tuval resmi kendi bağımsız değerlerinin arayışı içinde duvar resimlerinden de faydalanarak, bu resimlerdeki dekoratif zevki belirli bir yorum düzeyine taşımak ve dramatize etmek çabasını sürdürürler.²⁵¹ Duvar resimleri sadece çeşitli saray, yalı, köşk ve konutlarda değil dini yapılarda da bulunmaktadır. İstanbul’da ve Anadolu ve Rumeli’nin çeşitli yerlerindeki camilerde ve şadırvan kubbelerinde bu tarz örneklerle rastlanılmaktadır.²⁵² Duvar resimlerinde görülen gelişmelere, küçük sanatlarda çeşitli örneklerde de rastlanılır. III. Ahmed döneminden itibaren lâke ciltlerde, ahşap kapı veya dolapların üzerinde, yazı çekmecelerinde, eliş örtülerde, seramiklerde manzara motiflerine rastlanılır. Bu manzaraların ortak nitelikleri hemen hepsinin insan figüründen yoksun olmasıdır.²⁵³

Sultan II. Mahmud (1808-1839) zamanında minyatür geleneğinden tamamıyla ayrılmış, Batı tarzındaki resimlere rağbet artmış bulunuyordu. Öyle ki Sultan, kendi yağlı boya portresinden bir çok kopyalar yaptırarak “tasvir-i hümayûn” olarak isimlendirilen bu portrelerini yabancı memleketlerdeki elçiliklere ve İstanbul’daki resmi daireler ve kışlalara gönderip duvarlara astırtmıştı. Sultan Mahmut ayrıca kendi tasvirini ihtiva eden bir nişan da yaptırmış, bunu bazı sefir ve hükümet ricaline hediye etmişti. Daha öncesinde Sultan III. Selim de aynı yaklaşımı sergilemişti. Batı anlayışındaki resme ilgisini göstererek poz verip portresini yaptıran ilk padişah olan III. Selim, resimlerini devlet büyüklerine, yabancı elçiliklere ve Avrupalı hükümdarlara hediye etmişti.²⁵⁴

²⁵¹ Gündel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, 43-45.

²⁵² Bu örneklerden biri olan Tavşanlı’daki Kurşunlu Camisinin mihrap duvarında Selimiye camisinin bir resmi bulunmaktadır. Amasya II. Beyazıd Külliyesinin şadırvanında ise İstanbul manzaraları bazı yapıların tanınmasına fırsat verecek şekilde gerçekçi bir şekilde işlenmiş olarak yer almaktadır. Daha fazla bilgi için bkz. Yıldız Demiriz, “Anadolu Türk sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, 892.

²⁵³ Örnekler için bkz. Günsel Renda, **a.g.e.**, 171-185.

²⁵⁴ Günsel Renda, “Tasvir-i Humayun. Portrenin Son Yüzyılı, 1800-1922”, **Padişahın Portresi-Tesavir-i Al-i Osman**, 442-542.

Bu dönemde İstanbul'a gelen yabancı ressamaların etkinliğinin de arttığı görülür. Daha XVIII. yüzyılda artan bir ilgiyle Osmanlı topraklarına gelen Batılı ressamalar saray çevresiyle kurdukları ilişkiler neticesinde Batılı tarzdaki resmin kabul görmesinde etkili olmuşlardır. Sultan III. Ahmed döneminden başlayarak XIX. yüzyıl boyunca İstanbul'a büyük ölçüde elçilik çevrelerinde gelen ve Pera'da atölye sahibi de olarak hizmet gören Boğaziçi ressamaları olarak nitelenen sanatçılar, portrelerin yanı sıra, İstanbul'dan çeşitli görünümüleri, cami, çeşme vb. yapıları, tarihi yapıları, sokakları, saray yaşamını, geçit törenlerini, günlük yaşam sahnelerini, Mevlevi dervişlerini, mesire yerlerini ve eğlencelerini ve geleneksel hayata ilişkin bir çok konuyu gravür ve resimlerle görselleştirmişlerdir. Osmanlı kültür sanat ortamında da etkili olan sanatçıların bu çalışmaları daha sonraları değişik tarihlerde çeşitli yayınlarda yayımlanmıştır.²⁵⁵ Başlangıçta Pera'daki elçilikler çevresinde olan resim sanatı, şehre gelen oryantalist ressamaların varlığıyla ressam sultan ilişkisini doğurmuş, bu yeni dönemde resim sanatı, sadece dar bir çevrede, sarayla sınırlı kalmayarak Pera ve çevresindeki azınlıkların faaliyetleriyle de yayılmaya başlamıştır. Türk resmini etkileyen Boğaziçi Ressamlarının en önemli isimlerinden biri, İstanbul'a Fransa kralının elçisi Marquis de Ferriol vasıtasıyla gelen Flandra'lı ressam Jean-Baptiste van Mour'dur (1671-1737). 1699 yılında İstanbul'a gelen sanatçı Osmanlı Devleti'ndeki değişik kıyafetleri gösteren yüzün üzerinde resmin yanı sıra²⁵⁶, özellikle İstanbul'a gelen yabancıların hoşuna gidecek tarzda Boğaziçi manzaraları yapmış, Türk kadınlarını, kır eğlencelerini, saray hayatını, derviş tekkelerini konu edinmiş, sultanın, sadrazamın ve diğer ileri gelen zevatin portrelerini çalışmıştır. Sanatçının Pera'daki atölyesi elçilik çevrelerinin ve Pera

²⁵⁵ Bu konuda bkz. Semra Germaner- Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, 24 vd. Boğaziçi ressamaları için bkz. A.Boppe, **Les Peintres du Bosphore au dix-huitieme Siecle**, Paris,1911. Sanatçıların eserlerinden örnekler için bkz. **Gravürlerle Türkiye:İstanbul**, Yay. Haz. Mustafa Sevim, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.

²⁵⁶ 1707-1708'de gerçekleştirdiği bu resimleri elçi de Ferriol, gravür tekniğiyle Le Hay'a çoğalttırmış 1712-1713'te Paris'te yayımlanan Recueil des cents estampes représentant differentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'apres nature en 1707 et 1708 (Recueil Ferriol) Fransız soyluları ve saray çevresinde büyük ilgi uyandırmıştır. Bu albüm Avrupa'nın diğer dillerine de kısa sürede çevrilmiştir ve Türkiye'yi hiç görmemiş sanatçıların tasarımlarında ve resimlerinde yararlandıkları önemli bir kaynak vazifesi görmüştür. Van Mour'a çalışmaları dolayısıyla daha sonra 1725'te Fransa Kralı tarafından Kralın Doğudaki daimi Ressamı ünvanı verilmiştir. Bu konu için Semra Germaner-Zeynep İnankur, **a.g.e.**, 17-22.

sosyetesinin uğrak yeri olmuştur.²⁵⁷ Malta şövalyesi Antoine De Favray (1706-1798), 1762’de geldiği İstanbul’da Galata’dan sayısız manzara, elçilerin huzura kabul tabloları, şehirdeki azınlık ve Levantenlerin yaşantısına dair resimler meydana getirmiştir. İsviçreli Jean-Etienne Liotard (1702-1789), İstanbul’daki yabancıları, tüccarları Osmanlı kıyafeti içinde resmeder. Azınlık ve Levantenleri betimlediği eserler meydan getirir. Osmanlı sadrazamının da poz verdiği sanatçı İstanbul’dan çeşitli görünümlemler de resmetmiştir. 1784 yılında Fransız elçisi Comte de Choiseul-Gouffier’nin Fransız Sarayı’nın onarım ve süslenmesi maksadıyla yanında getirdiği sanatçılar arasında çok sayıda ressam da bulunmaktadır. Bunların arasında yer alan Jean-Baptiste Hilair (1753-1822), Sultan I. Abdülhamid’in guvaj bir portresi ile Osmanlı geleneksel kıyafetlerini gösteren resimler yapmıştır. Antoine-Laurent Castellan (1772-1822), camileri, çeşmeleri vb. çalışır. İstanbul’un bazı semtlerini resmeder. Louis François Cassas (1756-1827), 1784’te geldiği İstanbul’dan manzaralar çalışır. Doğu kıyafetleri, gelenekleri ve anıtlarını konu eder. İngiliz Elçiliğiyle gelen Luigi Mayer (1755-1803), Osmanlı topraklarında bir dizi suluboya manzaranın yanı sıra Boğaziçi ve limana ilişkin geniş açılı, panoramik görünümlemlerin ön planında İstanbul hayatından görünümlemler resmeder. III. Selim’in bir portresini yapan Armand Charles Caraffe (1762-1822), harem, hamam, sünnet düğünü vb. Doğulu hayata ilişkin konuları resmetmiştir. Fransız Dışişleri Bakanlığına bağlı olarak İstanbul’a yollanan Antoine Ignace Melling (1763-1831), şehirde resim ve desen dersleri verir. Sultan III. Selim’in ve kızkardeşi Hatice Sultan’ın mimarlığını da yapar. Hatice Sultan’ın Ortaköy Defterdarburnu’ndaki Sarayı ve bahçelerini düzenleyen sanatçı, Saray için gerçekleştirdiği daha birçok görev haricinde, Hatice Sultan için cibinlik kurmadan, entari çizmeye, padişaha hediye almaya dek pek çok görev görür.²⁵⁸ Ama sanatçının en önemli katkısı dönemin İstanbul hayatından, örf, adetlerinden, kıyafetlerinden, manzarasından kesitler veren desenleridir.²⁵⁹ Melling’in ayrıntılı İstanbul görünümlemleri gerçeğe bağlılıkları dolayısıyla dönemin

²⁵⁷ A. Boppe, **Les Peintres du Bosphore au dix-huitieme Siecle**, 20. Ayrıca bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **a.g.e.**, 17-22.

²⁵⁸ J. Perot, F. Hitzel, R. Anhegger, **Hatice Sultan ile Melling Kalfa**, 15-16

²⁵⁹ Melling’in desenlerinden, 1819 yılında Paris’teki ünlü gravürçülerin gravürleriyle “Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore” isimli eser meydana getirilerek yayınlanmıştır.

İstanbul'una ilişkin çok değerli birer belge niteliğindedir.²⁶⁰ Oryantalist sanatçıların İstanbul'a gelişleri XIX. yüzyılın ilk yarısında artarak devam etmiştir. William Barlett (1809- 1854), Thomas Allom (1804-1872) bu dönemde gelen sanatçılar arasında en bilinen isimlerdendir. Bu sanatçıların İstanbul'u çeşitli açılardan gösteren manzaraları, daha sonra birçok ressam tarafından model alınarak yeniden üretilmiştir. Böylece bu sanatçıların etkinlikleri batı tarzı resmin benimsenmesinde büyük katkı sağlayacaktır. Maltalı Amedeo Preziosi (1816-1882), 1842'de geldiği İstanbul'da suluboya tekniğiyle kahve içlerini, haremağalarını, hamalları, şekercileri, pazarları resmeder. Fransız ressam Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878) bir süre saray ressamlığı görevinde de bulunmuş, Sultan'ın beğenisini kazanması üzerine Sultan Abdülaziz'in ayakta ve at sırtında gösteren çeşitli portrelerini yapmıştır. 1873 yılında Pera'da İngiliz Konsoloslugu yakınındaki Hammalbaş Sokağı, 60 numarada açtığı özel Resim ve Desen Akademisi pek tanınan ve verimli bir atölye olmuştur.²⁶¹ Dolmabahçe Sarayı'nda bir atölyede çalışmasına izin verilmiş olan Polonyalı Stanislaw Chelebowski (1835-1884), aldığı siparişler üzerine tarihi ve savaş tabloları yapmış, bu konuda Sultan Abdülaziz'den yardımlar almıştır.²⁶² Sultan II. Abdülhamid zamanında İstanbul'a gelen çok sayıdaki ressam arasında daha 1841 yılında şehre gelerek Saray'la çok yakın ilişki içinde bulunan ve 1881 yılında Saray ressamı olarak görevlendirilen Luigi Acquarone (1800-1896) ve onun ölümünden sonra aynı göreve getirilen Fausto Zonaro (1854-1929) başı çeken isimlerdendir. Acquarone, portreler, natürmortlar, Yıldız Sarayı manzaraları, günlük yaşama ilişkin konuları resmetmiştir. Sanatçı, ayrıca, İstanbul konulu oryantalist resimler yapan Leonardo De Mango (1843-1930), Salvatore Valeri (1856-1946) gibi İtalyan ve Polonyalı Warnia Zarzecki (1850-?) gibi sanatçılar yanında Sanayi-i Nefise'de ders vermiştir.²⁶³ 1888'de Paris'te bulunarak İzlenimci ressamlarla dostluk kuran ve İstanbul'da bu akımın bir temsilcisi olarak da bulunan ve Sultan Abdülhamid'in

²⁶⁰ Melling hakkında daha ayrıntılı bilgi için Semra Germaner-Zeynep İnankur, **a.g.e.**, 32-33.

²⁶¹ Guillemet ve atölyesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Barış Kıbrıs, **Pierre Désiré Guillemet ve Akademisi**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Sanat Tarihi . Ana Bilim Dalı Yük. Lisans Tezi (yayımlanmamış), Dan. Günsel Renda, Ankara 2003.

²⁶² Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 14. Sayısından aktaran Mustafa Cezar, **a.g.e.**, 156-157.

²⁶³ Sema Öner, "Sultan II. Abdülhamid'in Saray Ressamları: Luigi Acquarone ve Fausto Zonaro", **Sanatta Etkileşim**, Ed. Zeynep Yasa Yaman, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü ve Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 2000, 86-87

saray ressamı görevinde de bulunmuş olan Fausto Zonaro, İstanbul manzaraları, savaş, deniz, şehir yaşamı konulu eserleri ve portreleriyle ünlenmiştir. Sanatçı İstanbul'daki elçiliklerle ve Osmanlı bürokrasisinin önemli kişileriyle ve sanatçılarla sürdürdüğü sıcak ilişkiler, verdiği resim dersleri ve açtığı ve katıldığı sergilerle İstanbul'un sanat yaşamına canlılık katmıştır.²⁶⁴

2.3.2. Resim Eğitimi

Batılı anlayıştaki resim tarzının yerleşmesinde önemli bir basamak olan resim eğitimi, ilk aşamada, Batı'nın bilgi ve tekniğinden askeri alanlarda faydalanmak amacıyla başlamıştır. İlk olarak, 1776'de faaliyete geçen Mühendishane-i Bahri-i Hümayûn'un²⁶⁵, gemi inşaiye sınıfında, gemi çizimleri, haritacılık gibi bazı bilgiler gereği teknik resim eğitimi verilmeye başlanmıştır. 1793 yılında temeli atılan orduyu ıslah etmek amacıyla, istihkam, fen işleri ve haritacılık alanında bilgili subaylar yetiştirmeği hedefleyen Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'da²⁶⁶ derslere yardımcı olsun diye resim öğretiminin gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. Bu okulda Batılı anlamdaki resim eğitiminin başlangıcı olarak kabul edilecek şekilde Batı'dan gelen hocalar vasıtasıyla desen, usul-ü tersim dersleri verilmiştir.²⁶⁷

1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra yerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye ismindeki orduya yeni savaş usul ve tekniklerini bilen subayların yetiştirilmesi maksadıyla 1834 yılında Maçka Kışlası'nda Mekteb-i

²⁶⁴ Fausto Zonaro hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Öndeş- Erol Makzume, **Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2003.

²⁶⁵ Okulun kuruluş tarihinin bilindiğinin aksine 1773 değil de 1776 olduğuna dair bkz. Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, 23

²⁶⁶ İmparatorluk Kara Mühendishanesi, bugünkü adıyla İstanbul Teknik Üniversitesi. 1793 tarihinde Humbaracı ve Lağımçı Ocaklarının Hasköy'deki kışlası içinde mühendislerin eğitimi için düşünülen bir Mühendishâne binasının temeli atıldı. Yeni bina 1795'te tamamlanırken yeni eğitim kurumu Mühendishâne-i Cedide der Kışlak-ı Humbaracıyân adı altında 4 Nisan 1794'te faaliyete geçti. Bu kurumun ismi önce Mühendishâne daha sonra 1806 kanunnamesi ile Mühendishâne-i Berri-i Hümayûn olmuştur. Bu konuda bkz. Mehmet Karaca (Ed.), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 110-137. Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, 32-34

²⁶⁷ Bkz. Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, 23 vd.

Harbiye adında bir okul kurulmuştur. Mekteb-i Harbiye'nin ders programlarına 1835 yılında resim dersi de konulur.²⁶⁸ Bu tarihten itibaren okulun eğitim kadrosu için ilk defa olarak Viyana, Berlin, Londra gibi Avrupa şehirlerine subay ve öğrenci gönderilmiştir.²⁶⁹ Okulda Mühendishane'den mezunlarla, Avrupa'dan getirilen hocalar tarafından resim dersi verilmektedir. Türkiye doğumlu olan Mösyö Gués (Kess), bu okulda, resim hocalığı görevini verdiği desen ve yağlıboya resim dersleriyle kırk yıl süreyle sürdürmüştür. Okulda İspanyol ressam Joseph Schranz suluboya derslerine girer. Schranz, 1847 yılında Selim Satı Paşa tarafından resim dersleri vermesi için davet edilmiş ve geldikten sonra okuldaki görevine uzun süre devam etmiştir.²⁷⁰

Resim dersi, Sultan II. Mahmud zamanında kurulmuş olan askeri Tıbbiye Okulunun müfredatına da sonradan girer. 1845 yılında, resim eğitimi askeri idadilerde de başlamış, 1851 yılında ise bütün özel ve resmi okullarda resim derslerinin yapılması kararı alınmıştır. Bunun neticesi olarak askeri okullar yanında sivil okullara da resim dersleri konulmuştur. 1864 yılında askeri okullara öğretmen yetiştirmek için Menşe-i Muallimin adı altında Harbiye'nin yanında yardımcı bir sınıf oluşturulmuştur. Bu okul askeri rüştiyelere öğretmen yetiştiren Sınıf-ı Sâni ve liselere yetiştiren Sınıf-ı Evvel olarak ikiye ayrılmıştır.²⁷¹ 1868'de Sultanahmet'te kurulan Mekteb-i Sanayi ve aynı yıl kurulan Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi)²⁷²

²⁶⁸ Daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Karaca (ed.), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 138-140

²⁶⁹ Bu öğrenciler arasında ressamlar da vardır. 1835'te gönderilenler arasında Mühendishane'den mezun İbrahim (Ferik İbrahim Paşa) bulunur. Tevfik Paşa da yine bu tarihte gitmiştir. Bkz. A.Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, TTK, Ank.2004, s.8,9,10

²⁷⁰ Mustafa Cezar, **a.g.e.**, 390. Sami Yetik, **Ressamlarımız**, 7

²⁷¹ Buralarda hendese-i resmiye, menazır ve gölge, resmi hatti, karakalem, sepya, çini ve boyalı resim, kopya, modelden ve tabiattan resim, hayali resim, yağlıboya resim, tarama, yalama, makine tersimatı, fotoğrafçılık, elbise tarihi gibi dersler teorik ve uygulamalı olarak gösterilmiştir. Bu konularda bkz. Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik Dekor**, 62-70. Mustafa Cezar, **a.g.e.**, 397-398. Sami Yetik, **a.g.e.**, 8-9. Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, 130

²⁷² Mekteb-i Sultani'nin resim eğitimine katkısı ve sanata ilişkin farklı açılımları için bkz. Zeynep Ögel (ed.), **Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesine Ressamlar 1868-1968/ De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/ From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Lycee Painters 1868-1968**, Pera Müzesi Yay., İstanbul 2009, (Metinler: Semra Germaner, Gülsün Güvenli, Deniz Artun, Seza Sinanlar, Ömer Faruk Şerifoğlu)

ile 1873 yılında yoksul ve yetim Müslüman çocukların eğitimi için kurulan Darüşşafaka'da²⁷³ diğer derslerin yanı sıra müfredata resim dersleri de konulur.

Paris'e öğrenim için gönderilen öğrencilerin, orada karşılaştıkları sorunların çözümünde yardımcı olmak, uyumlarını kolaylaştırmak ve milli şuurlarını kaybetmemelerini sağlamak için 1857'de açılan Mekteb-i Osmani'nin ders programına da resim dersleri konulduğu görülür. Mekteb-i Osmani'de resim eğitimi 1860'da başlamış kapandığı 1864 yılına kadar Duber ve Arthur Roberts adlı hocalar tarafından sürdürülmüşlerdir.²⁷⁴

Ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), resim eğitimi vermek amacıyla 1873 yılında kurduğu akademiyle sadece bu alanda hizmet veren bir kurumun oluşmasını sağlamıştır. Kendisinin eşi ile birlikte yönettiği Académie de Dessin et de Peinture (Desen ve Resim Akademisi) isimli kurum, Beyoğlu Hammalbaş sokak, 60 numarada kurulmuş ve zamanında gayet aktif bir hizmet vermiştir. Bir sergi de düzenlemiş olan Akademi'nin 1876 yılında düzenlediği bu sergide öğrencilerin çalışmaları sergilenmiştir. Eserleri sergilenen öğrenciler tıpkı hocaları gibi portreler, günlük yaşam konuları, tarihi konular, av sahneleri, natürmort alanında eserler çalışmıştır²⁷⁵ 1877'de İstanbul'da resmi bir akademinin kurulması için ilk girişimleri başlatan II. Abdülhamid, Guillemet'yi resim ve mimarlık alanında eğitim verecek Sanayi-i Nefise Mekteb-i Hümayun'unun müdürlüğüne atamıştır. Okulda resim derslerini Guillemet üstlenmiştir. Ancak Osmanlı-Rus savaşı sırasında Guillemet'nin tifodan ölmesi üzerine Akademi'nin faaliyete geçmesi gecikmiştir.²⁷⁶

²⁷³ Darüşşafaka'da verilen resim dersleri hakkında bkz. M. İzzet, M. Esad, O Nuri, A. Kamil Beyler, **Darüşşafaka Türkiye'de İlk Halk Mektebi, Darüşşafaka Nasıl Doğdu, Ne Hizmetler Etti, Nasıl Yaşiyor?**, Haz. Mehmet Kanar, 23-26

²⁷⁴ Mekteb-i Osmani, Sultan Abdülmecid'in izni ve arzusu ile Paris'te Grenelle Mahallesi, Violet Sokağı, 53 nolu binada açılmıştır. Ayıntılı bilgi için bkz. Adnan Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, 25-71. Osman Nuri Ergin, **Türkiye Maarif Tarihi**, Eser Kültür Yayınları, İstanbul 1977.

²⁷⁵ Barış Kıbrıs, **a.g.e.**, 50. Ayrıca bkz. Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Gün. Türkçesine Akt. Gültekin Elibal, 37

²⁷⁶ Halil Edhem, **a.g.e.**, 36. Barış Kıbrıs, **a.g.e.**, 48

Bu tarihsel süreç içinde, Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) girişimleri ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında kuruluşu ile Batı tarzı resmin ve resim eğitiminin gelişiminde çok önemli bir adım atılmış olacaktır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin²⁷⁷ kurulmasına Şeker Ahmed'in (1841-1907) ikinci sergisinden sonra Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) isteğiyle karar verilmiştir. Ancak aksamalar sebebiyle okul 2 Mart 1883 tarihinde öğretime başlamıştır. Okul müdürlüğüne ise 1881 yılında Müze-i Hümayun müdürü de olmuş olan Osman Hamdi Bey 2 Ocak 1882'de tayin edilmiştir. Okul, resim, heykel, mimarlık ve hakkaklık bölümlerinden oluşuyordu. Okulun eğitim kadrosunda bulunan isimler ve verdikleri dersler şöyleydi; heykel bölümü Yervant Osgan Efendi (1855-1914), mimarlık Alexandre Vallauray (1850-1821) ve Philippe Bello (1831-1911), yağlıboya resim Salvatore Valeri (1856-1946), karakalem J.Warnia Zarzecki (1850-?), tarih Aristoklis Efendi, matematik Kaymakam Hasan Fuat Bey, anatomi Kolağası Yusuf Râmi Efendi. Gravür atölyesi 1892 yılında Fransa'dan gelen Napier ile faaliyete geçti. Osman Hamdi Bey, sanat eğitimi programını ve okulun yönetmeliğini Paris Güzel Sanatlar Okulu (Ecole des Beaux-Arts) modeline göre hazırlamış, resim, heykel, mimari, gravür hocalarını yabancı, levanten, gayrimüslimler arasından, figür sorununu kavramış kişilerden seçmiştir. Böyle bir tercihte bulunurken Osman Hamdi Bey, kendisiyle aynı tarihlerde Avrupa'da eğitim alan asker kökenli ressamı eğitim kadrosunda düşünmemiştir.²⁷⁸ Buradaki eğitimde alçıdan büst ve heykellerle çalışılır, başarılı olan öğrenciler canlı model kısmına geçerlerdi. Çıplak model yapmak yasak olduğundan kadın model getirilmez, tenekeci, hamal, rençber, satıcı gibi modellerin elbiseli olarak daha çok gövde ve kafa resimleri çalışılırdı. Sanayi-i Nefise okulunun ilk zamanlarında öğrencilerin sayısı pek azdı. Bunların çoğunu ise Rum ve Ermeni gibi azınlıktan gençler oluşturmaktaydı.²⁷⁹ Sanayi-i Nefise'nin ve ardından açılan

²⁷⁷ Resmi adı Mekteb-i Sanayi-i Şahane olan ve Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi de denilen okulun adı 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, 1964'te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1983'te Mimar Sinan Üniversitesi, 2003'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak değişmiştir.

²⁷⁸ Mustafa Cezar, "Güzel Sanatlar Akademisinden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, 5-84. Ayrıca bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 455.

²⁷⁹ C.Esad Arseven,a.g.e., 131

bazı kursların, sergilerin, Pera başta olmak üzere bazı bölgelerde başlayan sanat pazarının oluşmasında önemi büyüktür.²⁸⁰

Meşrutiyet dönemi ile özellikle kadın hakları ve eğitime verilen önemin güzel sanatlar alanında da karşılığını bulduğu görülür. İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi 13 Ekim 1914'te Darülfünun Binası'nda bir resim dershanesi tesis edilmesi ve bir yönetmelik hazırlanmasıyla eğitime başlar. Farklı sanat derslerinin yer aldığı bu okul, açıldığı tarihten itibaren, güzel sanatlar alanında kadınların yetişmesine ve sanat alanında varlıklarını duyurmalarına katkı sağlar.²⁸¹ Dokuz sene faaliyet gösteren okul Mehmed Cemil Bey'in müdürlüğü sırasında (Eylül 1921-Mart 1925), Maarif Nezareti'nin kararıyla 13 Ocak 1923'te lağvedilir ve okulun erkek kısmıyla birleştirilir.²⁸² Bu okulların haricinde bazı özel girişimler de olmuştur. Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından Çemberlitaş'ta bulunan Osmanbey Basımevi'nde 6 eylül 1921 tarihinde açılan fakat kısa bir süre sonra kapanan Resim Okulu adı altındaki özel bir resim kursu bunlardan biridir. 1922'de Ruhi Bey ve İhsan Bey Çemberlitaş'ta Serbest Resim atölyesi adında özel bir atölye açmıştır. Her düzeyde resim eğitimini amaçlayan atölyenin hocaları arasında Mehmed Ruhi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat da yer almaktaydılar.²⁸³

2.3.3. Batı Tarzı Resim Yapan Osmanlı Sanatçıları

Sanayi-i Nefise'den önce çoğunluğu Harbiye ve Mühendishane Okullarında eğitim alan ve bir kısmı Avrupa'da da eğitim görmüş olan ressamların resim

²⁸⁰ Bu konuda bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul 1995. Ayrıca bkz. A. Kamil Gören, Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları:1 Sanayi-i Nefise Mektebi/Arts Schools in Turkey:1 The History of Academy of Fine Arts", **Türkiyemiz**, 36-45.

²⁸¹ İlk müdürü matematikçi Salih Zeki Bey olan okulun müfredatına göre I. Sınıfta resim, pastel, menazır, tarih, II. Sınıfta resim, vücut, teşrih, menazır, çamur, tarih gibi dersler yer almaktadır. Asım Mutlu, "Ressam Belkıs Mustafa'nın Yaşamı ve Onun Desenleri ile Yakın Çevresinden Bir Kesit", **Sanat Çevresi**, 12-13.

²⁸² İnas Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında bkz. Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas sanayi-i Nefise Mektebi" **Tarih ve Toplum**, Mart 2003, Sayı 231, Cilt 39, 50-60. A.Kamil Gören, "Yeni Belgeler Işığında İnas sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri", **Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, (Yayına hazırlayanlar) Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, Sosyoloji Yıllığı Kitap:11, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, Mart 2004, 530-545.

²⁸³ Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 26

çevresinde ağırlığı ve etkinliği vardır. Batı tarzı resim yapan ilk Osmanlı ressamı olarak Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861) bulunmaktadır. 1835 yılında Londra ve Viyana'ya gönderilen Ferik İbrahim Paşa, yağlıboya resimleriyle ün yapmıştır.²⁸⁴ Ferik Tevfik Paşa, Enderun'da eğitim gördükten sonra Mühendishane'ye devam etmiş, 1835 yılında Paris'e eğitim için gönderilmiştir.²⁸⁵ Hüsnü Yusuf Bey, 1837 yılında Mühendishane'den mezun olmuştur Mühendishane'deki öğrenciliği sırasında okulun hocalarından Abdurrahman Bey'den perspektif ve gölge dersleri alan sanatçı okuduğu okula resim hocası olarak atanmış daha sonra kendisini geliştirmesi için Avrupa'ya gönderilmiştir.²⁸⁶ Hepsisi de asker olan bu ilk kuşak sanatçılar ışık, gölge, hacim ve havaya göre değişen renklerden ziyade, çizgi ve perspektifi öne alan, tabiatı aynen kopya etmeye eğilimli ressamlardır.²⁸⁷

Batılı anlamında resim anlayışının yaygınlaşmasında en önemli dönem, XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlar. Bu kuşaktaki sanatçıların yurt dışında eğitim alma fırsatı bulmuş olmalarının yanı sıra üslup değişimleri gösterdikleri dikkat çeker. Büyük ölçüde Paris'te akademik sanatın temsilcisi J. Léon Gérôme (1824-1904), Gustave Boulanger (1824-1888), Alexandre Cabanel (1823-1889) gibi sanatçıların yanında eğitim alan sanatçılar, Adnan Turani'ye göre, yurda, David-Ingres klasizminin akademikleşmiş eğitimi yanında romantik paletin adeta tüketilmiş imkanları ve bir parça da Barbizon Okulu ile Courbet'nin (1819-1877) peyzajist doğa natüralizmiyle dönmüşlerdir. Sonuç itibarıyla manzara ve natürmort konularına ağırlık vermişler ve geniş bir detay zevki yanında büyük bir gözlem çabasıyla geleneksel tasvir duyarlılığını modern resmin teknik sorunları ve üslup bütünlüğü içinde birleştirip Türk resminin özgün eserlerini meydana getirmeyi

²⁸⁴ Sami Yetik sanatçının klasik gerçekçi anlayışta resim yaptığını söylemektedir. Dinlediği bir hikayeye göre Sultan Mecid'in çehresindeki çiçek bozuklarını da tek tek resmeden sanatçı bu sebeple mükafat yerine ceza görmüştür. Sami Yetik, **a.g.e.**, 12

²⁸⁵ Sami Yetik, **a.g.e.**, 11-12

²⁸⁶ Süheyl Ünver'in, Hüsnü Yusuf hakkında, sanatçıya ait ve kendisine ulaşmış eskiz niteliğindeki koleksiyona da dayanarak verdiği bilgiye göre Hüsnü Yusuf Bey, İstanbul ve Anadolu'nun tarihi yerlerinden bugün mevcut olmayanları tespit için birçok çalışmalar gerçekleştirmiştir. Süheyl Ünver, "Ressam Hüsnü Yusuf Bey Hakkında", **Ankara Sanat**, 6-7

²⁸⁷ S.ezer Tansuğ, **Çağdaş Türkiye Sanatı**, 42.

başarmışlardır.²⁸⁸ Bu kuşak sanatçılar ile romantik manzara resmi duyarlılığı Osmanlı yorumuyla önemli bir tür olarak ortaya çıkar. Osman Hamdi Bey hariç genelde figür resmi karşısında ise geleneksel terbiyeden kaynaklanan bir tereddütle hareket edilir.²⁸⁹ Nurullah Berk, sanatçıların resimlerinde en önemsiz ayrıntıya yer vererek gösterdikleri titiz işçiliği el ustalığı geleneğinden gelen bir zanaatçı kaygısı olarak niteler ve gelip geçici kıymetlere önem vermedikleri ve samimiliği her şeyden üstün tuttukları vurgusuyla onları “bizim ölçümüzde klasik” olarak değerlendirir.²⁹⁰ Batılı anlamdaki resim anlayışında bir atılımın yaşandığı bu dönem ressamı arasında asker kuşağından Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913) ve sivil kuşaktan Osman Hamdi Bey (1842-1910) gibi isimler öncü rolü üstlenirler. Aynı tarihlerde Paris’te eğitim gören sanatçılardan Şeker Ahmed ve Süleyman Seyyid manzara ve natürmort konularına ağırlık verirler. Genç Osmanlı ressamlarının aldıkları akademik eğitime rağmen manzara konusuna yönelmesinde o dönemin Paris’inde akademizmin kalıplarına karşı çıkan Barbizon Okulu’nun (1830-1870)²⁹¹ etkisi vardır. Barbizon Okulunun özgürleştirici ve her bir sanatçının kendi kişiliğine uygun bir yol bulmasını önermesi, Osmanlı kültürüyle yoğrulmuş, bu sebeple akademik eğitimin kalıplarına uzak olan Şeker Ahmed ve arkadaşlarını etkilemiştir. Osman Hamdi Bey ise kendisiyle aynı yıllarda eğitim gören arkadaşlarının manzara ve natürmorta yönelmelerine rağmen Oryantalizme yönelir ve figürlü bir resimsel anlatımı tercih eder. Anıtsal figürlerin öne çıktığı kompozisyonlarında fotoğraftan yararlanıp devşirilmiş malzemeleri bir araya getirerek kullanan yani yapıtlarında kurgulama-montaj yapmayı seven, ayrıntılarda gerçekçi, kompozisyonlarda ise kurgucu olduğu söylenebilecek sanatçı²⁹² Türk-İslam kültürünü, bu kültüre ait nesneleri, yapıları, Osmanlı kadını, yaşanan hayatı içinden bakan bir oryantalist gözle resmeder.

²⁸⁸ Adnan Turani, **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Resim Sanatı**, 55

²⁸⁹ Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, 10

²⁹⁰ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 20-21

²⁹¹ Bu okul sanatçıları Antikite ve Rönesans’tan beslenen tarihi ve tarihi manzaraları öne çıkaran akademik eğitime onun yanında dönemin teknik gelişmelerine ve yaşam biçimine karşıydılar. Bu sebeple şehrin dışına kaçarak Fontainebleau Ormanına gidiyor doğa resimleri yapmayı tercih ediyorlardı. Bu tutumlarıyla bu sanatçılar kendine özgü, bağımsızlığı ve yerelliği önemsediler.

²⁹² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989

Bu üç öncü sanatçıdan sonra gelen sanatçılar arasında Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Ahmed Ziya (1869-1938), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Halil Paşa (1857-1939) ve Hoca Ali Rıza (1858-1930) gibi asker kökenli isimler başı çekerler. Onları daha birçok asker ve sivil kökenli sanatçı takip eder. Bu isimlerden Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekai paşa, Ahmed Şekûr, Ahmed Ziya, Hoca Ali Rıza gibi sanatçılar daha çok “perspektifli mimari” örneklerinin ön planda yer aldığı manzaralar, natürmortlar ile daha az sayıda iç mekan görünimleri çalışmışlardır.²⁹³ Halil Paşa başlangıçta akademik tarzda portreler ve figürler yaptıktan sonra manzara ressamlığını tercih eder.²⁹⁴ Türkiye’de 1914 Kuşağı ile tanınacak olan İzlenimciliğin öncüsü olarak da kabul edilen sanatçı, Batılı izlenimcilerden yalnız ışık, renk ve teknik konularında yararlanmış ve anlık değişimler içinde rengin elinden kayıp gitmesinden çok, onu yerel bir kavrayışla sergileme çabasının içinde olmuştur.²⁹⁵

Sultan II. Abdülhamid’in yayılmacı Avrupa karşısında, İmparatorluğu bir arada tutmanın yolu olarak İslamcılık ideolojini sürdürdüğü bu dönemde, Osmanlı İslam kültürel zenginliğinin, mimarisinin fotoğraflarla belgelenmesi ve propaganda amaçlı kullanılması söz konusudur. Bu dönemde asker ressamının çoğu kültürel zenginliği olan medeni ve gelişmiş yahut o yolda olan bir Osmanlı’yı ortaya koyma ülküsüne bağlanmışlardır. Bu kimliğin oluşumuna katkı sağlayan saray, köşk, cami, çeşme, türbe vb. sivil ve dini mimari örneklerini ve daha çok İstanbul’un güzelliklerini konu alan manzaralar resmetmişlerdir.²⁹⁶

Resim eğitiminin Türk resminde kendine özgü bir grup olarak ortaya çıkardığı Darüşşafakalı yahut Türk Primitifleri olarak bilinen bir grup ressam fotoğrafın verdiği olanaklardan yararlanarak eserler vermişlerdir. Türk resim sanatı içinde Primitifler ve Darüşşafakalı olarak isimlendirilen ressamı, yapılageldiği gibi, Osman Hamdi Bey dönemi sanatçılarından öne almak ve Osman Hamdi Bey dönemi

²⁹³ Semra Germaner, “1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular”, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, 72-73

²⁹⁴ Nurullah Berk, **Türkiye’de Resim**, 25

²⁹⁵ Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 42

²⁹⁶ Zeynep Yasa Yaman, “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed. Zeynep Yasa Yaman, 121

sanatçıları onlardan daha sonra sıralayarak bir takım yorumlara girişmek yanlış olmaktadır. Zira Osman Hamdi, Şeker Ahmed, Süleyman Seyyid, daha sonra adları gelen Hüseyin Zekai, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmed Ziya gibi sanatçıların, Primitifler olarak tanımlanan sanatçılar içinde doğum tarihi bilinenler ve özellikle yaşam öyküleri belgelerle saptanmış Darüşşafakalı ressamlardan daha önce doğdukları ve sanat dünyasında daha önce var oldukları görülmektedir. Bu ressamlar ve eserleri hakkında birçok fikirler üretilmiş olmakla beraber Türk resim sanatı tarihi içindeki yerlerinin tam olarak anlaşılabilmesi için daha detaylı çalışmalara ihtiyaç bulunduğu anlaşılmaktadır.²⁹⁷

1914 Kuşağı'nı oluşturan sanatçılar, büyük çoğunluğu Sanayi-i Nefise'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Avrupa'ya resim eğitimine gönderilen öğrencilerden oluşmaktadır. 1914 yılında Birinci Dünya savaşının başlamasıyla yurda dönmek zorunda kalan bu genç sanatçıların yurda dönüşü İstanbul'un sanat ortamında yeni uygulama ve üslupların katılımı anlamına gelmiştir. Bu tarihten başlayarak sanat ortamını bu sanatçılar temsil edeceklerdir. 1914 Kuşağı yahut Çallı Kuşağı olarak isimlendirilen sanatçı grubu İbrahim Çallı (1882-1960), Sami Yetik (1878-1945), Mehmet Ruhi (1880-1931), Nazmi Ziya (1881-1937), Ali Sami Boyar (1880-1967), Hikmet Onat (1882-1977), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935)'den oluşmaktadır. Esas kişiliklerini Avrupa'da aldıkları eğitimle bulan bu sanatçılardan ilk Avni Lifij 1909 yılında Paris'e gönderilmiş ardından diğerleri devlet bursu ya da kişisel girişimleriyle Paris'e gitmiştir. Burada Ecole des Beaux-Arts'da Fernand Cormon (1845-1924) atölyesinde yada Julian Akademisinde, Jean Paul Laurens (1838-1921) gibi hocalardan akademik

²⁹⁷ Darüşşafakalı Ressamlar yahut Türk Primitifleri olarak isimlendirilen bu ressamların, bu isimlendirilişleri ve Türk resmi içindeki yerleri sanat tarihsel bir sorun olmuş, tartışmalı bir konu olarak ortada durmaktadır. Bu sanatçılar hakkında bazı değerlendirmeler için bkz. Adnan Çoker, “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/9, Ocak 1983, 4-12. Sezer Tansuğ, “Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek: 19. Yüzyıl sonu Foto-Yorumcuları”, **Sanat Çevresi**, S.23, Eylül 1980, 4-7. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Sanat Tarihi**, 88. Sezer Tansuğ, **Gelenekler Işığında Çağdaş Sanat**, 40, 42-43. Nurullah Berk, **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, 11-12. İpek Aksüğü, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950**, 224. Ahmet Kamil Gören, “Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar”, **Türkiyemiz**, 28-41. Z.Yasa Yaman, “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed. Zeynep Yasa Yaman, 107-109

resim eğitimi almışlardır. Ancak müzeleri dolaşarak, kendilerini geliştirmiş ve Batıda yayılma hızını kaybeden İzlenimci Akıma yönelmiş Türkiye’ye döndüklerinde bu akımın temsilcileri olmuşlardır. Türkiye’de açık hava resminin temsilcileri olarak görülen bu kuşak sanatçıları ile eskiye göre konularda bir genişleme görülür. Açık havaya çıkıp İstanbul’un çeşitli görünümünün karşısına geçmiş olan sanatçılar Boğaziçi Ressamları’nın oryantalist manzara geleneğini millileştirerek İstanbul manzaraları yapmışlardır.²⁹⁸ Açık havada yaptıkları manzara resimlerinde Boğaziçi, Bebek, Küçüksu, Göksu, Tophane, Süleymaniye, Üsküdar başta olmak üzere İstanbul’un birçok köşesini resme aktarmışlardır. Pitoresk görünümeler sunan Boğaziçi ve sokak görünümelerini resmetmede yoğunlaşan sanatçılar anıtsal yapıları da ele almışlardır.²⁹⁹ Sanatçılar manzaranın yanı sıra portre, günlük hayat sahneleri, iç mekan, çıplak, savaş konularını da resmetmişlerdir. Figürlü resim, iç mekan konusu çalışırken figürü bozmayan, natüralist, gözleme dayalı eserler üretmelerine karşın açık havada çalıştıkları zaman manzaralarında tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek tarzda bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla çalışmışlardır.³⁰⁰ Türk izlenimcisi olarak ifadelendirilen bu grubun sanatçılarının İpek Aksüğür’e göre Batılı muadillerinden bir büyük farkları vardır. Batılı izlenimciler nesnel ve manevi ideali salt duyular tarafından algılanabilecek bir gerçeklik olarak kavramsallaştırmaktaydılar. Resimler “en doğru” formda yansıtılan duyu algısı içinde kusursuzlukla güzelliği birleştiriyorlardı. Öznel gözlemin gücünü vurgulayan bu tavır, gerçekliğe ve onun nesnellığe yüklediği öneme verilen bir tepkiydi. Gerçekçilik aleyhindeki bu hamle saf akılcılığa değil duyu algısına dayalı bir ideal adına yapılmaktaydı. Romantizmin şiirini ve duyarlılığını kaçınılmaz olarak reddeden bu tavrın kökleri ampirik-pozitivist bir felsefeyle birlikte Kartezyen mantıkta yatmaktaydı. Klasizmin resmin atmosferi içinde tonları belli bir biçimde kullanarak yarattığı derinlik hissini İzlenimciler ufak renk partiküllerinin titreşimleriyle parçaladılar. Bu tekniğin ima ettiği felsefe hayatın bir enerji sisteminden başka bir şey olmadığı inancına dayanmaktaydı. Oysa çoğunlukla

²⁹⁸ Z.Yasa Yaman, “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed.

Z.Yasa Yaman, 140

²⁹⁹ Gül Sarıdikmen, **Türk Resminde İstanbul’un Mimarlık Örnekleri 1860-1960**, 74

³⁰⁰ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 25-26. Nurullah Berk, **Türkiye’de Resim**, 29-34

içlerinde kayda değer bir gelenekçilik taşıyan Osmanlı İzlenimcileri, Batılı izlenimcilerle benzer felsefi içeriğe sahip olmamışlardır. Bu sanatçıların izlenimciliği, sıradan bir doğa sevgisinden destek alan ve Doğulu renkçilik geleneğinin bir uzantısı olan teknik bir olgu şeklinde kalmıştır.³⁰¹ Öte yandan Ahmet Kamil Gören, Tansuğ'un Halil Paşa için yaptığı saptamanın, yani onun izlenimciler gibi anlık değişimler içinde rengin elinden kayıp gitmesinden çok, rengi yerel bir kavrayışla sergileme çabası içinde olduğu gerçeğinin³⁰² 1914 Kuşağı sanatçıları içindede söylenebileceğini ifade eder. 1914 Kuşağı sanatçıları da kalıplaşmış ifadelerle izlenimci akımın uygulayıcıları olmamışlardır Bu kuşağın her bir üyesi kendi üslubunu oluşturmuş bunu yaparken de Batıda aldıkları eğitimin katkısı yanında içinde yetiştikleri ülkenin sanat gerçeklerinden kendilerini tamamıyla soyutlamamışlardır.³⁰³

2.3.4. Sergiler

Sanat çevresinin canlanmasında önemli bir yenilik sergileridir. İlk sergi Sultan Abdülmecid zamanında Oreker yahut Odeker isimli bir sanatçının 1845 yılında Çırağan Sarayı'nda, dışa kapalı olarak sadece padişah ve saraydakilerin görmesine yönelik olarak açtığı ve şehir manzaralarından oluşan bir sergidir. 1849 yılında da Harp Okulu'nda Harbiye ve Harbiye İdadisi'nde hocalık yapan Mösyö Kess ve Joseph Schranz'ın öğrencilerinin suluboya, litografî ve karakalem resimlerinden oluşan amatörler sergisi gerçekleşmiştir. Bu sergi herkese açık olarak düzenlenir. 20 Şubat 1863 tarihinde açılan Sergi-i Osmani de tarım ürünlerinden kuyumculuk işlerine, hat yazıları, ciltler, kitaplar ve resimlerin vb. sergilendiği bir fuar olarak bu bağlamda değerlendirilebilir.³⁰⁴

Bunlardan sonra Şeker Ahmed Paşa'nın 27 Nisan 1873 tarihinde ,Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde açtığı sergi, Türkiye'de açılan halka açık ilk resim sergisi olması

³⁰¹ İpeh Aksüğü, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950**, 130-131

³⁰² Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 42

³⁰³ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resminde "1914 Kuşağı" Sanatçılarının İnsan Figürü Sorunu**, 397

³⁰⁴ Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi** , 125-126

bakımından önem taşımaktadır. Bu sergide, Şeker Ahmed Paşa'nın eserlerinin yanı sıra Saip Efendi, Mesud Bey, Ali Bey, Mösyö ve Madam Guillemet'nin ve diğer bazı yabancı sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. Şeker Ahmed Paşa bu ilk sergisinden sonra 1 Temmuz 1875'te ikinci bir sergi düzenlemiştir. Darülfünun binasında (Basın Müzesi) açılan bu sergiye yağlıboya, suluboya, karakalem, büst veya mimari proje ile katılan çok sayıda azınlık, levanten ve Batılı sanatçı, Ahmed Ali (Paşa), Ahmed Bedri, Halil (Paşa), Osman Hamdi ve Nuri Beyler gibi isimler yer almıştır.³⁰⁵ Sergiler düzenleyen Şeker Ahmed'in bu tarihlerdeki önemli bir görevi de resim alanında yoğun etkinliklerin sürdürüldüğü Sultan Abdülaziz için Avrupalı ressamın eserlerinden bir seçki oluşturmak olmuştur. 1867'de Paris ve Londra'ya seyahat eden Sultan Abdülaziz'in burada gördüğü tablolar dikkatini çekmişti. Sultan Abdülaziz Paris ziyaretinde kendisinin bir karakalem portresini yaparak takdirini kazanmış olan Şeker Ahmed'i kendisi için Avrupalı resamlardan bir kolleksiyon oluşturması için görevlendirmişti. Böylelikle, Gérôme, Alfred Auteroche, A.W. Bouguereau, G.Boulanger, A. Bonheur, Ch. Chaplin, P. A. Cot, A. De Dreux, Ch. Kuwasseg, V. Leclair, G. Washington, Van Marcke, V. Huguet, De Nittis, Harpignies, E. Fromentin, Daubigny, A. Schreyer, A. Yvon gibi sanatçıların eserleri alınmış ve Dolmabahçe Sarayı'nda bir resim koleksiyonu oluşması sağlanmıştır.³⁰⁶

Zamanla yaygınlaşan sergilerin birtakım kulüpler tarafından düzenlenmesi söz konusu olmuştur. 1880 ve 1881 yıllarında Elifba Kulübü (Club de l'ABC) iki sergi gerçekleştirmiştir. Elifba Kulübü 1880 yılında ilk sanatçı lokali olarak Beyoğlu'nda açılan ve güzel sanatlar kulübü olarak faaliyet gösteren, üyeleri arasında Türklerin yanı sıra gayrimüslim ve yabancıların bulunduğu bir oluşumdur. Bu kulübün Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda açtığı ilk sergiye Osman Hamdi Bey, Prenses Nazlı Hanım, Kirkor Köçeoğlu, Bogos Şaşıyan, Matmazel Serviçen gibi isimlerin yanında, Osmanlı hayatına ilişkin resimleriyle tanınan Preziosi ve oğlu, Farnetti, Caruana, mimar Vallauri, Madam Walker gibi yerli yabancı birçok sanatçı iştirak etmişlerdir. Tepebaşı Şehremaneti Bahçesi içindeki köşkte açılan ve 220 yapıtın yer

³⁰⁵ Mustafa Cezar, **a.g.e.**, 428. Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergiler hakkında ayrıca bkz.

Mustafa Cezar, "Şeker Ahmed Paşa'nın Tertiplelediği Resim Sergileri, **Sanat Çevresi**, 8-11

³⁰⁶ Sema Öner, "Geçmişten Günümüze Önemli Bir Birikim Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu", **Milli Saraylar Dergisi**, 87-95. Semra Germaner- Zeynep İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, 82

aldığı ikinci sergiye, Osman Hamdi Bey, Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyid, Rifat, Mahmud, Münir, Rıza Bey, Melkon, Civanyan, Bogos Şaşıyan, Kirkor Köçeoğlu, Oskan Efendi, Misak Efendi gibi Osmanlı sanatçılarının yanı sıra Farnetti, Aivazovsky, Tissot, Preziosi, Hayette, Madam Walker, Vallaury, Caruana gibi yabancılar katılmıştır.³⁰⁷

Ressam Caruana 1882 Eylül’ünde özel bir sergi açmıştır. Yine aynı yıl Beyoğlu Caddesi Büyük Lüksemburg Otelі’nin karşısında İtalyan Balmumu Heykeller Sergisi gerçekleşmiştir. Bu sergilerin ardından 1901, 1902, 1903 yıllarında İstanbul Salonu sergileri düzenlenmiştir. Beyoğlu’nda açılan ve İstanbul’un İlk Salonu ismini almış olan sanatçı lokalinin düzenlediği bu sergilerden ilki, lokale devam eden sanatçıların katılımıyla, Mimar Vallaury ile Le Stamboul gazetesi müdürü Regis Delbeuf’ün öncülüğünde ve Fransız Elçisi Contans’ın desteğiyle, Bourdon adlı Fransız bir tüccarın Pera’daki Passage Orientale’deki konağında açılmıştır. İkinci sergiye birinci sergiye de katılmış olan Osman Hamdi, Ahmet Ali, Halil Bey, Adil Bey, Farnetti, Zarzecki, Bello, Valeri, F. Zonaro, L.de Mango gibi isimlerin yanı sıra Ahmed Rifat, Ahmed Ziya, Şevket, Halil Naci, Kâmil, İzzet Mesrur Beyler de katılır. 1903 yılında düzenlenen sergi, yağlıboya, suluboya, karakalem, gravür, mimari proje, ve mimari resimlerden oluşmaktadır. Bu sergiye Ömer Adil, Ahmed Münip, Ahmet Ziya, Şevket, Şevki, Albay Halil, Hamdi Kenan, Bello, Viçen Aslanyan, L.De Mango, S. Valeri, W. Zarzecki gibi sanatçılar iştirak etmişlerdir.³⁰⁸ Düzenli sergiler düzenleyen bir kurum da 1883 yılında faaliyete geçen Sanayi-i Nefise Mektebi’dir. Okul 1885 yılında itibaren her yıl tekrarlanan sergiler düzenlemiştir. İlk olarak 1886 yılından başlayarak Sanayi-i Nefise’den mezun olan sanatçılar meydana getirmiş oldukları resimlerle sanat ortamına katılmaya başlarlar. Daha sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sorumlu müdürü olan ve Hoca Ali Rıza’yı anımsatan resimler üreten Osman Asaf Bey (1868-1938), portreleri ile tanınan Tekezade Sait (1870-1913), daha çok camilerden olmak üzere iç mekan resimleriyle ünlü Şevket Dağ (1876-

³⁰⁷ Mustafa Cezar, **a.g.e.**, 422-439

³⁰⁸ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 110-111

1944) gibi isimler 1914 Kuşağını oluşturan İbrahim Çallı ve arkadaşlarından önce bu okuldan mezun olan ressamlardan bazılarıdır.³⁰⁹

Birinci Dünya Savaşı yıllarında sergi açma konusunda birtakım zorluklarla karşılaşılır. Savaşın başlamasıyla İstanbul'da yaşayan yabancıların terk ettiği Societa Operaia, Galatasaraylılar Yurdu olur.³¹⁰ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yalnızca Türk Ressamlar için düzenlediği ilk sergi 1916 yılında burada açılır. Her sene açılan Galatasaray Sergilerinin ikincisi de bu mekanda düzenlenir.³¹¹ Daha sonrakiler ise okulun tatil olduğu Temmuz-Ağustos aylarında Galatasaray binasında tertip edilir. Galatasaray Sergileri sanatçıların topluma tanıtıldığı tek mekandır. Bu sergilerde ustaların yanında gençlerin de resimleri sergilenir. Sergi zamanla Paris'teki "Salon"a benzer bir kimliğe bürünmüştür. 1952 yılına kadar devam eden Galatasaray Sergileri özellikle 1930'lu yıllara kadar sanatçı olarak kendini kabul ettirmek bu sergilere katılma ile sağlanabilmiştir.³¹²

Sanayi-i Nefise'nin ve ardından açılan bazı kursların, sergilerin, Pera başta olmak üzere bazı bölgelerde başlayan sanat pazarının oluşmasında önemi büyüktür.³¹³ Bu dönemde, sergilerle ve oluşmaya başlayan sanat piyasasıyla alakalı olarak Osmanlı basınında güzel sanatlara karşı bir ilginin geliştiğine de şahit olunur. 11 Mayıs 1872'de Hakayıku'l-Vekayi'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasından epey zaman önce yayınlanan bir yazıda şöyle denilmektedir: "Güzel sanatları gelişmemiş bulunan bir devlet, medeni bir devlet olarak kabul edilemez. Osmanlı imparatorluğunda mimari, heykel, resim ve müzik, iptidai ve geri bir manzara göstermektedir...Bir resim ve mimarlık mektebinin açılması, Avrupa'dan getirilecek öğretmenlerin ders vereceği bir müzik mektebinin tesis edilmesi ve her yıl resim

³⁰⁹ S.Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, 192-203

³¹⁰ Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim Ve Heykel Sanatı**, 22

³¹¹ Daha geniş bilgi için bkz. Ö. Faruk Şerifoğlu (Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, Katalog, YKY, İstanbul 2003

³¹² Zeynep Yasa Yaman, "Galatasaray Sergileri", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.3, 372

³¹³ Bu konuda bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul 1995. Ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları:1 Sanayi-i Nefise Mektebi/Arts Schools in Turkey:1 The History of Academy of Fine Arts", **Türkiyemiz**, 36-45.

sergilerinin açılması gereklidir.”³¹⁴ Dönemin sergilere katılan sanatçıları üzerine eleştiri yazıları yazan bir ismi Adolphe Thalasso’dur. Thalasso, Şehzade Abdülmecid’e ithaf ettiği “L’art Ottoman Les Peintres de Turquie” isimli bir kitap da yazmıştır. Burada Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi, Halil Paşa gibi Türk sanatçıların yanında batılı bazı sanatçıların ve Sanayi-i Nefise hocalarının eserleri üzerine değerlendirmeler yapmıştır.³¹⁵

2.3.5. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

II. Meşrutiyet sonrası, Meşrutiyet yönetiminin sosyo-kültürel ortamının hazırladığı şartlarda Türk resmi yeni bir atılım içinde olmuştur. Bunun ilk adımı Türk ressamlarının ilk kez bir meslek birliği etrafında toplanma isteğiyle 1909 yılında meydana getirilen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir.³¹⁶ Cemiyetin kuruluşu ressam Mehmet Ruhi’nin önerisiyle ve Veliaht ressam Abdülmecid Efendi’nin (1868-1944) desteği ve himayesiyle gerçekleşir. Kurucuları arasında Mehmet Ruhi (1880-1931), Sami Yetik (1878-1945), Hikmet Onat (1882-1977), İbrahim Çallı (1882-1960), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Şevket Dağ (1876-1944), Hoca Ali Rıza (1858-1930), Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, İzzet Mesrur (1873-1952) ve Mahmud bulunmaktadır.³¹⁷ Büyük çoğunluğu asker kökenli ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılar tarafından kurulan cemiyet, daha sonra katılan Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1886-1927), Thomas Efendi, Mithat Rebi, Müfide Kadri (1890-1912), Murtaza gibi ressamlarla üye sayısını artırmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak için kurulmuş olan ilk örgüttür. Cemiyet Abdülkadirzâde Hüseyin Hâşim Bey’in

³¹⁴ Enver Ziya Karal, **Osmanlı Tarihi VII**, 219

³¹⁵ Bkz. Adolphe Thalasso, **L’Art Ottoman Les Peintres de Turquie**, Paris 1910

³¹⁶ Cemiyet 1921 yılında Türk Ressamlar Derneği, 1926’da Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929’da Güzel Sanatlar Birliği adını alır.

³¹⁷ Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, 10. Cemiyet hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Basım Yayın, Ankara 1994. . A. Sinan Güler, **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, MSÜ Batı ve Çağdaş Sanatlar Programı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1994.

yönetiminde Mart 1911 ile Temmuz 1914 arasında 18 sayı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası (gazetesi) adıyla bir de yayın organı çıkardı.³¹⁸ Gazetenin sorumlu müdürü Osman Asaf, başyazarı M. Adil Bey'di. Gazetede, Hoca Ali Rıza, Ruhi Arel, Sami Yetik, Ahmet Ziya gibi sanatçıların da aralarında bulunduğu birçok yazarın sanat sorunlarının irdelendiği, sanat etkinlikleri, sanatçı ve kültür hakkında makaleleri yayımlanır. XX. yüzyılda plastik sanatların önemi üzerinde durması ve sanatla ilgili sorunları dile getirmesi bakımından gazete önemli bir işleve sahip olmuştur.³¹⁹ Les Peintres de Bosphore isimli eser, Ahmed Adil imzasıyla çevrilerek "Boğaziçi Ressamları" olarak tefrika edilir. Gazetede ayrıca yerli sanatçıların özenli bir baskıyla gerçekleştirilen resimleri yayınlanmıştır.³²⁰

2.3.6. Şişli Atölyesi

Bu dönemde Türk resim sanatının en ilginç olaylarından biri de Şişli'de açılan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nin kuruluşu olmuştur. Harbiye Nezareti, Birinci Dünya Savaşı sırasında, C.Esad Arseven'in (1875-1971) müttefik devletlerde bir propaganda programı yapılması önerisini ve bu amaçla hazırlanan raporu benimseyerek yürürlüğe koymuştur.³²¹ Rapor kültür ve sanat etkinliklerinin uluslararası etkisini hedef almaktadır. Bu başarının sağlanması için, Viyana ve Berlin'de resim sergileri açılmasına karar verilir. Resimlerin üretimi için Şişli'de Bulgar Çarşısı'nda boş ve terk edilmiş bir arsa üzerinde daha sonra Şişli Atölyesi olarak ünlenecek bir atölyenin kurulması gerçekleştirilir. Atölye Celal Esad Arseven'in ısrarlı girişimleri ve dönemin istihbarat dairesi reisi Seyfi Paşa'nın desteğiyle kurulmuş ve sanat yoluyla Türklerin Avrupa'da sempati kazanması amacıyla, burada üretilecek eserler başta olmak üzere dönemin diğer sanatçılarının

³¹⁸ A. Sinan Güler, **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, MSÜ Batı ve Çağdaş Sanatlar Programı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1994, 49. Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı Ehl-i Hireften Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İst. 2007, s.XI. Seyfi Başkan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 25

³¹⁹ A. Sinan Güler **a.g.e.**, 124.

³²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.Seyfi Başkan,**a.g.e.**, 25-47

³²¹ Celal Esad Arseven, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Haz. Ekrem Işın, 20

katılımı ile oluşturulacak bir serginin Avrupa’da, Viyana ve Berlin’de sergilenmesi ana bir ilke olarak ortaya konmuştu. Zorlu koşullarda çalışmaların yapılabilmesi için boya, muşamba gibi gereçler ve kompozisyonda kullanılacak askerler ve at , top arabası, silahlar vb. şeyler genelkurmay tarafından karşılanmıştı.³²² 1917 yılında Harbiye Nezareti, konusu savaş sahneleri ve askerlik olan tabloların yapılması için Mehmet Ali Laga, A.Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, A. Cemal Benim gibi sanatçıları bu atölyede topladı. Şehzade Abdülmecid Efendi’nin de sanatçılara olan desteğini göstermek amacıyla ziyaret ettiği bu atölyede Balkan ve Çanakkale Savaşları ağırlıklı resimler meydana getirildi. Eserler 1917 Sonbaharında ve 1918 yılının başlarında Galatasaray Yurdunda açılan “Savaş Resimleri ve Diğerleri” adı altında halka sergilendikten sonra, konuları savaş olmayan resimler de eklenerek 1918 yılında Viyana’da sergilendi.³²³ Berlin’de de bir sergi planlanmasına rağmen savaşın olumsuz koşulları sebebiyle bu sergi gerçekleşmedi. Sanatçıların eserlerinde, genellikle, savaşın ardında bıraktığı yıkımlar, yangınlar, cephede mektup okuyan asker, oğlunu askere uğurlayan anne, kağıt ile cephe taşıyan kadınlar gibi sahneleri canlandırmış oldukları görülür. Viyana Sergisi’nden sonra geri getirilemeyen eserler savaş bittikten sonra C.Esad Arseven ve Hikmet Onat’ın çabalarıyla İstanbul’a getirilir. Bu eserlerden 56’sı Maarif Vekaletiyle yapılmış sözleşme ile milli müze oluşturulması amacıyla 12 Mart 1921’de Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’na ayrılmış ve bugünkü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun temelini oluşturmuştur.³²⁴

³²² Bu konuda bkz. Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, 39 vd. C.Esad Arseven, **a.g.e.**, 9-24. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi hakkında ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, “Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi/ The Şişli Studio, The Vienna Exhibition and the proposed Berlin Exhibition”, **Türkiyemiz**, 50-59. Ahmet Kamil Gören, “Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi’nden Viyana Sergisine”, **Antik Dekor**, S.41, İstanbul Haziran 1997, 112-121

³²³ Viyana Sergisi’nin oluşmasında katkısı bulunan sanatçılar, Şehzade Abdülmecid Efendi, Ömer Adil Bey, Ali Sami Boyar, Ali Cemal Bey, Cevad Bey, Feyhaman Bey, Harika Hanım (Sîrel), Halil Paşa, Hikmet Bey (Onat), H.Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmed Ali Laga, Mahmud Bey, Namık İsmail, Ruşen Zahir Hanım, Ruhi Bey, Sami Bey (Yetik), Şevket Bey (Dağ), Tahsin Bey (Diyarbakırlı), Çallı İbrahim’dir. Bkz. Ahmet Kamil Gören, “Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi/ The Şişli Studio, The Vienna Exhibition and the proposed Berlin Exhibition”, **Türkiyemiz**, 50-59

³²⁴ Ahmet Kamil Gören, **a.g.m.**, 50-59. Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, 45

3. GELENEKSEL KİMLİK VE YAŞANTININ SUNUMU

Batılılaşmayla yaşanan yenileşme ortamında bu yapı değişirken Osmanlı sanatçısı eskiyi, geleneksel olanı nasıl sunmuştur. Bu bölümde bu konu ele alınacaktır. İlk bölümde geleneksel kimlik ve yaşantı genel hatlarıyla açıklanacaktır. Daha sonra edebiyatçı ve ressamların konuya yaklaşımları iki bölüm halinde incelenecektir. Bu bölümlerde de, yeri geldiğinde, geleneksel kimlik ve yaşantıya ilişkin açıklamalar yapılacaktır. Edebiyat ve resim bölümlerinde ele alınan sanatçılar ve eserler sınırlı tutulmuştur. Konumuzla ilgili daha birçok sanatçı ve eserden bahsedilebilir. Bununla beraber böyle bir yaklaşım tezin sınırlarını çok genişletecektir. Bundan daha önemlisi örnekleri çoğaltmanın konuya ek bir açıklama getirmeyeceğinin görülmesidir. Konu tekrarı yapmamak için diğer sanatçılar arasında konuya farklı yaklaşımı olan sanatçılar tercih edilmiştir. Konuya yaklaşım açısından amaç olarak tek tek sanatçıların yaklaşımından ziyade bir dönemin yaklaşımı esas alınmıştır.

3.1. Osmanlı'nın Geleneksel Kimlik ve Yaşantısı

Osmanlı modernleşmesi, Osmanlı devlet yapısının, kurumlarının, Osmanlı insanının değişmesini kapsar. Modernleşme olgusu, Osmanlı dünyasındaki hâkim dinin tartışılmasını, ona atfedilen kurum ve kuralların sarsılmasını doğurmuştur.³²⁵ Yüzlerce yıldır süregelen ve rengini dinin verdiği hayat tarzının yerine din dışı bir hayat ve düşünce tarzı yerleşmeye başlamış ve bu durum birey, aile ve kamu hayatının, giderek şehir dokusunun, mimarinin geleneksel niteliğini değiştirmeye başlamıştır.

Bu çalışma bağlamında Osmanlı geleneksel kimliği konusu edebiyatın ve resmin konusu olarak ve görsel bellek yönünden işlendiği için aslında çok yönlü ve daha uzun ele alınması mümkün olan bu konuyu da sınırlayarak şehir dokusu, camiler,

³²⁵ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 13

çeşme, konut gibi mimari yapılar ve bunların çevresinde geçen hayat bağlamında ele alınacaktır.

3.1.1. Osmanlı Kimliği ve Dünya Görüşü

Osmanlı devleti esasen bir din devleti olarak kendisini dünyaya nizam getirecek olarak görmektedir. Kanunlar İslam dininden kaynağını alır. Bununla beraber devlet ve toplum hayatında şer’i hükümlerden daha çok, dünyevi otorite tarafından konan kuralların, örf ve adetlerin hakim olduğu da görülmektedir.³²⁶ Toplumun örgütlenmesi genel görünüm dini geleneklere dayanan bir yapı sergiler.

Modernleşme olgusunun yoğun olarak yaşandığı ve Osmanlıyı her yönden değişime tabi tuttuğu Tanzimat döneminde de devletin ve toplumun geleneksel yapısına hakim olan İslâm dini, Ortaylı’nın tutucu ve ılımlı Tanzimatçı olarak nitelediği, Cevdet Paşa gibi bazı Tanzimatçılar tarafından reform gerektirmeyecek üstün bir nizamın temsilcisi olarak görülmeğe devam etmektedir.³²⁷

XIX. yüzyıla kadar Osmanlı Türkleri kendilerini her şeyden önce Müslüman olarak kabul ediyorlardı. Hiçbir ırki mağrurlukları ve ısrarları yoktu. Hatta Türk adı dahi bir anlamda İslami niteliktedir. Osmanlı devleti de kuruluşundan düşüşüne kadar İslam gücünün ve inancının ilerlemesine ve savunulmasına kendisini adanmıştır. Osmanlılar için imparatorluk İslamiyetin ta kendisi idi. İmparatorluğun toprakları “memâlik-i İslâm”, hükümdarı “İslâm padişahı”, orduları asâkir-i İslâm”, dini başkanı “Şeyhülislâm” idi. Osmanlılar, kendi kimliklerini diğer herhangi bir İslâm milletinden çok daha büyük ölçüde İslâmlık içinde eritmişlerdir.³²⁸ Bununla beraber Osmanlı devleti dini hoşgörünün büyük ölçüde yaşandığı bir devlettir. Cemaatlerin dini, iktisadi, adli ve maarife ilişkin işleri kendilerine bırakılmıştır. Hatta bu

³²⁶ İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 265

³²⁷ Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, 1-10

³²⁸ Bernard Levis, **a.g.e.**,13-14

cemaatlerin ruhani liderlerine, kurumlarına rütbe ve imtiyazlar bahşedilmiştir.³²⁹ Osmanlı Devleti, Selçuklu devletinin coğrafi, fikri, ilmi, kültürel mirası üzerine kurulmuştur. Selçukluların diğer İslâm topluluklarından istifade ederek Osmanlı'ya ulaştırdığı bu mirasta, sağlam bir dini inanç, bu inançtan destek alan bir dünya görüşü vardır. Hükümdarlar ilahi bir görevi taşıma idarki içinde “nizâm-ı âlem”i ve “cihan hakimiyeti”ni gerçekleştirmek istemektedirler. Allah'ın yarattığı varlık olarak evren, içindekilerle birlikte insana verilmiştir. İnsan içinde bulunduğu bu evrenden ayrı ve üstün bir varlıktır. Bu evreni, insanların rahat ve mutlu yaşayabileceği bir nizama sokmak gerektiğine inanır.³³⁰

3.1.2. Osmanlı Şehir Kimliği

Osmanlının geleneksel kimliği ve dünya görüşü onun sanatını, mimarisini, şehrini, insanını da biçimlendirmiştir. Osmanlı şehirleri Turgut Cansever'in işaret ettiği gibi İslami özelliği en üst düzeyde yansıtan şehirlerdir. Bu şehirler mahalli şartları dikkate alan mimari çözümleri ve şehirde her konuta özel bir şahsiyet kazandırmaya imkan tanıyan bir üst yapı ve getirdiği standartlar ile evrensel ve mahalli ile ferdi olanın, güncel olanın görünüşteki tezatlarının, insanlık tarihinde benzeri olmayan bir çözümlemesini ortaya koymuştur. Böyle olunca her yapıya bir kimlik kazandırılmış, her yapı bir tektonik olma vasfına ulaştırılmış ve şehrin tektoniklerin yezini topluluğu olarak düzenlenmesi gerçekleştirilmiştir.³³¹

Doğan Kuban, Anadolu Türk şehrini doğal çevre ile insan yapısı arasında kurulabilecek ilişki bakımından güzel bir örnek olarak niteler. Ayrıca Osmanlı şehirlerinde karşılaşılan biçim ve işlev ilişkisinin çağdaş şehir planlamacılarının bugünün şehrinde bulamadıkları bir olgunlukta olduğunu ifade eder. Bu şehir yapısı, bölgesel koşulları dikkate alan, sokakların araziye uyan organik yapısı, konutla yeşilin karışması, camilerin egemen olduğu silüetleriyle aynı kültür yapısını yansıtır.

³²⁹ İlber Ortaylı, **a.g.e.**, 200

³³⁰ S.Hayri Bolay, **Osmanlı Düşünce Dünyası**, 41

³³¹ Turgut Cansever, **a.g.e.**, 38

Bu doğallık, insanla fiziksel çevre arasında, her zaman, arzulanacak bir ilişki yaratır.³³²

Bu şehir, ki İstanbul bu şehir anlayışının mükemmel bir örneğini sergilemektedir, İslami durum ve tavır alışların bir yansıması ve dünyayı güzelleştirmenin bir aracı olan mimari eserlerle süslenmiştir. Bu mimaride İslamın düzenleyip tanımladığı tutumlar tasarım sürecinde baskın psikolojik unsurlardır ki yansımalarını, aynı zamanda, hayatın içinde bulur. Tevazu, saygı, sevgi, hayat tarzının sadeliği, topluma ve geleceğe karşı sorumluluk şuuru gibi duygularla bağını kurarak insan ölçeğinde abidevilik olarak tezahür eder. İnsana tahakkümü ve onu yönlendirmeyi reddeder ve onu pasif bir izleyici olmaktan kurtararak aktif bir seyirci yapar. Mimari ve sanat seyirlik eğildir. Hayatların ve inancın ayrılmaz bir parçası halindedir.³³³

Şehirde, her noktadan görülebilen bir tabiat parçası, bir tepe, ağaç grubu yahut bir mimari eser, cami, minare, bir abide, evlerin, sokakların arasından fark edilerek herkese şehrin neresinde olduğunu anlama fırsatı vermektedir. Yanlarında ulu çınarların yer aldığı önemli abideler ise mimari ve sanat değerleri ile pek uzaktan fark edilen ve şehirliyi, her fırsatta kendine çeken odak noktalarını belirler.

Osmanlı şehrinde her ev bir aile için inşa edilmiştir. Evde mahremiyet esas olduğu için bir iç avlu ya da bahçeye açılan düzene göre biçimlenmiştir. Çevresiyle birlikte ailenin, yaşlı ve çocukların ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanmıştır. Türk evi genellikle iki yahut üç katlıdır. Üç katlılarda alt kat kiler diğer ikisi konut için kullanılır. Genellikle iç avludan üst kata çıkılır. Bu kat kadının dış dünyayla ilişki kurduğu yerdir. Onun için burası mümkün olduğunca sokağı görecektir şekilde biçimlenir.³³⁴ Evler çoğunlukla ahşap olup cepheler güneşe göre çıkma ve cumbalarla zenginleştirilmiştir. Geniş pencereleri önünetakta kafesler geçirilmiştir. Bu kafesler sayesinde içeriden dışarıyı seyretilirken dışarıdan içerisi görülemez.

³³² Doğan Kuban, **Sanat Tarihimizin Sorunları**, 170.

³³³ Turgut Cansever, **a.g.e.**, 33-34.

³³⁴ Doğan Kuban, **a.g.e.**, 195-196

Evler genel olarak haremlik ve selamlık olarak tasarlanır. Selamlık erkekler tarafından kullanılır. Harem, ailenin, kadınların ve çocukların oturduğu ve aile hayatının geçtiği yerdir. Odalar ihtiyaca göre değişik büyüklüktedir. Odalarda yüklük adı verilen dolaplar vardır. Bunların içine yataklar konulur. Aynı oda yatmak için olduğu gibi yemek ve oturmak için de kullanılabilir. Duvarlar boyunca sedirler ve sırt yastıkları vardır. Mütevazı bir evde yeterli bir konfor sağlayan şilte, yastık, kilim, örtüden ibarettir eşyalar. Odaların güzelliğini ahşap işçilik ve kullanılan kumaşlar belirler. Daha büyük evlerde tavan süslemeleri, kapı ve dolap kapaklarındaki işlemler ayrı bir yer tutar. Ocak ve mangal da ailenin maddi durumuna göre süslü birer unsur olarak yer alır.

İnsan ölçeğini tam anlamıyla dikkate alarak tasarlandığı için belirgin bir tevazuyu da yansıtan Türk evi, şehir planlamasında önemli bir yere sahiptir. Evlerin ölçüsünün küçük olması, şehrin içindeki önemli yapıları, şehrin tabiatını ve bunlarla birlikte insanı yüceltmektedir.

Osmanlı şehrinde mahalle, fiziksel tanımlamanın ötesinde anlamlar taşımaktadır. Sosyal dayanışma, mahalle sınırları içinde kişiye uzanabilen bir nitelik taşımıştır. Mahalle dayanışmanın şekillendiği, dayanışma ruhunun canlılığının sürdüğü temel birimdir. Mahalle ayrımlarının ölçütü sınıfsal, ekonomik olmaktan çok dinidir. 19. yüzyıl ikinci yarısına dek imam mahallenin hem dini hem sosyal idarecisidir. Mahalleye yerleşmek isteyen herkes imamın onayını aşmak zorundadır.³³⁵ Mescit, cami mahallenin merkezidir. Mahalle mektebi de caminin yanında yahut içindedir. Orta çaplı bir caminin yanında mektebin yanı sıra medrese, türbe, imaret gibi yapılar bulunmaktadır. Cami zaten yeni kurulacak bir şehir ya da imar e iskan olması arzu edilen yeni bir semtin çekirdeğini teşkil ediyordu. Bunun etrafına çarşı, pazar yeri, namaz saatini bekleyenler için kahvehaneler gibi diğer işlevler yerleşmektedir.³³⁶

³³⁵ 19. yüzyılda, devlet, tayin edilmiş muhtarı imamın yerine değil yanında görevlendirmiştir. Bu durum imamın gücünün devam ettiğini göstermektedir. Bkz. İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, 30.

³³⁶ Doğan Kuban, **a.g.e.**, 157.

Sokakların yapısı sade ve doğaldır. Organik yapısıyla can sıkıcı olmaktan uzaktır. Aynı zamanda sessiz, neşeli ve huzur vericidir. Sokaklarda her şey abartısız bir uyum içindedir. Mescit, mezarlık, bunlardan sokağa sarkan ağaçların, sarmaşıkların yeşilliği, çeşme, tek sıra halinde genellikle iki katlı olan konutlar bir denge ve bütünlük içindedir. Şehrin abidevi eserleri sokaktaki bu ölçü ve orantılarla uyumludur.³³⁷

Mescidin merkeze oturduğu mahalle ve sokakta halkın su ihtiyacını karşılayan çeşmenin de ayrı bir önemi vardır. Şehrin her köşesinde, hemen hemen her sokağında yüzlerce çeşme yapılmıştır. Hepsi yapıldığı çağın sanat üslubunu aksettiren çeşmelerin kimi çok mütevazı kimisi muhteşem ve iddialı birer küçük sanat eseridir.³³⁸

Özellikle Osmanlı başkenti İstanbul'un bir özelliği mezarlıklardır. Şehrin dış sınırlarını yeşil bir kuşak gibi uçsuz bucaksız mezarlıklar sarmıştır. Ulu selvi ağaçlarıyla kaplı bu sahalar, surların dışında Marmara'dan Eyüp'e, Eyüp sırtlarına, Kasımpaşa'dan Tepebaşı'na, Şişhane'ye, Taksim Ayaspaşa'ya Tophane'ye kadar uzanmaktadırlar. Anadolu tarafında da Üsküdar'dan Kızıltoprak'a kadar uzanan Karacaahmet mezarlığı bulunmaktadır. XIX. yüzyılda şehrin büyümesiyle bazı kısımlarında bu yeşil kuşak bozulmuş olsa da genel manzarada hakimiyetini korumaktadır. Ayrıca yoğun yerleşim yerlerinde, mahalle, sokak aralarında ve bazı hayratın etrafında da küçük mezarlıklar bulunmaktadır. Özellikle mahalle aralarında birkaç ağacın gölgelediği küçük mezarlıklar şehir görünümünün başlıca özelliklerinden biri olmuştur.³³⁹

3.1.3. Geleneksel Yaşantı

Osmanlı toplum yaşantısının temeli ailedir. Ailede baba evin ve ailenin sahibidir. Baba iyi idare ile, yerine göre acı-tatlı, sert ve yumuşak davranarak aileyi yürütür.

³³⁷ Karoly Kos, **a.g.e.**, 111

³³⁸ Suriçi İstanbul'unda kitabeli ve irili ufaklı 400'den fazla çeşme olduğu tespit edilmiştir. Bkz. Semavi Eyice, **Tarih Boyunca İstanbul**, 135

³³⁹ Semavi Eyice, **a.g.e.**, 226-228.

Ailenin iyi ve faziletli vasıflar kazanması, fenalıklardan uzak tutulmasıdır amacı. Kadın ise eşine ev idaresinde yardımcıdır. Eşi olmadığı zamanlar onun malı ve çocuklarının koruyucusu ve vekili odur. Yanında olduğu zaman müşkül işlerinde öğütçüsü ve danışmanı, sıkıntı anlarında keder ortağı ve arkadaşısıdır. Kadın eşine samimiyetle bağlıdır. Eşinin rızası nerede ise ona önem verir. İffetlidir ve eşine bağlıdır.³⁴⁰ Ailede çocuk yetiştirilmesine büyük önem verilir. Çocuğun yanında daima iyilik ve hayır sahibi kimseler övülür ve kötüler kınanır. Çocuğu lükse alıştırmamak için çaba gösterilir. Büyüklerin meclisinde az konuşturulur. Soru sorduklarında kısa cevap verilir. Çocuğa ne çok yumuşak davranılır ne de çok öfkeli ve kızgın. İyilik ve yardım etmek öğretilir ve cömertliğe alıştırılır. Hergün bir miktar tembelliğe ve oyune müsaade edilir. Kız çocuklarına ayrıca, haya, iffet, erkeklerden sakınma ve koruma ve ev hususunda alaka gösterilir.³⁴¹

Komşuluk, mahalle kültürünün, aileden sonra, çok dikkat edilen ve önemsenen bir özelliğidir. Komşuya iyilik etmek, karşılaşıldığında selam vermek, hastalandığında ziyaret etmek, arkasından çoluk-çocuğunu imkan ölçüsünde himaye etmek, onun gizliliklerini örtmek komşuya karşı yapılması gerekenlerdendir.³⁴²

Kadınların ev içi giyimi, başta oyaly yemeni veya beyaz tülbent, üstte dokuma bezden hilali gömlek, basma yahut pazen tek cepli entariden oluşur. Kışın hırka da giyilir. Dış mekanda, uzun yakalı, önden açık, bedeni ve kolları bol, eteği uzun, yakasının kesimi boyna oturmuş yuvarlak yahut v biçimi bir kıyafet olan ferace giyilir. Başta hotoz üstüne feraceyle kullanılması adet olan, genellikle bir parçası baştan çeneye, diğer parçası çeneden başa doğru bağlanan ve iki bölümden oluşan beyaz renkli bir örtü olan yaşmak takılır. Daha sonraları Şam ve Halep işi düz siyah çarşafı birlikte peçe de yaygınlaşmıştır. Ayakta bir parmak topuklu rugan, çekme terlik, elde tercihan şemsiye bulunur. Erkekler başlarına fes takarlar. Festen önce Müslümanlar tarafından sarık ve kavuk birçok çeşidiyle kullanılmıştır. Kavuk şekli kişinin sınıf ve mesleğine göre değişmekteydi. Zamanla Osmanlı milletin sembolü

³⁴⁰ Kınalızâde Ali Efendi, **Devlet ve Aile Ahlâkı**, 15,41

³⁴¹ Kınalızâde Ali Efendi, **a.g.e.**, 65-67

³⁴² Kınalızâde Ali Efendi, **a.g.e.**, 268.

olan fes birçok çeşidiyle halk tarafından kullanılmıştır. Öyle ki gayrimüslimler şapkaya rağbet edince Müslümanlar fese bir sembol olarak daha fazla sarılmışlardır.³⁴³ Toplumda erkek giyiminin kısmen statü belirleyen bir özelliği vardır. Esnaf genellikle sade bir kıyafet giyer. Üstünde bir entari, başta hafif serpuş, ayaklarda yumuşak bir çizme ya da çarık bulunur. Kıyafetin renkleri esnafın sattığı ürüne göre değişiklik gösterir. Kıyafetler kaftan, haydari, cüppe, dolama, entari, şalvar, cepken, potur, don, yelek vb. oluşur. Daha sonraları batı etkisiyle, Tanzimat döneminde giymeye başlanan sıra düğmeli, uzunca etekli, dik ve kapalı yakalı alaturka setre de yaygın bir giyim tarzı olmuştur.³⁴⁴ Altta Fransız biçimi paçası dar, yukarısı geniş bir pantolon, içe gömlek, ayaklara çekme potin, arkası sustalı galoş kundura giyilir. Alaturka setre daha geç önemde yerini İstanbullulara bırakır. İstanbullu, uzun etekli, düz yakalı, geniş eteği diz kapağına kadar uzanır, omuzları geniş, beli dardır. Ev içinde başta takke, hilali gömlek, pamuk fanila, gecelik entarisi, üstte hırka, kışsa kürk, ayakta ise terlik bulunur.

Ailenin eğlencesi, özellikle uzun kış gecelerinde, çoğu zaman, bir mangalın ya da bir tandırın çevresinde oturup sohbet etmektir. Tandır yahut mangal çevresinde ayrıca, kitap okunur, çeşitli oyunlar oynanır, masallar söylenir, hikayeler anlatılır, bilmece sorulur.

Dışarıda insanların en çok rağbet ettiği yerler Karagöz, ortaoyunu ve meddah gibi gösterilerin sergilendiği kahvelerdir. Karagöz ve meddah en ziyade Ramazan gecelerinde takip edilir.³⁴⁵ Karagöz-Hacivat gölge oyunu tek kişi tarafından ahneye konulur. Karagöz halk tipidir. Hacivatsa okumuş, bilmiş biridir. Oyunda toplumsal olaylar, insan ilişkileri ince bir hicivle eleştirilir. Bununla beraber zamanla oyundaki hiciv havası sulu bir laf kalabalığına dönmüştür. Açık havada oynandığı için, meydan oyunu, zuhuri olarak da bilinen Ortaoyunu ise metinlerin bölünmesi, kişileri, fasılları bakımından karagöze benzer nitelikler göstermektedir. Meddah, eski İstanbul'un en eski eğlencelerinin başında gelir. Karagöz'den farklı olarak güldürü ögesiyle birlikte

³⁴³ Orhan Koloğlu, **Türk Çağdaşlaşması 1919-1938, İslama Tepki, İslamda Tepki**, 204

³⁴⁴ Sermet Muhtar Alus, **İstanbul Kazan Ben Kepçe**, 33

³⁴⁵ Ahmet Refik, **Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul**, 76.

bir konu, öykü ders verir biçimde bir anlatıcı tarafından seyirciye aktarılır. Her şey, sahne, dekor, şahıslar meddah tarafından sergilenir.³⁴⁶

Ramazan ayı ibadet ayı olmasının yanı sıra bir eğlence ayıdır. Özellikle teravih sonrası, sohbeti tercih edenler ağaç altı kahvehanelerine giderler. Saz ve sözden hoşlananlar saz şairlerini dinlemek için Çemberlitaş'ta Tavukpazarı'ndaki saz şairleri kahvehanelerine veya zilli, darbukalı, zurnalı, semai kahvehanelerine dağılır. Herkes kendi zevkine göre zaman geçirir. XIX. yüzyıl sonlarından itibaren Şehzadebaşı'nda Direklerarası ramazan gecelerinin en tutulan gezinti ve eğlence yeri olmuştur. Çahhaneleri, koraathaneleri, tuluat tiyatroları insanların ilgisini çeken yerler arasındadır.

Geleneksel yaşantıda mesire eğlencelerinin ayrı bir yeri vardır. İlkbaharın gelmesiyle insanlar, eğlenmek için mesire yerlerine gitmeye başlarlar. Mesire geleneği Lâle Devri ile başlayıp ilerleyen yıllarda özellikle Tanzimat zamanında yaygınlaşmıştır. 1851'de Boğaziçi ulaşımını kolaylaştıran Şirket-i Hayriye'nin kurulmasıyla, Boğaziçi gezinti yerleri bir kat daha önem kazanmış, ulaşım kolaylığı insanları buralara çekmiştir.³⁴⁷ Boğaz çevresiyle birlikte İstanbul'da onlarca mesire yeri vardır. Buralar toplumsal yaşam ve boş zamanı değerlendirme açısından en hareketli yerler olarak ön plana çıkmışlardır. Mesirelerde geniş bir sosyal sınıf, çeşitli yaş ve mevkiye sahip insanlar, aynı sosyal alanları ve eğlence biçimini paylaşıyorlardı. Buralarda ağaçlar altında oturulur, sohbet edilir, yemekler yenilir. Uzun yürüyüşlere çıkılır, kahveler içilir, gölgesi geniş ağaçların altında şekerlemeler yapılırdı. Ağaçlara salıncaklar kurulur. Sazlar çalınır, şarkılar söylenilir. Mesire yerleri seyyar satıcılarla doludur. Kahveci kahve satar. Yanına su ve çubuk ekler. Şerbetçiler, şekerciler, çalgıcılar, gruplar arasında dolaşan Rum ve Ermeni çengiler bu hayatın değişik renklerini oluştururlar.³⁴⁸

³⁴⁶ Refik Ahmet Sevengil, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu**, 44. Selim Nüzhet Gerçek, **İstanbul'dan Ben de Geçtim**, 141.

³⁴⁷ Refik Ahmet Sevengil, **a.g.e.**, 135

³⁴⁸ O.G.de Busbecq, **Türkiye'yi Böyle Gördüm**, 114-115

3.2. Edebiyatta Geleneksel Kimlik ve Yaşantı

1839 yılında Tanzimat’la birlikte, Osmanlı devletinde siyasal ve sosyal alanlarda batılılaşma noktasında hızlı değişimler başlamıştır. Lale devrinden beri yavaş da olsa sürdürülen batılılaşma çabaları, bu tarihten itibaren devletin resmi politikası haline getirilmiştir. Devletin sadece askerlik alanında değil diğer batılı kurumlara da yer verme niyeti ortaya çıkmıştır. Bu sebeple açılmış olan ve batı tarzı eğitim veren yeni tip okullardan ve kurumlardan yeni bir nesil yetişmiştir. Yabancı dil öğrenimi önem kazanmış ve bu yolla da batı kültürüyle doğrudan ilişki kurma imkanı bulan genç aydınlardan oluşan bir zümre oluşmuştur.

Osmanlı devletinde batılılaşma yönünde sürdürülmekte olan siyasi ve sosyo-kültürel faaliyetlere 1859 yılından itibaren edebi faaliyetler de eklenmişti. Batılı tarzda ilk romanlar 1860’larda görünmeye başlamıştı. Tercümelerle başlayan faaliyetleri bir süre sonra telif eserler takip etmişti. Edebiyatımızda ilk yerli hikayeleri Ahmet Mithat Efendi, 1870’te basılan Kıssadan Hisse ve Letaif-i Rivayat serileriyle vermişti. Onu Şemsettin Sami’nin 1872 yılında yayınladığı Taaşşuk-ı Fitnat eseri takip etmiştir. Hikayecilik ve roman alanındaki bu ilk eserlerden sonra daha başkaları birbiri ardına çıkarak topluma okuma zevkini aşılama ve toplumu bilgilendirme görevlerini yerine getirmişlerdir.

1870’lerde başlayan Türk roman ve hikayeciliği başlıca iki koldan gelişmiştir. Bunlardan birincisi, Ahmet Mithat Efendi’nin temsil ettiği, toplumun hikaye ve romana alıştırılması için batı tarzı hikaye ve romanla, geleneksel Türk halk hikayelerinin uzlaştıran yoldur. İkincisi ise, yerli hikaye örneklerini göz önüne almadan doğrudan batı hikaye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan ve Namık Kemal’in temsil ettiği yoldur. Ahmet Mithat Efendi’nin yolundan Türk edebiyatının iki çok önemli ismi Hüseyin Rahmi ve Ahmed Rasim devam etmişlerdir. Namık Kemal’in İntibah romanıyla başlayan üslupçu tutumu, edebiyatımızda realizmin ilk örneklerini sergileyen Samipaşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım gibi sanatçılar üzerinden Servet-i Fünun romanına uzanan bir etkiye sahip olmuştur.

Tanzimat romanının en başta gelen özelliği onun sosyal fayda gütmesidir. Bu edebiyat varlığını sürdürmek için yeni bir medeniyete yönelen topluma, neyi nasıl yapması gerektiği konusunda yol gösterici olmak, tabiri caizse yanlış düşmesini önlemek amacındaydı. Yeni edebiyat, ülkede yeni bir vatan ve millet aşkının, yeni bir yaşayış şeklinin, insan haklarının, medeniyetin ve faziletin kaynağı oldu.³⁴⁹

Edebiyatın toplumun faydasını gözeterek bir görev yüklenmesi, çevresindeki her şeyle ilgilenme düşüncesi, Türk edebiyatını ilk defa olarak gerçek hayatla yüz yüze getirmiştir. Tanzimat sonrası Türk edebiyatını eski Türk edebiyatından ayıran en önemli özelliklerden biri, dini, tasavvufi ve masallara has kapalı dünya görüşünün yerini gerçekçi ve akılcı görüşün almış olmasıdır.³⁵⁰

Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan hızlı ve bir o kadar yoğun yaşanan, batılılaşmanın yani bir medeniyet değiştirme hareketinin, sosyo- kültürel yaşantıda, insanların kendisinde yol açtığı değişimlerin ve giderek geleneksel olanın, geleneksel yaşantının yitimi konusunun söz konusu olduğu bu dönemde acaba edebiyatçılar eserlerinde bir yandan batılı yaşayışın çizgilerini çizerken, gelenekselin durumunu nasıl ele almışlardır. Bu konu çeşitli başlıklar altında incelenecektir.

Osmanlı batılılaşırken şehrin geleneksel kimliği de değişime uğramaktaydı. Yeni yapı biçimleri ortaya çıkmakta, Avrupai tarzda yollar yapılmakta, parklar oluşturulmakta ve kagir evler yapılmaktaydı. Şehrin bu yenileşen yüzüne karşın eski hayatın sürdüğü eski mahalleler de yaşantısını sürdürmekteydi. Şehir hem genel manzarası ve hem de semtleriyle, sokaklarıyla, evleriyle edebiyatçıların eserlerinde tarihsel kimliği ve tabiat güzelliğine vurguyla, bu ikisinden doğan uyum ve güzellik olarak yansıtılmıştır. Bunun yanı sıra şehir, şehircilik anlamındaki yetersizliğiyle de, yoksulluğuyla ve yıpranmışlığıyla da konu edinilmiştir. Buradaki şehir daha çok İstanbul'dur. Zira eserlerde İstanbul söz konusu edilir. Zaten bu çalışma bağlamında konunun açıklanmasında da İstanbul en doğru örnekleri tek başına sunmaktadır.

³⁴⁹ A. Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 79

³⁵⁰ Mehmet Kaplan,- İnci Enginün, vd., **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I**, XVIII

Mehmed Murad (1854-1917), *Turfanda mı yoksa Turfa mı* eseri, roman kahramanı Mansur'un İstanbul'a gelişiyle başlar. Sanatçının, geminin güvertesinden İstanbul'u seyreden Mansur'un ağzından kullandığı ifadeler İstanbul'un kimliğini ve bu kimliğinden sanatçının hissettiği gururu sergilemesi bakımından önemlidir; İstanbul "merkez-i saltanatı Osmaniye" ve "Hilâfet-i İslamiye"dir. Hem tabiat güzellikleri hem tarihsel nitelikleriyle "kıblegâh-ı âlem" dir.³⁵¹ İstanbul Hilafet makamı olması itibarıyla ayrı bir öneme sahip olsa da Osmanlı şehirlerinin tamamında İslami özellik en üst düzeyde yansımaktadır. Bu durumu Turgut Cansever şehirlerdeki mimarinin birtakım nitelikleri üzerinde durarak açıklar. Bu mimari, İslami durum ve tavır alışların bir yansıması dünyayı güzelleştirmenin bir aracıdır. "Haşyet, takva, sabır, murakabe ve yakîni bu mimariyi meydana getiren unsurlardır. Bunlar mutlaka biçim berraklığı, kanaat ve derin bilinçlilik ve sorumluluk şuuruyla sonuçlanır, yüceliği tezahür ettiren bir saygı duygusu yaratırlar."³⁵²

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) fakir bir kızın acıklı hikayesini anlattığı *İffet* isimli romanında, anlattığı hikayedeki yoksulluk ve hastalıklarla geçen hayatın rengine ve tonuna uyan bir şehir tasviri verir. Geniş bir panorama olarak gördüğü şehrin, surlardan Fatih'e kadar uzanan kesimi, içinde geçen hayatlar gibi fakirdir fakat Cansever'in üzerinde durduğu gibi Osmanlı şehrinin bir özelliği olarak kuvvetli bir kanaat ve dayanışma telkin eder: "...Çayırılığın kuzeyinden, sur yıkıntılarından başlayarak Fatih semtine doğru uzanan sırt...Sırtın üstünde birbirinin üzerine çıkmış gibi pek bitişik görünen, damları kararmış eski evler...Kimilerinin camlarında, gariplerin gönlüne düşmüş umutlar gibi, güneşin yansımasından parıltılar olmuştu. O ev yığınları, o cam parıltıları arasına, birtakım serviler, yeşillikler, mescitler, minareler ve irice yapılar, kâgirler de sıkışmış..."³⁵³ Şehrin yüksek tepelerindeki selâtin camiler tüm manzaraya hakim ve baskındır. Şehri şiirsel bir ululukla, minare ve kubbeleri vasıtasıyla derleyip toparlayan ve manevi anlamları ve güzellikleriyle birer zevk ve gurur kaynağı olan yapılardır bunlar: "Tertemiz bir gök altında parlak bir ufuk ile birleşen irili ufaklı binalar kalabalığı içinde kimi yüksek noktalarda

³⁵¹ Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, 5

³⁵² Turgut Cansever, *İslam'da Şehir ve Mimari*, 38

³⁵³ H.Rahmi Gürpınar, *İffet*, 40

selâtin camiler görülüyor. Göklere yetişmek isteyen, Doğu'daki şairane ululuğun birer yücelme minberi biçimindeki yüksek, narin minareleri, heybetli kubbeleriyle mimarlığın birer heybet heykeli gibi zevkleri okşamakta idi.”³⁵⁴

Bununla beraber İstanbul'un modern şehircilik açısından yetersizliği de dile getirilir. Ahmed Midhat Efendi (1844-1912), “Hakikat pâyitahtımızın İstanbul cihetini bir şehir addetmektense azim ve cesim bir köy addetmek daha ziyade münasip olur” demektedir.³⁵⁵

Mehmet Akif Ersoy (1873-1936) objektif bakar şehre. Bu yüzden ondaki güzelliği de çirkinliği de görür. Şehri hem acımasızca eleştirir hem tüm sevgisiyle kucaklar. Ona göre İstanbul dünya Müslümanlarının ümit ve güven kaynağıdır. Şehrin tepelerindeki eşsiz sanat eserleri camiler, birer iman abideleridir. Lakin dinimizi yanlış anlayıp uygulamamız, yanlış kader ve tevekkül anlayışımız bizi güçsüzleştirmiş, tembelleştirmiş, şehri de çirkinleştirmeye başlamıştır. Süleymaniye kürsüsünde isimli şiirinde, köprüden geçerek Eminönü'ne oradan Süleymaniye camiine gidecek olan şair çevrenin gerçekçi bir tasvirini verir. Haliç'in “yosun çehreli miskin suları” ve “hilkate küsmüş gibi durgun kenarı”ndan, “ağlamış yüzlü, sâkil evler” den, bakımsızlıktan, pislikten bahseder. Bunların arasında Yeni Cami denizden sahile çıkmış büyük bir inci tanesi, tepede, yüce dağlar gibi gölgesi ufka düşen Süleymaniye baştan başa imandır. Sanatçının bu iman abideleriyle dolu şehre güveni tamdır. Şehir toplumu diriltmeye ve ileriye taşımaya hazırdır ama önce toplumu tepeden aşağı saran cehaleti ortadan kaldırmak gerekmektedir.³⁵⁶

İstanbul, güzel bir tabiata ve derin ve yüce bir tarihsel kimliğe sahip olarak, övgü ve hayranlıkları celbettiği kadar öfkeleri de üzerine çekmiştir. Tevfik Fikret (1867-1915), beddua okur şehre. Sadece teknikte değil, iliklerine kadar batılılaşma sevdalısı olan sanatçı, Şehrin tarihsel kimliğine, bu kimliğin temsil ettiği değerlere, bütün bir maziye öfke duyar. Devletin bu kadar faciaya, açlığa, sefilliğe duçar

³⁵⁴ H.Rahmi Gürpınar, **a.g.e.**,40

³⁵⁵ Hayret, İstanbul, 1302, 56'dan aktaran Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, 64-65

³⁵⁶ M.Akif Ersoy, **Safahat**, 42

olmasının nedeni bir bakıma, bu değerleriyle bir simge olarak ortaya çıkan bu şehirdir. Sis şiirinde İstanbul'a şöyle seslenir; “ Örtün evet ey hâile...Örtün evet ey şehir; Örtün, ve müebbet uyu, ey facirei dehr!..”³⁵⁷

Servet-i Fünun Edebiyatında daha çok sefil, salaş, düzensiz, renksiz görülen bir Şark vardır. Bunun örneklerinden birini Mehmet Rauf verir. Mehmet Rauf (1875-1931), Genç Kız Kalbi eserinde bir Şark şehri olarak İstanbul'u böyle yansıtır. İzmir'de büyümüş genç bir kız olan Pervin hiç görmediği İstanbul'u “yaşanılacak, zevk alınacak, mutlu olunabilecek” bir şehir olarak hayal etmektedir. Lakin şehre ilk defa geldiğinde onu, siyah ve boğucu bulur. Tam bir “Şark şehridir.” Boğaziçini de beğenmez. Anadolu yakası köyleriyle “zarafetsiz, harap, mahmur ve hareketsizdir”. Halkın hayatı da renksizdir “...halk yaşamıyor, gaflet ve meskenet içinde uyumuş, yalnız ot gibi bitiyor...”³⁵⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), İstanbul şehrinin imparatorluğun ve Müslümanların gurur kaynağı olduğunu söyler. Onun güzelliğiyle övünmek gerçekte kendileriyle ve devletleriyle övünmek demektir. Bu sebeple Şehri süslemekten geri kalmazlar ve bundan pay olarak asıl duygular alırlar. Fakat bu durum kendi nesli için yani Osmanlı'nın son zamanlarında doğmuş olanlar için böyle değildir. Muhtemeldir ki İstanbul o eski parlaklığını yitirdiğinden ötürü, bu nesil için, geçmişle etki eder. Burada hatıralar ve hasretler de araya girer.³⁵⁹

A.Şinasi Hisar (1883-1963), pek doğru olarak, İstanbul'da hakim iki duygunun tabiat ve tarih duygusu olduğunu söyler.³⁶⁰ İstanbul'da yaşayanlar, özellikle his ve fikir adamları, sanatçılar, hayatlarına bir lezzet ve kıymet veren bu iki duyguyla, gençliklerinden ölümlerine kadar yaşamaktadırlar. Hisar'ın İstanbul için ifade ettiği tarih ve tabiat duygusu sanatçıların şehre karşı tutumunu büyük ölçüde belirlemiştir. Şehri, İstanbul'u, severken de ona kızarken de büyük ölçüde bu iki duygudan hareketle yola çıkmışlardır.

³⁵⁷ A.Hamdi Tanpınar, “Sis”, **Tevfik Fikret**, 46.

³⁵⁸ Mehmed Rauf, **Genç Kız Kalbi**, 3-6

³⁵⁹ A.Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, 141.

³⁶⁰ A.Şinasi Hisar, **Ahmet Haşim-Yahya Kemal'e Veda**, 32

Örneğin Hisar için İstanbul, konaklardaki, köşklerdeki, yalılardaki zarif hayatıyla, Boğaziyle, mehtabıyla bir şiir dünyası sunar. “İstanbul’un öyle, esrarlı, nurlu aydınlık günleri olur ki bu bir musiki tesiri yapar. Biz bu nurlu ışıkla, bu musiki tesiriyle güneş içmiş gibi ilahlaştığımızı duyarız.”³⁶¹

Mehmed Murad’a göre İstanbul’un tabiatı tahrik edicidir. Turfanda mı yoksa Turfa mı isimli eserinde “Boğaziçi’nin mehasin-i tabiatten en az haberdar olanları bile hayran eden o latif yalıları, dağları, nevbahar zümrüdüyle kisvelenmiş, türlü türlü elvan-ı nazar-rüba ve bilhassa erguvan çiçekleriyle minelenmiş cennet misal bayırları...çıldırısıya tahrik ediyordu.” diyerek İstanbul tabiatının cennetle bağına kurar.³⁶²

Yahya Kemal (1884-1958), İstanbul’un fakir, fakir olduğu kadar hüznü, eski semtlerine hayrandır. Bu semtler, ona, her türlü faciaya rağmen ayakta kalmayı başarmış, güçlü, dirençli Türk milletini hatırlatır. Sanatçı, Kocamustâpaşa şiirinde “Kocamustâpaşa ücra ve fakir İstanbul, ta fetihten beri mümin, mütevekkil, yoksul, hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada”³⁶³ diyerek İstanbul semtlerinde karşılaştığı yoksulluğu, hüznü tarihten gelen bir süreklilikle şehrin bir özelliği olarak görür. İstanbul’u “milliyetimizin yeryüzünde verdiği en büyük eser”³⁶⁴ olarak niteleyen Yahya Kemal, fukaralığı da hem topluma hem İstanbul’a yakıştırır. Fukaralık ona göre hem ruhumuzu hem de İstanbul semtlerini güzelleştirmiştir.

Osmanlı şehrinde, mahalle, fiziksel tanımlamanın ötesinde anlamlar taşımaktadır. Kentte sosyal dayanışma mahalle sınırları içinde, kişiye uzanan bir nitelik taşımaktadır. Bu mahallelerde zengin, fakir herkes oturabiliyordu. Mahalle genellikle bir caminin etrafında oluşurdu. Camisi, ona bitişik mektebi, hamamı, çarşısı ile mahalle bir bütünlük sergilemekteydi. Sokakların görünümü sade ve doğaldır. Can sıkıcı olmaktan uzaktır, sessiz, neşeli ve huzur vericidir. Bu sokaklarda her şey

³⁶¹ A.Şinasi Hisar, **Boğaziçi Yalıları-Geçmiş aman Köşkleri**, 12

³⁶² Mehmed Murad, **a.g.e.**, 5

³⁶³ Yahya Kemal, **Kendi Gökkubemiz**, 26.

³⁶⁴ Süheyl Ünver, **Yahya Kemal’in Dünyası**, 57

abartısız bir uyum içindedir. Mescit, mezarlık, bunlardan sokağa sarkan ağaçların, sarmaşıkların yeşilliği, çeşme bir denge ve bütünlük içindedirler.³⁶⁵

Sergüzeşt'te Samipaşazade Sezai (1860-1936), تنها, sessiz bir sokağı tasvir eder. Gerçekten de sokaklar gün içinde pek seyrekler. Bu sokaklardan gün içinde, zaman zaman, dilenciler, seyyar satıcılar geçmektedir. Sesleriyle sokağa farklı bir hayatîyet unsuru kazandıran da bunlardır. ” Öğleye rastlayan bu saatte, doğunun parlak güneşi, bu küçük, bu تنها sokağı aydınlatarak, kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri, saçağının gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerin kafeslerinden süzülerek giren gün ışığı, evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe, sönüyor gibi görünürdü. O sırada, öteki sokaktan çıkan bir kör dilenci, elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak...gazelini okuyarak geçiyordu.”³⁶⁶ Sokağın önemli sakinleri, eksik olmayanları arasında bütün mahallelinin sahip çıktığı sokak köpekleri ve kediler de vardır. Yalnız bu sokaklar, bu halleriyle sanatçıya Ortaçağ'ı hatırlatmaktadır. “Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe, yapılış ve sıralanışına bakarak, kendini Ortaçağa doğru seyahat ediyor sanırdı.”³⁶⁷

Mahalle ve sokakların sakinliği, sessizliği yabancıların da dikkatini çeken bir özelliktir. Gérard de Nerval, “sakin ve ıssız mahalleler” den bahseder.³⁶⁸ Bu mahalleler yabancılara bazen de “sakat dilencileri, çöpler arasında dolaşan sokak köpekleri ve sıhate muzır kokularla dolu olan intizamsız sokakları” ile sefalet içinde görünürler.³⁶⁹ Halit Ziya (1866-1945) da bu sokaklarda daha çok sefaleti görmüştür; “her şeyi (eskiden olduğundan) daha çok çürümüş, küçülmüş, yassılaşmış, kararmış buldum. Beyazıt'ten Fatih'e kadar Vezneciler, Direklerarası, Şehzadebaşı...şimdi bu sokakları basık dükkanları ile, ciğerlere sıkıntı veren daracık yollarıyla öyle miskin ve sefil buluyordum ki...”

³⁶⁵ K.Kos, **İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi**,111

³⁶⁶ Samipaşazade Sezai, **Sergüzeşt**, 21

³⁶⁷ Samipaşazade Sezai, **a.g.e.**,21

³⁶⁸ G. De Nerval, **a.g.e.**, 64

³⁶⁹ D. Neave, **a.g.e.**, 139

Hüseyin Rahmi, *Dirilen İskelet* isimli eserinde şehrin sokaklarında görülen sefaletin memleketin sürekli uğradığı felaketlerin neticesinde olduğunu söylemektedir. “Uğursuzlukların, sıkıntıların ağırlığı altında inleyen, çöken, biten” bir İstanbul sözkonusudur. Bu şehrin sokaklarında “ yüzlerinden rüzgardan başka bir yardım elinin sildiği yoksulluk pudrası altında kağsamış barakacıklar” bulunur. Bunlar aralarındaki mezarlıklarla birlikte “ sarkan saçakları, dökülmüş kafesleri ve sakat, kambur, bel vermiş durumları ile” sıralanarak sokağı oluşturmaktadır.³⁷⁰

Osmanlı’da çekirdek aile görülse de mahalle insanların hayatında en önemli rolü oynamaktadır. Mahalle Osmanlı ailesi için de hayatlarının merkezindeki ana unsurdur. Mahallenin huzuru ve uyumu büyük önem arz etmektedir. Bu bakımdan mahalle ve mahalleli ortak bir ruh sahibi gibidir.

Abdülhak Şinasi Hisar, anılarına dayanarak, daha çok bir şiir iklimi olarak hatırladığı eski İstanbul’un hayatını derinlemesine bir tahlille sunarken eski mahalledeki bu özelliği yani mahalleli ile mahallenin taşıdığı ortak ruhu vurgular. Ona göre eski İstanbullu ile yaşadığı semt huy birliği içindedir. . “Eski İstanbullular mahallelerine o kadar kökleşirlerdi ve mahalleleri ruhları için öyle bir kılıf olurdu ki başka bir yere göç etmek onlara huylarını değiştirmek gibi güç ve tatsız bir şey görünürdü...Hep görünüşleriyle mütevekkil, mutekid, mütevazı, sakın, her mahalle ayrı birer hüviyete sahip olmuştu.”³⁷¹ Mahalleler bu yapılarıyla bir bilinç kazandıran, tarihsel bir kimlik kazandıran ve bir terbiye veren, eğiten yerler olarak anlamlandırılmıştır. “...Bütün bu mahalelerde, sokaklar, evler, duvarlar sanki bütün insan yüzleri gibi, hepsi de kendi manalarıyla duyulurlar, pencereler sanki aşına gözler gibi bakarlardı. Bu mahallelerin hepsi de kendi iklimleri, zamanları, muhitleri içinde birer şahsiyet, birer tarih ve birer tarikat sayılabilirlerdi.”³⁷²

Osmanlı şehrinin sokaklarında sıralanan her bir ev bir aile için inşa edilmiştir. Ev basit bir sığınaktan öte insanın bütün hayatını kapsayan bir yer olarak vardır. Evde

³⁷⁰ H.Rahmi Gürpınar, *Dirilen İskelet*, 28

³⁷¹ A.Şinasi Hisar, *a.g.e.*, 15

³⁷² A.Şinasi Hisar, *a.g.e.*, 17

mahremiyet esastır. Bahçesi cennetteki sükunu hatırlatan bir güzellik köşesidir. Ev, çevresiyle birlikte ailenin, yaşlıların ve çocukların ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanmıştır. “...İslam toplumunda aile yaşantısının gizliliği de göz önüne alınınca evin kendi içine dönük bir avlu veya iç bahçeye açılan bir düzene göre biçimlenmesi doğal olmuştur. Kadının faaliyetleri giriş katında olduğu için bütün bölgelerde alt katlar penceresiz ya da çok az pencerele dolu bir görünüşe sahip olurlar. Evin kapısı ailenin iç dünyasını koruyan bir küçük kalenin kapısıdır...Genellikle bu iç avludan üst kata çıkılır. Bu kat eşin dış dünyayla ilişki kurduğu yerdir. Kadın burada dışarıya bakar. Onun için burası kabil olduğu kadar sokağı görecektir şekilde biçimlenir.”³⁷³

Osmanlı döneminde zenginler, toplumun yüksek tabakası genel olarak konaklarda oturmaktaydı. Onlarca odası olan konaklar olduğu gibi bu konak sahiplerinin Boğaziçi kenarında yalıları da bulunurdu. Toplumun fakir kesimi ise daha mütevazı, küçük ve basit evlerde otururlardı. Osmanlı evlerinin dış kısmı gösterişsiz, sade olarak yapılırdı. Süsleme daha çok iç kesime bırakılırdı. Başta konaklarda ise bir misafir odası bulunurdu. Buranın döşenmesine daha bir itina gösterilirdi. Zengin evlerde en çok görülen eşya halıdır. Misafir odalarında çeşitli kılıflarla süslü minderler bulunurdu. Yere yerleştirilen küçük minderler oturmak için kullanılırdı. Duvarlarda bulunan küçük girintilere kavuklar, sarıklar, vazo vb. eşyalar konurdu. Odaların içinde odun kömürleri yakılan bakır veya pirinç mangallar bulunurdu.

Böyle alaturka döşenen Müslüman Türk evlerinde alafranga eşyalara pek rastlanmazdı. Yalnız toplumun bazı kesimlerinde Batılılaşmanın getirdiği etkilerle karma mobilyaların giderek alafranga eşya lehine yerleştiği görülmektedir. Bu değişimi Ahmed Midhat Efendi rahatsız edici bulur. Alafrangalaşan hanelerin eski mimarının letafetini yok ettiğini söyler. Jön Türk romanında bir konağı tasvirinde bu hususa değinir. Konak, yeni sahipleri tarafından alafranga yeni zevke göre tamir ve tezyin edilmek istenmiş, yazarın deyişiyle, “canım eski letafet-i mimariye” yok edilmiştir.³⁷⁴ Bununla beraber geleneksel ev ve ev içi dönem edebiyatında ve

³⁷³ Doğan Kuban, **a.g.e.**,195-196

³⁷⁴ A. Midhat Efendi, **Jön Türk**, 2

anılarıyla o dönemi işleyen yazarlarda ele alınırken genel itibarıyla olumlu açıdan yaklaşıldığı görülmektedir.

Hisar, İstanbul evlerini üçe ayırır ve her birine bir kimlik yükler ve onlar hakkında bilgi verirken onların insanların hayatlarındaki yerlerini birer akraba olarak gördüklerini söyleyerek açıklar; “...İstanbul evleri üçe ayrılabilirdi. Bunların Boğaziçi’nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selamlık daireli, ve çokları kargir olanlarına konak denilirdi...bu köşkler uzaktan, yolları, ağaçları ve çiçekleriyle birer hüviyet teşkil eder; manalaşarak akrabalarımızın gözlerine benzerdi. Ve yaşadıkları hayatı duyarken, ruhlarını duyar gibi olurduk...Bütün bunların hüviyetleri, hayatta birer büyükanne, birer büyükbaba, birer akraba olmak gibidir.”³⁷⁵

Hüseyin Rahmi, İstanbul’un daha izbe, fakir semtlerindeki evleri, hasta bir kızın hayatıyla karıştırarak verir. Bu tavır da aslen Hisar’ın tutumuna benzemektedir. Çünkü ev ile ev sakinleri arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. Ev sakini hasta ise ev de öyle ve hüzünlü görünmektedir. “...Geçtiğimiz yollar bana pek üzüntülü görünüyordu...Hayli aralıklı bahçelerle yolun iki yanında görülen basık katlı, dar pencereli ve birçoğu dört yandan birbirine eğilmiş çarpık cumbalı, eğri şahnişli toza bulanmış köhne evlerden kimilerini bir sıkıntı belası gibi tramvayın üzerine iniverecek sanıyordum.”³⁷⁶

Hüseyin Rahmi başka bir eserinde yine fakir fakat daha sessiz ve huzur veren bir sokak ve evlerden bahseder. Bu evler ve içinde bulundukları sokak, sesiz, sakin, huzurlu bir atmosfere sahiptir. Buradaki ender hareketliliği anlatırken hayvanlardan yararlanır sanatçı; “ Sülüklü’nün dar, dolambaçlı sokaklarından birinde çıplak ayaklarındaki takunyelerini bozuk kaldırımların üzerinde at nalı gibi takırdatarak koşan bir kız çocuğu, eski bir evin önünde durdu... Birbirine yaslanmakla ayakta durabilen bu kağsamış evceğizler, sanki bir sıraya uyuyorlar. Yerde, duvar üstünde

³⁷⁵ A.Şinasi Hisar,**a.g.e.**,42

³⁷⁶ H.Rahmi.Gürpınar,**a.g.e.**,55

sönük bakışlarla, ağır ağır gezinen tüyleri seyrelemiş, karnı karnına yapışmış birkaç aç kedi sokağın hareketsizliğini canlandırıyor. Cumbaların birine asılmış küçük kafesteki saka kuşu hapishanesinin çubuklarını gagalayarak aşağı yukarı çırpınıyor.”³⁷⁷

Halit Ziya Uşaklıgil, Hüzünlü Bir Cuma isimli hikayesinde, sokağı fakir olmaktan öte neredeyse iğrenç olarak görür, bu sokaktaki ev de karanlıktır: “ Her zaman bataklık, her zaman kokmuş sokaklardan hava almaya çalışan, basık ve karanlık evlerin kafesleri arkasında günlerden saatlerden habersiz, bir sıkıntılı ömrünün birbirine benzer eteklerini düren kadınlar vardı...Bütün bu çürük, yıkık, renk ve biçimi bir küf kokusu getiren mahalleler içinde,...çökük omuzlarının sarkık kollarını dolaştıran yaşlı ve genç...bütün bu yoksun halk, kazaya uğramış bir gemiden karanlıklar ve sıkıntılar, dertler kıyısına atılıvermiş kimseler gibiydiler...”³⁷⁸

Refik Halid Karay (1888-1965), konusu Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen bir hikayesinde, artık şehrin iyice sefaletе düşmüş sokaklarının tasvirini yapar. Fakir bir semtteki sokağın, evin ve hayatların benzer kaderinin gerçekçi resmini verir; “ Ahırkapı feneri arkasına düşen çukur ve rutubetli, fakir mahallelerinden birine taşındıkları günden beri...Ana, oğul ıslak ve iç karartıcı bir evde solucan gibi kıvrılarak ne eziyetli, ne matemli bir ömür sürüyorlardı...çukur bostanlarla yıkık kale duvarları arasına gömülü şu izbe mahalleden renk ve ışık çoktan elini çekmiş, bodur, sarsak ve kara evler, tepesindeki görkemli cami kubbelerinin yüklü gölgesi altında çoktan seçilmez olmuştu...şu erken saatte bir bodrum kapanıklığı duyulan sokaklara karanlık başka türlü, yüreğe kaygı dolar gibi çöküyor..”³⁷⁹

Özellikle Osmanlı başkenti İstanbul’un bir özelliği şehrin dış sınırlarını adeta yeşil bir kuşak içine almış olan uçsuz bucaksız mezarlıklardır. Belirli bir düzeni olmaksızın ulu servi ağaçlarının bir orman gibi gölgelediği bu sahalar, surların dışında Marmara’dan Eyüp’e kadar şehri kuşattıktan sonra, Eyüp sırtlarını da

³⁷⁷ H.Rahmi Gürpınar, “Tosun”, **Namusla Açlık Meselesi**, 275

³⁷⁸ H.Ziya Uşaklıgil, “Hüzünlü Bir Cuma”, **Onu Beklerken**, 65

³⁷⁹ Refik Halid Karay, “Garip Bir Hikaye”, **Memleket Hikayeleri**, 161-165

kaplıyor, ikinci bir kuşak ise Kasımpaşa'dan başlayarak Tepebaşı'na, Şişhane'ye çıkıyor, buradan Galata surları dışından Taksim-Ayaspaşa ve Tophane üstünden tekrar kıyıya kadar iniyordu. Üçüncü büyük kuşak ise karşı yakada, Anadolu tarafında Üsküdar'dan şimdiki Kızıltopuk semtine kadar uzanan Karacaahmet mezarlığı idi.³⁸⁰ Yoğun yerleşim yerlerinde, mahalle aralarında veya bazı hayratın etrafında küçük mezarlıklar meydana gelmişti.

Her mahallede, hemen her sokak başında bulunan mezarlıkların Osmanlı gündelik yaşamında önemli bir yeri vardır. Şehirle iç içe, evlerle karşılıklı ve hayattan bir sınırla ayrılmamış olan mezarlıklar, insanlar için sadece ölülerinin olduğu uhrevi bir yer değil, bazen piknik yaparak gündelik hayatlarının bir bölümünü geçirdikleri yerlerdir. Mezarlıkta, ağaçların altında yüksek sesle gülüşmeler ve bunların yankıları da duyulur. Aileler sadece ölülerini ziyaret etmekle kalmazlar. Oraya yemekleriyle gelirler. Çocuklar mezarlıkta oyunlar oynarlar.³⁸¹

Bununla beraber Hüseyin Rahmi, bir genç kızın hüznü hikayesinin anlatıldığı romanı İffet'te mezarlığı ürkütücü olarak tasvir etmektedir: "...Mezarlıkların sık uzun servileri, yaşlı renkleriyle bir ölüm duvarı gibi önümüze çıktı. Ölülerin arkadaşları olan bu ağaçların, ölümün karanlığını andıran koyu gölgeleri içinde kalan mezartaşları seçiliyor. Her biri sanki altında yatan ölünün fesle, kavukla birer şeklini gövdeleştiriyor gibi uzaktan bakışları ürkütüyordu. Kimi seyrek ağaçlar arasında bir yargılama sütunu gibi güneşin ışıklarından o yoğun gölgeler içine düşen nurdan dikmeler sanki yaşamla ölümden renkler gösteriyordu."³⁸² Bu mezarlıkların ayrılmaz parçası olan serviler yazara dindar birer kişilik olarak görünürken; "Arabamız sur dışına çıkıp da yeşiller giymiş dervişler gibi...o yüksek servilerin bize karşı baş salladıklarını gördük. Hep o, ölülerin arkadaşı, sivri külahlı yüzyıllar görmüş dedeler bana:...Biz zikrediyoruz...diyorlar gibi geldi."³⁸³

³⁸⁰ Semavi Eyice, **Tarih Boyunca İstanbul**, 220

³⁸¹ G.de Nerval, **a.g.e.**, 31

³⁸² H.Rahmi Gürpınar, **İffet**, 63

³⁸³ H.Rahmi Gürpınar, **a.g.e.**, 63

Hisar da Hüseyin Rahmi gibi mezarlıklardaki birer kişilik verdiği servileri dindar görme eğilimindedir: “Mezarlıklarda da dindar ve ulvi serviler vardı. Bunlar sanki hiçbir adiliği görmemek için, hep göğe ve yüksekliklere bakar gibiydiler. Bazen de güya bir manevi teessürle başlarını bir tarafa eğerdiler. Mezarların ayak uçlarındaki taşlarda da bu hisli servilerin başlarının yine aynı teessürle bir tarafa eğilmiş olduklarını görürdük...öyle eski mezarlıklar vardı ki, bunların ruhları daha hala canlı gibi, geceleri hala sönmemiş mumları kendi kendilerine yanmış gibi görünürdü. Ve ben bu mezarlıkların önlerinden geçerken, Abdülhâk Hâmid’in ölüme ve mezara dair ezber bildiğim şiirlerini sanki onlar bana söylüyorlarmış gibi duyardım.”³⁸⁴

Mezarlıklar sırf bir ölümler diyarı değil, taşlarına kazınan bilgilerle ve taşlarına verilen şekillerle bir kütüphane görevi de görebilmekte ve bunlardan insan dersler çıkarabilmektedir. Sümbül kokusu isimli hikayede, Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), yabancı bir memlekette, İstanbul’u özleyen kahramanına böyle bir mezarlık hayal ettirir. Ayrıca bu mezarlığı saldırgan Avrupa’nın bilimiyle karşılaştırır. “..Onun çarpık kavuklu, yan fesli harap mezarlıkları buraların darülfelasefelerinden, kütüphanelerinden daha manalı, daha düşündürücüdür..Buranın düzgün, kara sokaklarından oranın beyaz mavi kaldırımlı eğri yolları, daha nurani daha neşelidir...”³⁸⁵

Hüseyin Rahmi mezarlığı, tarihin vakarlı bir dönemine aksettiren taş kesilmiş bir müze olarak tasvir eder; “Cami mezarlığının pencerelerinden iri kavuklar, yıkık bırakılmış mezar taşları, tarihimizin vakarlı bir dönemini sabitleştiren taş kesilmiş bir müze gibi...heybetli heybetli bakıyorlardı.”³⁸⁶

Mezarlıklar, halkın gündelik yaşamlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Orada günün bir kısmı geçirilebilir. Ulu ağaçlarının gölgesinde dinlenilir. Çocuklar mezar taşları arasında koşuşur. Ailece piknik yapılır. Hatta, ölümlerin yattığı bu yerden, bir yeşil orman olması sebebiyle, vereceği temiz havayla ölüme çare olması beklenir. Halit

³⁸⁴ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**,71

³⁸⁵ A. Hikmet Müftüoğlu, “Sümbül Kokusu”,**Çağlayanlar**, 65

³⁸⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Dirilen İskelet**, 14-15

Ziya mezarlığın toplum hayatındaki yerini, ölüme mahkum bir genç kızdan bahsettiği hikayesinde böylesi bir derinlikte anlatmaktadır. “Çocuğa gerekli olan bahçe, güneş, açık ve temiz hava. Bunu nerede bulacaklar?...Hiç zor bir iş değil. Bahçe, güneş, hava istediğiniz kadar; işte kale duvarına yapışık küçük evin yüz adımlık bir uzaklığında koskoca, ucu bucağı bulunmayan mezarlık var. Ulu, geniş, şen ve neşeli mezarlık...Şen ve neşeli diyorum gözünüzün önüne getirin:

Otlayan kuzuları, keçileri, mezartaşlarının üzerinden atlayarak birdirbir oynayan çocukları, yalancı dolmalarıyla, un helvalarıyla kır eğlencesi yapan yakın mahallelerin aileleri; üstelik utlarıyla, kemanlarıyla rakılarını içmeye gelen zevk sahibi adamları...

...birgün Kemal, bir eski seccade ile bir şilteyi, iki üç yastıkla bir çarşafı bir battaniyenin içine sarıp bağladıktan sonra sırtlayınca annesinin, kız kardeşinin önüne düşerek yavaş yavaş kızcağızı yormayarak oraya kadar götürdü. Bir uzun ve kalın servinin siyah gölgesi güneşe engel olmayacak bir mezar kenarı buldular. Şilteyi oraya serdiler.”³⁸⁷

A.Hikmet Müftüoğlu mezarlıkların yaşayanların hayatıyla olan ilişkisinin ötesinde asıl öte dünyayı hatırlatan ve onun hüznünü veren ders çıkarılması gereken bir hali de olduğunu vurgular; “...Karacaahmed mezarlığı mavi göğü yaracak mertebe uzun, yeşil servileriyle derin bir yeşil deniz, uhrevi bir yeşil iklimdi. Bu denizin ortasında köpüren mermer mezarlar, bağırlarında gömülü muhtarip beşeriyetin acıklı terceme-i ahvalini ebediyetin sonsuz boşluğuna karşı haykırmak ister gibi gazaplı, meyus duruyorlardı.”³⁸⁸

Hisar, mezarlıkların bir başka toplumsal etkisini, yaydığı tevekkül duygusundan bahseder ve yaşayanlara da ölümü hatırlatarak bir bakıma iki dünyayı dengelediğini haber verir; “Fani olduklarını bildikleri için hasta ve yaralı olan ve en büyük tesellilerinden mahrum kalan ruhlarımız, sevdiklerine en acı acı bu mezarlıklarda ağlarlar...buralarda yatanların iyi ruhlu olduklarını bildiğimiz için bu ölümler, gönlümüzü sanki bir tevekkülle doldururlardı...Biliyorduk ki bu mezarların bütün bu

³⁸⁷ H.Ziya Uşaklıgil, “Hikaye Değil”, **Onu Beklerken**, 67

³⁸⁸ A. Hikmet Müftüoğlu, **a.g.e.**, 41

kitabeleriyle birer Fatiha istenilmektedir. Bu manevi diyar içinde, başkalarından kendi ruhumuz için de bir Fatiha istenildiğini anlar gibi olurduk...Bütün medeniyetler de mezarlıklardaki insanlar gibi fanidir.”³⁸⁹

Ama mezarlıkların hatırlattığı en önemli şey ölümdür. Bu ölümler diyarı şehrin her yanında o derece çoktur ki yaşayanlar kadar ölümlerin de şehridir İstanbul. H. Rahmi Gürpınar, İffet’te, şehrin uzak mahallelerinde, fakirliğin, yoksulluğun hüküm sürdüğü semtlerinde, ölümün korkunçluğunu görmektedir mezarlıklarda; “Dirilerin ölümlere karıştığı bu mahallelerdeki mezarlıkların sayısı mahallelerindeki az olmamalı. Her adımda, her köşe başında dünyadakilere ahreti seyrettirmek için açılmış sanılan mezarlık pencerelerinin tozlu parmaklıkları ve çevreye ahret kokusu yayan koyu renkli defne dalları arasından uzun boylu, koca kavuklu mezar taşlarının durmadan göze çarpması insana hayatın sonu ölüm olduğunu hatırlatıyordu. Ölümün kara renkli, boylu boslu birer tanığı gibi gönüllere dek gölge salan serviler, ölüm korkusu gibi her yana dal budak salıveren çitlembik ağaçları sanki mezardaki korkunçluğu yer altından göklere saçıyor idiler. Bakışlarım sıraya dizilmiş asker gibi bir panorama gösteren mezartaşlarını her an selamlamaktan yoruldu.”³⁹⁰

Osmanlı toplumsal hayatının çevrelerinde akıp geçtiği camiler, türbeler, çeşmeler, sadece bir ibadethane yahut ziyaretgah değil çoğu zaman insanların toplandığı, karşılaştığı mekanlardır. Şehrin küçük merkezleridir buralar. Batılı anlamda meydan uygulaması olmayan şehirde bu yerler, sundukları küçük açıklıklarla da bunu sağlarlar.

Halit Ziya, Hüzünlü Bir Cuma hikayesinde, dışarıda fakirliğin ve yoksulluğun hüküm sürdüğü sokakların aksine buradaki caminin onları bu fakir ve miskin hallerinden kurtararak yücelttiğini ifade eder “Camiye girdim...bütün yolları dolduran sefilliğin ve miskinliğin hüzünlü görüntüsünden sonra bir rahatlık ve

³⁸⁹ A.Şinasi Hisar.,**a.g.e.**, 37

³⁹⁰ H.Rahmi Gürpınar,**İffet**.,79

sessizlik bucağında, bütün yürüyenlere bir gölgenin kayışı görünüşü veren insanların silinip kayarak bir düş hayalleri biçiminde yürüdüklerini görüyordum...”³⁹¹

Camiler merhamet, şefkat ve şefaattir. Camiler bir dinin ve bu dinin temsilcisi bir medeniyetin bu özelliklerinin toplandığı ve dağıtıldığı yerlerdir. A.Şinasi Hisar bunu bir medeniyet zeminine yerleştirir. “Bu nazik Boğaziçi ikliminde din mütecaviz bir taassup olmaktan çıkar, teselli, ümit ve hayal veren şiir cephesinden duyulurdu. Her mahallenin camiinden günde beş defa ezan sesleriyle merhamet, rahmet, şefkat ve şefaattir hisleri dağılırdı. Bu camiler medeniyet dağıtan müesseselerdi.”³⁹²

Tekkeler murakabe yeri, ilim yurdudurlar. Buralarda büyük bir sükunet hüküm sürerken hiçbir şey yabancı olacak kadar çokça kaşı çatık da değildir. A. Hikmet Müftüoğlu, kedilerin dolaştığı, kuşların serinlemek için havuzuna geldiği tatlı bir şiir dünyası olarak bir tekke tasviri yapar. “Tekkenin şadırvanında iki kumru, hem dem çekiyor, hem yıkanıp silkiniyor. Bir küme serçe muslukların önüne biriken sulardan bir dakika içinde içip havalanarak sed üstündeki serviye konuyor. Semâhanenin tahta parmaklık kapısından beyazlı siyahlı bir kedi çıkıyor, karşığı mezar taşlarının arasında kayboluyor...Tekkenin avlusu yine râkid bir sükuna daldı. Hücre-nişin genç dede hâlâ pencerenin kenarında sedire bağdaş kurmuş elindeki Galip divanını süzüyordu.”³⁹³

Aynı sanatçı bir türbe tasvirinde de neredeyse Osmanlı medeniyetinin bütün cephelerini görmektedir. Yavuz Sultan Selim’in türbesi ayrıca bu Sultanın kişiliğinin yansıdığı bir mekandır da. Burada inanç, sanat, güç ve ihtişam yatmaktadır. “...Büyük, mehib, beyaz örtülü sandukanın etrafına sedef kakmalı bir parmaklık çevrilmişti. Sedef pereler dargın birer göz gibi pırıldıyordu. Bu sadelikte azamet vardı. Baş taraftaki uzun kavuğun üstüne burmalı bir sarık sarılmış ve ucu yan tarafa sarkıtılmış, destarin üstünden kavuğun el tepesi bir şule kızılığında fırlamıştı. Baş ve ayak uçlarına tesadüf eden büyük iki pirinç şamdanın mumlarının üstüne geçirilen

³⁹¹ H.Ziya Uşaklıgil, “Hüzünlü Bir Cuma”, **OnuBeklerken**, 85

³⁹² A.Şinasi Hisar,**a.g.e.**, 81

³⁹³ A. Hikmet Müftüoğlu, **a.g.e.**, “Nûr-u Siyah”, **Çağlayanlar**, 176

yaldızlı külahların üzerlerinden kayarak kubbeye asılı avizenin billurlarına aksedip ayrılan ikindi güneşi titreyen, dönen, uçan, yine konan yeşil, sarı, mor damla damla ışıklarıyla bu sade, tekellüfsüz türbeye uhrevi bir feyiz, cenneti bir ihtişam veriyordu...”³⁹⁴

Çeşmeler toplum hayatında büyük görev üstlenmişlerdir. Halkın su ihtiyacını karşılayan çeşmeler, aynı zamanda yanlarında bulunan ağaçlarla sıcak saatlerde gölge vererek serinleten yerlerdir. Çeşme başları bir buluşma noktasıdır bu sebeple. Toplumda çeşme, sebil yaptırarak insanların susuzluğunu gidermek bir ibadet olarak görülmüştür. Çeşmenin halkın hayatındaki öneminin derecesini en yeri vardır ki çeşmenin Muallim Naci (1850-1893), çocukluğunu anlattığı Ömer’in Çocukluğu isimli eserinde bir sokak çeşmesini kahraman olarak görmektedir. “Kıztaşı Dört yol ağzından Sofulara doğru inilirken İbn-i Melik Hazretleri’nin gömülü bulunduğu yüksek mezarlığı sağda bırakarak biraz daha gidilince yine sağda bir akar çeşme görülür. O civar halkını bunca zamandan beri başka uzak çeşmelere gitmekten kurtardığı için gururlanan bir kahraman gibi durmakta olan bu çeşmenin...”³⁹⁵

Çeşme aynı zamanda bir oyun alanı olmuştur. Mahallenin çocukları burada oyun oynamaktan hoşlanmaktadır.

“Mahalle çocuklarından bir kaçı ile ellerimizde birer el fiskiyesi olduğu halde...çeşmenin başına gittik. Yalaklardan su alarak öteye beriye doğru fişkırtıp oynamaya başladık.”³⁹⁶

Boğaziçi kültürü, bu kültür içinde kayık gezintileri, mehtaba çıkmalar ve yalı yaşantısı dışı açılan toplumun kendine has bir eğlence kültürü olarak bulduğu, yaşadığı bir kültürdür. Mesire gezileri, Çamlıca’ya, adalara yapılan geziler de bu dışı açılan yaşam biçiminin farklı görünümelerini, tatlarını ihtiva etmektedirler. Mesireye gitme, oralarda eğlenme Osmanlının öteden beri sahip olduğu bir eğlence şeklidir. Lale devrinin Kağıthane eğlencelerinden çok daha öncelerine gitmektedir. Boğaziçi

³⁹⁴ A. Hikmet Müftüoğlu, **a.g.e.**, “Turhan”, 86

³⁹⁵ Muallim Naci, **Ömer’in Çocukluğu**, 3

³⁹⁶ Muallim Naci, **a.g.e.**, 27

kültürü ve yaşamı ise geç dönemde ortaya çıkar. Daha çok Boğaziçi'ne yerleşmelerin yoğunlaştığı XIX. yüzyılda. Ama bu kültür ve eğlence biçimi her ne kadar batılılaşmaya başlayan toplumun, ora kaynaklı zevklerini içerse de tamamıyla kendine özgü bir renk ve tat alarak gelişti.

Boğaziçi, dönemin eserlerinde farklı cephelerden görülmüş ve anlatılmıştır. Boğaziçi, her şeyden önce, manzaralarının çeşitliliğiyle güzel bir tabiat parçasıdır. Servet-i Fünun edebiyatında bu özelliğinin yanı sıra, Boğaziçi sosyal baskının dışında, küçük ve günlük hassasiyetlerin yaşandığı bir mekandır.³⁹⁷ Boğaziçi özellikle Servet-i Fünun romanında geniş yer tutar, Büyüleyici tabiatıyla, yaşanan hayatıyla, yalıları, sandal gezileri, mehtabıyla, şiirsel atmosferi ile yaşanılacak ideal mekan olarak öne çıkarılır. Mehmet Rauf'un Eylül isimli eserinde, roman kahramanları Suad, Süreyya, Necib üçlüsünün hayatında Boğaziçi'nin büyük önemi vardır. Süreyya, bütün yaşadıkları sıkıntılardan kurtulmak için Boğaz'da bir yalı hayal eder. Hiç olmazsa yazları orada geçirmek ister. Boğaz'a bir kere yerleştikten sonra, Boğaz'ın çeşitli semtleri arasında sandala binerek gezinmek hayatta buldukları en büyük zevkleri olur.³⁹⁸

A.Şinasi Hisar, Boğaziçi'nde kaybolan şeyleri birbiri ardına sayarak büyük bir hazineden bahseder gibidir. Bu hazine kaybolmuş, bitmiş, bozulmuştur. Sanatçı tüm bu biten şeyleri mükemmel bir kıvamın parçası, eşsiz bir güzellik olarak anmaktadır. "Boğaziçi'nin bu sihirli nizamları, mucizeli intizamları daha hüküm sürerken, yani eski yalılar yıkılmadan, büyük korular parçalanmadan, yalı bahçelerinin çiçekleri solmadan ve bahçeler bozulmadan, hanımlar kadife veya atlas feracelerini, beyaz yaşmaklarını çıkarmadan ve kayıklarının arka tarafından sulara sarkan birer tavus kuşu kuyruğu gibi rengarenk şallar kaybolmadan, hamlacılar küreklerini bırakmadan ve kayıklar sulardan silinmeden...Çeşmelerin akar suları kesilmeden ve yaldızlı kitabeleri okunmaz hale gelmeden...mezarlıkların uhrevi servileri devrilmeden,

³⁹⁷ Murat Koç, **Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti**, 45

³⁹⁸ Bkz. Mehmet Rauf, **Eylül**, Kitap Zamanı Yay., İstanbul, 2010

evliya mumları sönmeden...Boğaziçi tam bir kıvam, bir güzel ve mükemmel alem demekti.”³⁹⁹

Namık Kemal (1840-1888), çocukluk hatıraları arasından söylediği bu dünyanın bir şahidi olarak, gezinti yerlerinden bahsederken, Boğaziçi'nin her bir köşesini sevdiğini söyler. Bununla beraber o'nun en çok sevdiği yer ilkbahar aylarındaki Çamlıca'dır.⁴⁰⁰

Boğaziçi'nin suları parlak mavi rengiyle ve günün değişik saatlerinde üzerine düşen ışık ve gölgelerle bu atmosferin en önemli unsurudur. Bu sular A. Şinasi Hisar'a göre akrabalar gibidir. Onların gözlerinde görülen sıcaklık bu sularda da bulunmaktadır. “Boğaziçi'nde ilkbahar sabahları...Her şey bir aşkın büyüyle sihirli gibidir. Güneş bu mavi suların neşesini ıltır...yumuşak ve çocuk gibi gölgeler ve gölgeler gibi geçen serçeler, naif ve kırılacak şeyler olmak hissini veren bütün bu şeyler geçen zamanı bir vuslat edasıyla besteler...

Boğaziçi yalnız suların değil, havanın, güneşin, rüzgarların da onlarla beraber kurduğu pırıltılı, tılsımlı, bütün bir alemdir...Uzak bir parçasını gördüğümüz sular bize birdenbire sevdiğimiz ve tadına doymadığımız parlak ve ıslak gözler gibi bakar...”⁴⁰¹

Diğer taraftan sessizlik de bu hayatın tadını veren hususiyetlerdendir. Bu Boğaza bir derin tefekkür hali verir.

“...sessizlik Boğaziçi'nin tadını veren şeylerden biri değil midir? Güya kıyılar, evler dağlar, ağaçlar ve bütün manzaralar itikafa varmış ve için için düşünmeye koyulmuşlardır.”⁴⁰²

Hisar'ın Boğaziçi'ne verdiği anlamlar, onun insan hayatına kattığı değerler üzerine o derece çeşitlidir ki, orada hem madden hem manen tam bir alem vardır.Tabiatın görünimleri, farklı halleri bile orada başka manalar kazanmaktadır, Bu ruhla

³⁹⁹ A.Şinasi Hisar,**a.g.e.**,52

⁴⁰⁰ Namık Kemal, **İntibah**, 10-11

⁴⁰¹ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 29

⁴⁰² A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 29

bütünleşen havasıyla Boğaz, hem bizi halkeden hem bizi anlatan bir anlama sahiptir. Hisar'ın büyük bir lisan olarak gördüğü bu alemin ressamının resmetmesinden dolayı üzüntüsü de vardır.

“...Boğaziçi deniz, yalı, renk, kayık, dalga ve bunların üstlerinde uçuşan rüzgar ve dolaşan bir koku, bir his, ışıklar, gölgeler ve serinliktir. Ve bütün bunların ruha hitap eden mahrem bir lisanıdır. Muayyen kelimelerden değil, manalarını halkeden ve bir an sonra değiştiren kelimelerden örülmüş bu dil, bir musiki gibi ruhu ne büyük bir şiirle dolduruyor! Bu dili ancak ressamlar anlayabilecekler ve söyletebileceklerdi. Niçin söyletemiyorlar, anlayamıyorum.”⁴⁰³

Boğaziçinin tamamıyla milli bir karakterde olduğunu ve bu milli karakteriyle bu kültürün bir birlik ve beraberlik meydana getirdiğini söyler sanatçı “Bütün Boğaziçi, kendi içine kapalı bir alem, kendine has tamamıyla milli ve mahalli bir medeniyetin ifadesiydi. Boğaziçi'nde hayat, o kadar milli ve hususi bir nizamı ki...Boğaziçi sanki bir göl ve burada her yalı bir diğerine, bu suların içinden geçen manevi rabıta ile, büyük ve gizli bir tesanütle bağlı ve birleşik gibiydi.”⁴⁰⁴

Müftüoğlu, Boğaz'ı bir hikayesinde maviş olarak anmaktadır. Maviş'in sahilleri yaşanan facialarla bozulmaya başlamıştır. Orada yıkık yalılar, saraylar vardır artık. Eski şaşaa bitmiştir. Yalnız tabiat aynı ihtişamıyla yaşamaktadır. “...Ben Maviş'in harap, yıkık, virane sahillerini hiç görmem. Oralarda gül sümbül, yasemin renginde saraylar, yuvalar, cesdegâhlar; zümrüdün dağlar, nefti ormanlar tahayyül ederim...Asya sahilinde mermer rıhtımlar kenarındaki köşklerin, yalıların önünde İstanbul'a pek yakışan o yüksek şemsiye fıstık çamlarının yeşil saçaklı dalları arasından pencerelerin içine süzülen tatlı kokulu akşam güneşini içmek isterim.”⁴⁰⁵

Boğazın sularının çarpıntıları eski günleri hatırlatır. O daha zengin ve gösterişli günleri akla getirir. “Maviş'in, bir yürek titremesine pek benzeyen minimum

⁴⁰³ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 32

⁴⁰⁴ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 42

⁴⁰⁵ A.Hikmet Müftüoğlu, **a.g.e.**, “Maviş”, 126

çarpıntıları, hâreleri, şıpırtıları, yalılardaki güzel, mahzun küçük hanımlara gılmanlarla feriştelere muhabbet masallarını fısıldar.”⁴⁰⁶

Boğaz yerleşmesinde, yalı, Boğaz tabiatına mükemmel uyan bir mimari tarz olarak bulunmuştur. Denizin mavisiyle arka sırtların yeşilini birleştiren yalı yaşantısının Boğaz kültürü içinde ayrılmaz bir yeri vardır. Kışın şehirde oturan zengin aileler yaz gelince Boğaz kenarındaki yalılara taşınmakta ve yazı buralarda geçirmektedirler. Boğaz kültürünü yazın hayatının merkezine alan, onu bütün cepheleriyle yansıtmayı bir görev bilmiş olan A. Şinasi Hisar, Boğaziçi’ndeki yalı hayatına dair de en iyi örnekleri vermektedir. Hisar bir şiir atmosferi görür çocukluğunun yalılarında ve bu yalıların çevresinde ve odalarında bu şiir atmosferinin yaşandığından bahseder. “Hatırlıyorum, her şey burasını hayale bağlı bir hale, bir hülya yuvası haline koymağa yarardı. Bütün bu yalı, bu bahçe, bu limonluk, bu manzara ilerde birkaç karış aşağıdan geçen Kanlıca’canın daracık yolu, buranın bir komşusu olduğunu bildiğim ve akşamın daha ilk baygın alacakaranlığı basar basmaz mezarlığında yandığını görmek insanın o kadar rikkatine dokunan evliya kandili, bütün bunlar bu odanın etrafında beni onu tatmağa hazırlayan geniş hisli, titrek bir çerçeve teşkil ediyordu.”⁴⁰⁷

Yalılar çevrelerindeki kendilerine ait olan korularla da bilinir. Bu korularda ve hemen çevrelerindeki bahçelerde türlü ağaçlar ve çiçekler bulunur. Hisar buradaki çiçekleri sayarken isimleri ve renkleriyle bu hayat arasında bir özdeşlik kurmayı ihmal etmemektedir. “Her yalı sahibinin daha güzel bulup daha çok sevdiği ve bunun için bahçesinde daha çok bulundurduğu çiçekler vardı...Bütün bir tarih devri lâleler en zarif, en makbul çiçeklerdi. Rengarenk, büyük ve derin kokulu güler bilhassa kıvamları ve edalarıyla çiçeklerin en mükemmeli sayılır. Kokularının bir damla acısını duyuran karanfiller, hakikaten “ yarın dudağından getirilmiş bir katre alev” gibidir. Ve itinalı çiçekler arasında daha tevazulu, daha küçük mor menekşeleri, bir damlacık beyaz vücutlarıyla yaseminleri, nazlı, hafif mor salkımları, ne güzel bir isimle hanımellerini, ince, eflatun renkli leylâkları ne kadar severiz! Beyaz

⁴⁰⁶ A.Hikmet Müftüoğlu, **a.g.e.**, “Maviş”, 128

⁴⁰⁷ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 68

zambaklar, renk renk sümbüller, biraz Frenk halli ve isimli kamelyalar, krizantemler, gösteriş meraklısı orkideler de vardır! Boğaziçi toprağına ve havasına çok uyan ve büyük bir ağaç haline gelen manolyalar biraz mayhoş fakat tesirli kokularıyla, inhitat zamanındaki, rengi kararmış yalının her nedense, bir akrabası gibi görünürler...Bir erguvan için için canlı bir alevdir.”⁴⁰⁸

Bununla beraber devletin uğradığı felaketler yalıları, yalı hayatını ve pek az söz konusu edilen bu yalılar çevresinde öteden beri yaşayan, asıl Boğaziçili sıradan insanların hayatını etkilemiştir. Refik Halid Karay’a bu çevre, mütareke yıllarında geçen bir hkayesinde anlattığı gibi, bu yüzüyle görünür; “Yıkık yalılar, şişmiş ve çürümüş cesetler gibi suların keyfine uymuş, aşağıda kıyıya vura vura, cansız ve çürük, yalpalar görünürken yukarıda, tepedeki kara ve ufak evler, kargalar gibi simsiyah, sanki bu cesetlerin üzerine inecek zamanı kolluyor ve kayalara konarak, havanın pusu içinde kabarmış, hareketsiz bekliyorlardı.”⁴⁰⁹

Hemen bütün tabiat parçalarında olduğu gibi, hatta evler ve eşyalarda da duyulduğu gibi Hisar yalıda ve çevresinde de dini bir hava, uhrevi bir atmosfer görür. “Bazı yalıların ayrı birer cennet, gençlik ve ihtiyarlık dışı ezeli bir lezzet, mantığın almadığı tabii bir saadet diyarı halinde bir korusu bulunurdu. Burası büyük asil ağaçlarıyla bir başka tabiatın muhteşem musikisini dile getirir, bu ağaçlar adeta zikreder veya vecde gelirlerdi. Bu büyük ağaçlar, eski manalarına göre, birer üstada, ermişlere veya şairlere benzerlerdi.”⁴¹⁰

Hisar bu yalıları bir yerde ihtiyar hanımlara benzetir. Bu hanımların hususiyetleri eski zaman terbiyesi almış olmalarıdır. Ömürleri hayallerini karşılamamış hanımların bize meçhul gelen ilimleri vardır.“Eski Boğaziçi’nin yalıları...büyümüş, ihtiyarlamış, pörsümüş, solmuş, rengi uçmuş, kısmen göçmüş, kadit olmuş, su ile şişmiş, bir yanına yatmış ve ilk gençliğin enkazı üstüne yeniden boyanmış, taranmış, süslenmiş halleriyle...genç, orta yaşlı veya ihtiyar; resmi veya laübalı...hep canlı

⁴⁰⁸ A.Şinasi Hisar, a.g.e., 95

⁴⁰⁹ Refik Halid Karay, “Bir Saldırı”, **Memleket Hikayeleri**, 166-170

⁴¹⁰ A.Şinasi Hisar, a.g.e., 93

mahluklar gibi görünürler, hep bir ruh, bir hüviyet ve bir hayat ifade ederlerdi...bazıları da geçmiş bütün bir ömrün destanını anlatır gibi mahzun görünürlerdi.”⁴¹¹

Mesireler, toplumsal yaşantı içinde, eğlence ve dinleme kültürünün en önemli yerlerinden biri olmuştur. Mesirelerde halkın farklı tabakalarından, kadın, erkek, genç, yaşlı insanlar aynı alanı ve aynı eğlence biçimini paylaşıyorlardı. Sundukları tabiat güzellikleriyle bu yerler, ilk eserlerden itibaren, sanatçılara, şiirsel tasvirler yapmak için ilham kaynağı olmuştur. Çamlıca, Boğaziçi, Kağıthane, Göksu gibi gezi yerleri roman kahramanlarının hayatında rol oynayan mekanlar, dekorlardır. Bu yerlere gezmeye, eğlenmeye gidilir. Bazen sıkıntılardan kurtulmak için, bazen kendini göstermek için, gösteriş için, bazen sevgiliyle buluşmak için gidilir. Pek sevilen Çamlıca daha çok halkın gittiği bir mesire yeridir. Burada her çeşit insanı görmek mümkün olmaktadır. Buranın manzarası, havası ayrı bir tat ve lezzet kaynağıydı. Çamlıca aynı zamanda sevgililerin buluştuğu, gizlice görüştüğü bir yerdi.

Namık Kemal, *İntibah*’da uzun bir Çamlıca tasviri verir. Bu tabiat harikasının bulunduğu konum itibarıyla dünyada eşi, benzeri yoktur; “O vakitler Çamlıca’nın en “civcivli” zamanı olduğu için yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşamak kalabalığından köpükler içinde kalmış bir çağlayanı anımsatmaya başladı. ...İstanbul bir güzellik denizinin sahibidir ki yalnız hüznle sahillerine yüz sürerek önünden akıp giden denizin güzelliği, bulunduğu yerin bütün cihan içindeki eşsizliğini ispat etmek için yeterlidir. İstanbul denilen güzellikler denizinin sahip olduğu her türlü nadir şeyleri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca’dır...”⁴¹² Sanatçı, içerdiği binlerce yapma, doğal güzellik sebebiyle Çamlıca’nın güzelliğini cennet bahçelerinin güzelliğine benzetmektedir; “Çamlıca’nın o ibret görüntüsüdür ki bahar içinde insan, çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınırsa gözünün önünde tabii, yapma nice yüz bin türlü güzellikten kurulmuş bir başka dünya görür...Çamlıca’ya

⁴¹¹ A.Şinasi Hisar, *a.g.e.*, 29

⁴¹² Namık Kemal, *İntibah*, 40

cennet bahçelerinin yere inmiş bir parçası denilse uygundur.....orada bir gün doğuşu seyretmiştim. Gökten yere nur yerine ruh yağıyor diye düşündüm.”⁴¹³

Devrin hemen bütün eserlerinde söz konusu edilen Çamlıca hem tabiat güzellikleriyle hem de yaşanan hayatın renkliliğiyle övülür. Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) ise Çamlıca mesire yerini anlatırken buranın karışık, karmaşık yapısını da ortaya koyar. Bir hengame sürüp gitmektedir. Güzelliklerle çirkinlikler birbirine karışmış durumdadır; “Çamlıca gezisi için en uygun günlerden biriydi. Ayrıca pazara da rastladığı için bir takımı midelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile doldurup içerisine sardalya balığı salıvermek, diğer takımı da tavla oyunuyla vakit geçirmek; bazıları nargile sefasına koyulmaktaydı. Bazıları da Çamlıca gibi İstanbul’un, Boğaziçi’nin her yerini tepeden gören ve on iki burcun on üçüncüsü sayılabilecek yüksek bir noktadan yukarı aşağı, sağa sola hayret ve beğeniyle tabiatın binlerce rengini seyrederek gönüllerini ferahlatmak amacıyla sabahtan beri akın akın geliyorlardı. Halk iskemleler, kaba hasırlarla bankları tamamen doldurmuştu. Bu karmakarışık kalabalığın konuşmalarına, geliş-gidiş gürültülerine ve kahveci çıraklarının “iki şekerli, bir sade, üç lokum” yollu haykırmalarına, muhallebici, dondurmacı, leblebici, eğlencelik şamfistikçi,şekerci, simitçi gibi hiçbir gezinti yerinden eksik olmayan satıcıların çeşitli ses ve edalarla bağırıp çağırımları ekleniyordu. Bununla da kalmıyor fena bir keman, adi bir lavta, soğuk bir klarnet...gürültü de katılıyordu....Çamlıca suyunun kaynağının yakınında çadır kurmuş kebabçının kızgın ateş üzerinde mavi ve yağlı dumanları buram buram yükselip etrafa dağılan köftesinden, kebaptan, ciğer tavasından....yayılarak insanın iştahını kaçıran koku, temiz havayı bastırıyor, o az bulunur yeri düzensiz, çirkin, zevksiz, sıradan bir eğlence yerine döndürüyordu.”⁴¹⁴

Ahmed Rasim (1865-1932) halkın hayatında önemli bir yeri olan mesire kültürünü tüm renkliliğiyle ortaya koyarken canlı bir panorama çizmekten geri kalmamaktadır. Toplumun çok renkliliği bu tasvirde görülür.

⁴¹³ Namık Kemal, **a.g.e.**, 31-32

⁴¹⁴ R.Mahmut Ekrem,**a.g.e.**,119

“...Kadınlar ya bildiğimiz gibi çarşafli, yaşmaklı veyahut yeldirmeli. Çarşafliylarla yaşmaklıların çoğu arabalarda. Yeldirmeliler paraşollarda (tek atlı, üstü kapalı, dört tekerlekli, yanları açık araba.), bağ arabalarında...Mesela dolma, helva tabakları ve yenecek şeyler istif edilmiş olan sepet tertemiz bir halde arabanın en arkasına yerleştirilmiştir...Arabacıyı sormayın: Kelle tıraşlı, üzerinde on tel püsküllü kalıbsız eski fes. Gerdan, surat bakır gibi. Sarışın bıyık, cılız mavi göz, buruşuk alın.

Gerdandan sonra kırmızılı bbir mintan, yelek gibi beyaz düğmeli. Belde yine kırmızı kuşak, sarı ile siyah arası bir potur....Araba da şık: Uzunca bir kerevet. Tavanı kubbemsi, beyaz örtülü. Örtünün yanları püsküllü. İçerisi şiltelerle, kar gibi çarşaf ve yastıklarla döşeli...

İşte size bir mesire!”⁴¹⁵

Ahmed Midhat Efendi, Felatun Bey ve Rakım Efendi isimli eserinde, Kağıthane’deki mesire yerini uzun uzun anlatır. Haliç’in kenarında olan Kağıthane, Haliç’e akan deresi ve bu derenin çevresindeki çayırlar ile çok eski devirlerden beri bir gezi ve eğlence yeridir. Lâle Devri’nde yapılan eğlencelerle çok daha fazla ünlenen bu bölge son zamanlara kadar gezi ve eğlence yeri olma özelliğini sürdürmüştür. Romanın kahramanı Rakım Efendi, Kağıthane’ye bir gezi yapmak konu edildiğinde, Kağıthane’nin dünyanın en güzel yerlerinden biri olduğunu söyler. Buraya, hafta içi, daha تنها olduğu bir gün gidip güzelliğini yaşamak daha uygundur. Zira başka günler burası at ve araba panayırına dönmektedir.⁴¹⁶ Böylece, Rakım Bey önderliğinde, bir hafta içi, sabah erkenden kalkılarak Kağıthane’ye gidilir. Önce kıyıya çıkıp bir ağacın altına şilteler yayılır. Kahveler içilir. Sonrasında sıra sıra ağaçların altından Kağıthane çayırı gezilir. Manzara o kadar güzeldir ki “insan etrafı bihakk-ı temaşaya himmet edecek olsa kendisini akşama kadar değil, hatta bir hafta bile işgal edecek güzellikler bulacak” tır. Ardından sofra kurulur. Yenir, içilir. Şilteler üzerine uzanılır, bir müddet yatılır.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Ahmed Rasim, **Şehir Mektupları**, 39

⁴¹⁶ Ahmed Midhat Efendi, **Felatun Bey ve Rakım Efendi**, 107

⁴¹⁷ Ahmed Midhat Efendi, **a.g.e.**, 127-130

Halkın eğlendiği bir zaman dilimi de Ramazan ayıdır. Özellikle Ramazanda sokaklar kalabalık, canlı hareketli o oranda da renklidir. İftar vaktine yakın kadın erkek binlerce kişi sokaktadır. Camileri, meydanları, caddeleri dolduran bu kalabalık içinde zarif ve kibar beyler piyasa yapmaktadırlar. Recaizade Mahmut Ekrem'in yazdıklarından anlaşıldığı üzere bunların ekserisi dar pantolonları, redingotları ve tek gözlükleriyle bir Frenk tarzı tutturmuş, romanlarda şık olarak ifadelendirilen tiplerdendir; "İkindiye doğru sokaklara fırlayan kadın-erkek binlerce kişi, camileri, meydanları, büyük caddeleri doldurmuş, konak ve kira arabalarından birçoğu da kucaklarını süsleyen süslü hanımları taşıyarak,..meydanı dolanıyorlardı.

...insan kalabalığı içinde...koyu renk kaşmirden yakası kadifeli..paltoları yukarıdan aşağı kadar ilikli, büyücek tablalı fesleri iki yandan kulaklarının üst kısmını örtmüş...ellilik..altmışlık efendiler, sol ellerinde...birer tespih, sağ ellerinde...abanozdan bastonlarına dayanarak ölçülü adımlar ve tam bir vekar içinde yürüyorlar. Kolalı Frenk gömleklerinin dimdik yakaları...kulaklarını yarı yarıya saklamış,..püskülü daima yan tarafa meyilli...kalıpsız fesleri kaşlarının üzerine kadar inmiş, siyah redingotlu, dar pantolonlu, parlak potinli, tek gözlüklü, eldivenli şık beylerin..."⁴¹⁸

Bir tarafta ise renk renk şemsiyeleri, feraceleri ve ince yaşmaklarıyla kadınlar beklemektedir; "çoğu ipekli parlak kumaşlardan rengarenk şemsiyeleri, feraceleriyle; parlak, ince, hoş ve şeffaf yaşmaklarıyla öbek öbek kenarları tutmuş olan Havva'nın cilveli kızlarının..."⁴¹⁹

Diğer taraftan ise iftarda evinde olmak isteyen, elleri iftarlıklarla dolu, babalar, bu kalabalığın içinde kendilerine yol bulmaya çalışmaktadır.

"Elleri,kolları, salata, soğan,...simit hevenkleri, Ramazan pidesi çıkınlarıyla dolu olduğu halde...iftar dakikasına yetişmek için...boğaz düşkünleri ile ...babaların o,..geçilmez kalabalığın içinde..."⁴²⁰

⁴¹⁸ R.Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, 256

⁴¹⁹ R.Mahmut Ekrem,*a.g.e.*, 257

⁴²⁰ R.Mahmut Ekrem,*a.g.e.*, 257

Toplumdaki fertler konusunda sanatçıların genellikle naif, çalışkan, terbiyeli, dindar kişilikler tasvir ettikleri görülür. Bu insanlar büyük bir sorumluluk sahibidirler. Kendilerine verilen görevi yerine getirmekte dikkatlidirler. Genellikle sert görünümlü olsalar da bu görünümlerinin altında çok duygulu bir insan gizlidir. Hiç kimseye muhtaç olmamak hiç kimseye el açmamak en büyük erdemleridir. Muallim Naci, babasının kişiliğini bu çizgilerle tasvir eder; “...Biraz sert görünür ama sebepsiz yere kızmaz. Sinirini tahrik eden olaylar mutlaka İslam ahlakına ve insaniyete yakışmayacak şeylerdir. Yüreği aile sevgisiyle dolu olmakla beraber hiçbir zaman şımartıcı hareketlerde bulunmadığından ev halkı onun görünüşünün etkisi altında bulunur...Dünyada kimseye muhtaç olmamak kadar önemli bir mutluluk olamayacağına inandığından, işleriyle meşgul olmayı pek severdi.”⁴²¹

Halit Ziya da bir hafızı tasvirinde benzer ifadler kullanmaktadır; “Namaz vaktini beklerken birden caminin hafızlarından biri, müezzinlerin bulunduğu yerden Kur’an okumaya başladı. Gözlerimi açarak baktım: Onun terbiyeli edepli bir hali, bir ağırbaşlılığı, bir giyim biçimi, bir güzel yüzü vardı. Seyrek ve sarı sakalı ile yarı kapalı gözleri bütün haline derin bir duygu ve duygulanmanın anlamını dile getiriyordu. Uysal cana yakın ve içe işleyici bir sesle, yavaş yavaş okuduğuna eşlik eden bir ciddilik ve içtenlikle devam ediyordu...bu etkilenmeyle ruhumun derinliklerinde bir titreme duydum.”⁴²²

Muallim Naci de babasının bir arkadaşından bahsederken benzer çizgilerle bir tanımlama yapar. Hacı efendi çalışkan, güleç, kendi halinde biridir.

“Hacı efendi pek hoş bir adamdı. Çalışkan, yumuşak huylu ve güleçti...

...Hem derviş, hem şeyh, hem de saraç kalfasıydı...”⁴²³

Hisar, böylesi iyilik yüküne sahip insanların zamanla yanlış tanımlanmalarından rahatsızlık duymuş ve gerçekte onların okumamış olanlarının dahi sahip oldukları karakterle pek incelikli bir hayatı yaşadıklarını haber vermiştir; “Bu günlerin ve

⁴²¹ Muallim Naci, **Ömer’in Çocukluğu**, 15

⁴²² H.Ziya Uşaklıgil, “Hüzünlü Bir Cuma”, **Onu Beklerken**, 87-88

⁴²³ Muallim Naci, **a.g.e.**, 36

gecelelerin şiirini yaşayan, bu şiiri tatmayı ekmek yemek ve su içmek gibi tabii ve gündelik bir adet haline koyan insanlara, hayatın keyfini çıkarmayı iyi bilmiş akrabalarımıza, biz nasıl “cahillere” diyebiliriz? Yahut diyebilirdik? Onların sanata geçmeyen, hayatta kalan ne inceliklerini biliyor, görüyorduk!...Ve bütün kadınlar ve erkekler: Hanımlar, dadılar, bacılar ve hizmetçiler; beyler, efendiler, ağalar ve uşaklar güya ruhlarını kuran ve kendilerini dolduran bir lezzeti bozmamak, bu tatlı şiiri kaçırmamak için, yahut bundan korkarak, hep kıymetli ve kırılacak şeyler taşıyan bir eda ile yaşarlar, usulca yürürler, yavaş konuşurlar, yavaş gülerlerdi.”⁴²⁴

Eski zaman insanlarında geçmişe bağlılık ve geçmişle övünmek bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.“Paşa,..O geçmiş zamanın son örneklerinden. Sırmalı formalara, büyük kordonlara pek ululama gözüyle bakmayan, bu son vaktin acılıklarını talihin yolunda gittiği zamanında aldığı rütbelerin, nişanların, imtiyazların fermanlarını okumak övüncüyle tatlılaştırmaya uğraşan bir geçmiş zamancı.

Bütün zamanını “yenilik” kelimesinden yakınmakla geçinen bu eski zaman adamı...”⁴²⁵

Kadınlar, ev içinde, daha çok kapalı bir hayat sürdürmektedirler. Bununla beraber bir hapis hayatından bahsedilemez. “İstanbul sokakları kadınlarla doludur; kimi yaya, kimi arabayla, ziyarete, hamama, çarşıya gezmeye giderler. Ancak yalnız başına dolaşan bir hanımefendiyle hemen hemen hiç rastlanmaz.”⁴²⁶ Kadınların serbestliği o derecedir ki Lady Montagu, Türk kadınlarının serbestliğini diğer ülkelerde olduğundan daha hür ve serbest olarak niteler.⁴²⁷ Kadınlar, özellikle de A.Ş.Hisar’ın tasvir ettiği kadınlar büyük iyilik sahibi, teselli veren, gönül alan, zevkli, duygulu ve eğlenceli kişilerdir.

“...Büyükanneimin iyiliğine doyum olmıyan tebessümleri, o mutlu, derin, teselli verici, gönül alıcı tebessümleri ki bir iyilik güneşinin ruhu muttasıl ısıtan ışıklarına benzerdi. İstanbul’un tamamen Türkleştirdiği Çerkes ve siyah dadıların, bacıların işgüzarlığı, hamaratlığı, hizmetleri, neşeleri, sevinçleri!...Herkes birbirine

⁴²⁴ A.Şinasi Hisar, **a.g.e**, 55

⁴²⁵ H.Rahmi Gürpınar, “Eşkîya Oyunu”, **Namusla Açlık Meselesi**, 308, 312

⁴²⁶ F.H.A.Ubucini, **1855’de Türkiye**, 114

⁴²⁷ Lady Montagu, **Türkiye Mektupları 1717-1718**, 132

rastgelince, bir sır tevdi eder gibi, iyi bir kalble tebessüm ederdi. Geçen beyaz başörtülü ve yeldirmeli hanımlar hep büyük birer iyilik yükü taşıyorlar gibi, ağır ve yavaştlar. Saatin şaşaasına, havanın lezzetine iştirak ediyorlar gibi, munis ve edalıydılar.”⁴²⁸

Bu hanımlar ev içi kapalı hayatları renklendirmek için çeşitli oyunlar oynamaktadırlar. “Hanımlar aralarında konuşurlar, tavla oynarlar, yerlere serdikleri beyaz örtüler üstüne çömelerek kumaş biçerler, diktirdikleri şeyleri prova ederler bir takım bohçacı kadınlar, terzilerle görüşürler, gülüşürler, yorulurlar, ağırlaşır, mindere uzanarak uyurlar, uyanarak şerbetler ve limonatalar içerler, ayrı ayrı odalara çekilerek müşavere ederler, anneannem kalfaların dertlerini dinler ve bu şeyler saatlerce sürerdi.”⁴²⁹

Dindar bir hayat sürerlerdi. Şefkatlarının, mütevazı yaşamlarının hatta sevinç ve mutluluklarının, tevekkülle yaşayışlarının kaynağıdır bu hayat; “Bütün bu yaşlı kadınları,..., hayata bağlayan bir din disiplini, bir ahret itikadı, medeni bir nizam, bir üslup diyeceğim geliyor, bir şive alışkanlığıydı.”⁴³⁰

Birbirleriyle ilişkilerinde büyük bir iyilik sezilir ve bu iyilik yükü onların hareketlerine de yansır; “...Herkes birbirine rastgelince, bir sır tevdi eder gibi, iyi bir kalble tebessüm ederdi. Geçen beyaz başörtülü ve yeldirmeli hanımlar, hep büyük birer iyilik yükü taşıyorlar gibi, ağır ve yavaştlar. Saatin şaşaasına, havanın lezzetine iştirak ediyorlar gibi, munis ve edalıydılar.”⁴³¹

Kölelik Osmanlı toplumunda uzun süre var olmuş bir yapıdır. Dönemin eserlerinde köleliliğin doğurduğu hüznler, acılar sıklıkla işlenmiş. Kölelik bazı eserlerin ana teması olacak şekilde ele alınmıştır. Sami Paşazade Sezai eserinde köle kızlardan bahsederken kendi içinde renkli bir sahnenin portresini de oluşturur. Bu kızlar eski zaman hayatının uğraşlarıyla, müzik yaparak, dikiş dikerek

⁴²⁸ A.Şinasi Hisar, **Boğaziçi Yalıları-Geçmiş aman Köşkleri**, 150,156

⁴²⁹ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 73

⁴³⁰ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 62

⁴³¹ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 156

oyalanmaktadır; “...Bu oda,..odaların en mükelleflerindendi; pencerelerin önündeki uzun minder bir beyaz yüzle örtülmüş, ortadaki küçük masanın üzerine bir lamba konulmuş, bir iki iskemle, birçok şilte, duvara asılmış ud gibi, keman gibi musiki aletleri, içinde birçok yatak şiltesi olan bir yüklük vardı. Odada bulunan kızlardan biri bağdaş kurarak oturduğu erkan minderinin üzerine tabii halinde olan saçları dizlerinin üzerine dökülmüş, ud çalıyor...Bir başkası büyük minderin üzerinde dikiş dikiyor. Öteki kendinden geçmiş, bir kitap okumakla meşgul..., diğer iki esir de birbirleriyle konuşuyorlardı.”⁴³²

Sultan II. Mahmut zamanından başlayarak hem erkek hem kadın giyiminde değişiklikler başlamıştı. Bu tarihten itibaren Avrupa merkezlerinden modalar da en azından toplumun bazı çevreleri tarafından takip edilir olmuştu. Yine Beyoğlu Batılı modanın ve giyim tarzının yayıldığı bir merkez olarak görev görüyordu. Elbet bu moda düşkünlüğü ve yahut Avrupa kumaşlarına ilgi sınırlı bir kesimin merakı olarak kalmak zorunda olmuştur. Toplumun büyük kesimi eski alışkanlıklarını sürdürüyordu. Özellikle kadın kıyafetleri açısından toplum büyük bir renklilik sunmaktadır.

Ahmed Rasim toplumun bir fotoğrafını çeker. Sadece hal ve tavırlar değil, giyiniş tarzları da bu fotoğrafta tüm renkliliğiyle, çeşitliliğiyle vardır.

“Aman ne çarşaf! İnsan seyretmeye doyamıyordu. Elektrik alevi, yanar döner, akşam güneşi, parlak nefsi...Bu rengarenk latiflik, işve ve naz arttıran sekişlerle geçip giderken...

Artık, o çarşafların rengini sormayın! Geçen yıldan kalma moda mahsulü olan kâh ördek başı, kâh kumru göğsü, kâh sincabi, kâh yanık al, menekşe moruyla karışık ipek dallı, şeftali çiçeği rengi üzerine serpişik sırma rengini andırır işlemeli, modaya uyma derecesi sahibi olan hanımın bu yadigara rağbeti ölçüsüne uyarak: fes rengi samani, findıki, nohudi, mavi, tahini, mor, lacivert, al, kanarya sarısı, zeytuni, şarabi,

⁴³² Samipaşazade Sezai, **Sergüzeşt**, 23

deniz rengi, şeker rengi, ekşi karadut, toz pembesi, bunların açığı, koyusu karmaşık olarak...”⁴³³

Bu kıyafetlerin bazıları kadınların güzelliğini arttıran bir zerafet kaynağıdır. “Kadınlarımız için bir eski örtü olan ferâce yavaş yavaş nazlı omuzlarımızdan düştü...Yaşamak, günahsızlığın rengi gibi beyaz, lekesiz görünen; başımızı, o siyah, lepiska sarı saçlarımızı; alın, kaş, göz, burun, ağız, dudak denilen yüz düzgünlüğünün tamamlayıcılarını kapayıp açmak üzere kuşatarak omuz başlarında ferâce ile birleşti mi boy, düzgün ve salınışlı olsun olmasın dış görünüşe bakanlar eksikleri ve ayıpları göremez, kadınlığın daima muhtaç olduğu güzel bakışlara kendiliğiyle tabiatıyla hak kazandığını ispatlayarak gururlu, heyecanlı, övünen, hiç olmazsa avunurduk.

Bu bir maddi fayda idi ki kadınlık şu topluluk içinde övmek istemediği ilgiyi, iltifatı, davranışların temizliğini ve hareketlerin güzelliğini onunla kazanırdı.”⁴³⁴

Bu canlı kalabalığın giyimi onun hayatının en önemli özelliklerinden biridir. Çeşit çeşit, renk renk, değişik anlamlar içeren duruş, giyinişleriyle gündelik hayatın anlamını çoğaltırlardı. “Fes, icat edildiği zamanlarda, özellikle erkeklerin başlığı olup kalmamıştır. İstanbul’da Müslüman olan ve olmayan ihtiyar kadınlarla, İstanbul dışında çok defa kasaba kadınları sanki onunla süslenir, üzerine boyalı yemeni sararlar, hatta değerli taşlarla süslerlerdi. Bu adet, yakın zamana kadar, İstanbul’da da vardı...”⁴³⁵

Çocuklara bütün toplum sahip çıkmaktadır. Bu toplumun çocukları da büyükleri gibi sakin ve ağır başlıdır. Özellikle cumaları ve bayramları Osmanlı oğlunu elinden tutarak gezdirir. Çocuk yorulduğunda sırtına alır. Kahvehaneye götürür, yanına oturtur ve şefkatli bir sesle konuşur.⁴³⁶ Özellikle okula başlayan çocuk ailesi için bir gurur kaynağıdır. Bu çocuklar için bir şenlik havasında tören yapılır, onlara hediyeler verilir. “Her sene inas ve sıbyan mektepleri çocukları derslere

⁴³³ Ahmed Rasim, **Muharrir bu Ya**, 25

⁴³⁴ Ahmed Rasim, **a.g.e.**, 32

⁴³⁵ Ahmed Rasim, **a.g.e.**, 35

⁴³⁶ F.H.A. Ubucini, **a.g.e.**, 54

başlarken ilahilerle gezdirilir ve bu masum çocukların melekâne seslerini duyanlardan bazılarının gözleri yaşarırdı...Mahalle çocukları da bayram günleri mahallenin yalılarına gelmeyi tabii bulurlar ve bu çocukların memnun olmaları için, kendilerine şeker veya şeker parası verilirdi.”⁴³⁷

İyilik yapmayı, yapılan iyiliklere katılmayı öğretmen çocuk eğitiminin bir parçasıdır. Muallin Naci'nin babası paylaşmaya ve elindekiyle yetinmeye önem veren biri olarak çocuk eğitiminde de buna önem vermektedir. Naci yapılan iyiliklere nasıl katıldığını bir örnekle anlatır; “Ramazanmış. Fatih meydanı kalabalıktı. Benim elime birçok yirmilik verdi. Orada duran fakirlere paylaştırmamı emretti.”⁴³⁸

Şehrin insanları arasında, seyyar satıcılar, dilenciler vb. de vardır. Bunlar da şehir yaşantısının karakterinin bir parçasıdır. Yapmış oldukları işlerle, uğraşlarla, toplumsal yaşantının içinde önemli yerleri olan bu insanlar şehrin sokaklarını sesi, farklı bir çeşnideki rengi, canlılığını meydana getiren dokularıdır. Ahmed Rasim bu dokuyu çok ince ayrıntılarıyla anlatmış, canlı portrelerini çizmiştir. “O zamanlarda bu geçitler boğmak boğmak, dönemeç dönemeçti. Üzerlerinden iki yanlı yayalar, ortalarında kâh yüklü, kâh yüksüz, aralıklı aralıksız öküz manda arabaları,...at, katır, iki tarafından tıkız hurçlar sarkan eşekler...tablalı kuş lokumcu, muhallebici, simitçi, poğaçacı, börekçi, küfeli sebze, sııklı ciğerci,...paçacı, başında tenceresi dolmacı,..hammal,...dilenci,..deli,..yürür, gelir, geçer, giderlerdi. Fevkalade bir manzara hissi verdiği gibi duruşlarıyla çocuklara yeni bir neşe, orta yaşlı meraklılara...tenkit fikri, ihtiyaçlarına derin bir hasret hissi veren tulumacı,..külhancı,...yoğurtçu,..içi yazılı tunç taslarındaki artık suları serpen, meşin elbiseli, yeşil sarıklı sebilci,...mangalından,...sahanlarına, çarşafından yün yatağına...hepsi telli, pullu tüllerle başta giden çeyiz takımı, önde elinde toprak testileri, şaşı göz, bastıbacak, bodur, kambur hafızlardan meydana gelmiş bir okuyucu yaygarası, bunların ardında tütsü yakılmış buhurdan taşıyan...bir dervişler

⁴³⁷ Ahmed Rasim, **Falaka**, 27

⁴³⁸ Muallim Naci,**a.g.e.**, 38

takımı,...Kısacası halka, orta, yüksek tabakaya ait her çeşit engeller de yol keserlerdi.”⁴³⁹

Ahmed Rasim dilencilere özel bir yer ayırarak bakar ve onların toplumsal hayatın içinde kapladıkları alanı yahut önemi titizlikle gözler önüne serer. “Bizde dilenciler ayrı bir sınıf teşkil ederler. Aralarında meczub, ahmak, budala, kör, topal, sarsak, titrek, sulu, ayyaş bulunduğu gibi “fukarâ-yı sâbirin”⁴⁴⁰ dediklerimizin meydana çıkmışları da vardır. Sebilciler, okuya okuya gezenler, santur, ney, kaval, kemençe, keman, armonik, saz çalanları bu takımdandır. Akşamları kaside ve manzumeler okuyarak bir yerde durmayanları, kendilerine daha çok acındırdıklarından ekseriya üstleri başları temizcedir.”⁴⁴¹

Eşyalar geleneksel hayatın, bu hayatı oluşturan unsurların en önemli parçalarından biri olarak görülmüştür. Eşyalar geleneksel yaşamın ruhuna uygun kimlikleriyle katılır hayata. A. Şinasi Hisar Batılılaşmayla yerlerini yeni eşyalara bırakan bu eşyaların toplumsal hayatın içindeki yerlerini sanki onlara da birer kimlik vererek, onları da ev hayatının bir tamamlayıcısı olarak görererek anlatır. “Bütün o geçmiş zaman evlerinin hepsinin sadık kaldıkları bir adetleri vardı. Günün birinde, bir gece yatısına gelebilecek misafirler için hazır yataklar ve hazır yorganlar bulunmalıydı. Bir misafir yatak odasında bir yükün kapısı açılır açılmaz...rengarenk birçok yatak yorganları istif edilmiş olurdu....Bütün bu yorganlar insanlar gibi, ırk, dil, din, iklim, mizaç, neşe, şive, üslup, mana itibarıyla ayrı ayrı görünürler, kimi yeni, taze, genç, neşeli, şakrak, kimi neşesiz, yorgun, ezgin, bezgin görünürlerdi...”⁴⁴²

Özellikle eşyalar emekle işlenmiş olanları bu insanların hüviyetine sahip olurlar, onlarla benzeşirlerdi. “Bazan çocuk yatakları için yapılmış küçük yorganlar olurdu. Onunla, bir çocuk rüyasını duymuş gibi, safvet, latife, neşesiyle oynamış olurduk.”

⁴³⁹ Ahmed Rasim, **Şehir Mektupları**, 77

⁴⁴⁰ Fukarâ-yı sâbirin: Muhtaçlığını gizli tutarak herkese göstermeyen yoksullar.

⁴⁴¹ Ahmed Rasim, **a.g.e.**, 78

⁴⁴² A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 81

Birer insan vücuduna gittikçe benzeyen, hatta ait oldukları insanın ruhuna kişiliğine bürünen eşyalardır bunlar.”Birer insan vücudu, ruhu, hüviyeti, manası ve talihi görünenleri olurdu...O kadar birer talihe benzerlerdi ki arzumuza, ümidimize, ilmimize ve sevgilerimize az çok tesir edebileceğinden çekinebilirdik.”⁴⁴³

Eski zaman eşyalarında, güya onların gözleri ve kalbleriyle yoğrulmuş gibi, sevdiğimiz insanların yüzleri, inanışları, manaları ve hüviyetleri yaşar.

Böyle hislerle Hisar mazinin gitmesinden büyük bir üzüntü duymakta, hatta şaşkınlıkla hayretler etmektedir. “Böyle bir mazinin ziyan olduğuna bir türlü inanmıyorum. Ve gönlümün hatıralarını karıştırırsam görüyorum ki o şefkatli, aşklı, şiirli günler içimde hala güllere gibi açılıp soluyor.”⁴⁴⁴

Hayvanların da geleneksel hayatın içinde çok önemli yerleri vardır. İnsanlar hayvanların bakımıyla ilgilenir, onları besler, yaralandıysa tedavisiyle uğraşır, kalacağı yeri hazırlar, bunları bir görev gibi ele alırdı. Şehrin köpeklerinin bu hayat içindeki yerini, şehri her yönüyle ele alan Ahmed Rasim dikkatli bir gözlemle anlatır; “...Köpekler kent içinde yuvalar, yurtlar yapmışlardı. Semt veya sokak ahalisi yer yer suluklar yaparlar, yemek artıklarını belli köşelere koyarlar, uyuz olanlarını katranlı paçavralara sararlar, lohusalara yatak sererler, klübemsi klinikler meydana getirirler...gerçi ev içine almazlar idiyse de dışarıda her bakımdan çok içten davranırlar, yalnız, kuduranları öldürürlerdi.”⁴⁴⁵

Bu hayatın içinde kediler köpeklerden daha itibarlıdır. Köpeklerden farklı olarak evlerin içine alınan, orada yumuşak yastıklarda yatırılan, beslenen kedi, ahşap evlerde bolca buluna fareleri avlamasıyla da sevilmetedir. Onlara gösterilen ilgi, ihtimamın derecesi yok gibidir; “ Kedilere gelince, bunların eriştikleri yücelik ve bağışın derecesini anlatmak olanaksızdı. Ciğer, yemek sularına batmış lokmalar,

⁴⁴³ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 82

⁴⁴⁴ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 102

⁴⁴⁵ Ahmed Rasim, **Şehir Mektupları**, 59

kıyma tahtası artıkları ile büyükleri; süt paparalarıyla, hatta emzikle küçükleri beslenir...”⁴⁴⁶

3.3. Resimde Geleneksel Kimlik ve Yaşantı

Her sanatçının doğruluğuna inandığı bir bilgi ve içinde çabaladığı bir dünyası vardır. Eserinde açık veya gizli, kendisi bir amaç gütsün de gütmese de, inancı, dünyası yansımasını bulur. Sanatçının tercihleri, örneğin konu seçimleri, onu işleyiş tarzı, inandıklarından, tasavvurlarından kaynaklanmaktadır. Sanatçı, belli bir çevrede, belli koşullarda yetişmiş, eğitim almış olarak, bunların zaruri tesirleri altında bulunmaktadır. Dolayısıyla onun değer verdikleri, hayranlıkları yahut karşısında menfi duygular beslediği şeyler hep bu tesirler ile biçim bulmuşlardır.

Bu bölümde ele alınan ressamalar, eserlerinde, geleneksel kimlik ve yaşantıyı, XIX. yüzyıl sonundan itibaren hakim kültürel ve çevresel faktörlerin ve kendi bireysel yapılarının, yani kendilerini idare eden kuvvetlerin etkisiyle, kişisel üsluplarını ortaya koyarak yansıtmışlardır. Sanatçıların yetişme çağında etkisinde kaldıkları kuvvetlerin yaşamları boyunca onları terk etmeyeceği bir gerçektir. Bu gerçekten yola çıkarak burada ele alınan eserler, konuya uygun oldukları takdirde, yetişmelerini 1923 öncesi tamamlamış olan sanatçıların, bütün yaşam süresinden seçilerek değerlendirilmiştir. Bu bölümde geleneksel kimlik ve yaşantıyı yansıtan eser örnekleri dört başlık altında incelenmiştir.

3.3.1. Geleneksel Çevreyi Görselleştiren Şehir ve Tabiat Görünümleri

Şehir ve Tabiat görünümü başlığı altında incelenen eserler incelenen eserler arasında çoğunluğu meydana getirmektedir. Şehir, mahalle ve sokak görünümü, konutlar bu çerçevede değerlendirilmiştir. Ayrıca sanatçıların tasavvufi bir derinlikle

⁴⁴⁶ Ahmed Rasim, a.g.e., 60

ele aldıkları görülen dolayısıyla geleneksel kişiliklerinin yansıdığı tabiat manzaraları da bu kategoride incelenmiştir.

Şeker Ahmed Paşa tasavvufi bir gözle baktığı tabiat manzaraları meydana getirmiş sanatçılardan biridir. Büyük ağırlıkla manzara ve natürlmort türlerinde eserler veren ve hoş sohbeti, şefkatli ve tatlı dilli oluşu, tevazuu sebebiyle “şeker” lakabı takılan, Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)⁴⁴⁷ geleneksel bir dünya görüşüne sahiptir. Gayet mütevazı ve maddi dünyanın hazlarını önemsemeyen tasavvufi düşünceye sahip dindar bir kişidir. Bu kişisel özellikleri tabiatı konu ettiği manzaralarına da yansır. Zira sanatçı tabiat karşısında bazen tüm inceliklerini öğrendiği Batı resminin kaidelerini unuttur ve geleneksel yapıdaki bir Osmanlı kimliğiyle ortaya çıkar. Bu durumda sanatçı, tabiata Tanrı nurunun ışığını görmek⁴⁴⁸ isteyen dindar bir Osmanlı gibi, başka bir gözle bakmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa, ele aldığı tabiat manzaralarını natüralist bir anlayışla yansıtmaktansa kendi duygu ve düşünceleriyle resmetmektedir. Sanatçı manzaralarında genellikle ormanın derinliklerinden bir köşeyi, ağaçların gölgelediği

⁴⁴⁷ Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) Üsküdar’da doğmuştur. 1856 yılında Harbiye Mektebi’ne giren Ahmed Ali, resme karşı olan istidadının farkedilmesinden sonra resim derslerinde öğretmen muavini olarak görev yapmaya başlamıştır. 1862’de Sultan Abdülaziz tarafından sanat çalışmaları için Paris’e gönderilmiştir. Burada, Paris’e gönderilen Türk’lere dil öğretmek ve onların eğitim ve terbiyelerine yardım etmek amacıyla kurulmuş olan Mekteb-i Osmani’de tahsilini yaparken bir yandan da akademik eğitimin gereklerini yerine getiren, oryantalist konuları ele alan Gustave Boulanger’den (1824-1888) resim eğitimi almıştır. Burada aldığı eğitimle Akademi’de oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme’un (1824-1904) atölyesine girerek eğitimine devam etmiştir. 1867 Paris Uluslararası Sergisi’nde bazı resimlerini ve Sultan Abdülaziz’in karakalem, büyük boyutlu bir portresini sergilemiş ve o sırada Paris’te bulunan Sultan’ın büyük takdirini kazanmıştır. 1870 sonunda Ecole des Beaux-Arts’dan üstün başarı ile mezun olan Ahmed Ali, 1870 Salon’una katılarak Prix de Rome’a (Roma Ödülü) hak kazanmıştır. İstanbul’a döndükten sonra sanatçı Tıbbiye’de yüzbaşı rütbesiyle resim hocası olmuştur. 27 Nisan 1873 tarihinde, Sultanahmed Sanayi Mektebi’nde kendisiyle birlikte on ressamın katılımıyla gerçek anlamdaki ilk resim sergisini açmıştır. İstanbul’da açılan bu ilk sergiden sonra 1 Temmuz 1875’de Çemberlitaş’taki Darülfünun Binası’nda ikinci sergiyi de gerçekleştirmiştir. 1877’de Petit Champs Belediye Tiyatrosu’nda büyük bir sergi daha gerçekleştirmiştir. Böylelikle Türk resim sanatında resim sanatının halkla buluşmasında da öncü bir isim olmuştur. II. Abdülhamid zamanında mirliha olarak paşa ünvanı almış olan Ahmet Paşa, 1890 yılında ferik olmuştur. Sanatçı 1896’dan öldüğü yıl olan 1907’ye kadar Saray’da Misafirin-i Ecnebiyye Teşrifatçılığı görevini yerine getirmiştir. Bkz. A.Kamil Gören, “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz. Ö. Faruk Şerifoğlu- İlona Baytar, 17-69. Şeker Ahmed Paşa’nın hayatına dair tarihlerde ayrıca bkz. A. Kamil Gören, “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz. Ö. Faruk Şerifoğlu- İlona Baytar, 231-248

⁴⁴⁸ Tasavvuf inancına göre âlem baştan başa Tanrı nurunun ışığıdır. Bu konu hakkında bkz. Şebüsteri, **Gülşen-i Râz**, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, 11

loş ve ıssız patikaları, birkaç ağaç ve birkaç küçük yapının olduğu çayırılıkları konu edinmektedir. Bu manzaraların içinde bazen insan figürüne, geyik, karaca gibi hayvanlara yer vermektedir.

Sanatçının tabiatı konu alan resimlerinde görülen bu yaklaşımının en iyi örneklerinden birini Orman (Ormanda Oduncu) isimli eseri vermektedir (Resim 1). Orman resminde ortaya çıktığı gibi, sanatçı tabiata Paris'te öğrendiğinden başka bir gözle bakmıştır. Resimde kalın gövdeli büyük ağaçlardan oluşan bir ormanın ortasında odun yüklü eşiği ile bir köylü görünmektedir. Oduncu ve eşiği çevrelerindeki ağaçlara göre oldukça küçük kalmışlardır. Bir bakıma ormana dahil olmuşlardır. Orman kendi varlığıyla, tüm ihtişamıyla, çevresine büyük bir sükunet yayarak ortaya çıkmıştır.



Resim 1, Şeker Ahmed Paşa, *Orman (Ormanda Oduncu)*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 139,5x177 cm, MSGSÜ İRHM

John Berger, bu resimdeki tuhaf bir perspektif bozukluktan yola çıkarak bunun neden ve sonuçları üzerine birtakım tespitlerde bulunurken bunları, sanatçının geleneksel Osmanlı kimliğine bağlamayı ihmal etmez; Resimde sınır çizgisinin hem ormanın en uzak köşesi olduğu hem de uzaktaki ağacın resimde seyirciye en yakın görünen nesne olduğu görülmektedir. Aynı zamanda seyirciden uzaklaşan ve ona yaklaşan bir ağaçtır bu. Bunun nedenini uzakta olması gereken ağacın gövdesinin adama göre büyük olmasına, ağaç yapraklarının seyirciye en yakın ağacın yapraklarıyla aynı büyüklükte verilmesine, uzaktaki bu ağacın gövdesine vuran ışığın onu seyirciye yaklaştırmasına, ön plandaki koyu renkli iki ağacın ise öteye doğru yaslanıyormuş görünümünde olmasına bağlamaktadır. Bunlardan daha önemli olanı ise, resimdeki köprünün beri yanından başlayıp ormanın ucuna doğru uzanan fundalığın sınırını belirleyen garip diyagonal çizginin varlığıdır. Bu çizgi hem resme üçüncü boyutu veren mekanla örtüşmekte hem de resmin yüzeyinde kalmaktadır. Böylece bir mekan muğlaklığı yaratmaktadır. Berger, tüm bunların akademik açıdan yanlış olduğunu dile getirir. Böyle bir deformasyonu Şeker Ahmed farkında olmadan yapmış olsa gerekir. Zira uzun yıllar “uslu ve çekingen bir öğrenci”⁴⁴⁹ olarak bulunduğu Paris’te büyük bir çabayla öğrendiği görsel dille bilinçli bir hesaplaşmaya girişebileceğini ima eden bir şey yoktur. Bu aşamada Berger, resmin neden bu kadar inandırıcı olduğunu sorar. Resimdeki çelişkili ve tutarsız duruma rağmen bu inandırıcılık varoluşsal bir kesinliğe bağlıdır. Nedeni ise ormanın yaşantısına uygunluğudur. Yunus Peygamberin kendini balığın karnında hissettiği gibi insanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri gelmektedir. Resme kendine özgü inandırıcılığı veren, Şeker Ahmed Paşa’nın oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmış olmasıdır. Berger, Avrupa etkisinden önce Türk resim sanatının minyatür ve tezhip geleneğini sürdürdüğüne değinir. Bu geleneksel resim dilinin işaretlerden ve süslemelerden oluştuğu, mekanın fiziksel olmayıp tinsel olduğu, ışığın boşluğu yarıp geçen değil de, dışa yansıyan aydınlık izlenimi verdiği gibi niteliklerinden bahsettikten sonra Şeker Ahmed Paşa’nın bu gelenekle bağını kurarak, “Şeker Ahmed Paşa’nın bu dili bırakıp başka bir dile geçmeye karar vermesi bize ilk bakışta görüldüğünden çok daha güç olmuş olmalı” sonucuna varır. Bu geçiş sadece

⁴⁴⁹ Semra Germaner, “XIX.yüzyıl Sanatından İki Etkileşim Örneği: Oryantalizm ve Türk Resminde Batılılaşma”, , **Sanatta Etkileşim=Interactions in Art**, Ed. Z. Yasa Yaman , 116-121

Louvre’da gördüklerini gözlemlene sorunu değildir. Söz konusu olan insan ve tarih anlayışı ile tam bir dünya görüşüdür. Şeker Ahmed Paşa bir tekniği değil bir varlıkbilimi değiştiriyordu. Burada Berger mekan perspektifinin zaman sorunuyla çok yakından ilgili olduğunu vurgular. Avrupa manzara perspektifinin, Poussin, Claude Lorrain, Ruysdael, Hobbema’da görüldüğü gibi, tam bir açıklığa kavuşmuş düzeninin Vico’nun modern tarih anlayışını ortaya koyuşuyla örtüşmesi görülür.⁴⁵⁰ Uzaklaşıp ufukta biten yol da tek çizgisel bir zaman anlayışı ile ilgilidir. Resimde mekanın dile gelişile hikayelerin anlatılma yolları arasında oldukça yakın bir koşutluk vardır. Berger’e göre, Şeker Ahmed Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmiştir. Şeker Ahmed Paşa, ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görmektedir. Ormanın varlığı öylesine ağır basmaktadır ki Paşa, onun karşısında Paris’te uzun yıllar boyunca öğrendiklerini unuttur görünür. Böylece, Paris’te öğrendiği şekliyle orman ile kendisi arasında olması gereken mesafeyi koruyamaz.⁴⁵¹ Şeker Ahmed Paşa Orman’a geleneksel Osmanlı düşüncesine sahip bir kişi, tasavvufi bir gözle doğaya bakan bir Müslüman olarak yaklaşmıştır. Batı algısında olduğu gibi Orman bir noktadan bakılarak görülen bir sahne, bir dekor, seyredilen bir yer değil aksine yaşanan bir yerdir. Resimde anlatılan oduncu ve eşeğinin hikayesi değil, onlarla birlikte ormanın hikayesidir. Osmanlı sanatçısı için doğa yaradılışın bir tezahürü olduğu için kutsaldır. Kutsal olduğu kadar da güzeldir. Sanatçı, Şeker Ahmed Paşa için söylenebileceği gibi, görünüşün ardında gizli olanı ortaya çıkarmak, görünüşlerin ardındaki hakikate ulaşmak için bakar doğaya. Sıradanlığı aşip yüce olana, ilahi olana işaret etmek sanatçı için önemlidir. Bu yaklaşım Şeker Ahmed’in tüm orman ve tabiat konulu resimlerinde yansımaktadır.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Giambattista Vico (1668-1744), döngüsel tarih anlayışını getirmiştir. Tarihin bir edimler dizisi olarak karşımıza çıktığını söylemektedir. Tanrının yarattığı tabiatın yanında, tarih insan tarafından yaratılmış, gerçekleştirilmiştir. Her tarihsel durum, kendi biricik iç yapısında ve bu yapı aracılığıyla anlaşılmalıdır. Tarihsel yaşamı, mitolojik, filolojik, hukuksal ve dinsel yönden kavramak gerekmektedir. Vico’nun tarih felsefesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Giambattista Vico, **Yeni Bilim**, Çev. Sema Önal, Doğu Batı Yayınları, 2007

⁴⁵¹ John Berger, “Şeker Ahmet Paşa’nın Bir Resmi Üstüne”, Çev. Cevat Çapan, **Sanat Çevresi**, 4-7

⁴⁵² Bu konuda bkz. Nilüfer Öndin, **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, 58 vd.

Böylece sanatçının ormanı, tabiatı konu aldığı Ormanda Karaca, Ormanda Yol, Ormanın Sükuneti, Sonbaharda Orman, Orman ve Geyik gibi resimlerinde tabiata karşı aynı yaklaşım içinde olduğu görülür. O görünüşlerin ardındaki hakikati, ilahi olanı işaret etmek istemektedir. Sanatçının Orman ve Geyik isimli eserinde derin ormanın içinde bir geyik betimlenmiştir (Resim 2). Şeker Ahmed'in bütün orman resimlerinde olduğu gibi Barbizon Okulu ressamlarının Fontainbleau ormanından yaptıkları resimleri andıran bir eserdir. Onlar gibi düşsel ve masalsı bir havası vardır. Fakat aynı zamanda Orman tablosundaki gibi burada da Şeker Ahmed kendi zihnindeki ormanı resmetmiş, ona uhrevi bir derinlik katmıştır. Onda hiçbir çirkinlik bulunmaz. Zira onun güzelliğinde ilahi güzellik yansımaktadır. Recaizade Mahmud Ekrem de tabiatı çirkinliğin bulunmadığını öne sürer. Tanrının yaratıcı gücü ve büyüklüğü karşısında hayranlık duyan sanatçının bu hayranlığı tabiat karşısında daha da artmaktadır. Ekrem'e göre de tabiat yalnızca maddi bir varlık değildir, onda ilahi güzellik gizlidir.⁴⁵³ Çevre tasvirinin pek yapılmadığı dönem edebiyatında da söz konusu tabiat olunca, şehre bakmamış olan sanatçının tabiatın güzelliklerini övmekle bitiremediği görülür. Namık Kemal İntibah isimli eserine uzun uzun tabiat güzelliğini tasvirle başlar. Çamlıca'nın tabiatından bahseder görünse de aslında burada söz konusu olan Çamlıca değil, Tanrı'nın varlığının hissedildiği ideal bir tabiat parçasıdır. Çamlıca'nın tabiatı öylesine övülür ki aslında burada övülenin tabiatın güzelliği üzerinden Tanrı'nın güzelliği olduğu anlaşılır: "Çamlıca'nın o ibret görüntüsüdür ki bahar içinde insan, çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınırsa gözünün önünde tabii, yapma nice yüz bin türlü güzellikten kurulmuş bir başka dünya görür...Çamlıca'ya cennet bahçelerinin yere inmiş bir parçası denilse uygundur..."⁴⁵⁴

⁴⁵³ Bu konuda bkz. İsmail Parlatır, **Recai-zade Mahmud Ekrem**, 29 vd.

⁴⁵⁴ Namık Kemal, **İntibah**, 31, 32



Resim 2, Şeker Ahmed Paşa, *Orman ve Geyik*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 131x90 cm, MSGSÜ İRHM

Tasavvufi bir gözle tabiata bakan Şeker Ahmed Paşa'nın aynı bakışın izlerini taşıyan ilginç bir eseri de Ayvalı Manzara'dır (Resim 3). Resimde bir kavak ağacının gövdesine asılmış ayvalar görülmektedir. Ağacın dibinde de yine bir grup ayva ve birkaç nar bulunmaktadır. Böylesi bir düzenleme, kavak dalındaki ayvalar ve nar, Yunus Emre'nin (1239-1321) bir beytini akla getirir:

“Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü

Bostan issi kakıdı, der ne yersin kozumu”

Bu beytin açıklamasını yapan Niyazi-i Mısri (y. 1694), beyitte geçen erik, üzüm ve koz (ceviz) ile Yunus Emre'nin şariat, tarikat ve hakikati işaret ettiğini ifade eder.⁴⁵⁵

Burada ortasında büyük bir çekirdeği olan ve sadece taşrasını yenen erik şeriatı, hem yenen hem de kendisinden pekmez, sirke gibi türlü nimetler elde edilen üzüm, bu yararına rağmen “içinde bir miktar riya ve tezkiye çekirdeği olmakla” tarikatı,

⁴⁵⁵ Niyazi-i Mısri tarafından yapılan beyitin tam açıklaması için bkz. Ahmet Kabaklı, **Yunus Emre**, 116-119

cevizse tamamı yenip yabana atılacak bir şeyi olmadığından hakikati temsil etmektedir. Bu benzetme kolaylıkla Ayvalı Manzara'daki meyvasız fakat boyu güzel bir ağaç olan kavak ağacı, yenen ve kendisinden başka nimetler de yapılan ayva ve içi posa bırakmadan yenen nar için de yapılabilir. Beyitte bostan issi kakıdı (bostan sahibi kızdı) şeklinde geçen bostan issi (sahibi) ise, resimde temsili olmamakla birlikte, söz konusu meyvelerin bir tabakta değil de tabiatın ortasında, bir bahçede olması sebebiyle varlığını hissettirmektedir. Beyitte geçen, resimde bahçenin sahibi olarak yorumlanabilecek, bostan sahibinden kasıt ise Niyazi-i Mısri'nin ifade ettiği gibi mürşid-i kâmilidir. Mürşid-i kâmil üç ilmi bir amel ile elde etmek isteyeneye kızmaktadır. Yunus Emre'nin bu beytinin içerdiği tasavvufi anlamla, tasavvufi gözle tabiata baktığı bilinen Şeker Ahmed Paşa'nın Ayvalı Manzara isimli eserinin arasında daha ileri bir ilişki kurmadan en azından bir benzerlik olduğunu söylemek olanaklı olmaktadır.



Resim 3, Şeker Ahmed Paşa, *Ayvalı Manzara*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 129x89 cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Şeker Ahmed Paşa kuşağının bir diğer önemli temsilcisi bulunan Süleyman Seyyid Bey (1842-1913)⁴⁵⁶ de hayranı olduğu tabiata büyük bir sadakatle çalışan, bu arada, perspektife, gölge ışığa ve renk inceliklerine büyük önem veren bir sanatçıdır. Perspektife çok önem vermesiyle metrologist (ölçü uzmanı) lakabını almış olan sanatçı⁴⁵⁷ boyayı çok ince katmanlar halinde kullanır böylece eserlerinde temiz ve saydam renkler elde eder. Maddiyata önem vermeyen, filozof mizaçlı, açık sözlü ve nüktedan bir kişi olarak bilinen Süleyman Seyyid⁴⁵⁸, ağırlıklı olarak manzara ve natürmort türünde eserler vermiştir.

Süleyman Seyyid'in manzaralarında da derin bir tabiat sevgisi hissedilir. Bununla beraber, Süleyman Seyyid'de, tabiatın, yeryüzü bahçesinin ele alınış tarzı, çiçek ve meyva resimlerinde de olduğu gibi salt bir doğa sevgisini yansıtmaz. Bahçe yahut tabiat öbür dünyayı düşünmek için sürekli bir uyarıdır. Bitkilerin yeşermeleri, solmaları yaşamın kısılalığına, ahiretin kaçınılmazlığına dikkat çeker. İslam inancında bahçe düşüncesi cennet düşüncesine sıkı sıkıya bağlıdır. İnancılı bir Müslüman için yeryüzü bahçesi beklenen cennetin bir resmidir.⁴⁵⁹ Sanatçının tabiatı konu edindiği manzaralarında Şeker Ahmed Paşa için söylenenler geçerlidir. O da, tabiatın içinde Tanrı nurunu görmektedir. Görünenin ardındaki hakikati işaret etmek arzusundadır. Geleneksel değerler doğrultusunda doğa ile kurduğu ilişki doğaya olan hayranlığı artırır. Tabiatı temaşa ve onu ele alma Süleyman Seyyid'de de önem kazanır.⁴⁶⁰ Konuyu böyle ele alışının güzel bir örneğini Ormanda Karaca isimli eser sunmaktadır (Resim 4). Resimde gün ışığıyla aydınlanmış ormanın içine doğru

⁴⁵⁶ Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) Kartal Maltepe'si eşrafından Hacı İsmail Efendi'nin oğlu olarak Üsküdar'da doğmuştur. 1862'de Harbiye'den mülazım-ı sâni rütbesiyle mezun olan sanatçı buradayken Kess ve Chirans'tan resim dersi almıştır. Resimdeki istidadı sebebiyle Paris'e Mekteb-i Osmani'ye resim hocası olarak gönderilmiştir. Paris'te, aynı zamanda, akademik eğitimi benimsemiş olan ve konularını mitoloji ve tarihten seçen Alexandre Cabanel'in (1823-1889) atölyesinde resim eğitimine devam etmiştir. 1870 yılında Fransa-Prusya savaşı nedeniyle İstanbul'a dönmüş ve Harbiye'de Osman Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak resim hocalığı yapmaya başlamıştır. Bu arada Orman ve Maadin Mektebi ile Tıbbiye'de Fransızca öğretmenliği yapmıştır. Bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 152, Sami Yetik, **Ressamlarımız**, 64-71, S.Pertev Boyar, **Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri**, 42-46

⁴⁵⁷ S.Pertev Boyar, **a.g.e.**, 42. Sanatçı perspektife verdiği önemi gösteren Fenni Menâzır (bilimsel perspektif) isimli, basılma fırsatı bulamayan, bir de kitap hazırlamıştır. Bkz. Sami Yetik, **a.g.e.**, 69-70

⁴⁵⁸ C.Esad Arseven, **a.g.e.**, 142.

⁴⁵⁹ Thomas Leisten, **İslam Bahçeleri**, **Sanat Dünyamız**, 76-84

⁴⁶⁰ Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, 62

uzanan yolun başında bir karaca bulunmaktadır. Eserde derin tabiat manevi bir teesürle ele alınmıştır.



Resim 4, Kulları Kaymakam Seyyid (Süleyman Seyyid), *Ormanda Karaca*, 1312 (1896-1897), tuval üzerine yağlı boya, 98,5x78 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu env. no: 11/1455

Sanatçı, orman içleri, derin tabiat köşeleri yanında İstanbul görünümünü sunan manzaralar da yapmıştır. Bununla beraber, Süleyman Seyyid için tabiat daha çok Üsküdar'ın tabiatıdır. Üsküdar İskelesi'nde Kayıklar isimli 1884 tarihli eserde sanatçı sahile çekilmiş kayıkları ve arkalarındaki Üsküdar iskelesini konu edinmiştir. Ön planda zarif çizgileriyle kayıklar bulunmaktadır. Sahilde ise balıkçı barakaları yer almaktadır. Kayıkların içinde yola çıkmayı bekleyen fesli birkaç figür vardır. Bir kayığın kenarında fesi ve beyaz şalvarıyla bir kayıkçının müşteri beklediği görülmektedir. Arka planda yer alan ahşap Üsküdar iskelesine doğru uzanan yolda fesli erkekler ve şemsiyeli ve feraceli kadınlar ağır ağır yürümektedir. Gemilerin bulunduğu Boğaz'ın karşı kıyısında Topkapı Sarayı seçilmektedir (Resim 5).



Resim 5, Süleyman Seyyid, *Üsküdar İskelesinde Kayıklar*, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 27x46 cm, MSGSÜ İRHM

Neredeyse bütün ömrü hocalık yapmakla geçen ressam Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930),⁴⁶¹ geleneksel bir ahlaka sahiptir. Bu ahlak yapısı onun konu seçimini ve

⁴⁶¹ Hoca Ali Rıza (1858-1930) 1858 yılında Üsküdar'da Ahmediye mahallesinde, amatör olarak hat sanatıyla uğraşan süvari binbaşı Mehmet Rüştü Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlk ve orta tahsilini Üsküdar'da bitirdikten sonra Askeri İdadiye ve sonra Harbiye'ye girmiş, buradan 1884 yılında mülâzım olarak mezun olmuştur. Resme ilgisi daha çocuk yaşlarında başlayan Hoca Ali Rıza, İdadideyken kendisi gibi resme meraklı Zekai (Paşa) ve birkaç arkadaşıyla beraber bir resimhane açılmasına ön ayak olmuştur. Süleyman Seyyid Bey'den ve Kess'den resim eğitimi alan Ali Rıza

konuları ele alış tarzını belirlemiştir. İyi kalpli, dürüst, mert ve pek mütevazı bir insandır. Teşrifattan, fazla hürmet gösterilmesinden pek sıkılır. Türk evlerini, yaşayışlarını, mahallelerini, çarşı ve pazarlarını, dostlarını, camilerini, eski mefahirini (övünülecek şeyler), özellikle ezanı arar. Bulamazsa canı sıkılır.⁴⁶² Hoca Ali Rıza, mesleğini peyzaj ressamlığı olarak tanımlamaktadır. Yegane zevk ve emelinin, memleketin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve milli bir yaşayışı anlatan Osmanlı aşıyanlarını, mahallelerini, manzaralarını, ağaçlık yerlerini, tarihi ve kıymetli eserlerini öldürmemek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğunu söyler.⁴⁶³ Resimlerinde en çok doğduğu Üsküdar'ın ve İstanbul'un diğer yörelerinin sessiz köşelerini, sokaklarını, kıyı kahvelerini, deniz kıyılarını, evlerini, mezarlıklarını işleyen ressam, bu tutumuyla eski İstanbul'un pitoresk ve tarihini belgeleyen emsalsiz bir kaynaktır.⁴⁶⁴

Böylece sanatçı, geleneksel yapısına uygun bir görev yüklenir. Amacını ise şu sözlerle ifade eder: “ En ziyade temayülüm milletimin ve memleketimin hissene, şeklen, ahlaken ve hayaten sadık ve hakiki tercümanı olarak bilhakkın İstanbul'u ve onun Boğazını ölmez bir hayat lisaniyla söyleten eserleri vücuda getirmektir.”⁴⁶⁵ Bir görev olarak da addettiği bu tercihinde geleneksel yapısının yanı sıra sanatçının yiten bir mazi karşısındaki endişesi de rol oynar. Bu sebeple O, bu maziye yansıtan yerleri resmetmeyi tercih eder. Osmanlının XIX. yüzyıl sonu itibarıyla modernleşen yüzünün uzağında, kendini koruyan, eski zamanların ruhunu muhafaza eden Üsküdar

Bey'in resim sanatındaki başarısı dikkati çektiğinden Harbiye'den mezun olduğunda resim hocaı Osman Nuri Paşa'ya muavin olmuştur. Muavinliğe ilave olarak o sırada Harbiye'de yeni kurulan zadeğân sınıfları resim hocaı görevini de üstlenmiştir. 1891'de Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk başkentlerinin fotoğraflanarak belgelenmesi çalışmalarına katılmış, Türk-İslam eserlerine ait görünümler çizmiştir. 1895'te Yıldız Porselen Fabrikası Resimhanesinde, Halid Naci, Şeker Ahmed Paşa, Osman Nuri Paşa, Ömer Adil Bey gibi sanatçılarla birlikte porselen resimlemiştir. Sanatçı Meşrutiyete kadar Harbiye'de hocalık etmiş, bu arada Darüşşafaka'da da parasız olarak resim dersleri vermiştir. Ayrıca 1909'dan 1911 yılına kadar Harbiye Matbaasının baş ressamlığını da yapmıştır. Emekli olduktan sonra sanatçı önce Kız Sanayi-i Nefise Mektebine hoca olmuştur. Bu arada Çamlıca Kız Lisesi resim hocalığı da yapmıştır. 1909-1912 yılları arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Başkanlığında bulunmuştur. Hoca Ali Rıza hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ö. Faruk Şerifoğlu (Haz.), **Hoca Ali Rıza (1858-1930)**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2005. Ayrıca bkz. Kemal Erhan, **Hoca Ali Rıza**, İş bankası yayınları, Ankara 1980, A.Süheyl Ünver, **Ressam Ali Rıza Hayatı ve Eserleri (1858-1930)**, TG Yayınları, Kemal Matbaası, İstanbul.

⁴⁶² A.Süheyl Ünver, **a.g.e.**, 8

⁴⁶³ A.Süheyl Ünver, **a.g.e.**, 9

⁴⁶⁴ A.Süheyl Ünver, **a.g.e.**, 12

⁴⁶⁵ A.Süheyl Ünver, **a.g.e.**, 6, 7. Kemal Erhan, **a.g.e.**, 10-11.

gibi semtlerin⁴⁶⁶, mahallelerin, sokakların, oralaradaki yaşantının dingin, asude havasını resmeder.

Üsküdar'da Kar, sanatçının birçok defa çeşitli köşelerini, sokaklarını resmettiği bu dindar semtin kuşbakışı olarak kar altındaki görünümüdür. Bir cami etrafında kümelenmiş, birbirlerine saygılı dizilişteki evleriyle tipik bir Osmanlı şehrini göstermektedir (Resim 6). Malik Aksel, "Ressamlar Şehri Üsküdar" isimli makalesinde Hoca gibi Üsküdarlı sanatçılardan ve Üsküdar konulu resimlerden bahsederken Üsküdar'ın değişen İstanbul'un ücra bir semti olarak geleneksel hayatı yaşayan, mahalli dokuyu koruyan özelliğinin bu ressamlar için önemine ve kendilerini buldukları cezbedici yönüne de değinir. Bir yandan da bunu, Batılı sanatçılarla Türk sanatçıların İstanbul'a bakışlarındaki farklılığın üzerinde durmak için fırsat olarak değerlendirir: "...Türk ressamaları da İstanbul'un Avrupalılarca cazip oriyantal tarafını değil, Üsküdar'ın, Anadolu yakasının تنها, sessiz köşelerini alırlardı. Bu ressamaların resimleri arasında ne bir Beyazıt Meydanı, ne Fatih gibi o zamanların en kalabalık semtleri görünürdü. Bütün bu sanatkarlar gözlerini Anadolu yakasının sessiz köşelerine çevirmişler, oraların manzaralarını ortaya koymaya gayret etmişlerdir. Birinciler toplu yaşayışımızı biraz da mübalağalı ve görmek istedikleri şekilde göstermeye çalışmışlar. İkinciler ise buna önem vermemişler, cemiyet hayatımızı ihmal etmekle beraber mahalli renk ve üslubda yapmacıklıktan uzak olarak gördüklerini aksettirmeye çalışmışlar, gerçek bir pentür havası yaratmışlardır...Bir resim tarzı yarattılar, bu tarz, Avrupalı ressamaların zıddına olarak resimler figürlerle dolu değildi. Burada tabiata bağlı bir Türk peyzajı vardı."⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Ünlü bir Fransız yazarı ve seyyahı olan G. De Nerval (1808-1855), 1843 yılında yapmış olduğu Türkiye'yi de kapsayan uzun seyahatin sonunda meydana getirdiği eserinde (Voyage en Orient) Üsküdar'dan şöyle bahsetmektedir : "Üsküdar, Avrupa yakasında bulunan ve biraz kozmopolit olan İstanbul'a göre çok daha Müslüman bir şehirdir. Bu şehirde eski Türk ananesi devam ediyor. Tanzimatın getirdiği giyim tarzı burada yok. Herkes yine beyaz veya yeşil sarıla dolaşıyor...Evlerin, çeşmelerin ve camilerin inşa tarzı da daha eski, İstanbul'da binaları sağlamlaştırmak için tatbik edilen yenilikler, taş yollar, kaldırımlar, fenerler, atlı arabalar, burada tehlikeli yenilikler olarak görülüyor. Üsküdar Avrupa Türkiye'sinin ergeç Hristiyanların pençesine düşeceğinden endişe eden yaşlı Müslümanların da sığındığı bir şehirdir." Bkz. G.de Nerval, **Muhteşem İstanbul**, Çev. Refik Özdek, 94.

⁴⁶⁷ Malik Aksel, "Ressamlar Şehri Üsküdar", **Sanat ve Folklor**, 273-274



Resim 6, Hoca Ali Rıza, *Üsküdar'da Kar*, (14 Kanunisani 1308) 26 Ocak 1893, tuval üzerine yağlı boya, 54x81 cm, Taviloğlu Koleksiyonu

Hoca Ali Rıza yitmekte olan maziyi, geleneksel değerleri, “milli bir ruh” taşıdığını düşündüğü köşeleri, ıssız sokakları, cumbalı evleri, mescidiyle, çeşmesiyle resmederek belgelemek, gelecek kuşaklara aktarmak istemektedir. Bunu titiz bir dikkatle, sevgiyle ve duyarlılıkla gerçekleştirir. Bu belgeleme çabası içinde gelenek-geçmiş kaybindan duyduğu endişenin rolü büyük olsa gerektir.

Hoca Ali Rıza'nın geleneksel yaşantıyı yansıtmayı bir görev olarak gördüğünden Türk resmi içinde geleneksel hayata ilişkin sahneleri en çok konu edinmiş olan ressamdır. Hoca Ali Rıza'nın geleneksel hayata ilişkin konularını şu başlıklar altında sınıflandırabiliriz; İstanbul manzaraları (Haliç, Üsküdar vb.), Boğaziçi manzaraları (yahılar, kıyıları, kayık gezintileri), sokaklar ve mahalle görünüşleri, tek yapılar ((ev, çeşme, cami vb.) ve mezarlıklar, portreler, figürler, ev içleri ve basit eşyalar.

Hoca Ali Rıza, Üsküdar dışında, İstanbul'un daha birçok semtlerini resimlerine taşıyarak geleneksel hayatı daha çok kent manzaraları, özellikle de mahalle ve sokak görünüşleri üzerinden yansıtmıştır. Kaba taş yahut arnavut kaldırımı döşeli iki tarafı

cumbalı evlerle çevrili sokaklar, bu sokakların bir köşesinde yer alan çeşme, sebil gibi yapılar, yine mescit ve cami, türbe, mezarlık, bunlar bu hayatın çerçevesini oluştururlar. Şehrin merkezinden uzakta birtakım köşelerdir buralar. Tanpınar'ın İstanbul hakkında dediği gibi, bu şehir büyük mimari eserlerin olduğu kadar küçük köşelerin, sürpriz peyzajların da şehridir. Bu köşeler bir yığın inanç, gelenek, zevk, tesadüfle ve hatta asırların ihmalıyla oluşmuş terkiplerdir.⁴⁶⁸ Hoca Ali Rıza da resimlerinin gösterdiği gibi daha çok bu köşeleri sever. Buralarda geçen hayatların içinde yaşar ve ruhunu aksettirmek ister.

Sanatçı ev, mahalle, sokak çevrelerini yansıtan çok sayıda eser meydana getirmiştir. Denilebilir ki yitmekte olan bir yaşıntının, bir dünyanın ayrıntılı tespitini yapmaya çalışmıştır. Eserlerinde çoğunlukla şehrin uzak bölgelerini, mütevazı hayatların geçtiği çevreleri konu almıştır. Sanatçının eserlerinde görülen ev geleneksel hayatın izlerini, ruhunu yansıtır. Ev, aile yaşıntısını, dış dünyadan ayıran ve ona mahremiyet kazandıran bir yerdir. Ev mahremiyetini korumak için yüksek bahçe duvarlarıyla ve pencerelerindeki kafesleriyle kapalı bir mekan oluşturur. Mahalle ve sokak ise ekonomik ve kültürel yapıları bakımından sosyal yaşamın asli birimleridir. Hoca Ali Rıza'nın eserlerindeki sokak görünümünde sıcak, samimi, sakin bir hava esmektedir. Mütevazı hayatların sürdüğü bu sokaklar ve evler kendilerine ait bir yalnızlığı yaşamaktadırlar. Bu yalnızlıkları, süratle değişen ve yeni bir kimlik kazanan İstanbul'un yakınında, kaderlerini bekliyor olmanın hüznü yalnızlığıdır. Sanatçı bazen evleri tek başına ele alır bazense yan yana bir dizi ev sıralanır eserlerinde. Bu evler arasında bağımsız, bol yeşillikli konak ve köşklere de rastlanabilmektedir. Bu evlerin özel köşeleri cumbaları, kapıları, bahçe duvarından aşan sarmaşıkları, ağaç dalları dikkatlice belirtilir. Bu evler Abdihak Şinasi Hisar'ın ifadesiyle “için için hisli ve bize akraba evler...zengin ağaçlar yanında düşünen, uyku ve hulyalı mahluklar gibi pinekleyen evler” dir. Bu “evlerin cephelerinde sanki birbiriyle dertleşen pencereler “ vardır (Resim 7,8).

⁴⁶⁸ A.Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 178-179



Resim 7, Hoca Ali Rıza, *Türk Evleri*, 1929, Tuval üzerine yağlıboya, 46x66 cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu (11 Nisan 2010)



Resim 8, Hoca Ali Rıza, *Türk Evi*, Kağıt üzerine karakalem, tarihsiz, 19,5x27 cm, Artam Antik Aş. 256. Müzayede Katakoku

Sokaklar ise “ yan yana evleriyle asude ve mahmur” olarak görünürler.⁴⁶⁹ Sokaklar sessizliği telkin eder. Bu sokaklarda pek fazla insan yoktur. Bazen bir kapı önünde bir kişi beklemektedir. Bir kenarda karşılaşmış olan iki kişi ayak üzere sohbettedir. Bir kadın çocuğunun elinden tutmuş yürümektedir. Yahut çocuk annesi yanında olduğu halde bir seyyar satıcıdan bir şey almaktadır. Yahut sokakta seyyar

⁴⁶⁹ A.Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları- Geçmiş Zaman Köşkleri*, 181

satıcıdan başka kimseler yoktur. Satıcı tezgahını yüklenmiş sessiz sokakta uzaklaşmaktadır. Mahalle aralarından çıkıp da daha merkezi yerlere, çarşılar, meydanlara açılan mevkilerde bir parça daha insana rastlanır. Aslında sanatçı tüm bu çevreyi neşeyle görmüş ve titiz bir işçilikle betimlemiştir. Bu sokaklar ve evler derin bir sevgiyle resmedildiklerinden Halit Ziya'nın “ her zaman bataklık, her zaman kokmuş sokaklardan hava almaya çalışan basık ve karanlık evlerin kafesleri arkasında günlerden, saatlerden habersiz, sıkıntılı ömrünün...”⁴⁷⁰ diye tasvire giriştiği dünyadan apayrı bir şiir dünyası sunarlar. Abdülhak Şinasi Hisar, Hoca Ali Rıza'nın resimleri hakkında yazdığı yazıda bu evler ve mahallelerden bahsederken daha derin kökler bulur: “...bu evler, bu yollar ve bu mahalleler fani talihlerimizi çerçeveleyen imkanların belki en hisli fakat bir nevi hudut manzaraları değil midir? Bunlar öyle birtakım köklerdir ki, maneviyatımızın derinliklerinde sızladıklarını, topraklarımızın ta derinliklerinde bizi talihimize bağladıklarını duyarız.”⁴⁷¹ Sanatçının resmettiği sokaklar İstanbul'un fukara semtlerindedir. O, bu fukaralığı güzel görme ve güzel gösterme eğilimindedir. Fukara semtler, mahalleler geleneksel Osmanlı toplumunun ruhunun en çok yansıdığı yerlerdir. Yahya Kemal de fukaralık üzerinde durur. Fukaralığı hem topluma hem İstanbul'a yakıştırır. Fukaralık ona göre hem ruhumuzu hem İstanbul'u güzelleştirmiştir.⁴⁷² Ayrıca İstanbul semtlerinde karşılaşılan yoksulluğu ve hüznü tarihten gelen süreklilikle şehrin bir özelliği olarak görür. Koca Mustâpaşa şiirinde bunu şöyle ifade etmektedir:

“ Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakir İstanbul!

Tâ fetihten beri mü'min, mütevekkil, yoksul,

Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada...”⁴⁷³

Hoca Ali Rıza'nın resimlerindeki sokaklar, bu sokaklardaki evler de Yahya Kemal'in bahsettiği dünyaya aittir. Çok uzun zamandan beri mü'min, mütevekkil ve yoksuldurlar. Toplumun hangi şekiller ve renkler içinde nasıl yaşadığını göstererek bütün bir maziye anlatırlar (Resim 9,10,11,)

⁴⁷⁰ Halit Ziya Uşaklıgil, **Onu Beklerken**, 122

⁴⁷¹ A.Şinasi Hisar, **a.g.e.**, 186

⁴⁷² Süheyl Ünver, **Yahya Kemal'in Dünyası**, 86

⁴⁷³ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, 26



Resim 9, Hoca Ali Rıza, *Üsküdar'da Bir Sokak*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 17,5x24 cm, Özel koleksiyon

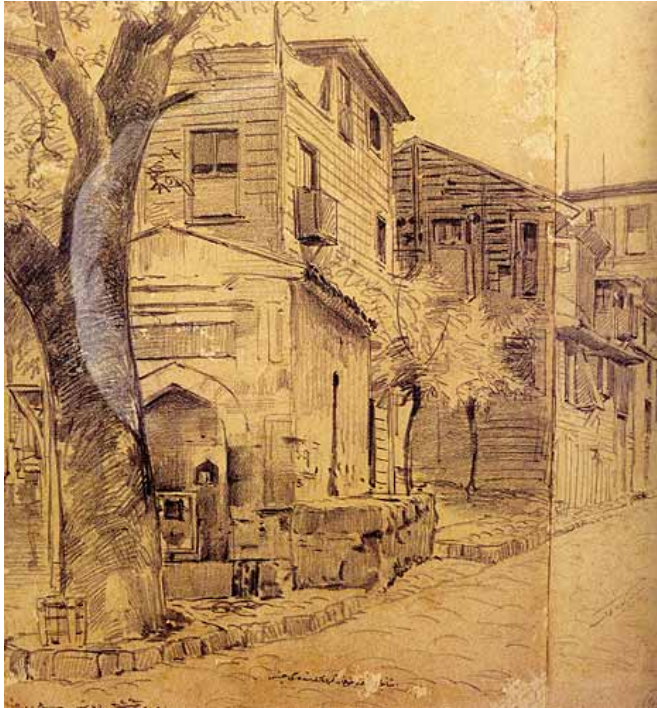


Resim 10, Hoca Ali Rıza, *Minare ve Eski Evler*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 34x24 cm, Özel koleksiyon



Resim 11, Hoca Ali Rıza, *Hasanpaşa'da İbrahimağa Mahallesi*, tarihsiz, kağıt üzerine yağlıboya, 27x33 cm, Artam Antik Aş. 284. Müzayede Kataloğu

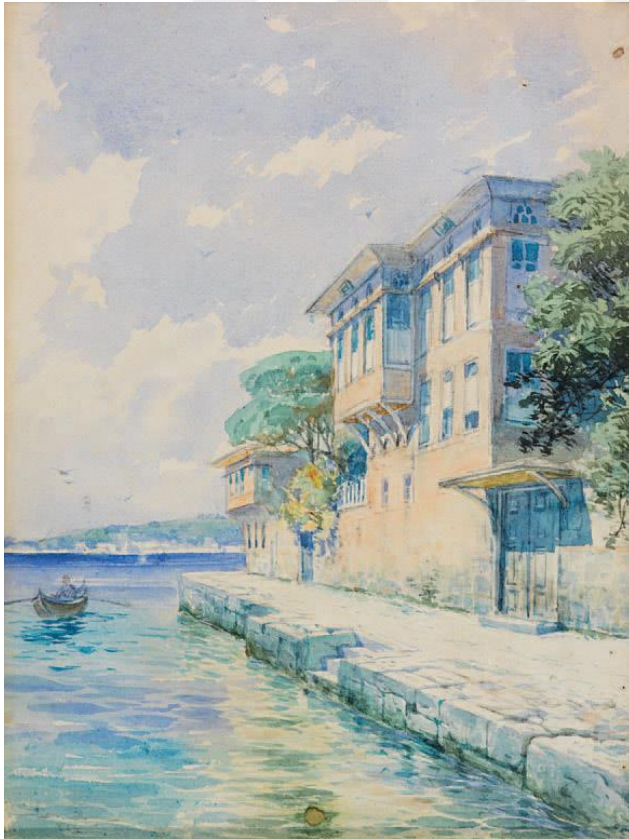
Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde mimari yapıların bunların içinde de çeşmelerin ayrı bir önemi vardır. Her sokak başında, köşede bulunan, mahallenin su ihtiyacını gidererek onun hayatına katılan çeşme, Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde sıkça görülür. Çeşmeyi Hoca Ali Rıza, genellikle, geleneksel toplumun hayatındaki yerini ve önemini vurgulamak için çevresiyle birlikte resmetmiştir. Bazen ayrıntılı olarak, yakın plandan ele aldığı çeşmeler de vardır. Muallim Naci'nin çocukken kendi sokaklarının köşesindeki çeşmeyi onları daha uzak çeşmelere gitmekten kurtardığı için “gururlanan bir kahraman” gibi görmesi⁴⁷⁴ çeşmelerin geleneksel hayat içindeki yerlerini göstermesi açısından pek manidardır. Hoca Ali Rıza'nın çeşmeleri sadece estetik formları nedeniyle değil Muallim Naci'ni hissettiği benzer duygusal bağla da resmettiği pek açıktır. Zira sanatçı çeşmeyi toplumun hayatındaki yerini, önemini vurgular şekilde, sokağın, mahallenin girişine çıkışına hakim konumunu göstererek resmettiği zaman halkın gözündeki bir kahramanı resmettiğinin bilincinde olduğu sezilebilmektedir (Resim 12).



Resim 12, Hoca Ali Rıza, *İstanbul Bozdoğan Kemer Mahallesi'ndeki Çeşme*, 1908, kağıt üzerine karakalem, 35x33cm, MSGSÜ İRHM

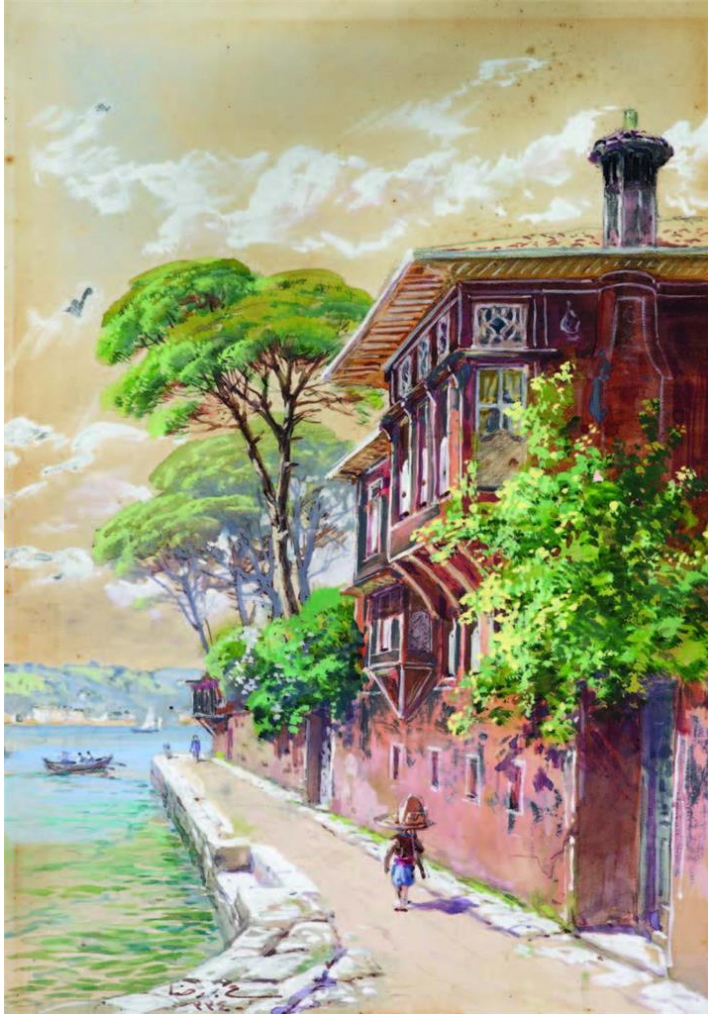
⁴⁷⁴ Muallim Naci, *Ömer'in Çocukluğu*, 9

Boğaziçi, sahilleri ve yalılarıyla, Boğaza inen yollarıyla, bahçeleri ve bitkileriyle Hoca Ali Rıza'nın manzara konulu resimlerinde önemli bir yer tutar. Boğaziçi İstanbul tabiatının müstesna bir parçasıdır. Abdülhak Şinasi Hisar, Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar, Çamlıca, Acıbadem, Bulgurlu, İhsaniye, Ümraniye, Karacaahmed, Haydarpaşa, Kurbağalıdere gibi semt ve mahallelerin olduğu kadar Çengelköy, Anadoluhisarı, Rumelihisarı, Kanlıca, Paşabahçe, Beykoz sahillerinin ve İncirköyü gibi Boğaziçi mahallelerinin de ressamı olduğunu belirtir. Hoca, A. Şinasi Hisar'a göre " kendisini en çok buralara yakın duyduğu, en çok kendi ruhu gibi asude ve mütevazı ve için için his dolu bulduğu bu komşularıyla anlaştığı için" buraların resimlerini yapmayı çok seviyordu.⁴⁷⁵ Boğaziçi böylece birçok mahallesi ve köşesiyle Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde sevgiyle temaşa edilmiş bir tabiatın parçası olarak resmedilmiştir (Resim 13,14).



Resim 13, Hoca Ali Rıza, *Yalılar*, tarihsiz, kağıt üzerine suluboya, 29x22cm, Artam Antik Aş. 264. Müzayede Kataloğu

⁴⁷⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., 180



Resim 14, Hoca Ali Rıza, *Boğaziçi*, H.1327 (1909), kağıt üzerine suluboya, 27x19cm, Artam Antik Aş. 256. Müzayede Kataloğu

Harbiye mektebi mezunu Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919),⁴⁷⁶ Avrupa'ya resim eğitimi almaya gitmemiş olan ressamlar arasında olup tıpkı Hoca Ali Rıza gibi, Türk

⁴⁷⁶ Hüseyin Zekai Paşa (1859-1919), İbrahim Efendi'nin oğlu olarak İstanbul'da doğmuştur. Okul yıllarında yapmış olduğu Boğaziçi'nde donanmayı tasvir eden bir resminin II. Abdülhamid'e takdim edilmesinden sonra mülazım olarak yaverliğe tayin olunmuştur. Emekliliğinden bir yıl kadar öncesinde paşalığa terfi etmiştir. Bkz. S.Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, 73. Hüseyin Zekai eski eserlere meraklı bir amatördür. Devlete bağlı uzman sıfatıyla bu alanda çalışmıştır. Ayrıca Maarif Vekaletine bağlı Tercüme Bürosu'nun sanat kitaplarıyla ilgilenen bölümüne danışmanlık yapmıştır. Resim, arkeoloji, mimari ve küçük sanatlar alanında derin bir kültüre sahip olan sanatçı, sanat tarihi açısından önemli, korumacılık konusunda düşüncelerini aktardığı Mübeccel Hazineler (1913) isminde bir de kitap yazmıştır. Sami Yetik atölyesini ziyaret ettiği Hüseyin Zekai'nin özellikle Türk eserlerine olan düşkünlüğüne ve zengin bilgisine şahit olmuştur: "Zekai Paşa, eski Türk eserlerine ve nefis eşyaya son derece meraklı bir ressamdı. Türk eşyalarıyla süslü atölyesi, kendilerini ziyaret ettiğim gün bana o zamana kadar görmediğim bir müzede bulunuyorum hissini vermişti. Eski nakış sanatımızın ve eşyalarımızın hayranı olan üstat, atalarımızın güzel sanatlara karşı beslediği sevgiyi, oymalar, yazılar, tezhibler ve

resmi içinde, çok özgün bir dil, bir üslup sahibi olmayı başarmış bir sanatçıdır. Sezer Tansuğ'a göre Paşa, gereğinde çok güçlü bir kişisel üslupla fotoğraftan yararlanan fakat giderek Batı'daki açık hava ressamlığının Türkiye'ye yansıyan işaretlerini de değerlendiren bir usta olarak karşımıza çıkar.⁴⁷⁷

Hüseyin Zekai Paşa'nın eserleri iki farklı tarzda işlenmişlerdir. Bunlardan biri Primitiflerle bağlantısını kuran fotoğraftan yararlanarak gerçekleştirdiği koyu renkleri kullandığı ve şiirsel bir atmosferin hakim olduğu eserlerdir. Bir diğeri empresyonist duyarlılıkta olan parlak renklerin kullanıldığı, ışıklı eserlerdir. Hüseyin Zekai Paşa, manzaralar, natürmortlar ve çok az sayıda iç mekan görünümelerini yeğlemiştir. Sanatçının resimlerinde manzaraların büyük önemi vardır. İstanbul tabiatına ilişkin manzaraları dışında, perspektifli mimari görünümleri merkeze aldığı eserler meydana getirmiştir. Daha çok Üsküdar, Erenköy ve çevresini ele alır. O zamanki hayatın daha ince duygular içinde yaşandığı Boğaz tepeleri, oradaki köşkler, yeşil doku, sırtlar konusu içindedir. Bazen mescid, cami, çeşme gibi tek bir mimari eseri resmetmektedir. Bu eserleri yakın plandan, yakın çevresi ile, kadrajda ufak değişikliklerle tekrar tekrar ele alır. Bu eserlerde sanatçının Saray'a bağlılığının yanı sıra bir medeniyete ait olma duygusunun, inancının, dindarlığının yansıması görülür. Fotoğraftan yararlandığı eserlerinde primitiflerle ortak yaklaşım sergiler. Bunlarda şiirsel, manevi bir güzellik atmosferi hakimdir.

Panoramik görünüm sunan manzaralarında sivil mimari yapıları da yer alır. Yeşil bir dokunun içinde eski hayatın geçtiği ahşap köşkler, konaklar yer almaktadır. Tabiat içinde köşk, bahçe, bahçe-cennet ilişkisini hatırlatır. Boğaz sırtlarıyla, mesire alanlarıyla, ev, konak, saray bahçeleriyle İstanbul iç içe bahçelerden oluşan tam bir bahçe-şehir niteliği taşımaktadır.⁴⁷⁸ İslam'ın inananlara vaat ettiği cennet de iç içe geçmiş bahçelerden oluşmaktadır. İslami cennet tasavvurunun unsurları olarak çeşit çeşit meyva ağaçları, gölge veren ağaçlar, renk renk çiçekler, şırıldayan sular, ev bahçelerin dışında cami avlu ve çevrelerinde, mesire yerlerinde asli unsurlar olarak

birçok güzel sanat eserleri taşıyarak bana birer birer anlatmış, bu konuda bilgilenmemi sağlamıştı.”

Bkz. Sami Yetik, **Ressamlarımız**, 73.

⁴⁷⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 94

⁴⁷⁸ Beşir Ayvazoğlu, “Nerede O Eski Bahçeler O Eski İstanbul”, **Sanat Dünyamız**, 85-101

değerlendirilmiştir.⁴⁷⁹ Sanatçının Manzara, Üsküdar’dan gibi Boğaziçi tabiatı içinde köşk ve evlerin bulunduğu resimlerinde şehrin bu özelliğine dikkatini yönelttiği görülmektedir (Resim 15,16). Mehmed Murad da Boğaziçi’nin cennetle olan bağına vurgular, “ Boğaziçi’nin mehasin-i tabiatten (tabiatın güzellikleri) en az haberdar olanlarını bile hayran eden o latif yalıları, dağları, nevbahar zümrüdüyle kisvelenmiş, türlü türlü elvan-ı nazar-rüba (bakışları çeken renkleri) ve bilhassa erguvan çiçekleriyle minelenmiş bulunan cennet misal bayırları...”⁴⁸⁰ Sanatçının tüm konu tercihlerinde koleksiyonerliğinde görülen bir titizlikle eski hayatın geçtiği çevreyi, inancı, ruhu yansıtmaya kaygısıyla hareket ettiği gözlemlenmektedir.



Resim 15, Hüseyin Zekai Paşa, *Manzara*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, Özel Koleksiyon

⁴⁷⁹ Turgut Cansever, “İstanbul’da Bahçe Kültürü”, *Sanat Dünyamız*, 21-23

⁴⁸⁰ Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, 5



Resim 16, Hüseyin Zekai Paşa, *Üsküdar'dan*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 93x106 cm, Özel Koleksiyon

Fotoğraftan yararlandığı, tekrar tekrar konu ettiği III. Ahmet Çeşmesi isimli eserinde sanatçının başkentte sakin, dingin bir köşe ve Osmanlı'nın zengin sanatını, ince zevkliliğini gösteren, neşe ve mutluluk günlerinden bir anıt, bir medeniyet resmi görülmektedir (Resim 17). Paşa tek yapıları ve onlardan ayrıntıları, birtakım köşeleri, genelde figürsüz olarak, sükunet içinde resmetmeyi tercih etmiştir.



Resim 17, Hüseyin Zekai Paşa, *III. Ahmet Çeşmesi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 136,5x100 cm., İş Bankası Koleksiyonu

Halil Paşa (1852-1939)⁴⁸¹, asker ressamı arasında bütün hayatını resme adayabilmiş bir sanatçıdır. Portre ve figür alanında ilk önemli çalışmaları yapan sanatçılardan biri ve bu alanda kendisine özgü, kişisel yorum özelliklerine açılan bir usta olmasına rağmen Halil Paşa, sonraları manzara ressamlığına ağırlık vermiştir. Boğaziçi'nde ve bilhassa Çengelköy sahillerinden gerçekleştirdiği yer yer izlenimci etkileri yansıtan manzaraları eserinin en mühim kısmını oluşturmaktadır.⁴⁸² Bu sebeple onu, eski hayatın tüm zenginliği içinde yaşandığı, İstanbul tabiatını ve Boğaziçi'ni resmeden ressamı arasında saymak gerekir.

⁴⁸¹ Halil Paşa (1852-1939), Harbiye'nin kurucularından Ferik Selim Paşa'nın oğludur. 1873 yılında Mühendishane'den mezun olduktan sonra Kuleli Askeri Lisesinde sanat öğretmenliğine başlamıştır. 1880 yılında ise resim bilgisini geliştirmesi amacı ile Paris'e gönderilmiştir. Burada Gérôme ve Courtois'nın atölyelerinde çalıştıktan sonra 1888'de İstanbul'a dönmüş ve Tıbbiye'de sanat hocası olarak çalışmaya başlamıştır. 1905'te Müze-i Hümayun'un genel müdür yardımcılığına getirilmiştir. Bir yıl sonra paşalığa terfi etmiştir. 1917'de Sanayi-i Nefise'ye müdür olan sanatçı, bu kuruma 1914 kuşağı olarak bilinen ressamı dahil etmiştir. Bkz. Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 18,19. Nüzhet İslimyeli, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, 260

⁴⁸² Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 40. Nurullah Berk, **Türkiye'de Resim**, 25

Halil Paşa, figür, portre alanında öncülerden birisidir,⁴⁸³ İstanbul kıyılarına, Boğaziçi'ne ilişkin çok sayıdaki peyzajlarıyla açık hava resminin de öncülerinden biri olmuştur. İzlenimci duyarlılığa yakın bir anlayışla ele aldığı eserleriyle Hoca Ali Rıza ve Çallı Kuşağı arasında bir geçiş işlevi görür. Bununla beraber onun izlenimcilikten Sezer Tansuğ'un deyişiyle, sadece ışık, renk ve teknik konusunda yararlanmıştı. İzlenimciler gibi anlık değişimler içinde rengin elinden kayıp gitmesinden çok, onu yerel bir kavrayışla sergileme çabası içinde olmuştur.⁴⁸⁴ Sanatçının İstanbul'dan çeşitli görünümeler sunan manzaralarında daha çok Çengelköy, Üsküdar, Beylerbeyi, Salacak, Göksu, Kalamış semtlerinin, Boğaziçi koylarının, yalılarının konu olduğu görülür. Halil Paşa asıl kişiliğini tabiat önünde ve Boğaziçi'nin kıyılarında bulmuş, kıyıları ve denizi kendine has bir duyguyla canlandırmıştır.⁴⁸⁵

Boğaziçi, eski hayatın önemli bir cephesidir. Bir medeniyetin kendi içinde oluşturduğu özel bir kültür alanıdır. Boğaziçi çevresinde yüzyılların birikimiyle mimarisiyle, kültürüyle tamamen yerli olan, kendine özgü bir hayat tarzı oluşmuştur. Halil Paşa bu hayatın bir şahidi olarak onu en zengin ve tatlı haliyle resmetmeye koyulmuştur. Bozulmamış tabiatıyla Boğaziçinin kıyı şeridinde yalıları, onların durgun, hareketsiz Boğaz sularında aksedişlerini, büyük bir içtenlikle, gönül çekici, şiirsel görünümeler halinde resmettiği görülür. Nabizade Nazım da Boğaz'ın her noktasında doğal güzelliğini koruduğunu söyledikten sonra onu gönül çekici güzel bir kadın olarak niteler. Baştan başa bütün Boğaziçi ruh okşayıcı, sanatkârane görünümeler sergilemektedir.⁴⁸⁶ Boğaz'ın güzeliğiyle tüm güzellikler arasında bağ kurmak hatta bu güzellikleri Boğaz'a maletmek, bu şekilde şehri bir güzellikler menşei olarak ortaya koymak dönem edebiyatında olduğu gibi Tanpınar da ortaya çıkmaktadır. Huzur romanının kahramanı Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardır. Biri İstanbul'lu olmak öbürü Boğaz'da yetişmek.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Portre alanında sanatçı uluslar arası alanda da takdir görmüştür. 1888 Paris Sergisi'nde Madame X portresiyle bir bronz madalya kazanmıştır.

⁴⁸⁴ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, .42

⁴⁸⁵ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 20.

⁴⁸⁶ Nabizade Nazım, **Zehra**, Haz. Z. Güleç, 11,12,13

⁴⁸⁷ A.Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 68

Abdülhak Şinasi Hisar da, çocukluk anılarına dayanarak, yalılar çevresinde geçen Boğaziçi hayatını şiirsel tatlı bir dünya olarak sunar. Bir yandan da bu şiir dünyasını sanatkarların yeterince anlatamadıkları kanaatinde. Boğazın güzelliğinden bahseden yabancı yazarların yavan anlatımlarının yerine, onun aydınlık semasını, mehtabını, sisli sabahlarını, ışığın deniz üzerindeki bakır rengi gölgelerini bilen bizim sanatçılarımızın bilhassa ressamlarımızın yetişmiş olmasını ister.⁴⁸⁸ Yeterince sanatçı yetişmemiş olmasından yakınır. Halil Paşa, Abdülhak Şinasi Hisar'ın dediği gibi yabancı sanatçıların yavan anlatımları karşısında, benzer hisse kapılarak İstanbul'un ve bilhassa Boğaziçi'nin şiirselliğini anlatma gereği duymuş gibidir.

Boğaziçi manzaralarının çeşitliliğiyle hem güzel bir tabiat parçası hem de mimarisi ve hayatıyla bir medeniyete özgü çok özel bir yaşantının sürdürüldüğü bir çevre, bir tılsımlı beldedir. Boğaziçi kültürü İstanbul'dan ayrı bir anlam içerir. Dünyevi hakimiyet iradesinin varlığı ve halifeliğin merkezi olması hasebiyle dini ve siyasi gücün temsil edildiği yer olarak İstanbul, sanatçılar tarafından bu temel algıyla görülmüş ve öyle sunulmuştur. Buna karşılık Boğaziçi dindar İstanbul'a nispetle yine dindar olmakla birlikte, dini ve siyasi temsiliyet mekanizmasının uzağında dünyevi hazlara daha çok yer açarak yaşanan bir kültür çevresi olmuştur. Hisar, Boğaziçi'nin bu özelliğini şöyle ifade etmektedir: “Bu, terkibine su, mehtap, bülbül sesi ve saz karışan nazik bir medeniyetti ve Allah'la uyuşmuş bir dünya içinde yüzen bu bahtiyarlar şüphesiz, kendilerine bir musiki gibi gelen ve kendilerini bir hava gibi saran bu medeniyet sayesinde ki, talihlerini sevmiş, kabul etmiş ve ona baş eğmiş, rahatlarını bulmuş olarak yaşıyorlardı. Bu ahirete, ebediyete inanan, dünyevi olduğu kadar dini ve uhrevi bir medeniyetti.”⁴⁸⁹

Halil Paşa'nın tablolarında da Hisar'ın ifade ettiği “ahirete, ebediyete inanan, dünyevi olduğu kadar dini ve uhrevi medeniyet” olan Boğaziçi'nin yansıdığına şahit olunur. Boğaziçi resimlerinde Paşa bazen bir küçük koyun çevresinde kümelenmiş evlerin oluşturduğu bir semti, bazen dar bir kıyı şeridini yan yana dizili yalıları ile

⁴⁸⁸ “Bir Boğaziçi Yalısı Müzesi”, Türk Yurdu, No.241, Şubat 1955, s.594'den aktaran Murat Koç, **Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti**, 47.

⁴⁸⁹ A. Şinasi Hisar, **Boğaziçi Mehtapları**, 20.

resmeder. Böylesi kıyı resimlerinde bir tek yalının yahut birkaç tanesinin ele alındığı da olmaktadır. Bir koyu çevreleyen evleriyle bir Boğaz semti, arkasındaki yeşil tepeler ve içine gömüldüğü yeşillikler ve ağaçlarla resmedilir. Kenarında bulunduğu Boğaz, parlak, mavi, ışıltılı ve hep durgun sularıyla uzanmaktadır. Kıyı şeridinde uzanan yalılar ve arkasındaki yeşil bu hep durgun görülen Boğaz suyuna akislerini bırakmaktadır (Resim 18,19).



Resim 18, Halil Paşa, *Boğazdan Yalılar*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 69,5x120 cm, İzmir RHM



Resim 19, Halil Paşa, *Peyzaj*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 19x32 cm, Artam Antik AŞ. 272. Müzayede Kataloğu

Tüm bu manzaralar güneşli, ıslıklı bir havanın etkisinde, küçük, beyaz minarelerin yer yer gözüktüğü, daha dünyevi olmakla beraber, ruhaniliğini de saklayan, şiirsellik akseden beldelerdir. Buralar ruhun dinlendiği, her türlü sıkıntının ve üzüntünün uzağında bir zevk ve neşe, bir müzik ve şiir hayallerine gömülmüş yerlerdir. “Boğaz...sanatkarane, hatta müzikaldir”.⁴⁹⁰ Boğaziçi’nin, özellikle Servet-i Fünun dönemi eserlerinde çeşitli semtleri ve eşsiz güzelliğiyle geniş yer tutan ve sosyal baskının dışında küçük, günlük hassasiyetlerin yaşandığı bir kaçış mekanı olarak işlendiği görülür.⁴⁹¹ Mehmet Rauf, Eylül romanında, kahramanları Süreyya ve Suat’a, bütün kış Boğaziçi’ni hayal ettirir. Boğaziçi içinde bulundukları tüm sıkıntılardan, acılardan kurtulacakları bir ideal mekandır. Boğaz, insanın karşısında, şaşkınlıkla “ne yer, ne yer”, “ne manzara, ne manzara” diyeceği bir beldedir.⁴⁹² Boğaziçi, Halil Paşa’nın tablolarında da sanatkarane ve müzikal bir kaçış alanıdır. Buranın tabiatında hiçbir çirkinlik yer almaz. Tabiatta çirkinliğin bulunmadığı düşüncesine Recaizade Mahmud Ekrem de sahiptir. Sanatın maksadını güzellik olduğunu söyleyen Recaizade, sadece maddi bir varlık olmayan, ilahi nurun

⁴⁹⁰ A.Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 219.

⁴⁹¹ Murat Koç, *Yeni Türk Edebiyatı’nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*, 45.

⁴⁹² Mehmet Rauf, *Eylül*, 67,68

yansıdığı, bu sebeple çirkinliğin bulunmadığı tabiatı da bu güzelliğin en önemli kaynağı sayar.⁴⁹³ Halil Paşa çirkinlikten azade bir tabiatı konu ederek bir bakıma sanatın maksadını da yerine getirmiş olur. Halil Paşa, ailevi bağı da bulunan⁴⁹⁴ Recaizade Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası romanını resimleyerek onunla ortak bir sanatsal zemini de paylaşmıştır. Resmin metni destekler mahiyette kullanılması geleneği olan bir yöntemin uygulanması anlamına gelmektedir. İlk resimli roman olarak nitelenen Araba Sevdası⁴⁹⁵ 1896'da Servet-i Fünun'da Halil Paşa'nın resimleriyle tefrika edildikten sonra yine resimli olarak kitaplaştırılmıştır. Kitapta on iki resim vardır. Bunlardan Diran Çırakyan⁴⁹⁶ imzalı üçü haricinde tamamı Halil Paşa'ya aittir. Halil Paşa resimlerde romandaki can alıcı noktalara dikkati çekmeği amaçlamıştır.⁴⁹⁷ Servet-i Fünunda tefrika edildiğinde, altında Halil Bey tarafından yapıldığı vurgulanan resim, bir nehri ve üzerindeki köprüyü aktarmaktadır. Nehrin üzerinde içinde birkaç kişinin bulunduğu bir kayık vardır. Köprü'nün üzerinde ise içinde roman kahramanı Bihruz Bey'in bulunduğu araba yol almaktadır. Sevdığı kadın Periveş'in ölüm haberini alan Bihruz Bey insanlardan uzaklaşmış, kendini tabiatın kollarına atmıştır (Resim 20). Bihruz Bey'in arabası dışında kendisini gösterme araçlarından biri de vapur yolculuklarıdır. Halil Bey de resimlerinden birinde bu konuyu işler. Özenle giyinip vapura yetişen, Fransızca bilgisini göstermek için Fransızca gazete okuyan, bununla beraber "artıkl dö fon" dan (baş makale) bir şey anlamayıp anlar gibi davranan Bihruz Bey⁴⁹⁸, resimde ön plandadır. Romandaki anlatımı takip eden Halil Bey, Bihruz'un arkasında, Kız Kulesi ve Sarayburnu görünümüne de yer vermiştir (Resim 21).

⁴⁹³ İsmail Parlatır, **Recai-zade Mahmud Ekrem**, 21, 46-48

⁴⁹⁴ Halil Paşa, Recaizade Mahmud Ekrem'in kardeşi Aliye Hanım ile 1890'ların başında evlenmiştir. Bkz. Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 20-22

⁴⁹⁵ E.N.Gökşen, "İlk Gerçekçi Romanımız: Araba Sevdası", **Türk Dili Roman Özel Sayısı 154**, 622-624. İsmail Parlatır, **a.g.e**, 77.

⁴⁹⁶ Diran Çırakyan (1875-1921) Sanayi-i Nefise Mektebi'ni yarıda bırakarak serbest çalışmaya başlamış olan sanatçı Servet-i Fünun'un kadrolu ressamlarından. Daha geniş bilgi için bkz. G. Kürkman, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923**, Matüsalem Yayınları, , 305

⁴⁹⁷ Daha fazla bilgi için bkz. Pelin Şahin Tekinalp, "Araba Sevdası:Recaizade Mahmut Ekrem Ve Halil Paşa Buluşması", **Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 185-204

⁴⁹⁸ "Vapur iskeleden ayrılır ayrılmaz, beyefendi gazeteyi açtı;Baş tarafından dikkatle okumaya başladıysa da artıkl dö fondan bir şey anlayamıyor; fakat anlar gibi davranıyordu...Bu sırada vapur Sarayburnu'ndan içeri giriyordu." Bkz. Recaizade Mahmud Ekrem, Araba Sevdası, Haz. Kemal Bek, 160



Resim 20, Halil Paşa, *Bihruz Bey arabasıyla Göksu'da*, (P.Şahin Tekinalp, “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması”, 203)



Resim 21, Halil Paşa, *Bihruz Bey vapurda gazete okur idi*, (P.Şahin Tekinalp, “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması”, 202)

Halil Paşa'nın Recaizade ile aynı fikri paylaştığı ve çirkinlikten azade bir tabiatı resmettiği manzaraları deniz, ev, yalı, ağaçlar ve yoğun yeşil dokuyla tezyin olarak ortaya çıkarken bazen kıyıya yakın bir ya da birkaç kayıkta bulunan bir iki figürle zenginleştirilir. Onlar da bu durgun suyun ve bu şirin beldenin şiiriyetine dalmış, hayalleşmiş gibidir.

Halil Paşa, geleneksel hayatın gezi ve eğlence kültürünün yaşandığı, Boğaz'a açılan mesire yerlerini, tekrar tekrar konu eder tablolarına. Göksu Deresine Bakış, Göksu'da Gezinti, Göksu gibi eserleri sanatçının bu yerlere karşı ilgisini gösterir. Mesire yerleri halkın gezip eğlendiği yerlerdir. Bu yerlere toplumun her kesiminden insanlar, aileler dinlenmeye ve eğlenmeye gider. Büyük ağaçlar altına, yeşilliklere yayılarak bütün gün orada kalır, hazırlayıp yanlarında getirdikleri yemekleri yiyerek hoş vakitler geçirirlerdi. Tanzimat romanında şairane hayallere fırsat veren birer dekor olan parklar, bahçeler gibi güzel tabiat köşeleri, Servet-i Fünun döneminde sosyal hayatın yaşandığı, kadın erkek karşılaşmalarıyla bir nevi modern hayatın geçtiği yerler de olurlar. Zengin bir koca bulmak isteyen kadınlar için en elverişli yer mesirelerdir.⁴⁹⁹ Halil Paşa, buralardaki şiirsel renkli hayatı gözler önüne serer. Sularda gezen kayıkları, dantelli arabaları, şezlonga uzanmış kitap okuyan genç kızları, yeşil örtüyü, dere kenarındaki ağaçları, çayırıkları büyük bir dikkatle ve samimiyetle gösterir (Resim 22,23).

⁴⁹⁹ H. Ziya Uşaklıgil, **Aşk-ı Memnu**, 7.



Resim 22, Halil Paşa, *Göksu*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 58,5x58,5cm, SSM



Resim 23, Halil Paşa, *Göksu'da Gezinti*, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 34x61cm, Portakal Sanat Evi Büyük Ustalardan Tablolar Müzayedesi (2 Mayıs 2011)

1914 kuşağı içinde ayrıcalıklı ve önemli bir yeri olan Nazmi Ziya (1881-1937)⁵⁰⁰, bu kuşağın ülkeye getirdiği empresyonist resim anlayışının da en kudretli sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Nazmi Ziya, sanatında bir yol gösterici olarak kabul ettiği Hoca Ali Rıza'dan ve Sanayi-i Nefise sonrası eğitim için gitmiş olduğu Fransa'daki sanat ortamından etkilenmiş ve kendine has bir sanat dili oluşturmuştur. Hoca Ali Rıza'nın üzerindeki etkisini sanatçı şöyle ifade etmektedir: “Bu büyük adam ondan sonra gördüğüm bütün hocaların başında gelir. Zaten ondan sonra gördüğüm hocalar onun söylediklerini tekrar etmekten başka bir şey yapmadılar. Ben Rıza Beyden hiçbir hocaların tesiri altında kalmamayı öğrendim. Gene onun telkinleriyle ki çok hoşuma giden bir resim gördüğüm zaman ondan korkunç bir şey görmüş gibi kaçır, dikkatle bakmazdım. Ve hala da böyledir. Bununla hiçbir hocaların ve hiçbir ressamın tesiri altında kalmadığımı iddia etmek istemem. Bu, çok güç bir şeydir. Yüksek zekalar insanı uzun zaman tesiri altında bırakır ve arkalarından sürüklerler. İlk resimlerinde Rıza Beyin tesirleri görüldüğü gibi Paris'te bulunduğum zamanlarda da Corot'nun (1796-1875) tesiri altında kaldım.”⁵⁰¹ Sezer Tansuğ'da sanatçının Hoca Ali Rıza ile olan bağına şöyle ifade etmektedir; “...Hoca Ali Rıza'nın serbest, özgür ve işlek görüş açısının boyutlarını, Batı resminin etkisi altında genişletmiş ve tam bir pentür dokusuna dönüştürmüştür.”⁵⁰²

Nazmi Ziya'nın tesiri altında kaldığı bir başka sanatçı da Signac'tır (1863-1935). 1905 yılında İstanbul'a gelen Signac'ın eserlerini gören Nazmi Ziya, saydam ve açık renkler kullanılan bu eserlerden etkilenmişti. Daha sonra Paris'e gittiğinde empresyonist resmin önemli isimlerinden Monet (1840-1926), Pissarro (1830-1903), Sisley'in (1839-1899) resimleri de onun sanatçı mizacına uygun gelen karşılıklar

⁵⁰⁰ Nazmi Ziya, Vefa Lisesi ve Mülkiye'yi bitiren sanatçı ilk resim derslerini de Mülkiye Mektebi'ne devam ederken Hoca Ali Rıza'dan almıştır. Daha sonra girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen akademik eğitime karşı çıkmış ve açık hava resmine ilgi duymuştur. Paris'te kısa bir süre Julian Akademi'de daha sonra da Fernand Cormon (1845-1924) atölyesinde resim eğitimini sürdürmüştür. Birinci Dünya Savaşı öncesi yurda dönen sanatçı çeşitli görevlerden sonra 1918-1921 ve 1923-1927 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Erhan, **Nazmi Ziya**, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., İstanbul 1974. Atila Taşpınar, **Nazmi Ziya**, İstanbul, 2004. Mehmet Üstünipek, **Işık Ressamı Nazmi Ziya Güran**, Rezan Has Müzesi yayınları, İstanbul 2012.

⁵⁰¹ Bedri Rahmi, **Nazmi Ziya**, 7

⁵⁰² S. Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 121

vermiştir.⁵⁰³ Zaten Paris'teki hocası Cormon'dan "tabiattan başka hoca olmadığı" öğüdünü alan sanatçı, bu sebeple ışığın ve rengin peşinde bir manzara ressamı olacaktır.

Nurullah Berk, sanatçının bir başka yönüne, İstanbul'a duyduğu sevginin şiddetine dikkat çekmektedir :“Biz ona İstanbul'un portrecisi derdik ama İstanbul'un sevgilisi demek belki daha doğru olurdu...doğduğu şehrin...bir ressamı coşturacak güzelliklerini bize anlatırken bir sevdalının sevdiği kadını anlatışındaki hayranlık sezilirdi.”⁵⁰⁴ Nazmi Ziya'nın eserlerinin çoğunu manzaralar oluşturur. Bu manzaraların çoğunda konu olarak İstanbul'un tarihi ve tabii güzellikleri merkeze alınır. Sanatçı, tıpkı örnek aldığı Hoca Ali Rıza gibi İstanbul'u resmeder. Eserlerine çeşitli semtleriyle, sokak, mahalle görünümüleriyle, Fatih, Süleymaniye, Beyazıt, Tophane, Salacak, Çamlıca, Boğaziçi'nden görünümüyle İstanbul yansır.

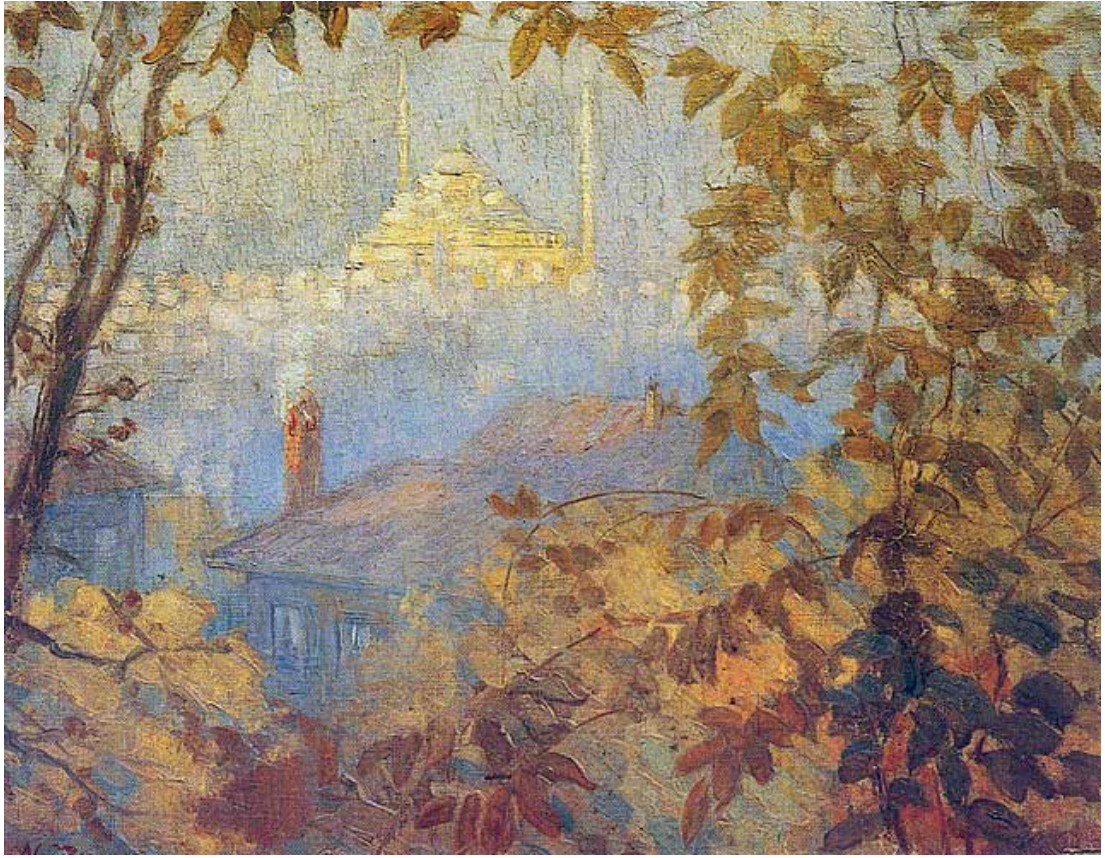
Nazmi Ziya empresyonist bir manzara ressamı olarak İstanbul'u resmederken onu sıradan bir doğa parçası olmanın ötesinde, şehir kimliğini, yaşantısını yansıtacak şekilde ele almayı tercih eder. Şehrin sokaklarını, evlerini, mezarlıklarını, Boğaziçi sahilini, yalılarını, şehrin en önemli unsurlarından olan, ona ruhunu veren, yüksek tepelerdeki anıtsal camilerini, günün değişik zamanlarında, değişik ışıklar altında resmeder. Ama bütün bu yapılar, şehir, cami, çeşme, kütüphane, sokaklar doğayla iç içedir. Bazen gizlice görülür gibi dalların arasından seyredilir. Manzarayı çerçeveleyen bu ağaç dalları, Bedri Rahmi'ye göre, sanatçıyı, tezyini kıymetlere verdiği önem, modle etmeden yan yana koyduğu düz renkler ile birlikte Şark minyatürcülerine yaklaştı, ona Şarklı bir ressam kimliği verir.⁵⁰⁵ Sanatçının İstanbul manzaralarında manzarayı saran bitki dokusu karakteristiktir. Bu bitki dokusundan oluşan çerçevenin ardında şehir, mimarisiyle eşyanın renk ve formunu eriten güneş ışıkları altında buğulu bir görünüm sergiler. Mahallelerde, sokaklarda, sıcak, samimi bir hayat akmaktadır. Tanpınar'ın eski ustaların asıl başarısı olarak nitelediği tabiat ve mimari birlikteliği ve bu birliktelikten doğan denge ve uyum Osmanlı

⁵⁰³ Semra Germaner, “Bir Karşılaştırma Claude Monet, Nazmi Ziya”, **P Dergisi**, 45-55

⁵⁰⁴ Nurullah Berk, “Nazmi Ziya Güran”, **Sanat Dünyamız**, 43-46

⁵⁰⁵ B.Rahmi, **Nazmi Ziya**, 28-29

şehirciliğinin bir övücüdür. Tanpınar, özellikle İstanbul tabiatının bu mimarının görünmesine ayrıca yardım ettiğini vurgular. Ortaya çıkan güzellikte peyzajdan sonra hatta onunla beraber en büyük pay mimarinindir.⁵⁰⁶ Dolayısıyla tabiat ve mimari efsunlu bir güzellik meydana getirir. Nazmi Ziya'nın manzaralarında da bu birliktelik dikkatlice gözlemlenmiş ve tabiatla mimari birbirini tamamlayan ve süsleyen unsurlar olarak ele alınmışlardır (Resim 24,25,26).



Resim 24, Nazmi Ziya, *Evinden Fatih Camii*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, İş Bankası Koleksiyonu

⁵⁰⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 161-162



Resim 25, Nazmi Ziya, *Camili Peyzaj (Fatih Camii)*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 77x61 cm, MSGSÜ İRHM



Resim 26, Nazmi Ziya, *Evinden Fatih Cami*, tarihsiz, prestuval üzerine yağlıboya, 48x60 cm, Artam Antik Aş. 286. Müzayede Kataloğu

Nazmi Ziya, tüm bunları resmetmek için gün ağarırken yola koyulur, İstanbul'un sokaklarını dolaşır, kendisine uygun bir köşe arar. Sanatçı “ Sabahleyin erken kalkarak, gecenin gündüz olmak için geçirdiği istihaleye (bir halden başka bir hale geçme) şahit olmayanlar yeryüzünde hiçbir şey görmemişlerdir”⁵⁰⁷ inancındadır. Aynı inancı kuvvetle Ahmet Haşim de savunur. Ahmet Haşim mimarimizin asıl anlamını fecirden itibaren ışıkla buluştuğu zaman aldığını söylemektedir: “Kubbe ve minareleri o alaca saatte görmemiş olan gözler, taşta en ilahi manayı veren o akılları hayrette bırakan mimariyi anlamış değillerdir. Esmer camiler, fecirden itibaren semavi bir altın ve semavi bir çini ile kaplanır ve İslam ustalarının tamamlanmamış eserleri o saatte tamamlanır. Bütün mabedler içinde güneşten ilk ışık alan camidir. Bakır oklu minareler, güneşi en evvel görmek için havalarda yükselir...”⁵⁰⁸

Şehrin hayat ve tabiat sahneleri öğretici olduğu kadar eğitici de. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, “ ...fakir, fakat zevkle değilse bile inanılarak yaşandığı için halis ve ayrı, büyük bir mazi mirasının son parçalarını dağıtarak geçindiği için dışarıdan gösterişli, bütün bir görenekler zincirine dayandığı için zengin”⁵⁰⁹ olarak tasvir ettiği şehir, aslında, bakmasını bilen için kendi iç dünyasının keşfini de sağlar. Huzur romanının kahramanları Mümtaz ve Nuran, İstanbul mahalle ve sokaklarında dolaşarak hayatın onlara sunduğu manzaralar karşısında sade şehri değil kendilerini de keşfederler. Şehrin sokaklarını birlikte gezerken “İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız” duygusunu yaşarlar.⁵¹⁰ Bu sokakların, küçük köşelerin, Tanpınar'ın ifadesiyle “tabiatın cömertliğinden başka hiçbir israf ve debdebeleri yoktur...pek az yerde sanat ve mimari gündelik hayata bu kadar yakından karışır. İşte İstanbul mahallelerinin asıl çekirdeğini bu peyzajlar yapar.”⁵¹¹ Nazmi Ziya'nın da erkenden yola çıkarak, şehirde, tabiatın mimariyi, mimarının tabiatı güzelleştirdiği saatlerin peşinde yaptığı keşifler ve durmaksızın boyadığı manzaralar kendisinin de içinde yaşadığı bu hayatın bir keşfidir. Sanatçının, geleneksel hayatın sürdürüldüğü yahut izlerini taşıyan, Süleymaniye'den, Süleymaniye Kemeraltı, Eski Kütüphane,

⁵⁰⁷ Bedri Rahmi, **a.g.e**, 11

⁵⁰⁸ Ahmet Haşim, **Üç Eser**, 104

⁵⁰⁹ Ekrem Işın, **A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar**, 30

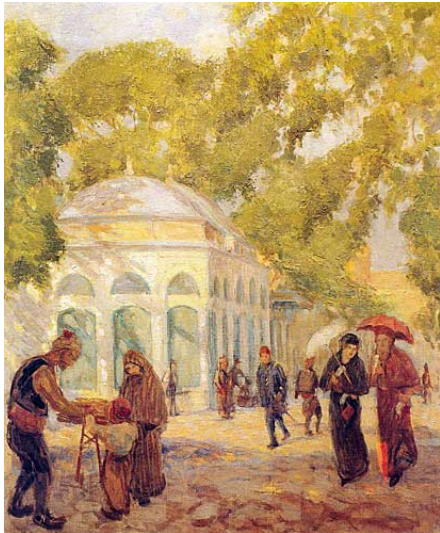
⁵¹⁰ Bkz. A. Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 153

⁵¹¹ A.Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 179

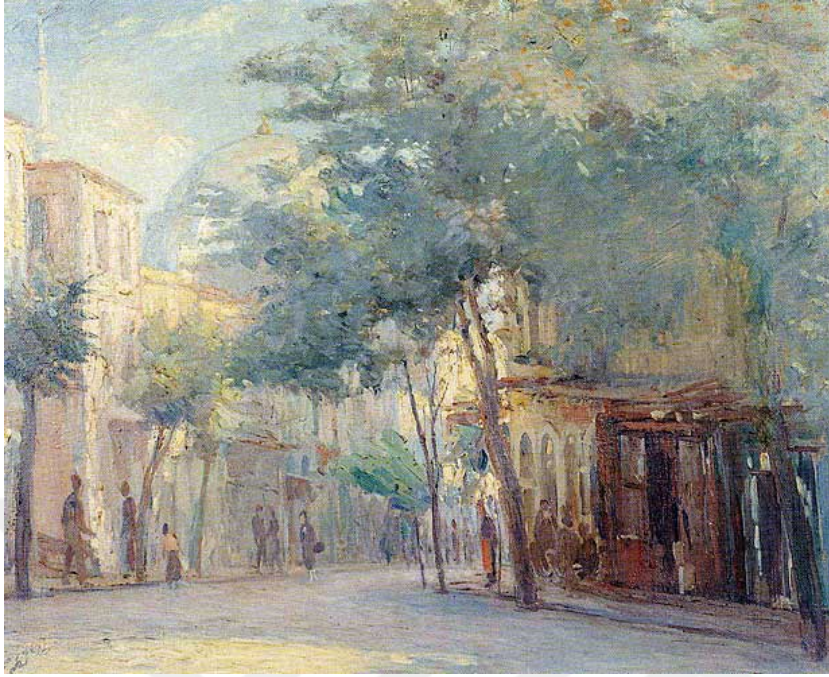
Eski Bir Sokak gibi şehir içinden çokça gerçekleştirdiği manzaralar bu keşiflerin örnekleri arasında bulunmaktadır (Resim 27,28,29).



Resim 27, Nazmi Ziya, *Süleymaniye'den*, 1930'lar, tuval üzerine yağlıboya, 66x51 cm, Özel Koleksiyon



Resim 28, Nazmi Ziya, *Eski Bir Sokak*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, Özel Koleksiyon



Resim 29, Nazmi Ziya, *Eski Kütüphane*, 1920'ler, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm, MSGSÜ İRHM

Bu hayatın aktığı canlı yerlerden birini de mesireler oluşturur. Sanatçı bu sebeple Göksu, Küçükusu gibi şehrin mesirelerdeki hayatını da tablolarına konu etmiştir. Anadolu Hisarı ve Göksu isimli eserde Göksu Dere'si ve hemen kenarında ağaçlar arasında bulunan evler betimlenmiştir. Derenin üzerinde bir kayık, içindeki birkaç kişiyle, ağır ağır ilerlemektedir. Daha ötede ise Anadolu Hisarı seçilmektedir (Resim 30).



Resim 30, Nazmi Ziya; *Anadolu Hisarı ve Göksu*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 29x42 cm, Artam Antik Aş. 284. Müzayede Kataloğu

Avni Lifij (1886-1927)⁵¹², kendi kuşağı sanatçılar içinde önemli bir yere sahiptir. Daha eğitim almadan, genç yaşında yaptığı, pipolu otoportresi ile yeteneğini ispat edebilmiştir. Zaten, Osman Hamdi Bey'in ve ardından Şehzade Abdülmecid'in takdirini kazanarak Paris'e gönderilmesi de bu resmi sayesinde olmuştur. Beş yıl Paris'te kalan ressam, Cormon (1845-1924) atölyesinde eğitim görse de ondan etkilenmiş görünmemektedir. Resimleri Cormon'un akademizminden bir iz taşımaz. Lifij, Akademik sanatın kara, koyu paletinden uzak bir yaklaşım sergiler. Sanatçı özellikle daha çok Puvis de Chavannes'ın (1824-1898) tesiri altındadır.⁵¹³ Fransız sanatçısı Chavannes, duvar ressamlığını, kendine özgü tekniklerle canlandırarak

⁵¹² Avni Lifij, 1886'da Kafkasyalı Abdullah Efendi'nin oğlu olarak Samsun'da doğmuştur. Numune-i Terakki mektebini bitirdikten sonra bir sene kadar Sanayi-i Nefise'ye devam eden sanatçının yeteneğini fark eden müdür Osman Hamdi Bey onu Şehzade Abdülmecit Efendi'ye takdim etmiş ve Paris'e eğitim alması için gönderilmesini sağlamıştır. Avni Lifij'in Abdülmecit Efendi'ye takdim edilmesini sağlayan eser onun henüz 1906 yılında gerçekleştirdiği pipolu otoportresi olmuştur. Paris'te Ecole des Beaux Arts'da Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesine devam eden sanatçı O.D. Victor Guillonnet (1872-1967) ve Lecomte du Nouy'dan (1842-1923) da ders almıştır. 1912 yılında İstanbul'a dönen sanatçı İstanbul Lisesi'nde resim, farklı okullarda Fransızca öğretmenliği yapmıştır. 1924 yılından itibaren ölüm tarihi 1927 yılına kadar Sanayi-i Nefise'de tezyini sanatlar bölümünde hocalık yapmıştır. Avni Lifij hakkında daha fazla bilgi için bkz Ahmet Kamil Gören, **Hüseyin Avni Lifij, Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi**, İst. Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990. Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, YKY, İstanbul 2001

⁵¹³ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 221

döneminin sanat anlayışı içinde daha fazla plastik kaygılara yer veren sentezci bir tavır sergilemişti. Böylece Avrupa duvar ressamlığına taze bir hava getirmişti. Avni Lifij, deseni sanatının temeline alma, tekniğin önemini kabullenme, klasik duyusu göz ardı etmeme bilincine sahip olmayı bu sanatçıdan öğrenmişti.⁵¹⁴ Akademik eğitim almış olmasına rağmen izlenimciliğe yönelmiş olan Lifij, manzaralar, figürlü kompozisyonlar, çıplaklar, sembolik, alegorik savaş ve tarihsel konulu kompozisyonlar, natürmort konulu resimler meydana getirmiştir. Sanatçı, ayrıca, doğrudan açık havada çalıştığı poşadlar,⁵¹⁵ yerinde gözlemle gerçekleştirdiği resimler, eskizler, kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak gerçekleştirdiği eserler üretmiştir.⁵¹⁶

Avni Lifij, güçlü bir sanatçı olmasının yanı sıra geniş bir kültüre, derin bir bilgiye sahip hisli bir sanatçıdır. Lifij, hisliliğini, Pretextat Lecomte'un⁵¹⁷ “Şarklı sanatçı yaratırken hisseder”⁵¹⁸ tespitine uygun şekilde, planlanmış olarak değil, resmederken eserine aktarmaktadır. Nurullah Berk'in, sanatçının eşi Harika Hanım'dan dinlediği anekdot da buna işaret eder: “Bir gün dışarıda tipi, dondurucu soğuk vardı. Evde oturuyorduk...Avni tuvalini pencere önüne kurmuş dışarının resmini yapıyordu. Birden gözlerinden yaşlar akmaya başlamıştı. Niye olduğunu sordum. Ne rahatız diye düşünüyorum dedi. Evimiz sıcak, sobamız yanıyor. Oysa dışarıda bir kömür parçası bulamayan yoksullar var.”⁵¹⁹

Avni Lifij, bilgili, kültürlü, hisli oluşunun tüm karşılığını, yaşadığı ve tüm tarihsel brikimi ile geleneği yüklenmiş olan İstanbul'un sunduğu görünümelerde bulmuştur. İstanbul, XIX. yüzyıl sonunda, bir yandan yenilenirken bir yandan da eskiyerek,

⁵¹⁴ Nurullah Berk, “Hüseyin Avni Lifij (1889-1927)”, **Sanat Dünyamız**, 27-30

⁵¹⁵ Poşad:tabiat karşısında yapılan renkli, küçük boyutlu taslaklar. Adnan Çoker, Lifij'in poşadlarında bütün renkçi erimeleri, izlenimci yaklaşımla ustaca uyguladığını, bu yaklaşımının altında çok güçlü bir desen yeteneğinin bulunduğunu belirtir. Büyük boydaki düzenlemeleri kapsayan tabloları ile mimari yapıları konu edinen çizimlerinde bu yöndeli çabanın belirgin olduğunu söyler. Adnan Çoker, **Avni Lifij Poşadlar**,19

⁵¹⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. A.Kamil Gören, **a.g.e.**, 266-341

⁵¹⁷ Bazı sanat eserlerinin dekorasyonu ve restorasyonu için Türkiye'ye davet edilen Fransız mozaikçisi ve ressamı olan Pretextat Lecomte uzun yıllar İstanbul'da yaşamıştır. Şark sanatlarını yakından ve büyük bir ciddiyetle inceleyen sanatçı, bu sanatları tanıtmak amacıyla, 1903 yılında Paris'te ilk baskısını yapan, “Arts et Metiers en Orient” isimli bir eser kaleme almıştır.

⁵¹⁸ Pretextat Lecomte, **Türkiye'de Sanatlar ve Zenaatlar**, 48

⁵¹⁹ Nurullah Berk, **a.g.m.**

yıpranarak hüznü bir hal almaktadır. Bu hüznü, şiirsel bir atmosferle karışarak gelir. Şehir, gün doğumu ve batımlarında turuncuların, sarıların, mor ve mavilerin hakim olduğu bir renk cümbüşü içindedir. Avni Lifij'in resimlerinde, bu renkler, geleneksel hayatın yaşandığı tüm çevrelerde, kubbelerde, minarelerde, ıssız sokaklarda, ahşap evlerde, eğri mezar taşlarıyla dolu hazirelerde yoğunlaşarak ve dolaşarak, büyü ve şiirsel bir atmosferin oluşumuna katkı sağlamaktadır.

Avni Lifij'in edebiyata düşkün, şair yaradılışlı, içli bir melankolik, çok kültürlü bir kişi oluşu neticesinde eserlerine hakim olduğu görülen düşünsel içerik ve şiirsel alegori, onu Fransız sembolistlerinin ve romantiklerinin sanat anlayışlarına yaklaştırmaktadır.⁵²⁰

Sanatçı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya gibi sanatçıların gündüzün aydınlığında, ışıklı ve berrak resimlerinin aksine olarak akşam üzerlerini, batan güneşin turuncularını ve kızılığını, bu saatlerin eşyanın ayrıntılarını gizleyen sisli atmosferlerini tercih etmektedir.

Avni Lifij de, Nazmi Ziya gibi sokak sokak dolaşarak, kendi sanatçı duyarlılığına uygun olan köşeleri, önce poşadlar halinde resmediyordu. Şehrin bir çok köşelerini gezerek önce poşadlar halinde hazırladığı eserlerinde görüldüğü gibi Lifij, daha çok, akşam saatlerini, bu saatlerde gölgeye düşmüş şehirden görünümünü resmetmeyi tercih eder. Lifij, konularını çoğunlukla, değişimi daha ağır yaşadığı için geleneksel yapısını korumaya devam eden, Laleli, Fatih, Eyüp gibi semtlerden, Haliç çevrelerinden devşirir.

Avni Lifij, hepsinde bir melankoli, “mağmum bir romantizm”⁵²¹ görülen şehrin çeşitli görünümünü, küçük minareleriyle mescitleri, camileri, türbeleri, medreseleri, çeşmeleri, bu yapıların şehir ve şehrin tabiatıyla bir terkip içindeki görünümünü resmeder. Mahalle aralarını, sokak içlerini, çıkmalarıyla mütevazı ahşap evleri ele alır (Resim 31,32).

⁵²⁰ Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, 332.

⁵²¹ Celal Esad Arseven, **a.g.e.**, 204



Resim 31, Hüseyin Avni Lifij, *Uzaktaki Cami*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 19,6x27,6 cm, Özel koleksiyon



Resim 32, Hüseyin Avni Lifij, *Eski Ev*, tarihsiz, kağıt üzerine füzen, 26,5x41cm, MSGSÜ İRHM

Avni Lifij'in desen, poşad ve tablo resimlerinde fotoğraftan yahut doğrudan gözlemle aktardığı mekanlar ve yerler buğulu bir atmosfer içinde hafif sis perdesinin ardından görülmektedir. Onda da Tanpınar'ın Ahmet Haşim için dediği gibi; "İnsanın hâl-i hazırından kaçan bir şey vardır. Eksiği olan bir dünya tasavvur edemez."⁵²² Tüm kusurlarıyla her şeyi olduğu gibi gösteren öğle güneşinden ziyade Lifij, batan güneşin sisli turunculuğunu, kızılığını tercih eder. Haşim'in dünyası Lifij'inkine benzer. Ay isimli makalesinde anlattığı şekiyle o da "güneş'in hayale müsaade etmeyecek tarzda her şeyi vazıh ve berrak göstermesinden " memnun değildir. Akşamın olup da Ay'ın doğması onu mutlu eden, istediği renklerin ve şekillerin olduğu alemini getirir; "...birden etrafımızda dünyanın bütün manzaraları değişti. Sanki Japonyalı ressamın siyah mürekkeple çizdiği müphem ve tamamlanmamış bir alem içinde idik. Artık her şeyi açıkça görmek ızdırabında kurtumuştuk. Yanlış görmek ve tahayyül etmek imkanının sarhoşluğu vücudumuzu, yavaş yavaş bir afyon dumanı gibi uyuşturuyordu. Etrafımızda gündüzün bütün uyuz ağaçları yerine zengin bir orman vücut bulmuştu. Karşıda yemek yiyen fakir ailenin kirli kızları, yüzlerine vuran ay ışığı içinde birer süslü hayal olmuşlardı. Denizin bulanık suları boşalmış ve onun yerine şimdi sahilin üzerinde ışıktan bir mayı sallanıp şarkı söylüyordu. Dünyanın güzelliğinden korkmaya başlamıştık...Ay! Ay! Yalancı ay! Zekadan harap olanları dinlendiren hayal gibi, güneşten bunalanları da teselli eden sensin!"⁵²³ Lifij de Haşim gibi, İstanbul'un güneş altındaki manzarası yerine, çoğunlukla akşam ışığının altındaki hülyalı manzaralarını tercih eder. Görsel bir berraklıktan hayale açılan düşünselliğe ağırlık verir. Şehrin manzaralarını düşünsellik üzerinden okur. Sembolistlerle aynı yaklaşım içindedir. O şeylerin sathi görünüşlerinden ziyade onların vasıtasıyla derindeki hakikatle ilgilidir.⁵²⁴ Haşim eski mahallerin aşığıdır.⁵²⁵ Özellikle akşam saatlerinde hayali besleyen bu mahallelere, sokaklara, ahşap cumbalı evlere Lifij de büyük bir ilgiyle bakmıştır. Bu mahallelerde, özellikle bu geç saatlerde geleneksel hayatın yatırırlarla, cinlerle, meleklerle sürdürülen yarı mistik hayatı hakimdir (Resim 33).

⁵²² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, Haz. Abdullah Uçman, 75

⁵²³ A. Haşim, **Üç Eser**, Haz. Mehmet Kaplan, 38-39

⁵²⁴ Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, 107

⁵²⁵ A. Şinasi Hisar, **Ahmet Haşim Yahya Kemal'e Veda**, 92



Resim 33, Hüseyin Avni Lifij, *Kış Günü Türbe Önünde*, tarihsiz, kontraplak üzerine yağlıboya, 28x46 cm, SSM

Lifij'in melankolik bir ruhun izlerini taşıyan ve şehrin çeşitli görünümlerinden oluşan manzaralarının, aynı zamanda, sadece İstanbul'un geleneksel hayatının sürdüğü çevrelerinde yaşanan, garip bir zamanı yansıttıkları da görülür. Hatta Lifij'in çeşitli görünümler altında esas resmettiği bu zamandır. Sanatçının, şehri, mimarisiyle, mahalle aralarıyla, çeşitli açılardan resmetmeyi tercih edişi ve görünümüleri, geç vakitlerin, ay ve batan güneşin etkisindeki farklı renklerle süsleyişi, onun şehrin hissedilen zamanını resmetmek istemesinin göstergesidir. Sanatçının hülyalı, şairane yapısına rağmen eserlerinde Boğaziçi gibi uzak diyarlara kaçış yapmadan, bu zamanın en yoğun şekilde hissedildiği şehrin içinde kalması da bunu ispat eder niteliktedir. Tanpınar da, garip bir zaman olarak nitelediği ve şehrin, mimarlığın, musiki ve hayatın üzerinde dalgalanan, hepsini içine alan, hüznüleri, neşeleri, hayalleriyle sadece bize ait olan bir zamandan bahseder. Eski İstanbul mahallelerinde dolaşp da bu zamanın tılsımlı kuyusuna düşmemek imkansızdır. Söz konusu zaman "elle dokunulacak kadar kesif, ruhani renklere bürünmüş, her karşılaştığını bir rahmaniliğin sınırlarına kadar götüren, en basit şeylere bile bir içlenme, bir mağfiret edası veren, dua ve tevekkül yüklü ve dünya ve ahretin arasında

aralık bir kapı gibi duran” bir zamandır.⁵²⁶ Bu zaman Hoca Ali Rıza’nın ve Nazmi Ziya’nın eserlerinde de görülür. Fakat en kesif haliyle Avni Lifij’in eserlerinde bulunmaktadır. Ahmet Haşim de bu zamandan bahsetmektedir. Ahmet Haşim eski İstanbul mahallerinde yaşanan bu zamanla saatlerin ilişkisine değinirken “ışıkta başlayıp ışıktan biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı” der. Artık unutulmuş olan bu saatlerin arasında en çok hasretle hatırlanan ise akşamın on ikisidir. Akşamın on ikisi, “solgun sema altında, ilk yıldızla karşı müezzinin Müslümanlara hitap ettiği, sokakların lacivert bir sisle kapandığı, ışıkların yandığı, sinilerin kurulduğu ve yarasaların mahzenlerden çıkıp uçtuğu” tesirli ve titrek saattir.⁵²⁷

Avni Lifij’in birçok eserinde olduğu gibi Sokak isimli eserinde de (burası aslında Sümbül Efendi Camisinin avlusudur), Tanpınar ve Haşim’in bahsettiği, geleneksel hayatın ruhunun dolaştığı, garip zaman duyulmaktadır (Resim 34). Resimde, batan bir güneşin altında, bir tarafında bir türbe ve ağaç, diğer tarafında kemerli bir yapının bulunduğu dar ve kısa bir sokak gibi uzanan cami avlusundan bir kesit görülüyor. Resmin derinine doğru uzanan yolun bitiminde üzerinde ahşap bir kapı bulunan alçak avlu duvarı bulunuyor. Akşam güneşinin solgunlaştırdığı bu ıssız cami avlusu görünümünde “ruhani renklere bürünmüş” bir zaman hüküm sürmektedir.

⁵²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 151-152.

⁵²⁷ Ahmet Haşim, **Üç Eser**, 102-103.



Resim 34, Hüseyin Avni Lifij, *Sokak (Sümbül Efendi Cami avlusu)*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 28x20cm, MSGSÜ İRHM

1914 Kuşağı'nın Çallı Kuşağı olarak da anılmasını topluluk içindeki esprili kişiliği ve girişkenliğiyle ve yönetici kesimden halka uzanan bir beğeniyi elde etmeyi başararak sağlamış olan İbrahim Çallı (1882-1960)⁵²⁸, portreler, natürmortlar, günlük yaşam kesitleri, savaş konulu resimler, çıplak figürler, manzaralar, kent görünümüne kadar geniş bir yelpaze de eser vermiştir. Sanatçının eserleri arasında

⁵²⁸ İbrahim Çallı, 1882 yılında Denizli'nin Çal kasabasında doğmuştur. İstanbul'a geldikten sonra farklı birçok işte çalışmak zorunda kalan sanatçının yaptığı eskizleri gören Şeker Ahmed Paşa onun 1906 yılında Sanayi-i Nefise'ye girmesine ön ayak olmuştur. Sanatçı 1910 yılında Maarif Nezaretinin açtığı yarışmayı birincilikle kazanarak devlet tarafından Paris'e resim eğitimi almaya gönderilmiş, burada, Ecole Nationale des Beaux Arts'da, Fernand Cormon'un (1845-1924) öğrencisi olmuştur. 1914 yılında İstanbul'a dönmüş ve Sanayi-i Nefise'de hocalığa başlamıştır. Sanatçı aldığı akademik eğitime karşın izlenimci anlayışa daha yakın çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu sıralarda İstanbul'da tanıştığı Rus ressam Alexis Gritchenko'nun (1883-1977) cami ve tekkelerden yaptığı resimleri görerek onun sanatından etkilenmiş ve Paris'teki eğitimi sırasında edindiği izlenimci anlayıştan, grafiği andıran şematik desenlere yönelmiş, sanatçının Mevleviler serisinde görüldüğü şekliyle bir çeşit ekspresyonizm uygulamıştır. 1947 yılına kadar görev yaptığı Akademi'den bu tarihte ayrılan sanatçı daha sonraki yaşamını özel ders vererek sağlamıştır. Sanatçı izlenimciliğin etkisinde kalmakla beraber bu tekniği tam olarak uygulamaz. Figür ve nesnelerin görüntülerine bağımlı kalır. Bu yaklaşımına duygusal anlatımı eklenen sanatçı kendine özgü bir üslup Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaya Özsegin, **İbrahim Çallı**, YKY, İstanbul 1993. Kaya Özsegin, **Çallı ve Atölyesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1997, Nurullah Berk, Kaya Özsegin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 30.

özellikle İstanbul'un ve Boğaziçi'nin çeşitli görünümünün yoğunlukta olduğu görülmektedir.

İstanbul'un tabiatının güzelliğine, tabiat ve geleneksel hayatın çevresinde yaşandığı şehir mimarisinin uyumundan doğan güzelliğe, tarihsel, dini ve sivil mimari eserlerine ilgisini yöneltmiştir. Bebek Camisi, Nusretiye Camisi, Fındıklı Camisi gibi camilerin de yer aldığı çokça olan camili peyzajlarında sanatçı, bazen tek bir camiye dikkatini çevirirken bazen de onu yakınındaki birkaç ağaçla, yakın çevresindeki birkaç küçük yapıyla, bazen gündelik hayata işaret eden, bir balıkçı kayığı gibi ayrıntılarla ele alır (Resim 35)



Resim 35, İbrahim Çallı, *Tophane'den Sarayburnu*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 37,5x51,5 cm, Artam Antik Aş. 213. Müzayede Kataloğu

Boğaziçi görünümünde tepelerdeki evleri, köşkleri, kıyılardaki yalıları resmeder. Boğaziçi konulu resimlerinde sanatçı bazen iki kıyıyı birden resmetmektedir. Boğaz arada akan bir nehir gibidir. Üzerinde kayıklar ve gemiler dolaşmaktadır. İki yakanın ağaçları ve yeşillikleri arasında evler, köşkler ve zarif minareleriyle camiler bulunmaktadır (Resim 36).



Resim 36, İbrahim Çallı, *Boğaz*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 24x30 cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu

Gerek hareketli yaşantısı gerek yöneticilik hayatındaki başarısıyla da tanınan Namık İsmail (1890-1935)⁵²⁹, çok çeşitli konularda eser vermiş bir sanatçıdır. Manzaralar, figürlü kompozisyonlar, portre ve natüremortlar, zamanın gereği siyasal amaçlarla yaklaştığı köylülerin hayatına eğilen eserler, İbrahim Çallı ile başı çektiği çıplak teması, savaş temalı resimler sanatçının ele aldığı konu çeşitliliğini göstermektedir. Sanatçının ustalığı en çok portrelerinde ve manzaralarından ortaya çıkar. Sanatçı tüm bu konu çeşitliliği verdiği sanat hayatını iki döneme ayırmaktadır. Birincisi, Paris'ten ilk döndüğü zamanlardır ki bu zamanlara ait izlenimci resimlerini his tarafı kuvvetli, tekniği zayıf olarak niteler. İkinci dönem ise Berlin dönüşüdür. Bu

⁵²⁹ Namık İsmail 1890 yılında Samsun'da doğmuştur. St. Pulcherie ve St. Benoit gibi Fransız okullarından sonra Galatasaray Sultanisi'nde okuyan sanatçı, Şevket Dağ'dan özel resim dersleri almıştır. 1911 yılında Paris'e gitmiş burada önce Julian Akademi'de sonra ise Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde resim eğitimini sürdürmüştür. 1914 yılında İstanbul'a dönen sanatçı, savaş sırasında asker olarak Kafkas cephesinde kısa bir süre görev almıştır. Daha sonra Şişli atölyesinde görevlendirilen sanatçı, sergi komiseri olarak Viyana ve Berlin'e gitmiş, Berlin sergisinin ertelenmesinin ardından Berlin'de kalıp resim eğitimine burada devam etmiştir. İki yıl Berlin'de Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nde Lovis Corinth (1858-1925) ve Max Liebermann'ın (1847-1935) atölyelerine devam etmiştir. Ülkeye döndüğünde Sanayi-i Nefise müdür yardımcılığı görevinde bulunmuş, 1927 yılında ise müdürlüğe tayin edilmiştir. Sanatçı 1935 yılındaki vefatına kadar bu görevini sürdürmüştür. Namık İsmail hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zeynep Rona, **Namık İsmail**, YKY, İstanbul 1992

dönede ise izlenimciliğe bağlı kalmayan dışavurumcu bir renk ve fırça tekniğinin ön plana çıktığı bir dönemdir.⁵³⁰

Özellikle manzaralarında sanatçı, dini, tarihi eserlere, sivil mimari örneklerine ilgi gösterir. Bu tür eserlerinde geleneksel hayatın doğasını yansıtmaya, yerel atmosferi çözümleme, anlama isteği ortaya çıkmaktadır. Bu amaçla çok sayıda olmasalar da mimari yapılar ve onlardan ayrıntılar, birtakım köşeler, eski evler, eski hayatın eğlence biçimleri, eşyaları, Boğaziçi görünümünün sanatçının eserlerine konu olduğu görülür.

Mehtapta Cami isimli eseri sanatçının, mehtap ışığı altında bir sokak görüntüsünü ele aldığı bir çalışmadır (Resim 37). Bu eser, aslında yaşamı gayet hareketli ve renkli geçen bir sanatçının, melankolik ruh yapısını sergilediği bir eser olmuştur. Resimde mehtap ışığının donukluğunda resmedilmiş olan mahalle, Osmanlı şehircilik anlayışının tipik bir özelliğini göstermektedir. Daha doğrusu sanatçı bakış açısını mahalleyi oluşturan tüm unsurları sergileyecek şekilde ayarlamıştır. Alçak bir tepenin üzerinde bir cami yer almaktadır, onun çevresinde birbirinin görüşünü kesmeyen cumbalı, ahşap evler vardır. Daha aşağıda türbe, çeşme, sebil bulunur. Bu yapılarla evler arasında küçük bir mezarlık ve bu mezarlıktan göğe doğru uzanan serviler seçilmektedir. Bunların önünde akşam saatlerinin karanlığında, mehtap ışığıyla yer yer aydınlanmış, sessiz bir sokak uzanmaktadır. Sokakta, gölgelerin ve sessizliğin içinde çarşafly bir kadın yürümektedir. Sol, ön tarafta yüksekçe bir yere tünemiş akşam saatlerinin kuşu olan bir baykuş ise yüzünü küçük mezarlığa dönmüş bir halde durmaktadır. Tüm bu sahne, eski zamanın karanlık mahallelerinde doyasıya yaşanan mehtaplı gecelerde, mehtap ışığının şehrin üzerine düşerek oluşturduğu farklı bir şiiriyeti, melankolik ruhları besleyen farklı bir atmosferi sergilemektedir. Ahmet Haşim de ay ışığının bu özelliğine dikkati çekmektedir: “ Nihayet akşam oldu...İki büyük fıstık ağacı arkasından kırmızı bir ay, sanki yapraklara sürünerek yükseliyordu. Birden etrafımızda dünyanın bütün manzaraları

⁵³⁰ Zeynep Rona, *a.g.e.*, 21-22

değişti...Zira aydan akan büyü'nün saadetiyle ruhlarımız çatlayacak kadar dolmuştu.”⁵³¹

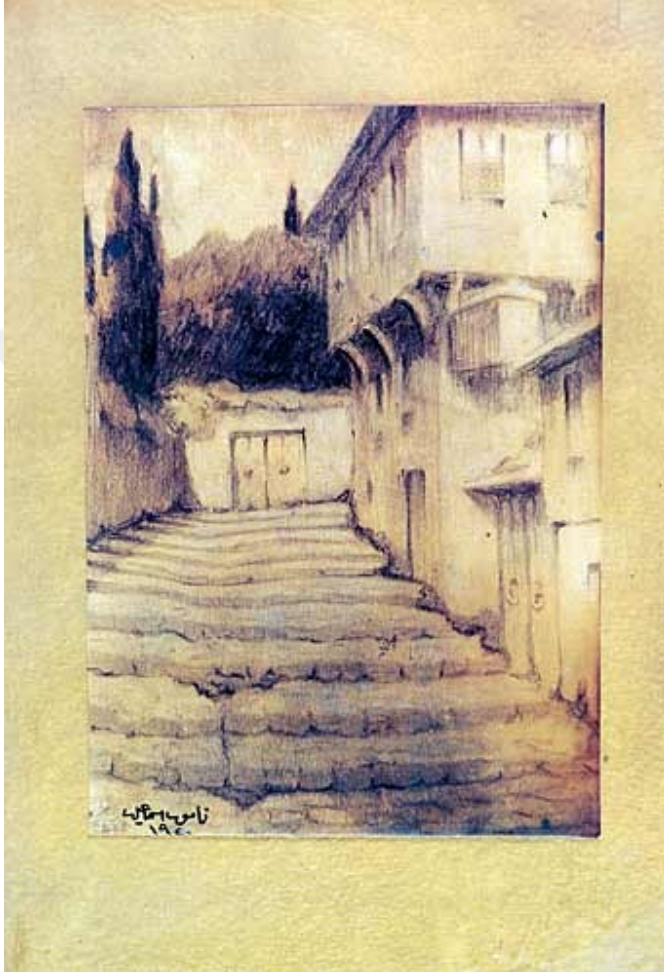


Resim 37, Namık İsmail, *Mehtapta Cami*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100x90 cm, ARHM

Mimari konulu eserlerinde yapının mimari değerlerini resimsel değerlere dönüştürerek vermiş, fazla ayrıntıya girmeden küçük tuşlarla ve lekelerle yapının bütün özelliklerini gösterebilmiştir. Böylece fazla ayrıntıdan gözleri sakındırarak mekanın ruhuna dikkatleri çekmiştir. Sanatçı cumbalı ahşap evleri, ayrıntılı bir işçilikle, tüm sıcaklığı ve mütevazı yapılarıyla yansıtmaya çalışmıştır (Resim 38).

⁵³¹ Ahmet Haşim, “Ay”, *Üç Eser*, 38-39.

Sokaklar bazen tüm bir yaşam üslubunun yaşandığı yerler olarak kendisini oluşturan bütün terkiplerle resmedilir. Burada cami, türbe, ahşap evler, mezarlık vardır.



Resim 38, Namık İsmail, *Eski Evler*, 1920, kağıt üzerine karışık teknik, 17x12 cm, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Hikmet Onat (1882-1977),⁵³² kuşağı sanatçıları arasında özellikle manzaraya eğilmiş bir sanatçıdır. Önceleri figür ve portre alanında çalışmalar yapan sanatçı daha sonra manzara türüne geçerek açık hava ressamlığını benimsemiştir.⁵³³

⁵³² İstanbul’da doğan Hikmet Onat, Bahriye Mektebi’nden mülazım olarak çıktıktan sonra 1905 yılında Sanayi-i Nefise’ye girmiştir. 1910’da gittiği Paris’te Cormon’un atölyesine devam ederek akademik bir eğitim almıştır. 1914 yılında geri dönüp kısa bir süre Galatasaray Lisesi’nde resim hocalığı yaptıktan sonra Sanayi-i Nefise’ye hoca olmuştur. Emekli olana dek buradaki görevini sürdürmüştür. Sanatçı hakkında geniş bilgi için bkz. Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, YKY, İstanbul 1995

⁵³³ Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, 194.

Sanatçı daha çok İstanbul tabiatının değişen görünümünü ve geleneksel hayatın önemli bir cephesi olan Boğaziçi'ni konu eder tablolarına. Bunları izlenimci bir duyarlılıkla ele alır. Boğaziçi en çok sarı, turuncu ışıklar, mor mavi gölgeler altında yaz günlerinin sıcaklığında resmedilir. Boğaziçi'nin tepelerinde ağaçlar arasına gömülen ahşap yapılar, kıyılarında suda yansıyan ışıklı gölgeleriyle kayıklar vardır. Boğaziçi'nin dışında şehir manzaralarında tarihi yapıları odağına alır. Camiler, türbeler, evler, sokaklar tüm estetik görünümüyle belgelenir. Tüm şehir doğal ve tarihi güzellikleriyle yansır. İstanbul sanatçının eserlerine, çeşitli semtleriyle, tıpkı Nazmi Ziya ve Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde olduğu gibi girer. Sanatçının eserlerine doğal, tarihi ve mimari özellikleriyle Üsküdar, Çengelköy, Beylerbeyi, Salacak, Fındıklı, Kabataş, Kurbağalıdere, Beşiktaş, Bebek, Sarıyer ve bilhassa Boğaziçi, buralardaki evler, camiler, çeşitli yapılar, sokaklar konu olur (Resim 39). Aynı şekilde sanatçının Topkapı Sarayı'ndan gerçekleştirdiği çok sayıda resmi bulunmaktadır. Bu resimler belgesel bir niteliği de üzerlerinde taşımaktadır.⁵³⁴

Hikmet Onat'ın İstanbul, Boğaziçi ve tabiat tutkusu apaçıktır. Manzara türünü sanatının temeline alırken Boğaz'ı da en belirgin tercihi yapar. Boğaz, Tanpınar'ın dediği gibi “zevkimizin, duygumuzun büyük düğümlerinden biri” sidir.⁵³⁵ Boğaz aynı zamanda çalkantılı bir hayatı olan şehrin bir kaçış alanıdır ki bu aynı zamanda sanatçının mizacıyla da bir paralellik gösterir. Hikmet Onat, son derece mütevazı, içe kapanık ve gürültüsüz, sakin bir yaşamı tercih eden bir yapıya sahiptir.

⁵³⁴ Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 30

⁵³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 219.



Resim 39, Hikmet Onat, *Sarıyer Yeni Mahalle*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 63x78 cm, Artam Antik Aş. 261. Müzayede Kataloğu

Onat, Boğaziçi'ni bazen denizden tepelere doğru, bazen tepe ve sırtlardan denize doğru ve değişik açılardan görünümüleriyle resmetmiştir. Boğaziçi'nin sırtlarında iç içe ahşap evler, aralarındaki ağaçlar ve yeşil alanlar ile ele alınmıştır. Bu dokunun içinde küçük minareleriyle bir ya da birkaç cami vardır. Boğazın ahşap evleri, yeşil tepeleri, sıcak yaz havasının parlak renkleri içinde, ışıkla aydınlanmış ayrıntılar ve derin perspektif algılamalarla görülmüştür. Denizden kıyılara ve boğaz sırtlarına baktığında ön planda Boğaz'ın durgun suları bulunmaktadır. Bu sularda ışıklı gölgeleri suda yansıyan kayıklar vardır. Kıyıda iskeleler, ahşap evler, yalılar, köşkler, yahut hisar gibi tarihi yapılar dizilidir. Geniş açılı bakarak bir koya yayılmış bir boğaz köyünü, bir sırta yayılmış bütün bir semti resmettiği gibi dar bir açıyla, boğazın durgun suları kenarında bulunan bir ahşap evi, önündeki yol ve yanındaki birkaç ağaçla birlikte resmeder.

Hikmet Onat, şehir içini konu edindiğinde, tarihi yapıları, camileri, türbeleri, bir, birkaç yahut bir sıra evin sıralandığı sokakları canlandırır. Figürsüz olarak resmedilen bütün bu resimlere sessiz, dingin, sakin bir atmosfer hakimdir.

Sanatçı, İstanbul'da Bir Sokak isimli eserinde, eski zamanların sessizliğini ve dinginliğini yaşayan bir sokağı resmetmiştir (Resim 40). Masmavi bir göğün altında, gün ışığının parlak ve canlı renklerinin yansıdığı sokak görünümünde, merkezde

gayet mütevazı, iki katlı ve çıkmalı ahşap bir ev ve bahçe duvarı, onun karşısında kısmen görülen daha alçak bir ev bulunmaktadır. Kıvrılarak uzanan sokağın sonunda yemyeşil dallarıyla bir ağaç görülmektedir. Herhangi bir figürün bulunmadığı sokak, bu haliyle ıpıssız ve sessizdir.



Resim 40, Hikmet Onat, *İstanbul'da Bir Sokak*, tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 33x40 cm, Artam Antik Aş. 259. Müzayede Kataloğu

Onat'ın resimlerindeki ahşap evlerin mütevazılıklarından kaynaklanan asil bir güzellikleri vardır. Bununla beraber bazı eserlerinde fakir ve yıpranmış oldukları, mazlum halleri fark edilir. Bu durum özellikle geçmişten gelen, yerli hayata ait ince bir zevk ve eğlence diyarı olması sebebiyle Boğaziçi görünümlerinde farklı bir anlam kazanır. Söz konusu olan Refik Halid Karay'ın “bitmiş” olarak nitelediği Boğaziçi'nin, Onat'ın resimlerinde, bir makyaj hizmeti gören parlak güneş altında daha canlı, neşeli ve diri görülmüş olmasıdır. Refik Halid Karay, Boğaziçi'ni “viran yalıları, yanmış sarayları, kesilmiş ormanları, susuz çeşmeleri, çökük rıhtımları, parasız ahalisi” ile görmüş ve tamamen bitmiş, hazin ve boş bir “harab-âbâd” olarak

nitelemiştir. Öyle ki yapmış olduğu Boğaziçi gezisi yazara bir mezar ziyareti gibi gelmiştir.⁵³⁶

Sultanahmet’e Bakış isimli eser, Onat’ın, Boğaz’ın sırtlarında artık tek tük kalmış ahşap evlerden birkaçının üzerinden karşı kıyıdaki Sultanahmet’i resmettiği bir eserdir (Resim 41). Sultanahmet semti yaz güneşinin parlak ışıkları altında şekillerin silüet halini aldığı buğulu bir atmosferin içine gömülmüştür. Ön planda ise yaz güneşinin tüm canlı renkleriyle parlattığı yeşil bir alan ve onun bitiminde oldukça yıpranmış birkaç ahşap ev ve başka bazı yapılar vardır. Daha aşağıda iki minaresiyle seçilen bir cami bulunmaktadır. Boğazın durgun sularında ise gemiler yüzmektedir. Sanatçı çoktan bitmiş bir rüyadan arta kalanları resmetmek istemiş gibidir. Burada Boğaziçi’nin şiiriyeti yoktur artık.



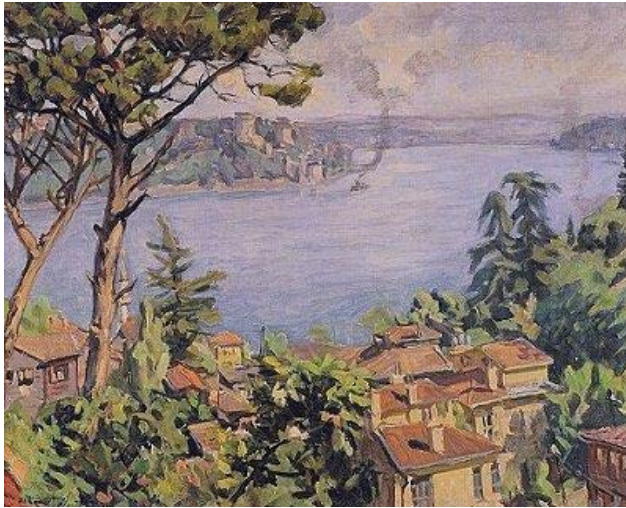
Resim 43, Hikmet Onat, *Sultanahmet’e Bakış*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 52x73 cm., Artam Antik Aş. 257. Müzayede Kataloğu

Türklerin Boğaziçi’ne yerleşmeleri İstanbul’un fethinden öncesine kadar uzanır. Bununla beraber Boğaz büyük ölçüde iskana XVIII. yüzyılın başlarında açılmıştır.

⁵³⁶ Refik Halid Karay, “Zavallı Boğaziçi”, *Ay Peşinde*, 75.

Bu tarihlerden itibaren de Boğaz çevresinde tamamen kendine has bir hayat tarzı oluşmuştur. Bu hayatın merkezinde yalılar ve yalı hayatı vardır. Yalılar, kıyı boylarına dizilirlerdi. İstanbul'dan itibaren hünkâr, sultan sarayları, vezir ve ulema gibi önemli kişilerin yalıları, yer yer Ermeni, Rum zenginlerin yalıları iki kıyı boyunca uzanırdı. Mesireler ve çayırar, Boğaziçi kültürünün bir başka özelliğidir. Bu yerler Türk doğal bahçe ve park anlayışının en güzel örneklerini sunarlardı. Buralardaki namazgâhlar, ziyaretgâhlar, köşkler, kasırlar, çeşmeler özel ve kültürel bir anlam taşırlar ve doğal parklar olarak halka belli koşullarda açık tutulurlardı.⁵³⁷ Halk eğlenmeye ve dinlenmeye geldiği bu yerlerde tamamen Boğaziçi'ne özgü bir zevk ikliminde bulurdu kendini.

Onat'ın Boğaziçi'nin uzak bir köşesini resmettiği İstanbul isimli eserde Boğaziçi'nin zevk iklimi ve şiiriyeti tüm sıcaklığıyla hissedilmektedir (Resim 42). Bu eserde yüksek bir sırttan kuşbakışı olarak gördüğü bir Boğaziçi semtini resmetmiştir. Yukarıdan kıyıya doğru, birbirinin görüşünü kesmeden sıralanan, kimisi çıkmalı ve birkaç katlı ahşap evler yoğun bir yeşil örtünün içine gömülmüş haldedir. Bu manzaranın içinde beyaz, zarif minaresiyle bir cami görülmektedir. Karşı kıyıda, Boğazın durgun sularının ötesinde, Rumeli Hisarı seçilmektedir.



Resim 42, Hikmet Onat, *İstanbul*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 60x73 cm, Artam Antik Aş. 213. Müzayede Kataloğu

⁵³⁷ Sedat Hakkı Eldem, "Boğaziçi Yalıları", *Sanat Dünyamız*, 3-11.

XIX. yüzyılın ortalarında en parlak devrini yaşayan Boğaziçi kültürü, Hikmet Onat'ın çocukluk ve gençlik yıllarından itibaren, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda çöküntü devrini yaşamaya başlamıştır. Boğaziçi kültürünün bu son demlerini yaşayan sanatçının, bu kültürü yaşayan diğer sanatçılar gibi fakat kendi mizacından süzerek bu kültür, zevk ve hassasiyet mirasını sonraki nesillere aktarmak yahut hatırlatmak için bir çabası olarak da okumak gerekir eserlerini. İstanbul peyzajı, özelde Boğaziçi peyzajı, bu dönemin diğer sanatçıları için de söylenebileceği gibi, Hikmet Onat'a da, iç dünyasına dalarak kendisini keşfetme imkanı tanımaktadır.

Şevket Dağ (1876-1944)⁵³⁸, özellikle cami ressamı olarak bilinir. Cami içlerinde başka türbe, han ve çarşı gibi geleneksel yapıların içlerinin de tablolarına konu olduğu görülür. Osmanlı-İslam çizgisinde milli bir ruha sadık sanatçı, böylece, milletin ruh temelini işaret eden camiler ve türbeler ve onun iktisadi temelini ve karakterini işaret eden han ve çarşı gibi mekanları sıklıkla işleyerek, sanatında, geleneksel hayatın dayanaklarını, maddi, manevi temelleriyle bir bütün olarak ele almayı başarır.

Şevket Dağ, çarşı ve han konulu resimlerde yapıyı mimari karakterini yansıtacak şekilde ele alır (Resim 43). Tanpınar'ın vurguladığı şekilde, çarşı şehir hayatının dolayısıyla medeniyetin kalbidir. Onun varlığı ve işleyişi sadece iktisadi üretimi değil bu faaliyeti besleyen toplumun üzerine oturduğu bir değerler sistemini, toplumsal ahlakı işaret etmektedir. Çarşıdaki üretim İstanbul hayatında klasik zevki meydana getiren mimariyle beraber yürümektedir. Cami ve bedesten bir medeniyetin madde ve ruh dünyaları arasındaki dengeyi temsil etmektedirler.⁵³⁹ Çarşı ve kemerleri, tonozları, gün ışığının içeriye sokulduğu pencereleri ve yarı loş havası içinde resmedilir. İçerde süren ticari faaliyet birkaç figürün varlığıyla anlatılır.

⁵³⁸ Şevket Dağ, 1876 yılında deniz yüzbaşı Çerkes İsmail Kaptan'ın oğlu olarak, İstanbul Küçük Mustafa Paşa Mahallesinde doğmuştur. 1897'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra çeşitli okullarda, muallim mekteplerinde ve Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alan sanatçı 1944 yılında Siirt milletvekili iken vefat etmiştir. Bkz. S. Pertev Boyar, **a.g.e.**, 202

⁵³⁹ Ekrem Işın, **A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar**, 13



Resim 43, Şevket Dağ, *Kapalıçarşı*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 70x50 cm, Artam Antik Aş. 226. Müzayede Kataloğu

Büyük ölçüde camilerden iç mekân resimleriyle tanınan Şevket Dağ, çağdaşları gibi İstanbul sokaklarını, evlerini, çevresinde eski hayatın geçtiği şehirden bir takım köşeleri, Boğaziçini ve mesire yerlerini de konu edinir. Buralarda yaşanan hayata, buralardan doğan milli hissiyata dikkatlerini yöneltir (Resim 44, 45)



Resim 44, Şevket Dağ, *Boğaziçi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 51x80 cm, Artam Antik Aş. 226. Müzayede Kataloğu



Resim 45, Şevket Dağ, *III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 87,5x63,5 cm, SSM

Sami Yetik (1878-1945),⁵⁴⁰ daha çok harp resimleriyle tanınmaktadır. Bu çok başvurduğu konunun dışında, köy hayatına ilişkin eserler, manzara, natürmort ve az sayıda da portre alanında eserler vermiştir. Manzaralarında çeşitli doğa ve şehir içi görünimleri ön planda olan sanatçı, özellikle, bu tür eserlerinde, şehrin belli başlı yapılarını, bu yapıların Osmanlı şehircilik anlayışının sonucu ortaya çıkmış, çevreyle, tabiatla uyumunu ele almaktadır. Manzarayı genelde kuşbakışı gören Yetik,

⁵⁴⁰ Sami Yetik, 1878'de İstanbul'da doğmuştur. Kuleli Askeri Lisesine devamı sırasında resme merak sarmış ve orada resim hocası bulunan Osman Nuri Paşa'dan ve Harbiye Mektebi'nde Hoca Ali Rıza Bey'den resim dersi almıştır. Harbiye'den mülâzım olarak çıkmış ve Eyüp Askeri Rüşdiyesi'ne resim hocası tayin olunmuştur. Bu esnada Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam ederek birincilikle diploma almıştır. Mahmut Şevket Paşa'nın izniyle Paris'e giden sanatçı 1910-1912 yılları arasında Julian Akademide Laurens'in atölyesinde eğitim görmüştür. Dönüşünde Kuleli Askeri İdadisinde resim hocası olmuştur. Balkan Savaşı'nda Edirne cephesinde savaşmıştır ve büyük boyda savaş resimleri yapmıştır. Sanatçı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, YKY, İstanbul 1997.

resimlerinde konuya fotoğraflık bir gözle bakmaz. Ayrıntılardan arınmış bir aklaşım ile çalıştığı görülür.⁵⁴¹

Bebek isimli eserde sanatçı birçok defa konu ettiği Bebek Camisi ve çevresini ele almıştır (Resim 46). Tek kubbeli küçük cami yanındaki büyükçe bir yalı ile resmedilmiştir. Arkalarında yoğun bir yeşil örtü vardır. Cami ve yalı içine gömüldükleri yeşil örtü ile birlikte ışık ve renk lekeleri altında eriyerek önlerindeki durgun suda yansımaktadır.



Resim 46, Sami Yetik, *Bebek*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 27x34 cm, Artam Antik Aş. 242. Müzayede Kataloğu

Süleymaniye Camii isimli eserde, cami uzaktan ve ön planda bulunan boş ve bakımsız bir arsadan görülmektedir. Bu arsanın üzerinde seyrek olarak bir iki yapı bulunmaktadır. Arka plandaki tepenin üzerinde şehirdeki konumuna uygun şekilde, tüm haşmetiyle beliren Süleymaniye Camii şehri kanatlarının altına almış gibi yükselmektedir (Resim 47).

⁵⁴¹ Kaya Özsezgin, a.g.e., 29-37



Resim 47, Sami Yetik, *Süleymaniye Cami*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 26x40 cm, Artam Antik Aş. 227. Müzayede kataloğu

Sanatçı, Salacak, Maçka, İstinye, Kız Kulesi, Boğaziçi gibi şehrin farklı semtlerinden görünüşleri, bunların yanı sıra şehrin içinden, eski hayatın geçtiği semtlerden mahalle ve sokak görünüşlerini konu eder. Harap ve fakir görünümlü, cumbalı, ahşap evlerin sıralandığı sokaklar, buralarda akıp giden hayata ilişkin ayrıntılarla ele alınır. Bazen bir köşesinde küçük minaresiyle bir caminin de bulunduğu bu sokaklarda birkaç figür yer almaktadır (Resim 48,49,50).



Resim 48, Sami Yetik, *Kadın ve Ev*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 22x36 cm, Özel Koleksiyon



Resim 49, Sami Yetik, *Kasımpaşa'da Bedrettin Medresesi*, 1928, duralit üzerine yağlıboya, 22,5x32,5 cm, Maçka Mezat Antikacılık Arşivi



Resim 50, Sami Yetik, *Peyzaj*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 38x28 cm, Artam Antik Aş. 270. Müzayede Kataloğu

Sami Yetik'in resimlerinde, özellikle kar altında kalmış semtler, sokaklar dikkati çeken bir yoğunluktadır. Karakteristik şehir manzaraları yoğun bir kar yağışı altında yarı gizlenmiş ve gömülmüş eski sokaklar ve evlerden oluşmaktadır. Yetik, ahşap evlerin bulunduğu sokakların, mimari yapıların karla örtülmüş görünümüne düşkündür. Böylece o karın beyaz ve soluk mavisiyle şehrin mimarisinin ana malzemeleri ahşabın ve taşın renklerinin karışımından doğan bir güzelliğin peşinde olmuştur. Camiler, sokaklar, evler çoğunlukla kar altındadır. Karın örtücü, yahut yumuşatıcı çizgileri bir yandan mahalle ve sokakların fakirliğini gizlemekte bir yandan da kış ve karın ilk hatırlattığı duygu olan gam ile onları sarmaktadır (Resim 51).



Resim 51, Sami Yetik, *Peyzaj*, tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 47x34 cm, Haldun Cilov Koleksiyonu

Sami Yetik'in karlı manzaralarında duyulan bu gam bazen çocuksu bir neşe ile karışır. Sokakta oynayan çocuklarla sanatçı gelecek baharı hatırlatır (Resim 52). Kış mevsiminde kar topu oynamak, kızak kaymanın haricinde özellikle geleneksel hayatı renklendiren birçok şey yaşanır. Sami Yetik'in karla kaplı sokaklarında çocukların oynadığı kış manzaraları, gamlı kışı unutturur ve kışın getirdiği bu hayatın renklerini hatırlatır. Kışa ait ve çocukluktan itibaren hafızaya kazınan, içecekler, oyunlar, eğlenceler, hazırlıklar vardır. Ahmet Rasim bu hazırlıklardan ve kışın yenilen içilen şeylerden uzun uzun bahsetmektedir. Kışın, özellikle, tandır çevresinde, fincan oyunu, yüzük, balık kaçtı gibi oyunlar oynanır. Bilmeceler sorulur, şarkılar, maniler

okunur. Geceleri suda pişmiş kestane, ayıklanmış nar, ayva, üzüm, kış armudu, badem, ceviz, dut, kayısı kuruları , hurma, un kurabiyesi, börek, ekmek kadayıfı, ekşi nar, pekmez, zencefilli salep, boza, şerbet, tarhana, pestil ezmeleri yenir ve içilir.⁵⁴²

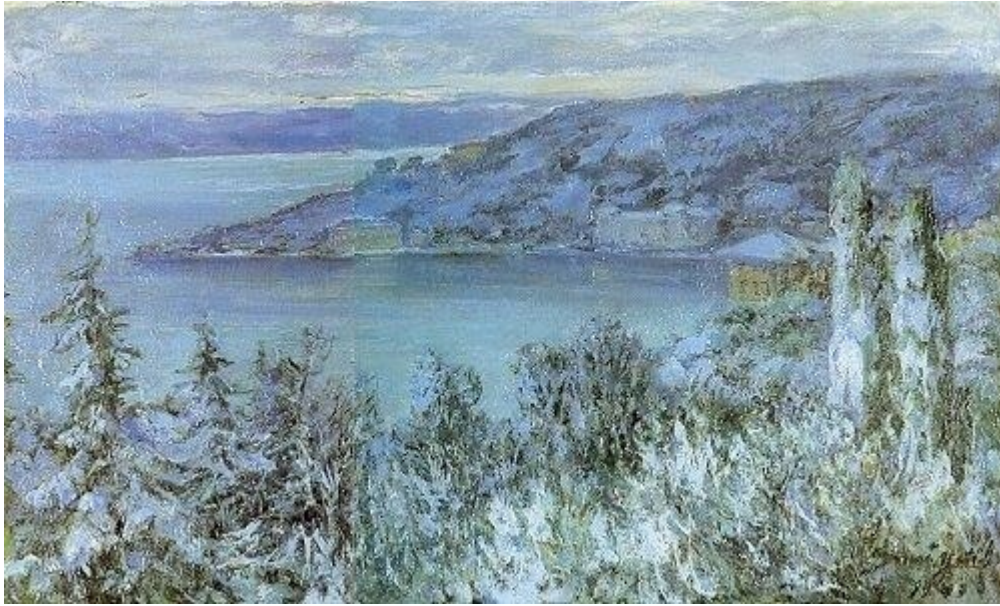


Resim 52, Sami Yetik, *Kış*, 1324 (1906), tuval üzerine yağlıboya, 138x50 cm, Nadir Erenler Koleksiyonu

⁵⁴² Ahmet Rasim, *Anılar ve Söyleşiler*, 164-170

Sanatçının Karda Boğaziçi eseri, Boğaziçi koylarından birinin kar altındaki görünümüdür (Resim 53). Kıyı şeridinde birkaç yapı bulunmaktadır. Ön planda sık bir ağaç dokusu vardır. Boğazın durgun suları, karla beyaza bürünmüş tepeler ve ağaçlar, baharda mesire yerleriyle bir zevk ve eğlence diyarı olan ve özellikle Servet-i Fünun Edebiyatı'nda tabiatının güzelliğiyle ve sunduğu hayat çerçevesiyle sıkıntılardan kurtulmayı sağlayan ideal mekan olarak görülen Boğaziçi'nin kış mevsimindeki derin sükutunu göstermektedir. Boğaziçi'nin kış manzarası, Cenab Şahabettin'in "Elhân-ı Şitâ" şiirindeki ifadeleri hatırlatan melankolik bir bakışın izlerini taşımaktadır:

"Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;
Eşini gâib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar..."⁵⁴³



Resim 53, Sami Yetik, *Karda Boğaziçi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 43x70 cm, Artam Antik Aş. 221. Müzayede Kataloğu

⁵⁴³ Şiirin tamamı ve yeni türkçesi için bkz. İsmail Parlatır, "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri" **Türk Dili Türk Şiiri Özel sayısı IV**, , S. 481-482, Ocak-Şubat 1992, 256-259

3.3.2. Dünya Görüşünü Görselleştiren Eserler

Bu başlık altında cami, mescid gibi dinsel yapıların iç, dış görünümlerini, türbe ve mezarlık gibi aynı inanç temelinde yükselen diğer yapı ve mekanların görünümlerini konu eden eserler ele alınmıştır.

Geleneksel hayatı tüm yönleriyle eserlerinde aktaran Hoca Ali Rıza bu çerçevede de birçok eser meydana getirmiştir Elbet bunda Ressam Hoca Ali Rıza'nın bir nevi dindarane bakışa sahip olmasının da önemli bir yeri vardır. Bu sebeple dini mekanları resmetmekte özel bir hassasiyeti olduğu söylenebilir. Bu mekanlardan, cami, türbe gibi yapılardan en çok camileri resmetmiştir. Camileri de tıpkı çeşmeler gibi bazen yakın plandan tek bir yapı olarak betimlerken, çoğunlukla bulunduğu çevre ile, toplumsal yaşantı içindeki yerini belli edecek şekilde ele almıştır. Bu camiler Osmanlı Medeniyeti'nin en önemli yapılarıdır. Bu medeniyetin sesi ve yankısıdır. Bu camilerde belli bir terbiye veren, yahut Abdülhak Şinasi'nin dediği gibi "...günde beş defa ezan sesleriyle merhamet, rahmet, şefkat ve şefaatt dağıtın, medeniyet dağıtın"⁵⁴⁴ bir hal vardır (Resim 54).

⁵⁴⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, a.g.e., 8-10



Resim 54, Hoca Ali Rıza, *Yeşil Boyalı Mescid*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, , 54x73 cm, SSM

İstanbul'un şehir dokusunda ve geleneksel hayatın içinde özel bir yeri olan mekanlardan biri de mezarlıklardır. Mezarlıklar ölümle hayatın iç içe düşünüldüğü geleneksel yaşantıda kentin içinde ürkütücü bir yer olmaktan ziyade, bir bahçe gibi algılanmış, toplumsal yaşantıya da zaman zaman bu yönüyle katılmış yerlerdir. XIX. yüzyıl öncesinden itibaren yabancı ressamların da ilgi gösterdiği bu alanlar Osmanlı şehrinin kimliğinin, yaşamının bir parçası olarak görülmüş ve öyle resmedilmişlerdir. Mezar taşları ise bu toplumun kültürel sembolleri arasında yer almaktadır. Kültürel sürekliliğin somut örneklerini sunarlar. Mezarlıklar, servi ağaçları ve mezar taşlarıyla oluşturdukları mistik havayla sanatçılar üzerinde etkili olmuşlardır. Hoca Ali Rıza mezarlıkları ele aldığı resimlerinde mezarlıklara, manzara değerinin ötesinde, belgesel nitelikleri bağlamında, toplumun değerleri olarak da yaklaşmıştır. Sanatçı, eskiz defterlerini çeşitli notlar ve krokilerle zenginleştirerek, mezarlarla ilgili araştırmalara da girişmiştir. Bazen mezar taşlarındaki yazıları olduğu gibi aktarmıştır. Mezarlık betimlemelerinde yazısını öne çıkararak sadece bir mezar taşını ele aldığı resimler olduğu gibi, bir tepeden manzaraya hakim bir

mezarlığı içinde bir yada birkaç figürle gösterdiği kompozisyonlar da vardır. Bu mezarlar başları bir tarafa eğik, ulu servi ağaçlarının altında geniş gölgelikler sunmaktadır. Bunların altındaki mezar taşları usulca bir tarafa doğru eğilmişlerdir (Resim 55,56). Mezarlık faniliğin sembolüdür. Sanatçının tablolarına konu olan mezarlıklar şehrin her adımında, her köşe başındadırlar. Yaşayanlara insanın faniliğini dile getirmek ister gibidirler. Hüseyin Rahmi Gürpınar da “çevreye ahret kokusu yayan” bu yerlerdeki mezar taşlarının “insana hayatın sonu ölüm olduğunu” hatırlattığını söylemektedir.⁵⁴⁵



Resim 55, Hoca Ali Rıza, *Mezarlık*, H.1328 (1912), kağıt üzerine karakalem, 18,5x23,5cm, A. Cem Ener Koleksiyonu

⁵⁴⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*, 18



Resim 56, Hoca Ali Rıza, *Kitabe-i Seng-i Mezar*, tarihsiz, kağıt üzerine karakalem, 34,2x26,2cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

Hüseyin Zekai Paşa'nın eserlerinde cami, mescid gibi yapılar ayrıntılı, titiz bir işçilikle işlenir. Yine aynı şekilde cami içlerinin, avlularının aynı titiz gözlem ve işçilikle ayrıntılı olarak ele alındığı görülür. (Resim 57,58).



Resim 57, Hüseyin Zekai Paşa, *Cami*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 87,5x116cm, MSGSÜ İRHM



Resim 58, Hüseyin Zekai Paşa, *Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili*, 1905-1906, tuval üzerine yağlıboya, 100x81cm, MSGSÜ İRHM

Sanatçının Mescid isimli eserinde de birçok resminde görüldüğü gibi, uzak, yalnız ve sessiz bir köşe, bir mescit vardır. Mescidin yıpranmış hali, saçak ve cephelerindeki ve çevresindeki kırıklık, döküklük, geleneksel ahlak sahibi sanatçıya, her şeyin fani olduğunu vurgulamak imkanı vermiş olmalıdır (Resim 59).



Resim 59, Hüseyin Zekai Paşa, *Mescid*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 75,5x100 cm., MSGSÜ İRHM

İstanbul'un bazı köşelerini tekrar tekrar konu edinen Nazmi Ziya, uhrevi bir iklimim sürdüğü Karacaahmed Mezarlığı gibi bazı yerleri birçok defa ele almıştır. Değişik zamanlarda değişik ışık değerleri altındaki görüntülerini büyük bir duyarlılıkla resimlerine taşımıştır. Karacaahmet mezarlığından yaptığı resimler birbirinden küçük farklarla ayrılmaktadır. Ön planda demir parmaklıklı bir mezar vardır. Onun yanından kıvrılarak mezarlığın içine doğru uzanan yolun ağzında ayak üzeri sohbet eden biri sarıklı iki kişi, daha arkada elinden tuttuğu çocuğuyla uzaklaşan çarşafli bir kadın bulunmaktadır. Arka planda ise mezarlıkla iç içe bulunan ahşap evler ve yoğun bir yeşil örtü oluşturan serviler vardır (Resim 60). Bu resimler ölüleriyle iç içe yaşanan bir hayatı sergilemektedir. Böylesi bir iççelik mezarlıkları

korkutucu olmaktan ziyade güzel göstermektedir. Yahya Kemal için de şehrin mezarlıkları güzeldir. Özellikle Karacaahmet mezarlığının güzelliği hiçbir yerde yoktur.⁵⁴⁶



Resim 60, Nazmi Ziya, *Karacaahmet*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 65x82cm, SSM

Avni Lifij, Ayasofya, Sultanahmed Camisi, Süleymaniye ve Fatih camilerini, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi gibi tarihi, dini mekanları sıklıkla konu eder (Resim 61, 62).



Resim 61, Hüseyin Avni Lifij, *Süleymaniye Camii*, tarihsiz, ahşap üzerine yağlıboya, 22x27 cm, MSGSÜ İRHM

⁵⁴⁶ A.Süheyl Ünver, *Yahya Kemal'in Dünyası*, 102



Resim 62, Hüseyin Avni Lifij, *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde Hoca*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 39x29 cm, Özel Koleksiyon

Sanatçı, bilhassa mezarlıkları resmeder. Mezarlıklardaki kırık, bir tarafa eğilmiş beyaz mezar taşları, bu taşların arasında gölge veren serviler tablolarına konu olmaktadır. Sanatçının bunlardan biri olan Mezarlık isimli eseri, akşam vakti, sarı ve turuncu ışıklar altında, bir tarafa eğilmiş mezar taşlarıyla uhrevi bir iklime bürünmüş böylesi bir mezarlığın görünümü sunmaktadır (Resim 63). Abdülhak Şinasi Hisar da mezarlıklarda uhrevi bir iklimden bahseder. Serviler, “hiçbir adiliği görmemek için hep göğe ve yüseklerle bakar gibidirler. Bazen bir manevi teessürle başlarını bir tarafa eğmişlerdir. Mezarların ayak ucundaki taşlar da bu hisli servilerin başları gibi aynı teesürle bir tarafa eğilmişlerdir”.⁵⁴⁷

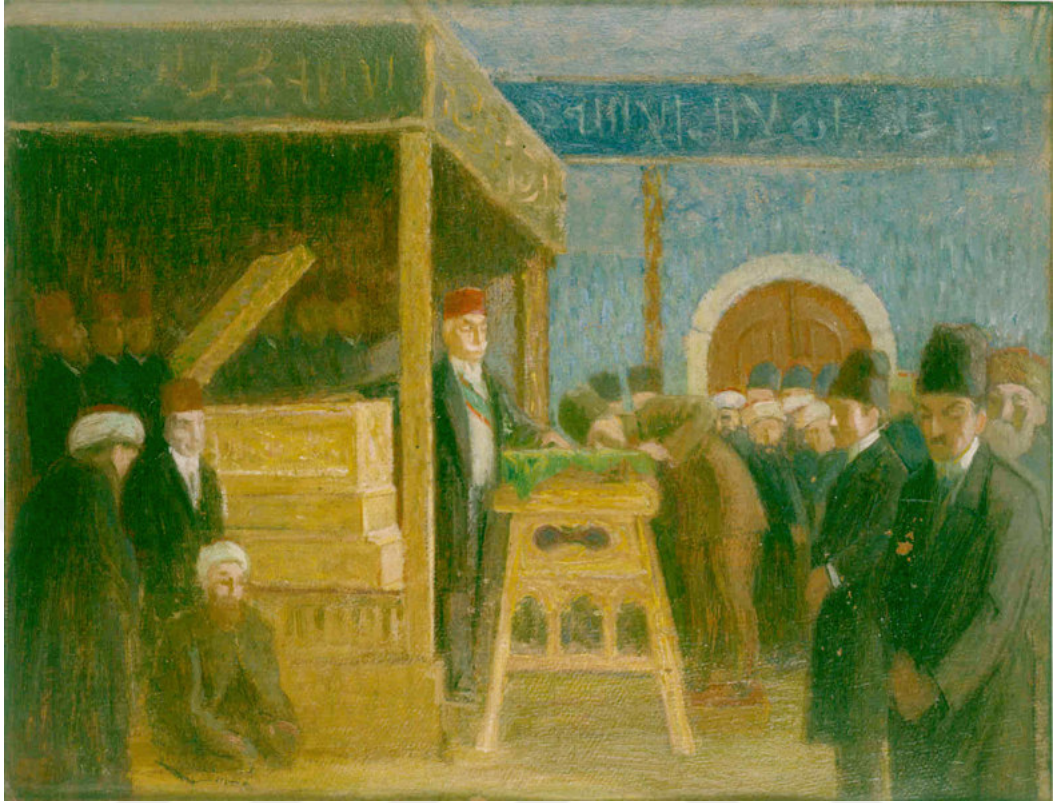
⁵⁴⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları-Geçmiş Zaman Köşkleri*, 10



Resim 63, Hüseyin Avni Lifij, *Mezarlık*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 47x58 cm, Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu

Lifij, bu mevzuların haricinde Huzur Dersi, Kadir Gecesi Alayı, Biat Töreni gibi geleneklere ve Nef'i Devrinden Bir Sahife İçin Etüd'de olduğu gibi Osmanlı Devleti'nin en parlak dönemlerini canlandıran, edebi ilgisine de işaret eden tarihi mevzulara eğilir. Biat Töreni⁵⁴⁸ Halife Abdülmecid'in yemin merasimidir. Eserde Halife Abdülmecid Efendi ve onu çeviren devlet ileri gelenleri dini bir geleneği vakur bir eda ile yerine getirmektedirler (Resim 64).

⁵⁴⁸ Biat, İslam devletinde idare edenle idare edilenler arasında yapılan seçim veya bağlılık karakteri taşıyan sosyo politik akıdır. Biat Töreni bir halifenin cülusunda onun eli üzerinde edilen sadakat yemini için düzenlenen törendir. Halifenin açık eline el konulması tarzıyla yapılır. Bu konuda bkz. Cengiz Kallek, "Biat", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 120-124. Abdülkadir Özcan, "Cülûs", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 108-114



Resim 64, Hüseyin Avni Lifij, *Biat Töreni*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 31x41 cm, Özel Koleksiyon

Kadir Gecesi Alayı isimli eserde Halife Abdülmecid Efendi'nin Topkapı Sarayı'ndan Ayasofya Camii'ne gidişi resmedilmiştir (Resim 65). Kadir Gecesi⁵⁴⁹ özel ibadet ve duaları, bunlarla ilgili donanımları, teşrifat ve merasimleriyle Osmanlı toplum hayatında zengin bir gelenek oluşturmuştur. Bu gecede Kadir Gecesi Alayı⁵⁵⁰ adıyla bir merasim yürüyüşü de düzenlenirdi. Halife Kadir Gecesinde iftar ettiği Topkapı Sarayı'ndan atıyla ve maiyetiyle çıkar Ayasofya Camii'ne ibadete giderdi.

⁵⁴⁹ Kadir Gecesi, Kuran'ı Kerim'in indirildiği mübarek gecedir. Kadir Sûresi'nde (97.sûre) Kuran'ın bu gece indirildiği ve bu gecenin bin aydan hayırlı olduğu belirtilir. Kadir Gecesi ramazan ayının 27. gecesi kutlanmaktadır. Bkz. M.Sait Özervarlı, "Kadir Gecesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 124-125.

⁵⁵⁰ Kadir Gecesi Alayı ismiyle düzenlenen measimden önce alayın geçeceği güzergahdaki yollar önceden tamir edilir, fenerler, çerkifelekler, kändlerler, meşaleler ile aydınlatılırdı. Kadir Gecesi'ni ihya merasimleri fetihten itibaren sürdürülen köklü bir gelenektir. Kadir Gecesi kutlamalarında Ayasofya Camii etrafında özel bir folklor ve gelenek oluşmuştu. Bkz. Mustafa Uzun, "Kadir Gecesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 125-127.



Resim 65, H. Avni Lifij, *Kadir Gecesi Alayı*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 28x51 cm, Özel Koleksiyon

Huzur Dersi, Halife Abdülmecid Efendi'nin huzurunda icra edilen bu derslerden birini betimlemektedir (Resim 66). Huzur dersleri ismi verilen dersler ramazan ayında padişahın huzurunda yapılan tefsir dersleridir. 1759'dan 1924 yılında hilafetin kaldırılmasına kadar devam eden bu derslerin sonuncusu ise 1341 Ramazanında (Mayıs 1923) yapılmıştır.⁵⁵¹ Sultan Mehmed Reşad zamanında Mâbeyn başkatibi görevinde bulunan Halit Ziya huzur derslerinden birine katılmıştır. İlk defa bu derslerde hazır bulununca “diyanetle hikmetin bir karışımını dinlemekle zevki yap olacağına” emin olan sanatçı dediğine bakılırsa büyük bir hayal kırıklığına uğramış, “acı bir esef” duymuştur. Dolmabahçe Sarayı'nın Zülvecheyn sofasında vuku bulan huzur dersini uzun uzun anlatan Halit Ziya, minderler üzerinde bağdaş kurarak oturmak zorunda kalanların, özellikle de şişmanca olanların çektiği sıkıntılardan şikayet etmekle başlar. Sonra huzurda mukarrir ve muhatapları arasında cereyan eden mübahaseden şaşkınlıkla bahsederek “nasıl olup da bidayetinden beri saltanat makamını işgal eden padişahlar ve bu işi her yıl tertip ederek vaizleri seçen şeyhülislamlar şu huzur derslerinde olan iz'ana, mantığa, Kur'anın azametine, makuliyetine layık bir cereyan vermemişler ve padişahın karşısına geçirilen

⁵⁵¹ Huzur derslerinde dersi takrir eden alime “mukarrir”, müzakereci durumda olan alimlere “muhatap” denilmiştir. Huzur dersi meclislerinin toplantı yerleri padişah tarafından belirlenirdi. Halife Abdülmecid Efendi zamanında meclis Dolmabahçe Sarayı'nda toplanmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet İpşirli, “Huzur Dersleri”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 441-444

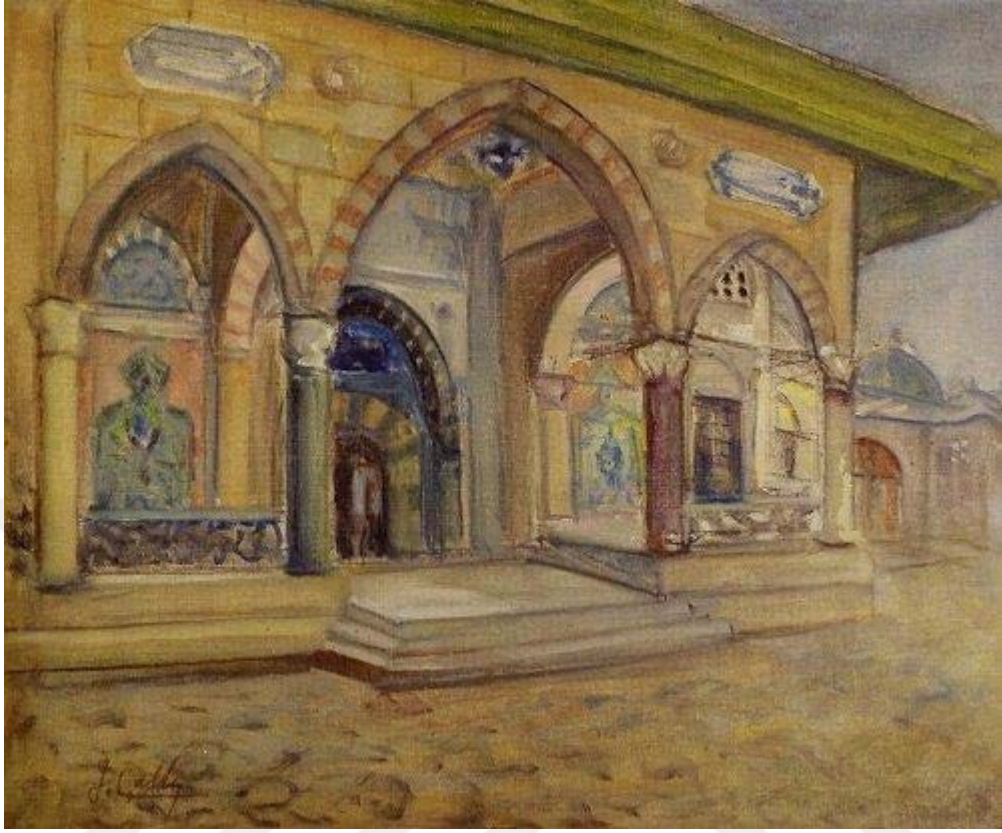
mukarrirlere, mutaden camilerde kürsülerini döve döve türlü hurafeleri, sanki hâşâ sümme hâşâ ahkâmı diniye imişçesine döküp saçan vaizlerden daha yüksek bir eda telkinine muvaffak olmamışlardı” der. İşittikleri hayret vericidir; “arzın kürriyetini inkâr, gökteki cisimlerin birer dünya olduğunu küfür diye telakki eden, sözlerine bir takım hurafeleri sıkıştıran hocalar”, “İslamiyeti taziz ve tahkim değil tahribe çalışmış” olmaktadır. Bir defasında Faik Efendi Hoca isminde sevimli, hitabeti iyi bir zat, lafı dolaştırıp tasvirlerin haramlığına getirmiştir. Halit Ziya, “memleketin bütün mekteplerinde resim dersleri verilirken, sarayın birçok kısımları tasvirlerle dolu iken, karşısında söz söylenen padişah bizzat tekrar tekrar resimlerini yaptırmış iken bu zatın, bu yolda, o tarzda söz söylemesi ve bu sırada tasvirlerle şiddetle hücum yapması”nın verdiği şaşkınlığa değinir. Bu durumun hoca hakkında hâsıl olan iyi intibayı derhal sildiğini söyler.⁵⁵²



Resim 66, H.Avni Lifij, *Huzur Dersi*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 22x52 cm, Özel koleksiyon

İbrahim Çallı’nın, mimari konulu manzaralarında camiler, türbeler, benzeri yapılar, bu yapıların çevresi, içleri, yahut onlardan çeşitli köşeler, ayrıntılar işlediği konular arasındadır. Bazen cami, canlı, hareketli bir toplumsal yaşamın çevresinde aktığı, sosyal bir merkez olarak resmedilir. Bazen de caminin, son cemaat yeri gibi, sadece bir bölümü konu olur (Resim 67)

⁵⁵² Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, 239-242



Resim 67, İbrahim Çallı, *Son Cemaat Mahali*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 56x67cm, Artam Antik Aş. 236. Müzayede Kataloğu

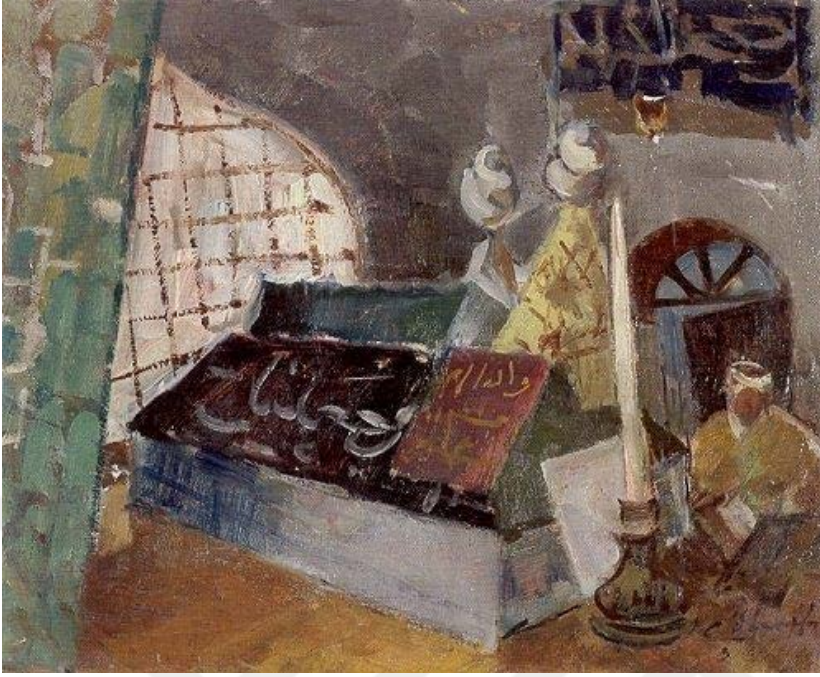
Çallı'nın resmettiği yapılar arasında türbelerin de özel yeri vardır. Hayatın zevklerine bağlı, nüktedan bir kişiliğe sahip olan sanatçının ölümü hatırlatan türbeleri de sıklıkla konu etmesi bir bakıma ilginçtir. Şehrin canlılığını, yaşanan hayatınını aktaran sanatçı, yaşayanlarla iç içe olan, hemen her sokakta küçük bir hazire ile varlığını duyurarak, yaşanan zamanı genişleten ölümü de resmetmek istemiştir. Çallı, her tarafında ölümlerle, dirileri iç içe getiren geleneksel hayatın bu yönüne de bakmak gereği duymuştur. O, türbeleri, ağaçlar arasında sessiz bir çevre içinde olarak resmeder. Bazen az sayıdaki mezar taşları da türbe çevresinde bulunmaktadır. Bazen türbe içlerini konu eder sanatçı, türbedeki sandukaları, onların başında Kur'an okuyan bir figürle ele alır. Türbe çevresinin dinginliği, sessizliği dikkat çekicidir. Buralarda hareketli hayatın dışında farklı bir uhreviyet iklimi vardır (Resim 68, 69). Türbelerden Bursa isimli eserde konu edilen türbe iki yanındaki ağaçlar, önünde bulunan fiskiyeli bir havuz ve havuzun yanda çömelmiş bir figür ile resmedilmiştir (Resim 70). Türbenin sokağın sıradan hayatına dolaysız katılımı, onu bu hayatın bir

şahidi de yapmaktadır. Tanpınar da türbelerin şehir hayatına katılımını şöyle ifade etmektedir: “...içindeki ölüden ziyade ölüm için yapılmış olan bu küçük fakat muhayyileye hitap etmesini bilen abide eski Türk şehirlerinin ortasında, yaşanan zamanla ebediyet arasında, aşılması çok kolay bir köprü gibi adeta üçüncü bir zaman teşkil ederdi. Ölüler bu basit ikametgâhlarından sokağın bütün hayatına şahit olurlardı. Zaten Ramazan, bayram, kandil, büyük zaferler, sevinç ve kederlerimiz hepsini onlarla paylaştık”.⁵⁵³

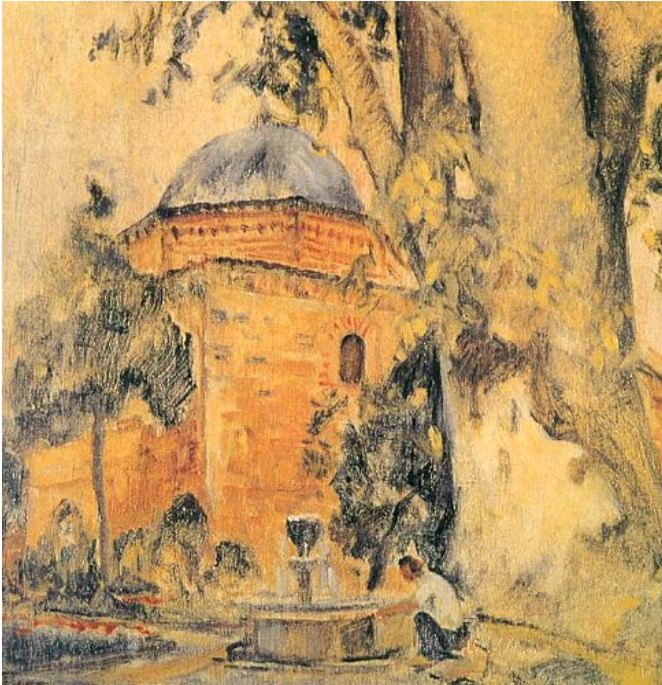


Resim 68, İbrahim Çallı, *Türbeler*, H.1325 (1907), tuval üzerine yağlıboya, 45x81,5 cm, SSM

⁵⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 123.



Resim 69, İbrahim Çallı, *Türbe İçi*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 32,5x40 cm, Artam Antik Aş. 230. Müzayede Kataloğu



Resim 70, İbrahim Çallı, *Türbelerden Bursa*, tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 46x39 cm, İş Bankası Koleksiyonu

Namık İsmail'in mimari konulu eserlerinde camilerin önemli yeri vardır. Sanatçı camileri, bazen tek başına, yakın çevresiyle resmettiği gibi bazen de cami içlerini

konu edinir. Caminin içinden bir köşeyi ele alır. Yapının özelliklerini yansıtmaya dikkati içinde çini, hat vb. tezyini öğelere dikkatini verir. Fakat hiçbirini öne çıkarmadan bir bütünün uyumlu parçaları olarak resmeder. Cami içi resimlerinde figür bulunmaz. Yahut çok belirsiz, mekanda öne çıkmayacak şekilde ele alınırlar. Aslolan, incelikli bir sanatın doğurduğu mekanın ruhu, dini mekanın ulvi havasıdır. Figür bu mekanın ulvi havasına uymuş, erimiştir.

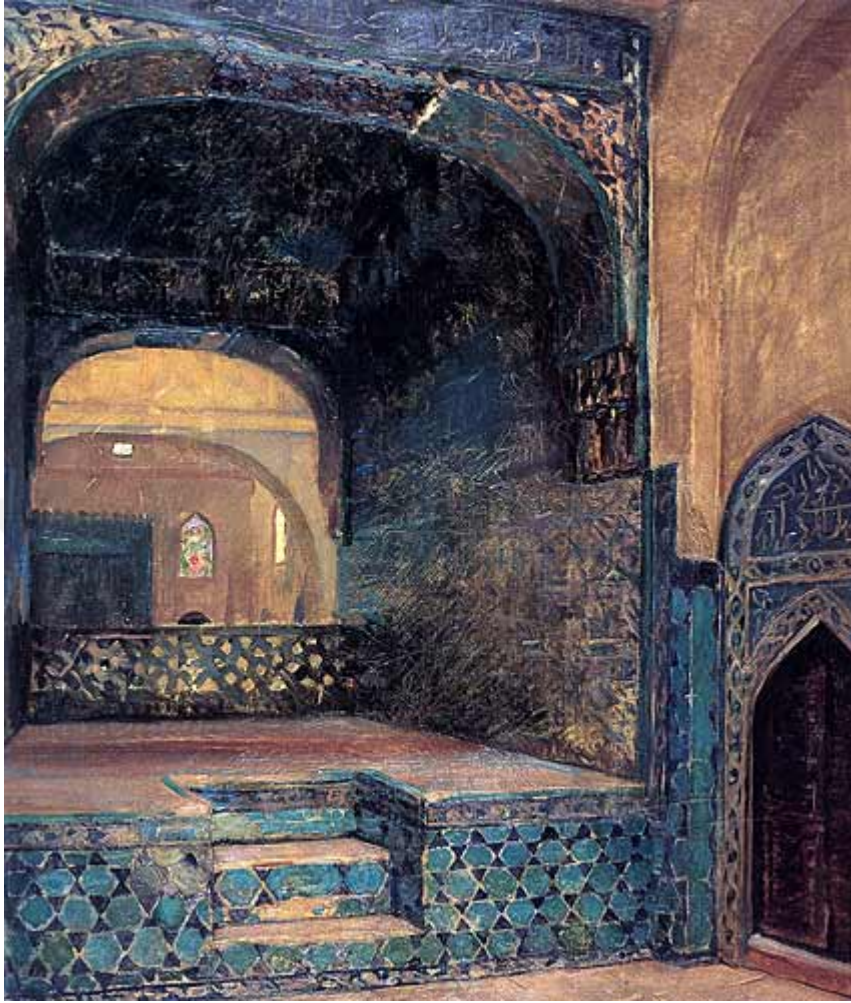
Namık İsmail 1925-1926 yıllarında Bursa'daki tarihi, kültürel değeri olan yapıları ve onların iç mekanlarını konu alan eserler meydana getirmiştir. Onlardan biri olan Bursa Ulu Cami İçi isimli eserde Ulu Cami'nin içi ve kapalı avlusunun görünümü vardır. Ön planda avluda bulunan fiskiyeli havuz, arka planda ise caminin iç mekanı görülmektedir (Resim 71). Sanatçı, cami içinin mimari öğelerini ve tezyinatını ayrıntılı bir şekilde işlemiştir. Duvarlarda yer alan hat sanatı örneklerine gösterdiği ilgi ve ayrıntı çabası özellikle göze çarpmaktadır. Bu tutumunda babasının da bir hat sanatçısı olmasının payı bulunuyor olsa gerektir. Sanatçının ana kaygısının mekanı ve onun sahip olduğu ruhu resmetmek olduğu belirgindir. Mekan ayrıntılı bir şekilde tespit edilirken, içerde ibadet halindeki insanlar belli belirsiz olarak görülmüşlerdir. Böylece onlar da bu ulvi mekanın ruhuna, öne çıkmadan katılmışlardır. Cami taştan örülmüş sıradan bir yapı değildir. Tanpınar; “Cedlerimiz inşa etmiyor ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini istedikleri bir ruh ve imanları vardı” demektedir.⁵⁵⁴ Cami konulu resimlerinde, Namık İsmail'in, camiye dekoratif bir anlayışla yaklaşan ve onu zengin taş işçiliği ve çini olarak gören Osman Hamdi'nin aksine, bu dinsel mekanın, mimarının asıl anlamı üzerinde durduğu onu Tanpınar'ın ifade ettiği şekilde bir mana olarak ele aldığı görülmektedir

⁵⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 130



Resim 71, Namık İsmail, *Bursa Ulu Cami İçi*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 86x105 cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Bursa Ulu Cami İçi resminde olduğu gibi sanatçının Bursa Yeşil Cami ve Bursa Yeşil Cami Üst Kat Penceresi eserlerinde de konuyu benzer şekilde işlemiştir (Resim 72). Bu resimlerde sanatçı Yeşil Cami'den farklı iki köşeyi ele almıştır. Bu köşelerin mimari ayrıntılarına ve süsleyici unsurlarını tüm yalınlığı içinde göstermek istemiştir. Işığın mimari öğeler ve çiniler üzerindeki şiirsel dağılımları üzerine eğilmiştir. Yeşil Cami'nin içindeki bu farklı köşeler de mekanın ruhunu anlatmak isteğiyle ele alınmışlardır. Buralar sanatsal ustalık ve inceliğin, ruh inceliğini yansıttığı birer uzlet ve ibadet köşesidirler.



Resim 72, Namık İsmail, *Bursa Yeşil Cami*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100,5x85,5 cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu

Camilerin dışında sanatçı türbe gibi başka mimari yapılara da ilgi göstermiştir. Türbe bazen hemen yakın çevresiyle ele alınır. Bazen bir iki ağaç ve ahşap bir ev ile kurduğu terkinin içindedir. Bu durumda aslında bir ölüm abidesi olan türbe yaşanan hayata, onun ritmini bozmadan fakat manasını derinleştirerek katılmış gibidir.

Namık İsmail'in Yeşil Türbe isimli eseri de Bursa'da aynı dönemde yaptığı çalışmalardan biridir (Resim 73). Yeşil Türbe, ön planda bulunan iki katlı bir ev ve bir ağaçla birlikte resmedilmiştir. Türbe her ne kadar ölümü hatırlatan bir abide olsa da, evler arasında yer alan bu görünümüyle, ölümü hayatın içine çeken, böylece onun ürkünçlüğünü yumuşatarak tatlılaştıran bir felsefenin simgesi olarak ortaya çıkıyor. Tanpınar da türbenin gündelik hayat içindeki yerine vurgu yapmaktadır: “ Türbede

hepimize mukadder olan korkunç akibet, güzel bir günün sonunda bir akşam bahçesinde koklanan güller gibi hüznü bir hasret arasından duyulur”.⁵⁵⁵



Resim 73, Namık İsmail, *Bursa Yeşil Türbe*, tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 32,5x41cm, Artam Antik Aş. 272. Müzayede Kataloğu

Cami içleri yapmakta ayrı bir titizlik gösteren Şevket Dağ, en küçük ayrıntılara dikkat ederek, cami duvarlarındaki çinileri ve üzerlerindeki ışığın yansımalarını, sabırla tespitte yönelmiş ve neredeyse bütün sanatsal gücünü cami iç mekan görüntülerine vermiştir.⁵⁵⁶ Cami içlerinin tutkunu ressam Ayasofya, Yeni Cami, Rüstem Paşa Camisi gibi camilerin çinilerini pek çok defa çalışmıştır. Çalışmak için irade-i seniye çıkartmış olduğu Ayasofya’da ise senelerce çalışmış olmaktan romatizmaya tutulmuştur.⁵⁵⁷ Sanatçı bu yapıların, loş havasını, mimari karakterlerini ifadeye yönelir. İç mekanlar haricinde yapıları dış görünüşleriyle de ele almıştır.

⁵⁵⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, 123.

⁵⁵⁶ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 40-41

⁵⁵⁷ Malik Aksel, “Bir Cami Ressamı”, **Sanat ve Folklor**, İst. 1971, 257-260

Ayasofya, Yeni Cami, Rüstem Paşa Camisi, Sultan II. Selim Türbesi gibi dini yapılar yanında Rumeli Hisarı, Sultan III. Ahmed Çeşme ve Sebili, ayrıca sanatçının ilgisini yönelttiği yapılardan hanlar Valide Hanı, Şekerci Hanı, Varakçı Hanı, Çuhacı Hanı⁵⁵⁸ bu eserler arasındadır. Ayrıca İstanbul Boğazı, mesire yerleri, geleneksel hayatın yaşandığı eski mahalle, sokaklar, buradaki eski evler de sanatçının konuları arasındadır.

Özellikle camilerin sessiz, loş ve ulvi havasını, duvar çinilerini ve onlar üzerinde ışığın yansımalarını önem vermiş bir sanatkar olan Şevket Dağ'ın karakteristik resimleri çeşitli dini mekanlardan ve tarihi yapılardan çalıştığı iç mekanlardır. Sanatçıyı, Halife Abdülmecid Efendi: “Dini ruha ne kadar keskin bir nüfuzu varsa Şevket Bey'in tabloları o nispette bir kuvvete maliktir. Dilnövaz (gönül okşayan), nezih, latif kimliği ile Şark'ın hissiyatını, renklerini böylesine aksettiren bir ressama daha malik değiliz. Bütün asarında cazibe-yi milliye mevcuttur. Leonardo da Vinci senelerce sevgilisinin bir hafif tebessümünü resmettiği gibi Şevket de İslam eserlerinin bir aşığı, bir tapanı, bir şairidir” diyerek övmektedir.⁵⁵⁹ Şevket Dağ kişilik olarak, İslami kaidelere pek düşkün bir yaradılıştadır. Cami resimlerini yapması da bu özelliğine bağlanmaktadır.

Camiler, loşlukları içinde, pencerelerden parça parça dökülen ışıklarla aydınlanmış, bir murakabe ve dua alanı, bir ulvi mekan olarak resmedilmiştir. Bazen kapı, sütun sıraları ve kemerli geçişler sıralanarak, kubbe altındaki geniş boşluğu hissettiren derinlemesine bir perspektif sağlanmıştır. Cami enteryörlerinde sanatçı küçük figürlere de yer verir. Bu figürler öne çıkmadan mekana katılmışlardır. Caminin kubbesi altında, uzun sütunların kenarında, bir kenardadırlar. Figürler, bu kutsal mekanda, kendilerini ona teslim etmiş, ibadet halinde yahut ibadete hazırdırlar, ya da ibadet ve dua atmosferinin çepçevre kuşattığı bu mana ikliminde içerilmişlerdir (Resim 74,75). Yahya Kemal, Süleymaniye'de Bayram Sabahı isimli

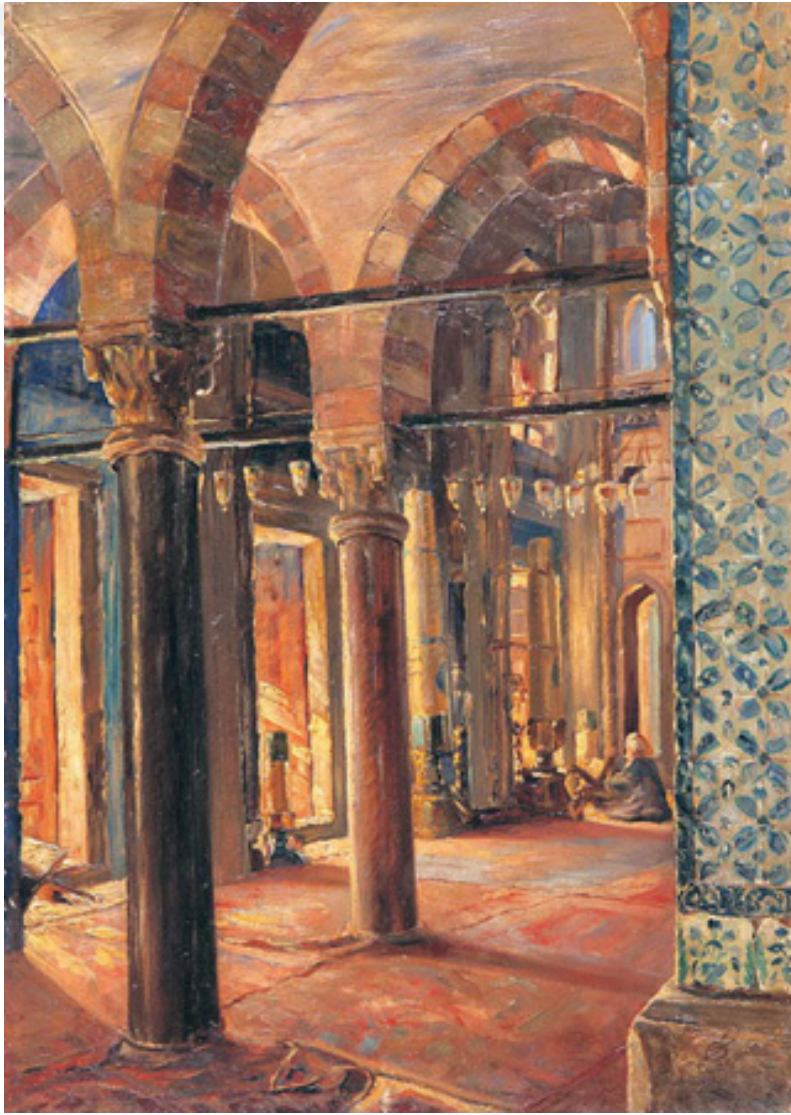
⁵⁵⁸ Sanatçının çok sayıdaki han resimleri Galatasaray Sergilerinde sergilenmiş olan eserlerinden takip edilebilmektedir. Bkz. Ö.Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul 2003

⁵⁵⁹ M. Zeki Kuşoğlu, **Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar**, LM Yayınları, İstanbul 2006, 168. Taha Toros, “Şevket Dağ”, <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0411.asp>

şiiirinde, caminin büyük kubbesi altında, bu iklimi, “cedlerin mağfiret iklimi” olarak duyar. Cami büyük ustaların elinden çıkan hendeseden bir abide değildir sadece;

“...

Bir zamanlar hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rüyada görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim...”



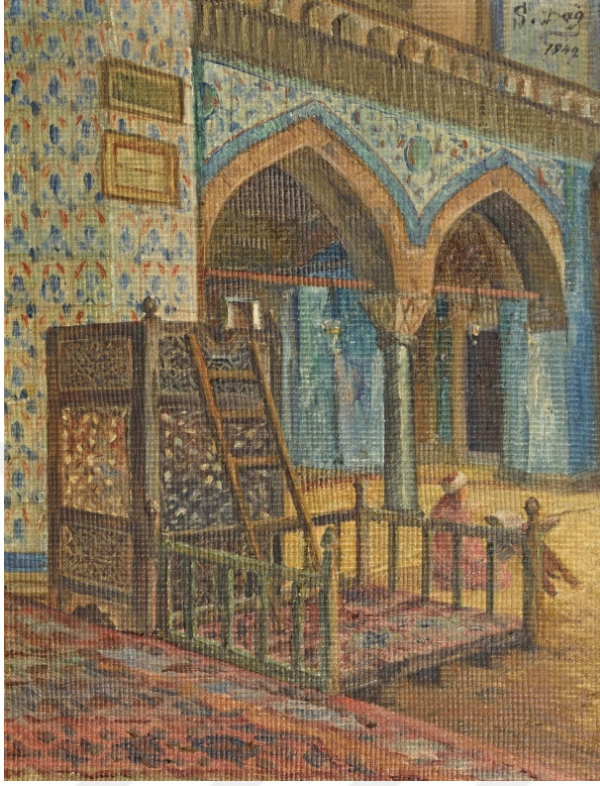
Resim 74, Şevket Dağ, *Yeni Cami*, H.1339 (1920), tuval üzerine yağlıboya, 65,5x46 cm, Portakal Sanat Evi Özel Koleksiyonlardan Tablolar İlkbahar 2008-2



Resim 75, Şevket Dağ, *Ayasofya*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 46x33 cm, Artam Antik Aş. 252. Müzayede Kataloğu

Sultanahmed Cami İçi isimli eser, cami içinin minberinin olduğu köşeden görünümüdür (Resim 76). Sultanahmed Camisinin mavi rengin hakim olduğu çinilerinden kaynaklanan mavi atmosfer içinde, vaiz kürsüsünün yanında diz çökmüş, sarıkl bir figür önündeki rahlede bulunan Kur'an'ı okumaktadır. Şevket Dağ, caminin büyük övüncü çinileri hiç öne çıkarmadan tamamıyla mekana, mekanın insanı da içine alan bir cennet bahçesi gibi kutsal iklimine dikkatini yöneltmiştir. Tanpınar da Sultanahmed Camisi'nde büyük ölçüde çinilerden kaynaklanan tabiat bahçesine öncelik verir. Buradaki tabiat bahçesiyle İstanbul tabiatı arasında benzerlik kurar. Sultanahmed içinde "Kozyatağı yahut Eyüp Sultan üstlerinde..kır böceklerinin arasında yeşil renkten ve aydınlıktan yarı sarhoş dinlenir gibi, yahut Boğaz körfezlerinde mehtap seyreder gibi gezinmeli. Bu mavi aydınlığın etrafımızda kurduğu sırça sarayı, fazla bir dikkatle kırmamalı" diye düşünmektedir.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ A.Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 172



Resim 76, Şevket Dağ, *Sultanahmed Cami İçi*, tarihsiz, prestuval üzerine yağlıboya, 32x24 cm, Artam Antik Aş. 286. Müzayede Kataloğu

3.3.3. Figür ve Portre Resimleri

Geleneksel hayatın önemli figürleri, hoca ya da dervişler, geleneksel bir işi sürdüren esnaf yahut geleneksel bir sanatı icra eden sanatkarları konu alan eserlerden örnekler bu kategoride değerlendirilmiştir.

Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi sanatçının geleneksel yapısını ortaya koyan güzel bir örnektir. Otoportre (Resim 77) yüklendiği vazifeler sebebiyle ressamlığını ikinci plana atmak zorunda kalan sanatçının kendisini başında fesi, elinde paleti, fırçasıyla bir tablo başında ressam olarak betimlediği bir eserdir. Resim Batılılaşan Osmanlının değişen sanatçısını ortaya koymaktadır. Tablodaki sanatçı yenilik fikrini benimsemiş, kendisine sanat alanında verilen misyonu büyük bir sorumluluk bilinciyle yerine getiren fakat bunun yanında, fesin içerdiği simgeyle, geleneği de

sahiplenen bir Osmanlı aydınıdır. Duruşundaki gururundan anlaşıldığı üzere o da Tanzimat yazarları gibi her türlü yeniliğin ardında biçimlendirici, yoğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliğini görmektedir.⁵⁶¹ O günkü kıyafette milli olan yalnızca festir. Bu konuda Ahmed Midhat Efendi'nin karşılaştığı bir olay Osmanlı için o vakitler fesin önemini ortaya koyar. Ahmed Midhat Efendi, Kolonya istasyonunda karşılaştığı bir güçlük yüzünden Fransızca bilen birini arayıp onunla konuşurken “Fransız mısınız?” sorusuna “hayır! İşte milli serpuşum başımda, Osmanlıyım” cevabını verir.⁵⁶² Fes, o vakitler, geleneğe sahip çıkmanın, Osmanlı kimliğinin bir nişanesidir. Şeker Ahmed Paşa ile aynı kuşaktan Osman Hamdi Bey'in hayatında da fesin milli kimliğin simgesi olduğuna ilişkin bir anekdot mevcuttur. Osman Hamdi Bey'in, Paris'te, öğrencilik yıllarında fes giyip giymemesi önem taşıyan bir mesele olmuştur. Hocalığını üstlenen Ernest Dupré'nin, sanatçının babası Edhem Paşa'ya gönderdiği Ekim 1861 tarihli mektupta, festen “milli başlık” olarak sözedilmektedir. Dupré, Edhem Paşa'ya Osman Hamdi hakkında bilgi verirken “ arada sırada milli başlığının yerine şapka veya kasket giymeye karar verdi...” demektedir.⁵⁶³

⁵⁶¹ Tanzimat yazarlarının bu düşünceleri hakkında bkz. Jale Parla, “Tanzimat Düşününde Batılılaşmanın Sınırları (1)”, **I.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 133-146. Aynı yazıdaki bir alıntıda Namık Kemal şöyle demektedir: “Onların birtakım âsâr-ı nefisesini taklit eder ve şark ve garbın fikri kemâl ve bîkr-i hayâlini izdivâc ettirmeye çalışırız.”

⁵⁶² Avrupa'da Bir Cevelan, 82'den aktaran Orhan Okay, Batı Medeniyeti Karşısında **Ahmed Midhat Efendi**, 133. Ahmed Rasim de fese milli başlık gözüyle bakıldığından bahsetmektedir. Bkz. Ahmed Rasim, “Fes Hakkında”, **Muharrir Bu Ya**, 17

⁵⁶³ Mektup ve bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 227



Resim 77, Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, tarihsiz, 116x84 cm, MSGSÜ İRHM

Süleyman Seyyid'in Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar isimli 1871 tarihli eser, zorlama bir kurgu olmadan her şeyin doğal geliştiği, kadın erkek bir grup figürün yer aldığı, günlük yaşam sahnesini içeren bir eserdir (Resim 78). Eserde, Topkapı Sarayı avlusunda kadın ve erkeklerden oluşan birkaç figür bulunmaktadır. Ön planda renkli yaşmak ve şemsiyeleriyle iki kadın figürü ayakta durmaktadır. Yanlarında ise biri oturmuş olan fesli iki erkek figürü vardır. Avluda bulunan ince gövdeli ağaçlardan birine cüppeli bir erkek sırtını dayamıştır. Daha arkada ise oyun oynayan çocuklar göze çarpmaktadır. Bunlardan biri sırtüstü yere yuvarlanmış haldedir. Arka fonda Adalet Kasrının merkezde bulunduğu Saray yapılarından bir ayrıntı yer almaktadır.



Resim 78, Süleyman Seyyid, *Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar*, 1287 (1871), kağıt üzerine suluboya, 85x60 cm, [www. sanalmuze.org/retrospektif](http://www.sanalmuze.org/retrospektif)

Natürmort ve manzara ağırlıklı çalışmalar ortaya koyan Süleyman Seyyid, pek örnek bırakmadığı figür konusunda da özgün bir dile sahiptir. 1898 tarihli *Derviş* isimli eser geleneksel bir kimliği tasvir etmektedir (Resim 79). Dervişler genel olarak toplumda sevilen kişilerdir. Onların dindarlıkları içinde sadelikleri, mütevazı oluşları halkın onlara karşı ayrı bir sempati duymasına neden olmuştur. XIX. yüzyılın ortasında İstanbul'a gelmiş olan Nerval'in (1808-1855) de halkın dervişlere karşı olan saygı ve sevgisi dikkatini çekmiştir; "Dervişlerde hiçbir dini kuruluştan bulunmayan bir müsamaha var...halk onları hem seviyor, hem destekliyor. Onların cezbeleri, neşeli mizaçları, mütevazı ve sade oluşları, prensipleri halkın hoşuna

gidiyor.”⁵⁶⁴ Süleyman Seyyid’in eserinde derviş, ayrıntılara boğulmamış bit türbe ve sebilin bulunduğu yalın bir fon önünde, ayakta durmaktadır. Böylece bütün dikkat dervişin üzerinde toplanmaktadır. Dervişin gayet mütevazı, halim selim tavrının ve yüzündeki dingin havanın işaret ettiği gibi, ihtiyaç duyduğu bir iki eşyasıyla hayattan bir beklentisi olmadan kendi iç zamanında yaşayan bir kişilik olarak resmedildiği görülmektedir.



Resim 79, Süleyman Seyyid, *Derviş*, 1898, kağıt üzerine suluboya, 55x40 cm, Özel koleksiyon

⁵⁶⁴ G.de Nerval, a.g.e., 95

Ressamlığının yanı sıra çok yönlü bir Tanzimat aydını olan Osman Hamdi Bey (1842-1910),⁵⁶⁵ portreler, peyzajlar, natürmortlar, figürlü kompozisyonlar yapmıştır. Eserlerin büyük çoğunluğunu ise figürlü büyük kompozisyonlar oluşturmaktır. Sanatçı çağdaşı Şeker Ahmed ve Süleyman Seyyid'in figürü ikinci plana atan ve manzara ve natürmort türlerine ağırlık veren resim anlayışların aksine, figürlü kompozisyonlarında figürü ön plana alarak, onu kompozisyonda hakim unsur olarak kullanmaktadır. Bu yaklaşımında Osman Hamdi'nin Paris'te bulunduğu 1860 yıllarının sanat ortamından etkilendiği görülmektedir. Bu yıllarda Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde resmi sanatı temsil eden anlayış, figüratif akademik sanat anlayışıdır. Osman Hamdi Bey de geçerli olan bu dili benimsemiştir. Sanatçının bu tür resim çalışmaları genellikle oryantalist anlayıştadır. Bu tercihte, kendi yaşantı ve çevresinin etkisi olduğu gibi, tanışıklığı ve dostluğu bulunan Gérôme'a karşı duyduğu hayranlığın da etkisi olmuştur.⁵⁶⁶

Oryantalizm Batı'nın Doğu dünyasına sömürgeci yaklaşımını destekleyen çok özel bir bakıştır. Bu bakış Doğu'nun egzotizmine ilgi duyar. Onu zamanın gerisinde ve çöküş halinde olarak ve yıkıntılar arasından görür. Oryantalist sanatçı bu sebeple Doğu'nun harabeleriyle ilgilenir, değişik kıyafetler içindeki doğulunun zaman dışılığını vurgular. Şehvet, erotizm ve vahşet konularına sıklıkla başvurarak bunları

⁵⁶⁵ Osman Hamdi Bey (1842-1910) sadrazam müşir Edhem Paşa'nın oğlu olarak doğmuştur. 1860 yılında Paris'e hukuk tahsiline gönderilmiş, orada resme olan hevesi nedeniyle Gustave Boulanger'nin (1824-1888) atölyesine devam etmiştir. Yurda döndüğünde Mithat Paşa'nın yanında Umur-ı Ecnebiye müdürü olarak Bağdat'a gitmiştir. Avrupa adetlerini gayet iyi bildiğinden teşrifat müdürlüğü yapmıştır. Beyoğlu ve Galata'yı kapsayan Altıncı Daire-i Belediye reisliğinde bulunmuştur. 4 Eylül 1881 yılında Müze-i Hümayun müdürü olan sanatçı bu tarihten üç ay sonra 2 Ocak 1882'de yeni kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğünü de üstlenmiştir. Ayrıca 1887'den itibaren Düyun-ı Umumiye idare meclisi üyeliğinde bulunmuştur. Osman Hamdi müze müdürlüğü sırasında eski eserleri müzeye getirmekte başarılı çalışmalar yapmıştır. 23 Rebiyülahir 1301 (21 Şubat 1884) tarihinde Asâr-ı Atika Nizamnamesinin ilanı kıymetli eserlerin yabancı memleketlere kaçırılmasını önlemiştir. O sıralar müze binası olarak kullanılan Çinili Köşk bu mevcut eserleri muhafaza etmeye yetmediğinden yeni binalar yapılması zorunluluğu doğunca Osman Hamdi'nin çabaları sonucu Arkeoloji Müzesi inşa olunmuş ve 1891 yılında açılmıştır. Osmanlı arkeologu olarak da bilinen Osman Hamdi, 1866, 1868, 1903, 1904, 1906 Paris Salonlarında, 1893 Chicago Sergisi'nde, 1880, 1881 Elifba Klübü sergilerinde, 1901, 1902, 1903 İstanbul Salonlarında resimlerini sergilemiştir. Daha fazla bilgi ve kronolojide faydalanılan kaynak olarak bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2010.

⁵⁶⁶ Jean-Léon Gérôme akademik ve oryantalist konularda usta olan bir sanatçıdır ve Oryantalist resmin en önemli isimlerinden biridir. Osman Hamdi bu sanatçının büyük ölçüde etkisi altında kalmıştır. Gérôme ve Osman Hamdi arasındaki bir karşılaştırma için bkz. Aykut Gürçağlar, "Farksız Teknikler, Farklı Oryantalizmler: Osman Hamdi Bey ve Jean-Léon Gérôme", **Antik Dekor**, S.85.,96-104

Doğu dünyasına ait sıradan gerçekler olarak gösterir. Tüm bu konular ve yaklaşımların gerçekliğine vurgu yapmak için bunları belgesel bir üslupla ele almak eğilimindedir.⁵⁶⁷

Osman Hamdi resimlerinde bu anlamdaki oryantalist yaklaşımdan ayrıldığı görülmektedir. Başlangıçta O resimlerinde oryantalist resim için çok önemli bir kaynak olan arkeolojik öğelere yer vermez. Vurgunun büyük ölçüde cinsellik ve erotizm üzerine olduğu, odalık ve cariye konulu resimlerden büyük ölçüde uzak durur. Sanatçı, daha çok resimlerinde Osmanlı mimarisine ve dekoratif sanat örneklerine, gündelik yaşamda kullanılan eşyalara yer verir ve bir ölçüde Osmanlının gündelik yaşamına eğilir.⁵⁶⁸ Osmanlı mimarlık eserleri, camiler, türbeler, buralardan bir takım köşeler, geleneksel hayatın, sanatın eşyaları, rahle, şamdan, sedir, kilim, hat levhaları ayrıntılı bir işçilikle adeta bir müzeci ilgisiyle belgelenir. Bunlar bir kurgu mantığıyla farklı yerlerden bir araya getirilir. Ama hepsi mimari ve eşyalar ayrıntılı bir zengin bir fon, bir dekor işlevi görür. Hepsinin önünde anıtsal figür yer alır.

Osman Hamdi Bey'in resimlerinde figürü ön plana çıkarması, çağdaşı olan Tanzimat yazarlarıyla ortak bir duyarlılığı paylaştığını göstermektedir. İnsan, Tanzimat edebiyatı öncesi gerçek bir olgunlukla ele alınmamıştır. Tanzimat edebiyatı sonrası Batı edebiyatlarından takip edilen örneklerin etkisiyle gerçek hayata

⁵⁶⁷ Oryantalizm hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Edward Said, **Orientalism**, N.York,1979, Linda Nochlin, "The Imaginary Orient" **Art in America**, 71/5, Mayıs 1983, s.118-131

⁵⁶⁸ Osman Hamdi'nin resimlerinde Osmanlı mimarisini ve insanını doğru olarak vurgulamaya çalışması onun batı ile bir hesaplaşmaya girdiği şeklinde açıklanmaktadır. Oryantalizme yönelme nedenleri arasında da yaşamının bütün alanlarında batılı kurumları ülkesine getirmeye çalışan ve içinde yaşadığı toplumu kültürel olarak çağdaşlaştırma çabası içinde bulunan bir eylem adamı olmasına bağlanmaktadır. Mesajlarını iletmek için O bu tür resmi tercih etmiştir. Bkz. Semra Germaner, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", **I. Osman Hamdi Bey Kongresi:Bildiriler**,.105-112.Ayrıca Osman Hamdi'nin oryantalizmi hakkında zorlama farklı yorumlara değinmesi açısından Bkz. Edhem Eldem, a.g.e., 419. Eldem, Osman Hamdi'nin zamanında ve konumunda bir kişinin zihninde oryantalizmin kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Batılılaşma hareketinin özünde yatan bazı olgular (Batının üstünlüğü fikri, gelişmişliği, Doğunun durağanlığı, başarısızlığı, bu sebeple Batıya muhtaç oluşu) ister istemez beraberinde oryantalist bir yaklaşımı getirmektedir. Bu durumda olan modernist Osmanlı elitleri kendilerini, sınıflarını hatta milletlerini Doğudan ayrı tutmaya, Doğuyu ve onun temsil ettiklerini başka bir kesimin üzerine yıkmaya yönelebilmektedirler. Eldem'e göre Osman Hamdi oryantalizminde olan da budur. Fakat bu durum onun, bilhassa arkeoloji ve müzecilik konularında gösterdiği gibi, Batıya karşı vatansever duygularla tepkiler geliştirmesine mani olmamıştır. Edhem Eldem, a.g.e., s.421

uygunluk fikri benimsenmiş ve bu şekilde edebiyat eserlerinde ete kemiğe bürünen gerçek insan yer almaya başlamıştır. Bu yeni insan tipinin tiyatro eserleri bir tarafa bırakılırsa 1870 sonrası hikaye ve romanlarda ortaya çıktığı görülür. Şemseddin Sami'nin Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Namık Kemal'in İntibah ve Ahmed Midhat Efendi'nin Felatun Bey ve Rakım Efendi isimli romanları ile bu insanlar sahneye çıkar. Bu romanlardaki tipler Osmanlı toplumunda var olan gerçek kişilerdir. Onlar, seven sevilen, düşünen, acı çeken, haksızlıklara karşı direnen, iyilik ve güzelliklerin peşinde koşan somut insanlardır. Tanzimat yazarları bütün taraflarıyla bu somut insanı ele alır ve işler. Osman Hamdi'nin resimlerinde bir şekilde figürü ön plana çıkararak işlemesi aynı ortak bilincin eseri olarak görülmelidir.

Osman Hamdi Bey Tanzimat yazarlarının en önde gelen ismi Ahmed Midhat Efendi ile bir dönem yakın ilişki içinde olmuştur. Ahmed Midhat Efendi ve Osman Hamdi Bey, Mithat Paşa'nın maiyetinde gittikleri Bağdat'ta tanışmışlardır. Avrupa görmüş, kültürlü biri olarak Osman Hamdi, Ahmed Midhat'ın her konuya olan merakını görünce Ahmed Midhat Efendi'nin Menfa'da anlattığı şekliyle ona “”Birader! Gerçekten tevsî-i mâlumata merakın varsa bazı esaslı kitapların esâmisini vereyim. Paraya acıma, bunları celbet ,oku. Mebâhiste taammuk et, ondan sonra işe karış” der. Hemen bir program yapılır. Osman Hamdi okunacak kitapların listesini hazırlar. Üstelik kitapları Paris'e kendi adına sipariş eder. Dahası Ahmed Midhat bazı Avrupalı yazarların eserlerinden okuyup beğendiği yerleri tercüme edip Osman Hamdi Bey'e gösterir. Osman Hamdi bu tercümeleri tashih eder. Ayrıca Ahmed Midhat Efendi'ye Avrupa muharrirleri ve sanatkarları hakkında bilgiler vererek onu “irşad eyler”. Ahmed Midhat, Osman Hamdi'nin bu yardımlarını seneler sonra bile şükranla anmaktadır.⁵⁶⁹ İki sanatçının Bağdat'ta kurmuş oldukları dostluğun güzel bir örneği Osman Hamdi Bey'in kaleminden çıkan “Seyahat arkadaşım Midhat Efendi” ithaflı Ahmed Midhat Efendi portresidir (Resim 80). Bu dostluk sanatçıların daha sonraları bazı projelerde ortak gayret içinde olmalarını da sağlamıştır. Osman Hamdi'nin 1873 Viyana Sergisi için hazırlanmasında görev aldığı, Osmanlı vilayetlerinde ahalinin giydiği kıyafetlerin tanıtımını amaçlayan Elbise-i

⁵⁶⁹ Bu konuda bkz. Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, 4

Osmaniye’de Ahmed Midhat Efendi de Lübnanlı bedevi kılığında poz vermiş olarak yer almıştır.⁵⁷⁰



Resim 80, Osman Hamdi Bey, “*Seyahat Arkadaşım Midhat Efendi*”, Bağdat 1869, kağıt üzerine karakalem, Özel koleksiyon, Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, 34

⁵⁷⁰ Osman Hamdi ve Marie de Launay, *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, ouvrage publié sous la patronage de la commission impériale ottomane pour L’Exposition Universelle de Vienne, İstanbul 1873. Eserde Ahmed Midhat Efendi sayfa 272-273’de XXXI levha numarasında Lübnanlı bedevi kılığındadır. Bu konu hakkında ve Ahmed Midhat Efendi’nin eserdeki fotoğrafı için bkz. Edhem Eldem, a.g.e., 32-34

Osman Hamdi Osmanlı kadını da konusu yapar. Kadın gündelik hayatı içinde, sokakta, evde betimlenmiştir. Gerçekte olması gerekenden çok daha aydınlık olduğu için tüm çıplaklığıyla görülen ve her dekoru ve eşyasında ince bir zevkin, zengin bir sanatın hakim olduğu odalarda kadın, odalardaki suni aydınlık gibi mahrem hayatı ışığa boğulmuş olarak ele alınır. Günlük hayatının mahremiyetine ve giyiminin her ayrıntısına dikkatle bakılır. Zengin dekorlu, aydınlık bir odada, yıkanma sonrası kadın bakımının ele alındığı ve iki genç kıızı tasvir eden Saçlarını Taratan Kız isimli eser, sanatçının bu yaklaşımının bir örneğini sergilemektedir (Resim 81).

Osman Hamdi, Oryantalist konulu resimlerinde Şark kıyafetleri içinde çeşitli insanların ve kendisinin fotoğraflarını çektirir, bu fotoğrafların büyütülmüş hallerine bakarak çalışır, kopye ederek bunları renklendirir.⁵⁷¹ Resimlerinde figür olarak çoğunlukla kendisini kullanmıştır.⁵⁷² Bu figürler teatral bir duruş sergilerler ve Arap kıyafetleri içindedirler.⁵⁷³ Genellikle bu figürler Konuşan Hocalar⁵⁷⁴ isimli eserde olduğu gibi Osmanlı mimari örneklerinin önünde, içinde, Türk-İslam dekoratif sanat örneklerinin ve eşyalarının arasında miskinlik göstermeyen, gayretli, okuyan düşünen, birbirlerine bir şeyler anlatan kişiler olarak gösterilmişlerdir (Resim 82). Bununla beraber dikkatli bakıldığında yıpranmış elbise ayrıntıları ve mekandaki bazı köhnemişlik belirtileri ile oryantalist bakışın pek ince düşünülmüş, pasif bir şiddetini içererek geçmişte kalmışlığı, başarısızlığa uğramışlığı, yenilmiş olmayı vurgulamaktadır.

⁵⁷¹ Adnan Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resin Sanatı**, 19

⁵⁷² İpek Duben, Osman Hamdi'nin resimlerindeki figürlerin kendisi olmasında onun, seyirciyi resmin içine çekerek bir tür diyalog başlatma amacını görmektedir. İpek A. Duben, "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 59-63

⁵⁷³ Sanatçı pek çok resminde figür, mekan ve eşyalar için fotoğraftan yararlanmıştır. Doğu yahut Arap kıyafetleri içinde kendini betimlediği resimler de bu şekildedir. Sanatçı komiserliğini yaptığı 1873 Viyana Sergisine gönderilen ve imparatorluğun yöresel çeşitliliğini yansıtan Elbise-i Osmaniye'de bulunan kıyafetleri giyerek resimlerini çekirmiş ve bunları daha sonra resimlerinde kullanmıştır. Bkz. S.Germaner-Z. İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, 301

⁵⁷⁴ İsmi Cami Önünde Konuşan Hocalar şeklinde de geçen bu eserde mekan Karaman'daki Hatuniye Medresesi'nin kışlık dersane girişidir. Eserin ismiyle ilgili olarak bkz. Edhem Eldem, a.g.e., 278



Resim 81, Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu



Resim 82, Osman Hamdi Bey, *Konuşan Hocalar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 140x105 cm, MSGSÜ İRHM

Sanatçının, *İftardan Sonra* isimli eserinde Türk-İslam sanatından bazı örneklerle bezenmiş ocaklı bir odanın zengin dekoru önünde, bir sedire rahatça oturmuş, çubuk içmekte olan cüppeli ve sarıklı bir erkek figürüyle, onun karşısında aşırı bir saygı ifadesiyle kahve sunan bir kadın figürü yer almaktadır (Resim 83). Kadının aşırı saygı ifadesi içinde oluşu bir aile ortamından ziyade, resimde misafirlğe ilişkin bir sahnenin ele alındığını düşündürüyor. O dönemde kahve ve çubuk Müslümanların misafirperverliğinin temelini teşkil etmektedir. Yalnız Müslüman evlerinde kahveyi evdeki kadınlar getirmez. Bu adet Rum ve Ermeni evleri için geçerlidir. Bu evlerde misafire kahveyi evin kızı yahut hanımı getirmektedir.⁵⁷⁵ Egemen bir erkek tavrının karşısında onun emirlerine amade, ezik bir kadın görüntüsünün olduğu bu eser, erkek egemen toplum yapısına işaret etmek için abartılı bir gerçekliğe yaslanırken, Osman

⁵⁷⁵ J.H.A.Ubucini, **1855'te Türkiye**, Çev. Ayda Düz, 2. Cilt, 47

Hamdi Bey'in, Osmanlı toplumu içinde yaşayan çeşitli unsurların hayat ve adetlerinin kurgusuna da eğildiğini göstermektedir.



Resim 83, Osman Hamdi Bey, *İftardan Sonra*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, İş Bankası Resim Koleksiyonu

Osman Hamdi Bey'in geleneksel kimlik ve yaşantıyı sunumu konusuna seçilen eser örneklerinden *İki Müzisyen Kız* (1880), isimli eserde, bir harem eğlencesi konu edilmiş gibidir. Bununla beraber mekan bir hareme ait değildir. Mekan, mermer şebeke ve sağdaki çini bordür hariç Bursa Yeşil Caminin içinden bir köşedir.⁵⁷⁶ Bu mekan içinde ellerinde sazlarıyla biri oturur biri ayakta iki kız figürü betimlenmiştir (Resim 84). Saçlarını yemeni ile toplamış, giydikleri etek ve entari ayrıntılarıyla etnografik bir ilgiyle yansıtılmışlardır. Cami zengin bir dekor olarak sunulmuş,

⁵⁷⁶ Belgin Demirsar, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, 113

kutsal mekan, caminin işleviyle bağlantısı olmayan müzisyen kızların yerleştirilmesiyle anlamından ve ruhundan sıyrılarak profanlaştırılmıştır. Bu eserde olduğu gibi sanatçı Yeşil Camii, Müzisyen Kızlar (1882), Saçlarını Taratan Kız (1881, 1882, tarihsiz) üç versiyonunda gerçekliğinden sıyrarak, hamam, harem gibi din dışı bir mekan olarak kullanmıştır. Bu durum Osman Hamdi'nin, oryantalist bir yaklaşım içinde, mekanı algılayışının esas olarak, yarattığı etki üzerinden ve estetik kaygılarla belirlendiğini göstermektedir.⁵⁷⁷ Sanatçının bu eserinde, anıtsal figürlü kompozisyonlarında görüldüğü gibi, mekanın ruhu göz ardı edilmiştir. Sedef kakmalı dolap kapağı, seccadeler, çiniler ve mermer şebekeler ile sadece zengin bir kültürel geçmiş, medeniyet vardır fonda. Osman Hamdi, zengin bir geçmiş vurgusunu, bu geçmişi sürekli fonda ve ikinci planda kullanarak yapar. Böylece O, zenginliğine vurgu yaptığı geçmişe şükran duygusu beslemektedir. Ama geçmişi hep geçmiş olarak görmek eğilimindedir. Halit Ziya da bir Batılı gibi “Şark” diyerek tanımladığı geçmişi, bir kenara bırakarak şükranla anmak taraftarıdır; “Şark? Pekala pek zengin bir geçmiş?...Fakat gelecek Garb’ındır...Geçmişe şükran borcunu onu hor görmemekle ödeyerek Garb’a yürümek suretiyle Türk kendi varlığına karşı ilerleme işini yapmalıdır.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ Edhem Eldem, a.g.e, 498

⁵⁷⁸ Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, 489



Resim 84, Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 58x39cm, Pera Müzesi Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu

Yaratılış'ta⁵⁷⁹ (1901), Osman Hamdi Bey, mihrab önüne yerleştirilmiş bir rahle üzerinde oturan bir kadını betimlemiştir (Resim 85). Kadının ayakları altında, gerçekte rahlede olması gereken birçok Kur'an bulunmaktadır. Osman Hamdi bu eserinde de Türk İslam sanatlarından örnekleri bir dekor olarak kullanmış, onlara vermek istediği mesaja uygun roller vermiştir. Kutsal mekanları ve objeleri kullandığı birçok resminde yaptığı gibi insanı merkeze alarak kutsalı küçültmüştür. Yaratılış'da bu yaklaşım en belirgin haliyle ortaya çıkmaktadır. Kutsal mekan, kendi özel anlamından alınıp yere, dünyevi olana ait kılınmıştır. Kutsal eşya, rahle, aynı

⁵⁷⁹ Mihrab olarak ünlenmiş eserin asıl adıdır. Eser 1903 Londra'daki Kraliyet Akademisi Sergisinde teşhir edildiğinde katalogta La Genese (Yaratılış) olarak geçmektedir. Bu konuda bkz. Edhem Eldem, a.g.e., 466

şekilde bir oturak olarak değersizleştirilmiştir. Mihrab’a sırtını dönmüş, rahleye oturmuş kadın figürü ile Tanrı’nın evi, dünyevi bir hazzın sıradan fonuna indirgenmiştir. Kur’an’ın ayaklar altında oluşu ile kutsal kitap basit bir nesne derecesine düşürülmüştür.⁵⁸⁰ Mekan ve mekandaki tüm kutsallar benzer resimlerinde olduğu gibi dini içeriklerinden sıyrılıp kültürel bir çeşni, bilimsel bir tasnifle arşivlenen müzelik inceleme nesnesi olarak sunulmuştur. Eser, alegorik boyutu olan bir eser olması sebebiyle, eserdeki hamile kadının⁵⁸¹ pozitif düşünceyi temsil ettiği⁵⁸² yahut daha masumane olarak isminden de hareketle, sadece anneliği ve hayat vermeyi yücelten bir boyutu olduğu⁵⁸³ şeklinde çeşitli yorumlara meydan vermiştir. Eserde konumuz açısından önem arzeden, öncelikle, toplumda bir değeri, kutsallığı olan unsurların, nesnelerin kullanım tarzlarıdır. Burada kutsal olanın, özellikle Kur’an’ın ki Türk toplumunda kendisine verilen değer herhangi bir karşılaştırmaya imkan vermeyecek derecededir. Kur’an üzerine oturulması yahut onun ayaklar altına alınması, kasıtlı olmasa dahi, Türk toplumunda en büyük kabahatlerden hatta, Busbecq’in (1522-1592)⁵⁸⁴ ifade ettiği gibi “en büyük cinayetlerden” kabul edilmektedir.⁵⁸⁵ Toplumda Kur’an’a karşı gösterilen ihtiramı Abdülhak Şinasi Hisar pek güzel ifade eder: “...Bunlar mutlaka “Kelamı Kadim”, Kur’an’ı Kerim”, “Mushafı Şerif”, “Kur’an’ı Azimüşşan”, Kelamullah”, “Kitabullah” gibi ihtiram isimleriyle anılarak kimi atlas torbalar içine konmuş, kimi ipek mendillere sarılmış, kiminin üstüne ayet işlemeli kadife kılıflar geçirilmiş, hepsi de, kimsenin elini sürmeğe hakkı olmadığı yüksek yerlere konulmuştu.”⁵⁸⁶ Toplumda böyle bir karşılığı

⁵⁸⁰ Edhem Eldem’in tespitiyle eserdeki kitapların büyük çoğunluğu Kur’an’dır. Buhurdanın sol üstünde kadının eteğinin sağ parçasının altında açık olarak yer alan lacivert tezhipli kitap bir kitap ise Zerdüştlüğün kutsal kitabı Avesta’nın yorumu olan Zend-Avesta’dır. Edhem Eldem, a.g.e., 492

⁵⁸¹ Hamile kadının Osman Hamdi Bey’in ,1 Mayıs 1902’de Nimet adında bir kız çocuğu doğuracak olan kızı Leyla olduğu kesin gibidir. Bu konuda bkz. Edhem Eldem, a.g.e., 157

⁵⁸² Semra Germaner’e göre kadın, eserde dinin karşıtı olarak sunulan, pozitif düşünceyi, bilimi temsil etmektedir. Bkz. Semra Germaner, “19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı- Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler**, 105-112

⁵⁸³ Edhem Eldem, a.g.e., 337. Eldem, mihrab metaforu ile tapınılacak bir konuma getirilen kadının, ayakları altına serilen ve dini, geleneği, inancı temsil eden kutsal kitaplar karşısında hayat verme gücünün dinin kendisinden daha ulvi olduğunu söylemeye çalıştığını daha akla yakın bulduğunu söyler.

⁵⁸⁴ Ogier Ghislain de Busbecq, Avusturya arşidükü I. Ferdinand’ın elçisi olarak 1556’da İstanbul’a gelmiş, 1562’e dek bu görevini sürdürmüştür. Viyana’ya dönüşünde, Osmanlı ülkesinde gördüklerini anlatan ve XVI. Yüzyıl Osmanlı dünyasına ilişkin önemli bir kaynak olan, Türk Mektupları (Türkiye’yi Böyle Gördüm) isimli eserini yayımlamıştır.

⁵⁸⁵ O. Gh. De Busbecq, **Türkiye’yi Böyle Gördüm**, Haz. Aysel Kurutluoğlu, 36

⁵⁸⁶ A. Şinasi Hisar, **Çamlıcadaki Eniştemiz**, 40

olan kitabın tüm ihtiramından soyulması, analık gibi kutsal bir sebebe dayandırılrsa dahi, Osman Hamdi Bey'i Sezer Tansuğ'un dediği şekilde Batılı oryantalistlerin de ötesine geçen bir oryantalist yapmaktadır.⁵⁸⁷



Resim 85, Osman Hamdi Bey, *Yaratılış*, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, Özel koleksiyon

Osman Hamdi Bey, birçok eserinde Osmanlı kadını gündelik hayatı içinde ele almıştır. *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız* (1890), *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* (1881), *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* (1883), *At Meydanında Gezintide Kadınlar* (1887), *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar* (1890), *Leylâk Toplayan Kız* (1882), sanatçının Osmanlı kadınının yer aldığı tabloları arasındadır. *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar*, kadının gündelik yaşantısı içinde ele alındığı bir örnektir (Resim 86). Eserde renkli feraceli, beyaz yaşmaklı kadınlar Cami kapısı önünde aralarında konuşurken betimlenmiştir. Bu zengin giyimli hanımların arka planında

⁵⁸⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 108

çocuğuyla halktan bir kadın görülmekte, kadınların ayaklarının arasında ise çok sayıda güvercin bulunmaktadır. Güvercinler, özellikle ağaçlı cami avlularının müdavimidir. Ahmet Haşim, güvercinlerin Şark mimarisinin çini gibi tamamlayıcısı olduğunu söyler.⁵⁸⁸ Osman Hamdi Bey de aynı düşüncede imiş gibi iç mekan resimlerinde sıklıkla kullandığı çininin yerine, burada güvercinleri koymuştur. Dönem Osmanlı kadınının toplumsal hayat içinde daha fazla görünür olduğu bir zamandır. Tanpınar da buna dikakti çeker; “Şemsiye, yaşmak, mücevher parıltısı içinde şehir kadın güzelliği denen şeyi tadıyordu. Bu daha sonraki zamanlarda Osman Hamdi Bey’in tabloları ve Aşk-ı Memnu’nun sayfalarında da takip edeceğimiz çok ince bir yaşama ve duyma tarzı idi.”⁵⁸⁹ Dönemin edebiyatı, Servet-i Fünun romanı, o tarihlerde, düşünen, hareketlerini ölçüp biçen, erkeğe karşı sadece cinsi bir uysallıkla bağlı olmayan, kendinin farkında kadın tipleri çizmektedir.⁵⁹⁰ Osman Hamdi’nin eserinde de kendinin farkında kadınlar görülmektedir. Bununla beraber kadının toplumsal hayata katılımı bu dönemle başlamış değildir. Çok daha eski zamanlardan beri kadın şehrin çeşitli mekanlarında gezmekte, dolaşmaktadır. Bu durum Ubucini’nin (1818-1884)⁵⁹¹ gözünden kaçmamıştır; “Türkiye’de kadınların antik cemiyetlerde hatta Ortaçağda olduğu gibi hapis hayatı yaşadıklarını sanmak hatalıdır...İstanbul sokakları kadınlarla doludur...kimi yaya kimi arabayla, ziyarete, hamama, çarşıya veya gezmeye gider.”⁵⁹² Bununla beraber Türk toplumunda kadınların durumu tüm serbestliklerine rağmen birçok açıdan sıkıntılıydı. Tanzimat yazarları bu sıkıntıları tartışmışlar, çözüm yolları aramışlardır. Bu isimlerin en başında gelen Ahmed Midhat Efendi, kız çocuklarının eğitim görmesi, çalışma hayatına katılması gibi meseleleri ele alır. Mihnet Keşan, Diplomalı Kız, Dürdane Hanım ve açıktan açığa kadın haklarını savunduğu Felsefe-i Zenan isimli eserleriyle bu konularda öncülük etmiştir. Bununla beraber özellikle 1908 İkinci Meşrutiyet sonrası, ilk önce Batıcılar kadınların toplumdaki durumu, eğitimleri, toplumsal

⁵⁸⁸ Ahmet Haşim, **Üç Eser**, 157-158

⁵⁸⁹ A.Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 255

⁵⁹⁰ M.Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 232

⁵⁹¹ Düşünce adamı ve tarihçi olan J.H. Abdolonyme Ubucini, 1855 yılında, Osmanlı ülkesine yapmış olduğu uzun bir seyahatin neticesinde, Osmanlı toplumsal ve siyasal hayatına ilişkin önemli gözlemlerinin de bulunduğu, türkçede “1855’te Türkiye” olarak yayımlanmış bir eser meydana getirmiştir.

⁵⁹² J.H.A.Ubucini, **1855’te Türkiye**, Çev. Ayda Düz, 2. Cilt, 114

hayatta yer almaları sorunlarını, peçe ve çarşaf giyimine ilişkin konuları, açıkça ve alabildiğine eleştiri konusu yapmışlardır. Bu kesimin başlıca yargısı Türkiye'nin geriliğinin başlıca nedeninin kadınların durumunun aşağılığı olduğudur. Bu durumun sorumlusu olarak ise din görülmektedir. Abdullah Cevdet 1908'den önce, Cenevre'de yayınladığı İçtihat Dergisi'nde, Müslüman halkın kalkınması için çarelerin neler olacağı üzerine Müslüman ve Batılı tanınmış simalar arasında bir anket yapmıştı. Bir Fransız edebiyatçısı “fermez le Coran, ouvrez les femmes” (Kur'an'ı kapayın, kadınları açın) cevabını vermişti. Abdullah Cevdet bunu biraz değiştirerek hem Kur'an'ı hem kadınları aç” şeklinde aile reformunun sloganı olarak almıştı.⁵⁹³ Bu çerçevede Osman Hamdi Bey'in eserlerinde Osmanlı kadını konusunu pek çok defa işlemesinin benzer bir düşünsel alt yapıdan kaynaklandığı düşünülebilir. Özellikle Yaradılış isimli eserinde resmettiği sahnenin bir Fransız tarafından İçtihat dergisindeki ankete verilen cevapla benzeşen tarafları düşünüldüğünde onun da o sıralar Avrupa çevrelerinde muhtemelen dolaşan benzer söylemlerin etkisinde kaldığı ortaya çıkmaktadır.

⁵⁹³ İçtihat, Cenevre 1907, S.4, s.29'dan aktaran Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 390-391



Resim 86, Osman Hamdi Bey, *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 112x80 cm, Özel koleksiyon

İbrahim Çallı'nın, daha özel bir çevreyi, geleneksel hayatın önemli mekanları olan tekke çevrelerini ve bu çevrenin insanlarını, dervişleri konu ettiği görülmektedir. ve dervişlerdir. Bu çevreyi ele alan resimlerde, dervişler, dünya ile bağlarını koparmış, ibadet eden yahut huşu içinde kendi içlerine dönük oturan, ağırbaşlı kimlikleriyle görülürler. İçinde bulundukları mekanın, dinsel atmosferiyle bütünleşmiş haldedirler.(Resim 87, 88)



Resim 87, İbrahim Çallı, *Tekke*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 76x62 cm, SSM



Resim 88, İbrahim Çallı, *Mevleviler*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 66x66 cm, Artam Antik Aş. 284. Müzayede Kataloğu

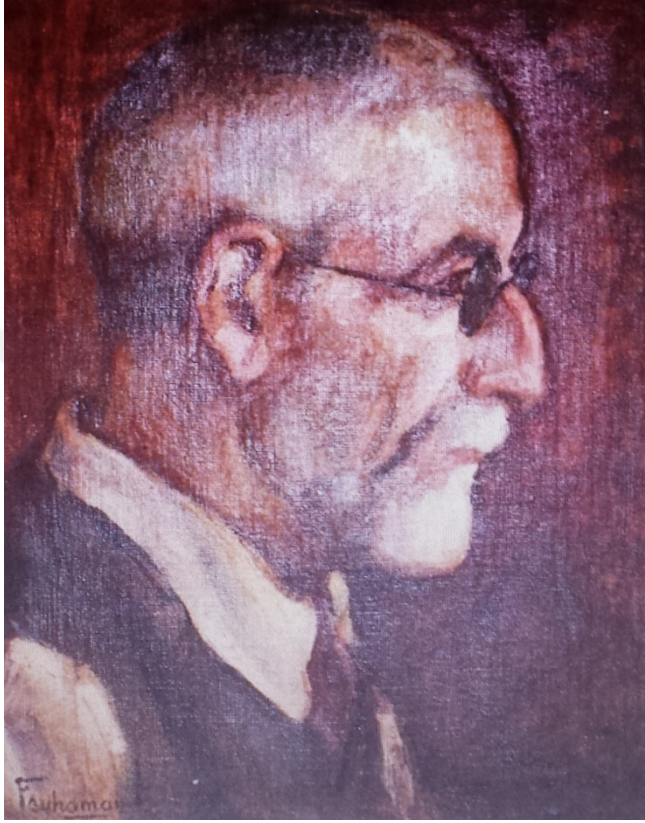
Bir portre ressamı olarak tanınan Feyhaman Duran (1886-1970),⁵⁹⁴ alçakgönüllü ve duyarlı bir kişiliğe sahiptir. Sanatçı için manevi değerler maddi olanların çok önünde gelmektedir. Ahlaki değerlere, ruh terbiyesine, var olanlara şükretmeye olan eğilimi ile gayet geleneksel bir yapı sergilemektedir.⁵⁹⁵ Sanatçının eserlerinin ağırlık noktasını portre oluşturmakla beraber, sanatçı manzara ve natürmort alanında da eserler vermiştir.

Feyhaman Duran'ın, geleneksel hayata dair en ayırt edici eserleri, portreleri ve hat sanatını da merkeze alarak kullandığı natürmortlarıdır. Sanatçı portrelerinde daha çok, belli bir sanat ve ilim alanında çalışan insanları konu etmiştir. Bunların arasında hat sanatkarlarının önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Sanatçının hat sanatıyla uğraştığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu çevreden sanatçıları sıklıkla konu etmesinde bu sanatla olan ilgisinin etkisi olmalıdır. Portrelerinde konu ettiği kişileri, kişisel özelliklerini verecek şekilde ve psikolojik derinliklerini yansıtacak şekilde ele alır. Bu insanlar, belli bir sanat, ilim yolunda hayatını dürüstçe harcamış, samimi, mütevazı bir kimlikle ortaya çıkarlar. Sanatçı manevi değerlere yaslanan ve maddi kazancın önüne manevi kazançları koyan insanların ruh yapısını yansıtırken belli bir zamanın ruhunu da resmettiğinin bilincindedir. Bu insan zenginliği, geleneksel kültürün ve sanatın zenginliğinin de yansımasıdır. Portre konusunda sanatçının ısrarla durmasının nedeni, memleketin sahip olduğu tüm zenginliklerin temelinde olan, bu insan zenginliğini gösterme isteği olmuştur. Zira eski zamanların ruhu denilen şey hakikatte o devirleri ayna gibi aksettiren eski insanların kendi ruhlarıdır. Ressam Hoca Ali Rıza portresinde Feyhaman Duran sanatçıyı profilden sade bir fon önünde geleneksel yapısını ortaya koyan mütevazı bir kimlikle resmetmiştir (Resim

⁵⁹⁴ Feyhaman Duran, 1886 yılında Kadıköy Osmanağa Mahallesinde doğmuştur. 1895 yılında Galatasaray Sultanisi'ne başlayan sanatçı, burada yaptığı resimlerdeki başarısıyla dikkat çekmiştir. Daha sonra aynı okulda Fransızca güzel yazı öğretmenliği de yapan sanatçı, 1910 yılında Abbas Halim Paşa'nın himayesiyle resim eğitimi alması için Paris'e gönderilmiştir. Paris'te Julian Akademi'de, J. P. Laurens (1838-1921) atölyesinde ve Ecole des Beaux Arts'da, F. Cormon (1845-1924) atölyesinde eğitim almıştır. Sanatçı 1914 yılında diğer kuşak sanatçıları gibi İstanbul'a dönmüştür. 1919 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde usul-ü tersim hocası olmuştur. Sanatçı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gül İrepoğlu, **Feyhaman**, Tifdruk Matbaacılık Sanayi A.Ş., İst. 1986. Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara 2001

⁵⁹⁵ Gül İrepoğlu, "Türk Resminde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran", <http://antikalar.com/v2/konuk/konuk0404.asp>

89). Artık yaşlanmış olan sanatçı, ressam ve hoca olarak dürüst ve samimi bir hayatı sürdürmüş olmanın verdiği bir dinginlik içindedir.



Resim 89, Feyhaman Duran, *Hoca Ali Rıza*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, Topkapı Sarayı Müzesi

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)⁵⁹⁶, milli duyguları yüksek bir sanatçı olarak bilinir.⁵⁹⁷ Halkın hayatına, sıradan insanın gündelik yaşamına eğilir. Kullandığı eşyalara, kıyafetlerine, geçimini sağladığı işlere, bu işler arasında özellikle geleneksel sanatlara dikkatini yöneltir. Halkın gündelik yaşamına eğildiği Hilal-i Ahmer için Para Toplayanlar, Çulha (Dokumacı), Yazmacı Kadın, Leblebici gibi eserlerde Hoca Ali Rıza'ya benzer şekilde, geçmişten bugüne taşınan, sürekliliği olan

⁵⁹⁶ Mehmet Ruhi Arel, 1900 senesinde Bahriye Mektebi'nden inşaiye mühendisi olarak mülâzım rütbesiyle çıkmıştır. Bu sırada Sanayi-i Nefise mektebine devam ederek resmini geliştiren sanatçı. 1909'da birincilikle mezun olduktan sonra Paris'e gitmiş, orada Cormon'un öğrencisi olmuştur. Yurda döndükten sonra çeşitli okullarda resim öğretmenliği ve Sanayi-i Nefise'de perspektif hocalığı görevlerinde bulunmuştur. Bkz. S. Pertev Boyar, *a.g.e.*, 142-143

⁵⁹⁷ C.Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi* 3, 191

işleri, yaşam ayrıntılarını ve hayata asli karakterini veren ruhu, samimi bir şekilde ele almayı başarır.

Ruhi Arel'in sıkça başvurduğu konular arasında zanaatkarlar ve seyyar satıcılar bulunur. Bu da onun yerli hayata, geleneksel hayatın önemli bir cephesine dikkatini çevirerek çalıştığını göstermektedir. Eserlerindeki zanaatkarlar, işlerini büyük bir dikkatle ve sabırla, hatta dürüstlükle, inançla sürdüren insanlardır. Yüzlerinde işlerini yapıyor olmanın verdiği bir mutluluk ve sevinç vardır. Bazı eserlerinde rastlanılan zanaatkarların oldukça ileri yaşlarında olmalarına rağmen yüzlerinde taşıdıkları tebessümle gösterdikleri çalışkanlık ve azim onların bir geleneği aktarmaktan duydukları hoşnutluğa işaret etmektedir. Yapılan işin güçlüğü, yahut onların yorgun bedenine ağır yük yüklediğini gösteren bir işarettin aksine olarak çalışma neşesini ve azmini ihtiyarlıklarına kadar korumuş olan bu insanlar, çalışmayı ibadet bilen, titiz, içten, dürüst, tevekkül sahibi geleneksel insan tipinin örnekleridir. Sanatçı, aynı geleneksel tipin örneklerini, Gergef İşleyen, Sabah Namazında Dua, Sabah Namazı, Yaşmaklı Kadın gibi eserlerinde, içten bir duyusuyla, Türk insanın gündelik yaşamının içine eğilerek gösterir.

Yazmacı Kadın eserinde, beyaz başörtülü yazmacı kadın, işinin üzerine eğilmiş bir yazmayı boyamaktadır (Resim 90). İşini yapıyor olmaktan duyduğu memnuniyet aşıkardır. Zira gözlüklerinin ardındaki gözlerinde bir sevinç parıltısı ile tebessüm eder şekildedir. Burada yorgunluk ve bıkkınlıktan ziyade, zevk ve hoşnutluk vardır. Kadının yaptığı işi izleyen tablonun sol kenarındaki kedi, faresi bol ahşap Türk evlerinde hiç eksik olmayan bir canlıdır. Yüzünü yapılan işe dönmüş olarak gösterilen kedi, yaşlı kadının duyduğu huzura iştirak eder gibidir. Kedinin bu resimde bir dost ve anlayışlı, kavrayışlı bir mahluk olarak resmedilmesinde onun Türk toplumundaki ayrıcalıklı yerinin etkisi olsa gerektir. Türk toplumunda kedi ailenin bir ferdi gibidir. Hüseyin Rahmi, Utanmaz Adam romanında, kedilerin Türk toplumunda eriştiği yüceliğin derecesini espirili bir şekilde haber vermektedir. Romanda kedisini kaybeden kadın şöyle yakınmaktadır: "...Rahmetli kocama nüzul indiğinde vallahi bu kadar kederlenmedimdi. Keşke evim barkım yanaydı da kedim kaybolmasaydı...su çanağı, yemek tabağı, yattığı minderi, üstünün yorganı bomboş

duruyor. Gördükçe içim fena oluyor. Tıpkı evladını kaybeden acıklı analara döndüm.”⁵⁹⁸



Resim 90, Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, (Yeri bilinmiyor)

Sanatçının Odada Kasnak İşleyen Kız ve Bahçede Gergef İşleyen Kız tabloları da Yazmacı Kadın eseriyle benzer bir içerikle ele alınmış eserlerdir (Resim 91,92). Bu iki eserdeki Türk kadınları ise, yazmacı kadının aksine, henüz genç yaşlarındadırlar. Onlar da yüzlerce yıldır devam eden bir geleneğin sürdürücüsüdürler. Daha çok kadınların ev içi hayatına ait olan bir el işçiliğini, büyük bir dikkat ve titizlikle yerine getirdirdikleri görülmektedir.

⁵⁹⁸H. Rahmi Gürpınar, **Utanmaz Adam**, 60



Resim 91, Mehmet Ruhi Arel, *Odada Kasnak İşleyen Kız*, 1339 (1923), tuval üzerine yağlıboya, 143x117 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu I, 247



Resim 92, Mehmet Ruhi Arel, *Bahçede Gergef İşleyen Kız*, 1338 (1922), tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm, Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu I, 249

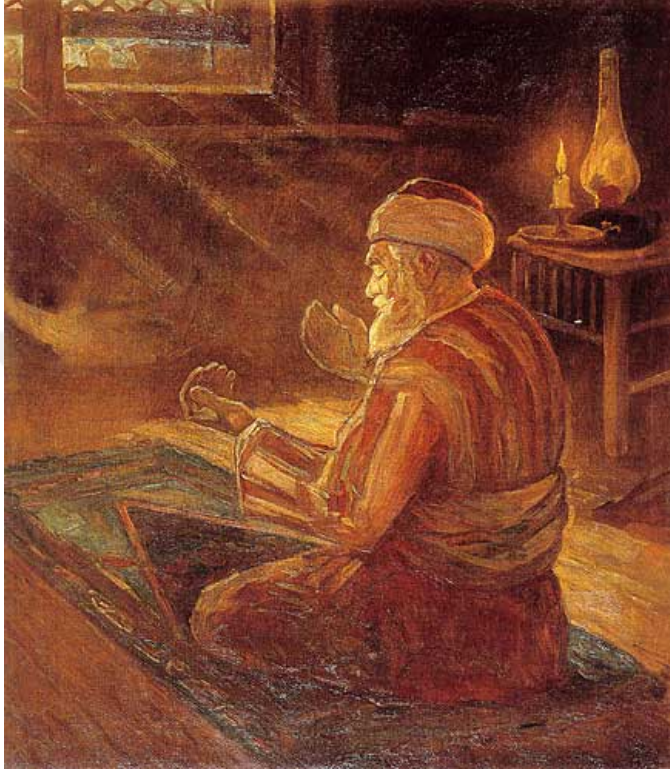
Çulha (Dokumacı) isimli eserde de, sanatçı yine geleneksel bir sanatı icra eden yaşlı bir zanaatçıyı betimlemiştir (Resim 93). Yaşlı adam, yarı loş bir odada, çulha tezgahının başındadır. İşini büyük bir ciddiyetle ve memnuniyetle yapmaktadır. İlerlemiş yaşına rağmen gösterdiği azim ve çaba dikkat çekicidir. Geleneksel ahlakın bir özelliği olan işini dürüstçe yapmış olmaktan kaynaklanan gurur her halinden okunmaktadır.



Resim 93, Mehmet Ruhi Arel, *Çulha (Dokumacı)*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 140x160 cm, T.C Ziraat Bankası Koleksiyonu

Sabah Namazı isimli eserde, sanatçı, Sabah Namazında Dua, Namaz Kılan İhtiyar adam gibi pek çok defa işlediği bir konuyu ele alır. İhtiyar bir adam, yarı loş bir odada, seccade üzerine oturmuş, dua etmektedir (Resim 94). Pencereden içeriye giren ışıqla yüzü ve yukarı kaldırdığı elleri aydınlanan ihtiyar adamın büyük bir içtenlikle, inançla dua ettiği fark edilmektedir. Sanatçının bu tablosu sergilendiği

1919 Galatasaray Sergisi'nde “doğu ruhunun bir yankısı” olarak karşılanmıştır. Bu görüş batılı eleştirmenlerce de paylaşılmıştı.⁵⁹⁹



Resim 94, Mehmet Ruhi Arel, *Sabah Namazı*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100x88 cm, Rafi Portakal Arşivi

3.3.4. Natürmortlarda Geleneksel Nesneler

Süleyman Seyyid geleneksel bir kişiliğin özelliği olarak ortaya çıkan doğa sevgisini natürmortlarında yansıtmış gibidir. Sanatçının inceliklere inen gözlem gücü ile meyve ve çiçekleri tüm ayrıntıları ile tespit ettiği görülür. Çiçekler renk ve dokularıyla, meyveler yine renk, doku ve hacimsel özellikleriyle ortaya konur. Çiçekler bazen yeni açılan, olgun ve solan görünümleriyle hayatın geçiciliğine, faniliğe vurgu yapan geleneksel bir kişiliğin izlerini gösterir. Meyveler olgun ve iştah kabartıcı canlılıklarıyla dünya nimetleri oldukları kadar ima ettikleri lezzetlerle cennet meyvesi kıvamındadırlar. Doğayı yahut doğaya ait olanları “belli bir duygu yükleyerek” yansıtmak Süleyman Seyyid ve arkadaşlarının Paris’te eğitim aldıkları

⁵⁹⁹ Önder Çetin, **Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı**, 176

yıllarda doğayı rehber edinmiş sanatçıların ortak tavrıydı.⁶⁰⁰ Bu yüzden, Süleyman Seyyid, Osmanlı sanatçısı olarak, zihinsel olarak da yakın olduğu bir türü kolaylıkla benimsemişti. Sadece yapması gereken Osmanlı kültürünün kapsamlı ve mutlak egemenliğine birkaç Batıcı yeniliğin zahmetsizce sindirilebileceğine inanan Tanzimat yazarları⁶⁰¹ gibi modernleşirken Osmanlı kalmaktı. Çiçek ve meyveleri konu yapması zaten başlangıçta bu kimliğiyle yola çıktığını göstermektedir. Çiçek ve meyvelere karşı olan beğeni, toplumun da hazır olduğu geleneksel bir beğeni tarzıdır. Çiçekler bir devre adını verecek kadar sevilmiştir. Lâle devrinde sadrazamdan, ulemaya, dervişlere, toplumun her kesiminden insanlara kadar bir tutku derecesinde çiçek sevgisi görülür.⁶⁰² Çiçek günlük hayatın vazgeçilmezlerindendir. Miss Julia Pardoe (1806-1862)⁶⁰³ da İstanbul'un yeşili ve çiçeğe boğulmuş yalı bahçelerinden hayranlıkla bahsetmektedir: “Bütün Doğulular çiçekleri taparcasına severler. Boğaz kıyısındaki her yalının bir çiçek bahçesi vardır...güller, perguleler, kırmızı topraklı saksıdan sarkan top gibi gelişen çiçekler, karanfiller, akasyalar...Her bahçede yetişen orman ağaçlarının dalları altında görülebilen bu güzel çiçeklerin bıraktığı etki son derece hoştur.”⁶⁰⁴ A. Şinasi Hisar da eski zaman insanının doğa sevgisini, bu sevgi içinde özel bir yeri olan çiçek sevgisini şöyle ifade etmektedir: “Tabiat sevgisi bir de çiçek muhabbeti şeklinde görülürdü. O zamanın insanları için çiçekler de mevcut olan, sevilen bir şeydi. Onların da hayatta ve günün saatlerinde yerleri vardı”.⁶⁰⁵ Bu çiçekli natürmortlar İstanbul halkının evindeki ve içinde gezdiği bahçelerdeki renkleri ve kokuları belgelemektedir (Resim 95, 96).

⁶⁰⁰ Bu konu hakkında bkz. Semra Germaner, “XIX. Yüzyıl Sanatında İki Etkileşim Örneği: Oryantalizm ve Türk Resminde Batılılaşma”, **Sanatta Etkileşim=Interactions in Art**, Ed. Z. Yasa Yaman, 116-121.

⁶⁰¹ Bu konu için bkz. Jale Parla, “Tanzimat Düşününde Batılılaşmanın Sınırları (1)”, **I.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 133-146.

⁶⁰² Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ahmet Refik, **Lâle Devri**, Pınar Yayınları, Tarihsiz.

⁶⁰³ Julia Pardoe, İngiliz gezgin ve romancıdır. İngiliz kraliyet ordusunda görevli binbaşı Thomas Pardoe'nun kızı olan yazar, 1835 yılında babasının yanında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'daki yaşantısı sırasında yaptığı gözlemler neticesinde iki eser meydana getirmiştir. 1837 yılında yayınlanan “The City of The Sultan” ve 1838'de, ressam W. Henry Barlett'in resimlerinin gravürleriyle süslenmiş olarak yayınlanan “The Beauties of The Bosphorus”.

⁶⁰⁴ Miss Julia Pardoe, **125 Yıl Önce İstanbul**, Çev. Bedriye Şanda, 181

⁶⁰⁵ A.Şinasi Hisar, **Boğaziçi Mehtapları**,. 64.



Resim 95, Süleyman Seyyid Bey, *Çilek Dalı*, H.1315 (1897), tuval üzerine yağlıboya, 47x28 cm, Artam Antik AŞ. 275. Müzayede Kataloğu



Resim 96, Süleyman Seyyid Bey, *Lâle ve Sümbüller*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, MSGSÜ İRHM

Hoca Ali Rıza da manzaralarında olduğu gibi natürmortlarında da geleneksel hayatın ipucunu veren nesneleri resmetmeyi tercih etmektedir (Resim 97, 98). Neredeyse resmine girmeyen eşya yok gibidir. Basit ev eşyaları arasında bir ibrik, bir maşrapayı resmeder. Cezve ve fincanlar, bir semaver yahut mangal da resmettikleri arasındadır. Böylece bu resimler bütün bir maziye hikaye eden resimler olurlar. Bu eşyalarla, o hayatlar zihinlerde yeniden canlanabilir. Vaktiyle insanların nasıl yaşadıkları eskiden yaşamış bir alem rengi ve ışıyla resmedilerek aktarılmıştır. Zira eşya, Tanpınar'ın dediği gibi, bir kültür sembolüdür ve kendine ait zamana hükmetmektedir.⁶⁰⁶ Yahya Kemal bu eşyalarla yaşayış tarzı arasında bir bağ olduğuna dikkat çekmektedir: “Cedlerimizin evleri ve eşyası yaşayışlarının tarzından doğmuştu. Bağdaş kurmak şilteyi, minderi, sahandan el ile yemek yendiğinden leğenle ibriği, el silecek sırma havluları icat etmişti.”⁶⁰⁷ Hoca Ali Rıza, çizdiği eşya

⁶⁰⁶ Ekrem Işın, *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, 7

⁶⁰⁷ Süheyl Ünver, *Yahya Kemal'in Dünyası*, 126

bolluğuna bakılırsa, bunun farkındadır muhtemelen. Bazen bir eşya bir figürden çok daha fazla zamanını üzerinde taşır ve hatırlatır. Abdülhak Şinasi Hisar özellikle eski hayatın eşyalarının bu özelliğine değinir. Bu eşyaların eski inançların birer timsali gibi göründüğünü söyler. Ona göre “ eski zaman eşyalarında...sevdiğimiz insanların yüzleri, inanışları, manaları ve hüviyetleri yaşar.”⁶⁰⁸



Resim 97, Hoca Ali Rıza, *Mangal ve Tencere*, tarihsiz, kağıt üzerine suluboya, 26x18cm, Yapı Kredi Koleksiyonu



Resim 98, Hoca Ali Rıza, *İbrik*, tarihsiz, kağıt üzerine karakalem, 17,2x10,3cm, Yapı Kredi Koleksiyonu

⁶⁰⁸ Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları-Geçmiş Zaman Köşkleri*, 77

Hüseyin Zekai'nin natürmortlarında birinci kaygısı dünya hayatının geçiciliğini göstermek olmuştur. Sanatçının tasavvuf düşüncesine yakınlığı dünya nimetlerinin geçiciliğini işlemesi için bir sebep olmuştur. Natürmortlarında şatafatlı, zengin bezemeli farklı boylardaki vazolar, bunların içinde çiçekler, meyvelerle doldurulmuş tabaklar, dilimli kavunlar, karpuzlar, fincan v.b. mutfak eşyaları ile oldukça yüklü bir düzenleme söz konusudur. Tüm bunlar arka planda yer alan dekoratif bir duvarın önündedir. Natürmortlarında bir şenlikten yahut bir ziyafetten arta kalmış gibi duran zenginlik içinde olgunları arasındaki kesilmiş meyveler, tazelerin yanında solmaya yüz tutmuş çiçekler dünyanın faniliğine ve ahiret inancına işaret ederler (Resim 99).



Resim 99, Hüseyin Zekai Paşa, *Meyveli Natürmort*, H.1326 (1910), tuval üzerine yağlıboya, 86x136 cm, Portakal Sanat Evi Büyük Ustalardan Tablolar Müzayedesi, 2 Mayıs 2011

Feyhaman Duran'ın natürmortlarında çiçek ve meyvelerin yanında geleneksel hayata ilişkin objeleri kullandığı görülür. Sanatçı özel hayatında hat sanatıyla ilgileniyor olması sebebiyle, eserlerinde bu sanatın örneklerine sıklıkla yer vermiş, bir bakıma resim ile hat sanatını bir araya getirmiştir.

Hat sanatını zaman zaman çağdaşları gibi konuya bağlı olarak geri planda kullanmış olan sanatçı, bu sanatın estetik ve soyut değerlerinin farkında biri olarak

birçok eserinde hattı merkeze alan çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Zira sanatçı “nasıl ki şiirin bir kafiyesi varsa, çizgide de bir şiir vardır. Yazıyı resim kadar severim. Yazı da resimdir”⁶⁰⁹ düşüncesindedir. Sanatçının ressamlığı yanında hattat yönünün de var oluşu tuval resminde hattı doğru değerlendirmesini doğurmuştur. Hattın Türk resminde hak ettiği yeri alması gerektiğine inandığı için hat ve resmi kaynaşan resimlere özellikle önem vermiştir.⁶¹⁰

Hat sanatını birçok eserinde doğru bir bakış açısıyla kullanabilmiş olan sanatçının en ilginç örneklerini ise natürmortlarında verdiği görülmektedir. Natürmort isimli resim bu örneklerden biridir (Resim 100). Eserde arka fonda bir çerçeve içinde hat levhası bulunmaktadır. Levhanın önünde birkaç meyvenin arasında bir sürahi ve onların arasında bir tesbih vardır. Hepsi kanaatkar, mütevazı ve dindar geçirilen hayatın ipuçlarını veren eşyalar.



Resim 100, Feyhaman Duran, *Natürmort*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 50x40 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi

⁶⁰⁹ Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, 60

⁶¹⁰ Fatih Elcil, **Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları**, 236, 237

Hat Levhalı Kompozisyon isimli eser çerçeve içinde bir hat levhasının resmidir. (Resim 101). Levhanın üzerine doğru bir bitki dalı sarmaktadır. Hatla bir bakıma kucaklaşan bitkinin verdiği hayatiyet hissi, aslen Şark'a ait olan bu sanat zenginliğinin geçmişte kalmadığını, yaşadığını ve yaşayacağını işaret ediyor gibidir.



Resim 101, Feyhaman Duran, *Hat Levhalı Kompozisyon*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 19x27 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi

4. SONUÇ

Bu çalışmada Batılılaşma Sürecinde Türk Edebiyatı ve Resminde Geleneksel Kimlik ve Yaşantının Sunumu konusu incelendi. XIX. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet'e kadar olan tarihi süreçte, yaşanan değişim ortamında, değişimin kısmen taşıyıcısı da olan Osmanlı sanatçılarının konuyu ele alışları gösterilmek istendi. Çalışmada, konunun açıklanması, sözkonusu dönemde, öne çıkan sanatçıların eserleri arasından yapılan seçimlerle gerçekleştirildi.

Çalışmanın I. Bölümünde genel olarak batılılaşma olgusunu tarihsel gelişim süreci içinde ele aldık. Ayrıca alt bölümlerde batılılaşmanın edebiyat ve resim alanında getirdiği değişim ve yenilikler anlatıldı. Burada I. Bölümün muhtevasına kısaca değinilecek sonra geleneksel kimlik ve yaşantının sunumu ile ilgili değerlendirme yapılacaktır.

Kökleri XVIII. yüzyılın başlarına dek uzanan fakat büyük ölçüde Tanzimat devrinde kesin kararlılıkla, programlı olarak gerçekleştirilmiş olan Batılılaşma, bu tarihten itibaren sadece askeri ve teknik alanlarla sınırlı bir hareket olarak kalmamış, yapılan yeniliklerle, devletin geleneksel yapısında ve toplumun geleneksel yaşantısında önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Devlet kurumlarında, eğitim sisteminde yapılan değişiklikler, Avrupa ile artan siyasi ve ekonomik ilişkiler, batılı ilke ve değerlerinin kabulü, hayatın bütün alanlarına etki etmiş, yeni yapı biçimleriyle şehrin geleneksel kimliğini, kültürel hayatı değiştirmeye başlamış, yeni bir insan tipinin doğmasına ortam hazırlamıştır.

Batılılaşma hayatın tüm alanlarında olduğu gibi sanat alanında da kendisini göstermiştir. Edebiyat sahasında yüzlerce yıl süren Divan edebiyatı önemini kaybetmiş, onun yerine, tiyatro ve roman gibi Batı edebiyatı türleri önem kazanmıştır. Tanzimat dönemi edebiyatçıları, Batılılaşmanın neden olduğu toplumsal değişim ile ortaya çıkan sorunları işlerken, en başta, halkı eğitmek, bilinçlendirmek kaygısı ile hareket ederler ve Doğu-Batı ikiliğine değinirler. Yüzeysel

Batılılaşmanın kötü taraflarına vurgu yaparken, geleneksel hayatın doğru ve güzel yanlarını öne çıkarırlar. Servet-i Fünun edebiyatı içinde yer alan yazarlarda doğu-batı ikilemine ve sentez kaygısına rastlanmaz. Toptan batılılaşma yanlısı olan yazarlar, kendilerini batı teknik ve türlerine tamamen açmak isterler. Konularını batılı yaşamı benimsemiş, İstanbul'un seçkin tabakasından seçerler. Dekor genellikle batılı hayatın yaşandığı semtlerdir. Geleneksel hayat ve çevre genellikle dışta bırakılır. Fırsat bulunursa kötülenir. II. Meşrutiyet sonrası siyasi alandaki yenilikler sanat alanında da etkisini gösterir. Bu dönem eserlerinde de batılılaşma varlığı sürdürmenin temel şartı olarak sunulur. Bununla beraber mekan, renk ve dokuda geleneksel hayatın zevk ve anlayışı hakimdir. Doğu-Batı çatışmasını ele alındığı eserlerde, mahalli hayatın şartlarının dikkate alındığı bir yenileşme desteklenir.

Batılılaşmanın sonuçlarından biri de Batı anlayışındaki resmin Osmanlı toplumunda yerleşmesidir. XVIII. yüzyıldan itibaren elçilikler çevresinde İstanbul'a gelen yabancı ressamalar batılı resmin kabulünde önemli rol oynamışlardır. O dönemden başlayarak XIX. yüzyıl boyunca İstanbul'a gelen ressamalar, İstanbul'dan çeşitli görünümeler yanı sıra saray yaşamı, halkın yaşamı üzerine verdikleri eserler ile Osmanlı kültür ve sanatında etkili olmuşlardır. Bu tarz resmin yerleşmesinde resim eğitiminin de önemi büyüktür. İlk resim dersleri Batının bilgi ve tekniğinden yararlanmak üzere kurulmuş olan askeri okullarda verilmiştir. Daha sonra Galatasaray Lisesi, Darüşşafaka gibi sivil okulların programında da resim dersleri konmuştur. Bu tarihsel süreç içinde Osman Hamdi Bey'in girişimiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'de kuruluşu Batı tarzı resmin ve resim eğitiminin gelişmesinde önemli bir adım olmuştur. Özellikle, öncü kuşaktan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi gibi isimler bu tarz resmin yerleşmesinde önemli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid manzara ve natüremort konularına ağırlık vererek çalışmışlardır. Özellikle romantik manzara resmi duyarlılığı Osmanlı yorumuyla önemli bir tür olarak ortaya koymuşlardır. Osman Hamdi Bey, anıtsal figürlerin öne çıktığı kompozisyonlarda Oryantalist bir gözle Türk-İslam kültürüne, bu kültürün nesnelere yer vermiştir. Daha sonra gelen isimler arasında Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa gibi isimler, kendi mizaç ve üslup özelliklerini yansıtan ve yerel atmosferi değerlendiren çalışmalar

ortaya koymuşlardır. II. Meşrutiyet sonrası oluşan sosyo-kültürel ortamın hazırladığı şartlarda Türk resmi yeni bir atılım göstermiştir. Büyük çoğunluğu Sanayi-i Nefise eğitiminden sonra Avrupa'ya eğitimlerinin devamı için gönderilen ve I. Dünya savaşı öncesi yurda dönen ve Batıda izlenimci akıma yönelmiş, açık hava resminin temsilcileri olarak görülen 1914 Kuşağı sanatçıları ile konularda bir genişleme yaşanmıştır. Sanatçılar, manzaranın yansıması, portre, günlük hayat sahneleri, iç mekan, çıplak, savaş sahneleri resimlemiştir. Bu sanatçıların ele aldığı konular arasında, İstanbul'un çeşitli semtlerinden görünümünün, geleneksel hayatın akıp sürdüğü kent köşelerinin, bu hayatın sıcaklığını koruyan sokakların, Boğaziçi'nin, şehre geleneksel kimliğini veren anıtsal yapılar ve çevrelerinin önemli bir yer tuttuğu görülür.

Geleneksel kimlik ve yaşantıya ait temalar, sanatçıların eserlerine çok çeşitli yönleriyle yansımıştır. Bu çalışma bağlamında, edebiyat ve resim alanından seçilen örneklerle işlenen konu, bazı başlıklar altında kabaca toplanabilmektedir; İstanbul (geleneksel Osmanlı şehirciliğinin tam bir örneği olarak) ve İstanbul doğası, geleneksel hayatın geçtiği mahalle ve sokak, konut, cami, türbe, çeşme gibi yapılar ve çevreleri, mezarlıklar, Boğaziçi ve Boğaziçi tabiatı ile mesireler, fertler, geleneksel hayata ilişkin nesneler.

Osmanlı batılılaşırken şehrin geleneksel kimliği de değişime uğramaktaydı. Yeni yapı biçimleri ortaya çıkmakta, Avrupai tarzda yollar yapılmakta, parklar oluşturulmakta ve kagir evler yapılmaktaydı. Şehrin bu yenileşen yüzüne karşın eski hayatın sürdüğü eski mahalleler de yaşantısını sürdürmekteydi. Şehir hem genel manzarası ve hem de semtleriyle, sokaklarıyla, evleriyle edebiyatçıların eserlerinde tarihsel kimliği ve tabiat güzelliğine vurguyla, bu ikisinden doğan uyum ve güzellik olarak yansıtır. Bunun yanı sıra şehir, şehircilik anlamındaki yetersizliğiyle de, yoksulluğuyla ve yıpranmışlığıyla da konu edilmiştir.

Şehrin dini ve dünyevi iktidarın merkezi olması ve tabiatının güzelliği yazarlar için gurur kaynağıdır. Mehmed Murad'ın Turfanda mı yoksa Turfa mı eserinde bu durumu açıkça görürüz. Roman kahramanı Mansur, İstanbul'un “merkez-i saltanat-ı Osmaniye” ve “hilafet-i İslamiye” olmasını gururla anar. İstanbul sözkonusu

olduğunda, tarih ve tabiat duygusu, Abdülhak Şinasi Hisar'ın tespit ettiği gibi, sanatçıları etkisi altına alan iki hakim duygudur. Sanatçılar gençliklerinden itibaren bu iki duygunun etkisi altındadırlar. Tanzimat romanında İstanbul tabiatını öven uzun paragraflar yazılır. İntibah'da Namık Kemal, Araba Sevdası'nda Recaizade Mahmud Ekrem, Turfanda mı Yoksa Turfa mı'da Mehmed Murad İstanbul tabiatının güzelliğini uzun, şiirsel cümlelerle anlatırlar. Bununla beraber bazen tam bir batılılaşmacı yazarlarda, şehrin tarihsel kimliğine ve tabiatına menfi gözle bakıldığı da olmaktadır. Tevfik Fikret, devletin yaşadığı felaketlerin suçlusu olarak şehrin tarihsel kimliğini görür. Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi Servet-i Fünun yazarlarında İstanbul sefil, salaş, düzensiz, renksiz bir şark şehridir. Mehmet Rauf, şehrin tabiatında kusur bulur. Tanzimat yazarlarınca övülen Boğaziçi, ona göre, bazen, sıkıcı, boğucu olabilmektedir.

İstanbul geleneksel şehircilik yapılanmasının, modern şehircilik anlayışı karşısında eksiklikleri vardır. Bu açıdan eleştirilir. Tarihi kimliğiyle gurur kaynağı, tabiatının güzelliğiyle eşsiz olan şehrin içleri, yaşanan hayat gibi fakir, haraptır. Özellikle fukara semtler bakımsızdır, pistir. Bu eskimiş görünümüyle şehrin, belediyeçilik hizmetleri ve modern şehrin gerektirdiği donanımdan oluşu şikayet konusudur. Şehircilik açısından yetersizliği dile getirilir. Ahmed Midhat Efendi, bu haliyle, İstanbul'u cesim bir köy olarak niteler. Mehmet Akif, altyapı sorunlarını ve pisliğini hicveder. Yahya Kemal fakirliği ve fakirliğin getirmiş olduğu görünümü İstanbul'un yüzyıllardır süren kimliğinin bir özelliği olarak kabul eder. Ona göre, fukaralık hem şehri hem de halkını güzelleştiren bir özelliktir. Hüseyin Rahmi bu fakirlikte bir dayanışma ve kanaatkarlık bulur. Sokakların, mahallelerin fiziki görünümünün telkin ettiği dayanışma ruhu, insanlarla mahalleleri arasında bir bütünlük meydana getirmektedir.

Geleneksel Osmanlı şehrinde, mahalle, camisi, ona bitişik mektebi, hamamı, çarşısı ile bir bütünlük sergilemektedir. Sokakların görünümü ahşabın ve bahçedeki yeşilin uyumuyla sade ve doğaldır, sessiz ve huzur vericidir. Hüseyin Rahmi ve Abdülhak Şinasi bu sokakları yaşayanlarla huy birliği içinde görürler. Abdülhak

Şinasi, ev, köşk ve konakaların sakinleriyle arasında bir anlaşma bulur. Onlar aynı anda nefes alır ve verirler. Halit Ziya ise fakir semtlerin sokaklarında yahut evlerinde bir dayanışma ruhu görmez. Bu sokaklar iğrenç, evler ise karanlıktır sadece. Evler ve sokaklar ona olumlu bir düşünce ilham etmez. Refik Halid için fakir semtteki ev, bodur, sarsak ve karadır. Bu sokaklarda çeşme ve cami gibi yapılar da birer ruh ve kişilik sahibi olarak görülür. Muallim Naci, mahallenin su ihtiyacını karşılayan çeşmeyi bir kahraman olarak gösterir. Fakir semtin sokak ve evleri hakkında olumlu bir fikre sahip olmayan Halit Ziya için cami ise insanları fakir ve miskin hallerinden kurtararak yücelten bir yapı olabilmektedir. Abdülhak Şinasi, camilerin şefaata dağıtan özelliğine vurgu yapmıştır. Camiler, merhamet, şefkat ve şefaata dağıtan bir dinin ve bu dinin temsilcisi bir medeniyetin tüm bu özelliklerinin toplandığı ve dağıtıldığı yerlerdir. Türbeler de bu terkip içinde aynı ruha ait yapılardır. Ahmet Hikmet, türbelerde, bu medeniyetin inanç, sanat, güç ve ihtişamın yansımalarını bulur.

Özellikle Osmanlı başkenti İstanbul'un bir özelliği şehrin dış sınırlarını adeta yeşil bir kuşak içine almış olan uçsuz bucaksız mezarlıklardır. Yoğun yerleşim yerlerinde, mahalle aralarında veya bazı hayratın etrafında küçük mezarlıklar meydana gelmiştir. Her mahallede, hemen her sokak başında bulunan mezarlıkların Osmanlı gündelik yaşamında önemli bir yeri vardır. Mezarlık Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Ahmet Hikmet, Abdülhal Şinasi gibi yazarların ele aldığımız eserlerine bu yönüyle yansır. Mezarlık sadece ölülerin yattığı bir yer değildir. Bazen evlerle karşılıklı olan mezarlıklar piknik yapılan yerler olur. Oralarda günün bir kısmı geçirilmektedir. Çocuklar taşlar arasında koşuştur, ailece yenir sohbet edilir. Ahmet Hikmet, Müslüman mezarlığını Avrupa'nın bilimiyle dahi karşılaştırır. Bu harap mezarlıkları oranın kütüphanelerinden daha manalı ve düşündürücü bulur. Bununla beraber mezarlıklar bir ölümler diyarı olması nedeniyle zaman zaman ürkütücüdür. Mezarlıklardaki mezar taşları ve serviler birer kişilik sahibidirler. Hüseyin Rahmi, mezarlıktaki servileri bir ölüm duvarı olarak niteler. Onlar ölümlerin arkadaşlarıdır. Yazar servileri aynı zamanda dindar bir kişilik olarak görür. Abdülhak Şinasi Hisar da servileri dindar görme eğilimindedir. Hisara göre, mezar taşları da serviler gibi duygu sahibidir.

Ele aldığımız eserlerde yazarlar, geleneksel hayatın içinde ayrı bir yeri ve önemi olan Boğaziçi kültürünü çeşitli yönleriyle konu etmişlerdir. Boğaziçi hemen hemen bütün sanatçılar arasında tabiatının güzelliğiyle övülen bir beldedir. Boğaziçi, her şeyden önce, manzaralarının çeşitliliğiyle güzel bir tabiat parçasıdır. Burada mimari ve tabiat, şehrin içinden farklı, daha şiirsel bir ilişki içindedir. Boğaziçi'nde yaşanan hayat da tabiatla mimarinin bu şiiriyetine uygun bir kıvamda sürüp gitmektedir. Özellikle Abdülhak Şinasi Hisar, yazılarında, bütün şiiriyeti içinde, Boğaziçi'ni merkeze almıştır. Abdülhak Şinasi, Boğaziçi'ni pırıltılı, tılsımlı bir alem, bir hazine olarak tasvir eder. Sessizlik bu hayatın tadını veren en önemli hususiyettir. Yalı onun tabiatına en güzel şekilde uyum sağlamış bir mimari tarza sahiptir. Yalılar da çevresiyle, şehrin içinde mahalle ve mahalleli, ev ve sakini arasında görülen huy birliği içindedir. Devletin uğradığı felaketler yalıları, yalı hayatını ve pek az söz konusu edilen bu yalılar çevresinde öteden beri yaşayan, asıl Boğaziçili sıradan insanların hayatını etkilemiştir. Boğaziçi de şehrin sokaklarında görülen sefaletle benzer bir kaderi yaşamaktadır. Refik Halid Karay, Boğaziçi'nin bu tarafına dikkat çeker. Yıkık yalılar, şişmiş ve çürümüş cesetler gibidir. Yalıların arkasındaki tepelerde bulunan kara ve ufak evler, kargalar gibi simsiyahtır. Servet-i Fünun edebiyatında ise Boğaziçi sosyal baskının dışında, günlük hassasiyetlerin yaşandığı bir mekandır. Boğaziçi özellikle Servet-i Fünun romanında geniş yer tutar, Büyüleyici tabiatıyla, yaşanan hayatıyla, yalıları, sandal gezileri, mehtabıyla, şiirsel atmosferi ile yaşanılacak ideal mekan olarak öne çıkarılır. Bununla beraber Boğaziçi bazen hiçbir teselliye yer vermez. Boğucu, sıkıcı bir yer olur.

Mesireler, geleneksel toplumun kendine özgü bir eğlence kültürünü yaşattığı yerlerdir. Boğaziçi mesireleri sundukları tabiat güzellikleriyle, yazarlara şiirsel tasvirler yapmak için fırsat sunmuştur. Namık Kemal İntbah'da Çamlıca'nın güzelliğini cennete benzeterek anar. Ahmed Midhat, Felatun Bey ve Rakım Efendi'de Kağıthane'nin güzelliğini övmeye girişir. Hafta içleri daha تنها olan ve güzelliği daha iyi yaşanan mesireler hafta sonları hıncahınç dolmakta at ve araba panayırına dönmektedir. Boğaziçi, Çamlıca, Kağıthane, Göksu gibi gezi yerleri toplumun farklı tabakalarından insanların toplandığı ve eğlendiği yerlerdir. Toplum

tüm renkleriyle mesirelerdedir. Kadınlar yanlarında türlü yiyeceklerin olduğu sepetleriyle gelirler. Tüm gün orada eğlenilir.

Toplumdaki fertler konusunda yazarların genellikle naif, çalışkan, terbiyeli, dindar kişilikler tasvir ettikleri görülmektedir. Bu insanlar büyük bir sorumluluk sahibidirler. Genellikle sert görümlü olsalar da bu görünümlerinin altında çok duygulu bir insan gizlidir. Hiç kimseye muhtaç olmamak hiç kimseye el açmamak en büyük erdemleridir. Muallim Naci babasının kişiliğini benzer çizgilerle verir. Kimseye muhtaç olmamak en büyük mutluluktur. Hisar bu insanların okumamış olanlarında dahi sahip oldukları karakterleri ile pek incelikli bir hayatı yaşadıklarını söyler. İstanbul'un sessiz sokaklarında gezinen seyyar satıcılar ve dilenciler, şehrin hayatına katılışları, sesleriyle onun karakterinin bir parçasını oluştururlar. Şehrin sokak hayatına en çok eğilen Ahmed Rasim, onları tüm canlılığıyla tasvir eder. Lokumcu, muhallebici, simitçi, sebze, ciğerci, dolmacı, hamal, yoğurtçu, tulumacı, dilenci, deli hepsi de kendine has tavırları ile sokakların sesi ve renginin bir parçasıdır. Bu hayatın içinde hayvanların da önemli yeri vardır. Kedi ve köpeklerin insanlarla kurduğu bağ önemlidir. Hayvanlar bakılır, beslenir, kalacakları yerler hazırlanır. Özellikle kedi çok itibarlıdır. Ev içine alınan, yumuşak yastıklar üzerinde yatırılan kedi evin bir ferdi gibi görülür.

Geleneksel hayatın eşyaları bu hayatın ruhunu oluşturan unsurların en önemli parçalarından biri olarak görülür. Eşyalar geleneksel yaşamın ruhuna uygun kimlikler kazanmışlardır. Abdülhak Şinasi Hisar'a göre, özellikle eşyaların üzerinde emekle çalışılanları bu emeği veren insanların hüviyetine sahip olurlar, onlarla benzeşirlerdi. Eski zaman eşyalarında, sevdiğimiz insanların yüzleri, inanışları, manaları ve hüviyetleri yaşamaktadır.

Geleneksel kimlik ve yaşantının sunumu konusu resim bölümünde, geleneksel çevreyi görselleştiren şehir ve tabiat görünümleri, dünya görüşünü görselleştiren eserler, figür ve portre resimleri, natürmortlarda geleneksel nesneler olarak 4 başlık altında incelenmiştir. Bu başlıklar altında ele aldığımız ressamların seçilen

resimlerine bakıldığında görülen, sanatçıların kendi mizaç ve üsluplarına göre geleneksel kimlik ve yaşantının farklı yanlarına dokunduklarıdır. Bazı konulara ağırlık veren sanatçılar olduğu gibi Hoca Ali Rıza gibi geleneksel hayatı, bütün yönleriyle bilinçle işleyenler vardır. Sanatçılar içinde yaşadıkları şehrin yani İstanbul'un, onları, edebiyatçılarda olduğu gibi, çocukluklarından itibaren etkisi altına alan, iki temel özelliği, tarih ve tabiat duygusu ile eserlerini vermişlerdir.

Türk Resmi'nde öncü kuşak sanatçılardan Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey, doğrudan tabiatı konu alan manzaralarında ortak bir duyarlık sergilemişlerdir. Şeker Ahmed Paşa'nın bu çalışmada ele aldığımız Ormanda Oduncu, Orman ve Geyik, Süleyman Seyyid'in Ormanda Karaca eserleri derin tabiattan birtakım köşeler sunar. Sanatçıların, bu eserlerde, tabiata, tasavvufi bir gözle bakan, onda Tanrı nurunun ışığını gören, geleneksel Osmanlı düşüncesine sahip bir kişi olarak yaklaştıkları görülmektedir. Aynı kuşaktan Osman Hamdi Bey ise Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi manzara resmine ilgi göstermemiştir. Sanatçı, anıtsal figürlerin yer aldığı resimlerinde, daha çok, Osmanlı mimarisine ve dekoratif sanat örneklerine, geleneksel hayatın içinde kullanılan eşyalara yer vermektedir. Bununla beraber kimisi alegorik oryantalist resimlerinde, sanatçının, bazen, mekan ve nesneleri, esas sahip oldukları anlamlardan farklı ele aldığı görülmektedir. Bu çalışmada ele aldığımız eserlerden İki Müzisyen Kız'da cami içi, müzisyen kızlar için dekoratif bir fon, Yaradılış'ta rahle bir oturak, yüksek ihtimam gösterilmesi gereken Kur'an, eserdeki kadının ayakları altına serilmiş sıradan bir kitap olarak kullanılmıştır. Böylece sanatçı, bu mekan ve nesnelere, vermek istediği fikre uygun roller verirken, onların geleneksel toplum içindeki yüksek değerlerini göz ardı etmekte sakınca görmemiştir. Eserlerinde insan figürünü merkeze alan Osman Hamdi Bey, Osmanlı insanının, özellikle Osmanlı kadınının günlük hayatına eğildiği eserler meydana getirmiştir. Burada ele alınan, Saçlarını Taratan Kız, Sultanahmed Camisi Önünde Türk Kadınları isimli resimler, sanatçının, Osmanlı kadınının evinde ve sokaktaki hayatını, titiz bir gözlem ve bütün zerafetiyle yansıtmaya çabası içinde olduğunu göstermektedir.

Tabiat ve mimarisi birbirini destekleyen İstanbul'da, eskiyen, yıpranan sokak, mahalle, ev, cami gibi yapıların ve hatta, yazarların tespit ettiği gibi bu yapıların çevresinde yaşayan ve onlarla aynı huy ve kadere sahip insanların, birbirleri ve çevrelerindeki tabiatla kurmuş oldukları organik bütünlük eşsiz görünümler sunmaktadır. Bunu değerlendiren ilkönce yabancı ressam olmuştur. Lakin onlar, bu görünümeleri tablolarına, Malik Aksel'in "Ressamlar Şehri Üsküdar" isimli makalesinde dediği gibi, figürlerle doldurarak ve onlara cazip gelen tarafları abartarak, aktarmışlardır. Yabancı bir kültürü resimlediklerinin bilincinde olan Batılı ressamların aksine Türk ressamlar ise daha çok Üsküdar ve Anadolu'nun sessiz ve تنها köşelerini konu edinmişlerdir. Sanatçılarımız, mahalli renk ve üslupta, yapmacılıktan uzak, gördüklerini ve kendilerinin de içinde yaşamış oldukları çevreleri gerçeğe uygun bir şekilde aktarma çabası içinde olmuşlardır. Bu çalışma kapsamında ele aldığımız sanatçılardan özellikle Hoca Ali Rıza yaşanan hayatı ve bu hayatın yaşandığı çevreyi, hemen bütün yönleriyle, belgelemeyi görev bilmiştir. Dindar bir kişiliğe sahip olduğu bilinen sanatçı, yegane zevk ve emelinin, memleketin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve milli bir yaşayışı anlatan Osmanlı aşıyanlarını, mahallelerini, manzaralarını, ağaçlık yerlerini, tarihi ve kıymetli eserlerini öldürmemek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğunu söylemektedir. Sanatçının burada ele aldığımız Üsküdar'da Kar, Üsküdar'da Bir Sokak, Hasanpaşa'da İbrahim Ağa Mahallesi, Türk Evleri, Türk Evi, Minare ve Eski Evler, İstanbul Bozdoğan Mahallesi Çeşme, Yeşil Boyalı Mescid isimli resimleri hem İstanbul pitoreskini değerlendiren hem de kimi semtleri, cumbalı evleri, çeşme, mescid gibi yapıları ıssız sokak ve mahalleleri belgeleyen eşsiz eserlerdir. Bu resimler geleneksel hayatın ruhunu muhafaza ettiklerinden onun hikayesini kurmaya ve onu anlamaya fırsat veren görünüm sunmaktadır. Bir önceki kuşaktan Süleyman Seyyid, bu çalışmada ele aldığımız Üsküdar İskelesi'nde Kayıklar ve Topkapı Sarayı İkinci Avlusunda Yaşmaklı Kadınlar isimli eserlerinde görüldüğü gibi o günkü toplumun gündelik yaşamına eğilen, bu yaşamın geçtiği çevreleri konu edinen eserler ortaya koymuştur.

Hüseyin Zekai Paşa, Üsküdar ve Erenköy çevrelerinden ele aldığı İstanbul tabiatına ilişkin manzaralarıyla konu bağlamında değerli örnekler vermiştir. Burada

ele aldığımız Manzara, Üsküdar'dan isimli eserlerinde, o günkü hayatın yaşandığı ahşap köşk ve konak gibi sivil yapılar yer almaktadır. Sanatçı ayrıca, III. Ahmed Çeşmesi, Cami, Ayasofya Camii Hünkar Mahfili, Mescid isimli eserlerinde camileri, cami içini, çeşme gibi yapıları titiz bir işçilikle ele alır. Bu eserlerde Hüseyin Zekai'nin dindar kişiliğinin yanı sıra Osmanlı sanatına ve medeniyetine bağlılığının yansımaları görülmektedir. Osmanlı-İslam çizgisinde milli bir ruha sahip olarak nitelenen Şevket Dağ, daha çok, geleneksel toplumun inancını ve ruh temelini işaret eden cami konulu eserler vermiştir. Burada ele alınan Yeni Cami, Ayasofya, Sultanahmed Cami İçi, III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar, Kapalıçarşı resimleri, sanatçının hem camilere hem de şehrin geleneksel hayatının geçtiği bir takım köşelerine, bu hayatın iktisadi temelini teşkil eden hanlara olan ilgisini gösterir. Şevket Dağ'ın camileri, içlerinde mekana katılmış küçük figürlere de yer vererek bir ibadet ve dua, bir ulvi mekan olarak ele aldığı görülür. 1914 Kuşağı sanatçıları arasında özellikle Nazmi Ziya, Avni Lifij, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sami Yetik gibi isimler eserlerinde geleneksel hayatın geçtiği çevreleri, sokak, mahalle görünümünü, ev, cami, çeşme gibi yapı ve çevrelerini konu etmişlerdir. Nazmi Ziya, tezin konusu kapsamında ele alınan Süleymaniye'de Eski Bir Sokak, Evinden Fatih Cami, Camili Peyzaj, Eski Kütüphane resimlerinde, İstanbul'un tarihi ve tabii güzelliklerini merkeze almıştır. Şehir sıradan bir doğa parçası olmanın ötesinde kimliğini yansıtacak şekilde ele alınmaktadır. Mahalleleler yüksek tepelerdeki anıtsal camilerin eteklerinde yayılmaktadır. Sokaklar doğayla iç içedir. Her yerde yoğun bitki dokusuyla sarmalanmış şehrin mahalle ve sokaklarında sıcak, samimi bir hayat akmaktadır. Avni Lifij de Nazmi Ziya gibi şehrin birçok köşelerinden görünüm resmetmiştir. Sanatçının tez kapsamında Süleymaniye Camii, Tulumcu Hüsam Camii ve Serviler, Sokak, Eski Ev ele alınmıştır. Lifij, Nazmi Ziya gibi günün değişik saatlerinden ziyade daha çok akşam saatlerindeki sokakları, evleri ve bu çevrede geçen hayatı konu ederek şehrin, biraz hurafelerle de karışmış, dua ve tevekkül yüklü, hissedilen zamanına vurgu yapmıştır. Lifij, Huzur Dersi, Biat Töreni, Kadir Gecesi Alayı isimli eserlerinde de yüzyıllardır sürdürülen, dinsel bir içerik ve geleneği olan adet ve törenleri resimlemiştir. İbrahim Çallı, tez için seçilen Tophane'den Sarayburnu, Son Cemaat mahalli, Türbeler, Türbelerden Bursa, Tekke, Mevleviler, Hikmet Onat, Sarıyer Yeni Mahalle, İstanbul'da Bir

Sokak, Sultanahmed'e Bakış, İstanbul, Tezkereci Osman Efendi Camii, Namık İsmail, Eski Evler, Mehtapta Cami, Bursa Ulu Cami İçi, Bursa Yeşil Cami, Bursa Yeşil Türbe, Sami Yetik, Bebek, Peyzaj, Kış, Kadın ve Ev, Süleymaniye Cami, Kasımpaşa'da Bedrettin Medresesi isimli eserlerinde geleneksel hayatın geçtiği çevreleri, sokak, mahalle görünümelerini, cami, türbe gibi dinsel yapıları konu etmişlerdir. İbrahim Çallı, İstanbul tabiatının güzelliğine, tarihsel, dini ve sivil mimari eserlerine ilgisini yöneltmiştir. Mimariyi merkeze alan peyzajlarında, camiler, türbeler, eski evler, bunların çevresi, içleri yahut çeşitli köşeleri değerlendirilmiştir. Sanatçı geleneksel hayatın içinde önemli yerleri olan tekkeleri de ele almış, bu çevrelerdeki sade ve içe dönük hayata dikkat çekmiştir. Hükmet Onat, şehrin içinde tarihi yapıları, birkaç sıra halinde sıralanan mütevazı, ahşap evlerin bulunduğu sokakları, cami ve çevrelerini genellikle bol ışık altında, eski zamanın ruhunu yansıtan sessiz, dingin bir atmosfer içinde verir. Namık İsmail, camiler, şehrin birtakım köşeleri, cumbalı ahşap evleri ele alırken yerel atmosferi çözümlemek, anlamak ve yansıtmak kaygısıyla hareket eder. Mahalle, uyumlu bir bütünlük içinde, bir yaşam üslubunun yansıdığı yerdir. Cami içi resimlerinde aslolan tezyini öğeler değil, tezyini öğelerinde parçası olarak katkıda bulunduğu mekanın ruhudur. Sami Yetik, yapıların, Osmanlı şehircilik anlayışı ortaya çıkmış olan tabiatla ve çevreyle uyumuna dikkatini yöneltir. Geleneksel hayatın yaşandığı semtleri, fakir ve harap, cumbalı ahşap evlerin sıralandığı sokakları, buralarda geçen hayata ilişkin ayrıntıları vererek ele alır. Genellikle manzaralarında kar unsurunu kullanan sanatçı şehrin kışın yaşanan hayatına, karın soluk mavisiyle, şehrin mimarisinin ana malzemeleri ahşabın ve taşın renklerinin bir araya gelmesinden doğan kış güzelliğine yönelmiştir.

Osmanlı şehir dokusu içinde mezarlıkların ayrı bir önemi vardır. Mezarlıklar, ölümle hayatın iç içe düşünüldüğü geleneksel yaşantı sayesinde, şehrin içinde ürkütücü yerler olarak görülmemiştir. Daha ziyade bir bahçe olarak algılanmıştır. Mezarlık toplumsal yaşantıya da zaman zaman bu yönüyle katılmıştır. Sanatçılar mezarlıkları şehir kimliğinin, yaşantısının bir parçası olarak resmetmişlerdir. Hoca Ali Rıza, bu çalışmada ele alınan Mezarlık, Kitabe-i Seng-i Mezar isimli eserlerinde görüldüğü gibi mezarlıklara manzara değerinin ötesinde anlam yüklemiş onların

belgesel niteliklerini değerlendiren bir yaklaşım içinde olmuştur. Nazmi Ziya'nın Karacaahmed Mezarlığı, Avni Lifij'in Mezarlık isimli eseri, İbrahim Çallı'nın Türbeler, Türbe İçi eserleri, Namık İsmail'in Bursa Yeşil Türbe eseri bu kapsamda değerlendirilen eserlerdir. Bu eserlerde görüldüğü gibi sanatçılar türbe ve mezarlıklarda hisli, uhrevi bir iklimin yanı sıra yaşanan hayatla içiçe oluşu vurgulamak istemişlerdir.

Boğaziçi, geleneksel hayat içinde farklı bir yere sahip, bir medeniyetin kendi içinde oluşturduğu özel bir kültür alanı olarak sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Hoca Ali Rıza'nın Yalılar, Boğaziçi, Halil Paşa'nın Boğazdan Yalılar, Peyzaj, Boğaz'da Yalılar, Göksu, Göksu'da Gezinti, Nazmi Ziya'nın Anadolu Hisarı ve Göksu, İbrahim Çallı'nın Boğaz, Sami Yetik'in Karda Boğaziçi, Şevket Dağ'ın Boğaz, Hikmet Onat'ın İstanbul, Sultanahmed'e Bakış eserleri bu kapsama giren eserler arasında değerlendirilmiştir. Hoca Ali Rıza İstanbul'un birçok semtlerini resimlediği gibi eski zamanın ruhunu muhafaza eden Boğaziçi'ni, Çengelköy, Anadoluhisarı, Rumelihisarı, Kanlıca, Beykoz gibi Boğaz semtlerinden görünümünü resimlemiştir. Bu resimlerde Boğaz'a inen yollar, bahçeler, su kenarındaki rengarenk yalılar, yalı önlerinde kayıklar, ıssız yollarda tek başına dolanan seyyar satıcılar gayet sessiz, zarif ve şiirsel bir hayatı yansıtır. Boğaziçi tabiatına özellikle Halil Paşa'nın ve daha sonraları Hikmet Onat'ın özel bir ilgisi vardır. Boğaziçi'nin yüzyılların birikiminden doğan mimarisi, kültürüyle tamamen yerli ve kendine özgü bir hayat tarzı vardır. Halil Paşa, Boğaziçi ve özellikle Çengelköy sahilinden gerçekleştirdiği manzaralarında, bu hayatı en zengin ve tatlı haliyle resmeder. Boğaziçi, bu resimlerde, bozulmamış tabiatı, kıyılarındaki yalıları, küçük beyaz minareli camileri ile hem dünyevi hem ruhani bir şiirsellik yansıtan bir beldedir. Hikmet Onat, Boğaziçi kıyılarında iskeleleri, Boğaz sırtlarında iç içe geçmiş ahşap evleri, bu evler arasında küçük minareleriyle camileri sıcak yaz havasının parlak ışıkları altında resmeder. Halil Paşa'dan farklı olarak, Hikmet Onat'ın manzaralarında Boğaziçi, genellikle, fakir ve yıpranmış, şiiriyeti kalmamış bir yerdir.

Geleneksel hayatı temsil eden figür resimlerinde Feyhaman Duran ve Mehmet Ruhi öne çıkmaktadır. Bununla beraber anıtsal figürü resimlerinin merkezine oturtan

Osman Hamdi Bey, Osmanlı insanını, özellikle Osmanlı kadını gündelik hayatı içinde değerlendiren çalışmalar yapmıştır. Şeker Ahmed Paşa Otoportre'sinde ve Süleyman Seyyid Bey Derviş isimli eserinde bu alanda örnekler vermiştir. Şeker Ahmed Paşa, Otoportre isimli eserinde kendisini başında milli serpuş fesiyle tuval önünde resmederek, batılılaşma aşamasında Osmanlı geleneğinin belirleyici ve biçimlendirici egemenliğine inandığını gösterir. Süleyman Seyyid, Derviş isimli eserinde toplumda saygın bir yeri olan, mütevazı haliyle bir dervişi resmeder. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, Tekke ve Mevleviler isimli eserleri tasavvuf çevrelerinden insanları konu etmiştir. Sanatçı, onların dindar, dingin, sakin, içe dönük hayatlarını aktarma çabasındadır. Feyhaman Duran'ın geleneksel hayata ilişkin en ayırt edici eserleri arasında portreleri bulunmaktadır. Sanatçı bu portrelerde, belli bir sanat ve ilim alanında çalışan insanları konu eder. Burada ele alınan İsmail Hakkı Altınbezer Portresi, Hattat Rifat Efendi Portresi eserlerinde geleneksel bir sanat olan hat sanatını icra eden sanatçıları, gündelik hayatları içinde, mesleki kimliklerini ortaya koyan nesnelerin arasında, mütevazı kişilikleriyle resmetmiştir. Mehmet Ruhi ise daha çok zanaatkarları ele almıştır. Yazmacı Kadın, Odada Kasnak İşleyen Kız, Bahçede Gergef İşleyen Kız, Çulha (Dokumacı), resimlerinde geleneksel zanaatlara dikkat çeker. Geçmişten bugüne taşınan, babadan oğula, anadan kıza geçen el emeğine dayalı işleri, mütevazı bir hayat çerçevesi içinde yansıtır.

Tez kapsamı içinde geleneksel hayatın ve kişiliğin ipuçlarını veren nesneleri konu alan resimler de değerlendirilmiştir. Bu alanda Süleyman Seyyid Bey'in Çiçek Dalı, Lale ve Sümbüller, Hoca Ali Rıza'nın Mangal ve Tencere, İbrik, Hüseyin Zekai Paşa'nın Meyveli Natürmort, Feyhaman Duran'ın Hat Levhalı İç Mekan, Kaligrafiik Kompozisyon isimli eserleri ele alındı. Süleyman Seyyid natürmortlarında özellikle İstanbul tabiatına ve o zamanki ahşap evlerin bahçelerinde yetiştirilen ve bir yaşam üslubunun inceliğini yansıtan, çiçeklere yer vermiştir. Hoca Ali Rıza, geleneksel hayatın bütün yönlerini ele aldığı gibi nesnelerini de konu etmiştir. Basit ev eşyaları, peşkir, terlik, ibrik, maşrapa, cezve, fincan, senmaver, mangal resmettikleri arasında bulunan eşyalardır. Bu eşyaları resmederek sanatçı geleneksel hayatı yaşayan insanın yaşayış tarzını belgelemek istemiştir. Hüseyin Zekai Paşa, natürmortlarında, zengin

bir dekor önünde olgunları ve çürümüşleriyle meyveleri, tazeleri ve solmuşlarıyla çiçekleri kullanarak dünya nimetlerinin geçiciliğine vurgu yapan tasavvufi bir yaklaşım sergiler. Feyhaman Duran natürmortlarında hattı merkeze alan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Hattın çevresinde sürahi, kilim, tespih gibi geleneksel hayatın nesnelerine de yer vermiştir. Özellikle hat bulunduğu her çevreyi Müslümanlaştıran, millileştiren bir özelliğe sahiptir. Feyhaman Duran, hat sanatına resimlerinde büyük yer vererek hem bu sanatın estetik ve soyut değerlerinin farkında çalışmalar yapmış hem de hat merkezli kompozisyonlarla yazının geleneksel hayat ve ahlak içindeki önemini vurgulamıştır.

Bu çalışmada ele alınan ressamaların hepsi de geleneksel yaşantıyı yaklaşımlarında çağdaşlarından bazı farklılıklar ortaya koymuşlardır. Sanatçılar, konuyu işleyişlerinde, daha çok, bu farklı eserleriyle değerlendirilmişlerdir. Örneğin, Hoca Ali Rıza, geleneksel yaşantıyı, şehir manzaralarından, sokak ve mahalle görünümlerinden, kullanılan ibrik, peşkir, mangal gibi basit eşyalara kadar yansıtmaya çabası içinde olmuştur. Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza gibi, şehirden, sokaklardan görünümler peşindedir ama özellikle şehir kimliğinin en önemli özelliklerinden biri olan tabiat ile mimarinin doğal uyumu üzerinde durmuştur. Bazı tablolarındaki nebati çerçeve de bunu ispat etmektedir. Avni Lifij ise şehir içinden manzaralarında, daha çok, akşam saatlerini tercih ederek, geleneksel hayatın büyüğü ve rahmani akıp giden zamanını vermek istemiştir. Feyhaman Duran, kişilikleriyle eski zamanların ruhunu, bazen herhangi bir manzaradan daha iyi yansıtan geleneksel tipleri ele alan portreler ve hat sanatlı natürmortlarıyla farklı bir alana yönelmiştir. Mehmet Ruhi, küçük zanaatkarları, onların iddiasız, sade, mütevazı hayatlarını betimlemiştir. Halil Paşa, Boğaziçi ve yalıları ele alan manzaraları ile Boğaziçi kültürünün sessiz şiiriyetini yansıtmaya çabası içinde olmuştur. Her biri farklı bir yönüne eğilerek eserleriyle, nihayetinde, geleneksel hayatın bütünlüklü bir fotoğrafını veren ressamaların çağdaşı edebiyatçılarla da benzer düşüncelere sahip oldukları görülmektedir. Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey'in tasavvufi içerikli, tabiat manzaralarının, dönemin Namık Kemal, Ahmed Midhat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi yazarların eserlerindeki tabiat tasvirleriyle benzer içerikte olduğu görülür. İstanbul tabiatının güzelliğinin cennetle bağını kuran ve tabiatla hiçbir çirkinliğin

bulunmadığı düşüncesini işleyen yazarların, tabiatı Tanrı nurunun yansımaları gören ressamlarla aynı geleneksel Osmanlı düşüncesine sahip oldukları anlaşılır. Bu durum İstanbul tabiatı içinde mimari görünümünü tablolarına aktaran Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa gibi sanatçılar için de geçerlidir. Bu sanatçıların manzaralarında da çirkinliğin bulunmadığı İstanbul tabiatı yansımaktadır. Resimlerinde anıtsal fûgürü ön plana çıkaran Osman Hamdi Bey, çağdaşı Tanzimat yazarlarıyla ortak bir duyarlılığı paylaşır. Osmanlı insanı, kadını ve erkeğiyle seven, sevilen, acı çeken, düşünen somut insan olarak ilk defa, Namık Kemal, Ahmed Midhat Efendi, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem gibi Tanzimat yazarlarının eserlerinde ortaya çıkmıştır. Eserlerinde anıtsal figüre yer veren Osman Hamdi Bey de Osmanlı insanını, özellikle de kadını yazarların yaptığı gibi somut olarak ortaya koyar. Hoca Ali Rıza'nın manzaralarında İstanbul'un fukara semtlerinin sokak ve mahalle görünümüleri çoğunluktadır. Sanatçı, geleneksel Osmanlı toplumunun ruhunun en çok yansıdığı yerler olarak buraları, güzel görme ve gösterme eğiliminde olmuştur. Aynı eğilim Yahya Kemal'de de vardır. Yahya Kemal de fukaralık üzerinde durur ve fukaralığı hem topluma hem İstanbul'a yakıştırır. Ona göre, fukaralık toplumun ruhunu da İstanbul'u da güzelleştiren bir unsurdur. Hoca Ali Rıza'nın ıssız sokak manzaralarındaki birbirine sırtını vermiş cumbalı ahşap evler, bu evlerdeki insanların su ihtiyacını karşılayan çeşme, bir köşede mescid, bir kenarda küçük bir hazire görünümünün ortaya koyduğu dindarane dayanışma ruhu, dönem yazarlarının da dikkat ettiği bir özelliktir. Hüseyin Rahmi, sokakların fiziki görünümünde bir dayanışma ve kanaatkarlık ruhu bulur. Abdülhak Şinasi Hisar, sokaklar, evler ve sakinleri arasında ortak bir huy ve kader olduğunu düşünür. Bu sokak ve mahalle görünümünde yazarların vurguladığı huy birliği, dayanışma ruhu, bu konuda eserleri değerlendirilen Nazmi Ziya, Avni Lifij, Hikmet Onat'ın eserlerinde de ortaya çıkmaktadır. Nazmi Ziya'nın manzaralarında mimarisiyle birlikte şehir, sokak, mahalle, bitki dokusuyla sarmanlanmış olarak sergilenir. Bu manzaralarda tabiat ile mimarinin birbirini destekleyen uyumuna vurgu vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar da mimari ve tabiat arasındaki bu denge ve uyumun Osmanlı şehirciliğinin bir özelliği ve gururu olduğu üzerinde durmaktadır. Halil Paşa'nın Boğaziçi manzaralarında ortaya çıkan şiirsel görünüm, zarif ve eşsiz Boğaz güzelliği yazarlarda da benzer

bir yaklaşımla ele alınır. Nabizade Nazım Boğaziçi'ni gönül çekici, güzel bir kadın olarak tasvir ederken Halil Paşa'daki şiirselliğe yaklaşır. Halil Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanının bazı sahnelerini ve tabiat tasvirlerini yazarla aynı içten duyuşla resimleyerek yazar ve ressam birlikteliğine güzel bir örnek de vermiştir. Halil Paşa gibi Boğaziçi manzaraları yapan Hikmet Onat'ın eserlerinde ise Halil Paşa'daki şiiriyet eksiktir. O da, Refik Halid'in, artık savaş ve yokluklardan sonra iyice bozulduğu için, viran yalıları, yanmış sarayları, kesilmiş ormanları, çökük rıhtımları ile bitmiş olarak ifade ettiği Boğaziçi'nin resmini yapmaktadır.

Osmanlı batılılaşması yüzyıllarca süregelen ve rengini İslam dininin verdiği bir hayat tarzının değişmesine, onun yerine din dışı bir hayat anlayışının ve düşünce tarzının yerleşmesine neden olmuş, bu durum toplumun geleneksel yapısını, hayatını, şehrin geleneksel niteliğini değiştirmeye başlamasıyla sonuçlanmıştır. Bu değişen yapının içinde yer alan Osmanlı sanatçısının geride bırakılan hayata nasıl baktığını inceledik. Bu inceleme neticesinde sanatçıların kendi duyarlılıkları açısından bu hayatın farklı yanlarını öne çıkardıklarını ve ona farklı anlamlar yüklediklerini gördük. Edebiyat ve resmin benzer yaklaşımlar içinde kesişen örnekler verdiklerini tespit ettik. Kusurları sayılsa ve bazen tamamen reddedilse bile sanatçılarda büyük bir saygı ve sevgiyle karşılanan bir geçmiş ve onun kaybından duyulan endişe genel bir yaklaşım olarak görüldü.

5. KAYNAKLAR

5.1.Kitaplar

- ACAR,İsmail (2005), **Mehmet Akif ve Safahat'ta Seyahat**, Liva Yayınları, İstanbul.
- AÇIKGÖZ, Ömer, (2008), **Osmanlı Modernleşmesi İktisadi-Siyasi Dinamikler ve Kırılmalar**, Lotus Yayınevi, Ankara.
- ADIVAR, A., Adnan, (1943), **Osmanlı Türklerinde İlim**, Maarif Vekaleti, İstanbul
- AHMED MİTHAT EFENDİ, (Tarihsiz), **Felatun Bey ile Rakım Efendi**, Eski Yaz. Çev: Sacit Erkan, Yurttaş Kitabevi, İstanbul.
- AHMED MİTHAT EFENDİ (1979), **Müşahadat**, Bas.haz. Necmettin Turinay, Bilge Yay., İstanbul.
- AHMED MİTHAT EFENDİ, (2005), **Dürdane Hanım**, Yay.Haz.Hüseyin Alacatlı, Akçağ Yay., Ankara.
- AHMED MİTHAT EFENDİ (2010), **Jön Türk**, Haz. Osman Gündüz, Akçağ Yay., Ankara.
- AHMED RASİM (1983), **Anılar ve Söyleşiler**, Yay. Haz: Nuri Erten, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- AHMED RASİM (1989), **Eşkal-i Zaman**, MEB yayınları, İstanbul.
- AHMED RASİM (1990), **Muharrir Bu Ya**, Haz: Hikmet Dizdaroğlu, MEB Yayınları, İstanbul.
- AHMED RASİM (1990), **Şehir Mektupları I**, Haz: Ahmet Kabaklı, MEB Yayınları, İstanbul.
- AHMED RASİM (2006), **Falaka**, Haz. Feryal-Muhsin Korkmaz, Çağrı Yay., İstanbul.
- AHMET HAŞİM (1992), **Üç Eser: Bize Göre, Gurabahane-i Laklakan , Frankfurt Seyahatnamesi**, Haz: Mehmet Kaplan, MEB, İstanbul.
- AHMET REFİK, (Tarihsiz), **Lâle Devri**, Pınar Yay., İstanbul.
- AHMET REFİK (1998), **Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul**, Kitabevi Yayınları, İstanbul

- AKGÜN, Mehmet (1988), **Materyalizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- AKSEL, Malik (1960), **Anadolu Halk Resimleri**, Baha Matbaası, İstanbul.
- AKSÜĞÜR, İpek, (1983), **Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950**, Mimar Sinan Üni.Yay., Doktora Tezi, İstanbul.
- AKSÜT, A. Kemali (1944), **Sultan Abdülaziz'in Mısır ve Avrupa Seyahati**, Ahmed Saitoğlu Kitabevi, İstanbul.
- AKTAŞ,Şerif (1987), **Ahmet Rasim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- AKTAŞ, Şerif (1988), **Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ALİ RIZA BEY (Balıkhane Nazırı) (Tarihsiz), **Bir Zamanlar İstanbul**, Haz. Niyazi Ahmet Banoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- ALİ SEYDİ BEY (Tarihsiz), **Teşrifat ve Teşkilatımız**, Tercüman 1001 Temel Eser, Bas.Haz.:N.Ahmet Banoğlu, İstanbul.
- ALUS, Sermet Muhtar (1995), **İstanbul Kazan Ben Kepçe**, İletişim Yayınları, İstanbul
- AMİCİS, Edmondo De (1993), **İstanbul 1874**, Ter. Beynun Akyavaş, Kültür Ve Turizm Bak. Yay., Ankara
- AND, Metin (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- AND, Metin (1970), **100 Soruda Türk Tiyatrosu**, Gerçek Yay., İstanbul.
- AREL, Ayda (1975), **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., İstanbul.
- ARIK, Rüçhan (1988), **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- ARLI, B. Demirsar (2005), **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Proje Dan. Ara Altun, Toprakbank, İstanbul.
- ARSAL, Oğur (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, YKY, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad (Tarihsiz), **Türk Sanatı Tarihi**, C.3, İstanbul Maarif Basımevi, İstanbul.
- ARSEVEN, Celal Esad (1970), **Türk Sanatı**, Cem Yayınevi, İstanbul.

- ARSEVEN, Celal Esad (1993), **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Haz. Ekrem Işın, İletişim Yay., İstanbul.
- ARTUN, Deniz (2007), **Paris'ten Modernlik Tercümelere- Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri**, İletişim Yay., İstanbul.
- ATASOY, N.-ÇAĞMAN, F. (1974), **Turkish Miniature Painting**, R.C.D. Cultural Institute, İstanbul
- BAĞCI, Serpil- ÇAĞMAN, Filiz- RENDA, Günsel-TANINDI, Zeren (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BARİLLARİ, D.-GODOLİ, E., (1997), **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimari ve İç Mekanları**, Çev. Aslı Ataöv, Y.E.M Yay., İstanbul
- BARTHOLD, W.-KÖPRÜLÜ, M. Fuad (Tarihsiz), **İslam Medeniyeti Tarihi**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- BAŞKAN, Seyfi (1994), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Yay. Haz. Ayşe Akat, Çardaş Yayınları, Ankara.
- BAŞKAN, Seyfi (1997), **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye'de Resim**, TC. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- BAYRAMOĞLU, Fuat (1996), **Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul
- BERGER, John (1995), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah (1943), **Türkiye'de Resim**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- BERK, Nurullah (1950), **La Peinture Turque**, Publication de la direction générale de la presse et du tourisme, Ankara.
- BERK, Nurullah (1977), **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, Türk. Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- BERK, Nurullah-GEZER, Hüseyin (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykel Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Yay., İstanbul
- BERK, N.- ÖZSEZGİN, K. (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BERKES, Niyazi (1973), **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi yayınevi, Ankara 1973.

- BEYDİLLİ, Kemal (1995), **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane, Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)**, Eren Yay. ve Kitabevi., Ltd.Şti., İstanbul.
- BOLAY, S.Hayri (2011), **Osmanlı Düşünce Dünyası**, Akçağ Yay. Ankara.
- BOPPE, Auguste (1911), **Les Peintres du Bosphore au Dix-Huitieme Siecle**, Librairie Hachette, Paris
- BOYAR, S.Pertev (1948), **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri**, Jandarma Basımevi, Ankara.
- BUĞRA, Hatice Bilen (2006), **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BUSBECG, Ogier Chiselin de (Tarihsiz), **Türkiye'yi Böyle Gördüm**, Haz: Aysel Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser.
- BÜNGÜL, Nurettin Rüştü (Tarihsiz), **Eski Eserler Ansiklopedisi**, 1.Cilt, Tercüman 1001 Temel Eser.
- CAN, Selman (2010), **Bilinmeyen Aktörleri ve Olayları ile Son Dönem Osmanlı Mimarlığı**, Erzurum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İstanbul.
- CANSEVER, Turgut (1997), **Kubbeyi Yere Koymamak**, İz Yay., İstanbul.
- CANSEVER, Turgut (2010), **İslam'da Şehir ve Mimari**, Timaş Yay., İstanbul.
- CEVDET PAŞA (1980), **Ma'rûzat**, Haz. Yusuf Halaçoğlu, Çağrı Yay., İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet (1999), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma yayınları, İstanbul.
- CEZAR, Mustafa (1987), **Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları I, İstanbul.
- CEZAR, M. (1991), **XIX. Yüzyıl Beyoğlusu**, Akbank Ak Yay. Kült. Sanat Kitapları, 55, İstanbul.
- CEZAR, Mustafa (1995), **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C.I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul.
- ÇALIŞIR, Deniz (2004), **Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort**, Dan. Semra Ögel, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul
- ÇEÇEN,K.-ŞENGÖR A.M.Celal (1988), **Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'un 1210/1795 Tarihli Kanunnamesi**, İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi, Yayın no. 4, İstanbul.

ÇETİN, Önder (2004), **Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı**, Dan. Seyfi Başkan, Gazi Üni. Sosyal Bilimler Ens., Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

CHATEAUBRIAND (1947), **Paris-Kudüs Yolculuğu II**, Çev.Oğuz Petek, MEB, Ankara.

ÇOKER,Adnan (1984), **Avni Lifij Poşadlar**, İstanbul.

DEMİREL, Fatmagül (2007), **Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler Son Ziyafetler**, Doğan Kitap, İstanbul.

DEMİRSAR, Belgin (1989), **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

DUBEN, İpek (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul.

DURAN, Gülnur (2008), **Ali Üsküdâri, Tezhip ve Rugani Üstâdı, Çiçek Ressamı**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul

EBUBEKİR Ratib Efendi (1999), **Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi**, yay. haz. Abdullah Uçman, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

EDEBİYAT ANSİKLOPEDİSİ (1991), Milliyet Yay.,İstanbul.

EĞRİBEL, Ertan (1994), **Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı Yayınları, Dizi No: 13.

EKİZ, O. Nuri (1984), **Refik Halit Karay Hayatı Sanatı ve Eserleri**, Gökşin Yay., İstanbul.

EKİZ,O. Nuri (1985), **Mehmet Akif**, Toker Yay., İstanbul.

ELCİL Fatih (2007), **Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları**, Dan. Ara Altun, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora tezi, İstanbul

ELDEM, Edhem (2010), **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul.

ERCİLASUN, Bilge (1981), **Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit**, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

ERGİN, O. Nuri (1977), **Türkiye Maarif Tarihi**, Eser Neşriyat, C.I-II, İstanbul.

ERHAN, Kemal (1974), **Nazmi Ziya**, Halk El Sanatları ve Neşriyat Aş., İstanbul

ERHAN, Kemal (1980), **Hoca Ali Rıza**, İş Bankası Yay., Ankara.

- EROL, Turan (1980), **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yay., C.1, İstanbul.
- EROL Turan (1995), **Nazmi Ziya**, YKY, İstanbul.
- ERSOY, M., Akif (1987), **Safahat**, Neş. Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, Gonca Yay., İstanbul.
- EYİCE, Semavi (2006), **Tarih Boyunca İstanbul**, Etkileşim Yay., İstanbul.
- EYÜBOĞLU B. RAHMİ (1937), **Nazmi Ziya**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- FİSCHER, Ernst (1968), **Sanatın Gerekliliği**, De yayınevi, Çev: Cevat çapan, İstanbul.
- GAUTIER, Théophile (1971), **İstanbul**, Çev. Nurullah Berk, Apa Ofset, İstanbul
- GAUTIER, Théophile (2007), **İstanbul: Dünyanın En Güzel Şehri**, Çev. Nuriye Yiğiter, Profil Yay., İstanbul.
- GELİBOLULU Ali (1982), **Menakıb-ı Hünerveran**, Haz. M. Cumbur, Ankara.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (1939), **Türk Matbaacılığı, I: Müteferrika Matbaası**, İstanbul.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (1997), **İstanbul'dan Ben de Geçtim**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, S.-İNANKUR, Z. (1989), **Oryantalizm ve Türkiye**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.
- GERMANER, S.-İNANKUR, Z. (2002), **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet (Tarihsiz), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Sanat Yay., İstanbul.
- GİRAY, Kıymet (1995), **Hikmet Onat**, YKY, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet (1997), **Çallı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul
- GİRAY, Kıymet (2000), **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- GİRAY, Kıymet (2002), **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Akbank, İstanbul.
- GOODWIN, G. (1971), **A History of Ottoman Architecture**, Thames and Hudson, London.

GOETHE, J.W. Von (1992), **Faust I**, Çev. Recai Bilgin, MEB Yay., İstanbul.

GÖKALP, Ziya (1976), **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Haz. İbrahim Kutluk, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

GÖREN, A. Kamil (1990), **Hüseyin Avni Lifij, Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi**, İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

GÖREN, Ahmet Kamil (1995), **Türk Resminde “1914 Kuşağı” Sanatçılarının İnsan Figürü Sorunu**, İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Ens., yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Der. Yay., İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil (1998), **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:66, İstanbul

GÖREN, Ahmet Kamil (2001), **Avni Lifij**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul.

GÖZLER, H. Fethi (1976), **Ömer Seyfettin Bütün Yönleriyle**, Çağdaş Yay., İstanbul.

GRAVÜRLERLE TÜRKİYE: İstanbul (1996), Yay. Haz. Mustafa Sevim, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

GÜLER, A.Sinan (1994), **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Mimar Sinan Üni. Sosyal Bilimler Ens. Batı ve Çağdaş Sanat Programı yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1944), **Gulyabani**, Hilmi Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1965), **Şipsevdi**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1966), **Kadınlar Vaizi**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1969), **Utanmaz Adam**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1969), **İffet**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1979), **Şık- Ölüm Bir Kurtuluş mudur-Öldüren Öpücük- Namusla Açlık Meselesi- Boşanmış Kadın**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1984), **Dirilen İskelet**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

HALİL EDHEM (1970), **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Günümüz Türkçesine Aktaran: Gültekin Elibal, Milliyet Yay., İstanbul

HAUSER, Arnold (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1966), **Fahim Bey ve Biz**, Varlık Yayınları, İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1967), **Çamlıcadaki Eniştemiz**, Varlık Yayınları, İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1967), **Boğaziçi Mehtapları**, Varlık Yay., İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1969), **Ahmet Haşim-Yahya Kemal'e Veda**, Varlık Yay., İstanbul.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1978), **Boğaziçi Yalıları- Geçmiş Zaman Köşkleri**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (1995), **Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler**, MEB Yayınları, İstanbul.

İŞİN, Ekrem (2003), **A'dan Z'ye Tanpınar**, YKY, İstanbul.

İNALCIK, H.-RENDİ, G. (Yayına haz.) (2003), **Osmanlı Uygarlığı**, Kültür Bakanlığı, 1-2. Cilt, Ankara.

İNCİCİYAN, P. G. (1956), **XVIII. Asırda İstanbul**, Çev. H. D. Andreasyan, İstanbul Matbaası, İstanbul.

İREPOĞLU, Gül (1986), **Feyhaman**, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul.

İREPOĞLU, Gül (2001), **Feyhaman Duran Resme Adanmış Bir Yaşam**, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yay., Ankara.

İREPOĞLU, Gül-GÖREN A. Kamil (2002), **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İstanbul Üniversitesi Yay., İstanbul

İSLİMYELİ, Nüzhet (1965), **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Asker Ressamlar Sanat Derneği, Ankara.

İSLİMYELİ, Nüzhet (1967), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi**, Ankara Sanat Yay., Ankara.

KABAKLI, Ahmet (1991), **Yunus Emre**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul.

KAPLAN, Mehmet-ENGİNÜN, İnci.- EMİL, B. (1974), **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I**, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

- KARACA, Mehmet (Ed.) (2012), **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, Metinler: M.Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C. Ozan Ceyhan, A. Neftçi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- KARACA, Nesrin Tağızade (1998), **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KARACA, N.Tağızade (1993), **Celal Sahir Erozan**, MEB,İstanbul.
- KARAER,Nihat (2003), **Paris Londra Viyana: Abdülaziz'in Avrupa Seyahati**, Phoneix Yay., İstanbul.
- KARAL, E. Ziya (1941), **Tarih Notları**, Ülkü Basımevi, İstanbul.
- KARAL, E. Ziya (1947), **Osmanlı Tarihi V. Cilt Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri**, TTK., Ankara.
- KARAL, E. Ziya (1977), **Osmanlı Tarihi VII**, TTK, Ankara.
- KARAOSMANOĞLU, Y.Kadri (1974), **Kıralık Konak**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- KARAY, R. Halit (Tarihsiz), **Memleket Hikayeleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- KARPAT, Kemal, H. (2009), **Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, Çev. Onur Güneş Ayas, Timaş Yayınları, İstanbul.
- KAVCAR, Cahit (1985), **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KAYA, Gülsen S. (Yay. Haz.) (2012), **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, Metinler: A. Kamil Gören, G. Sevinç Kaya, Aysel Çötelioglu, TBMM Milli Saraylar Yayını, İstanbul
- KIBRIS, Barış (2003), **Pierre Désiré Guillemet ve Akademisi**, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dan. Günsel Renda, Ankara.
- KINALIZADE Ali Efendi (Tarihsiz), **Devlet ve Aile Ahlakı**, Bas. Haz: Ahmet Kahraman, Tercüman 1001 Temel Eser.
- KOÇ, Murat (2005), **Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti**, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- KOLOĞLU, Orhan (1995), **Türk Çağdaşlaşması 1919-1938 İslama Tepki İslamda Tepki**, Boyut Kitapları, İstanbul.
- KOS, Karoly (1995), **İstanbul: Şehir Tarihi ve Mimarisi**, Çev: Naciye Güngörmüş, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.

- KUBAN, Doğan (1975), **Sanat tarihimizin Sorunları**, Çağdaş yayınları, İstanbul.
- KUBAN, Doğan (1970), **100 Soruda Türkiye Sanatı**, Gerçek Yay., İstanbul.
- KUBAN, Doğan (1995), **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul.
- KUBAN, Doğan (1998), **İstanbul Yazıları**, Yem Yayın, İstanbul.
- KUDRET, Cevdet (1981), **Türk Edebiyatından Seçme Parçalar**, İnkılap ve Aka, İstanbul.
- KURAN, Ercüment (1997), **Türkiye'nin Batılılaşması ve Milli Meseleler**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara
- KUŞOĞLU, M. Zeki (2006), **Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar**, LM Yay., İstanbul.
- KUT, Turgut- Türe, Fatma (Haz.) (1996), **Yazmadan Basmaya: Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar**, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul.
- KÜRKMAN, G. (2004), **Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar 1600-1923**, Matüsalem Yay., İstanbul.
- KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (1976), **Osmanlı-İngiliz İktisadi Münasebetleri II (1838-1850)**, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- LADY MONTAGU (Tarihsiz), **Türkiye Mektupları 1717-1718**, Çev. Aysel Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser.
- LAMARTİNE, A. de (1971), **Alphonse de Lamartine ve İstanbul Yazıları**, Haz. Çelik Gülersoy, Çev. Nurullah Berk, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- LECOMTE, Pretextat (Tarihsiz), **Türkiye'de Sanatlar ve Zeneatlar Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu**, Bas. Haz. Ayda Düz, tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- LEVEND, Agah Sırrı (1984), **Türk Edebiyatı Tarihi**, 1. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- LEWIS, Bernard (1975), **İstanbul ve Osmanlı Uygarlığı**, Çev. Nihal Önal, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- LEWIS, Bernard (1988), **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- LOTİ, Pierre (2000), **Türkiye İçin Mektuplar**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

- LOTİ, Pierre (tarihsiz), **Can Çekişen Türkiye 1914**, Çev. Fikret Şahoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- MAHİR, Banu (2005), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul.
- MAHMUD CELALEDDİN PAŞA (1979), **Mir’at-ı Hakikat**, Haz. İ.Miroğlu, M.Derin, M. Halacoğlu, Ö. Akdaş, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- MARDİN, Şerif (1962), **The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in The Modernization of Turkish Political Ideas**, Princeton University, Princeton.
- MARDİN, Şerif (1999), **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yay., İstanbul.
- MEHMED MURAD (2005), **Turfanda mı Yoksa Turfa mı**, Yayına haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yay. Ankara.
- MEHMET İZZET-M. ESAD-O.NURİ- A.KAMİL Beyler (2000), **Darüşşafaka Türkiye’de İlk Halk Mektebi, Darüşşafaka Nasıl Doğdu, Ne Hizmetler Etti, Nasıl Yaşıyor?**, Haz. Mehmet Kanar, Darüşşafakalılar Derneği, İstanbul.
- MEHMED RAUF (1946), **Genç Kız Kalbi**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- MEHMED RAUF (2010), **Eylül**, Kitap Zamanı Yay., İstanbul.
- MORAN, Berna (2001), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C.I, İletişim Yay., İstanbul.
- MUALLİM NACİ (2008), **Ömer’in Çocukluğu**, Yağmur yayınları, İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1981), **100 Soruda Türk Edebiyatı**, Gerçek Yay., İstanbul.
- MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet (1971), **Çağlayanlar**, Haz: Fethi Tevettoğlu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- MÜLAYİM, Selçuk (1983), **Sanat Tarihi Metodu**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.
- NABİZÂDE NAZİM (2005), **Zehra**, Haz. Zeynep Güleç, Akvaryum Yay., İstanbul.
- NACİ, Fethi (1990), **100 Soruda Türkiye’de Roman Ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yay., İstanbul.
- NAMİK KEMAL (2004), **İntibah**, Parıltı Yayınları, İstanbul.
- NEAVE, Dorina L. (1978), **Eski İstanbul’da Hayat**, Çev: Osman Öndeş, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- NERVAL, Gérard de (1974) , **Muhteşem İstanbul**, Çev: Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

- OKAY, M.Orhan (1969), **Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, Hareket Yay., İstanbul.
- OKAY, Orhan (1991), **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi**, Mili Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan (2005), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergah Yay., İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (1987), **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Hil Yayın, İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (2000), **Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek**, Timaş Yay., İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (2001), **Osmanlı Toplumunda Aile**, Pan Yayınları, İstanbul.
- OSMANOĞLU, Ayşe (1986), **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, Selçuk Yay., Ankara.
- ÖGEL, Zeynep (Ed.) (2009), **Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968/De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Lycee Painters 1868-1968**, Metinler: Semra Germaner, Gülsün Güvenli, Deniz Artun, Seza Sinanlar, Ö. Frauk Şerifoğlu, Pera Müzesi, İstanbul.
- ÖNDEŞ, Osman-MAKZUME, Erol (2003), **Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro**, Ed. Ö.F.Şerifoğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- ÖNDİN, Nilüfer (2011), **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İnsancıl Yay., İstanbul.
- ÖNSOY, Rifat (1988), **Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii ve Sanayileşme Politikası**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.
- ÖZENDES, E. (1995), **Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık 1839-1919**, İletişim Yay., İstanbul.
- ÖZENDES, Engin (1998), **Abdullah Freres: Ottoman Court Photographers**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- ÖZER, İlbeyi (2009), **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam Ve Moda**, Truva Yay., İstanbul.
- ÖZKAN, Kaan (Yay. Haz.) (2001), **Su Resimleri Süleyman Seyyid'den Günümüze Türk Resminde Suluboya**, 9 Kasım-29 Aralık Sergi Katalogu, Metinler: Turan Erol, Ferit Edgü, YKY, İstanbul
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1941), **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Maarif Matbaası, İstanbul.

- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1985), **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1989), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, YKY, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1993), **İbrahim Çallı**, YKY, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya (1997), **Çallı ve Atölyesi**, İş Bankası Yay., İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya (haz.) (1997), **Sami Yetik**, YKY, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya ((Tarihsiz), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İstanbul.
- ÖZTUNCAY, Bahattin (2003), **Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf: Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar**, Yay. Haz. Arzu Karamani Pekin, Meclis Şeyhun, Aygaz AŞ., C.I-II, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2003), **İstanbul Hatıralar ve Şehir**, YKY, İstanbul.
- PAMUK, Şevket (1984), **Osmanlı Ekonomisi ve Dünya Kapitalizmi (1820-1913)**, Yurt Yayınevi, Ankara.
- PARDOE, Julia (1967), **Yabancı Gözü İle 125 Yıl Önce İstanbul**, Çev. Bedriye Şanda, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- PARLA, Jale (1993), **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yay., İstanbul.
- PARLATIR, İsmail (2004), **Recai-zâde Mahmud Ekrem**, Akçağ Yay., Ankara.
- PEROT, J.-HITZEL, F.,-ANHEGGER, R. (2001), **Hatice Sultan İle Melling Kalfa**, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.
- READ, Herbert (1981), **Sanat ve Toplum**, Çev: Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara.
- RECAİZADE Mahmud Ekrem (2004), **Araba Sevdası**, Haz. Kemal Bek, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul
- RECAİZADE Mahmud Ekrem (2010), **Araba Sevdası**, Yay. Haz. Kayahan Yıldız-Muhammet Cüneyt Özcan, Kitap Zamanı Yayınları, İstanbul.
- RENDİ, Günsel (1974), **Batılılaşma Dönemi Minyatür Sanatı ve İlk Manzara Denemeleri**, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Ens. yayınlanmamış doçentlik tezi, Ankara.
- RENDİ, Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- RENDAG, G.-EROL, T. (1980), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.I, Tılgat Basımevi, İstanbul.
- RONA, Zeynep (1992), **Namık İsmail**, YKY, İstanbul.
- SAFA, Peyami (1988), **Türk İnkılabına Bakışlar**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- SAKAOĞLU, Necdet-AKBAYAR, Nuri (1999), **Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı**, Denizbank Yay., İstanbul.
- SAMİPAŞAZADE Sezai (1990), **Sergüzeşt**, MEB Yayınları, İstanbul.
- SARIDİKMEN, Gül (2007), **Türk Resminde İstanbul'un Mimarlık Örnekleri 1860-1960**, Dan. Semra Germaner, yayınlanmamış doktora tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatları. Ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- SELAHADDİN BEY (2008), **Türkiye 1867 Evrensel Sergisi**, Çev. Hakan Arca, İstanbul Fuar Merkezi Yay., İstanbul.
- SEVENGİL, Ahmet Refik (1996), **İstanbul Nasıl Eğleniyordu**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SHAW, Stanford-KURAL, Ezel (1977), **History of The Ottoman Empire and Modern Turkey**, C.II, Cambridge Univ. Press, London.
- SÖNMEZ, Zeki (2006), **Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- SÖZEN, Metin (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**, İş Bankası Yay., Ankara.
- SÖZEN, Metin-TAPAN, Mete (1973), **50 Yılın Türk Mimarisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (Ed.) (2003), **Resim Rarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (Ed.), **Türk Resim sanatının Bir Asırlık Öyküsü II**, Metinler: K. Giray, Z. İnankur, A. Gürçağlar, Ö. F. Şerifoğlu, A. Kamil Gören, K. Özsezgin, E. Batur, B. Ayvazoğlu, E. Ali çavuşoğlu, Rezan Has Müzesi, İstanbul
- ŞERİFOĞLU, Ömer, Faruk (Haz.) (2005), **Hoca Ali Rıza 1858-1930**, Metinler: Uğur Derman, Naciye Turgut, Ahmet Cem Ener, A.Şinasi Hisar, YKY, İstanbul.

- ŞERİFOĞLU, Ömer, Faruk- İlona BAYTAR (Ed.) (2008), **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Metinler: E. Batur, İ. Baytar, J. Berger, N. Berk, m. Cezar, a. Çoker, a. Muhip Dranas, f. Edgü, a. Kamil Gören, G. Sevinç Kaya, Şerif A. Hüseyin Haşim, S. Tansuğ, C. Tollu, TBMM Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı, İstanbul.
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (Haz.) (2014), **Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu I**, Danışmanlar: Semra Germaner, Hasan Bülent Kahraman, Erol Makzume, Raffi Portakal, Ankara, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, Ankara.
- ŞİŞMAN, Adnan (2004), **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, TTK, Ankara.
- TANINDI, Zeren (1996), **Türk Minyatür Sanatı**, Türkiye İş Bank. Yay., Ankara.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (Tarihsiz), **Huzur**, Tercüman 1001 Temel Eser.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1944), **Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti, Şiir ve Eserlerinden Parçalar**, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1956), **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi Cilt I**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1969), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1992), **Beş Şehir**, MEB Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2002), **Edebiyat Dersleri**, Haz. Abdullah Uçman, YKY, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1991), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1992), **Şenlikname Düzeni**, YKY, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1994), **Halil Paşa**, YKY, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer (1997), **Gelenekler Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- TAŞPINAR, Atila (2004), **Nazmi Ziya**, İstanbul.
- TAŞPINAR, Atila (2012), **Hoca Ali Rıza Bey**, Boyut Yay. İstanbul.
- TAVERNIER, J.B. (1980), **XVII. Asır Ortalarında Türkiye Üzerinden İran'a Seyahat**, Çev. Ertuğrul Güntekin, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- THALASSO, Adolphe (1988), **L'Art Otoman Les Peintres de Turquie (1910)**, Tıpkı Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- TUĞLACI, Pars (1981), **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.

- TUNCER, Hüseyin (1992), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir.
- TURANİ, Adnan (1984), **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.
- TURANİ, Adnan (1989), **19.Yüzyıldan Günümüze Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- TURANİ, Adnan (2003), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- UBUCİNİ, F., H., A. (1977), **1855’de Türkiye**, 2.Cilt, Çev: Ayda Düz, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- UĞURLU, Veysel (Haz.) (1997), **Avni Lifij**, Metin: A. Kamil Gören, YKY, İstanbul
- UNAT, F. Reşid (1968), **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, TTK., Ankara.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1976), **Aşk-ı Memnu**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1981), **Saray ve Ötesi Son Hatıralar**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1987), **Kırk Yıl**, Düz. Şemsettin Kutlu, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1992), **Onu Beklerken**, Düz: Şemsettin Kutlu, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Tic. A.Ş., İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2001), **Mai ve Siyah**, Yay. Haz. Enfel Doğan, Özgür Yay., İstanbul.
- ÜÇÖK, C.-MUMCU A. (1976), **Türk Hukuk Tarihi**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Ankara
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1942), **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1994), **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yay., İstanbul.
- ÜNVER, Süheyl (1949), **Ressam Levni Hayatı ve Eserleri**, MEB., İstanbul.
- ÜNVER, Süheyl (1949), **Ressam Ali Rıza- Hayatı ve Eserleri (1858-1930)**, TG Yay., Kemal Matbaası, İstanbul.
- ÜNVER, A. Süheyl (1954), **Müzehhib ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri**, Kemal Matbaası, İstanbul
- ÜNVER, Süheyl (Der.) (1980), **Yahya Kemal’in Dünyası**, Tercüman Tarih ve Kültür Yay., İstanbul.

- ÜSTÜNİPEK, Mehmet (2007), **Tanzimattan Cumhuriyete Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, Artes Yay., İstanbul.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet (metin yazarı) (2012), **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, Rezan Has Müzesi Yay., İstanbul.
- VICO, Giambattista (2007), **Yeni Bilim**, Çev. Sema Önal, Doğu Batı yayınları, İstanbul
- WILLIAMS, Haydn (2015), **Turquerie: 18. Yüzyılda Avrupa’da Türk Modası**, Çev. Nurettin Elhüseyni, YKY, İstanbul
- WÖLFFLİN, Heinrich (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- YAHYA KEMAL (2007), **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul.
- YAVUZ, Yıldırım (1981), **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, ODTÜ, Ankara.
- YETİK, Sami (1940), **Ressamlarımız**, C.I, Marifet Matbaası, İstanbul.
- YİRMİSEKİZ Çelebi Mehmed Efendi (Tarihsiz), **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin Fransa Sefaretnamesi**, haz. Abdullah Uçman, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- ZİHNİOĞLU, Yaprak (Yay.Haz.) (2007), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**: Güncelleştirilmiş Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul.

5.2. Makaleler

- ACAROĞLU, Türker (1971) , “Dergiciliğimiz”, **Türk Dili**, 233, Şubat: 389-394.
- AKALAY, Zeren, (1968), “Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, II, İstanbul, 102-115.
- AKDOĞAN, Günel, (1995), “Dünden Bugüne Bahçe Kültürümüz”, **Sanat Dünyamız**, Yıl.20, Sayı.58, Kış:7-14.
- AKSEL, Malik (1971), “Ressamlar Şehri Üsküdar”, **Sanat ve Folklor**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 273-279
- AKSEL, Malik (1971), “ Bir Cami Ressamı”, **Sanat ve Folklor**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 257-260

- AKŞİN, Sina (1992), “Eğitim Alanında Yapılanlar”, **Türkiye Tarihi 3**, Cem Yay., İstanbul, 179-181
- AKTAŞ, Şerif (2007), “Milli Edebiyat (1911-1923)”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Editörler: T. S. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz, M. Ö. Oğuz, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 183-268.
- AND, Metin (1967), “Eski İstanbul’da Ünlü Tiyatro Oyuncuları”, **Hayat Tarih Mecmuası**, S.11, Ankara, 14-18
- ARTUN, Deniz (2009), “Galatasaray Lisesi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Paris Atölyeleri”, **Mekteb-i Sultani’den Galatasaray Lisesine Ressamlar 1868-1968/De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Lycee Painters 1868-1968**, (Ed. Z. Ögel), Pera Müzesi Yay., İstanbul, 75-113
- AYVAZOĞLU, Beşir (1985), “Nerde O Eski Bahçeler O Eski İstanbul?”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:20, Sayı:58, Kış: 85-101.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2010), “İstanbul Kültürü ve Estetiği”, **Şehir ve Kültür: İstanbul**, Ed. Ahmet Emre Bilgili, TC. Kültür ve Turizm Bak., İstanbul
- BALCI, Perihan (1981), “Eski İstanbul Evleri”, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 8, Sayı: 21, Ocak: 2-9.
- BAŞKAN, Seyfi (1999), “Geçmişten Bugüne Türk ve Batı Sanatında Edebiyat-Resim İlişkileri”, **Antikdekor**, Sayı:54, 82-89.
- BATUR, Afife (1968), “Yıldız Serencebey’de Şeyh Zafir Türbesi, Kitaplık ve Çeşmesi”, **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, S.I, İstanbul, 103-136
- BATUR, Afife (2010), “Şeyh Zafir Külliyesi”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt 39, 79-80
- BAYKARA, Tuncer (1982), “Osmanlı Tarihi (1774’ten Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar)”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C.4, Görsel Yay.,734-800
- BERGER, John (1979), “Şeker Ahmed Paşa’nın Bir Resmi Üzerine”, Çev. Cevat Çapan, **Sanat Çevresi**, S.11, Eylül:4-7
- BERGER, John (2008), “Şeker Ahmed ve Orman”, **Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 221-225.

- BERK, Nurullah (1977), “ Hüseyin Avni Lifij (1889-1927)”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:3, Sayı:9, Ocak: 27-30.
- BERK, Nurullah (1979), “ Nazmi Ziya Güran”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:5, Sayı:15, Ocak: 43-46.
- BERK, Nurullah (1980), “Namık İsmail”, **Sanat Dünyamız**, S.18, Ocak:43-48
- BERK, Nurullah (1981), “ Hoca Ali Rıza’nın Desenleri”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:8, Sayı:21, Ocak: 42-45.
- BERKES,Niyazi , “Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım Yenilikçi-Gelenekçi Tartışması”, **CDTA**, C.I, 251-254
- BEYKAL, Canan (2006), “ Hoca Ali Rıza”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:97, Kış: 14-27.
- BULUT, Ümran (1997), “Müzeci, Perspektifçi,Eğitimci, Ressam Ahmet Ziya Akbulut”, **Arkitekt**, S.450, İstanbul, Haziran:60-65
- CANSEVER, Turgut (1995), “ İstanbul’da Bahçe Kültürü”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:20, Sayı:58, Kış: 21-23.
- CEZAR, Mustafa (1979), Şeker Ahmed Paşa’nın Tertiplelediği Resim Sergileri”, **Sanat Çevresi**, S.11, İstanbul, Eylül:8-11
- CEZAR, Mustafa (1983), “Güzel Sanatlar Akademisinden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesine”, **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Yay., 5-84
- ÇAĞMAN, Filiz (1982) “Anadolu Türk Minyatürü”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**,V, Görsel Yayınlar, İstanbul, 929-951.
- ÇAĞMAN, F. (1989), “ Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler”, **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yay.,11, İstanbul, 35-45.
- ÇETİN,Nurullah (2002), “II.Abdülhamid Dönemi Türk Romanı (1878-1908)”, **Hece**, Türk Romanı Özel Sayısı, 65/66/67, Ankara, 34-52
- ÇETİNTAŞ, Burak (2005), “ Türk Resmindeki Ünlü İzlenimci Ressam: Nazmi Ziya”, **Antikdekor**, Sayı: 86, 102-106.
- ÇOKER, Adnan (1983), “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/9, Ocak: 4-12
- ÇORUHLU, Tülin (1996), “Askeri Müze’de Asker Ressam Sami Yetik”, **Antikdekor**, Sayı:36, 104-106.

- DEMİRİZ, Yıldız, “Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C.5, Görsel Yay., İstanbul, 881-928
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1979), “Fecr-i Âti Topluluğu”, **Ulusal Kültür**, S.5, Temmuz: 78-120
- DRANAS, Ahmet Muhip (2008), “Şeker Ahmed Paşa”, **Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 195-198.
- DUBEN, İpek, A. (1992), “ Osman Hamdi’nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, (Yay.Haz. Zeynep Rona), Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 59-63.
- ELDEM, Sedat, H. (1974), “ Boğaziçi Yalıları”, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 1, Sayı: 1, Mayıs: 3-11.
- ERZEN, Jale, N. (1992), “ Osman Hamdi: Türk Resminde İkonografi Başlangıcı”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 99-104.
- EVYAPAN, Gönül A. (1995), “ 18. ve 19. Yüzyıllarda Türk Bahçe Sanatında İzlenen Batı Etkileri”, **Sanat Dünyamız**, Yıl.20, Sayı.58, Kış: 15-19.
- EYİCE, Semavi (1993), “Koleksiyon Açısından Değerli Tarih Açısından Belge Eski İstanbul Fotoğrafları”, **Antikdekor**, Sayı: 20, .90-95.
- EYİCE, Semavi, “Fossatiler”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C.XI, s. 5818-5823
- GARİPER, Cafer (2007), “Fecr-i Âti Topluluğu (1909-1912)”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 151-182
- GERMANER, Semra (1992), “!9. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler**, 2-5 Ekim 1990, Ed. Z. Rona, Mimar Sina Üniversitesi Yay., İstanbul, 105-112
- GERMANER, Semra (1993), “1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular”, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, 17-18 Aralık 1992, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 69-74
- GERMANER, Semra (1996), “Bir Karşılaştırma Claude Monet Nazmi Ziya” **P Dergisi**, Sayı:2, Yaz: 45-55.
- GERMANER, Semra (2000), “XIX. Yüzyıl Sanatından İki Etkileşim Örneği: Oryantalizm ve Türk Resminde Batılılaşma”, **Sanatta Etkileşim=Interactions in**

Art, 25-27 Kasım 1998, Ed. Zeynep Yasa Yaman, Hacettepe Üniversitesi-Türkiye İş Bankası Yay., , 116-121.

GERMANER, Semra (2009), “Mekteb-i Sultani’den Galatasaray’a Resim Eğitimi ve Sanata Katkı”, **Mekteb-i Sultani’den Galatasaray Lisesi’ne Ressamlar 1868-1968/De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/ From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Painters 1868-1968**, Ed. Zeynep Ögel, Pera Müzesi Yay., İstanbul, Şubat:3-47

GİRAY, Kıymet (2009), “Türk Resminin Natürmort Ustası: Süleyman Seyyid Bey”, **Antikdekor**, Sayı:114, 93-101.

GÖREN, A. Kamil (1994), “19. Yüzyıl Türk Sanatçılarının Ortak Özellikleri ve Primitifler, Darüşşafakalı Ressamlar Sorunu Üzerine”, **Sanat Çevresi**, S.193, İstanbul, Kasım: 52-55

GÖREN,A. Kamil (1995), “Hüseyin Avni Lifij”, **Sanat Çevresi**, S.196, İstanbul, Şubat: 46-49

GÖREN, Ahmet Kamil (1996), “Türkiye’de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi”, **Antik Dekor**, S.37, İstanbul, Kasım: 62-70

GÖREN, Ahmet Kamil (1996), “Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi/The Şişli Studio, The Vienna Exhibition and the proposed Berlin Exhibition”, **Türkiyemiz**, S.78, Akbank Kültür Yay., İstanbul, Mayıs: 50-59

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları:1 Sanayi-i Nefise Mektebi/ Arts Schools in Turkey:1 The History of Academy of Fine Arts”, **Türkiyemiz**, S.80, Akbank Yay. İstanbul, Ocak: 36-45

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19. yüzyıl Sanat Ortamında Türk Ressamlar”, **Antikdekor**, Sayı:42, 108-114.

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar”, **Türkiyemiz**, S.81, İstanbul, Mayıs: 28-41

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Sanatta Betimlemeye İlişkin Bir Değerlendirme”, **Antikdekor**, Sayı:39, 84-92.

- GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi’nden Viyana Sergisine”, **Antik Dekor**, S.41, İstanbul, Haziran: 112-121
- GÖREN, Ahmet Kamil (2004), “Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri”, (Yayına Hazırlayanlar) Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, **Sosyoloji Yıllığı-Kitap:11, Baykan Sezer’e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, Mart: 530-545
- GÖREN, Ahmet Kamil (2008) “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz. Ö. Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Mili Saraylar Daire Başkanlığı Yay., 17-69
- GÖREN, Ahmet Kamil (2008) “(Şeker) Ahmed Ali Paşa’yı Yazmak: Zamandizinsel Bir Deneme”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz. Ö. Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Mili Saraylar Daire Başkanlığı Yay.,231-248
- GÖKŞEN, E.N., “İlk Gerçekçi Romanımız: Araba Sevdası”, **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, 154, 622-624
- GÜLER, Sinan (2007), “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı Ehl-i Hireften Özgür Ressamlar Örgütüne”, **Osmanlı Ressamlar Gazetesi 1911-1914**, (Güncelleştirilmiş basım), Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- GÜRÇAĞLAR, Aykut (2010), “Cumhuriyet’in Eşiğinde Bir Ressam: Ali Sami Boyar”, **Antikdekor**, Sayı:119, 74-80.
- GÜRTUNA, Sevgi (1997), “1914 Kuşağı Ressamlarından Namıkİsmail”, **Antik Dekor**, S.44, İstanbul, Aralık: 84-90
- GÜVENLİ, Gülsün (2009), “İçeriği ve Yöntemleriyle Resim Dersleri”, **Mekteb-i Sultani’den Galatasaray Lisesi’ne Ressamlar 1868-1968/De Mekteb-i Sultan-i au Lycee de Galatasaray Peintres/ From Mekteb-i Sultan-i to Galatasaray Painters 1868-1968**, Ed. Zeynep Ögel,, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 51-73
- HAŞİM, Şerif Abdülkadirzade H. (2008), “Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa”, **Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 189-192.
- HİLAV, Selahattin (1997), “Düşünce Tarihi (1908-1980)”, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yay., İstanbul, 355-390
- İŞİN, Ekrem, “Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm”, **CDTA**, C.II, 352-362

- İPŞİRLİ, Mehmet (1998), “Huzur Dersleri”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.18, 441-444
- KALLEK, Cengiz (1992), “Biat”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.6, 120-124
- KAPLAN, Mehmet (1985), “Yeni Aydın Tipi: Büyük Reşid Paşa ve Şinasi”, **Tip Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul
- KARAL, E. Ziya (1942-1943), “Nizam-ı Cedid’e Dair Lahiyalar”, **Tarih Vesikaları** No:6,8, 11,12.
- KARAY, R. Halit (1939), “Zavallı Boğaziçi” **Ay Peşinde**, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 75
- KERMAN, Zeynep (1998), “Tanzimat Romanında Sanatkarlar”, **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Editörler: T. S. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz, M. Ö. Oğuz, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 17-41.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901)”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Editörler: T. S. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz, M. Ö. Oğuz, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 110-149.
- KÖKSAL, Ahmet (1991), “ Türk Resim Tarihinden Unutulmaz Bir Usta Halil Paşa”, **Antikdekor**, Sayı:13, 32-34.
- KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Nurdan (2011), “Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar:Manas Ailesi/Manas Family:The Armenian Artists Working for The Ottoman Court”, **Hacettepe Ün. Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.28, S.I, Ankara: 165-182
- LEİSTEN, Thomas (1995), “ İslam Bahçeleri”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:20, Sayı:58, Kış: 76-84.
- MAKZUME,Erol-KOCABAŞOĞLU, Esin (2004), “Félix Ziem (1821-1911) İstanbul ve Venedik Aşığı Ressam”, **Toplumsal Tarih**, S.121, Ocak: 58-61

MAJDA, Tadeusz (2000), “Avrupa Geleneği ve Türk Beğenisi: Sultan Abdülaziz’in Saray Ressamı Stanislaw Chelebowski”, **Sanatta Etkileşim**, Ed. Zeynep Y.Yaman, Hacettepe Üni. Sanat Tarihi Bölümü Ve Türkiye İş Bankası Yay., Ankara, 176-181
MARDİN, Şerif, “Baticılık”, **CDTA**, C.I, 245-250

MİLLİYET GAZETESİ (06/11/2010), “Taşkışla Mimarının Peşinde”.

MUTLU, Asım (1975), “ Türk Evleri”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:1, Sayı:3, ocak: 3-11.

MUTLU,Asım (1987), “Ressam Belkıs Mustafa’nın Yaşamı ve Onun Desenleri ile Yakın Çevresinden Bir Kesit”, **Sanat Çevresi**, S.101, Mart: 12-13

NOCHLIN, Linda (1983), “The İmaginary Orient”, **Art in America**, 71/5, May 1983, 118-131

OKAY, Orhan (2007), “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Editörler: T. S. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz, M. Ö. Oğuz, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 61-82.

ORTAYLI, İlber (1992), “ Osman Hamdi’nin Önündeki Gelenek”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, (Ed.) Zeynep Rona, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 123-131.

ÖDEKAN, Ayla (1997), “Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)”, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980)**, (Yay. Yön.) Sina Akşin, İstanbul, 503-590

ÖNDİN, Nilüfer (2008), “ Türk Resminde 1914 Kuşağı ve Edebiyat”, **Fen Edebiyat**, MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:6, 127-133.

ÖNER, Sema (1987), “Geçmişten Günümüze Önemli Bir Birikim Milli saraylar Tablo Koleksiyonu”, **Milli Saraylar Dergisi**, S.I, 87-95

ÖNER, Sema (2000), “Sultan II. Abdülhamid’in Saray Ressamları Luigi Acquarone ve Fausto Zonaro”, **Sanatta Etkileşim=Interactions in Art**, Ed. Z. Yasa Yaman, Hacettepe Üniversitesi sanat Tarihi Bölümü ve Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara: 186-191

ÖZ, Tahsin (1941), “Fransa Kralı Louis XVI’nın Selim III’e nâmesi”, **Tarih Vesikaları**, N.3, 198-202

ÖZCAN, Abdülkadir (1993), “Cülüs”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.8, 108-114

- ÖZERVARLI, M. Sait (2001), “Kadir Gecesi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.24, 124-125
- PAMUKCİYAN, K., “Balyan”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C.IV, 2088-2097
- PARLA, Jale (1992), “ Tanzimat Düşününde Batılılaşma’nın Sınırları (1)”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, Ed. Z. Rona, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 133-146.
- PARLATIR, İsmail (1992), “XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri”, **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı IV**, S. 481-482, Ocak-Şubat: 1-285
- RENDİ, Günsel (1980), “18. yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular:Topkapı Sarayı’ndaki Hamse-i Atayi’nin Minyatürleri”, **Bedrettin Cömert’e Armağan**, Hacettepe Üni., Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, Hacettepe Üni., Ankara, 481-496.
- RENDİ, Günsel (2000), “Tasvir-i Humayun. Portrenin Son Yüzyılı 1800-1922”, **Padişahın Portresi.- Tesavir-i Al-i Osman**, Metinler: J.Raby, H.G.Majer, J. Meyer zur Capellen, G. Necipoğlu, F. Çağman, S. Bağcı, B. Mahir, G. İrepoğlu, S. Bağcı, G. Rendi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 442-542
- SÖNMEZ, Zeki (1988), “ Abdülhalim Efendi, Seyyid”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt 1, 212.
- SÖNMEZ, Zeki (1992), “ Sanayi-i Nefise Kurulurken Türkiye’de Mimarlık Ortamı”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 153-159.
- SÖZEN,M.-SÖNMEZ, Z., “Anadolu Türk Mimarisi”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C.4-5, Görsel Yay., 801-880
- TANSUĞ, Sezer (1980), “Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek: 19. Yüzyıl Sonu Foto-Yorumcuları”, **Sanat Çevresi**, S.23, Eylül: 4-7
- TANSUĞ, Sezer (1981), “ Ressam Mehmet Ruhi Arel’in Sanat Gücü”, **Sanat Çevresi**, S.34, İstanbul, Ağustos:16-17
- TANSUĞ,Sezer (1983), “Bir Sanatçı Kuşağı İçinde Ressam Sami Yetik” **Sanat Çevresi**, S.60, İstanbul, Ekim:52-53
- TANSUĞ, Sezer (1992), “ Osman Hamdi Bey’in Resimlerinde Üslup Ayrımları”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, Ed. Z.Rona, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 161-163.

- TANSUĞ, Sezer (1994), “Bir Işık Devrimcisi Halil Paşa”, **Türkiyede Sanat**, S.13, İstanbul, Mart-Nisan: 43-45
- TANSUĞ, Sezer (1995), “Bahçe Duygusu”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:20, Say:58, Kış: 25-27.
- TANSUĞ, Sezer (2008), “19. Yüzyılın Asker Ressamları Şeker Ahmed Paşa ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi”, **Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 217-220
- TEKİNALP, Pelin Şahin (2011), “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması”, **Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Güz (15), 185-204
- TOLLU, Cemal (2008), “Şeker Ahmed Paşa”, **Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu-İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 199-205.
- TUĞLACI, Pars (1983), “Osmanlı Mimarisini Batılılaştıran Balyan Ailesi”, **Yıllar Boyu Tarih**, Şubat: 39-42
- TUNALI, İsmail (1992), “Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 165-167.
- TUNAYA, T. Zafer (1948), “Amme Hukukumuz Bakımından İkinci Meşrutiyetin Siyasi Tefekküründe Garpcılık Cereyanı”, **İstanbul Üni. Hukuk Fakültesi Mecmuası**, XIV, 586-630
- TURGUT, Naciye (2005), “Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930)”, **Hoca Ali Rıza (1858-1930)**, Haz. Ö. Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- TÜRCAN, Talip (2010), “Şûra”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt 39, 235-236
- UZUN, Mustafa (2001), “Kadir Gecesi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.24, 125-127
- ÜLKÜTAŞIR, M. Ş. (1966), “Türkiye’de İlk Balo”, **Hayat Tarih Mecmuası**, S.6, Temmuz: 40-41
- ÜLKÜTAŞIR, M. Ş. (1967), “İlk Posta Teşkilatımız Nasıl Kuruldu?”, **Hayat Tarih Mecmuası**, S.3, Nisan: 70-72

ÜNVER, Süheyl (1966), “Ressam Hüsnü Yusuf Bey Hakkında”, **Ankara Sanat Dergisi**, S.I, Mayıs:6-7

ÜNVER, Süheyl (2006), “Hoca Ali Rıza’nın Resim-Şiirleri”, Yay. Haz: Uğur Derman, **Antikdekor**, Sayı:93, 118-120.

ÜREKLİ, Fatma (2003), “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, **Tarih ve Toplum**, Cilt 39, Sayı:231, Mart:50-60

VARLIK, Bülent (1985), “Tanzimat ve Meşrutiyet Dergileri”, **Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, C.I, İletişim Yay., İstanbul, 112-115

YAMAN, Z. Yasa (Ed.) (2012), “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, TC. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

YETİK, Sami (1940), “Süleyman Seyit Bey (Miralay)”, **Güzel Sanatlar Dergisi**, S.2, İstanbul, 57-58

YUM, Şule (1993), “İstanbulda 19. Yy. Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri”, **Antik Dekor**, s.19, 32-38

5.3.İnternet Kaynakları

www.avnilifij.com/paintings.html

www.artamonline.com/25-onceki-muzayedeler

www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=18

www.sanalmuze.org/retrospektif

ÖZGEÇMİŞ

1970 Çanakkale Biga doğumlu Tuncay Gezgin, ilk, orta ve lise öğrenimini İstanbul’da yapmıştır. Marmara Üniversitesi Fransızca Öğretmenliği’nde lisansını, İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi’nde Doç. Dr. İlknur Kolay danışmanlığında “Bir Dekoratif Süsleme Örneği Olarak İstanbul Apartman Karoları” (2007) isimli teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. Bir süre sınıf öğretmeni olarak çalıştıktan sonra farklı üniversitelerde sanat tarihi ve tasarım tarihi konularında dersler vermiştir.

