

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE
RESİMLİ SÜRELİ YAYINLAR ÜZERİNDEN SANAT SÖYLEMLERİ**

DOKTORA TEZİ

Oğuz Alp DEDEOĞLU

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER

HAZİRAN 2022

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE RESİMLİ SÜRELİ YAYINLAR ÜZERİNDEN SANAT SÖYLEMLERİ

ÖZET

Bu tez, Osmanlı mecmualarında yer alan sanat reproduksiyonları ve sanat metinleri üzerinden Osmanlı modernizmi tartışmalarına katkı sunmayı amaç edinmiştir. Batı kültürü ile etkileşim sonucu medeniyet ve terakki fikriyle birlikte Osmanlı coğrafyasına yeni bir sanat söylemi sirayet etmişti. Osmanlı mecmualarında sanattan türlü biçimlerde bahsedilirken aynı zamanda mecmualarda görsellik gelişme gösteriyor ve sanat reproduksiyonları bu görsellikte önemli bir alanı işgal ediyordu. Tezde görsel ve metinsel biçimlerde kendini gösteren sanat söylemlerine ve görsellerine klasik sanat tarihi historiografyasına alternatif bir yaklaşımla süreli yayınlar perspektifinden yaklaşılmıştır. 1863 ve 1922 yılları arasında yayımlanan Osmanlı süreli yayınları araştırma dahilinde tutulmuştur. Süreli yayınlar, politik, toplumsal, ekonomik, ticari, modernleşme bağlamlarıyla iç içe neşriyatlar bütünü olarak ele alınmış ve tez bu bağlamlardan hareketle üç temel problematik üzerine inşa edilmiştir. Birinci problematiği, sanatın metinler aracılığı ile ifade, üslup ve içerik boyutları oluşturur. Sanat üzerine yapılan tanımlamalar, sanatın terakki düşüncesi üzerinden söylemleri, sanat diline ve terminolojisine yansıyan söylemler, Doğu ve Batı sanat tarihine dair söylemler bu mesele içerisinde değerlendirilmiştir. İkinci temel problematik resimli dergilerde sıklıkla rastlanan sanat reproduksiyonlarının kaynakları ve sunum biçimleridir. Literatürde mecmuaların yerel ve uluslararası reproduksiyon hareketliliği, üzerinde çok durulmayan bir konu olarak hak ettiği değeri görmemiştir. Literatürde muhtelif ipuçlarından yola çıkılarak, Avrupa dijital gazete arşivlerinde yapılan araştırmalarla bu reproduksiyon hareketliliği olabildiğince detaylı aktarılmaya çalışılmıştır. Bu surette Osmanlı ve Batılı baskı ve gazete şirketleri arasında reproduksiyon ağının varlığını kanıtlayan birçok görsel tespit edilmiştir. Bu araştırma sırasında Osmanlı mecmualarında yayımlanan ama bilgileri verilmeyen çoğu eserin sanatçı bilgileri ortaya çıkarılmıştır. Bununla birlikte reproduksiyonların ülkeler arasında geçirdiği dönüşümleri, sunum biçimlerindeki farklılıkları ve benzerlikleri tespit edilmiştir. Üçüncü temel problematik ele alınan sanat metninin, sanat reproduksiyonlarının ortaya çıkardığı meselelerin modernleşme sürecindeki konumuyla ilgilidir. Bu vesileyle K. D. Watenpaugh ve T. Mitchell okumaları üzerinden Osmanlı modernizmi ekseninde Osmanlı orta sınıfı ile süreli yayınlar ilişkisi değerlendirilmiştir. Bu konu kapsamında sanat metninin ve reproduksiyonlarının



modernist söylemle örtüşen işlevleri, reproduksiyonlarda ön planda olan kadın ve aile görselliği, güzel sanatlar söyleminin karikatürlere etki eden tarafları değerlendirilmiştir. Sonuç olarak süreli yayınların sanatı ifade etme biçimleri ve bu yöndeki çabaları, sanat tarihi historiografisi, matbuat tarihi ve Osmanlı modernleşmesi çalışmalarına katkı sunabilecek bir argümandır.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Modernizmi, Osmanlı Resimli Süreli Yayınları, Osmanlı Görsel Kültürü, Sanat Reprodüksiyonu.



ART DISCOURSES THROUGH ILLUSTRATED PERIODICALS IN LATE OTTOMAN CULTURE

ABSTRACT

This dissertation aims to contribute to Ottoman modernization discussions through art reproductions and art-related writings in illustrated periodicals published in the Ottoman region. As a result of interaction with Western culture, a new art discourse spread to the Ottoman Empire with the idea of civilization and progress. While art-related writings were mentioned in various forms in Ottoman periodicals, visuality was developing in periodicals simultaneously, and art reproductions occupied an important area in this. In this study, art discourses and visuals that show themselves in visual and textual forms are approached from the perspective of periodicals with an alternative approach to classical art history historiography. Ottoman periodicals, published between 1863 and 1922, were included in the dissertation. Periodicals are considered as publications combined with political, social, economic, commercial, and modernization contexts, and the study is built on three fundamental problematics based on these contexts. The first problem is the expression, style, and content of art through texts. Definitions made on art, discourses on the idea of the progress of art, discourses reflected in the language and terminology of an art, and discourses on Eastern and Western art history have been evaluated within this case. The second problem involves the sources and presentation styles of art reproductions frequently encountered in illustrated periodicals. The local and international reproduction mobility of periodicals has not received the value it deserves as a subject that has not been given much attention. Based on various clues in the literature, this reproduction mobility has been tried to be conveyed as detailed as possible with the research made in the European digital newspaper archives. In this way, many images have been identified that prove the existence of a reproduction network between Ottoman and Western printing and newspaper companies. In this study, the artist information of most of the paintings that were published in Ottoman periodicals was revealed. In addition to this, the transformations of the reproductions between countries and the differences and similarities in presentation styles have been determined. The third problem is related to the position of the issues raised by the art-related writings and art reproductions in the modernization process. On this occasion, the relationship between the Ottoman middle class and periodicals was evaluated on the line of Ottoman modernism through the readings of K. D. Watenpaugh and T. Mitchell. Within the scope of this subject, the functions of art-related writings and reproductions that overlap with the modernist discourse, the visuality of women and family, which are at the forefront of reproductions, and the effects of fine arts discourse on cartoons are evaluated.



As a result, how periodicals express art and their efforts in this area is an argument that can contribute to the historiography of art history, history of the press, and Ottoman modernization.

Key words: Ottoman Modernity, Ottoman Illustrated Periodicals, Ottoman Visual Culture, Art Reproduction.





ÖNSÖZ

Osmanlı modernleşmesi ve matbuat tarihi ile ilgili bir tez ortaya çıkarmam için yoğun çaba sarf etmem gerekiyordu. Sanat tecrübemizin ve anlayışımızın kökenlerini daha iyi anlamak adına girmiş olduğum bu yolda birçok yeni bilgi ve dokümanla ilgilenmeliydim. Nihayetinde onları derleyip bütüncül bir çalışma ortaya koyabildiysem bu sadece bana ait bir başarı değildir. Bu vesileyle Doç. Dr. A. Sinan Güler'e teze olan katkılarının yanı sıra akademik etik konusunda kendisinden çok şey öğrendiğim ve öğreneceğimi düşündüğüm için; Doç. Dr. A. Ahmet Ersoy'a ufuk açıcı görüşleri ve yönlendirmeleri için, Doç. Dr. Şükrü Sönmezer'e özverili destekleri için, Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak ve Prof. Dr. Mehmet Üstünipek'e savuma esnasındaki akademik katkıları ve destekleyici görüşleri için, dostlarım Dr. Sirun Özçelik'e ve Mustafa Genç'e muhtelif konulardaki yardımları için ve Özden Dedeoğlu'na doktora süreci boyunca gösterdiği editöryal ve manevi destekleri için sadece teşekkür edebiliyorum. Okurlara saygımın bir gereği olarak metinde var olması muhtemel çevrimyazı hataları için özür dilemeyi bir borç bilirim.

Oğuz Alp Dedeoğlu



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	xv
İÇİNDEKİLER	xvii
RESİM LİSTESİ	xxi
KISALTMALAR	xxvii
1. GİRİŞ	29
1.1. Çalışmanın Amacı	29
1.2. Çalışmanın Kapsamı	30
1.3. Çalışmanın Yöntemi	32
2. AVRUPA VE OSMANLI MATBUATINDA RESİMLİ SÜRELİ YAYINLAR VE SANAT REPRODÜKSİYONU	37
2.1. Avrupa’da Resimli Süreli Yayınların ve Reprodüksiyonun Gelişimi	37
2.2. Foto-Mekanik Gelişmeler ve Sanat Reprodüksiyonunun Endüstrileşmesi	45
2.3. Reprodüksiyonun Cazibesi ve Etkileri	47
2.4. Osmanlı Mecmualarının Teknik İmkanları ve Beşerî Kaynakları	49
2.5. Osmanlı Basın Tarihi Yazıcılığında Resimli Süreli Yayınların Yeri	54
3. GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SÜRELİ YAYINLARDA SANAT SÖYLEMLERİ	59
3.1. Osmanlı Süreli Yayınlarında Sanat Meselesi Üzerine Yazılar	59
3.2. Sanatın Tanımı Problematiği	65
3.3. Sanayi ve Terakki	69
3.4. Sanat Tarihinin Kullanımı ve İlişkili Metinler	78
3.4.1. Mimarlık Tarihine İlişkin Yazılar	78
3.4.2. Batı Sanatı Tarihine İlişkin Yazılar	84
4. GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE RESİMLİ SÜRELİ YAYINLARDA SANAT REPRODÜKSİYONLARI	93
4.1. Osmanlı Mecmualarındaki Sanat Reprodüksiyonlarının Yerel Kaynakları: Amerikan Han, <i>Avedaper Dğayots Hamar</i> ve <i>Angeliaphoros</i>	93
4.2. Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Mecmualarda Sanat Reprodüksiyonlarının Batılı Kaynakları ve Dolaşımı	102



4.3. Servet-i Fünun Mecmuası ve Mösyö Napier İmzalı Sanat Reprodüksiyonları.....	106
4.4. Osmanlı Resimli Süreli Yayınları ile Batılı Baskı Firmalarının İlişkisi.....	114
4.4.1. Richard Bong X. A. ve Modern Kunst Illustrierte Zeitschrift.....	115
4.4.2. Servet-i Fünun ile Die Gartenlaube.....	122
4.4.3. Diğer Avrupalı Baskı Şirketleri ve Yayınları.....	128
4.4.4. Mahasin ve Avrupa Süreli Yayınları.....	134
4.5. Osmanlı Mecmualarında Resim Misyonu ve Sanat Reprodüksiyonlarıyla İlişkisi	139
5. SANAT REPRODÜKSİYONLARININ VE SANAT METİNLERİNDEKİ SÖYLEMLERİN MODERNLEŞME BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ	179
6. SONUÇ	191
KAYNAKÇA.....	197
EKLER	203
ÖZGEÇMİŞ.....	211



RESİM LİSTESİ

Resim 1.1: La garde-barrière, L'Illustration, 25 Temmuz 1891. S. 526.	42
Resim 4.2: Yeni Yıl. Avedaper, 1 Ocak 1884.	94
Resim 4.3: Mir'at-ı Âlem'in İkinci Döneminin İlk Kapak Görseli. 2 Temmuz 1884.....	94
Resim 4.4: Arslanın Bir Kıza Taaşuku, Mir'at-ı Âlem, 1884. S.7.....	96
Resim 4.5: Bir Aslanın Gelini, Avedaper, 1 Ağustos 1884. S.8.	96
Resim 4.6: La Novia del Leon (Copia de un Cuadro de Gabriel Max). El Mundo Ilustrado. 1879	96
Resim 4.7: Kötü Yönetmek, Avedaper, 1 Ekim 1884. S.10.....	97
Resim 4.8: Kar-Kızak, Mir'at-ı Âlem, 1884. S.8.....	97
Resim 4.9: Shakespeare'in Stratford'daki Doğduğu Ev (Üstte). Shakespeare'in Heykeli (Altta), Avedaper,1 Eylül 1886. S.9.	98
Resim 4.10: Stratford'ta Shakespeare'in Doğduğu Hane (Üstte), Shakespeare'in Statüsü (Altta), Manzara, 13 Mart 1887. S.1.....	98
Resim 4.11: Ganj Nehri ve Sahilinde Bir Küçük Mabet, Manzara, 13 Mayıs 1887, S.5.	99
Resim 4.12: Henry Martin Evi, Avedaper, 1 Temmuz 1886, S.7.....	99
Resim 4.13: Aile: mektebinden firar eden hafidinin büyük validesi takdir ediyor, Musavver Fen ve Edeb, 1 Haziran 1899. S.10.....	100
Resim 4.14: Annesiz Çocuk, Angeliaphoros, 1 Ocak 1890, S.1.	100
Resim 4.15: Serçeler, Angeliaphoros Çocuklar İçin, 1 Haziran 1890, S. 6.....	101
Resim 4.16: Nev Bahar, SF. 1891, S.2.....	101
Resim 4.17: Bahar Kuşları, Musavver Fen ve Edeb, 27 Nisan 1899, S. 6.	101
Resim 4.18: İspanya'nın Sevilla Köylülerinin Hicreti Ayine-i Vatan. 31 Ocak 1867. S. 3.	104
Resim 4.19: Fair at Seville/Sevilla'da Panayır. ILN. 15 Ocak 1859. S. 955.....	105
Resim 4.20: Cosette. Paris Salon Sergisi Kataloğu. 1882.	107
Resim 4.21: İsimsiz. SF. 23 Nisan 1891. S. 5.....	107
Resim 4.22: Sanayi-i Nefiseden – Ressam Robiquet'nin Tablosu: Tâline Bakan Kız. SF. 24 Mart 1892. S. 54.....	109
Resim 4.23: Sanayi-i Nefiseden: Çıraklar, SF, S. 72.18 Temmuz 1892. S.72.....	110
Resim 4.24: Wit in Zwart/Siyah ve Beyaz. De Nieuwe Belgische Illustratie. 1891-1892. S. 3	110
Resim 4.25: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Gül Hırsız. SF. 19 Mayıs 1892. S. 61.	111
Resim 4.26: Parfüm de Rose/Gül Kokusu, La Famille. 1890.	111
Resim 4.27: Mme Molé-Raymond. Kartpostal. 1902	112
Resim 4.28: Mantonlu Bayan. SF. 8 Eylül 1892. S.78.....	112
Resim 4.29: Fakirin Taâmı. SF. 3 Kasım 1892. S.86.....	113
Resim 4.30: Richard Bong X.A. Şirketi Anteti.....	115
Resim 4.31: Gevher-i Siyah. SF. 3 Aralık 1896. S. 299.....	116
Resim 4.32: Benjamin Constant: Schwarze Diamanten/Siyah Elmas, MKIZ. 1895. C. 9. .	116



Resim 4.33: Velosipedde. SF. 11 Ekim 1899. S. 439.	117
Resim 4.34: Auf Einer Norwegischen Landsrasse/ Norveç Köy Yolunda. MKIZ. 1895. C.9.	118
Resim 4.35: Tablo: Ezhar-ı Bahar, SF. 3 Ekim 1900. S. 490.	119
Resim 4.36: Abfelblüte/Elma Çiçeği. MKIZ. C. 14. s.113. 1900.	119
Resim 4.37: Tablo: Gözler, Dudaklar!, SF. 28 Mayıs 1899. S. 472.	120
Resim 4.38: Maritana, MKIZ. C. 14. 1900.	120
Resim 4.39: Ahenk-i Cuybar. SF. 17 Kasım 1898. S.401.	121
Resim 4.40: Die Gartenlaube Kapak Resmi. 1898.	122
Resim 4.41: Salome SF. 5 Mayıs 1898. S.373.	123
Resim 4.42: Extrapost. Die Gardenlaube. 1896. S.51.	124
Resim 4.43: Sevimli Yavrular. SF. 17 Şubat 1898. S.362.	124
Resim 4.44: Tesir-i Elhan. SF. 7 Nisan 1898. S.369.	125
Resim 4.45: Fern der Heimat/Evden Uzakta, Die Gartenlaube, 1897. S.53.	125
Resim 4.46: Albüm Karşısında. SF. 7 Temmuz 1898. S.382.	126
Resim 4.47: Unterm Lindenbaum/Ihlamur Ağacının Altında. Die Gartenlaube. S. 9 1898.	126
Resim 4.48: Çiçekler, Yemişler!. SF. 21 Nisan 1898. S.371.	127
Resim 4.49: Blindekuh/Körebe Oyunu. Die Gartenlaube. 1897. S.3.	127
Resim 4.50: Aile Eğlencesi. SF. 29 Temmuz 1897. S.333.	127
Resim 4.51: Nurlar İçinde. SF. 23 Haziran 1898. S. 380.	128
Resim 4.52: Frühling/Bahar. Illustrierte Zeitung. 14 Nisan 1898. S. 2859.	128
Resim 4.53: Spring Flowers/Bahar Çiçekleri. ILN. 11 Mayıs 1889. Sf.601.	129
Resim 4.54: Tablo: Bir Etek Çiçek. SF. 7 Aralık 1899. S. 456.	129
Resim 4.55: Bir Levha, SF. 6 Temmuz 1900. S. 487.	130
Resim 4.56: Flor de Estio/Yaz Çiçeği. La Ilustración Española y Americana. 22 Ağustos 1894. S.31.	130
Resim 4.57: Ihr Gefolge (Son Trapeau). BPG. 1862, Sf. 141.	132
Resim 4.58: Einen Augen Geduld/Dur Biraz!. BPG. 1862. Sf. 181.	132
Resim 4.59: Iphigenie. BPG. 1862. Sf. 144.	132
Resim 4.60: Expactation/Ümit. ILN. 25 Haziran 1892.	133
Resim 4.61: İntizar. SF. 2 Mayıs 1901. S.529.	133
Resim 4.62: Erwartung/Ümit. Berlin Photographic Company.	133
Resim 4.63: Expectation/Ümit, The Graphic. 01 Ekim 1891.	133
Resim 4.64: Küçük Hemşire, Mahasin 14 Eylül 1908. S.1.	135
Resim 4.65: Little Sister/Küçük Kız Kardeş. WPW.	135
Resim 4.66: Londoner Blumenmädchen/Londralı Çiçekçi Kız. Das Buch für alle, 1896... ..	136
Resim 4.67: Demeti On Para!. Mahasin. 14 Temmuz 1909.S. 8.	136
Resim 4.68: Terane-i Bahar. Mahasin. 15 Ekim 1908. S.2.	138
Resim 4.69: Muhabbet-i Maderane. Mahasin. 14 Ağustos 1909. S. 9.	139
Resim 4.70: Zwei Mütter/İki Anne. Das Buch für alle. 1890.	139
Resim 4.71: Başlık İllüstrasyonu, Ayine-i Vatan. 28 Ocak 1867.	140
Resim 4.72: Başlık İllüstrasyonu, Musavver Medeniyet. 19 Şubat 1875.	143
Resim 4.73: İsimsiz. Mir'at-ı Âlem. 1882?. S.18.	147
Resim 4.74: İsimsiz. Mir'at-ı Âlem. 1882?. S.18.	147
Resim 4.75: Mesud Bir Famiya Validesi: Mösyö Konstantin'in bir Tablosu, Mir'at-ı Âlem, 1882. S.20.	148
Resim 4.76: Heykel Nasıl Yapılır?. Avedaper. Ağustos 1882. S.8.	150



Resim 4.77: Sengetıraş. Mir'at-ı Âlem. 1884?. S. 9.	150
Resim 4.78: Sanayi-i Nefiseden Tablo: O Çehre. SF. 18 Ağustos 1892. S. 75.....	158
Resim 4.79: Heykeltıraşlık: Çoban ve Keçileri, SF. 13 Ekim 1892. S. 83.....	159
Resim 4.80: Fakir Kızlar. SF. 22 Eylül 1892. S.80.	161
Resim 4.81: Allı Turplarım Var!. SF. 27 Ekim 1892. S.85.....	162
Resim 4.82: Ertuğrul Gazi Hazretleri Türbe-i Şerifleri Malumat. 13 Haziran 1895. S.3....	165
Resim 4.83: Hayat-ı Fersevide. Malumat. 5 Ağustos 1895. S. 8.....	166
Resim 4.84: Bi tab-ı garim, Malumat. 11 Mart 1897. S. 73.	167
Resim 5.85: Çingiraklı Tatar mecmuasından bir karikatür.	184
Resim 5.86: Latife mecmuasından bir karikatür	185





KISALTMALAR

ACR	: <i>Union Catalog of Armenian Continuing Resources</i>
Alm	: Almanca
APBC	: <i>Autotype Printing and Publishing Company</i>
ATK	: İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar
BNA	: <i>The British Newspaper Archive</i>
BNE	: <i>Biblioteca Nacional de España</i>
BNF-	
Gallica	: <i>Bibliothèque nationale de France - Gallica</i>
BOUN-SF	: Boğaziçi Üniversitesi - “Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi” projesi
BPG	: <i>Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft : Kunstverlag</i>
	: <i>begründet</i>
C	: Cilt
DNB	: <i>Deutschen Nationalbibliothek</i>
H	: Hicrî
HTU	: Hakkı Tarık Us Osmanlı Süreli Yayınları Dijital Arşivi
IA	: <i>Internet Archive</i>
ILN	: <i>The Illustrated London News</i>
IRCICA	: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
İng	: İngilizce
M	: Miladi
MK	: Milli Kütüphane Süreli Yayınlar Dijital Arşivi
MKIZ	: <i>Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift</i>
ORCG	: <i>Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi</i>
Osm T	: Osmanlı Türkçesi
PG	: <i>Project Gutenberg</i>
s	: Sayfa
S	: Sayı
SF	: <i>Servet-i Fünun</i>
UBH	: <i>Universitätsbibliothek Heidelberg - digital</i>
X.A.	: <i>Xylographischen Anstalt/Atelier</i>



1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Geç dönem Osmanlı kültüründe modernleşme ekseninde politik, toplumsal ve ticari koşullarda üretilen süreli yayınlardaki sanata dair söylemleri ve pratikleri incelemektir. Süreli yayınlar ve sanat bir arada düşünüldüğünde geniş bir araştırma alanı ile karşılaşmaktadır. Nitekim Avrupa'da ve Osmanlı coğrafyasında resimli mecmua kültürünün yarattığı birçok alan söz konusudur. Sanatın süreli yayınlarda etkileşime girdiği alanlar ve bu alanlarda sanatın ifade biçimleri araştırmanın ana problematiğini oluşturmaktadır. Buradan hareketle Osmanlı mecmularında sanatın hangi bağlamlarda ele alındığının izi sürülmüştür. Aynı zamanda Osmanlı mecmularında yayımlanan sanat reproduksiyonlarının yerelde ve Avrupa'da izi sürülerek, Avrupalı baskı şirketleri ve resimli dergilerle olan iş birliklerinin ve kesişimlerin tespiti yapılmıştır. Bu sayede Osmanlı mecmularının dahil olduğu reproduksiyon ağı ve reproduksiyonların sunumları arasında benzerlikler ve farklılıklar görünür kılınmaya çalışılarak 19. yüzyıl Osmanlı matbuat tarihi çalışmalarına yeni bir katkı sunulması amaçlanmıştır.

Modernleşme, süreli yayınlarda politika tarafından desteklenen, yönlendirilen bir dinamik olarak görülmektedir. Aynı zamanda süreli yayınlar, orta sınıfı modernliğe davet eden çeşitli imgelere ve metinlere sahne olmuştur. Süreli yayınlardaki modernlik iddiasında sanat başat bir rol oynamaktadır. Sanat, görsellikte kendisini sahnelerken aynı zamanda kültürel, dilsel, ticari, etik, tarihsel bağlamlarda metinsel olarak kendini göstermiştir. Nihayetinde Osmanlı süreli yayınları üzerine yapılan metinsel ve görsel araştırmalardan elde edilen verilerin modernleşme ekseninde değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu sayede süreli yayınlardaki sanat içeriğinin Osmanlı modernleşmesindeki rolünün ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Geç dönem Osmanlısında, Batılılaşma ekseninde yönetim ve maarif alanında atılımlar yaşıyor, kendi eğitilmiş ve hünerli insan gücünü yaratmaya çalışan merkezi politikalar yürütülüyordu. Aynı zamanda saraya karşı muhalif sesler güçlenmeye ve örgütlenmeye ba lamı tı. Toplumsal dönüşümler orta sınıfın ve tüccar sınıfının y kseli iyle sonuçlarını gösteriyordu. Basın bu dönemin tanığı ve s zc s yd . *Garblıla ma, modernleşme, terakki, medeniyet* gibi düşünce ve kavramların olgunla tırıldığı ve yayıldığı bir alandı. Bir yandan da sarayın etkin olan politikalarıyla yönlendirilen, sansürle sınırlanan bir basın hayatı söz konusuydu.

Medeniyet ve terakki düşüncelerini besleyen metinlerle sanat konusu yeni orta sınıfın zihin dünyasına ta ınmı tı. Daha sonra Avrupa'dan sanat haberleri, tercümeler, biyografiler gibi biçimlerde güzel sanatların aktarımı devam etti. Edebiyatın estetik tartışmalarının satır aralarında devam eden güzel sanatlar dili aynı zamanda reproduksiyonlara eşlik eden edebi formlara büründü. II. Meşrutiyet'ten sonra ise *logos* olarak sanatın, sanat tarihinin ve estetiğı aktaran yazılar süreli yayınlar sahnesine  ıktı. Batıdaki bilimsel gelişmeler ışığında yaşanan endüstrileşme, süreli yayın dünyasını da etkilemişti. Kökenleri 17. yüzyıla dayanan gazetecilik, baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte 19. yüzyılda modern sürecini ba latmı tı. Baskı tekniğindeki yeni buluşlar reproduksiyonu pratik hale getirmişti. Bu dönemde İngiltere, Fransa ve Almanya'da ortaya çıkan resimli dergiler ilk modern resimli dergiler olarak kabul görmüştür. 1830'lardan itibaren artış gösteren Avrupa resimli dergileri mekanik baskı tekniğı geli meleriyle birlikte aşama kaydetmiş, 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafin etkin kullanımıyla büyük dönüşümler ya amı tır. Baskıların end strile mesi, yeni rekabet alanları ve yeni i  birlikleri ortaya çıkarmış; bu durum ülkeler arası etkileşimi artırmıştır. Osmanlı resimli süreli yayınlardaki sanat reproduksiyonlarının, reproduksiyonların ticaret ağı, baskı üretim süreçleri, reproduksiyonun estetiğı, sanatın dolaşımı, modernleşme gibi konu ve kavramlarıyla temas ettiğini söylemek mümkündür. Sanat söyleminin sürecine olabildiğince ışık tutmak ve reproduksiyon yayımının gelişimini takip edebilmek adına çalışmanın kapsamında 1863-1922 yılları arasında yayımlanan Osmanlı süreli yayınları incelenmiştir.

Yukarıda sayılan gelişmeler, olgular, kavramlar ışığında ilk bölümde (**Bölüm 2. Avrupa ve Osmanlı Matbuatında Resimli Süreli Yayınlar ve Sanat Reprodüksiyonu**) Avrupa reprodüksiyon ağının oluşumuna değinilmiştir. Bunun için öncelikle Avrupa coğrafyasında süreli yayınlar ve resimli süreli yayınların gelişimi belli başlı resimli yayınların ortaya çıkışı ve beslendikleri sosyolojik, bilimsel ve politik ortamlardan söz edilmiştir. Ardından reprodüksiyon modasının başlıca kaynakları olan baskı teknikleri ve endüstrileşmeye değinilmiş daha sonra bu modanın yarattığı reprodüksiyon problematiği Walter Benjamin üzerinden tartışılmıştır. Reprodüksiyonun Avrupa'da gelişim aşamaları ve yarattığı cazibe ortaya koyulduktan sonra Osmanlı coğrafyasında süreli yayınların çıkış koşulları mercek altına alınmış, bunun için teknik imkanlar ve beşerî kaynaklar incelenmiştir. Bu bölümün sonunda Osmanlı resimli yayınlarının tarih disiplini ele alınmış biçimleri, Orhan Koloğlu'nun çalışmaları üzerinden kritik edilmiştir.

İkinci bölümde, (**Bölüm 3. Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Süreli Yayınlarda Sanat Söylemleri**) Osmanlı süreli yayınlarında sanat metnlerinin izi sürülmüştür. Öncelikle sanat metnlerinin görünür olmaya başladığı 1870'lerden artış gösterdiği II. Meşrutiyet dönemine ve oradan Cumhuriyet ilanına kadar olan süreye kadar yayınlanan önemli sanat metinleri ve içerdikleri konulara değinilmiştir. Ardından modernleşme problematiği bağlamında ele alınabilecek metinler tasnif edilerek kendi içlerinde yeniden incelenmiştir. Böylece ortaya sanatın tanımına dair problematikleri ele alan metinler, terakki ve sanayinin bir parçası olarak sanatı ele alan metinler, sanat tarihi yazıcılığının ve anlatımının bir parçası olarak metinler olmak üzere üç grupta incelenebilecek metinler ortaya çıkmıştır. "Sanat Tarihinin Kullanımı ve İlişkin Metinler" konusunda mevcut koşulların sanat tarihi yazımına etkilerini incelemek ve kültürel karşılaştırmalarını yapmak adına metinler iki başlıkta tasnif edilmiştir. Yerel sanat tarihi yazımı genel itibarıyla mimarlık üzerinden olduğu için mimarlık tarihine ilişkin yazılar, Batı sanat tarihine ilişkin yazılardan ayrı olarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, (**Bölüm 4. Osmanlı Süreli Yayınlarında Sanat Reprodüksiyonları**) konusu işlenmiştir. Osmanlı resimli mecmualarının mevcut koşullarda resim yayımlama girişimlerinin sonucu olarak yöneldikleri ticari girişimler irdelenmiştir. Avrupa'ya açılmadan önce matbaaların yerel kaynaklardan nasıl beslendiği ve ilişkinin boyutları tespit edilen örnekler üzerinden ortaya koyulmuştur.

Daha sonra reproduksiyon ticareti için Avrupa'ya yönelen mecmuaların Avrupa ile hangi kanallar üzerinden temas ettikleri konusu irdelenmiştir. İlgili bölümde Osmanlı mecmualarıyla Avrupa süreli yayınlarında yayımlanan aynı veya benzer reproduksiyonlar tespit edilerek ticari ilişkinin haritası ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda ilişki kurulan baskı şirketlerinin tespiti yine bu örnekler üzerinden mümkün olabilmektedir. Eşleşen reproduksiyonların araştırması sonucunda tespit edilen ve tezde geçen örnekler, sanatçı, baskı şirketi, dergi, ülke ve yıl bilgilerini içeren bir tablo halinde **EK C'**de sunulmuştur. Resim yayınlamak sadece ticari bir ilişki kurmaktan ibaret olarak düşünülmemiş olup resim yayınlama sürecinin söylem boyutu da değerlendirilmiştir. Söz konusu bölüm sonunda, bir Osmanlı mecmuasının resim yayınlama amacını, arzusunu dile getiriş üslubu, resmi değerlendirme biçimleri kısaca resim yayınının söylemlerinin ortaya çıkarılması hedeflenerek, mecmuaların misyonları incelenmiştir. Çalışmada incelenen sanat reproduksiyonları Avrupa muadilleriyle karşılaştırmalı olarak **EK B'**de yer alan tabloda çizelge halinde sunulmuştur.

Dördüncü bölümde, **(Bölüm 5. Sanat Reproduksiyonlarının ve Sanat Metinlerindeki Söylemlerin Modernleşme Bağlamında Değerlendirilmesi)** incelenen sanat metinleri ve reproduksiyonlar modernleşme bağlamı altında ele alınmıştır. Bölüm içerisinde öncelikle Batı hegemonyasındaki modernist söyleme alternatif geliştirilen modernizm teorileri incelenmiştir. Bu teorilerden hareketle toplumsal dönüşüm sonucu yükselen orta sınıf ele alınmıştır. Yeni orta sınıfın süreli yayınlarla ilişkisi incelendikten sonra Osmanlı coğrafyasında süreli yayınlar üzerinden üretilen modernliğin özgün pratikleri mercek altına alınmıştır. Nihayetinde sanat söylemi modernist pratikler bağlamında hem reproduksiyonlar hem sanat metinleri ele alınarak değerlendirilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma dijital arşivler üzerinden ulaşılabilen süreli yayınlar üzerinden yürütülmüştür. Dijital arşivler Türkiye'de günden güne gelişme kaydetmiştir. Dijital gazete arşiv ortamının en erken örneklerden biri olan Hakkı Tarık Us Osmanlı Süreli Yayınları Dijital Arşivi (HTU) geniş arşiviyle işlerliğini sürdürmekte ancak kullanılan programın yeni talepleri karşılamaması dolayısıyla araştırmada istenen verimin elde

edilmesini güçleştirmektedir. Bu geniş arşive zamanla Milli Kütüphane Süreli Yayınlar Dijital Arşivi (MK), İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar (ATK) eklenmiştir. Son olarak Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün TÜBİTAK projesinin bir çıktısı olan "Osmanlı Kültür Tarihinde *Servet-i Fünûn* Dergisi" adlı dijital arşivi (BOUN-SF), *Servet-i Fünun*'un ağırlık oluşturduğu bu çalışmada kritik bir rol oynamıştır. Bu arşivler, çalışmanın amacına ulaşması için yeterli kaynak sunduğundan çalışma süresince söz konusu dijital arşivlerden istifade edilmiştir. Çalışma yerel ve Batı süreli yayınları arasındaki etkileşimleri de konu edindiğinden muhtelif Avrupa ülkelerinin muhtelif dijital arşivlerinden de istifade edilmiştir. Bu arşivler şu şekilde sıralanabilir: Heidelberg Üniversitesi Dergi ve Gazete Dijital Arşivi (UBH)¹, Fransa Ulusal Kütüphanesi Dijital Arşivi - Gallica (BNF-Gallica)², Alman Ulusal Kütüphanesi (DNB)³, İspanya Ulusal Kütüphanesi (BNE)⁴, İngiliz Gazete Arşivi (BNA)⁵, *Internet Archive* (IA)⁶. Ermeni Süreli Yayınları Dijital Arşivi (ACR)⁷, *Project Gutenberg* (PG)⁸. İlgili arşivlerden istifade edilerek yürütülen çalışma sonuç olarak ulaşılabilir 1. derece kaynaklardan elde edilen

¹ *Universitätsbibliothek Heidelberg - digital*, (UBH). (<http://zeitungen-digital.uni-hd.de>), Alman Heidelberg Üniversitesi'nin arşivlerinde doküman içi metin araması yapılabilmektedir. *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift, Das buch für alle* gibi Alman gazeteleri için ilgili arşivden istifade edilmiştir.

² *Bibliothèque nationale de France - Gallica* (BNF-Gallica) (<https://gallica.bnf.fr/>), Fransız Ulusal Kütüphane'sinin dijital koleksiyonlarından doküman içerisinde metinsel arama yapılabilmektedir. Gallica, *Le Monde Illustré* ve reproduksiyon kataloglarına dair araştırmalar için kullanılmıştır.

³ *Deutschen Nationalbibliothek & Wikisource* (DNB), (<https://de.wikisource.org/>). Wikisource Alman gazeteleri veritabanı (Die Zeitschriftendatenbank) teknik destek ve geliştirmeden sorumlu olan Alman Ulusal Kütüphanesi (Deutschen Nationalbibliothek) ile işbirliği içinde Berlin Eyalet Kütüphanesi (Staatsbibliothek zu Berlin) tarafından yönetilmektedir.

⁴ *Biblioteca Nacional de España* (BNE). (<http://www.bne.es/>) İspanyol Ulusal Kütüphanesi'nin Hispanik Dijital Kütüphane projesi (Biblioteca Digital Hispánica) kapsamında yürüttüğü Hemeroteca Digital veritabanında İspanyol kültürünün süreli yayınlarına ulaşmak mümkündür. Bu arşivde *El Mundo Ilustrado* gazetesi incelenmiştir.

⁵ *The British Newspaper Archive* (BNA) (www.britishnewspaperarchive.co.uk) , British Library ile ticari ortaklığı olan özel bir şirket tarafından yönetilen İngiliz Gazete Arşivi oldukça geniş bir koleksiyona sahiptir. Ücretli abonelik şartıyla detaylı inceleme yapmak mümkündür. Ücretsiz kullanımlarda ancak yüzeysel araştırma imkânı vardır.

⁶ *Internet Archive* (IA). (archive.org) Bu platform üzerinde üniversite veya ulusal kütüphanelerin koleksiyonlarında bulunan ve açık erişim izni verilmiş gazete arşivlerine ulaşmak mümkündür. Örneğin: University of Michigan koleksiyonundaki Alman gazetesi *Illustrierte Zeitung* archive.org üzerinden görüntülenip incelenebilmektedir.

⁷ *Union Catalog of Armenian Continuing Resources* (ACR). (<http://tert.nla.am>): Ermenistan Bilimler Akademisi bünyesinde kurulan dijital arşiv, Ermenistan'ın ulusal kütüphanelerindeki koleksiyonlardan oluşmaktadır. *Avedaper* ve *Angeliaphoros* dergilerine ilgili dijital arşiv üzerinden ulaşılmıştır.

⁸ *Project Gutenberg* (PG). (www.gutenberg.org): İçerisinde çok sayıda tarihi kitap barındıran açık erişim dijital arşiv Project Gutenberg'te Fransız *L'Illustration* gazetesinin arada kesintiler olsa da 1843'ten 1914'e kadar olan çoğu sayısını incelemek mümkündür.

verilerle geliştirilmiştir. Bunun haricinde Türk Tarih Kurumu'ndan Arslan Tekin ve Ahmet Zeki İzgöer'in *Dergâh* (2012) ve *Resimli Kitap'ın* (2017) tüm sayılarını içeren çeviri kitapları çalışmada istifade edilen temel kaynaklardandır. Gazete ve dergilerin yayın tarihlerinin miladi takvime çevrilmesi için Türk Tarih Kurumu'nun Tarih Çevirme Kılavuzu uygulamasından istifade edilmiştir. Gazetelerin künye bilgileri için IRCICA tarafından hazırlanan İstanbul Kütüphaneleri Arap Harfli Süreli Yayınlar Kataloğu'ndan rehber olarak faydalanılmıştır.

Çalışmada yer verilen resimlerin çoğunluğunu Osmanlı ile Avrupa matbuatındaki görsel karşılaştırmalar oluşturmaktadır. Açık erişimi olan dijital arşivlerden elde edilen resimler, resim altı bilgileri aracılığı ile web üzerinden kolaylıkla erişilebilir. Kimi görsellere arşiv niteliği taşımayan satış odaklı görsel veri tabanları üzerinden ulaşılmıştır. Bu gibi görsellerin altına yine edinilen künye bilgileri verilmiş kaynak olarak web adresi ve erişim tarihi belirtilmiştir.

Basın tarihi konusunda Teotoros Lapçinciyan (Teotig), Ahmet Emin Yalman, Selim Nüzhet Gerçek ve Orhan Koloğlu'un basın ve matbuat tarihi çalışmaları baz alınmıştır. Bunun yanı sıra Ahmet İhsan, Suphi Nuri İleri'nin matbuat tarihi anıları incelenerek araştırma için ipuçları edinilmiştir. Basın tarihi ve sanat tarihi alanıyla ilgili olarak; Halil Özyiğit'in "1830–1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi" (2012), Burcu Berispek'in "İkdam Gazetesindeki Sanat Yazıları" (2004), Neval Konuk'un "Şehbal Mecmuasındaki Sanat Tarihi Yazıları" (2001) tez çalışmaları incelenmiştir.

Türkiye akademisinde baskı, foto mekanik pratikler, sanat reproduksiyonu konularının süreli yayınlarla ilişkisini irdeleyen çalışmalar kısıtlıdır. Basın tarihi üzerine detaylı kitaplar ve makaleler bir hayli fazla olmasına karşın ilgili tarih yazımlarında resim ve baskı alanıyla ilgili birbirini tekrar eden anlatımlar mevcuttur. Dolayısıyla bu çalışmada istifade edilen görsel kültür açısından süreli yayınlar, baskı sanatı, reproduksiyon konularındaki kaynakların çoğunluğunu İngilizce yayınlar oluşturmaktadır.

Çalışmanın sonunda yer verilen bütünleyici işleviyle kilit rol oynayan modernizm bağlamı, Batının hegemonik modernizm tanımlamalarına eleştirel yaklaşımlar sunan Timothy P. Mitchel, Keith David Watenpaugh'un düşünceleri üzerinden hareketle inşa

edilmiş; Osmanlı mecmualarındaki sanat metinleri ve reproduksiyonlarında tespit edilen özgün modernist pratikler üzerinden çalışma sonuçlandırılmıştır.





2. AVRUPA VE OSMANLI MATBUATINDA RESİMLİ SÜRELİ YAYINLAR VE SANAT REPRODÜKSİYONU

2.1. Avrupa’da Resimli Süreli Yayınların ve Reprodüksiyonun Gelişimi

Avrupa'da gazetenin tarihi 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Gazeteciliğin ilk yıllarında resimli gazeteler yok değildi; ancak teknik imkânlar kısıtlıydı. Gravür, oyma (*etching*) ve taş baskı/litografi usulleriyle elde edilen resimler metin (*letterpress*) ile bir bütün olarak basılamıyordu.⁹ Dolayısıyla resimli yayın yapmanın zorluğu ve maliyeti sebebiyle modern basım teknikleri için 19. yüzyılı beklemek gerekti. 19. yüzyıl başlarında buharlı makinenin matbaada kullanımı ve gravür tekniğindeki gelişmeler resim baskı tekniğini eskiye nazaran kolaylaştırmış ve hızlandırmıştı. Aynı zamanda daha önce bağımsız olarak hazırlanıp basılan gravürler artık gazete yapraklarında metinlerle birlikte basılabilecekti. Böylelikle metin ve görselin bir arada kullanımı iki unsur için de pragmatist bir tercih olmuştu: Metin görseli; görsel metni cazip hale getiriyordu. İngiltere’de Viktorya döneminin siyasi, kültürel, toplumsal dönüşümlerinden beslenen resimli gazetecilik özgürlüğün ve bilginin güç kaynağı olarak yeni bir dinamikti. Kısa sürede geniş kitlelerce benimsenerek on binlerce tiraj yaptı. İletişim aracından öte kendine has niteliklerinden ötürü bir moda haline gelen modern resimli dergi basımı Fransa ve Almanya başta olmak üzere farklı coğrafyalarda kendini göstermeye başladı.

Resimli dergi basımında İngiltere'nin öncü rol oynamasında ahşap baskı (*wood engraving*) sanatçısı Thomas Bewick'in (1753-1828) önemli bir payı olduğu ifade edilmektedir.¹⁰ Modern ahşap baskı sanatının babası olarak kabul edilen Thomas

⁹ Mainardi, P. (2017). The Invention of the Illustrated Press in France. *French Politics, Culture & Society*, 35(1), 34–48. <https://doi.org/10.3167/fpcs.201>. s.34.

¹⁰ Bkz. Jackson, M. (1885). *The pictorial press: its origin and progress*. London: Hurst and Blackett., 360 ve Mainardi, P. (2017). s.35.

Bewick neredeyse tükenmekte olan gravür sanatını yeniden canlandırmıştı. Bewick, metal oyma aletleri kullanarak şimşir blok üzerine çizgi hatları oluşturunuyordu. İnce metal aletleri ile detaylı ve girift şekillerin üstesinden gelinebiliyordu.¹¹ Çizgilerin arası gravür baskıda beyaz hatları (*white line*) meydana getiriyordu. Sonucunda bloktaki negatif kısımlardan şekil elde ediliyordu. Genel itibarıyla manzara, hayvan resimleri çizen Bewick'in geliştirdiği teknik, detay bolluğunu, üretim hızını ve dolayısıyla ucuzluğu beraberinde getirmişti. Klişeler sayesinde resimler birçok defa kullanılabilir hale geldi. Bu gelişme hem içeride hem de uluslararası çapta klişelerin dolaşımını artırdı. Aynı zamanda metinle reproduksiyonların uyumlu halde basılabilmesiyle resim çeşitliliği ile dikkatleri çeken ilk resimli dergiler yayımlanmaya başladı.¹² *Penny Magazine*, bu anlamda ilk resimli dergilerden biriydi.

Penny Magazine'in ilk sayısı 31 Mart 1832 tarihinde yayımlandı. İşçi sınıfına hitap eden dergi hem ucuz hem de içerik açısından oldukça zengindi. Dolayısıyla dergi 19. yüzyılın ikinci yarısına ulaşmasa da yayın politikası anlamında gazetecilik sektöründe belirleyici olmuştu.¹³ Gazetenin yayımcısı Charles Knight (1791-1873) Viktoryen dönemin en etkili yayımcılarından biriydi. Çıkardığı dergi 200.000 abone tirajına ulaştı.¹⁴ Derginin içeriğinde genel itibarıyla büyük boyutta ve kaliteli ahşap baskı resimler bulunurdu. Knight'ın amaçlarından biri insanları sanat dünyasının Laocoon, Raphael, Apollo Belvedere gibi büyük karakterlerini insanlarla tanıştırmak olsa da *Penny Magazine* sadece sanata yönelik bir yayın değildi. Resimlerin yalnızca dörtte birinin¹⁵ güzel sanatlarla ilgili olmasına karşın *Penny Magazine* İngiltere'nin okur kitlesine sanat konusunda metin ve görsel bilgi sağlama konusunda önemli bir role sahipti.

¹¹ Beegan, G. (2008). *The Mass Image A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. New York: Palgrave Macmillan (1st Editio).
<https://doi.org/10.1057/978023058992649>. s.49.

¹² Hamber, A. J. (1996). "A higher branch of the art": photographing the fine arts in England, 1839-1880. In H. E. Roberts (Ed.), Amsterdam: Gordon and Breach. <https://doi.org/10.5860/choice.34-133049>

¹³ *Penny Magazine* 1826-1846 tarihleri arasında yayımlanmıştı.

¹⁴ Hamber, A. J. (1996). s. 110.

¹⁵ Hamber, A. J. (1996). s. 112.

İngiltere'de basılıp Avrupa'da etki yaratan bir diğer dergi *Illustrated London News* (ILN) idi. 14 Mayıs 1842 tarihinde ilk sayısını yayımlayan dergi, Herbert Ingram (1811-1860) tarafından yayımlanıyordu. ILN, *Penny Magazine*'e göre daha çok sayfaya sahipti ve daha pahalıydı. Bir sayıda yaklaşık otuz adet ahşap gravür baskı olabiliyordu. Haftalık dergide resim oranının bu denli yüksek olması Ingram'ın yönettiği baskı ve gravür ustalarından oluşan büyük bir ekip sayesindeydi. Ekibin içerisinde William James Linton (1812-98) ve William Thomas (1830-1900) gibi gravür sanatçıları reproduksiyonlar yapıyorlardı. Nitekim ILN'de yayımlanan resimlerin büyük bir kısmı dönemin sanat sergilerinde yer almış İngiliz eserlerin reproduksiyonlarıydı. Bu reproduksiyonların ülkede sanatın ve bilgisinin yaygınlaşmasında büyük katkısı vardı. Sanat reproduksiyonları sadece sanat bilgisini yaymıyordu baskı dünyasının sınırlarını belirliyordu. Tabloların renkli olması renkli baskıya geçiş için ideal örnekler sunuyordu. ILN'de bu anlamda ilk renkli baskıya 22 Aralık 1855 tarihli sayıda yer verildi. Reproduksiyonlar Leighton Brothers tarafından yapılmıştı. Bu tür baskılar popüler olduğundan Leighton Brothers¹⁶ gazetede yayımlanan reproduksiyonların ayrıca satışını yapıyordu.¹⁷

Penny Magazine ile ILN sanat reproduksiyonlarına yer verse de içerik itibarıyla genel okuyucu kitlesine hitap ediyordu. 1840'larda sanat konusunda spesifik yayınların ortaya çıkışı toplumsal değişimlerle açıklanmıştır: Kentlerin ve kentçiliğin (*urbanism*) gelişmesi, endüstri devrimiyle zengin sınıfın yükselişi, sanat koleksiyonlarına karşı halkın ilgisinin artmasına bağlı olarak sanat alanında spesifik yayınların artış gösterdiği görülmüştür.¹⁸ *Art-Union*¹⁹, *Journal of Design*, *Magazine of Art*, *Portfolio* 19. yüzyıl İngiltere'sinin sanat dergilerinden birkaçıdır.

Bewick'in modern ahşap baskı tekniği sayesinde görselin hızlı üretiminin yarattığı cazibe resimli gazeteciliğin kıtada yayılmasına vesile oldu. Görselliğin ve sanatın yarattığı toplumsal etki Fransa'da bazı Saint-Simon takipçilerinin dikkatini çekmişti.

¹⁶ *Leighton Brothers*: Renkli ahşap gravür ve litografi üzerine çalışmalar yapan ikili, 1858-1885 yılları arasında *Illustrated London News*'te çalışmıştır. Bkz. www.britishmuseum.org Erişim Tarihi: 28.04.2022.

¹⁷ Hamber, A. J. (1996). s. 113.

¹⁸ Hamber, A. J. (1996). s. 115.

¹⁹ 1849 yılı itibarıyla ismi *Art-Journal* olarak değişmiştir.

Saint Simon takipçilerinin çıkardığı *Le Globe* gazetesinin yayımcısı Alexandre Lachevardière (1795-1855) 1832 yılında Londra ziyareti esnasında *Penny Magazine* ile tanıştı. Akabinde Fransa'ya buharlı baskı makineleri getirterek *Le Magasine Pittoresque* isminde resimli dergiyi yayımlamaya başladı. İlk sayısı 9 Şubat 1833 yılında yayımlanan *Le Magasine Pittoresque* yazı karakteri, boyut ve tasarım açısından *Penny Magazine* ile benzerdi. Sanat içeriği açısından da *Penny Magazine* kadar etkiliydi. Paris Salon sergileri haricinde dönemin Romantik sanatçılarının çizimlerine sıklıkla yer veriliyordu. Bu yüzden dergi sanatın Romantik ekolünü temsil eder konumdaydı.²⁰ *Le Magasine Pittoresque*'i Fransa matbuatında *Musée des familles* (1833-1900), *Le Magasin universel* (1833-1840), *L'Illustration* (1843-1944), *Le Monde illustré* (1857-1956) gibi dergiler takip etti.

Ahşap gravür tekniğinin Fransa'da tekrar canlanmasında Bewick'in çıraqlarından Charles Thompson'un (1791–1843) etkisi büyüktü. Fransız hükümetinin ve yayımcıların modern baskı tekniğini deneme girişimleri başarısız olunca Thompson, Fransa'ya gelmesi için ikna edilmiş ve Fransa'da modern tekniği muhtelif Fransız gravür sanatçılarına öğretmişti. Bu sebeple Thompson modern Fransız ahşap gravür sanatının babası olarak kabul görmüştür.²¹

Fransa'nın uzun soluklu ve etkili dergilerinden biri olan *L'Illustration* 'un başlığı İngiltere'nin etkisini gösteriyordu. 1840'larda Fransızca için henüz yeni bir kelime olan “*illustration*” İngilizceden ödünç alınmıştı. Derginin ilk sayısında bu yeni kavramın yeni bir tür gazetenin karakterini ifade etmek için kullanıldığı belirtilmişti.²² Derginin bünyesinde Bewick'in takipçilerinden Isidore Regnier (1816–?), Laurent Hotelin (1821–?) gibi isimler baskı sanatçısı olarak çalıştı. 1850'lerde Jacques Adrien Laveille (1818–1862) aynı tekniği devam ettirdi.²³ *L'Illustration* dergisi, pahalılığı, baskı kalitesi, zengin ve eğitimli okur kitlesi ile diğer gazetelerden ayrılıyordu.

²⁰ Mainardi, P. (2017). s. 37

²¹ Smits, T. (2020). *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842-1870*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429284380>. s. 82. Thomson'un Fransız gazetelerine yaptığı katkılardan biri de 1840'larda İngiltere'de *ILN*'de çalışan gravür sanatçısı John Andrew'i Paris'e gelmeyi ikna etmesiydi. Bu sayede Fransız gazeteleri modern teknikte usta sanatçıların izinde görsel basabilmişti.

²² Mainardi, P. (2017). s. 44. içinde Notre but. (1843, 4 March). *L'Illustration*. S.1. s.1.

²³ Smits, T. (2020). s. 84.

Kapakta genellikle güncel olaylarla ilgili tam sayfa bir resim bulunurdu. Burjuvaziye hitap eden derginin içeriği güncel olayların yanı sıra moda, kültürel olaylar ve edebi içeriklerden müteşekkildi. Gazeteyi cazip hale getiren ise resimlere verilen ağırlıktı. Konulara eşlik eden resimlerin haricinde tam sayfa reproduksiyonlar ve genelde son sayfada ise karikatürlere yer verilirdi.

Uzunca bir yayın hayatı olan *L'Illustration*, fotoğraf ve reproduksiyon tekniğindeki gelişmelere bağlı olarak farklı baskı biçimlerine tanıklık etti. Gazetede resimler diğer gazetelerde olduğu gibi ahşap baskı tekniği ile basılıyordu; ancak dergi foto-mekanik (photomechanical)²⁴ baskı tekniklerinin gelişmesine bağlı olarak sürekli yayınlar için yeni baskı denemelerine başlamıştı. Örneğin; 1886 Salon sergisinde yer alan Bonnefoy'un *La Fin d'une Belle Jour / Güzel Bir Günün Sonu*" isimli tablosu 1 Mayıs 1886 tarihli sayıda fototip-gravür (phototypogravure)²⁵ tekniği ile gazeteye basıldı.²⁶ Fototip-gravür, rölyef tekniği ile yapıldığı için ahşap baskıların aksine çizgilerin belli olmadığı bir görünüm sunuyordu. Dolayısıyla fotoğraf ile çizim arasındaki ayrımı güçleştiren bir teknikti.

L'Illustration'un 25 Haziran 1891 tarihli sayının kapağında "La garde-barrière/Kapı Bekçisi" isimli çalışma teknik açıdan yenilikçi bir çalışmaydı. Baskı, 1860'lardan beri gazetede çalışan Henry Thiriat (1843-1926) tarafından hazırlanmıştı. Thiriat, fotoğrafı doğrudan ahşap blok üzerine kopyalamak yerine önce negatif üzerinden illüstrasyonu çizdi. Böylece illüstrasyon fotoğrafın gerçekçiliğinden yararlanmış oldu. Çizim bittikten sonra gravürücü için illüstrasyon ışığa duyarlı blok üzerine fotoğraflandı. Nihayetinde fotoğraf doğrudan ahşap blok üzerine kopyalanmadığı için zamandan

²⁴ Foto-mekanik: *Photomechanical* (İng.). Işığın kimyasal maddelerle etkileşimiyle elde edilen çeşitli baskı süreçlerini ifade eder. Foto-mekanik süreç, bir baskı makinesinde çok sayıda baskı alınmasına imkân tanıyan bir baskı yüzeyi elde edilmesini sağlamaktadır.

²⁵ Foto-tipografi: *Phototypogravure* (Fr.) foto-mekanik baskı süreçlerinden biridir. Görüntü, Rölyef (kabartma) kullanılarak elde edilir. Bu yüzden ahşap oyma baskı tekniğinde görülen çizgiler bu teknikte yoktur. Kabartma tekniği kullanıldığı için yarı tonların elde edilmesi güç olmuştur. Bu yüzden yüksek kontrastlı görüntüler elde edilmektedir. Goupil firması 1882 yılında tipografi ile resimlenen ilk kataloğunu hazırlamıştır. Bkz. <http://www2.culture.gouv.fr/GOUPIL/FILES/TYPOGRAVURE.html> Erişim Tarihi: 08.05.2022.

²⁶ Gervais, T., (2009). « De part et d'autre de la « garde-barrière » », *Études photographiques* [En ligne], 23 | mai 2009, consulté le 5 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2663> içinde *La Fin d'une Belle Jour*. (1886, 1 mai). *L'Illustration*, S. 2253. s. 311.

kazanım elde edildi. Bu üretim süreci, çizim, gravür sanatı ile fotoğrafı birleştiren melez bir teknik olması dolayısıyla söz konusu resim haber illüstrasyonundan basın fotoğrafçılığına geçişin temsili olarak yorumlanmıştır.²⁷



Resim 1.1: La garde-barrière, *L'Illustration*, 25 Temmuz 1891. S. 526.

İngiliz gravür sanatçısı Bewick'in kullandığı *stereotype* tekniği haricinde 19. yüzyılda kullanılan baskı üretim tekniklerinden biri de *electrotype/galvanograph* (*galvanize*

²⁷ Gervais, T., (2009).

klişe) idi. 1837 yılında Moritz H. von Jakobi (1801-1874) tarafından geliştirilen teknikte elektrolizler sayesinde metal baskı tabakaları çoğaltılabiliyordu. Galvanize klişeler stereotype tekniğine nazaran daha hızlı üretilabiliyordu. Sıradan bir klişe bir günde iki yüz civarı çoğaltılabiliyorken, *electrotype* ile binlerce tabaka üretilabiliyordu. Bu iki teknik 19. yüzyılda hem baskı hem reproduksiyon dünyasına damgasını vurdu. Metal plakalar sayesinde resimlerin üretimi ve dolaşımı hızlandı ve bu da resimli dergilerin ve görselliğin daha fazla yaygınlaşmasına vesile oldu.²⁸

Baskı plakalarının üretimindeki gelişmeler uluslararası resim ticaretini de geliştirmişti. Bu ağın merkezinde İngiltere, Fransa ve Almanya vardı. Almanya'da 1830'lu yıllarda ahşap gravür sanatçısı yok denecek kadar azdı. Dolayısıyla dışarıdan klişeler ithal ediliyordu. 1840'lı yıllarda İngiltere ve Fransa'dan gelen ahşap gravürcüler Almanya'da ahşap baskı şirketleri (*Xylographic*, *Xylographisches*, *Xylographisches Atelier*, *Xylographisches Anstalt*, *Xylographisches Kunstanstalt* vb.) kurmaya başladılar. Ancak bu yerel üreticilerin kapasiteleri ve olanakları sınırlıydı. Dolayısıyla ürünleri pahalı olduğundan İngiltere ve Fransa'dan klişeler ithal edilmeye devam edildi. *Illustrirte Zeitung*'un editörü Johann Jakob Weber gazeteyi kurmadan önce hazırladığı "Geschichte Friedrichs des Grossen/Büyük Frederick'in Tarihi"ndeki görseller için İngiltere ve Fransa'daki ahşap baskı atölyelerinden destek aldı. Ancak 1843 yılında *Illustrirte Zeitung* (1843-1944) kurulduğunda görseller için İngiltere ve Fransa'daki atölyelere başvurulmadı. Daha ucuz bir yöntem bulunmuştu: Londra ve Paris'te üretilmiş olan ahşap ksilografi baskı bloklarının metal kopyaları yani klişeleri daha uygunu satın alınarak Leipzig'e getirildi. *Illustrirte Zeitung*'un atölyesinde bu klişeler çoğaltıldı.²⁹

Almanya'nın öncü resimli yayınlarından *Illustrirte Zeitung* (1843-1944) dergisinin ilk yıllarında William Alfred Nicholls ve John Allanson isminde iki İngiliz gravürcü çalışırdı. 1846 yılında itibaren ise derginin gravür işleri Eduard Kretzschmar (1806–1858) isimli sanatçıya bırakıldı. Kretzschmar, gazetenin matbaası Brockhaus

²⁸ Verhoogt, R. (2007). *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press. s.93.

²⁹ Beck, A. (2018). *Crossing borders between London and Leipzig, between image and text: A case study of the Illustrirte Zeitung (1843)*. Victorian Periodicals Review, 51(3), 408–433. <https://doi.org/10.1353/vpr.2018.0030>. s. 409.

tarafından 1830'larda Berlin'e ahşap oymacılıktaki gelişmeleri yakından takip etmesi için gönderilmişti. Berlin'den döndüğünde ise Leipzig'te kurduğu atölyede gazetenin gravür baskı işlerini yapmaya başlamıştı.³⁰

Almanya'nın bir başka önemli yayınlarından *Die Gartenlaube* (1853-1944) *Illustrierte Zeitung*'tan on yıl sonra yayımlanmaya başladı. Gazetenin editörü Ernest Keil, 1852'de devrimci gazeteci eylemlerinden dolayı hapis yatmıştı ve çıktıktan sonra kurduğu bu gazetenin hedefini Alman orta sınıfın tümüne ulaşmak ve onları aydınlatmak olarak belirlemişti. Keill'in hedefi her ne kadar politik meselelerden güç alsa da *Die Gartenlaube* bir aile gazetesi olarak kurgulanmıştı. Döneminin sansürcü politikalarına bir tepki olarak dergi apolitik ve tarafsız olarak yayımlanıyordu. İlk sayıdaki dergi, misyonunu "rasyonel politikalardan ve dindeki çatışmalardan uzakta, gerçek iyi hikâyelerdeki insanları ve insan kalbinin tarihini tanıtmak" olarak dile getirmişti.³¹ Keill'in misyonu başarılıydı. Nitekim bir araştırmaya göre yayımlandığı ilk yıl 5000 kopya satan gazete dördüncü yılın sonunda 60.000 satmıştı. 1875'e gelindiğinde ise satış rakamı 382.000'lere ulaşmıştı.³²

Die Gartenlaube resim konusunda oldukça zengin içeriğe sahipti. Gazetenin sayfalarında sadece Alman değil dönemin İngiliz, Fransız sanatçılarının çalışmalarına rastlamak mümkündü. Baskılar için *Xylographische Kunstanstalt Brend'amour & Cie* (Richard Brend'amour (1831-1915), *G. Heuer & Kirmse X. A.*, (Gustav Heuer, Otto Kirmse), *Kaeseberg & Oertel. X. I., Kae. & Oe. X. I.*, (Hugo Käseberg (1847–1893), Kaspar Oertel (1840-?)) *Union X. A.*, vb. ksilografi atölyeleriyle çalışıyorlardı.

³⁰ Smits, T. (2020). *The European illustrated press and the emergence of a transnational visual culture of the news, 1842-1870*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429284380> s. 84-85.

³¹ Keill, E., (1853), "An unsere Freunde und Leser!" *Die Gartenlaube*. S.1. s.1.

³² Belgum, K. (1993). *Domesticating the Reader: Women and Die Gartenlaube*. *Women in German Yearbook*, 9, 91–111. s. 92. içinde Barth, Dieter. "Das Familienblatt-ein Phänomen der Unterhaltungspresse des 19. Jahrhunderts: Beispiele zur Gründungs- und Verlagsgeschichte." *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 15 (1975): 121-316. s. 184-189.

2.2. Foto-Mekanik Gelişmeler ve Sanat Reprodüksiyonunun Endüstrileşmesi

Foto-mekanik baskı konusunda buluşlar 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla hız kazanmıştı. Ancak bu gelişmeler 1870'lere kadar sanayiye etki edecek seviyeye ulaşamamıştı. 1855 yılında Poitevin tarafından Karbon (*Carbon process*) baskının temel ilkelerinin ortaya atılması, ilerleyen yıllarda büyük çapta reprodüksiyon üretimlerinin ilk adımını oluştuyordu. Poitevin'in icat ettiği teknik, 1864 yılında İngiliz Kimyager Joseph Wilson Swan'ın baskı için icat ettiği özel kâğıt ile birlikte uygulanabilir hale getirildi. Bu kâğıt (*ready-made tissue*), toz haline getirilmiş karbon içeren jelatin filminden oluşuyordu. Swan'ın geliştirdiği karbon materyal tekniği fotoğrafların reprodüksiyonu için kolaylaştırıcıydı, ayrıca teknik sayesinde siyah, sepya ve vişneçürüğü pigment seçenekleriyle renkli kontrastlar elde edilebiliyordu. Bu yüzden sanat reprodüksiyonları için cazip bir teknikti. 1866 yılında karbon tekniğinin hakları Swan tarafından üç büyük reprodüksiyon firmasına satıldı: Bu firmalar İskoçya'dan T. & R. Annan, Almanya'dan Hanfstaengl, Fransa'dan Adolphe Braun'a aitti.³³ Hanfstaengl ve Braun'un firmaları Avrupa'da Osmanlı mecmualarını da içine alan ticaret ağında büyük pay sahibiydi.

Karbon işlemi, sanat ve kitap illüstrasyonlarının fotoğraf reprodüksiyonları için önemli bir gelişmeydi. Swan'ın karbon baskı işleminin patenti 1868 yılında *Autotype Printing and Publishing Company*³⁴ (APBC) tarafından elde edilince karbon tekniği Brixton'da kurulan fabrikada büyük çapta uygulanmaya başladı. Fabrika, bünyesinde uyguladığı tüm foto-mekanik baskı süreçleri için "*Autotype*"³⁵ ismini kullanıyordu. Dolayısıyla reprodüksiyon dünyasında karbon baskı işlemi *Autotype* ismiyle yaygınlaştı.

1870'lerde APBC tarafından *Autotype* baskı ile Avrupa sanat galerilerindeki önemli baş yapıtların (*old masters*) reprodüksiyonu yapıldı. Britanya Müzesi (*British Museum*) ve *Oxford* sanat koleksiyonları da bu sürece dâhil edildi. Teknik gerçeğe

³³ Gernsheim, H. (1969). *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. London: Thames and Hudson. s.329-340.

³⁴ Ototipi Baskı ve Yayın Şirketi.

³⁵ *Autotype* sözcüğü, Osmanlı mecmualarında "ototipi" olarak geçmiştir.

yakın sonuçlar verdiği için sanatçılar çalışmalarını ahşap baskıcılar yerine *APBC*'ye teslim ediyordu.³⁶ Dolayısıyla sanatçı ile şirket arasında doğrudan bağlantının oluşması şirketin pazarda payının büyümesine imkân sağlamıştı.

1850'lerin ortalarında reproduksiyonun endüstrileşmesine etki eden diğer bir teknik çinkografi (*zincography*) idi. Çinkografi, yükseltilmiş veya oyulmuş yüzeyin aksine düz yüzey üzerinde litografideki gibi su ve yağın karışmama özelliğinden elde edilen ve çinko yüzey üzerinde uygulanan bir baskı tekniğidir. 1850'lerde Sir Henry James tarafından icat edilen çinkografi, ilk olarak harita yapımlarında kullanıldı. Daha sonra sanat reproduksiyonları için başat bir uygulama halini aldı. İlk olarak 1862 yılında Uluslararası Sergi'de Hogart'ın gravürlerinin foto-çinkografi (*photozincography*) baskıları sergilendi.³⁷

1879'ta Avusturyalı Karel Klíč (1841-1926) tarafından *photogravur* (fotogravür) tekniği geliştirildi. Fotogravür, akuatint ile pigment süreçlerinin kombinasyonundan oluşuyordu. Bu teknik sayesinde daha kesin sonuçlar elde edilebiliyordu.³⁸ Fotogravür, baskı endüstrisinde autotype ile birlikte en yaygın baskı tekniklerinden biri oldu. 19. yüzyılın sonlarına doğru baskı teknikleri sürekli gelişiyor ve çeşitleniyordu. Gelişen baskı teknikleriyle birlikte yeni yayınlar, yeni dergiler ve yeni şirketler kuruluyordu. Kalıcı hale gelen sektör yine baskı tekniğinde gelişmeleri tetiklemeye devam ediyordu. Dolayısıyla baskı tekniği, kendi içerisinde sürekli yenilenen ve gelişen büyük bir endüstri yaratmıştı. Bu endüstri güzel sanatlar, sanatçılar, sanat reproduksiyon şirketleri, resimli kitaplar, dergiler ve gazetelerle bir bütündü.

Avrupa'daki foto-mekanik baskı tekniklerinde yaşanan gelişmeler ve endüstrileşme, reproduksiyonların ucuza mal edilmesini sağlamış ve yaygınlaşmasının önü açılmıştı. Buna ek olarak demiryolu ve gemi ulaşımı gibi yeni imkanlarla kıtalar arası ticaret ve seyahat kültürünün yaygınlaşması görsel hareketliliği artırmıştı. Görsel hareketlilik, kıtalar arası etkileşimi artırmış olmakla birlikte, Osmanlı coğrafyasında modern

³⁶ Hamber, A. J. (1996). s.166-167.

³⁷ Bkz. Hamber, A. J. (1996). s. 44-45. ve Gernsheim, H. (1969). s. 547.

³⁸ Hamber, A. J. (1996). s.176.

pratikler için yeni bir alanlar yaratmıştı. Baskı alanı bunlardan biriydi.³⁹ Osmanlı resimli mecmuaları, Avrupa'da görsel hareketliliği artıran fotomekanik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmıştı ve zaman farkıyla yeni baskı tekniklerini takip etmişti: 1830'larda Avrupa'da ahşap baskı tekniği kullanılırken 1850'lerde mekanik buluşlarla baskı kullanımı ve hareketliliği artmıştı. Osmanlıda ilk süreli yayın 1860'larda ortaya çıkmış olsa da bu resimli yayınlar için tetikleyici bir pratik olmamıştı. 1870 ve 1880'lerde resimli yayın denemelerinde artış olmuş ve bu resimlerdeki çeşitliliği de olumlu yönde etkilemişti. Osmanlı mecmuaları, Avrupa'da 1870'lerde yaygın olarak kullanılan çinkografiyi 1890'larda henüz kullanmaya başlamıştı.

2.3. Reprodüksiyonun Cazibesi ve Etkileri

Reprodüksiyon şirketleri sadece kendi ülkelerindeki gazetelere değil Avrupa'daki diğer ülkelerin gazetelerine de hizmet vermekteydi. Avrupa'da fotoğraf ve baskı tekniğinde yaşanan gelişmelere bağlı olarak matbuat dünyasında reprodüksiyon modası söz konusuydu. Reprodüksiyon sanatın geleneksel anlamını tartışmaya açtı. Sanatta dönüşümlere vesile oldu. Hem baskı hem kültür bağlamında rekabet ortamları yarattı.

Walter Benjamin yeniden üretimin sanatın izleyiciye olan mesafesini koruyan "aura"sını soldurduğunu; bunun geleneğin parçalanışı ve insanlığın yenilenişi anlamına geldiğini iddia etmiştir. Benjamin'e göre, sanatın biricikliği geleneksel bağlamıyla iç içe olmasıyla bağlantılıydı. Antik Yunan ve Orta çağ örneklerinde olduğu gibi heykele dair yaklaşım bu iki dönemde farklıydı; ancak ortak noktaları heykelin benzersiz olmasıydı. Çünkü heykel ibadet iradesiyle icra ediliyordu. Heykele gerçekliği veren şey onun ritüel bağlamında yapılmasıydı. Yeniden üretim çağında resimlerin ritüel bağlamında gerçekliği de ortadan kalkmıştı. Resimlere gerçeklik kazandıran ritüel ve ibadetin yerini siyaset almıştı.⁴⁰

³⁹ Geç dönem Osmanlı baskı alanında görsel hareketlilik için bkz. Ersoy, A. A. (2021). *History as You Go: Mobility, Photography, and the Visibility of the Past in Late Ottoman Print Space*. In *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century* (pp. 240-262). New York: Routledge.

⁴⁰ Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (Gökhan Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin. s. 13-21.

Reprodüksiyonların kendi tarihsel bağlamından kopartılıp gazetelerde çoğaltılması ve yayılması, sanatın işlevini çeşitlendirmiştir. Reprodüksiyonlar her ülkede, her gazetede, her toplumda koşullara bağlı olarak farklı değerlere sahip olmuşlardır. Bu değerlerin üretiminde ülkenin siyaseti, gazetenin misyonu, yayın yöntemi, teknik imkânlar vb. belirleyici olmuştur. Reprodüksiyonu cazip kılan şeyler öncelikli olarak kolay tekrarlanabilir, dağıtılabılır ve yayımlanabilir olmasıdır. Teknik kolaylıkların yarattığı cazibenin haricinde sanatın geleneksel değerini yani o güçlü "aura"sını taşıyormuş izlenimi yaratmasıdır. Tablonun sahiciliğini taşıyor izlenimini veren reprodüksiyonun bu yapısı okurları çeken bir işleve sahiptir. Reprodüksiyonun bundan sonraki işlevi doğasına uygun olarak gerçekliğin yeniden kurgulanmasına müsaade etmesidir. Resimli gazetede resmin altına yazılan bir yazı veya resme verilen bir isim sayesinde okur, arzu edilen şekilde yönlendirebilmiştir. Bu yöntem yayımcıların okurların ilgisini çekmek için sıkça başvurduğu yöntemlerden biriydi. Bu sayede çağdaş İngiliz resmi Osmanlı mecmuasında, Fransız resmi İngiliz gazetelerinde çeşitli formatlar dâhilinde yerini alabilmişti. Dolayısıyla reprodüksiyon, ülkeler arasında klişe ağını güçlendirmiş, güzel sanatların farklı gerçeklikler ve söylemler inşa etmesine müsaade etmişti.

Kıtaları birbirine bağlayan reprodüksiyon sayesinde yayımcılık sektörü de çeşitlendi. Sanat içerikli süreli yayınlar arttı. Sergi, koleksiyon, müze katalogları gibi zengin resim içerikli yayınlar ortaya çıktı. Dolayısıyla reprodüksiyon sanatın daha fazla kişiye ulaşmasını sağladı. Sanat biçimleri sınırlı elit zümrelerden geniş orta sınıfa doğru yayılım gösterdi. Sanat biçimlerinin yaygınlaşması reprodüksiyonun da dünya çapında genişlemesine önayak oldu. Nihayetinde karşılıklı etkileşim sayesinde reprodüksiyon ile sanatın yaygınlaşması ve tam tersinin oluşması sağlandı.⁴¹

Reprodüksiyon pazarında İngiltere, Fransa, Almanya büyük pay sahibiydi. Dolayısıyla resimli yayın gayretinde olan diğer ülkelerin gazetelerinde bu ülkelerin sanatına ilişkin örneklerle sıkça rastlamak mümkündü; ancak reprodüksiyon doğası gereği taşıdığı sanat formunun geleneksel bağlamını ortadan kaldırmıştı. Bu yüzden kaynağı fark

⁴¹ Verhoogt, R. (2007). s.16.

etmeksizin orta sınıfın evine dâhil olan sanat reproduksiyonları, dönüşerek, o coğrafyanın siyasi, toplumsal, bireysel dinamiklerine hizmet etmeye başlıyordu.

Reproduksiyonların Osmanlı coğrafyası özelinde en dikkat çeken etkilerinden biri baskı tekniğinde yerel çabaları pekiştirmesiydi. 1860'lı yıllardan 1900'lü yıllara kadar resim yayımlama misyonu edinen Osmanlı mecmualarının ortak özelliği, her fırsatta yerelde resim basmanın, resimli yayın çıkarmanın zorluğundan bahsetmeleriydi. Bu sebeple Avrupa ülkelerine bağımlı olduklarını ifade etme ihtiyacı hissediyorlardı. Bu durumun Osmanlı matbuat dünyasının Avrupa kalitesinde yayımcılık meziyetlerine sahip olma arzusunu gösterdiği söylenebilir. Osmanlı mecmualarının arzusunu canlı tutan şey, imparatorluk coğrafyasındaki çok kültürlü matbaacılık faaliyetlerinin kazandırdığı kültürel ve beşerî kaynakları ve dönemin modernist ilerlemeci düşünsel ortamının motivasyonuydu.

2.4. Osmanlı Mecmualarının Teknik İmkanları ve Beşerî Kaynakları

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk süreli yayın kabul edilen *Bulletin de Nouvelles*'den altmış yedi yıl sonra ilk Türkçe gazete olan *Takvim-i Vakayi*'den otuz sene sonra resimli süreli yayınlar yayımlanmaya başladı. Resimli süreli yayınların basın kültürünün gelişim evresine geç katılmasının sebepleri arasında resme karşı halkın taassubu ve resim basmanın teknik zorluğu belirtilmiş; teknik şartların henüz gelişmemiş olması resimli yayınların basılamamasında baskın bir sebep olarak kabul edilmiştir.⁴²

Osmanlı mecmuaları, henüz resimli yayınlar başlamadan önce Avrupa'da fotoğrafçılık ve baskıcılıkta yaşanan gelişmeleri yakından takip ediyordu. Fotoğrafçılığın öncülü Daguerre'in icadı Fransız Bilimler Akademisi'nde 19 Ağustos 1839 tarihinde duyurulduktan iki ay sonra *Takvim-i Vakayi*'de haber oldu. *Ruzname-i Ceride-i Havadis*, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da artış gösteren fotoğrafçılığa ilgiyi "Herkesin sevdiği zevatın ve akrabalarının ve Avrupaca ünlü kişilerin resimlerini küçük küçük kâğıtlara aldırıp özel olarak yaptırdıkları kitapların (albüm anlamına)

⁴² Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 107.

aralarında saklamaları vazgeçilmez bir adet hükmüne girmişti." cümleleriyle aktarmıştı.⁴³ *Tasvir-i Efkar*, III. Selim'in portresinin Versailles Sarayı'nda bulunan tablosunun litografi baskısının Çuhacı Han'da satıldığı haberini vermekteydi. Bu gibi haberler Osmanlı mecmualarının henüz resimli yayınlar başlamadan bile baskı resim konusunda Avrupa'yı mercek altına aldığını göstermektedir.

Osmanlı resimli mecmuaları için Avrupa matbaalarının, fotoğraf ve gravür şirketlerinin, görsel kaynağı açısından önemli bir konumu vardı. Avrupa matbuatıyla yakın ilişkiler sonucunda Osmanlı mecmuaları görsel açıdan çeşitli yollardan beslenmeye başladı: Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'na gelen sanatçılar yanlarında klişeler getiriyordu. Diğer yandan Osmanlı fotoğraf stüdyolarında çekilen fotoğraflar Avrupa matbaalarında klişeye dönüştürülüyordu. Önemli bir gelişme olarak Avrupa'da belli başlı şirketlerin başını çektiği reproduksiyonların ticari ağına Osmanlı matbaaları da dâhil olmuştu. Bu yolla Avrupa klasik ve modern sanat yapıt fotoğrafları, mimari fotoğraflar Osmanlı mecmualarına taşınmıştı.

Avrupa'nın 19. yüzyılın ortalarına kadar resimli yayınlar için kullandığı ahşap oyma gravür baskı tekniği Osmanlılar için yabancı bir sanat değildi. Osmanlı matbaalarında çalışan, 1727 yılında kurulan İbrahim Müteferrika Matbaası'ndan beri gelişen tecrübenin temsilcileri olan şimşir -ahşap- oyma baskı ustaları vardı.

*Müteferrika'nın ilk bastığı haritalar için Cihannüma, Tarih Hindi Garbi, Miknatis gibi kitaplarında bu tür kalıplardan bol bol kullanılmış olması şaşırtıcı bir şey sayılmamalıdır. Bunları yapanlardan birinin hakkak Kırımli Ahmet olduğunu, eserlerine koymuş olduğu imzasından biliyoruz.*⁴⁴

Osmanlı matbuatı tarihinde Yahudi matbaası 1493 yılına, Ermeni Matbaası 1567 yılına, Rum matbaası 1627 yılına dayanmaktaydı. Özellikle Ermeni Matbaasından dikkate değer baskı sanatçıları yetişmişti. XIX. yüzyılda Haçik Kevorkyan, Canik Aramyan, Mihail Nikolaidis, Nişan Berberyan, Harutyun Hamamcıyan, Krikor

⁴³ Koloğlu, O. (2010), *Osmanlı döneminde basın teknikleri ve araçları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, s. 80-81.

⁴⁴ Koloğlu, O. (2010). s. 82.

Aleatçıyan, Artaki Gürcüyan gibi baskı sanatçıları vardı.⁴⁵ Haçik Kevorkyan, Abdülmecid dönemi kâğıt paralarını ahşap oyma baskı tekniği ile hazırlamıştı.

Servet-i Fünûn (SF) öncesi resimli mecmualarından *Hamiyyet*'in 17 Nisan 1886 tarihli sayısında Hakkaklık mesleğine dair uzunca bir yazıya yer verilmişti. Yazı Osmanlının geleneksel oymacılık sanatından bahsederken son paragraflarını matbuat dünyasındaki hakkaklığa ayırmış, Avrupa ile Osmanlıyı kıyaslamıştı:

"Avrupa'da ulum ve fününun terakkیات-ı hadrâtı nisbetinde fünün-ı celile ve sanayinin resimsiz te'allum (anlamak) ve tahsili mümkün olamayacağını da tahkik eylemiş olduğundan musavver kitaplar günden güne teksir eylemekte ve hakkakların mukadderi dahi o nisbette tezaid ederek kaffesinin (bütün) sanatlarını matbuata hasretmekte oldukları görülmektedir. Avrupada neşredilmekte bulunan kitab ve risaillerde münderiç olan resim ve eşgal çelik ve bakır ve şimşir ağacı üzerine hak edilmektedir ki bugünkü günde nefasetleri fevkalade bir dereceye vasıl olmuştur. Burada ise bir insan veya bir hayvan veya bir mahluk resmi-i cismi şöyle dursun sade hendese şekillerini bile güzelce hak edebilecek hakkakımız yoktur."⁴⁶

Hamiyyet'in yazısından anlaşılacağı üzere yerli hakkakların meziyetleri ve yerel imkânlar Avrupa ile boy ölçüşememekteydi. Nitekim Avrupa matbuatı 1840'larda geliştirilen *electrotype* tekniği ile hızlı ve kaliteli baskı tekniğine geçmiş, 19. yüzyılın sonuna doğru foto-mekanik gelişmelerle birlikte baskı teknolojisinde önemli bir yol kat etmişti. Nihayetinde resimli mecmua yayımlamak isteyen Osmanlı matbaaları ya yerli ahşap gravür tekniğinden istifade ediyordu ya da bu işi iyi yapabilmek adına Avrupa'nın insan ve teknik gücünden yararlanıyordu. Osmanlı mecmualarının sayfalarında Avrupa'da eğitim alarak İstanbul'da atölye açan ve yeni usullerde baskı yapan sanatçıların çalışmalarına da rastlanmaktaydı. Nihayetinde aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere Osmanlı matbuatı hem teknik hem beşerî kaynak açısından Avrupa ile temas halindeydi.

⁴⁵ Teotig (2012). *Baskı ve Harf Ermeni Matbaacılık Tarihi*, (S. Malhasyan-A. İncidüzen, Çev.) İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık. s. 43.

⁴⁶ Nuri, M., [1302, 15 Teşrinisani (1886, 27 Kasım)], *Sanayi-i Nefise-i Milliyemiz-5: Hakkaklık, Hamiyyet*. S. 10, s.113.

Resimli gazeteler arasında Avrupa'dan destek aldığını açıkça ilan eden ilk mecmua *Ayine-i Vatan* idi. 3 Ekim 1867 tarihli *Ayine-i Vatan*'ın son sayısında yazıldığı üzere mecmua artık *İstanbul* ismiyle devam edecekti. Mecmuanın resimleri Avrupa'dan gelen Mösyö Paskal, Mösyö Robert ve Mösyö Emil (Emile olmalı) tarafından hazırlanacaktı.

*"Mukaddemleri tab ve neşrolunan Ayine-i Vatan nam resimli gazetenin yerine yine resimli İstanbul namında önümüzdeki Pazar gününden itibaren her Pazar günleri bir gazete neşrolunacaktır. İşbu gazete sekiz sahifeden ibaret olup resimleri ise Avrupa'dan gelen ve fenn-i resimde maharet-i kamilesi olan mösyö Paskal ve mösyö Emil ve mösyö Robert nam üstadların taahhütleriyle nakş ve hakk olunduğundan pek güzel ve nisbetinde bulunacaktır."*⁴⁷

"M. Utudjian" imzasıyla bilinen Mıgırdiç Ütücüyan'ın Sirkeci'de çinkografi atölyesi vardı. Ütücüyan, 1896 yılında İsviçre ve Almanya'daki matbaalarda çalışarak mesleğini geliştirmiş ve 1901'de İstanbul'a dönerek çeşitli gazetelere resim baskı işleri üretmişti.⁴⁸ Ütücüyan, ayrıca 1906 yılında yayın hayatına başlayan Salah Cimcoz ve Celal Esad'ın yayımcısı olduğu *Kalem* mecmuası için çalışmıştı. Ermeni baskı sanatçılarından Manoukian'ın Türk, Rum ve Ermeni mecmualarında "J. Manouk" imzasıyla illüstrasyonları vardı.⁴⁹

Hizmet gazetesinin "Matbuat-ı Musavvere" isimli yazısında ilk resimli gazetelerin resim mündericatından bahsedilmişti:

(...) Fakat o vakitten bu vakite kadar intişarını tehattur edebildiğimiz musavver ceridelerin hiçbirisi taklib ettikleri risâle-i musavvere namına edâ-i istihkak edemezlerdi. Bunlar ale'l umüm Avrupada intişâr eden cerâid-i musavverenin eskimiş, hıfzına lüzum kalmamış değeri düşmüş eski tesâvirinin kalıplarını celb ederek yahud

⁴⁷ İlan, [1284, 14 Cemâziyelâhir (1867, 12 Ekim)]. *İstanbul*. S. 135.

⁴⁸ Teotig (2012). s. 43.

⁴⁹ Manukian aynı zamanda *Angeliaphoros Çocuklar için* dergisinin başlık görselini çizmiştir.

*bir takım mühür hakkaklarına resim midir, leke midir tâyininde ehl-i hibrenin hayret edeceği havârik-ı levsıyyat hak ettirerek meydana konmuş ucubelerdir.*⁵⁰

Yazıda ifade edildiği üzere ilk resimli gazeteler geleneksel sanat icra eden mühür kazıcılarından istifade etmek durumunda kalmıştı. Bunun yanı sıra Avrupa'dan getirtilen resimler ise güncelliğini yitirmiş ve değersiz kalıplardan oluşuyordu. *SF*'nin 45. sayısında da yer verilen aynı yazıda padişahın izniyle çıkarılan *SF*'nin resimli gazeteler için ümit vaat ettiği belirtilmişti.

Ahmet İhsan Matbaası çinkografi tekniği ile baskı yapabilmek için Bab-ı Ali'nin de yardımıyla Paris'ten Mösyö Napier'i davet etmişti. Mösyö Napier, İstanbul'da çalıştığı yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kurulan Hakkaklık bölümünün ilk eğitmeni olarak baskı teknikleriyle uğraşan ilk profesyonel sanatçı kuşağının oluşmasında etkili olmuştur. XX. yüzyılın başlarında Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki Hakkaklık bölümünün de etkisiyle artık mecmualarda yetişmiş Hakkaklar ve Ressamların çalışmaları görünür olmaya başlamıştı. *SF*'de Mösyö Napier'den sonra yerli baskı sanatçılarından Sanayi-i Nefise Mektebi'ni yarıda bırakan Diran Çırakyan'ın çalışmalarına yer verilmişti.

İstanbul'da çinkografi atölyesi bulunan Rum sanatçı Vafiadis'in *SF* ve *Malumat*'ta çalışmaları yer almaktaydı. Vafiadis'in yeteneğinin ve eğitiminin kaynağı bilinmese de dönemin İstanbul'u için nadir olan renkli baskı tekniğinin Avrupa'dan öğrenilmiş olması muhtemeldir.

*"Renkli levhamızın büyük bir meziyeti varsa o da klişelerinin şehrimizde -Vafiadis Efendi'nin Sirkeci'deki ameliyathanesinde- yapılmış olması, yani sırf yerli mahsulat-ı sinaiyemizden madut bulunmasıdır. Vafiadis Efendi'nin iki üç sene evvelki tecrübelerine nispeten elyevm sanatında gösterdiği muvaffakiyet ve kudret şayan-ı tebrik ve teşekkürdür."*⁵¹

⁵⁰ Halit Ziya (Uşaklıgil)'e ait olan bu makale ilk olarak İzmir gazetelerinden *Hizmet*'te yayımlanmış daha sonra aynı yazıya *Servet-i Fünun*'da tekrar yer verilmişti. Bkz. *Servet-i Fünun*, [1302, 9 Kanun-ı Sani (1832, 21 Ocak)]. S. 45. s.218-219.

⁵¹ Renkli Levhalar. [1316, 27 Nisan (1900, 10 Mayıs)]. *SF*. S. 478. s. 155

1916-1924 yılları arasında yayımlanan Celal Nuri İleri'nin baş yazarlığını yaptığı *İleri* mecmuası için Mektepten mezun Namık İsmail ve Sedat Nuri gibi ressamlar resimler hazırlıyordu.⁵²

19. yüzyılın sonuna doğru sarayın maddi destekleri sayesinde *Servet-i Fünun*, *Malumat* gibi mecmuaların matbaaları yerli baskı teknikleri konusunda donanımını güçlendirmiş ve uzmanlaşmıştı. Böylelikle klişe temini konusunda gayrimüslim matbaalara bağımlılık azalmıştı. Baskı teknikleri konusunda uzmanlaşma ve bağımsızlaşma yerel görsellerin de üretimini artırmıştı. Bu gelişme yerel kaynaklı görsellerin mecmualarda daha fazla yer işgal etmesine vesile olmuştu.

Yukarıdaki bilgiler özetlendiğinde, 1860'lardan 1890'lı yıllara kadar resimli mecmua yayıncılığının ilk evresinde Osmanlı matbaasında çoğunluğu gayrimüslim tebaadan olan alaylı yerli hakkaklar, mühür oymacılarının yanı sıra Avrupalı uzman baskı sanatçıları çalışıyordu. Bu konudaki eksikliklerden biri klişe hazırlayabilecek donanımlı sanatçının olmayışındı. Bu sorun Avrupa'dan getirtilen sanatçılarla çözüldü. Bu sırada kendini yetiştirmiş yerli sanatçılar da matbaalara klişe üretmeye devam etti. Aynı zamanda II. Abdülhamid döneminde muhtelif resimli mecmualar maddi açıdan desteklenerek matbaaların kendi kendilerini idare edecek teknik donanıma sahip olması sağlandı.

2.5.Osmanlı Basın Tarihi Yazıcılığında Resimli Süreli Yayınların Yeri

Osmanlı basın tarihi literatüründe yapılan araştırmalar neticesinde resimli süreli yayınlara dair spesifik çalışmaların nicelik açısından yetersiz olduğu görülmüştür. Basın tarihi yazıcılığında Orhan Koloğlu'nun kaleme aldığı kitaplar oldukça geniş yer tutar. Koloğlu'nun 1992 tarihli "Basınımızda resim ve fotoğrafın başlaması" kitabı resimli basın tarihi araştırmacıları için önemli bir kaynaktır. Orhan Koloğlu'nun daha sonraki kitaplarında değindiği resimli gazetelerle ilgili konular bu kitaptaki bilgilerin tekrarı niteliğindedir.⁵³ Basın tarihi konusunda en erken örnekler Ahmet Emin Yalman

⁵² İleri, S. N. (2019), *Gazetecilik Hatıralarım* (İbrahim Özen, haz.). İstanbul: Çolpan. s.67.

⁵³ Koloğlu O. (1992). *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*. İstanbul: Engin Yayınları. ve Koloğlu, O. (2010), *Orhan Koloğlu'nun Osmanlı döneminde basın teknikleri ve araçları inceleyen*

ve Selim Nüzhet Gerçek'in yaptığı çalışmalardan oluşmaktadır. Selim Nüzhet Gerçek'in 1931 tarihli "Türk Gazeteciliği" kitabı 1831'den 1928 yılına kadar gazetelerin yayın başlangıç tarihlerine göre tasnifini içermektedir. İçerisinde bazı gazetelerin kısa tanıtımlarına yer verilmiştir. Yine aynı yazarın 1939 tarihinde "Türk Taş Basmacılığı" (Litografi) isminde bir kitabı daha yayımlanmıştır. İçerisinde süreli yayınlara ilişkin bilgiden ziyade Türk matbaalarına litografi tekniğinin giriş sürecinden ve örneklerinden bahsedilmiştir.⁵⁴ Ahmet Emin Yalman'ın ise 1914 tarihinde California Üniversitesi'ne sunduğu "*The Development of Modern Turkey as Measured by its Press*"⁵⁵ isminde doktora tezi dönemin basın tarihini mercek altına almıştır. Resimli yayınlar konusuna çok az yer verilen tezde, 1911 ve 1913 yıllarında yayımlanan resimli mecmuaların (*Servet-i Fünûn*, *Şehbal*, *Resimli Kitap*) Batı'daki muadilleri (*L'Illustration*, *The Graphic*, sıradan Amerikan resimli dergileri) tespit edilmiştir.⁵⁶

Yukarıda ifade edilen çalışmalar ışığında literatürde resimli süreli yayınların tarih yazımına en yakın çalışma Orhan Koloğlu'nun çalışmalarıdır. "Basınımızda resim ve fotoğrafın başlaması" kitabı resmin basında kullanım sürecinin kronolojik anlatımı iddiası taşımaktadır. Kitapta yer alan Osmanlı toplumunda resim tabusunun gevşemesi, fotoğrafın Osmanlı coğrafyasına girişi ve fotoğrafın kullanımı meseleleri resimli mecmualar konusuna zemin oluşturmuştur. Ardından resimli mecmualara giriş yapılır. *Mir'at* ile başlayan resimli mecmua tarihi *Ayine-i Vatan*, *Musavver Medeniyet*, *Musavver Cihan*, *Mir'at-ı Âlem* ile ilk bölümü oluşturur. Bu bölüm içerisinde anılan dergiler, resimli dergi iddiasını taşıyan ancak tam olarak resimli dergilerin başvurdukları yola giremeyen dergilerden oluşmaktadır. Bunun sebepleri arasında dergilerin yayımladıkları resimlerin rastgele buldukları resimlerden oluşması, resim

çalışması: İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi. 2010 yılında basılan kitaptaki resimli gazete tarihine ilişkin bilgiler 1992 yılında basılan kitabın özeti mahiyetindedir.

⁵⁴ Gerçek, S.N. (2019), *Matbuat Tarihi* (Der. Mustafa Kirenci), İstanbul: Büyüyenay. s. 349-384.

⁵⁵ Yalman, A. E. (1914). *The development of modern Turkey as measured by its press* (doctoral dissertation). Columbia University. Faculty of Political Science. New York. Ve bkz. Yalman A. E. (2018), *Modern Türkiye'nin Gelişim Sürecinde Basın 1831- 1913* (Birgen Keşoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

⁵⁶ Ahmet Emin Yalman'a göre *Servet-i Fünun/Servet-i Funoun*, Paris merkezli *L'Illustration* dergisi gibi 32 sayfadan fazla içeriğe sahiptir. *Şehbal/Shehbal* Londra merkezli *The Graphic* dergisi gibi titiz (careful) ve ayrıcalıklı (discrimination) bir içeriğe sahiptir. *Resimli Kitap/ Ressimili Kitap*, sıradan Amerikan resimli aylık dergilerine benzemektedir. Bkz. Yalman, A. E. (1914). s.114.

hak ettirmek için profesyonellerin değil mühür kazıcılarından dahi yararlanılması, yayımlanan İstanbul resimlerinin yenilik olmasına rağmen dergiyi cazip hale getirebilecek sanatsal etkiye sahip olamaması, ayrıca *Ayine-i Vatan* gibi dergilerin isimlerinin sürekli değişmesi yani dergilerin kötü yönetilmesi gibi olumsuzluklar sayılabilir. Bu dergilerin arasında *Mir'at-ı Âlem* ideal resimli dergi pozisyonuna en yakın dergi olarak görülmüş ancak onda da resimler hakkında bilgiler yetersiz görülerek ideal resimli dergi için güçlü bir aday olmaktan öteye gidememiştir. Koloğlu'nun tarih yazımında yukarıdaki resimli dergi grubundan sonra *SF* konusuna ihtişamlı bir giriş yapılmıştır. Nitekim *SF* Osmanlı matbuatı nazarında resimli yayın konusunu erişilemez seviyeye taşımış ve basın fotoğrafçılığının öncülü olmuştur. Bu konuda yayımcı Ahmed İhsan'ın girişimlerinden ve *SF*'nin resimli yayın konusunda yaptığı her girişimi sayfalarında ilan etmelerinden anlamak mümkündür. Ayrıca *SF*, II. Abdülhamid'in yerli klişelerin, yerli ustalar tarafından yapılması planı gereğince doğrudan Bab-ı Âli tarafından desteklenmişti. Dolayısıyla *SF*'nin özgün ve iyi bir resimli yayın olma konusunda önü açıktı. *SF*'nin kendisinden önceki resimli mecmua grubundan ayıran ve onu üst mertebeye taşıyan özellikler şu şekilde özetlenebilir: Kendisinden önce yayımlanan ancak başarılı olamayan resimli süreli yayımlardan ders alınarak resimli gazeteciliğin ilerlemesi için *SF*'ye Bab-ı Ali tarafından tam destek sağlanması. *SF*'nin Avrupa klişe ağının bir parçası olmayı sürdürürken kendisinden öncekilerin yapmadığını yaparak yerli imkânları geliştirmeye gayret göstermesi.⁵⁷ Sayılar ilerledikçe yerel kaynaklı resimlerin ağırlık kazanması.⁵⁸ Mecmuanın “resimli fen dergisi” yerine “resimli aktüalite dergisi” olma yönünde misyon edinerek gündemi resimlerle birlikte okurlarına sunabilmesi.⁵⁹ Tüm bu özellikler *SF*'yi resimli süreli yayınlar tarihinde bir dönüm noktasına yerleştirmişti. Burada dikkat çeken konu

⁵⁷ Almanya'dan çinkografi ustası getirtilerek baskı metodu öğrenilmeye çalışılmıştır. Bu başarılı olamayınca Mösyö Napier'in İstanbul'a getirtilerek matbaada görevlendirilmiştir. Napier aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde muallimlik yaparak modern baskı teknikleri konusunda uzman kişileri yetiştirmiştir.

⁵⁸ Orhan Koloğlu'nun verdiği rakamlara göre Servet-i Fünun'un birinci yılında 276 resimden 4/5'i Avrupa, 1/5'i yerli resimdi. Yedinci yılında kullanılan 360 resimden 91'i yabancı 269'u yerli resimdi. Bkz. Koloğlu O. (1992). s.39-42.

⁵⁹ İhsan, A. [1308, 5 Mart (Mart 17, 1892)]. İfade-i Mahsusa, *SF*. S. 53, s. 3. Bu amaç Ahmet İhsan tarafından ortaya koyulmuştur. Dönemin eğitim seviyesi göz önünde bulundurulduğunda ansiklopedik ve bilimsel içerikli güncelden uzak içerik yerine güncel konuları resimlerle birlikte sayfalarına taşıyan bir derginin daha çok ilgi göreceği tahmin edilebilir bir durumdur.

Koloğlu'nun tarih yazımında sanat reproduksiyonlarından hiç bahsedilmemiş olmasıdır. Halbuki *SF*'yi Avrupa klişe ticaretinin bir parçası haline getiren en önemli unsur sanat reproduksiyonlarıydı. Aynı zamanda bu reproduksiyonlar, Batı'nın ilgi çekici sahnelerini, “modern” yüzünü, sanat tasavvurlarını, Osmanlı toplumuna taşıyan bir köprü işlevi görüyordu. Bunların ifadesiz bir şekilde sayfalara kopyalanmasından ziyade çoğunlukla yerel edebi dille aktarılması dikkat çekiciydi. Böylece dergi hitap ettiği kitleyle aynı dili konuşarak “ecnebi” olanı sayfalarında yer veriyor ve modernlik iddiasını sürdürüyordu. Bu yöntem, *Musavver Malumat*, *Musavver Fen ve Edeb* mecmualarında da kullanılan bir yöntemdi.

Koloğlu'nun tarih yazımı takip edildiğinde *SF*'nin açtığı yoldan *Malumat* devam etmişti. Yerli resimlere ağırlık veren *Malumat*, *SF* kadar uzun ömürlü olamadı. Bu dergi kapandıktan sonra Tahir Bey *Musavver Fen ve Edeb*'i yayımlamaya başlasa da basın fotoğrafçılığına katkısı sınırlı kalmıştı. Basın fotoğrafçılığı nazarında ilerleyen Koloğlu'nun tarih yazımı bu gazetelerden sonra II. Meşrutiyet dönemine geçmiştir. Sansürün kalkmasıyla birlikte resimli dergilerde yaşanan artışa dikkat çekildikten sonra listelenen kırk dergi arasında yalnızca üçünün (*SF*, *Şehbal* ve *Resimli Kitap*) gerçek anlamda basın fotoğrafçılığı yapabildiği vurgulanmıştır. Bu özelliğe ek olarak *Şehbal*'in sanat dergiciliğinde önemli bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. İleride detaylı değinileceği üzere *Şehbal* hem Avrupa'nın başyapıtlarını sayfalarına taşımış hem de bu reproduksiyonlar hakkında detaylı bilgiler vermişti. Sanat konusundaki tutarlı içeriği, bilgi aktarımı onu sanat içerikli dergiler arasında öncü konuma taşımıştı. *Resimli Kitap*, aktüalite konusunda önemli ve uzun süreli bir yayın olmuştur; ancak sanat içeriği oldukça zayıftır.

Koloğlu'na göre II. Meşrutiyet'ten sonra dergiler sosyal konuları işlerken aynı zamanda bu olayları resimle aktarma gayretiyle temsili resim yöntemini geliştirdiler. Bunlar aynı zamanda renkli kapaklarla okurlara sunuluyordu. Trablus ve Balkan savaşları temsili resim yöntemi ihtiyacını artırdı. I. Dünya savaşı ile birlikte propaganda amacıyla resim kullanımında artış yaşandı. Cephelerden çekilmiş fotoğraflar bu dönemde gazetelerin birincil gündemiydi. II. Meşrutiyet'ten sonra gazeteler fotoğraflı yayın amacında olsalar da teknik imkânlar henüz buna hazır değildi. Velid Ebüzziya'nın *Yeni Tasvir-i Efkar* gazetesi bu konu üzerinde çaba

gösterdi. 1913 yılında fotoğraf için ilk karanlık oda kuran gazete oldu. Bununla birlikte resmin kendisi doğrudan haber olarak kullanılmaya başlandı. Koloğlu resimli süreli yayınları tarih yazımına 1918 yılında bir dönüm noktası daha yerleştirmiştir. Mütareke yıllarının başlamasıyla beş yıldır bulunamayan kaliteli fotoğraf ve baskı malzemelerinin artık sağlanabilmiş olduğunu söyler.⁶⁰ Bunun sebebi 1918-1923 tarihler arasında yaşanan sürecin Türk milleti için hayati öneme sahip olması ve tüm fotoğraf ve baskı camiasının bu yöne odaklanmasının kaçınılmaz oluşuydu. Nihayetinde resimli dergi yayıncılığı, basın fotoğrafçılığı, baskı kalitesi Cumhuriyet devrine ulaşabileceği en iyi seviyede girmişti.

⁶⁰ Koloğlu O. (1992). s.53-61.

3. GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE SÜRELİ YAYINLARDA SANAT SÖYLEMLERİ

3.1. Osmanlı Süreli Yayınlarında Sanat Meselesi Üzerine Yazılar

Sanat bahsi öncelikle sergi haberleri aracılığıyla Osmanlı süreli yayınlarında yer bulmaya başlamıştır. Ancak 1860'larda yayımlanmaya başlayan sanat konuları süreli yayınlar tarafından sıklıkla tercih edilen bir konu değildi. Dolayısıyla sanat bahsini içeren yazılarda süreli yayınların gelişimi kadar hızlı nicel bir artış olmamıştı. Bunun yerine yıllara yayılarak, seyrek rutinlerle sanat bahsi gazete ve mecmualarda yer bulmaya devam etmişti. Yine de sanat yazılarının daha sık görüldüğü ilk on yılın 1890'lar olduğunu söylemek mümkündür. Bu on yılda II. Abdülhamid döneminde güzel sanatları da içeren sanayideki atılımlar ekseninde sanat, meslek, beceri muhteviyatında eleştirel yazılarda artış görülmüştür. Aynı zamanda Osmanlı aydınının Batı medeniyeti fikri söylemlerinden biri olarak sanat özellikle Serveti-i Fünûn grubunda sıkça işlenen konulardan olmuştur. Ekonomik güce sahip matbaacıların sayesinde resimli yayınlardaki artış sanata yönelik merakı da arttırmıştır. Dolayısıyla resimlerle birlikte sanat içerikli metinlere daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. II. Meşrutiyet sonrası ise yaşanan özgürleştirici atmosfer etkisiyle sanat, modernleşmenin en güçlü söylemlerinden biri haline gelmiştir. Dolayısıyla hem resimli yayınlarda hem sanat metinlerinde artış gözlemlenir. Bunda sadece meşrutiyetin etkisi değil Sanayi-i Nefise Mektebi'nin etkisi de vardır. Mektepten mezun sanatçılardan oluşan bu yeni orta sınıf zümresine veya sanat ilgisi olan gruplara özel yayınlar ortaya çıkmış, sanat metinlerinde nicel artış ivme kazanmıştır.

1860'lardan Cumhuriyet'e kadar Osmanlı süreli yayınlarında yayımlanan belli başlı sanat metinlerine aşağıda kısaca değinilmiştir:

1863 yılında Sultanahmet'teki At Meydanı'nda açılan Sergi-i Umumi-i Osmanî hakkında *Mir'at*, *Tasvir-i Efkar*, *Tercüman-ı Ahval*, *Ruzname-i Ceride-i*

Havadis, Terakki, Mecmua-ı Fünun gibi mecmua ve gazeteler yayın yapmışlardı.⁶¹ Güzel sanatlar konuları ise ilk olarak İstanbul'da yayın yapan *Levand Herald* ve *La Turquie* gibi yabancı gazetelerde işlenmeye başlamıştı.⁶² 1870 yılında *Terakki* gazetesi, *Levand Herald* gazetesinde yayımlanmış bir yazının "Sanayi-i Nefise" başlığı ile tercümesine yer vermişti. Mustafa Cezar, bu yıllarda doğrudan güzel sanatlar meselesi üzerine duran iki yerel yazıya dikkat çekmiştir: "Sanayi-i Nefise"⁶³ ve "Maarif ve Sanayi"⁶⁴.

1873 ve 1875 yılında Şeker Ahmed Paşa'nın öncülüğünde açılan sergilerin hazırlık süreci ve sonrası hakkında yorumlara *Hakayık-ül Vekayi, Basiret* ve *La Turquie* dergilerinde yer verilmişti.⁶⁵ *Basiret*'te 1876 yılında "San'at" isimli yazı genel itibarıyla esnaf ve sanatkârlıkla ilgili olsa da sanatın gelişmesini savunan cümleler barındırıyordu.⁶⁶ Aynı yıl içerisinde "Resim" isimli yazı Osmanlılar için güzel sanatlara ve resme olan ehemmiyeti vurguluyordu.⁶⁷ Sanat becerisi ve sanatın geçim ve ticaretle ilişkisine bir diğer örnek de *İkdam* gazetesinde 1894 yılındaki "San'at Elde Altın Bileziktir" yazısıydı.⁶⁸

Resimli yayınların artış göstermeye başlamasıyla portre resimlerle birlikte biyografi metinler de artmaya başlamıştı. Sanatçılar da bu biyografiler arasında yer alabiliyordu. 1884 tarihli *Mir'at-ı Âlem* mecmuasında Jan van Eyck'in (1390-1441) biyografisine yer verilmişti. *Musavver Cihan*'da 1891 yılında Avrupalı ünlü ressam Meissonier'in (1815-1891) ölümü üzerine uzun bir yazı kaleme alınmıştı. Bu yazılar uzman kaleminden çıkmış sanat metinleri değil; şahısların hayatına ilişkin anekdotları içeren

⁶¹ Demir, K. (2018). *Sergi-i Umumi-i Osmani'nin (1863) Açılışı ve Sergi'nin Duyurulmasında Gazetelerin Rolü*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 28 (1), 155-169. DOI: 10.18069/firatsbed.387846.

⁶² Cezar, M. (1971). s.377.

⁶³ Sanayi-i Nefise, [1289, 7 Şaban (1872, 9 Ekim)], *Hakayık-ül Vekayi*, S. 690, s.1.

⁶⁴ Maarif ve Sanayi, [1292, 25 Şevval (1875, 24 Kasım)], *Vakit*, S. 160. s.1.

⁶⁵ Sinanlar Uslu, S. (2015). *Osmanlı Karma Grup Sergileri Özelinde Basın Kaynakları Işığında Sergi Düzenleme Adabının Gelişimi*. Sanat Tarihi Yıllığı, 0 (24) , 95-123 . www.dergipark.org.tr, Ayrıca bkz. Cezar, M. (1995). A.g.y.

⁶⁶ San'at, [1291, 8 Kânûn-u Sâni (1876, 20 Ocak)] *Basiret*. S. 1713. s.1

⁶⁷ Özyiğit, H. (2012). 1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlar da Türk Resim Sanatı Eleştirisi. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara s. 100 içinde Resim, [1291, 31 Kânûn-u Sâni (1876, 12 Şubat)], *Basiret*.

⁶⁸ San'at Elde Altın Bir Bileziktir, [1312, 1 Nisan (1896, 13 Nisan)], *İkdam*. S.621, s.1.

büyük olasılıkla Avrupa matbuatından istifade edilerek hazırlanmış metinlerdi. 1886 yılında on yedi sayı çıkaran *Hamiyyet* gazetesinde yedi sayı boyunca "Sanayi-i Nefise-i Milliyemiz" yazı dizisi yayımlanmıştı. Mustafa Nuri'nin kaleminden çıkan bu dizide sırasıyla: mimari, ressamlık, hattatlık, nakkaşlık, hakkaklık, sedefkârî oymacılık, çinicilik sanatlarına yer verilmişti.⁶⁹

1892 yılında *SF*'de Mahmud Sadık Avrupa matbuatından istifadeyle "Yüz Sene Sonra Avrupa'da Sanayi-i Nefise ve Edebiyat" konulu fütüristik bir yazı kaleme aldı.⁷⁰ Tevfik Fikret'in *SF*'nin edebiyat şubesinin başına geçtiği 1896 yılından itibaren edebiyat ve dil üzerine teorik yazılar yayımlanmaya başladı. Tevfik Fikret'in ve Hüseyin Cahid'in yazıları edebiyatı konu edinse de metinlerde genel olarak sanata dair düşünceler de görmek mümkündü. Bu anlamda Tevfik Fikret'in *SF*'de 6 Şubat 1896'dan 3 Ocak 1901'e kadar sürdürdüğü "Muhâsebe-i Edebiyye" köşesi ve Hüseyin Cahid'in 1898 yılında on altı yazıdan oluşan "Hikmet-i Bedayie Dair" köşesi dikkate değerdir. Bu sürelerde *SF*'de 1896'da "Sanayi-i Nefise-i İslamiye" başlığıyla resimler yayımlanmış ve 261. sayıda Gustave Le Bon'ın "Medeniyet-i Arabiye" isimli 7 ciltlik kitabından bahsedilerek kitaptaki resimlere *SF*'de de yer verilmişti.⁷¹ Yine *SF*'de 1902 yılında "Sanayi-i Nefise ve İlm-i Teşrih" ve "Sanayi-i Nefisede Resmin Vazifesi" yazıları yayımlandı. 1909 yılında yayımlanan "Bizde Sanayi-i Nefise Terakkiyatı" yazısıyla sanat meselesi ve gelişimi II. Meşrutiyet sonrası değerlendirilmeye devam etti.

1890'ların ikinci büyük mecmuası *Malumat*'ta 1895 yılında 33-34. sayı⁷² itibarıyla M. Ekrem ile F. İskender'in kaleme aldığı "Arabların Medeniyeti Asar-ı Mamuriye ve Sanayi-i Nefisesi" adlı yazı dizisi yayımlanmaya başladı. Bu yazı dizisinde *SF*'den bir

⁶⁹ Bkz. Nuri, M. [1302, 10 Eylül (1886, 22 Eylül)], Fen-i Mimarlık, *Hamiyyet*, S. 11., [1302, 1 Teşrinievvel (1886, 13 Ekim)] Ressamlık, *Hamiyyet*, 12., [1302, 15 Teşrinievvel (1886, 27 Ekim)], Hattatlık, *Hamiyyet*, S. 13., [1302, 1 Teşrinisani, (1886, 13 Kasım)] Nakkaşlık, *Hamiyyet*, S. 14., [1302, 15 Teşrinisani (1886, 27 Kasım)], Hakkaklık, *Hamiyyet*, 15., [1302, 1 Kanunievvel (1886, 13 Aralık)], Çinicilik, *Hamiyyet*, 16., [1302, 15 Kanunievvel (1886, 27 Aralık)] Sedefkar Oymacılık, *Hamiyyet*, 17.

⁷⁰ Sadık, M. [1308, 14 Mayıs (1892, 27 Mayıs)], Yüz Sene Sonra Avrupa'da Sanayi-i Nefise ve Edebiyat, *SF*, S. 63, s. 162-163.

⁷¹ Medeniyet-i İslamiye, Sanayi-i Nefise-i Şarkiye [1311, 29 Şubat (1896, 12 Mart)], *SF*, S. 261, s.10-11.

⁷² *Malumat*'ın 33. ve 34. Sayıları bir arada yayımlanmıştır.

yıl sonra tanıtımı yapılan Gustave Le Bon'un "Medeniyet-i Arabiye" kitabının etkisinin olması ihtimali yüksektir. *Malumat* mecmuası yerel sanat tarihi yazıcılığına katkısı 1902 ve 1903 yılında açılan Sanayi-i Nefise sergilerini konu alan iki özel sayı ile olmuştur. Osmanlı süreli yayınlar tarihinde Sergi-i Umumi-i Osmâni'den sonra bir gazete bir sergi etkinliğine ilk defa bu kadar geniş yer veriyordu. Ayrıca bu iki sayıda Celal Bin Esad'ın (Celal Esad Arseven) sanat hakkında detaylı yazılarına yer verilmişti.⁷³ *İkdam* 1894 yılında "Fenniye: Mimâri"⁷⁴, 1895 yılında "Fenniye: İran, Fenike ve Beni İsrail Mimârîsi"⁷⁵, 1896 yılında "Osmanlılarda Mimârî"⁷⁶, 1901 yılında "Araplarda San'at ve Menşei" isimli mimari ağırlıklı yazılar yayımlamıştı.⁷⁷ Yine aynı gazetede 1902 yılında Celal Bin Esad'ın "Fotoğrafçılık Ressamlık mıdır?" soru başlığı ile fotoğraf ve resmin kıyaslandığı bir yazıdan sonra 1906 yılında "Musahabe"⁷⁸ başlığı altında sanayi-i nefise konusunun işlendiği bir yazı yer almıştı.

II. Meşrutiyet sonrası sansürün ortadan kalkması, resimli süreli yayınların artması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin etkisiyle sanatta uzmanlığın gelişmesi, sanatın medeniyetin ve terakkinin bir parçası olarak görülmesi gibi sebeplerle sanat içerikli metinlerde doğal bir artış gözlemlenir. Bununla birlikte sanat tarihi açısından daha nitelikli yazılar yayımlanmaya başlamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin "tarih-i san'at" müelliflerinden Vahid Bey'in 1909 yılında *Sabah* gazetesinde yazdığı "Mebahis-i Lisaniye-Şimdi Yazabiliriz!" yazısı "san'at" terimini tartışmaya açmıştır.⁷⁹ Bu yazı 1915 yılında "Bazı Istilâhât-ı Mühimme-i Sinâ'iyye Hakkında Mütâla'ât" ismiyle bir sanat terminolojisi çalışması halini almıştı. Osmanlı matbuatına 1909 yılı itibarıyla dâhil olan *Şehbal* mecmuası her sayısında Avrupa başyapıtlarından örnekler sunan ve sanat meselelerine dair yazılar yayımlayan

⁷³ Arseven, Celal Esad. [1318, 2 Mayıs (1902, 15 Mayıs)] Resim Sergisi. *Malumat*. S. 336. ve "Resim Meraklılarına Bir İki Söz. [1319, 29 Mayıs (1903, 11 Haziran)], *Malumat*. S. 388.

⁷⁴ Fenniye: Mimari, [1311, 19 Mart (1895, 31 Mart)], *İkdam*, S. 242, s.3.

⁷⁵ Fenniye: İran, Fenike ve Beni İsrail Mimarisi, [1311, 16 Temmuz (1895 28 Temmuz.)], *İkdam*, S.361, s.3.

⁷⁶ Kemal, A. [1312, 29 Temmuz (1896, 10 Ağustos)]. Osmanlılarda Mimari. *İkdam*. 740. s.3.

⁷⁷ Makâle-i Mahsusa: Arablarda San'at ve Menşei., [1317, 29 Mart (1901, 11 Nisan)], *İkdam*, S.2440, s.3.

⁷⁸ Musahabe, [1321, 11 Kanunisani (1906, 24 Ocak)], *İkdam*. S. 4179.

⁷⁹ Vahid, M. [1325, 18 Eylül (1909, 1 Ekim)] Mebahis-i Lisaniye ü Şimdi Yazabiliriz!. *Sabah*. S. 7191. s.3.

bir mecmuaydı. Bu anlamda *Şehbal*, Cumhuriyet öncesi plastik sanatlar tarihi açısından *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nden (ORCG) sonra ikinci önemli mecmua sayılabilir. Mecmuanın yazı içeriğinde Raif Necdet'in kaleme aldığı "Sanayi-i Nefise - Sanayi-i Nefise'nin Menşei", "San'atın Kıymet-i Ameliyyesi" yazı dizileri, Nazmi Ziya Güran'ın "Bir Hulasa-i Tarihiyye"⁸⁰ ve "Sanayi Nefise Hakkında Biraz Fenni, Bir Küçük Tetebbü"⁸¹ yazıları, Şehabeddin Süleyman'ın "Ma'bed-i Vesâik Sanattan"⁸² ve "San'at Bi-zatihi İctimaidir"⁸³ yazıları bunlardan bazılarıdır.

7 Kanunisanı 1326 (20 Ocak 1911) yılında yayın hayatına başlamış ve 18 sayı yayımlanmış olan *ORCG*'de her tür detaylı bilgiler veren uzman nitelikli yazılara rastlamak mümkündür. Vahid Bey'in "Sınaat-ı Nefisenin Ehemmiyet ve Faidesi"⁸⁴, Mehmed Faik'in "Tarih-i San'at"⁸⁵, Galib Bahtiyar'ın "Sanayi-i Nefise Hakkında Bir Çift Söz"⁸⁶ ve "Sanayi-i Nefisenin Milliyet Nokta-i Nazarından Tetkiki"⁸⁷, Muallim Vahyî'nin "Sanatkarlarımızın Yapacakları"⁸⁸ ve Hüseyin Hicri'nin "San'at ve Himayet" yazıları genel olarak sanat fikri üzerine yazılardır. Burada yazarlar bazen eleştirel bazen politik ve sosyolojik didaktik yazılarla kendilerini ifade etmişlerdir.

Kemal Emin'in "Felsefe-i San'at" yazı dizisi, Kahramanzade Ahmed Ferid'in "Mefkure-i San'at His ve Hayal"⁸⁹, F. Rebîi'nin "Fikir ve Fiil-i Tefekkür"⁹⁰ estetik

⁸⁰ Güran, N. Z. [1328, 15 Haziran (1912, 28 Haziran)], Bir Hulasa-i Tarihiyye. *Şehbal*. S. 55 s.134-135.

⁸¹ Güran, N. Z. [1327, 15 Mart (1912, 28 Mart)], Sanayi-i Nefise Hakkında Biraz Fenni, Bir Küçük Tetebbü. *Şehbal*. S. 50. s.34-35.

⁸² Süleyman, Ş. [1329, 1 Nisan (1913, 14 Nisan)], Ma'bed-i Vesâik San'attan. *Şehbal*. S.73. s.17-19.

⁸³ Süleyman, Ş. [1913, 15 Nisan (1913, 28 Nisan)] *Şehbal*. S. 74. s.37-39.

⁸⁴ Vahid, M. [1326, 7 Kanunusani (1911, 20 Ocak)]. Sınaat-ı Nefisenin Ehemmiyet ve Faidesi, *ORCG*. S. 1. s. 4-5. Ayrıca Bkz. Zihnioglu, Y. (Ed.). (2007). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914: güncelleştirilmiş basım (Vol. 13). Kitap Yayınevi.

⁸⁵ Faik, M., [1327, 1 Nisan (1911, 14 Nisan)], Tarih-i San'at, *ORCG*, S.4

⁸⁶ Bahtiyar, G. [1330, 1 Mart (1914, 14 Mart)]. Sanayi-i Nefise Hakkında Bir Çift Söz. *ORCG*, S.14. s.150-155.

⁸⁷ Bahtiyar, G. [1330, 1 Temmuz (1914, 14 Temmuz)]. Sanayi-i Nefisenin Milliyet Nokta-i Nazarından Tetkiki. *ORCG*, S.18. s.276-277.

⁸⁸ Muallim Vahyî, [1330, 1 Nisan (1914, 14 Nisan)]. San'atkarlarımızın Yapacakları, *ORCG*. S. 15. s.178-180.

⁸⁹ Ahmed Ferid,K. [1330, 1 Nisan (1914, 14 Nisan)]. "Mefkure-i San'at His ve Hayal" *ORCG*. S. 16. s .219-222.

⁹⁰ Rebîi, F. [1328, 25 Mayıs (1912, 7 Haziran)], Fikir ve Fiil-i Tefekkür. *ORCG*. S.13. s. 128-129.

temalı yazılardı. Bunun yanı sıra Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim'in, Türk ressamlarını tanıtan biyografi yazılarına yer verilmiştir.

Murtaza'nın "Ressam ve Heykeltıraşlara Mahsus Teşrih-i Cesed-i İnsan"⁹¹ Ahmet Ziya'nın "Tatbikatlı Menazır"⁹² yazıları ve Midhat Rebiî'nin "Hakkaklık Âleminde"⁹³ isimli yazı dizisi gibi sadece ilgisine teknik konular içeriyordu.

Genel içerikli yayınlara dönüldüğünde 1900'lerin önemli gazetelerinden *Resimli Kitap*'ta 1909 tarihinde Avni Lifij'in sanat tarihi içerikli "San'at-ı Tersim ve Edvar-ı Tekâmülü"⁹⁴ yazısı yayımlanmıştı. Aynı gazetede "Onsekizinci Asırda Türklerin Ressamları" adında tercüme yazı yayımlandı. Bu yazı Fransa Sefareti Müsteşarı Mösyö Boppe'nin *Les Peintres Turc* adlı eserinden tercümeydi.⁹⁵

20 Eylül 1919'dan 19 Subat 1920 tarihine 5 sayı çıkan *Kurtuluş* mecmuasında Namık İsmail'in "Sanat ve Sosyalizm" başlıklı iki yazısı yayımlanmıştı. Namık İsmail yazılarına 1921 yılında yayın hayatına başlamış olan *Dergâh*'ta devam etti. İki yazıdan oluşan "Üç Mel'un Sanatkar" metinlerinde sanat tarihinin önemli isimlerinin sanat hayatları hikâyeleştirilerek anlatılmıştı. *Dergâh*'ta Ahmet Haşim'in "Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa"⁹⁶, "Bir Ressama Cevap" yazıları yayımlanmıştı.⁹⁷ "Bir Ressama Cevap" Avni Lifij'in *Peyam-ı Sabah*'ta yazdığı "San'at ve Tenkit" yazısına cevaben yazılmıştı.⁹⁸ Aynı dergide Mustafa Şekib'in kaleme aldığı, "San'atın İçyüzü"⁹⁹ "Resmin Ruhîyatı ve Ressamlarımız"¹⁰⁰, "Resim ve Metafizik"¹⁰¹ mühim yazılardı. Son olarak Vahid Bey, *Dergâh*'ta "Sinaat" isimli yazı dizisinde ünlü

⁹¹ Murtaza, [1327, 1 Mart (1911, 14 Mart)]. Ressam ve Heykeltıraşlara Mahsus Teşrih-i Cesed-i İnsan. *ORCG*. S.4.

⁹² Ziya, A. [1328, 25 Mart (1912, 7 Nisan)]. Tatbikatlı Menazır. *ORCG*. S.11.

⁹³ Rebiî, M. [1326, 7 Kanunusani (1911, 20 Ocak)]. Hakkaklık Aleminde. *ORCG*. S.1,2,3.

⁹⁴ Lifij, A. [(1324, Kanunuevvel (1908)]. San'at-ı Tersim ve Edvar-ı Tekâmülü. *Resimli Kitap*. S. 5. s. 190.

⁹⁵ Mösyö Boppe [1325 Ağustos (1909)] Onsekizinci Asırda Türklerin Ressamları. *Resimli Kitap*. S. 11.

⁹⁶ Haşim, A. [1337, 5 Eylül (1921)]. Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa. *Dergâh*. S. 10. Ayrıca Bkz. Tekin, A., İzgöer A.Z. (2012), *Dergâh: Giriş, Çeviriyazı, Dizin*. Ankara: TTK.

⁹⁷ Haşim, A. [1338, 5 Eylül (1922)]. Bir Ressama Cevap. *Dergâh*. S. 34. s.151.

⁹⁸ Lifij, A. (1922, 27 Ağustos), San'at ve Tenkit. *Peyam-ı Sabah*, 1338. Ayrıca Bkz. Şerifoğlu, Ö.F. (Haz.) (2019). *Avni Lifij, Sanat Yazıları*. İstanbul. Kırmızı Kedi. s.105.

⁹⁹ Şekip, M. [1338, 15 Nisan (1921)]. San'atın İçyüzü. *Dergâh*. S.1, s.3.

¹⁰⁰ Şekip, M. [1338, 20 Ağustos (1922)]. Resmin Ruhîyatı ve Ressamlarımız. *Dergâh*. S. 33. s. 130.

¹⁰¹ Şekip, M. [1338, 20 Eylül (1922)]. Resim ve Metafizik. *Dergâh*. S.35. s.162.

heykeltıraş Rodin'in sanat anlayışını anlatan bir kitabın bölümlerinden tercümelere yer vermişti.

3.2. Sanatın Tanımı Problematikliği

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başında sanat ve plastik sanatlar üzerine birtakım kitaplar basılsa da ilgili dönem içerisinde sanatı mesele edinen, tartışan, sanatı gündeme taşıyan süreli yayınlardaki yazılar olmuştur. Sanatı konu edinen yazılarda dikkat çeken meselelerden biri sanat kelimesinin kullanımındaki çeşitlilik ve taşıdığı geniş anlamdır. Dolayısıyla sanatın içerik ve yapısal açıdan ne olduğuna ilişkin metinler süreli yayınlardaki sanat söylemleri konusuna dâhil edilmiştir.

Vakit gazetesindeki "Maârif ve Sanâyi" makalesinde sanatın tanımı "*Sanat ise, eşyayı güzel şekillere sokmak veya insanların ihtiyaçlarını giderme yollarını elde etmek için insanla kaim bir fikir gücüdür.*"¹⁰² şeklinde ifade edilmişti. Burada sanatın sadece güzel sanatlar bağlamında tanımlanmadığı açıktır. Sanatın bu tanımı daha çok hüner, beceri anlamlarını taşıyan günümüz dilinde *zanaatkarlığı* da içine alan sanattı. Sanatın bu genel tanımıyla ifade edilmek istenen şey toplumun ister ressamlık olsun ister mezar taşı ustalığı, hünerin canlanması yönünde çabadan ileri gelmekteydi. İlgili yazıda sanat ve bilimin bütünlüğü şu şekilde ifade edilmişti: "*Bilim eşyanın düzen, yapı ve durumunu haber verir. Sanat eşyanın biçim ve şeklini düzenleyip tamamlar.*" Metindeki söylem sanayinin gelişmesi için sanatın zaruri olduğu yönündedir. Bilim ve sanatın bu yüzden birlikte yorumlandığı düşünülebilir.

1884 tarihli *Hamiyyet* gazetesindeki "Sanâyi-i Nefise-i Milliyemiz" yazı dizisinde de sanat "fenn/fünûn" sözcükleriyle ifade edilmekteydi. 1892 yılında Sakızlı Ohannes Paşa tarafından yazılan ve ilk detaylı sanat tarihi ve güzel sanatlarla ilgili ilk detaylı ve bütünlüklü bir matbu olan "Fünûn-u Nefise Tarihi"nde sanat "fenn" olarak tabir edilmekte olup günümüz diliyle sanat ile zanaat ayrımı "*Fennde maddi bir fâide aramak abestir. Bu cihetle ki fenn ile âdi sanatlar birbirinden fark olunur.*"¹⁰³ ifadesiyle yer bulmuştur. "Fenn" kelimesinin güzel sanatlardaki sanat kelimesinin

¹⁰² Maarif ve Sanayi, [1292, 25 Şevval (1875, 24 Kasım)], *Vakit*, 160. s.1.

¹⁰³ Ohannes, S. (1309). *Fünun-u Nefise Tarihi*. İstanbul. Kitapçı Karabet. s.28.

karşılığı olduğu "âdi san'at" tabirinin ise işlev ve faydaya dayalı sanat için kullanıldığı aşikârdır. Buna benzer kullanımlara Raif Necdet'in *Şehbal* mecmuasındaki yazılarında rastlanır. Raif Necdet sanatlar arasında değerli ve bayağı sanatı ayırırken *ulviyyât-ı san'at* ve *sufliyyât-ı san'at* tabirlerini kullanmıştı. Ona göre şair *ulviyyât-ı san'at* iken, aşçılık *sufliyyât-ı san'at*"tı.¹⁰⁴ Yine aynı mecmuada Nazmi Ziya (Güran), sanatı *fünûn-i âdiye* ve *fünûn-i nefise* olarak ikiye ayırmış, *fünûn-i âdiye*, insan zihninin ilmi uygulamaları olarak tanımlayarak, fabrikaları, şimendiferleri, vapurları bu tabire örnek göstermiştir. *Fünûn-i nefise* ise *fünûn-i âdiye* yardımıyla insana yüce ve gerçek bir güzellik ve his uyandırır zevk ve dingin bir ruh kazandırır. Nazmi Ziya'ya göre *fünûn-i nefise* resim, edebiyat, musiki, mimari, heykeltıraşlıktan oluşmaktadır.¹⁰⁵

Genel itibarıyla gazete ve mecmualarda sanattan bahsediliyorsa başka herhangi bir kelimeye ihtiyaç duyulmadan "*San'at/San'ât/Sanâyi*" tabirleri kullanılmıştır. Bu kelimeler iş, meslek, sanat anlamlarında kullanılan genel tabirlerdi. Fransızca karşılığı *profession* idi; ancak, güzel sanatlar ile ilgili bir metinde endüstriyel sanattan veya zanaattan bahsedilecekse o zaman *san'at-ı âdi*, *sufliyyât-ı san'at* gibi tabirler kullanılmıştı. Metinde spesifik olarak güzel sanatlar denilmek istendiğinde ise *sanâyi-i nefise*, *fünûn-u nefise*, *ulviyyât-ı san'at* gibi farklı tabirler kullanılmıştı. Görüldüğü üzere tabirler arasında tutarlılık söz konusu değildi. Bu duruma Tevfik Fikret, 1896 yılında *SF*'deki köşesinden şöyle dikkat çekmişti:

-Garip!.. Nasıl oluyor da biz hâlâ hakikat-i san'at nedir, bilmiyoruz, sanâyi-i ulviyye, sanâyi-i nefise, sanâyi-i nâzike, *fünûn-ı bedi'a*... namlarını verdiğimiz, daha doğrusu ne nam ile yâd edeceğimizi bilmediğimiz o güzel şeyler, o güzellikler hakkında elân salim bir fıkre, hatta bir hisse malik değiliz!.. Nasıl oluyor da hüsün, şiir nedir. Şimdiye kadar anlamamışız?¹⁰⁶

¹⁰⁴ Necdet, R. [1325, 1 Teşrinisani (1909, 14 Kasım)], Sanayi-i Nefise - Sanatın Kıymeti Ameliyyesi. *Şehbal*. S.15. s.296-297.

¹⁰⁵ Güran, N. Z. [1327, 15 Mart (1912, 28 Mart)], Sanayi-i Nefise Hakkında Biraz Fenni, Bir Küçük Tettebbü. *Şehbal*. S. 50. s.34-35.

¹⁰⁶ Fikret, T. [1312, 19 Eylül (1896, 1 Ekim)]. Muhâsebe-i Edebiyye. *SF*, S. 290. s.52.

Tevfik Fikret bu tespiti "biz her şeyi tavsife kalkışırız (niteliklerini sayarız), hiçbir şeyi tarif edemeyiz." cümlesiyle sitemle devam ederek yazının ilerleyen kısımlarında şu öneride bulunur:

Ben ressamım, resme tatbiken söylüyorum: Edebiyat bugün tettebbu (etraflica inceleme) ve tebahhur (uzmanlaşma) ihtiyacından vareste olamaz. Resimde olduğu gibi edebiyatta da mütâla'a-i âsâr (eserlerin üzerine düşünmek) en büyük şart-ı idrâk ve muvaffakiyettir.

Tevfik Fikret'in bu pasajlarından iki şey anlaşılmaktadır: Birincisi sanat terminolojisi konusundaki boşluk, ikincisi sanat konusundaki düşünsel boşluk. Sanat konusuna düşünsel açıdan Hüseyin Cahid'in "Hikmet-i Bedayi" yazıları büyük katkıda bulunmuştur. İlerleyen zamanlarda *Şehbal*, *ORCG*, *Dergâh* gibi mecmualarda çeşitli yazarlar tarafından sanatın kaynağı ve estetik üzerine yazılan makalelerle sanat düşünüşüne katkıda bulunulmuştur.

Sanat terminolojine dair ilk çalışma mimarlık alanında 17. yüzyıla ait Cafer Efendi'nin *Risale-i Mi'mâriyye* çalışması kabul edilir.¹⁰⁷ Ancak sanata dair terminolojik çalışmalar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde hız kazanmıştır: 1908-1909 yıllarında Celal bin Esad'ın *Istilâhât-ı Mimâriyye* isimli çalışması uzun yıllar sonra sanat terminolojisi alanında ortaya çıkarılan ilk çalışma idi. Aynı yıllarda Mehmed Vahid Bey *Sabah* gazetesinde "Mübâhis-i Lisâniye-Artık Yazabiliriz!" isimli yazısında sanat kelimesi üzerine iddialı bir metin kalem almıştı. Bu makaleden beş yıl sonra Celal Bin Esad "Sanayi-i Nefise Istilâhâtı Mecmuası (1330/1914)" kitabını yayımladı. Vahid Bey ise Celal bin Esad'ın kitabından bir sene sonra "Bazı Istilâhât-ı Mühimme-i Sinaîye Hakkında Mütâla'ât (1331/1915)" isimli kitabını yayımladı. Bu iki önemli yazarın çalışmaları yayın yılları ile birlikte mukayese edildiğinde "san'at" kelimesinin ve tanımının bir problematik haline geldiği aşikârdı.

Vahid Bey, *Sabah* gazetesinde yazdığı "Mübâhis-i Lisâniye-Şimdi Yazabiliriz!" metninde *art* (Fr.) tabirinin karşılığında Osmanlıcada *Sun'*, *San'at*, *Sinâ'at*, *hüner*, *fenn*

¹⁰⁷ Arseven, C.E. (2021), *Ma'ârif-i Umumiyye Nezâreti Istilâhât-ı İlmiyye Encümeni Sanâyi'-i Nefise Istilâhâtı Mecmû'ası* (Güvenç, Ö. F., haz.), İstanbul: Çizgi Kitabevi.. s.13.

kelimelerinin kullanıldığını ifade etmiş, bunların tek tek anlamları üzerinde durmuş ve *art* kelimesinin karşılığı olarak Osmanlıcada en uygun kelimenin hangisi olabileceğini tartışmıştı. Kısaca özetlendiğinde *Sun'*, kelimesinin karşılığı zihinde tasavvur edilen şeyin teşkil edilmesi surete büründürülmesi işidir. İnsan üretimi olan her şeyi tabir eden *sun'* sözcüğünün Fransızca karşılığı *artificiel / yapay* (Tr.) olarak verilmiştir.¹⁰⁸

Vahid Bey *san'at* kelimesinin umumi bir tabir olduğunun altını çizerek Fransızca karşılığını *profession* (Fr.) olarak belirtmişti. Buna göre bir yola intisap etme, temerrüd (gayret)¹⁰⁹ ve temerrün (pratik) şartıyla zihni, bedeni, faydalı, faydasız her türlü işe *san'at* denilirdi.

Vahid Bey, umumi bir tabir olan *san'at* kavramını irdeleyerek buradan farklı çıkarımlar yapmıştı: *San'at* en genel anlamıyla bir iş yapmak, amelde bulunmaktır. İş ise ancak ilimle mümkündür. Bununla birlikte işi yapmak için ise o işi pratik ve gayret ile bilmek lazımdır bunun sonucunda elde edilen şey o işi yapabilme yetisini¹¹⁰ kazanmış olur.

*San'at*ların bir kısmı amelden hasıl olduysa ve melekeye sahip ise buna *hurfet* denilmiştir. Örneğin bir kunduracının işi görerek yapması pratik ve gayreti sonucu işi öğrenmesi onu meleke sahibi yapar. Bu tür sanatlara *hurfet*, bu türden işi yapanlara *hurfetkâr* adı verilmiştir.

Vahid Bey'in çalışmasında *fenn* kelimesi irdelediğinde bu sözcüğün muadilinin *technique* (Fr.) sözcüğüne karşılık geldiğinden *art* sözcüğünün *fenn* olarak çevrilmesi uygun görülmemiştir. Aksi halde örneğin *Les difficultés technique d'un art / San'atın zor teknikleri* denildiğinde eğer Osmanlıcada *technique* ile *art* aynı anlamda kullanılırsa bu gibi ifadelerin tercümesinde zorlanılacaktı. Vahid Bey'e tüm bu irdelemelerden sonra sanatın karşılığı olarak elde kalan en mantıklı kullanım *sınâ'at*

¹⁰⁸ *Sun'* sözcüğü günümüz Türkçesinde *sunî, yapay* sözcüklerine dönüşmüştür.

¹⁰⁹ *Temerrüd* Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'ında *dikbaşlılık, inat, direnme* olarak verilmiş olup günümüz Türkçesine *gayret* olarak çevrilebilir.

¹¹⁰ Mehmed Vahid Bey, amelin sanat olabilmesi için *tederrüp* olması gerektiğini ifade etmiştir. *Tederrüp*, Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'ında *ülfet, alışma* olarak ifade bulmuştur. Burada yeti yazılması tercih edilmiştir. Nitekim Vahid Bey'in sanat için gerekli gördüklerinden biri *meleke* kelimesi Türk Dil Kurumu'nda *yeti* olarak ifade bulmuştur.

sözcüğüydü. Bu konudaki sunduğu argüman ise diğer sözcüklerin farklı anlamlara tekabül etmesinden bu sözcüğün zorunluluğu ve köken olarak Arapçaya dayanmasıydı.

"Zâten müellifîn-i Arab şîire, mûsikiye, sinâ'ât kelimesini izâfe ile (sinâ'atü's-şîifr) (sinâ'atü'l-mûsîkî) demiyorlar mı? Nasıl ki bu müellifler hükemâ-yı Iskenderâniyûn'un ve Kurun-ı Vustâ hükemâsının 'les sept arts libéraux' ta'birini (sinâ'ât-ı seb'a) diye tercüme etmişlerdir. Biz dahi sinâ'ât-ı sâireden tefrik için (sinâ'ât-ı bedî'a) ta'birini isti'mâl edecek olursak becâ olur.

Nihayetinde Vahid Bey'e göre *beaux arts* (Fr.) *sinâ'ât-ı nefise* olarak çevrilmelidir. Vahid Bey'in güzel sanatlar konusunda getirdiği bu özgün fikir sanat literatüründe tutunamamıştır. Ancak *san'at* kavramının genel tanımına karşın özgün ve doğulu köklerine dayalı daha isabetli bir karşılık bulma çabasıyla bu arayışta birçok kavrama ışık tutması oldukça önemlidir. Celal Esad Arseven ile Vahid Bey'in yabancı sözcüklere karşı buldukları Osmanlıca karşılıklar EK A'da belirtilmiştir.

3.3. Sanayi ve Terakki

Bir gazetenin sanatın ilerlemesine duyduğu arzu ve bu konuda umutsuzluğunun ve toplumsal eleştirisinin arka planında XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Yeni Osmanlıların pozitivist temelli terakki fikirlerinin etkisini, bu fikirlere paralel olarak Osmanlı kurumlarında yaşanan modernist gelişmeleri, bilhassa eğitim kurumlarında sekülerleşmeyi görmek mümkündür. Modernleşme hareketinin hız kazandığı bu dönemin itici güçlerinden biri Yeni Osmanlıların 1865 yılından itibaren başlattığı muhalefetti.¹¹¹ Yeni Osmanlıların entelektüel hareketine tek başına önemli bir katkı sunan Şinasi'nin (1826-1871) gazetecilik alanında yaptığı yenilikler ve kamuoyunun oluşmasındaki etkisi bilinmektedir. Dolayısıyla Osmanlı matbuatında tümü olmamakla birlikte¹¹² gazete ve dergiler bu yenilikçi hareketin sözcüsü

¹¹¹ İnalcık, H., & Seyitdanlıoğlu, M. (2006). *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. İstanbul: Phoenix Yayınevi. s. 264.

¹¹² *Malumat* gibi Bab-ı Ali'ye yakın yayın politikası izleyen mecmualar da vardı.

konumundaydılar. Dolayısıyla gazete ve dergilerde bahsi geçen sanat meselesinde bile terakki, medeniyet gibi dönemin politik düşüncelerini hissetmek olasıydı. Bir başka deyişle sanat meselesi politikadan bağımsız düşünülemezdi.

Hakayık-ül Vekayi'deki "Sanayi-i Nefise" yazısının ana konusu sanayi-i nefisenin medeniyetin ilerlemesi için zaruri olduğudur. Metne göre sanayi-i nefisenin şubeleri mimari, naht (heykel), resim ve musikinin henüz bizdeki yokluğu, bedevi aşireti (aşâir-i bedevi) gibi görünmemize vesile olmaktadır. Bu şubeler güzellik (nefaset) getirdiği için güzel sanatlar (sanayi-i nefise) olarak adlandırılmışlardır. İnsanların güzelliğe ve ziynete meyli medenilikten kaynaklandığı gibi bu meylin artmasını sağlamak yine medeniyet gereğidir. Yazar, güzel sanatlara karşı toplumun tepkisini dile getirmektedir. Ona göre güzel sanatların manevi etkisi toplumu şüpheyne sevk etmekteydi. Toplum, sanatın ahlaki gevşekliğine sebep olacağı, metaneti ve gayreti gevşeteceğine dair ön yargılara sahipti. Sanatın ahlak gevşekliğine sevk ettiğine dair düşüncenin kaynağı sanayi-i nefisenin insanları mülayim mizaç ve medeniliğin asli unsuru olan iyi geçinmeye götürmesiydi. Yazar nihayetinde bu tür itirazları abartılı bularak güzel sanatların insanlara haz yoluyla tesir ettiği için bu hazzın insanın gayretine gevşeklik vermesinin doğal olduğunu söyleyerek güzel sanatların yaygınlaşması için okulların bir an önce açılması gerektiğini ifade etmişti.

Vakit gazetesinde "Maarif ve Sanâyi'" yazısında bilim ve sanat birlikte yorumlanmış memleketin sanayide gelişmesi için sanata ilgisinin zaruri olduğu vurgulanmıştı. Metne göre sanayinin gelişmesi için ürünün zarif, sağlam ve ucuz olması gerekliydi. Bu konuda verilen örnek ise İngiltere ve Fransa idi; çünkü bu iki ülkenin sanayide gelişmiş olmasının sebebi ürünlerinin zarafetinden kaynaklıydı. Dolayısıyla memleketimizde yapılan ürünlere zarafet kazandırmak için gayret göstermek gerekmektedir. Bu gayretin timsali olarak sanatçılar gösterilmişti. Yazara göre medeni bir ülke zarafet uğruna çaba göstereceği için o ülkenin insanları hüner sahibi olacaktı.

Basiret'in 20 Ocak 1876 tarihli sayısındaki "San'at" metni şu şekilde başlıyordu:

San'at bir memleketin bahis-i mâmuriyet ve sekenesinin mucib refah ve servetidir. Lakin bizde san'at ilerleyemez. Beyhude bahsetmemeli ve akla dair şey yazıp da ne

herkesin gözünü yormalı ne de kendi yorulmamalı. Zira biz Avrupalılara sanatçıya ihtiyaçtan kurtulamayız ve memleketimizde san'atın terakkisini göremeyiz."¹¹³

Basiret'in alıntısında sanat, bayındır ülke, zengin ve refah toplumun merkezinde konumlanmıştır. Ancak öyle anlaşıyor ki bu ideale ulaşmak için toplumun seviyesi yeterli değildi. Okur-yazarlardan oluşan yeni orta sınıfın toplumsal modernleşme konusunda arzulu niyetleri karşısında toplumun hali onları umutsuzluğa sürüklemekteydi. Yazının başında sanattan bahsedeceği için "aman yine mi san'at" şeklinde tepkiler gelebileceğini ön gören gazete yine de sanattan bahsetmekten kendini alıkoyamadığını ifade etmişti. Metinde güzel sanatlardan çok toplumun mesleki maharetinden, hünlerden söz edilmekteydi:

Şimdi bizde erbab-ı san'at geçinenlerde babalarından gördükleri köhnecilikle kanaati terk edip güzellerini açarak yeni şeyler yapmalı veyahut yeni yapılmış ve halkın tahsin (takdir ettiği) ve pesendini kazanmış olan ürünlere yönelmelidir.

Metinde geleneksel üretim biçimlerinin terk edilip yeni olanın peşinden gidilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Dolayısıyla modern üretim biçimlerinin ve ürünlerinin kabul edilmesinden yana tavır koyulsa da toplum belirleyici bir faktördür. Ancak toplumun onayladığı ve beğendiği yeni ürünlerin kabul edilmesi söz konusudur. Nihayetinde *Basiret* gazetesi modernizasyonun toplum onayıyla ilerlemesi gerektiği düşüncesine yakın bir duruş sergilemektedir.

Osmanlının eğitimde modernleşmeyi takip etmesinin bir sonucu olarak kurulan meslek okullarının yarattığı tartışmaları görmek mümkündür: Yeni modern mesleklerin ortaya çıkmasıyla ikinci planda kalan geleneksel meslekler gündeme gelmişti. Yeni mesleklerin yanında geleneksel mesleklere de ilgi azalmaktaydı. Osmanlı sanayisinin seviyesi, Avrupa ile kıyaslandığında henüz yeterli değildi. Mesleklere ilişkin teşvik konusunda girişimlerde bulunulmalıydı. Bununla ilişkili olarak *İkdam*'da yayımlanan "San'at Altın Bir Bileziktir" yazısında Avrupa'da meslek okullarından mezun iki gencin ücretsiz devr-i alemi anlatılıyordu. *İkdam*'ın dikkat çektiği konu iki gencin

¹¹³ Bkz. *Basiret*, [1291, 8 Kanunisani (1876, 20 Ocak). *Basiret*, *Vakit* ve *Hakayık-ül Vekayi*'deki yazılara göre sanat ve terakkiye dair hislerini daha keskin bir kalemle dile getirmiştir.

dünyayı gezmesi değil bunu maddi destek almadan yapıyor olmalarıydı. Gençlerin yanlarına para almadan bunu başarmalarının kaynağı ise mesleki maharetlerinde gizliydi. Her gittikleri ülkede çakı ile kazıyarak yaptıkları kartvizitleri satarak günlük 40-50 kuruş para kazanan bu gençler yetenekleri sayesinde hem aç kalmıyor hem de dünyayı geziyorlardı. *İkdam* buradan meslek maharetinin öneminin altını çizmişti. Osmanlı mekteplerinde okuyan gençlerin yüzde doksan dokuzunun sanata yönelmediğinden erbab-ı sanayinin azlığından yakınılmaktaydı. Osmanlı mekteplerindeki bu gençlerin zekâ ve maharetlerine göre sanata teşvik edilmeleri gerektiği öneriliyordu. Sadece yönlendirmek değil hali hazırdaki sanayi-i nefise mektebinin terakkisinin temin edilmesi mezun öğrencilere iş bulunması ve halka örnek teşkil edecek şekilde bu sanatçı adaylarının desteklenmesi gerektiği ifade edilmekteydi.

1890'lı yıllar ve 1900'lü yılların başında süreli yayınlar arasında önemli bir konumu olan *SF* ve *Malumat*'in sanat metinleri açısından çeşitlilik yarattığı söylenebilir. Bu çeşitlilik ile metinlerde derinliğin de arttığı görülebilir. Tevfik Fikret, Hüseyin Cahid, Mahmud Sadık, Celal bin Esad gibi yazarların sanat üzerine yazıları dikkat çekicidir. Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahid'in yazıları genel itibarıyla edebiyat ile ilgili olsa da satır aralarında sanata veya plastik sanatlara atıf yapan cümleler mevcuttur. Hüseyin Cahid'in doğa bilimlerinde yaşanan gelişmelere ve teknik atılımların gündelik hayatı değiştirmeye başladığı 19. yüzyılın bilimsel gelişmeleri ekseninde sanatın konumunu tartıştığı bir metni vardır. Ulûm ve fûnündaki gelişmeleri sanatla birlikte değerlendirdiği "San'atın ve Şiirin İstikbali" yazısında 19. yüzyılda gerçekleşen bilimsel gelişmelerden lokomotifin, şimendiferden, telgraftan, buharlı makinelerin icadından bahseder. Cahit'e göre bu teknik gelişmeler gerek insanlık gerek doğa hakkında sürekli yeni bilgiler vermekte ve insanları hayrete düşürmektedir. Ancak tüm bunlar şiirin yüce konumunu etkilememiştir. Sanat boş hayallerden ibaret değildir. Şiir insanlığa yüce fikirler sunan ve daha ilerisini görmemizi sağlayan bir hakikat penceresidir (revzen-i hakikat). Cahit, ulûm ve fûnün karşısında sanatın konumunu şu şekilde örneklendirir:

Tarih, bize -ekseriye kabil-i ret ve itiraz (itiraz ve reddi mümkün)- bir takım vakayı irae eder, asar-ı şiir ise bu vakayiin sebeb-i vücudu olan hissiyat-ı amikayı (derin duyguları) arz eyler. (...) Miftah-ı istikbal (geleceğin anahtarı) olan bazı kelimatı

*şâirlerin eserlerinde aramalıdır. Herakles'in yahut Parmenides'in bazı lakırtıları, Mikelanj'in (Michelangelo) bazı heykelleri, Beethoven'in bazı besteleri zamanın tevsî edeceği neşv ü nema (gelişip büyüme) bulduracağı birtakım efkârı cem ve hülâsa etmiştir...*¹¹⁴

Metne göre ilim, kanıta ve gerçeklere dayalı olarak insanlığın hizmetine birtakım somut bilgiler sunarken; sanat, bu gelişmenin vardığı noktayı ve ilerisini tayin eden düşünceleri derleyip göstermekteydi. Sanat eserlerinin azameti bu rehberliğe sahip olabilmelerinden ileri geliyordu. Hüseyin Cahit, 19. yüzyılın ulûm ve fûnûn çağı olduğunun farkındaydı. Ona göre ilmin genel anlamda terakkide büyük rol oynadığı ortadaydı. Sanat da bu konuda geride kalmamış hatta ilim kadar insanlığın ve medeniyetin gelişmesi için etkiliydi. Hatta ondan daha ileriye gören bir konumdaydı.

Hüseyin Cahit'in estetik yazılarında edebiyat başat konudur. O, estetikten bahsederken satır aralarında sanat tarihine ve estetik tarihine ilişkin bilgilere de yer vermişti. Bununla birlikte "Gaye-i Hayali (İdeal)" isimli makalesinde, Taine estetiğinden bahsederken Taine'in edebiyattan verdiği örneklerini okurlarına aksettirmişti. Bu konuda plastik sanatlardan verilebilecek örnekler olsa da bu örneklerden bahsetmeyi neden tercih etmediğini Hüseyin Cahit şöyle ifade etmişti:

*Taine, bu neticeyi misal ile de teyit için heykeltıraşlık ve resim sanatları hakkında tettebbuat-ı amikada bulunarak bu yolda birçok tafsilat eyliyorsa da memleketimizde bu sanatlar hiç mevcut olmadığından o tafsilatın naklinden bizce hiçbir fayda hasıl olmayacak, bir şey anlaşılmayacaktır. Binâberin yukarıdan beri edebiyat hakkında verilen izahatın maksadı ispata kifayetine görerek bunları terk ediyorum.*¹¹⁵

Malumat gazetesinin 1902 ve 1903 Beyoğlu Sergileri için çıkardığı özel sayılarda Celal bin Esad (Arseven) uzun yazılar kaleme almıştı. Bu yazılarda terakkinin güzel sanatların geçmişini özümseyerek mümkün olduğunu öne süren Arseven, Türklerin Avrupalılardan daha fazla sanatkârı olmasına karşın güzel sanatların resim şubesinde

¹¹⁴ Cahit, H. [1314, 24 Eylül (1898, 6 Ekim)]. Hikmet-i Bedâiye Dair- San'at ve Şiirin İstikbali, *SF*, S.395. s.75-78. Ayrıca Bkz. Kumsar, İ.A. (Haz.) (2021), *Servet-i Fünun Yazıları-1, Estetik*, Hüseyin Cahit Yalçın, İstanbul: Ötüken.

¹¹⁵ Cahit, H. [1314, 16 Temmuz (1898, 28 Temmuz)]. Gaye-i Hayali (İdeal). *SF*. S. 385. s.330-333.

geri kalındığını düşünmekteydi. Arseven'e göre güzel sanatlar, ülkenin sadece kültürel gelişimini değil ekonomik kalkınmasına da katkıda bulunur: Sergiyi izlemeye gelen birçok yabancı, şehirde aynı zamanda alışveriş yaparak ekonomiye katkı sağlar. Ayrıca sergide beğenilen eserler önemli fiyatlara satılır; böylece eserler de değer kazanır. Aynı zamanda koleksiyonculuk da gelişir. Ekonomik faydalarından sonra güzel sanatların neden önemli olduğuna da değinen Arseven, sanatın insan dimağını her türlü güzelliği anlamaya sevmeye alıştırdığından ve sanatın olumlu anlamda psikolojik etkilerinin olduğundan bahsetmiştir. Burada yine sadece güzel sanatlar değil sanat ve zanaatı içine alan bir yorum söz konusudur:

Meslek dünyasında da örneklerle bu sanayi-i nefisenin toplum üzerindeki etkisi anlatılmaya devam eder: resimli ve hoş görünen bir kumaş, sağlam bir kumaşa tercih edildiğini, zarif bir bardağın sağlam bir maşrapaya tercih edildiği ifade edilmektedir.¹¹⁶

II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanmaya başlayan ve güzel sanatlar hususunda oldukça zengin içerik sunmuş olan *Şehbal*'de terakki konusu açık bir şekilde işlenmeye devam etmişti. Raif Necdet'in "Sanâyi-i Nefise'nin Kıymet-i Amelîyyesi" yazı dizisi buna örnek teşkil etmektedir. İlgili yazı dizisinde sanat detaylı bir şekilde ifade edilmeye çalışılıyor, ardından toplum ve memleket için neden faydalı olabileceği üzerinde duruluyordu. Raif Necdet ilk yazısında bu yazıyı yazma ihtiyacının nereden geldiğini arkadaşıyla yaptığı bir sohbet üzerinden açıklar. Arkadaşı sanat eserlerine biçilen kıymeti eleştirmektedir:

O âsâr-ı san'atta yalnız bir takım dalâlet-i zevk ashâbının çılgınlıklarını tatmine hâdim olmak meziyyetini görüyor. Üstü boyalı bir muşamba parçasının, yontulmuş bir kaya kırığının, eski zamanlardan kalmış küflü bir toprak testinin yüzlerce ve binlerce liralara alınıp satılmasını cinnet addediyor ve "Sanâyi-i Nefise" denilince alıkları hayran bırakan fakat daha alıkları parasından ayıran bir nevi hokkabazlık anlaşılması lazım geleceğini söylüyordu.¹¹⁷

¹¹⁶ Arseven, Celal Esad. *Malumat*. S.336.

¹¹⁷ Necdet, R. [1325, 1 Nisan (1909, 14 Nisan)], *Sanayi-i Nefise – San'atın Kıymeti Ameliyyesi. Şehbal*. S.3. s.50-51.

Raif Necdet, arkadaşının bu sanata muhalif tavrından sonra sanatın kıymetini açıklamak için yazı dizisine başladığını söyler. Dolayısıyla yazıda Necdet'in arkadaşının sanattan gayri düşünceleri konu edilse de muhatap konum değiştirerek toplum olmuştur. Sanatla ilgilenen orta sınıfın, sanat fikirlerini modernliğin unsurlarını sorgulayanlara izah etmek gibi bir çabası olduğunun en iyi örneklerinden biridir. Bu metnin örneklediği konulardan biri de sanatın topluma izahı için genel itibarıyla medeniyet fikri kullanırken bunun yerini zamanla milliyetçi ve vatanperverlik fikirlerinin aldığıdır. Raif Necdet'e göre herkes sanattan zevk alamaz, sanattan zevk almak kitleler değil fertler bazında değerlendirilebilir. Bir heykeltıraştan, resimden tüm toplumun zevk alması beklenemez. Ancak bu tiyatro ve musiki için geçerli değildir. Bu ikisi kitlelere hitap eden şubelerdir. Bununla birlikte sanat millî bir gururdur. Fransız sanatının evrensel çapta kazandığı şöhret misali, sanatın milletlere kazandırabileceği gurur söz konusudur; ancak sanatın gelişmesi (*terakki-i san'at*) için millî gurur yeterli olamaz. Sanatın ilerlemesi için yeni sanatkârlar gerekir; sanatkârlardan yeni eser siparişleri vermek gerekir; bunun için para harcamak gerekir. Bu şekilde sanat terakki eder. Sanatın terakkisi meselesinin ekonomi ile bağlantısı *Şehbal*'de birçok yazıda tekrar etmiştir. Raif Necdet, bir başka yazısında sanatın tarih boyunca gelişiminden bahsederken ekonominin etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

*Kavay-ı iktisadiyyenin sevk ve tesiriyle akvam-ı mütemeddinenin (medeni kavimlerin) her sene san'at için sarf etmeye mecbur oldukları nukud gittikçe tezayüd (fazlaşmak) eylemiş ve bunun semeresi olarak "sanatkâr" denilen zevâtın adedi çoğalmaya başlamıştır.*¹¹⁸

Raif Necdet'e göre ulvîyyât-ı san'at (yüce/değerli sanat) olsun sufliyyât-ı san'at (bayağı sanat) olsun sanat, medeni toplumların ihtiyacıdır. Bu durum medeni dünyanın üretmiş olduğu işlere ve artan servetine bakıldığında rahatça görülebilir. Medeni milletler, diğerlerine nazaran kendilerini işin fiyatında, güzelliği ve dayanıklılığında gösterirler. Raif Necdet'in *Şehbal*'deki bu yazısı böylelikle 1876 yılında *Basiret*'te

¹¹⁸ Necdet, R. *Şehbal*. S. 15.

bahsedilen sanat bahsinin tekrarı olarak görülebilir. Aradan 33 yıl geçmesine rağmen sanatta terakkiye duyulan ihtiyacını dile getirmek için kullanılan söylemler benzerdir.

Raif Necdet'in bir diğer yazısında sanatın terakkisi konusuna daha detaylı değinilmişti. Bu yazıdan çocukların okudukları okullarda ortamın çocukları sanat zevkine, güzelliğe alıştırarak şekilde hazırlanmasını öneriliyordu. Böylece "*her an her gün zerre bî-zerre topladıkları hassa-i zevk, nihayet mini mini ruhlarında bir daha silinmeyecek eserlerle temerküz tesis edecektir.*"¹¹⁹

Okullardaki sanat ruhunu aşılama yönelik düzenlemeden sonra Raif Necdet'in sanatın ilerlemesi için ikinci önerisi halkın maddi durumunun iyileştirilmesidir. Toplumun sanatla ilgilenmesi ve sanata para harcayabilmesi için artı paraya ihtiyacı vardır. Bu artı para insana huzur ve neşe verecek ve bu ruh hali insanı -kendisini zevk ve sefaya kaptırmazsa- sanat gibi şeylerle meşgul olmasını sağlayacaktır. Raif Necdet'e göre toplumun refah seviyesinin artırılması bir yana hali hazırdaki zengin sınıfın sanata olan ilgisi de sanatın ilerlemesinin sebeplerindendir. Zengin tabakanın sanatla uğraşısı toplumun diğer kesimlerine de örnek olacaktır.

Şehbal'de Nazmi Ziya, "Müzeler ve Meşherler" yazısında güzel sanatların milletin terakkisi için en önemli unsurun müzeler olduğunu yazmıştır. Yazısında Louvre Müzesi'ni uzun uzadıya anlattıktan sonra maksadının "Fransa böyle yapmış, biz de yapmalıyız" demek olmadığını altını çizmişti. Nazmi Ziya'ya göre yapılması gereken tüm konularda geriliğimizi, mahrumiyetimizi görüp onun çaresine bakmak ve memlekete ruh ve saadet üflemektir.¹²⁰

Şehbal'deki yazılar sanatı olabildiğince gündelik hayatın içine dâhil eden ve gündelik hayatın pratikleri üzerinden örnekler vererek toplumu sanata yakınlaştırmaya çalışan üsluptaydı. Çocukların, eğitimlerin, kadın ve erkeğin kısacası tüm toplumun "sanat" denilen şeyi tanımaları sanatın pratiğini icra etmeseler de güzellik duygusunu, uyum duygusunu hissedebilmeleri önemliydi. *Şehbal*'in sanatı topluma izah etme toplumda

¹¹⁹ Necdet, R. [1326, 1 Haziran (1910, 14 Haziran)]. Sanayi-i Nefise – San'atın Kıymet-i Ameliyyesi. *Şehbal*. 21. s.414-415.

¹²⁰ Güran, N.Z. [1329, 15 Temmuz (1913, 28 Temmuz)], Müzeler ve Meşherler. *Şehbal*. S.79, s.138-140.

sanat duygusunu yayma kaygısı basılan görsellerle de destekleniyordu. Şehbal'in bu iddialı yayımcılığı 1911 yılında kurulan *ORCG* tarafından devam ettirilmişti. Gazete, isminden de anlaşılacağı üzere toplumdaki çok sanatçı ve ilgili zümrelere daha yakın bir içeriğe sahipti. Gazete, ilk sayısında maksadını şu şekilde açıklamıştı:

*"Tabiat resimden ibarettir düsturunu vaz ile (öne sürerek) Cenabı-Halik-i tabiatın (tabiatın yaratıcısı Allah'ın) şehrah-ı terakkide (ilerleme yolunda) bize nusret (yardım) ihsan buyurmasını temenni eyleriz."*¹²¹

ORCG'nin ilk sayısında Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, güzel sanatları ve özel olarak resim sanatını insanlığın terakkiyatının göstergesi olarak belirtmişti. Haşim'e göre şehirlerde ortaya çıkan düzen ve gelişmişlik güzel sanatlar sayesinde mümkün olmuştu. Resim bir milletin gururuydu. Çünkü geçmişte yaşanan ihtişamı ve önemli olayları kaydederek sürekli gözler önünde olmasını sağlamak ve tüm bunlar resim sayesinde gelecek kuşaklara cisimleşmiş olarak aktarılmaktaydı. Raif Necdet'in "Heyecan-ı San'at" yazısında Avrupa'da müzelerin mabet, tablolar, heykeller ve antik eserler "*mabed-i hüsn-i san'at*" olarak tanıtılmıştı. Bu sergi ve müzeler, milletin efkarını, hissiyatını derinleştirmekte ve yükseltmekteydi.¹²²

Vahid Bey, "Sınaat-ı Nefisenin Ehemmiyet ve Faidesi" yazısında, güzel sanatların edebiyata nazaran insanlar arasında genel bir dil olduğunu, bir eserin kaynağı ve zamanı ne olursa olsun bunun muhatabının doğrudan o memleketin insanlarının olduğunu ifade etmişti. Vahid Bey'e göre sanat cebimize para koymaz ancak bundan daha iyisini yaparak eser karşısında bulunduğumuz zaman duyulan heyecan sevinç uyandırmaktaydı.

Nihayetinde yukarıda adı geçen yazılardan anlaşıldığı üzere sanat, toplumun ilerlemesi için medeniyetin güçlerinden biri olarak ifade edilmeye çalışılmıştı. Sanat içerikli metinlerin çoğunda terakki fikrinden bahsediliyordu. Genel itibarıyla yazılara bakıldığında ticari ve mesleki gibi gerçekçi temeller üzerinden bir sanat söylemi geliştirildiği görülmektedir. Ticaret ve sanat fikri birlikteliğinin, Batı ile etkileşim

¹²¹ Maksadımız. [7 Kanunisani 1326 (1911, 20 Ocak)]. *ORCG*. S. 1, s.1

¹²² Necdet, R. [25 Mart 1328 (1912, 7 Nisan)], Heyecan-ı San'at, *ORCG*. S. 11, s. 88.

sonucu ortaya çıkan ticari burjuvazinin yeni ihtiyaçları doğrultusunda geliştiği söylenebilir. Sanat, endüstriyel anlamda bir memleketin geleceğinin garantisi olarak görülmektedir. Osmanlı aydını bu söylem üzerinden sanatı ifade etmeye çabalamıştır. Bunun yanı sıra uyum, güzellik fikirleriyle birlikte medeni bir gelecek iddiasıyla güzellik fikrinin topluma sirayet etmesi için yazılar didaktik olarak kurgulanmıştır. Bir yandan da sanat eğitimi için fikren her türlü destek verilmekle kalmayıp eğitim imkânları oluştuktan sonra da aydınların gözleri bu mekteplerin işleyişi üzerinde olmuştur. Dolayısıyla sanat, hem ticari kaygı estetik kaygı ile gelişmenin, muasırlaşmanın gereği olarak Osmanlı aydınlarının didaktik üslubuna konu olmuştur.

3.4. Sanat Tarihinin Kullanımı ve İlişkili Metinler

Sürelî yayınlarında genel anlamda sanat, hüner, eğitim gibi konular üzerinden sanat tartışmaları 1870'lerde yapılmaya başladı. Ancak sistematik olarak sanat tartışan yazılar 1890'larda artış gösterdi. Plastik sanatlar veya güzel sanatlara ilişkin meseleler ise II. Meşrutiyet sonrasında yoğun olarak işlendi. Aynı tarih dilimi içerisinde plastik sanatlar, sanat tarihi, sanatçı biyografisi gibi konu içerikli metinler nadiren de olsa gazete ve mecmualarda yayımlanıyordu. Ulaşılabilir gazete ve mecmualarda tespit edilen sanat tarihine ilişkin metinler içerik açısından mimarlık tarihi ve Batı sanatı tarihi olarak iki başlıkta tasnif edilerek incelenmiştir.

3.4.1. Mimarlık Tarihine İlişkin Yazılar

1867 tarihli *Âyîne-i Vatan* mecmuası, erken tarihli resimli süreli yayınlardan biriydi. Bu mecmuada tüm sayılarında olmamakla birlikte Osmanlı mimarisine ilişkin görseller yayımlanırdı. Bu resimlere ilişkin detaylı bilgilendirmeler yoktu ancak görsellerin Osmanlı mimarisinin tarihi örneklerinden oluşması tarih söylemine birer katkıydı. Bu tür resimler mimarlık tarihi bilincinin süreli yayınlar sayesinde geniş kitlelere yayılmasının önünü açmıştı.¹²³

¹²³ *Ayine-i Vatan*'daki görseller Abdullah Biraderler ve muhtelif çeşitli fotoğraf atölyelerinin çektiği fotoğraflardan oluşmaktaydı. Dolayısıyla gazeteler sayesinde fotoğraf atölyelerinin çektiği fotoğraflar geniş kitleler arasında dolaşıma katılıyordu. Bu da görselliğin ve görselle birlikte sanat tarihi bilincinin oluşması için önemli bir etkeni. Resimler için Bkz. "Sultan Mahmud Hazretlerinin Türbesinin Resmi"

1875 tarihli *Musavver Medeniyet* mecmuasının ilk sayısında "Ayasofya Camii Şerifi" ile ilgili metne ve camiinin görsellerine yer verilmişti. Oldukça uzun olan bu metne iki sayfayı kaplayan görseller eşlik etmişti. Metin, yapının Bizans dönemindeki inşa hikâyeleri, imparatorun rüyasında gördüğü yapı ile baş mimarın çizdiği eskizin aynı olması gibi tevatürlerle; yapının iç ve dış mimari özellikleri, camiye çevrilişi gibi gerçekçi anlatılarla birlikte yazılmıştı. Metinde geçen rivayetlerin "Tevarih-i İdrisiyye"den? tercüme edildiği de ayrıca belirtilmişti.¹²⁴

1886 yılında *Hamiyyet* gazetesinde yedi sayı boyunca "Sanâyi-i Nefise-i Milliyemiz" yazı dizisi yayımlandı. Bu dizide mimari, ressamlık, hattatlık, nakkaşlık, hakkaklık, sedefkâri oymacılık, çinicilik sanatlarına yer verilmişti. Mecmuanın 9. ve 10. sayılarında "Sanayi" başlığı altında sanatın ne derece önemli olduğu vurgulanmış bu sayılardan sonra "Sanayi-i Nefise-i Milliyemiz" serisine başlanılmıştı. Burada Mimarlık ve Ressamlık mesleklerine yakından bakıldığında bunların diğer meslekler gibi geleneksel sanatın parçası olduğu vurgulanmıştı. İlk yazı mimarlık üzerineydi. Yazıda Osmanlı mimarisinin başlıca mimarlarının isimlerine yer verilerek Doğu mimarisinin kökenlerine ilişkin bilgilere yer verilmişti.

*İslamiyette Araplarda ve acemler ve Selçuklular meyanında zuhur eden mimârimizden sarfinazar Osmanlılarda Mimar Musa, Mimar Kristodulos, Mimar Kemalettin, Mimar Muhammed el Mecnûn, Mimar Sinan, Mimar Mehmed, Mimar Kasım gibi mahir mimarlar zuhur etmiştir ki bunların sun' eylediği mahareti olarak terk eylemiş oldukları eser-i âliye ilmi âlemi hayrete dūçar etmektedir. Eslafımızdan olan bu mimarlar müteaddid camiler, türbeler, hanlar, köprüler, çeşmeler, saraylar vesair her türlü binalar inşa etmekle iktifâ etmeyip kubbe çevirmek ve büyük kemeler atmak için Romalıların ve Bizantinlerin bıraktıkları binaları ve inşa ettikleri ebniyelerin tezyinatı için de garb ve acem usullerini ittihaz ederek yeniden bir usul-ü fenni mimâri ve nakkaşı vücuda getirmişlerdir ki işbu usul-ü cedid (Fenn-i Mimarî-i Osmanî) namıyla ... Avrupa mekteblerinde tedris ve talim edilmektedir.*¹²⁵

ve "Kubbealtı" [1282, 19 Kanunisanı (1867, 31 Ocak)]. *Ayine-i Vatan*. S.3. ve "Dikilitaş" [1282, 2 Şubat (1867, 14 Şubat)]. *Ayine-i Vatan*. S.4.

¹²⁴ Resim: "Ayasofya". [1290, Şubat (1875)]. *Musavver Medeniyet*. S.1.

¹²⁵ Nuri, M., *Hamiyyet*, S.11.

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere Doğu mimarisinin kökeni ve Osmanlının meşhur mimarları sayıldıktan sonra yerel mimarinin oluşumu ve kendine has mimarisinin ortaya çıkışı anlatılmaktadır. Osmanlı matbuatında daha önce mimarlık üzerine yazılmış *Risale-i Mimâriye*, *Hadikatü'l Cevami*, *Usul-i Mimarî-i Osmanî* gibi risale ve kitaplardan sonra yerel mimarinin tarihsel anlatımı baş aktörleriyle birlikte süreli yayınlarda kendini göstermektedir. Söz konusu Osmanlı mimarlık tarihi söyleminin içerisinde sadece Osmanlı değil coğrafyada doğup sona eren Roma, Bizans gibi diğer medeniyetler de vardır.

Millî güzel sanatlar başlığı altında değerlendirilen konulardan biri de ressamlıktır. Ressamlık mesleği yazıda şu şekilde tanımlanmıştır:

*Ressamlık yalnız bez üzerine insan tasvir etmek ve bu gibi elvah-ı saire vücuda getirmek demek olmayıp ebniyenin dahili ve harici tezyini için yapılan resimler ve kitaplar ve ciltler ve levhalar vesair her nev' eşyayı göze latif gösterecek bir tarza ercahı maksadıyla tersim ve icrâ edilen eşgal ve resimler de ressamlığa aittir.*¹²⁶

Yazar bu tanımlamadan sonra Bursa Yeşil Camii'nin tezyinatını örnek gösterir. Dolayısıyla ressamlığın Batı literatüründeki tanımının Osmanlıda birçok sanat için kullanılabileceği vurgulanarak ressamlığa daha geniş bir çerçeveden bakılmış, ressamlık tanımının Osmanlının yerel ve kadim sanatlarını uygulayanlar için de kullanılabileceği söylenmiştir. Diğer bir deyişle Osmanlı bakış açısından "ressamlık" tanımlaması yapılarak Batı kavramının tahakkümü yerinden edilmiştir. Burada Batı'nın eleştirisini değil Batı'ya olan ilginin eleştirisini görmek mümkündür. Metne göre Batı'nın ressamlığı ve eserleri yüceltilirken, Osmanlının kendi yadigârları unutulmaya yüz tutmuştur:

Bir zamandan beri memleketimize ithal edilen alafranga namına çirkin bir usule itibar edilmesi sebebiyet vermiş ve bu suretle milletimizin usul-i kadîmesi tedricen unutulmuştur.

¹²⁶ Nuri, M. *Hamiyyet*, S.12.

İkdam gazetesinde özellikle mimarlık tarihi ile ilgili yazılar yayımlanmıştı: "Fenniye: Mimari" isimli yazıda tarih öncesinden başlayarak mimarinin gelişimi alt başlıklar halinde incelenmişti: "Selt veya Megalitik Denilen Mimâri" başlığı altında Kelt kültürüne ait olduğu varsayılan insanoğlunun taşları üstü üste koyarak ilk anıtsal mimari örnekleri sunduğu megalitik anıtlardan bahsedilmişti. Tarih öncesine ait bu anıtlar, 19. yüzyıl Fransız mimarlık tarihi yazımında "Monuments Celtique" / "Kelt Anıtları" olarak tasnif edilmekteydi. Yazar, başlığı bu yüzden Selt (Celt) tercih etmiş olsa da bölümün hemen başında bu mimarinin yanlış bir şekilde *Seltlere* dayandırıldığı için "Seltî" (Celtique) veya "Druidi"¹²⁷ olarak adlandırıldığını belirtmişti. Yazıda megalitik anıtlardan sonra Pillus (Pýlos) Mimârisi başlığı altında Miken, Minos uygarlıklarının mimarisine değinilmiştir:

Anadolu, Yunanistan ve İtalya'da bekâyâsı görülmekte olan bazı inşââta Pillus¹²⁸ veya Kiklop¹²⁹ mimârisi denilir. Bunları Yunanlar Kikloplara isnâd ederlerdi.

Pýlos coğrafyasına ait birkaç akropole dair mimari detaylar verildikten sonra "Mimâri-i Mısırî" başlığı altında Mısır'ın kadim eserlerine değinilmişti. Bu eserlerden bahsedilmeden önce Mısır'ın genel itibarıyla konumundan, coğrafi şartlardan bunların sanat eserleriyle ilişkisinden bahsedildikten sonra Mısırlıların bilime yakın durduklarından, hiyerogliflerden söz edilmişti. Daha sonra ise Mısır'ın mabetlerinden, mezar yapılarından ve heykel sanatına gösterdikleri ilgiden bahsedilmişti. Özellikle yapılara dair bilgiler verilirken, kullanılan taş türleri, yapıların ölçüleri, iç yapısı ve tefrişatı gibi detaylar da verilmiştir.

İkdam'da mimarlık tarihi ile ilgili yazı serisinin devamındaki "Fenniye: İran, Fenike ve Beni İsrail Mimarisi" yazısında genel olarak Akdeniz ve Mezopotamya coğrafyalarına ait mimariye dair bilgiler verilmiştir. İran sanatından bahsederken bölge halkı tarafından Merdeşt¹³⁰ bölgesinde Çehl Menar¹³¹ namı verilen Persepolis

¹²⁷ Druidi: Keltlerin şamanik dini inanışını tanımlayan "Druidism"den gelmektedir.

¹²⁸ Pýlos (Fr.)

¹²⁹ Cyclope (Fr.)

¹³⁰ Merdeşt. Farsî: Marvdasht/مرودشت .

¹³¹ Çehl Menar: Meçhul Minareler. Bkz. Kamus-i Alem. <https://alam.cagdassozluk.com> Erişim Tarihi: 26.3.2022. Persepolis antik kentindeki sütunlar dolayısıyla meçhul minareler ismini almıştır.

şehrinden bahsetmiştir. Yazının sonunda ise Fransız Arkeologlar Madam Jane ve Mösyö Marcel Dieulafoy'un 1881'den 1885 yılına kadar yaptıkları kazı çalışmalarında Persepolis şehrinden elde ettikleri eserleri Louvre Müzesi'ne taşıdıklarını belirtilmiştir.

Yukarıda belirtilen ve antik dönem mimarisine değinen iki yazı da anonim idi. Bu yazıların devamındaki “Osmanlılarda Mimârî” başlıklı yazı ise dönemin mimarlarından Ali Kemal tarafından kaleme alınmıştı.¹³² Metne göre, Mısır mimarisinden Yunan ve Roma mimarisine kadar yapılan yüce mimari eserler ilahi olmayan din ve ahlaka uygun olarak inşa edilmişlerdi. Yunan ve Roma mimarisinden sonra mimarlık iki ana koldan gelişme göstermişti: Bunlardan birincisi *Mesâlik-i mimâriye-i Hristiyâniyye* (Hristiyan Mimarisi Kolu) ikincisi *Mesâlik-i mimâriye-i İslâmiyye* (İslam Mimarisi Kolu) idi. Bu iki mimarinin birbirine temas ettiği ve ayrıldığı noktalar vardı. Hristiyan mimarisi, Roma mimari tarzından hareketle Doğu (Şarkî) Roma imparatorluğu coğrafyasında da gelişme göstererek kendine has, anlamlı, ehemmiyetli bir üslup ortaya koymuştu. Bizans döneminden önce Avrupa'da sanayi-i nefisenin terakkiden gerilemeye bıraktığı döneme yani "barbar" kavimlerin dönemine *mesâlik-i Hristiyaniyye-i atîka* denilmişti.

Mesâlik-i mimâriye-i İslâmiyye ise kısaca İslam dinine mensup kavimlerin aynı ruha sahip çatının altında halklarının tabiatına, yaşayış şekillerine, hayat koşullarının etkisine göre farklı şekillerde ortaya çıkardıkları mimari üslup olarak tanımlanmaktaydı. Yazara göre bu tanıma uygun olarak daha metin, sade, ciddi, asil bir kavmin (Osmanlılar) halkının tabiatı sayesinde İslam sanatı şerefli bir gelişmeye nail olmuştu. Bu yüzden Osmanlı mimarisi vatanperver bir hisle muhafaza edilmeye şayan eserlerden oluşmaktaydı. Ancak Avrupa kitaplarında övgüyle bahsedilmesine rağmen *tarz-ı Mimârî-i Osmani* 'ye memlekette gereken önem verilmemekteydi:

"Âsâr-ı mimâriyye-i Osmâniye tekmil teferruât ve kavaid-i adîdesiyle, latîf usulleri zarîf ve metin esaslarıyla tahminen altmış yetmiş seneden mechul kalmıştır."

¹³² Kemal, A. *İkdam*. S. 740.

Yazarın düşüncesine göre; Osmanlı mimarisi bu zamana kadar geliştirdiği üslubundaki eski ciddiliğini, çizgisini, yüceliğini bırakarak yüzünü alafranga üsluba dönmüştü. Ali Kemal, Osmanlıların mimarlık sanatı hissiyatını kaybettiği için eski eserlerin onarımında Hristiyan kalfaların kullanıldığını bu kalfaların tahsilsiz olduklarından binaları eskisinden daha kötü duruma soktuklarından şikâyet ediyordu. Buna örnek olarak Avrupa'yı örnek göstererek, Avrupa'da binaların tahsilsiz mimarlar ve kalfalar tarafından inşa edilmesinin polis tarafından men edildiğini belirtmişti. Yazar metnin sonunda Osmanlının kendi mesleklerini iyi tahsil etmiş yeni mimarlar ortaya çıkaracağından umutlu olduğunu belirterek yeni eserlerle *tarz-ı mimâri-i Osmaninin* her tarafa yayılacağını ifade etmişti.

İkdam'daki mimarlık tarihi ile ilgili ele alınacak son yazı "Araplarda San'at ve Menşei" yazısıdır. Metinde, Araplarda mimarlığın kaynağına değinmeden önce sanat ve dönemlerine ilişkin düşünceler beyan edilmişti. Yazara göre güzel sanatlar eseri veya edebi eser, dönemin düşüncelerinin, adetlerinin, ahlakının kısacası devrin tesiri altındaydı. Dolayısıyla şair, ressam, mimar fikir ikliminin yüksek tabakalarında dolaşır; devrin ruhunu taşıyan bu eserler ortaya çıktığı dönemin gayesini gösterirdi. Her devrin kendine has ihtiyacı olduğu için eserler de sadece o devre hasıldı. Dolayısıyla bir devre has olan eser başka bir devirde taklit edildiği zaman uygun olmaz hatta gülünç bir duruma sokardı. Bir eser kendi döneminden çıktığı zaman her türlü manasını kaybeder ve artık ancak müzede anlamını bulurdu. Bunun haricinde kavimler arasında etkileşimler olabilir; ancak birebir aynı olamazdı. Bir dönemin muhtelif unsurları yeni bir kavme geçtiğinde o kavmin ihtiyacına göre değişirdi. Yazar buna örnek olarak Arap medeniyetinin İran, Hindistan, Mısır ve Afrika'da aynı izi bırakmadığını söyler. Arap mimarisi Hindistan'a girince inceliğini kaybederek başka bir hâl almıştır. Yazar buradan hareketle Arap medeniyetinden bahseder. Arap medeniyetinin kendine has nitelikleri ve olgunluğu hançer, kitap cildi gibi eserlerde hemen göze çarpar. Bu eserlerin sanatının menşei konusunda şüphe bırakmaz. Arap medeniyeti eserlerinin başka bir kavimle bir akrabalığı yoktu. Seçkinlik söz konusuydu. Yazar buna örnek olarak İspanya ve Mısır mimari eserlerini göstererek bu yapıların başka bir medeniyetin etkisi görülmeceği kadar bir kisveye büründüğünü ifade eder. Ancak Arap medeniyeti sanatının başlangıç evresi için aynı şey geçerli değildi. Bu dönemde Yunan ve İran medeniyeti sanatlarının etkisi büyüktü. Yazar

buradan yola çıkıp bir genelleme yaparak dünyada hiçbir medeniyetin kendine has bir eser meydana getiremediğinin altını çizmiştir.¹³³

3.4.2. Batı Sanatı Tarihine İlişkin Yazılar

Mimari metinler haricinde Osmanlı mecmualarında sanat tarihi söylemini biyografiler, klasik sanat tarihi dönemlerine ilişkin yazılar, edebî tartışmalar, estetiğe dair metinler ve sanatçılara ilişkin haberler inşa etmiştir. Avrupa sanat tarihine ilişkin yazılar genel itibarıyla tercüme olsa da özgün metinlere de rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle Servet-i Fünun aydınlarının edebi makalelerinde güzel sanatlara ve sanatçılara atıflar yapılmış olsa da Hüseyin Cahid'in yukarıda alıntılanan sözünden anlaşılacağı üzere halkın güzel sanatlar bilgisi ve merakının edebiyata göre daha az olduğu düşünüldüğünden olsa gerek güzel sanatlara dair örnekler tercih edilmiyordu.

1884 tarihli *Mir'at-ı Âlem* mecmuasında, Ömer Subhi'nin kaleme aldığı Jan van Eyck'in¹³⁴ biyografisi oldukça uzun bir yazıydı. Ömer Subhi, bir biyografi yazarıydı ve 1885 yılında basılan *Müessisin-i Fünûn* isimli kitabında 44 adet ilim ve fen alanında meşhurun biyografisine yer vermişti. Ancak bu kitabın içerisinde Jan van Eyck'in biyografisi yoktu. Nitekim Ömer Subhi'nin Fransızca gramer kitabı yazacak kadar ileri Fransızcası olduğu düşünülürse yazılarının bilgi kaynağının Fransızca kaynaklar olduğu muhtemeldir.

Ömer Subhi, metnin içerisinde sadece Facius¹³⁵ ismine atıfta bulunmuştu. Bartholomeaus Facius 1456 yılında *De viris illustribus* adında bir kitap yazmıştı. Kitapta dönemin dört ressamının biyografileri vardı ve Jan van Eyck bunlardan biriydi.¹³⁶ Buna karşın atıf olarak Facius'un ismi geçse de bu metnin tümünün Facius'un yazısından alındığını göstermez; nitekim detaylı kaleme alınmış metinde Jan

¹³³ Araplarda San'at ve Menşei, [1311, 16 Temmuz (1895, 28 Temmuz)]. *İkdam*. S. 361, s. 3.

¹³⁴ İlgili makalede sanatçının ismi Jan van Ayk – Gean van-eyck olarak geçmektedir.

¹³⁵ Metinde *Fasiyus* şeklinde yazılmıştır. “*Jan'ın tercüme-i halini yazanlarından Fasiyus ismindeki bir zat*”.

¹³⁶ *De viris illustribus* kitabında yer alan diğer sanatçılar: Gentile de Fabriano, Pisanello, Rogier van der Weyden. Bkz. Baxandall, M. (1964). *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27(1), 90–107. <https://doi.org/10.2307/750513>

van Eyck'in resimlerine daha sonraki yıllarda gösterilen ilgiden, resimlerin hangi ülkelerde sergilendiğinden bahsedilmişti.

L'Illustration'dan daha iyi bir gazete çıkarmak arzusuyla yayımlanan mecmuanın 1884 yılı serisi, önceki serilerine göre tasarım, estetik ve görsel açıdan daha iddialıydı. Ömer Subhi'nin kaleme aldığı Jan van Eyck biyografisi bu iddialı serinin ilk sayısında yayımlanmıştı. Batılı bir ressamın biyografisine sayfalarca yer verilmiş olsa da Batılı sanatçı biyografisi yayımı devam etmemiştir. 1884 yılına ait serinin 3. sayısı itibarıyla Ömer Subhi'nin biyografileri devam etmişti; ancak aralarında tek sanatçı biyografisi Jan van Eyck'e ait olandı. Ayrıca biyografiler daha çok bilim alanında meşhur kişilere aitti. Hatta Jan van Eyck'in biyografisinde, sanatından çok resim tekniği ve resme getirdiği yeniliklerden söz edilmekteydi. Dolayısıyla Jan van Eyck biyografisi, güzel sanatlar bağlamından çok bilimsel bağlamda ele alınmıştı.

1891 tarihli *Musavver Cihan*'da Meissonier'in ölümü üzerine kısa bir yazı kaleme alınmıştı. Fransa'nın önemli klasisist sanatçılarından olan Jean Louis Ernest Meissonier'in (1815-1891) ölüm haberi Avrupa basınında da geniş yer bulmuştu.¹³⁷ *Musavver Cihan*'da ise Meissonier'in ölümüne ilişkin haber yazısı, Avrupa gazetelerinden kırk yedi gün sonra yayımlanabilmişti. *Musavver Cihan*'daki yazıda cenaze alayının Victor Hugo'nun cenazesinden daha kalabalık olduğu söyleniyordu. Ardından sanatçının kişiliğine ilişkin övgü dolu sözlerden sonra onunla ilgili bir anekdot aktarılmıştı:

Resimhanesini ziyarete gelen resim meraklısı meşhur ve zengin bir ecnebi burada gördüğü asar-ı üstadaneyi takdir ederek ressama birçok tebriklerde bulunmakla beraber 'siz hakikaten büyük bir ressamsınız' demiş. Misoniye¹³⁸, bu söze yarı memnun yarı mahzun olduğunu imâ eder bir tebessümle şu cevabı vermiş: 'Ne yapalım! Herkes büyüyebildiği kadar büyür.' Bu cevab, meş'arileyhin gururuyla beraber safderunluğuna delalet eder.¹³⁹

¹³⁷ Meissonier'in ölüm haberleri için bkz. *Illustration London News*, (1891, 7 February), *L'Illustration* No. 2502, (1891, 7 février), *Le Monde Illustré* No: 1767, (1891, 7 février).

¹³⁸ Meissonier.

¹³⁹ Meissonier, [1891, 26 Mart (1307, 14 Mart)]. *Musavver Cihan*. S.12, s. 96.

L'Illustration ve *Le Monde Illustré*'nin Meissonier'in ölümüne yaklaşımı daha farklı olmuştur. Meissonier'in ölümünden bir gün önce Fransa'nın bir başka meşhur sanatçısı Charles Joshua Chaplin¹⁴⁰ (1825-1891) öldüğü için gazetelerde Chaplin ve Meissonier birlikte haber yapılmıştı. Ocak ayında ölen Heykeltıraşlar Charles Gauthier (1831-1891), Aimé Millet (1819-1891) ve Eugène Delaplanche (1836-1891) Besteci Léo Delibes (1839-1891) gibi sanatçılardan sonra Meissonier'in ölümü Fransız ekolüne ocak ayında gelen son darbe gibi yorumlanmıştı. *L'Illustration* ve *Le Monde Illustré*'de geçen yazılarda sanatçının hayat hikâyesinden, yapıtlarından, sanatçı hakkında dilden dile aktarılan anılardan bahsediliyordu. *Musavver Cihan* ise sadece sanatçının cenazesinden ve büyük bir sanatçı olduğundan söz etmişti. Resim olarak *Le Monde Illustré*'de yayımlanan portrenin aynısı kullanılmıştı. *Le Monde Illustré*'deki yazıda resimden Meissonier'in arkadaşı Chenevard için yaptığı bir suluboya otoportresi olarak söz edilmişti.¹⁴¹ *Musavver Cihan*'da bu detaydan bahsedilmemişti.

26 Mayıs 1892 tarihli *SF*'de Mahmud Sadık'ın kaleme aldığı "Yüz Sene Sonra Avrupa'da Sanayi-i Nefise ve Edebiyat" yazısı aynı sene Fransa'da yayımlanan bir kitaptan istifade edilerek yazılmıştı:

*Fransız risail-i meşhuresinden birinin müdürü olan Rişe terakkiyat-ı hâzireyi mukayese tutarak yüz sene sonra ilm-i medeniyetin vasıl olacağı mertebeden bahsediyor.*¹⁴²

Fransız Psikolog, Fizyolog Charles Robert Richet (1850-1935) tarafından 1892 yılında yayımlanan "Dans Cent Ans" isimli kitap, 1992 yılına dair bilimsel tahminler içeren fütürist bir çalışmaydı. Kitabın içeriğinde sadece güzel sanatlar konusu değil türlü konular mukayese edilmişti. Örneğin kitapta birçok ülkenin nüfusunun 100 yıl sonra ne olacağını gösteren tablolar yer almaktaydı.¹⁴³

Mahmud Sadık "Dans Cent Ans" kitabında yer alan konular içerisinde güzel sanatlar ile ilgili olanı tercih etmiş ve onu *SF*'de okurlar için özetlemişti. Yazıdan bahsedildiği

¹⁴⁰ Charles Joshua Chaplin 30 Ocak 1891 tarihinde; Meissonier 31 Ocak 1891 tarihinde vefat etmiştir.

¹⁴¹ Merson, Oliver. (7 Février 1891). Chaplin - Meissonier, *Le Monde Illustré*, S. 1767. s.103.

¹⁴² Sadık, M. *SF*. S. 63.

¹⁴³ Dans cent ans (2e édition) / par Charles Richet | Gallica. (n.d.). Retrieved February 19, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75835g/f246.planchecontact.r=raphael#>

üzere, sanata ilginin artacağına ve toplumda yaygınlaşacağına dair bir öngörü vardı. Bu da mobilya, giyim gibi endüstriyel sanatlar sayesinde olacaktı. Hali vakti yerinde bir işçi bile kendi evinde lamba, gravür gibi günümüzün mobilyası kadar sanatsal mobilyalar isteyecekti. Güzel sanatlar ise 1890'larda neyse yüz yıl sonra da aynı şerefini korumaya devam edecekti. Gitgide ressamalar çoğalmaktaydı. Çünkü sanatçılar sanat icrası için maddi karşılık bulabiliyorlardı. Fotoğrafın tabloyu tahttan indireceğine dair kuşkular yersizdi. Renkli bir fotoğraf, mükemmelliği yakalasa bile güzel bir resim ile aynı etkiyi yaratmayacaktı. Fotoğraf sadece gravüre zarar vermişti. Çünkü iyi bir fotoğraf her zaman iyi bir gravürden daha az maliyetliydi. Aynı zamanda fotoğrafta detaylar daha netti. 1990'lara ait resmin nasıl olacağını tahmin etmek güç değildi. Richet'e göre, Raphael'in¹⁴⁴ resimlerine nasıl hâlâ hayranlıkla bakılıyorsa Phidias¹⁴⁵ ve Praxiteles'in¹⁴⁶ heykelleri hâlâ hayranlık uyandırıyorlarsa torunlarımız da bizi farklı görmeyecekti. Bununla birlikte 16. yüzyıl sanatı ve 18. yüzyıl sanatı, Japon sanatı ve Yunan sanatı, hatta 1830'ların sanatı ile 1890'ların sanatı bile birbirinden çok farklıydı. Bugün hayran olduğumuz ve çok modern bulduğumuz resimler tam da 1992'de eski moda bulunacak olan resimlerdi.

Meşrutiyet sonrası çıkan resimli mecmualardan *Resimli Kitap*'ta Avni Lifij'in "Flamand Mektebi" üzerine bir metni yayımlanmıştı. Başlığa "1" numarası verildiğinden metnin "Sanat-ı Tersim ve Edvar-ı Tekâmülü" yazı dizisinin ilk yazısı olarak düşünüldüğü muhtemeldir. Ancak dizinin devamı gelmemiştir. Bu metnin bir diğer dikkat çeken tarafı da Avni Lifij'in tespit edilen ilk yazısı olmasıdır.¹⁴⁷

Avni Lifij, Flaman ekolü konusuna kadar güzel sanatların tarihinin evreleriyle ilgili genel bir giriş yapmıştı. Resim 15. yüzyılda "inkılap" yaşayana kadar mimari ve heykel kadar gelişmemişti. Heykel, mimari sayesinde gelişme sağlamıştı. Resim 12. ve 13. asırlarda topraktan eşyalar üzerine çizilmiş çizgilerden ibaretti. Batının kimi mabetlerinde freskler resim sanatının olduğunu ancak belli ve kısıtlı kurallara bağlı olduğunu gösteriyordu. Bu da sanatı "tatsız" bir halde bırakıyordu. *Çimabu*¹⁴⁸,

¹⁴⁴ Osmanlıca metinde Rafael olarak geçmektedir.

¹⁴⁵ Osmanlıca metinde Fidyas olarak geçmektedir.

¹⁴⁶ Osmanlıca metinde Praksitel olarak geçmektedir.

¹⁴⁷ Şerifoğlu, Ö.F. (Haz.) (2019). s.59.

¹⁴⁸ Cimabue.

*Ciyotto*¹⁴⁹, *Dukçiyo*¹⁵⁰ gibi ressamalar sayesinde resim gelişmeye başlamıştı. 15. asırda ise ulum ve fûnûnda olduğu gibi sanayi-i nefisede de gelişme yaşanmıştı. İnsan tabiatın güzelliklerini yorumlamaya başlamıştı. Yeni sanat, tabiatın güzelliğini, insanlığı ve eserlerini, kutsal kişileri resmetmeye başlamıştı. Resim sanatında ilk adım Hollanda'da (Flamandiya) atılmıştı. Avni Lifij'e göre Hollanda'nın bizi ilgilendiren önemli tarafı Fransız sanatının temelini oluşturmastır. Fransız sanatının temelleri kuzeyde atılmış, Hollanda'da resim sanatı mükemmelliğin zirvesini yakalamıştı. Ancak bu coğrafyadaki ressamaların yeteneklerini nereden hangi coğrafyanın tesirinde aldıkları meçhuldü. Malum olan iki önemli ressam *Jan van Eyck*¹⁵¹ ve *Huber van Eyck*¹⁵² ile eserlerinin mükemmelliği idi. Lifij iki kardeşin yağlı boyayı icat ettiklerinin sadece rivayet olduğunu söylemiştir: Doğrusu boyayı icat değil ıslah etmiş olmalarıdır. Bundan sonra ise ünlü olmalarının sebebinin boyayı ıslah etmeleri değil eserleri olduğunu söyleyerek eserlerin yorumuna geçmiştir. "Ressamın Zevcesi", "Kuzuya Taabbüd", "Arnolfini ve Zevcesi", "Karanfilli Adam" yorumlanan eserler arasındadır.

Avni Lifij gibi dönemin öncü ressamlarından ve aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi kadrosundan Nazmi Ziya, *Şehbal*'de "Sanayi-i Nefise Hakkında Biraz Fenni, Bir Küçük Tetebbü" yazısında güzel sanatlar ile ilmin birbiriyle temas ettikleri noktalara değinmiştir. Konuya ilişkin örnekler, sanat tarihinden isim ve eserler üzerinden verilmişti. Nazmi Ziya'ya göre güzel sanatlar, genel ilimlerin yardımıyla insanın ihtiyacı olan ilham için yeni güzellikler icat eder. Onun sayesinde hayatımız tanzim olur. Hegel ve Ruskin'den alıntılar yapan Nazmi Ziya, güzel sanatların insanlar üzerindeki tesiriyle birlikte hakikat ve güzelliğin birbiriyle olan bağına delillendirmeye çalışmıştır. Her bir taşı *sahife-i ilim ve marifet* (marifet ve ilim sayfası) olan Partenon¹⁵³ Mabedi, eserleri dehasının bir parçası ve 16. yüzyıl Belçika hayatının bir kanıtı olan Van Dayk¹⁵⁴, 18. yüzyıl kadınlarının hissiyatını resmeden Fragonar¹⁵⁵...

¹⁴⁹ Giotto.

¹⁵⁰ Duccio.

¹⁵¹ Jan van Eyck.

¹⁵² Huber van Eyck.

¹⁵³ Parthenon.

¹⁵⁴ Anthony Van Dyck.

¹⁵⁵ Jean-Honoré Fragonard.

Yazara göre her biri etkili bir dille yazılmış, yazarının ve muhitinin izlerini taşıyan hakikatin kitabı niteliğindeydi.¹⁵⁶

Nazmi Ziya'nın *Şehbal*'deki bir başka yazısı olan "Bir hulâsa-i Tarihiyye" metninde sanat tarihinin gelişim aşamalarından etraflıca bahsedilmişti. Tarih öncesi dönem ile başlayan metin, Mısır medeniyetinin Avrupa ve Anadolu'ya tesirinden sonra Avrupa'nın yaşadığı sanat ile ilişkili dört büyük devrini sıralamıştı: Bunlardan birincisi Antik Yunan ve Roma devri, ikincisi Hristiyanlığın çıkışıyla başlayan dönemdi. Üçüncü devir ise *devr-i intibâhâ* (uyanış devri) olarak belirtilen kilisenin otoritesinin gerilemeye başladığı reform hareketinin yarattığı dönemdi. Bu döneme örnek olarak Rembrand'ın¹⁵⁷ "Gece Karakolu" eseri verilmişti. Dördüncü ve son devir 19. ve 20. yüzyıl medeniyetiydi. Nitekim bu devirde güzel sanatlar her alanda gelişme göstermiş ve yayılmıştı. Nazmi Ziya'nın, güzel sanatların yaygınlaşmasını gazeteler üzerinden örneklendirmesi dikkat çekicidir. Ziya'ya göre güzel sanatlar toplumun terbiyesi için elzemdi. Herhangi bir gazetede tiyatroya, musikiye, resim ve heykel sergilerine dair haberlerin olması bu amaca hizmet etmekteydi. Hükümetler bunun için milyonlar sarf ediyordu. Örnek olarak Fransa'da bütün büyük binalar akademilere, müzelere, tiyatrolara tahsis edilmişti. Bu sanat şubeleri için yüzlerce insan çalışıyordu. Memleket için de yapılması gereken güzel sanatların ikincilikten çıkarılıp onu millet için faydalı bir hale getirmektir. Metin, sanat tarihi anlatımıyla başlayıp Osmanlıların güzel sanatlara bakışının eleştiren cümlelerle son bulmuştu. Nazmi Ziya'nın amacı, son yüzyılın güzel sanatlar ve medeniyet açısından ne kadar önemli olduğunu göstermekti. Bunun için Osmanlıları güzel sanatların büyük gelişme yaşadığı 20. yüzyıl medeniyetinin bir parçası olarak görmeyi arzuluyordu.

ORCG, muhteviyatı gereği sanat tarihi konusuna özel bir yaklaşım içinde olmuştu. Bilhassa kaleme alınan sanat tarihi yazılarının yanı sıra estetik veya güzel sanatlarla ilgili her çeşit yazıda sanat tarihinden isimlere veya dönemlere rastlamak mümkündü. Gazetede Mehmed Faik'in "Tarih-i Sanat" yazı dizisi doğrudan sanat tarihi dönemlerinden etraflıca bahseden nadir yazılardandır. Mehmed Faik, böyle bir diziyi

¹⁵⁶ Güran, N. Z. [1327, 15 Mart (1912, 28 Mart)], Sanayi-i Nefise Hakkında Biraz Fenni, Bir Küçük Tettebbü. *Şehbal*. S. 50. s.34-35.

¹⁵⁷ Rembrandt.

kaleme almasının sebebini mekteplerde sanat tarihi okutulmamasının yarattığı eksikliği gidermek olarak ifade etmiştir. Sanat tarihinde geçen sayısız olay ve isimlerden *devri vuzuhla (açıkça) temsil eden sanatkârını* konu edinmişti. Bununla birlikte yazının bütünlük arz etmesi için dikkatli davranan Faik, sanatın zamanla nasıl geliştiğini, ülkelerin birbirlerini nasıl tesir ettiğini, sanatın kendine has alametlerini göstererek açıklamak niyetindeydi. Bu niyetle birlikte altı sayılık seri kronolojik sanat tarihinin bir özeti niteliğindeydi. Zamanın diğer sanat tarihi metinlerinde görüldüğü gibi Mısır sanatı ile yazıya başlanmıştı ve kronolojik olarak şu şekilde devam edilmişti: “Mısır Medeniyetinin Alametifarıkası”,¹⁵⁸ “Keldani ve Asuri akvamının medeniyeti”¹⁵⁹ “Keldani ve Asuri akvamının medeniyeti: Saraylar, Heykeltıraşlık”¹⁶⁰ “Keldani ve Asuri akvamının medeniyeti: Resim ve sanayi-i tersimiye.”¹⁶¹ Metin içeriğinde sadece sanat eserlerinden değil dönemin siyasi ve toplumsal süreçlerinden de bahsedilmiştir. Mehmed Faik’in giriş yazısından kapsamlı bir metin kaleme alacağı düşünülse de yazı dizisi Fenikeliler konusuna kadar devam edebilmiştir.

ORCG’de sanat tarihi ile ilgili dikkat çeken ikinci yazı Feyzi Uluğ’un “Devr-i Teceddüd ve Sanayi-i Nefise” başlıklı yazı dizisidir. Feyzi Uluğ, yazının başında fikir ve insan vicdanını uyandıran ve yenileyen birçok sebep arasında sanatın ne kadar büyük bir rol oynadığını vurgulamıştı. Sanatın bu önemini ifade edebilmek için tarihin uyanış (intibah) ve yenilenme (teceddüd) devrine yani Rönesans’a değinmişti. Yazı dizisinin ilk yazısında, alışıldık şekilde sırasıyla, 15. yüzyılda yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan antikite mirası ve Virjil¹⁶² ve Çiçero’nun¹⁶³ eserlerinin tercüme edilmesiyle İtalyanların antikiteye duydukları merakın uyanışı, Antik Yunan Roma mirasının taklit edilmesi, resimde perspektif (menazır) merakı, yağlı boyanın kullanımına başlanması gibi konulara değinilmişti. Daha sonra Rönesans sanatçısının çalışma sistemine geçerek lonca sisteminden -“*artizanlık*”tan- bağımsız sanatçılığa -

¹⁵⁸ Faik, M., *ORCG*, S. 4.

¹⁵⁹ Faik, M., *ORCG*, S. 7. s.52.

¹⁶⁰ Faik, M., *ORCG*, S. 8, s.63.

¹⁶¹ Faik, M., *ORCG*, S. 9. s.73. ve S. 10. s.73.

¹⁶² Virgillius.

¹⁶³ Cicero.

"artist"liğe- geçiş sürecinden kısaca bahsedilmişti.¹⁶⁴ Dizinin ikinci yazısında yazar, Leonar Vinçi¹⁶⁵, Mikelanj¹⁶⁶ ve Rafael'in¹⁶⁷ yaşamlarına değinilmişti.¹⁶⁸

İncelenen yıllar arasında ele alınan en geç tarihli örnek Vahid Bey'in *Dergâh* mecmuasındaki "Sınâât-ı Nefise" yazı dizisidir. Bu dizi, Vahid Bey'in 20 Ağustos 1330 (20 Ağustos 1921) tarihli "Sınâât" başlıklı yazısında belirttiği üzere tercüme yazılardan oluşmaktaydı.

*Bundan birkaç sene evvel Paul Gsell nâmında bir münekkid -i san'at (sanat eleştirmeni) Roden¹⁶⁹ ile kendi arasında sınâât-ı nefiseye dair cereyan etmiş olan muhâvereleri kitap şeklinde ve Sınâât ünvanı altında cem ederek neşretmiş idi. Pek ziyade şâyân-ı dikkat olan bu efsar ve mütalaâta bizce dahi vukuf peyda edilmesini mucib-i fevaid ve bu muhâverelerin enzâr-ı kariinde hâiz olacakları ehemmiyet hususunda ısrar etmeyi de zâid addeylerim.*¹⁷⁰

1911 yılında Fransızca olarak basılan kitap, dönemin sanat eleştirmelerinden Paul Gsell ile Rodin'in sanat üzerine sohbetlerinden derlenmiştir.¹⁷¹ Sohbet ana konu Rodin'in sanat hayatı, eserleri ve sanat anlayışı olsa da bu vesileyle model, eser gözlemi, heykelde hareket, sanatta güzellik ve çirkinlik gibi sanatın türlü konularına ve sanat tarihinin çeşitli sanatçılara değinilmişti. Tercümede, Donatello (1386-1466), Velasquez¹⁷² (1599-1660), Franso Amil¹⁷³ (1828-1909), Bodler¹⁷⁴ (1821-1867) gibi tarihin ve zamanın önemli sanatçılarından örnek olarak bahsedilmişti.

¹⁶⁴ Uluğ, F. [1 Mart 1330 (1914, 14 Mart)]. Devr-i Teceddüd ve Sanayi-i Nefise. *ORCG*. 14.

¹⁶⁵ Leonardo Da Vinci.

¹⁶⁶ Michelangelo.

¹⁶⁷ Raphael.

¹⁶⁸ Uluğ, F., *ORCG*. S. 15.

¹⁶⁹ Rodin.

¹⁷⁰ Vahid, M. [1330, 20 Ağustos (1921)]. Sinaat. *Dergâh*. S. 9. s.136-137.

¹⁷¹ Bkz. Rodin, A. (1911). *L'art: Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, Editeur, 1911. Vahit Bey'in tercüme ettiği kitap bölümleri: Preface (Fr.) (Gsell, P. s. 3-17) / Mukaddime (Osm. T.) (Vahid, M., No: 10, s. 152-154), Le Realisme Dans L'art (Fr.) (Gsell, P. s. 21-36) / Sanatta Hakikatperestlik (Osm. T.) (Vahid, No: 11, s. 168-169), Pour L'Artiste, Tout est Beau Dans le Nature (Fr.) (Gsell, P. s. 39-54) / Sanatkar için Tabiatı her şey Güzeldi. (Osm. T.) (Vahid, No: 13, s. 8-10), Le Modelé (Fr.) (Gsell, P. s.57-67) - Tarz-ı Temsil (Osm. T.) (Vahid, No: 14, s.24-26), Le Mouvement Dans L'art (Fr.) (Gsell, P. s. 74 -116) - Sanatta Hareket (Osm. T.) (Vahid, No: 15 s. 41-42).

¹⁷² Velasquez.

¹⁷³ François Émile.

¹⁷⁴ Baudelaire.

Nihayetinde sanat tarihi metinlerinin gazetelerde türlü formlarda yer aldığı görülmektedir. Avrupa sanat tarihinin Osmanlı gazete ve mecmualarında yer alma sebebine ilişkin türlü düşünceler üretilebilir. Bunlardan ilki Batı medeniyetini oluşturan güçlerden biri olan sanatın ve sanatçıların öyküsünü Osmanlı coğrafyasında tekrarlayarak yankı uyandırma çabasıdır. Bu etki, sanata merak duyacak gençlere veya hali hazırda sanayi-i nefise mektebinde okuyan veya öğretmen olan sanat insanlarına yönelikti. Nitekim 1880'lerden beri Batılı sanat eğitimi gören Osmanlı sanatçıları ve adayları yeni orta sınıfı oluşturan meslek gruplarındandı ve kendi konumlarının devamı ve geleceği için bu tür bilgilerin tekrarlanması ve yayılması bir ihtiyaçtı. Bunun yanı sıra Avrupa sanat tarihi Osmanlı aydınları için bir ayna işlevi görüyordu. Avrupa sanat tarihine ve sanat yaklaşımına bakmak Osmanlı sanatı ve sanatçıları için belirleyici olabiliyordu. Avrupa'nın aynısı olmaktan ziyade onun bakış açısına sahip olmak amacıyla Avrupa sanat tarihini okumak, okutmak, bilmek ve öğretmek bir arzuydu. Biyografiler, temelde önemli bir şahsiyetinin hayat hikâyesi ve başarılarının yazıya dökülmesi amacıyla yayımlanırlar. İnsanların bu hikâyelerden feyz alması, kendi hayatlarıyla kıyasta bulunması ve eksiklerini şahsın kendilerine yakın buldukları yönleriyle kapatmaları açısından değerlidirler. Avrupa sanat tarihinin önemli bir isminin hayat hikâyesi Osmanlı aydını için de aynı işleve sahipti. Avrupalı sanatçının Osmanlı coğrafyası ile en ufak bir teması olmasa bile onun hayatı, Osmanlı mecmuası sayesinde birçok Osmanlı kadın ve erkeğine temas ediyordu. Öznenin oluşumu, ferdin kendini geliştirmesi ve çevresinin ona saygı duyarak bu gelişimi onaylaması hikâyesi Osmanlı coğrafyasında tekrar ediliyordu. Dolayısıyla biyografi, Batılı tarzda eğitim gören orta sınıf fertleri için cazip bir tarzdı. Nihayetinde tercüme dahi olsa yeniden üretilen metinlerin Osmanlı mecmuaları sayfalarında farklı iddialar taşıyan bağımsız bir söyleme büründüğü söylenebilir.

4. GEÇ DÖNEM OSMANLI KÜLTÜRÜNDE RESİMLİ SÜRELİ YAYINLARDA SANAT REPRODÜKSİYONLARI

4.1. Osmanlı Mecmualarındaki Sanat Reprodüksiyonlarının Yerel Kaynakları: Amerikan Han, *Avedaper Dğayots Hamar* ve *Angeliaphoros*

XIX. yüzyılın son kırk yılında Osmanlı matbaalarında Avrupa'ya nazaran kısıtlı imkânlarla ve zorlu koşullarla da olsa yerli ve yabancı baskı ustaları çalışıyor, resimli mecmualar üretiliyordu. Ancak resmin klişe haline getirilmesi ve basılması kadar resim bulmak da bir meseleydi. Resim sanatının ve fotoğrafın henüz gelişmeye başladığı bir dönem söz konusu olduğu için güzel sanatlar fotoğraflarının ve klişelerinin temininde yerel kaynakların oldukça kısıtlı olduğu şüphesizdir. Bir resimli mecmua *musavver* olmak iddiasını gerçekleştirebilecek kadar resmi nereden temin ediyordu? Ahmet İhsan, anılarında bu konuya dair ipuçları vermiştir:

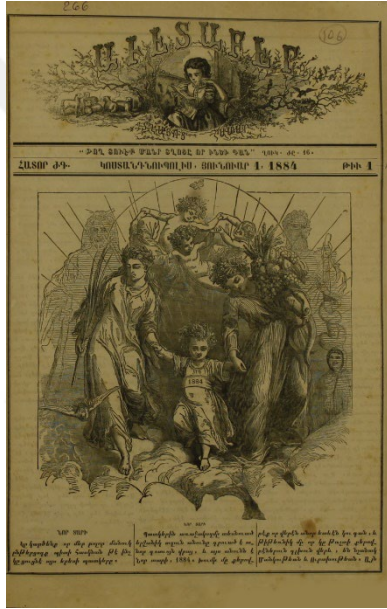
*Mir'at-ı Âlemin diğerlerine olan tefevvuku (üstünlüğü) resimli olmasıydı. O tarihte çinko üzerine kimyayla hak (resim kazıma, klişecilik) san'atı meçhul olduğu için Mir'at-ı Âlem resimlerini Mercan Yokuşunda Amerikan Protestanlarının kurdukları Bible House Matbaası'nda intişar eden resimli Ermenice bir gazeteden eğreti alırdı. Bu resimler Avrupa ve Amerika'da şimşire hakkedilip Protestan Müessesesi tarafından İstanbul'a da gönderilmiş kalıplardı.*¹⁷⁵

Bible House, Amerikan İncil Derneği'nin Osmanlı Devleti'ndeki üssü olarak bilinmektedir. Protestan İncil toplulukları ve kimi misyonerler tarafından yönetilen *Bible House* aynı zamanda Amerikan Han diye de anılırdı.¹⁷⁶ Amerikan Han'da faaliyet gösteren iş yerlerinden biri Arşag Hagop Boyacıyan'ın matbaası idi. Boyacıyan'ın matbaası Vezir Han, Galata gibi mekanlardan sonra 1872 yılında

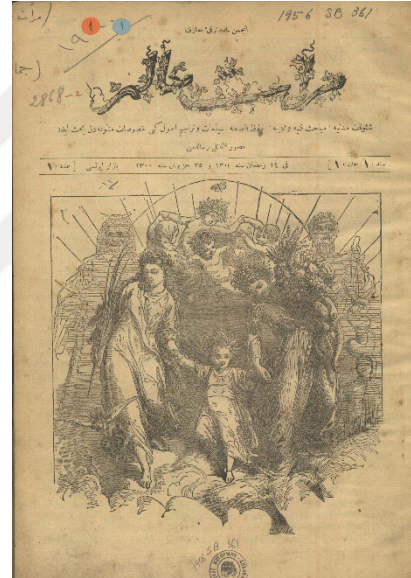
¹⁷⁵ Tokgöz, A.İ. (1993). *Matbuat Hatıralarım*, (Alpay Kabacalı. Haz.), İstanbul: İletişim, s. 54.

¹⁷⁶ Turna, N. (2020). 19. ve 20. Yüzyıl İstanbulunda Fincancılar Yokuşu, Amerikan Hanı ve Matbaacılık Faaliyetleri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7 (1) , 73-94 . DOI: 10.24955/ilef.735446, s.78.

Amerikan Han'da faaliyet göstermeye başlamıştı.¹⁷⁷ Yine aynı yıl Boyacıyan'ın matbaasında Ermenice *Avedaper Dğayots Hamar* - (Çocuklar için Müjde), Rumca *Angeliaphoros Çocuklar için* dergileri yayımlanmaya başladı.¹⁷⁸ Amerikan İncil Derneği'nin misyonerlik faaliyetlerinin bir parçası olarak çıkarılan bu dergiler resim baskıları açısından oldukça zengindi. Aynı zamanda *Avedaper* ve *Angeliaphoros* dergileri 1890'larda çıkan Osmanlı resimli mecmuaları için önemli bir görsel kaynaktı. *Avedaper*'in 1 Ocak 1884 tarihli sayısında yılbaşı temalı kapak resmi, *Mir'at-ı Âlem*'in 1884 yılında 1. sayı itibarıyla yeniden çıkarmaya başladığı serisinin ilk sayısında yer almıştı.¹⁷⁹



Resim 4.2: Yeni Yıl. *Avedaper*, 1 Ocak 1884.



Resim 4.3: *Mir'at-ı Âlem*'in İkinci Döneminin İlk Kapak Görseli. 2 Temmuz 1884.

¹⁷⁷ Teotig (2012). s. 127.

¹⁷⁸ Turna, N. (2020). s. 79-80. Ayrıca Bkz. <http://www.dlir.org/arit-absc-about/195.html> Erişim Tarihi: 04.12.2021. 1820'lerde İzmir'de faaliyetlerine başlayan American Board of Commissioners for Foreign Missions (Yabancı Misyonlar için Amerikan Komiserler Kurulu) Türkiye'de Ermenice, Rumca, Arapça, Türkçe dillerinde çok sayıda kitap, süreli yayın bastı. Misyonun matbaaları Kuzey Amerika ve Avrupa'dan çok sayıda yayının Osmanlı coğrafyasına girişini sağlamıştı. *Angeliaphoros* ve *Avedaper* bu misyonun faaliyetleri kapsamında yayımlanmaya başladı.

¹⁷⁹ *Mir'at-ı Âlem*, [1301, 14 Ramazan (1884, 8 Temmuz)]. S.1.

Mir'at-ı Âlem'in 1884 tarihli 7. sayısında yer alan "Arslanın Bir Kıza Taaşuku" isimli resim Batılı ile yerli matbaalar arasındaki etkileşimin en iyi örneklerinden biridir.¹⁸⁰ Tablo, Gabriel Cornelius Ritter von Max'a (1840-1915) aittir. Zamanın sanatçılarından birine ait olan bu eser iki yayında daha tespit edilmiştir: Bunlardan birinin 19 Şubat 1876 tarihli *the Canadian Illustrated News*'te "the Lion's Bridge/Aslanın Gelini" ismiyle yayımlandığı görülmüştür. Bu resimde yer alan "X. A. R. Brend'amour" imzası Richard Brend'amour'a aittir. Alman ahşap baskı sanatçısı ve yayımcısı olan Richard Brend'amour'un "Xylographic Art Institute Brend'amour & Cie" isminde Avrupa'da ünü olan bir şirketi vardı. Bu şirketin çalışmalarını başta Alman gazetelerinden *Die Gartenlaube* olmak üzere Avrupa'da birçok gazetede görmek mümkündür. Nitekim aynı resim 1879 tarihli İspanyol gazetesi *El Mundo Ilustrado*'da da görülmüştür. Üç dergideki resmin klişesinin Richard Brend'amour tarafından yapıldığı imzadan tespit edilebilmiştir. İlginç olan ise bu resmin yerel matbaalar arasında ilk olarak Ermeni çocuk dergisi *Avedaper* dergisinin 1 Ağustos 1884 tarihli sayısında kapak resmi olarak yayımlanmasıdır. Resim, *Avedaper* ile aynı yıl *Mir'at-ı Âlem*'de yer almıştı. Yukarıdaki yılbaşı illüstrasyonu örneğinde olduğu gibi *Mir'at-ı Âlem*'in ay olarak daha sonra bu resmi kullandığı tahmin edilebilir. Görüldüğü üzere Amerikan Han'a getirilen klişelerin bir kısmı R. Brend'amour'un şirketi tarafından hazırlanmıştı. Böylece Amerikan Han, Osmanlı mecmualarının ilk evresinde dolaylı yoldan Avrupa reproduksiyon ağının bir parçası olmuştu.

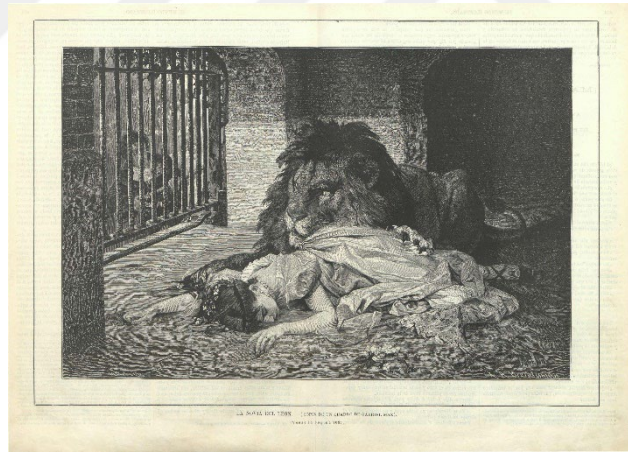
¹⁸⁰ *Mir'at-ı Âlem*, (1884). S.7, s.113.



Resim 4.4: Arslanın Bir Kıza Taaşuku, *Mir'at-ı Âlem*, 1884. S.7.



Resim 4.5: Bir Aslanın Gelini, *Avedaper*, 1 Ağustos 1884. S.8.



Resim 4.6: La Novia del Leon (Copia de un Cuadro de Gabriel Max). *El Mundo Ilustrado*. 1879

Mir'at-ı Âlem'in 1884 yılı 8. Sayısının kapağında “Kar-Kızak” isimli resim, aynı yıl içerisinde *Avedaper* gazetesinde yine kapak resmi olarak yayımlanmıştı. *Avedaper*'deki metinde kişinin kendini yönetmesi sonucu çevresine verebileceği zarar üzerinden dini bir mesaj iletilirken; *Mir'at-ı Âlem*'de dini mesajdan ziyade kar eğlencesine odaklanan bir şiir kalem alınmıştı.



Resim 4.7: Kötü Yönetmek, *Avedaper*, 1 Ekim 1884. S.10.



Resim 4.8: Kar-Kızak, *Mir'at-ı Âlem*, 1884. S.8.

Mir'at-ı Âlem'in, burada gösterilen örneklerin dışında birçok resimde kaynak olarak *Avedaper*'i kullandığı görülmüştür. Ancak *Avedaper*'i kaynak olarak kullanan sadece *Mir'at-ı Âlem* değildi. Cemal Efendi Matbaası'nda basılan *Manzara* da *Avedaper*'deki görselleri paylaşan mecmualardan biriydi. *Avedaper*'in 1 Eylül 1886 tarihli sayısında kullanılan Shakespeare'in kendisi ve evi ile ilgili görseller *Manzara* gazetesinde aynen kullanılmıştı.

1 Mayıs 1303 (13 Mayıs 1887) tarihli *Manzara* dergisinde yer alan “Ganj Nehri ve Sahilinde Bir Küçük Mabet” isimli resim, 1 Temmuz 1886 tarihli *Avedaper*’de “Henry Martin Evi” ismiyle yayımlanmıştı. Resimdeki Budist tapınağı 19. yüzyılın başlarında misyoner Henry Martin’e tahsis edilmiş bir evdi. *Manzara* dergisinde resim ile ilgili kısa açıklama metninde Henry Martin veya ilgili herhangi bir konu üzerinde durulmayıp mabedin ve nehrin yarattığı güzel manzara betimlenmişti. *Avedaper*’de gerçeğe uygun olarak misyoner Henry Martin’in evi hakkında malumat verilmekteydi.¹⁸¹



Resim 4.12: Henry Martin Evi, *Avedaper*, 1 Temmuz 1886, S.7.



Resim 4.11: Ganj Nehri ve Sahilinde Bir Küçük Mabet, *Manzara*, 13 Mayıs 1887, S.5.

Osmanlı mecmuaları sadece *Avedaper*’den değil, Rumca dergi olan *Angeliaphoros*’tan da istifade etmişlerdir. Dolayısıyla bastırdığı gazeteler ve ithal ettiği klişelerle birlikte Boyacıyan Matbaası özellikle 1900’lü yıllara kadar diğer Osmanlı mecmuaları için önemli bir kaynak olmuştur. 1899 yılında yayımlanan, kısa süreli olsa da yayımladığı bolca resim dolayısıyla dikkatleri üzerine çeken *Musavver Fen ve Edeb*

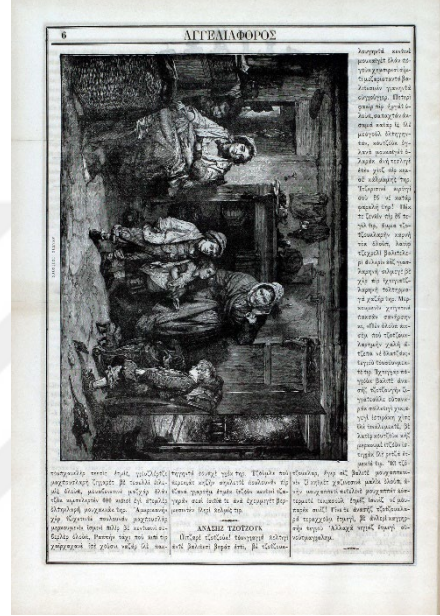
¹⁸¹ Bkz. Smith, G. (1892). *Henry Martyn, saint and scholar : first modern missionary to the Mohammedans, 1781-1812*. London : The Religious Tract Society.
<https://archive.org/details/henrymartynfirs00smitgoog/page/n9/mode/2up>. Erişim Tarihi: 09.05.2022.
 Bahsi geçen kitapta Henry Martin ve evinden detaylı şekilde bahsedilmiş *Manzara* ve *Avedaper*’de yayımlanan resim kullanılmıştır. Resim, kitapta “Pagoda, Aldeen House” ismiyle verilmiştir.

mecmuasındaki kimi resimler de aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere Boyacıyan'ın Matbaasının resimleriyle örtüşüyordu.

Angeliaphoros'un 1890 tarihli 3. sayısında "Annesiz Çocuk" ismiyle yayımlanan resim, *Musavver Fen ve Edeb* mecmuasının 20 Mayıs 1315 (01 Haziran 1899) tarihli 10. sayısında "Aile: (tablo) mektebinden firar eden hafidini büyük validesi takdir (paylamak) ediyor." ismiyle yayımlanmıştı.



Resim 4.13: Aile: mektebinden firar eden hafidinin büyük validesi takdir ediyor, *Musavver Fen ve Edeb*, 1 Haziran 1899. S.10.



Resim 4.14: Annesiz Çocuk, *Angeliaphoros*, 1 Ocak 1890, S.1.

Angeliaphoros'un 1890 tarihli altıncı sayısında derginin kapak resmi olarak yayımlanan serçe resmi, *SF*'nin aynı tarihli ikinci sayısında "nev bahar" ismiyle sayfanın tümüne etrafı çerçevesi şeklinde basılmıştı. Ayrıca 10 Nisan 1315/22 Nisan 1899 tarihli *Musavver Fen ve Edeb* aynı resmi aynı biçimde yani kapak resmi olarak kullanmıştı.



Resim 4.16: Nev Bahar, *SF*. 1891, S.2.



Resim 4.15: Serçeler, *Angeliaphoros Çocuklar İçin*, 1 Haziran 1890, S. 6.



Resim 4.17: Bahar Kuşları, *Musavver Fen ve Edeb*, 27 Nisan 1899, S. 6.

Boyacıyan, 1876 yılında Bab-ı Ali için kâğıt para basma işini üstlenmiş ve işi oldukça önemseyerek Avrupa'dan yeni baskı aletleriyle *-bir machine a cloche, bir pantografya ve galvanoya ait aletler, koca bir torna, machine a rabote-* birlikte asitle oyma yapabilen bir sanatçı getirmişti."¹⁸² Öyle ki dönemin son moda ürünlerini kullanan bir matbaanın da matbuat dünyasına örnek oluşturacak resimli dergiler çıkarması normal karşılanabilir. Bununla beraber resimlerin ne kadarının matbaa sanatçıları tarafından yapıldığı ne kadarının Avrupa'da imal edildiği bilinmemekle birlikte Ahmet İhsan'ın yukarıda ifade ettiği üzere klişelerin bir kısmının Avrupa ve ABD'den geldiği kesindi. Diğer yandan Batı'dan klişe ithal etmek sadece Boyacıyan'ın matbaasının meziyeti değildi. XIX. yüzyılın ikinci yarısından XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Osmanlı mecmualarını Avrupa'daki resimlerin dolaşım ağının bir parçası olarak görmek mümkündür. Avrupa gazetelerinde yayımlanan resimlerin, birkaç sene farkla veya kimi zaman ay farkıyla Osmanlı mecmualarında yayımlanması bunu göstermektedir. Klişe ticareti, kısmi zaman farkına rağmen Osmanlı mecmualarındaki resimlerin güncelliğini gösteriyordu. Güzel sanatlar açısından bakıldığında klişe ticaretinin, Avrupa'daki "güncel" güzel sanatlar imajının Osmanlı coğrafyasına doğrudan aktarılmasını sağlayan bir ağ yarattığı söylenebilir. Bu konu, aşağıdaki Avrupa ve Osmanlı dergileri arasındaki benzer reproduksiyonlar üzerinden örneklerde detaylandırılacaktır.

4.2. Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Mecmualarda Sanat Reproduksiyonlarının Batılı Kaynakları ve Dolaşımı

Osmanlı mecmualarının güzel sanatlar resimleri konusunda ilk yöneldikleri yerin Amerikan Han olduğu görülse de söz konusu mecmualar aynı zamanda Batı ile doğrudan ilişkiler yürütmeye çalışıyordu. Orada klişe yaptırıyor veya hazır klişe sipariş ediyordu. Dolayısıyla erken dönemde bile olsa mecmualardaki sanat reproduksiyonlarının her birinin Amerikan Han'dan alındığı söylenemez. Ancak Osmanlı mecmualarının resimler hakkında detaylı bilgiler vermeme alışkanlığı resimlerin kökenleri hakkında kesin bilgiler üretmeyi zorlaştırmaktadır. Sadece detaylı araştırma ile mümkünse resmin ilk yayımlandığı yayın veya resmin yayınlar üzerinde

¹⁸² Teotig (2012). s.127.

dolaşımı tespit edilebilmektedir. Aşağıda Osmanlı mecmuaları üzerinden bu konu örneklendirilmiştir.

Ayine-i Vatan'ın 25 Ramazan 1283 (31 Ocak 1867) tarihli üçüncü sayısında yer alan resim (40. ve 41. sayfalar) gazetenin yayımlandığı yıllara nazaran oldukça iddialı bir görüntü sunmaktadır. İki sayfayı da kaplayan baskı, “İspanya'nın Sevilla Köylülerinin Hicreti” şeklinde isimlendirilmiştir. Mecmuada yer alan kısa metinde resmin, köylülerin yaşadıkları zulüm karşısında yaptıkları hicreti sahnelediği yazılıdır. Resmin birkaç hafta önceki sayılarında İspanya Tarihi'nden bahseden “Londra resimli gazetesi”nden alındığı belirtilmiştir:

*Birkaç hafta makdem Londra resimli gazetesi İspanya tarihini yazmakta olduğu cihetle vakıa-i meşruhayı derc-i sahife-i beyan ile Arapların zulüm ve taadi-i vakıalarını zem etmiş ve Sevilla'nın köylülerinin o esnada suret-i hicretlerine dair bir resim dahi yapmıştır ki aynen nakil olundu.*¹⁸³

“Londra resimli gazetesi”nin *Illustrated London News* olduğu tahmin edilirse *ILN*'nin 1867 ve 1866 tarihli sayılarında resmin izine rastlanmamıştır. Yapılan incelemede resmin, *ILN*'nin 15 Ocak 1859 tarihli sayısında yayımlandığı tespit edilmiştir. Bu baskının altında tablonun, dönemin sanatçılarından Richard Ansdell (1815-1885) ve John Phillip (1817-1867) tarafından yapıldığı yazılıdır.¹⁸⁴ Resmin ismi ise "Fair at Sevilla/Sevilla'da Panayır" olarak geçmektedir. Resimdeki kompozisyona bakıldığında köylülerin yüzünde hüznün değil; mutluluk vardır. Arka planda enstrüman çalarak oynayan gruplar ve panayır çadırları mevcuttur. Dolayısıyla *ILN*'deki isim daha gerçekçi görünmektedir. Bu çelişkinin kaynağı birkaç sebepten müteşekkil olabilir: Bunlardan birincisi resmin bir aracı ile gazeteye ulaşmasıdır. Dolayısıyla resmin metin bağlamı değişmiştir. İkincisi ellerinde olan İngiliz gazetesindeki metin ile resim ilişkisi hatalı kurulmuştur: Gazetenin İngiliz arşivine tam erişim sağlanamadığı için orijinal metin tespit edilememiştir. Ancak resmin isminden dahi

¹⁸³ *Ayine-i Vatan*, (31 Ocak 1867) İspanya'nın Sevilla Köylülerinin Hicreti” resminin açıklaması. S.3. s.38.

¹⁸⁴ Bkz. <https://www.antiquemapsandprints.com/categories/prints-and-maps-by-country/europe/spain/product/the-fair-at-seville-by-j-a-philip-and-r-ansdell-spain-1859-antique-iln-page/1591068~1591068>) Erişim Tarihi: 05.12.2021.

kompozisyonun zulümle ilgili olmadığı anlaşılabilir bir durumdur. Bu resim, “Matbuat-ı Musavvere”¹⁸⁵ yazısındaki “*Avrupada intişâr eden cerâid-i musavverenin eskimiş, hıfzına lüzum kalmamış değeri düşmüş eski tesâvirinin kalıplarını celb ederek*” tabirini hatırlatmaktadır. Net bir sonuç çıkarılamasa da bu resim, reproduksiyonların farklı coğrafyalarda yaşadıkları dönüşümleri görmek açısından iyi bir örnektir.

Ayine-i Vatan'ın basıldığı yer Matbaa-i Amire idi. Dolayısıyla gazetenin imkânlarının hafife alınmayacak kadar iyi olduğunu düşünmek gerekir. O dönem Matbaa-i Amire'nin başında Canik Aramyan vardı. Harf oymacılığı ve taş baskı sanatçılığı ile matbaacılık kariyerine başlayan Aramyan, kitap basımı konusunda oldukça tecrübeli bir matbaacı konumundaydı. Dolayısıyla tecrübeli, Avrupa deneyimi olan bir matbaacının bu tür tablo klişeleriyle yollarının kesişmesi gayet olağan olarak düşünülebilir.



Resim 4.18: İspanya'nın Sevilla Köylülerinin Hicreti *Ayine-i Vatan*. 31 Ocak 1867. S. 3.

¹⁸⁵ Bkz. s.48.



Resim 4.19: Fair at Seville/Sevilla'da Panayır. *ILN*. 15 Ocak 1859. S. 955.

1890'lara gelindiğinde Ahmet İhsan, resimli süreli yayın konusunu ileri bir seviyeye taşıdı. Kurduğu *SF*'nin tıpkı *L'Illustration* gibi uzun süre yayında kalması bunda etkiliydi; ancak bu tutarlılığı yakalamak kolay olmadı. *SF*'nin yayına başladığı zamanlar önce klişe kaynağı konusunda yerel imkânları değerlendirse de bu durum çok uzun sürmemiştir.

*Zira şehrimizde bir musavver gazetesinin hayatı hikmetinde olan tersim ve hak sanatları mefkud (yok) idi. Kezalik hak olunmuş kalıbları tab' hususunda da mevcut matbaalar da vakıf bulunmuyordu. Bu sebeple Ahmed İhsan Bey muhtelif esval hakları görmek ve resim klişelerinin suret-i tablarını öğrenmek için Avrupa'ya bir seyahat icra etmiş matbaaları gezmiş, o zaman yeni icad olunan çinko üzerine baskıya hak "çinkografi" usulünü atölyelerde görmüş ve İstanbul'a avdet ederek Servet-i Fünûn'un resimlerine bir şekli nefaset vermeye muvaffak olmuştur.*¹⁸⁶

Avrupa seyahatine çıkan İhsan, edindiği birikimle İstanbul'a geri dönmüştü. Ahmet İhsan'ın Bab-ı Ali ile arası iyi sayılırdı. II. Abdülhamid'in gazetede yayımlanması iradesiyle *SF*'ye resim vermesi bunu gösterir: "*Bu resimler Petit Journal ve Petit Parissienne gibi avam gazetelerinin yahut Amerika cinayet gazetelerinin ilavelerinden*

¹⁸⁶ Musavver Salnâme-i Servet-i Fünûn (1326). Birinci Sene. İstanbul: Ahmed İhsan ve Şurakası. s. 138.

alınma şeylerdi."¹⁸⁷ İfade edildiğine göre bu resimler güzel sanatlar ile ilgili değildi. Avrupa ile yakın temas halinde olan İhsan, 1892 yılında Mösyö Napier'in de gelişiyle *SF*'yi Avrupa gazetelerine yaklaştıran bir misyona büründürdü. Gazetede daha önce hiç olmadığı kadar güzel sanatlar tabloları yayımlanmaya başladı.

4.3. Servet-i Fünun Mecmuası ve Mösyö Napier İmzalı Sanat Reprodüksiyonları

Mösyö Napier'in *SF*'de çalışmaya başlaması mecmua ve Osmanlı matbuatı için bir kazanımdı. Napier, İstanbul'a gelmeden önce Paris'te *La Famille* dergisi için çalışıyordu. Dolayısıyla dönemin reproduksiyon modasını yakından tecrübe eden biriydi. Batılı resim sanatının baskıları üzerinde çalışarak *SF*'ye önemli bir seçki kazandırmıştı. Bunun yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir süre Hakkaklık dersleri vermişti. Böylece yerel hakkakların yetişmesine önayak olan Napier, *SF*'deki görevi kısa sürse de Osmanlı matbuatı için önemli bir etki bırakmıştı.

Napier'in İstanbul'da *SF* adına çalışmaya başlayacağı haberi, 50. Sayıda şu şekilde ilan edilmişti:

“Şeref-müte'allık buyurulan irâde-i seniyye-i hazret-i pâdişâhî mantûk-ı münîfince san'at-i nâzik-i hakkın Der-sa'âdet'e tahsili maksadıyla cerîde-i âcizânem için Avrupa'dan bir hakkâk celb olunacağı ma'lûmdur. Âhiren Avrupa'nın meşhûr pâyitahtlarında icrâ ettiğim taharriyât neticesi olarak Pâris'in (*La Famille*) Gazetesi hakkâkı olub gazetemizin 5.nci nüshasındaki manzûmeli tabloyu ve 15.nci nüshasındaki Madam Gülnar'ın resmini hakk iden Hakkâk Mösyö Napier'in celbine karâr verilmiş ve mûmâ-ileyh ile bi'l-muhâbere şerâiti kararlaştırılmış ve dört gün akdem harc-ı râhı ile ber-vech-i peşîn bir aylığı banka ma'rîfetiyle tesviye edilmiş olduğundan Mösyö Napier'in şu günlerde Pâris'den hareketle nihâyet on beş güne kadar şehrimize muvâsalat ve "Servet-i Fünûn" için sarf-ı mahârete mübâşeret ideceğini ma'a'l-iftihâr ve'l-mesâr beyân iderim. Mösyö Napier'in Servet-i Fünûn'a mahsûs resim hakkı husûsunda idârehânemde çalışmakla berâber Mekteb-i Sanâyi'-i Nefîse'de küşâd olunacak (Hakkâk Sınıfı)na haftada iki def'a ders vererek hem idârehânemizde hem mektebde ehl-i san'at yetiştirecektir. Şu vechle san'at-i hakkın der-bâr-ı şevket-karârda te'sîsi ve evlâd-ı vatana ta'lîmi de mahzan Pâdişâh-ı ma'ârif-

¹⁸⁷ Tokgöz, A.İ. (1993). s. 101.

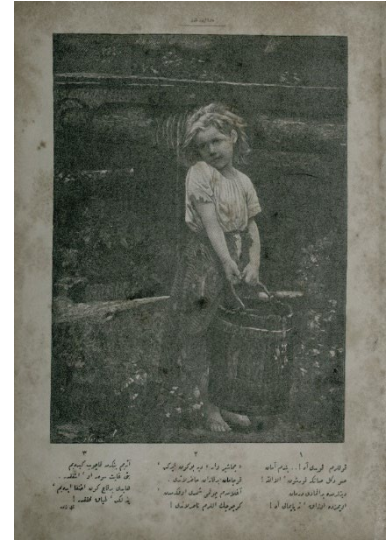
*iktinâh efendimiz hazretlerinin inâyet-i Mülûkânelerinden olmağla bu vesîle ile dahi du'â-yı izdiyâd-ı ömr ü iclâl nelî-ni'met-i a'zam ile tezyîn-i lisân musâdakat iderim.”*¹⁸⁸

Bu ilanda verilen bilgilere göre mecmuanın ikinci cildinde Hakkak Napier'in reproduksiyonları yer alacaktı. Ancak Napier imzalı resimler 5. Sayı itibarıyla yayımlanmaya başlamıştı. Birinci cildin ilerleyen sayılarında da Napier'in çalışmaları yayımlanmaya devam etti. Tahminen, birinci ciltteki seçki Mösyö Napier'in Paris'te yapıp İstanbul'a daha gelmeden Ahmet İhsan'a toptan sattığı klişelerden oluşuyordu.¹⁸⁹

Napier imzalı ilk baskı olan ve 5. Sayıda yayımlanan resim, Nabizade Nazım'ın resim hakkında kaleme aldığı bir şiirle birlikte verilmişti. Bu sayfa aynı zamanda *SF*'nin şiirli resimlerinin ilk örneğiydi. Sayfanın üst kısmında "ilave-i servet-i fûnun" ibaresi vardı. Dolayısıyla sayfanın, okurlar arasında gazeteden bağımsız yayılması arzusuyla yayımlandığı söylenebilir. Ancak bu tabir ilerleyen sayılarda çok tercih edilmemiştir. Sayfadaki resim incelediğinde sanatçının imzası belirgin değildir. Napier imzalı baskıların geneline bakıldığında ressamın ismi ya okunamaz haldedir ya da hiç görünmemektedir. Bu, baskının kalitesine, baskı sanatçısının yeteneğine ya da tamamen baskı sanatçısının iradesine bağlı bir durum olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.20: Cosette. *Paris Salon Sergisi Kataloğu*. 1882.



Resim 4.21: İsimsiz. *SF*. 23 Nisan 1891. S. 5.

¹⁸⁸ “Hakkak”, [1307, 13 Şubat (1892, 25 Şubat)], *SF*, S.50, s. 278.

¹⁸⁹ Tokgöz, A.İ. (1993). s. 100.

Resim, Fransız Ressam Julien Gabriel Guay (1848-1923) tarafından yapılmıştı. Resimdeki kız çocuğu figürü Victor Hugo'nun "Sefiller/Les Misarables" isimli romanındaki *Cosette* karakterini canlandırmıştır. Genellikle pastoral temalı resimler üreten Guay'ın "Cosette" tablosu 1882 tarihli Paris Salon sergisinde yer almıştı. Arşiv araştırmalarında Fransız sanatçıya ait tablonun bu baskısının ilk olarak 1882 Paris Salon kataloğunda yayımlandığı tespit edildi. Ancak katalogdaki baskı Napier imzalı değildi. Yine aynı baskının bir başka versiyonu 1892 tarihli "Character Sketches of Romance, Fiction and the Drama" isimli kitapta tespit edildi.¹⁹⁰ Bu iki versiyondan anlaşıldığına göre Napier, kovayı taşımaya çalışan kız çocuğunu odak alarak orijinal tablonun sağ ve sol taraflarını baskıya dâhil etmemişti.

Sefiller romanında Cosette, atın suyu bittiği için bakıcısı Thénardier'in zoruyla gece yarısı evden bir hayli uzak ormandaki kuyudan su çekmeye gönderilir. Victor Hugo sahneyi şu şekilde betimlemiştir:

Ayağa kalktı. Korku onu yeniden sarmıştı; tabii ve alt edilmez bir korkuydu bu. Artık tek bir düşünce vardı kafasında: Kaçmak. Ormanın içinden, kırların arasından ta evlere, pencerelere yanan mumlara kadar kaçmak. Gözleri önünde duran kovaya takıldı. Thénardier Kadın'ın içine saldırdığı korku o kadar kuvvetliydi ki su kovasını almadan kaçmaya cesaret edemedi. Kovanın kulpunu iki eliyle yakaladı. Kovayı güçlükle yerinden kaldıracıydı.¹⁹¹

SF'de baskının altındaki Nabizade Nazım'ın şiirinde ise resimdeki figürün çamaşır için sabah erkenden suya gönderildiği ifade edilmiştir:

"Çamaşır var" diye bugün erken, -kocaman bir kazan hazırlandı. - Ağlasam çok mu şimdi öfkemden, - küçücük ellerim nasırlandı.¹⁹²

¹⁹⁰ Brewer, E. C., & Harland, M. (Ed.) (1892). *Character sketches of romance: Fiction and the drama*. New York: S. Hess. 1892 tarihli "Character Sketches of Romance, Fiction and the Drama" kitabı Marion Harland editörlüğünde hazırlanmıştır. Amerika'da toplam 8 cilt halinde basılan bu kitap, Ebenezer Cobham Brewer (1810-1897)'in a revised American Edition of the Reader's Handbook by The Rev. E. Cobham Brewer, L.L.D. kitabının Amerika'daki yeniden baskısıdır.

¹⁹¹ Hugo, V., *Sefiller*, (Cenap Karakaya, Çev.), İstanbul: İletişim. s.383.

¹⁹² Nabizade. (Tarih Belirtilmemiş) İlave-i Servet-i Fünun. *SF*, S. 5.

Nabizade Nazım'ın o resmin Cosette'yi görselleştirdiğini bilip bilmediği belirsizdir. Ancak şiiri Cosette karakteri bağlamında değil resimdeki figürün duruşu bağlamında yerel coğrafyaya özgü öğelerle yazdığı söylenebilir. Dolayısıyla Cosette bir Türk köylüsünü andırır şekilde yeniden karakterize edilmiştir.

SF'nin 54. sayısında bir başka baskıda Napier imzasının hem Latin hem Arap harfli yazılışı dikkat çeker. Resmin sağ altında ise M. Robiquet isminde ressamın imzası vardır. Resim Fransız oryantalist ressam Marie-Aimée-Eliane Lucas-Robiquet (1858-1959) tarafından yapılmıştır. Resimlerinde genellikle Afrikalı ve Cezayirli figürleri kullanan Robiquet, gerçekçilik ile izlenimcilik arasında bir tarzda resimler üreten modern kadın sanatçılardan biriydi.



Resim 4.22: Sanayi-i Nefiseden – Ressam Robiquet'nin
Tablosu: Tâline Bakan Kız. *SF*. 24 Mart 1892. S. 54

Gazetenin 55. sayısında yine bir kadın resmiyle karşımıza çıkan baskının ressamının imzası sağ altta yer verilmiş olmasına rağmen okunamamaktadır. Resmin aynısı *Nieuwe Belgische Illustratie* dergisinde de kullanılmıştır. Söz konusu resmin sol altında olması gereken Napier imzası bulunmadığı için muhtemelen başka bir baskı sanatçısı tarafından yapılmış bir versiyondur.¹⁹³ *Nieuwe Belgische illustratie* dergisindeki bir başka resim daha *SF*'de Napier imzalı olarak kullanıldığı tespit

¹⁹³ <https://www.catawiki.com/nl/1/6255357-tijdschriften-nieuwe-belgische-illustratie-8e-jaargang-1891-1892#&gid=1&pid=5> Erişim Tarihi: 04.12.2021.

edilmiştir. Pauline Caspers adlı (1890-1912) sanatçıya ait tablo, mecmuanın yetmiş ikinci sayısında "Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Çıraklar" ifadesiyle sunulmuştur. *Nieuwe Belgische Illustratie* dergisinde yer alan resmin bilgisi "Wit in Zwart/Siyah ve Beyaz. Maar de Schilberg van Pauline Caspers" şeklinde verilmiştir. Bu tablolar Belçika dergisinin 1891-1892 yıllarına ait cildinde yer almaktadır. Dolayısıyla *SF* ile neredeyse eş zamanlı olarak bu resimlerin yayımlanması dikkat çekicidir.



Resim 4.23: Sanayi-i Nefiseden: Çıraklar, *SF*, S. 72.18 Temmuz 1892. S.72.



Resim 4.24: Wit in Zwart/Siyah ve Beyaz. *De Nieuwe Belgische Illustratie*. 1891-1892. S. 3

30 Nisan 1308 (12 Mayıs 1892) tarihli 61. sayıda yer alan Napier imzalı baskı, "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Gül Hırsız" ifadesiyle kapak resmi olarak sunulmuştur. Jules Salles Wagner (1814-1900) tarafından yapılan tablo 14 Aralık 1890 tarihli *La Famille* dergisinde de basılmıştı. Bilindiği üzere Mösyö Napier'in *SF*'de çalışmaya başlamadan önce *La Famille* dergisinde çalışıyordu.



Resim 4.25: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Gül Hırsızı. SF. 19 Mayıs 1892. S. 61.



Resim 4.26: Parfum de Rose/Gül Kokusu, *La Famille*. 1890.

27 Ağustos 1308 (8 Eylül 1892) tarihli 78. sayıda yer alan tablo Elisabeth Vigee Le Brun (1755-1842) tarafından yapılmıştı. Louvre Müzesi koleksiyonuna ait tablodaki portre dönemin Fransız komedi topluluğunun bir üyesi olarak tanınan Mole-Raymond idi. Tablonun belki ünlü bir portreyi temsil ettiğinden pul, kartpostal, dergi gibi çeşitli yayınlarda sıkça kullanıldığı görülmüştür. Bunlardan biri dönemin koleksiyoncularından Thomas Harrison Garrett'e (1848-1888) aitti. Bu baskının altında Jasinski notu olmakla birlikte baskıyı yapan sanatçı veya yayımcı bilgisi net değildir. Baskının tahmini 1885-1890 yılları arasında yapıldığı tahmin edilmektedir.



Resim 4.28: Mantonlu Bayan. SF. 8 Eylül 1892. S.78



Resim 4.27: Mme Molé-Raymond. Kartpostal. 1902

86. sayıda yer alan baskı "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı/Aşı" ismiyle verilmişti. Tablo imzadan anlaşılacağı üzere Paul Descelles (1851-1915) tarafından yapılmıştı. 1890 yılı Paris Salon sergisine katılan eser katalogda görüldüğü üzere Fransızca ve İngilizce "La poteé - The potful" olarak isimlendirilmişti. Türkçe karşılığı "Kap Dolusu" anlamına gelen ismin SF'deki versiyonuyla isim açısından tezatlığı dikkat çekicidir.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Hamel, M. (1890). *Salon de 1890: Société des artistes français et Société nationale des beaux-arts*. L. Baschet. s.177.



Resim 4.29: Fakirin Taâmı. *SF*. 3 Kasım 1892. S.86.

86. sayıdaki resimden sonra *SF*'deki Napier imzalı baskılarda azalma görülür.¹⁹⁵ Mösyö Napier'in *SF*'ye katkısı oldukça kısa sürmüştü. Ahmet İhsan'ın hatıralarından anlaşıldığı üzere Napier'in çalışma tarzıyla ilgili birtakım uyuşmazlıklar söz konusuydu ancak İstanbul'u ve *SF*'yi terk etmesi bu yüzden değildi:

*Napier'in tembelliğinden dolayı tebdilini (değiştirilmesini) istedim; muvaffak olamadım. O, İstanbul'da ecnebi olmak imtiyaz ve hukukuyla mühim bir şahsiyet olmuştu. Bereket versin biraz sonra siyasetle uğraşmaya ve başından büyük işlere karışmaya başladığı için Abdülhamid'in iradesiyle bol paralar verilerek İstanbul'dan çıkarıldı.*¹⁹⁶

Yukarıdaki örneklerde Napier'in çalışmalarının tümüne yer verilmemiş olup, özellikle Batı'da muadilleri tespit edilen çalışmaları üzerinde durulmuştur. Yukarıda örnek olarak verilen resimlerin yayın tarihleri Batı'daki muadilleriyle karşılaştırıldığında zaman farkının fazla olmadığı görülmektedir. Ahmet İhsan'ın kaliteli yayın arzusu ile Napier'in çalışmaları, *SF*'yi Avrupa'da dolaşımda olan güzel sanatların güncel ikamelerinden biri haline getirmiştir. Bu iş birliği belki Osmanlı matbuatı açısından yeni tecrübe edilmiş bir iş birliği değildir. Daha önce de Avrupa'dan hakkakların

¹⁹⁵ *Servet-i Fünun*'un ilk 100 sayısı değerlendirildiğinde Napier imzalı baskılar 86. Sayıdan sonra 96 ve 99. sayılarda da görülmüştür.

¹⁹⁶ Tokgöz. A.İ. (1993). s.100.

çağrıldığı ifade edilmişti. Ancak Ahmet İhsan ile Mösyö Napier, yayımcı, baskı sanatçısı ilişkisinin geçmişteki örneklerle nazaran daha görünür olduğu bir örneği temsil etmektedir. Bir mecmuanın kendi başına Ahmet İhsan'ın *L'Illustration* ile rekabet ideali ve Mösyö Napier aracılığı ile idealin Batı'yı da içine alan sonuçları yukarıdaki örnekle ifade edilmeye çalışıldı. Güzel sanatlar, 1890'lar itibarıyla Osmanlı mecmualarında ve nihayetinde coğrafyasında daha görünür olmaya başladı. Tevfik Fikret'in derginin edebiyat kısmının başına geçtiği 1896 yılı ile Hüseyin Cahit'in yazısı dolayısıyla derginin geçici süre ile kapatıldığı 1901 yılına kadar olan zaman içerisinde *SF*'nin güzel sanatlar resim baskılarında daha kaliteli, kimi zaman renkli ve Avrupa resimli dergileriyle veya reproduksiyon şirketleriyle tutarlı bir ilişkiye girdiğini gösteren baskılarla karşılaşılmıştır. Resim yayımlama arzusunun getirdiği kalite çabası diğer Osmanlı resimli yayınları için de geçerlidir. Bunun için Avrupa matbaalarıyla türlü yollardan temaslar söz konusudur. Osmanlı resimli yayınlarının Avrupa ile kesiştikleri konuların çeşitliliği Osmanlı ile Batı arasındaki etkileşimin çok boyutlu olduğunu göstermektedir. Batılı gazeteler, baskı şirketleri, baskı sanatçıları, gazetelerin misyonları, tercihleri, imkânları ve yapamadıkları söz konusu boyutları oluşturmaktadır.

4.4.Osmanlı Resimli Süreli Yayınları ile Batılı Baskı Firmalarının İlişkisi

Resimli mecmualar bağlamında Osmanlı ile Batı matbuatları arasındaki etkileşimin boyutlarını görebilmek için resimli süreli yayınların kaynaklarına ilişkin bilgilerin tespiti hedeflenmiştir. Ancak incelenen Osmanlı resimli mecmualarındaki resimlerin her birinin imzası açık ve net şekilde görünür değildir. Resimlerin alt bilgilerinde detaya yer verilmemiş, resim sadece bir veya iki kelime ile isimlendirilmiştir. Dolayısıyla resmin ne sanatçısı ne de baskı sanatçısına dair bilgiler mecmua tarafından sağlanmamıştır. Sadece resim üzerinde görünebilen imzalar aracılığı ile birtakım araştırmalar yapılabilmektedir. Aşağıda yer verilen bilgilere resim üzerinde görünebilen imzalar ve dijital görsel arşivler üzerinden ulaşılmıştır. Bu yolla genel bilgi edinilecek kadar yeterli bilgi sağlandığı düşünülebilir. Bahsi geçen mecmuaların tümünde resimlerin alt sağ veya solundaki imzalardan tespit edilebildiği kadarıyla belli isimlerin tekrarı gözden kaçmamıştır: Bunlar "G. Heuer & Kirmse X. A.", "Union X. A.", "R. Bong", "R. Brend'amour" gibi klişe üreten matbaa veya kişilerin isimleridir.

Bu imzalar üzerinden yola çıkıldığında ilgili mecmualardaki resimlerin Avrupa'da hali hazırda dolaşımda olduğu gözlenmiştir. Detaya bakıldığında Osmanlı mecmualarında yayımlanan resimlerin Avrupa'da çok çeşitli yayınlarda değil de belli başlı süreli yayınlarda yoğunlaştığı gözlenmiştir. Avrupa ve Osmanlı yayınlarında kesişen ve dolaşımda olan resimler aşağıda karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

4.4.1. Richard Bong X. A. ve Modern Kunst Illustrierte Zeitschrift

Richard Bong X. A. (*Xylographischen Anstalt*) (Ahşap Baskı Şirketi), 23 Ekim 1872 yılında Richard Bong tarafından kuruldu. Almanya'da ksilografi -*xylography*- yanında renkli ahşap baskı -*Chromoxylography*- tekniğinin yaygınlaşmasında etkin rol oynayan şirket, Almanya'nın önde gelen ahşap baskı şirketlerindendi. Bong, 1887'de kurulan *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift*'in¹⁹⁷ 1888 yılında yayın haklarını satın aldı. 1890'larda büyüme kaydeden firma 1895 yılında sanat eseri reproduksiyonlarıyla ilgili telif hakları maliyetlerini hafifletmek amacıyla kendi sanat yayınevini kurdu.¹⁹⁸



Resim 4.30: Richard Bong X.A. Şirketi Anteti.

SF'deki resimlerde, Richard Bong X. A. yapımı klişeler ağırlıklıydı. Detaylı inceleme yapıldığında, *SF*'de yayımlanan resimlerin bir kısmının muadilleri, Bong'un sahibi olduğu *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*'te (MKIZ) yayımlandığı tespit edilmiştir. *SF*'de bu resimlerin çoğunun özellikle 1895'ten sonra yayımlanması dikkat

¹⁹⁷ *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift* / "Modern Sanat: Resimli Dergi" Bkz. Heidelberg historic literature – digitized, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de>. Erişim Tarihi: 04.04.2022.

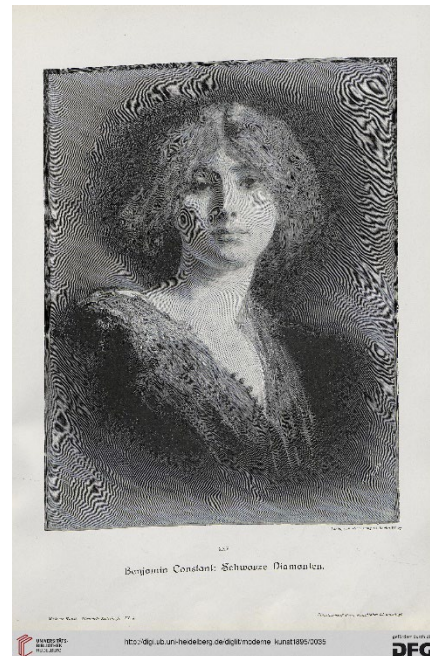
¹⁹⁸ K. G. Saur. Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M. (Eds.). (2017). *Archiv für Geschichte des Buchwesens* / 1983 (Vol. 24). Walter de Gruyter GmbH & Co KG. s.1186-1188.

çekicidir. Bu yüzden Ahmet İhsan'ın, Bong'un kurduğu sanat yayınevinden doğrudan klişe ithal ettiği söylenebilir.

1896 tarihli 299. sayıda "Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah" ismiyle yayımlanan kadın portresi, 1895 tarihli *MKIZ*'de tespit edildi. *SF*'deki versiyonda verilen isimden başka bir tanımlamaya yer verilmezken *MKIZ*'deki resmin künyesi daha detaylıdır. Resmin sağ altında "*Verlag von Rich, Bong in Berlin W. 57*" ibaresi baskıyı üreten Bong'u ve yayınevi adres bilgisini verir. Sayfanın sağ alt köşesinde "*Einzelverkauf dieses Kunstblattes ist untersugt*" ibaresi ilgili sayfanın perakende satışının yasak olduğunu ifade eder. Resmin alt ortasında ise baskının sıra numarası ve onun altında sanatçının ismi ve eserin ismi yer almaktadır. Sol alt köşede derginin ismi, cilt ve sayı bilgileri verilmiştir. Tüm bunlara bakıldığında sayfanın, dergiden koparıldığında künye bilgilerini beraberinde taşıyan bir eser olarak planlanarak mizanpajının yapıldığı düşünülebilir. Nitekim *MKIZ*'nin her resimli sayfasında bu mizanpaj standarttır. Tablonun kendisine gelindiğinde eser, Jean Joseph Benjamin Constant'a (1845-1902) aittir. Constant, Osmanlının tanıdığı bir sanatçıydı ve *II. Mehmed'in İstanbul'a Girişi* adlı tablosuyla 1876 yılında madalya almıştı.



Resim 4.31: Gevher-i Siyah. *SF*. 3 Aralık 1896. S. 299



Resim 4.32: Benjamin Constant: Schwarze Diamanten/Siyah Elmas, *MKIZ*. 1895. C. 9.

1899 tarihli 439. sayıda "Tablo: Velosipedde" isimli tablo, *MKIZ*'nin 18. sayısında tespit edilmiştir. Sayfada verilen künye bilgilerine göre baskı, R. Bong X. A. şirketi tarafından yapılsa da baskının yayın haklarının Franz Hanfstaengel'e ait olduğu belirtilmişti. Franz Hanfstaengel (1804-1877) Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun bir ressam olmasına rağmen baskı çalışmalarıyla tanınıyordu. Dresden Resim Galerisi'nde sergilenen iki yüz başyapıtın litografi reproduksiyonlarını yaptığı bilinmektedir. Hanfstaengel, 1833 yılında Münih'te kurduğu sanat yayınevini - *Kunstverlag*- uzun bir süre kendisi yönetmişti. Ölümünden sonra şirketi kendi ismiyle faaliyetlerine devam etti. 1880 yılında basılmış yayınevi kataloğuna bakıldığında hem modern hem klasik sanatçıların reproduksiyonlarının pazarlandığı görülmektedir.¹⁹⁹ Hanfstaengel'in çalışmalarından Almanya'nın birçok yayını istifade etmekteydi. *SF* ile *MKIZ*'yi kesiştiren resim Hans Dahl'a (1849-1937) aittir. *SF*'de resme dair bir bilgi yokken resmin sahibi ve ismi *MKIZ* sayesinde öğrenilebilmektedir. *MKIZ*'de resmin adı "Auf Einer Norwegischen Landsrasse" -Norveç Köy Yolunda- olarak yazılmıştı.



Resim 4.33: Velosipedde. *SF*. 11 Ekim 1899. S. 439.

¹⁹⁹ (https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Hanfstaengl) Erişim Tarih: 25.10.2021.



Resim 4.34: Auf Einer Norwegischen Landsrasse/ Norveç Köy Yolunda.
MKIZ. 1895. C.9.

1900 yılı 490. sayısında "Ezhar-ı Bahar" isimli bir başka kadın portresi *MKIZ*'nin aynı yıl çıkan 14. cildin 113. sayfasında yayımlanmıştır. R. Bong X. A. tarafından yapılan baskının tablosu Conrad Kiesel'e (1846-1921) aittir. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim alan Kiesel, genç hanımları zengin iç mekanlar içerisinde resmetmesiyle meşhurdu. Katıldığı sergilere bakılacak olursa; 1872, 1891, 1892 yıllarında Viyana'da düzenlenen sergilere katılan sanatçı 1900 yılı Paris'te düzenlenen Dünya Fuarına katılmış; onu 1911 Roma Dünya Fuarı takip etmişti. Dolayısıyla baskılarına yer verilen sanatçılar zamanın sergilerinde boy gösteren, tabloları prestijli sergilerde kabul gören sanatçılardı.



Resim 4.35: Tablo: Ezhar-ı Bahar, *SF*. 3
Ekim 1900. S. 490.



Resim 4.36: Abfelblüte/Elma Çiçeği.
MKIZ. C. 14. s.113. 1900.

Richard Bong'un sahibi olduğu *MKIZ*'de baskılar R. Bong X. A. şirketi tarafından yapılırsa da bu baskıların Richard Bong tarafından yapıldığı anlamına gelmiyordu. Kimi baskılarda yayınevi adına başka baskı sanatçıların imzaları vardır. Dolayısıyla yayınevi altında çalışan başka baskı çalışanları da mevcuttu. *SF*'nin 1899 yılına ait 472. sayısında "Tablo: Gözler, Dudaklar!" ismiyle verilen tablo *MKIZ* 'de de yayımlanmıştı. Baskıda Kirmje X.J.'nin imzası vardı. Ancak sağ altta baskının Bong'un matbaasında basıldığına ilişkin bilgi ve baskının çoğaltılmasının, satışının yasak olduğuna dair bir uyarı mevcuttur. Tablo Eugene von Blaas'a (1843-1931) aittir. Resmin ismi ise "Maritana" olarak belirtilmiştir.



Resim 4.37: Tablo: Gözler, Dudaklar!,
SF. 28 Mayıs 1899. S. 472.



Resim 4.38: Maritana, *MKIZ*. C. 14. 1900.

1898 tarihli 401. sayısında "Ahenk-i Cuybar" ismiyle sunulan resim, *MKIZ*'nin 1898 tarihli cildinde tespit edilmiştir. Buradaki bilgilendirmeye göre gravür baskı sanatçısı R. Brend'amour tarafından hazırlanmış ve Bong'un matbaası tarafından basılmıştı. Resmin sağ altında "*Photographie - Verlag von V. Angerer in Wien*" ibaresiyle fotoğrafın Viyana'da V. Angerer tarafından yayınlandığı ifade edilmiştir. Viktor Angerer (1839-1894) Angerer Kardeşlerden biriydi. Diğer kardeşin ismi şirketi kuran Ludwig Angerer'dir (1827-1879). Bu ikili, Avusturya Macaristan İmparatorluğu'nun ünlü fotoğraf firması *Photographic Art Institute of Vienna*'nin başındaydı. Avusturyalı ünlü baskı sanatçısı Karl Klíč'ten ders alarak onun fotogravür ve diğer baskı tekniklerini devam ettirdiler.²⁰⁰

²⁰⁰ Koger, G. (2008). *Sources: Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. In Reference & User Services Quarterly* (Vol. 47). <https://doi.org/10.5860/rusq.47n4.397>. s. 39.



Resim 4.39: Ahenk-i Cuybar. *SF.* 17 Kasım 1898.
S.401.

4.4.2. Servet-i Fünun ile Die Gartenlaube



Resim 4.40: *Die Gartenlaube* Kapak Resmi.
1898

Union; Firmen Kröner, Keil, Schönlein, Cotta-Nachfolger ve Spemann şirketlerinin birleşmesinden oluştuğu için "birlik" ismini almış bir Alman yayınevi idi. 1883 yılında kurulan yayınevi 1888'de ksilografi atölyesini kurdu. Bünyesinde yetmiş kadar baskı sanatçısı çalışıyordu. 1898'de yönetimini Max Weber devraldı. Çeşitli kitaplar, *Die Gartenlaube* ve *Das Buch für alles* gibi dergiler için illüstrasyonlar yapan *Union* şirketi 1902 tarihinde kapatıldı.²⁰¹

Özellikle 1890'ların Osmanlı resimli mecmualarında "*Union X. A.*" imzasına sıkça rastlanmaktaydı. Bu imzanın mecmualar arasında yaygınlaşmasının sebebi mecmuaların kendi aralarında klişeleri paylaşmasından ileri gelmekle birlikte mecmuaların doğrudan Avrupa ile yürüttükleri ticari ilişkilerdi. Napier'den sonra yerli hakkakların yetişeceği 1900'lü yıllara kadar Avrupa ile ilişkilerini sürdüren *SF*, bu dönemin reproduksiyonlarının büyük çoğunluğunu *Union X. A.* şirketinden temin ediyordu. *Union X. A.* şirketinden alınan resimlerin muadillerini şirketin çalıştığı diğer

²⁰¹ K. G. Saur. Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M. (Eds.). (2017). s.1231-1232.

dergi *Die Gartenlaube*'de görmek mümkündür. Bununla birlikte farklı olarak *Mahasin* mecmuasının da *SF*'den bağımsız şekilde *Union X. A.* ile ticari ilişkiye girdiği düşünülebilir. Çünkü sayılarında *Union X.A.* imzalı baskılara rastlamakla birlikte bu baskılara *SF*'de rastlanmamıştır. Aksine *Mahasin*'deki resimlerin muadilleri *Union X. A.*'nın diğer dergisi *Das Buch für alles*'te tespit edilmiştir. Bu iki mecmuaya dair örnekler aşağıda incelenecektir.

SF'nin 1898 yılına ait 373. sayısında "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Salome" ismiyle baskının sol altında *Union X. A.* imzası vardır. Resmin muadili 1898 tarihli *Die Gartenlaube*'nin 120. sayfasında tespit edilmiştir.²⁰²

Resim, Berlin'deki Deutsches Theater tarafından oynanan *Salome* oyununun bir sahne çiziminden ibarettir. *Die Gartenlaube*'de oyuna dair kısa bir yazı vardır. Resim: "Salome tanzt vor Herodes" - "Herodes'in önünde dans eden Salome" olarak adlandırılmış; onun altında da E. Thiel tarafından oyundan sonra çizildiği ifade edilmiştir. Dolayısıyla resim güzel sanatlar tablosundan ziyade habercilik amacını taşıyan bir resimdir. Ancak *SF*'de sanayi-i nefise tablosu niyetiyle yayımlanmıştır.



Resim 4.41: Salome *SF*. 5 Mayıs 1898. S.373.

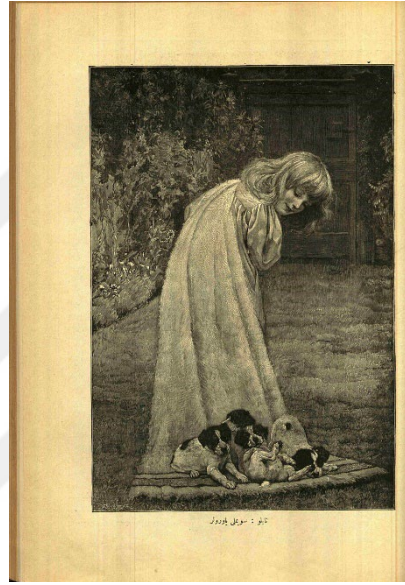
²⁰² *Die Gartenlaube* (1898), s.120.

[https://de.wikisource.org/wiki/Die_Gartenlaube_\(1898\)#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1898\)_b_01_20.jpg](https://de.wikisource.org/wiki/Die_Gartenlaube_(1898)#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1898)_b_01_20.jpg) Erişim Tarihi: 5.8.2021.

SF'nin 1898 yılı 362. sayısında "Tablo: Sevimli Yavrular" ismiyle yayımlanan baskı *Union X. A.* imzalıdır. Aynı imzaya sahip baskı 1896 yılına ait *Die Gartenlaube*'de "extrapost" ibaresiyle yayımlanmıştır.²⁰³ Sayfanın sağ altındaki bilgiden anlaşıldığına göre fotoğraf Franz Hanfstaengel'den alınmıştır. Tablo, William Henry Gore'a (1857-1942) aittir. Viktoryen dönemin ressamlarından olan Gore, çocuk ve hayvan figürleri içeren *janre* resimleriyle meşhurdur. 1880'de Royal Academy'de eğitim görmüş olan sanatçı, resimlerinde çiftlik hayatını resmetse de dönemin kırsal yaşamının gerçekçiliğine yer vermekten kaçınıyordu.



Resim 4.42: Extrapost. *Die Gartenlaube*. 1896. S.51.



Resim 4.43: Sevimli Yavrular. *SF*. 17 Şubat 1898. S.362.

SF'nin, 1898 yılı 369. sayısında "Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan" ismiyle *Union X. A.*'a ait baskı aynı imza ile 1897 yılına ait *Die Gartenlaube*'nin 880-881 sayfalarını süslemiştir. "Fern der Heimat"- "Evden Uzakta" ismiyle yayımlanan baskı H. Volkmer'in (1870-1933) tablosundan dönüştürülmüştür. *Die Gartenlaube*'de eseri tanıtan kısa bir metin de mevcuttur:

Evinden uzakta, Güneyli bir çocuk ve güzel dinleyiciler bu fakir sokak çalgıcısını Almanya'nın kuzeyindeki evlerinin bahçesine girmelerine izin vermiş. Fakat bu

²⁰³ *Die Gartenlaube* (1896), Extrapost Nach dem Gemälde von W. H. Gore. <https://de.wikisource.org/> Erişim Tarihi: 19.10.2021.

*İtalyan şarkısı onlara tanıdık duygular yaşıyor: Mandolinin sesiyle memleketlerine duydukları özlemin şarkısını söylemeye başlıyorlar. Güneşli güneye duyulan özlem bu melankolik şarkıda tınlar. İkisi de mandolini dinlerken düşüncelere dalmışlardır...*²⁰⁴



Resim 4.45: Fern der Heimat/Evden Uzakta, *Die Gartenlaube*, 1897. S.53.



Resim 4.44: Tesir-i Elhan. *SF*. 7 Nisan 1898. S.369.

1898 yılı 382. sayıda "Levha: Albüm Karşısında" isimli baskı *Union X. A.* imzalıdır ve 1898 yılında *Die Gartenlaube*'de "Unterm Lindenbaum" - "İhlamur Ağacının Altında" ismiyle yayımlanmıştır. Tablo, Avusturyalı Ressam Franz Xaver Simm'e (1852-1918) aitti. Baskının sağ altında verilen bilgiye göre fotoğraf, Photographischen Union in München -Münih Fotoğrafçılar Birliği- tarafından hazırlanmıştı.²⁰⁵

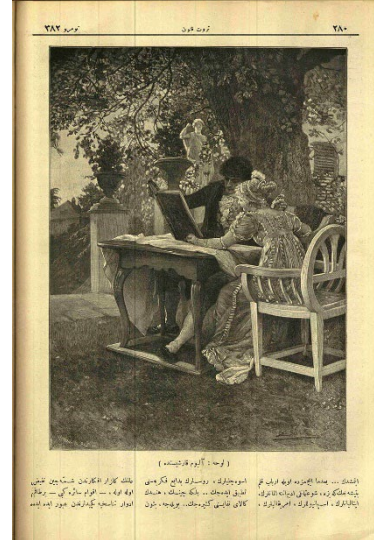
²⁰⁴ *Die Gartenlaube* (1897), Fern der Heimat. s.892. kaynak: https://de.wikisource.org/wiki/Fern_der_Heimat Erişim Tarihi: 19.10.2021

²⁰⁵ *Die Gartenlaube* (1897), Unterm Lindenbaum. s.292.

https://de.wikisource.org/wiki/Unterm_Lindenbaum Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Resim 4.47: Unterm Lindenbaum/Ihlamur Ağacının Altında. *Die Gartenlaube*. S. 9 1898.



Resim 4.46: Albüm Karşısında. *SF*. 7 Temmuz 1898. S.382.

Görüldüğü üzere *SF*'deki *Union X. A.* imzalı baskıların muadillerini *Die Gartenlaube*'de görmek mümkündür; çünkü Alman dergisi *Union* şirketinindi. Ancak bu dergide *Union X. A.* imzalı olmayan baskılar da mevcuttu. Bu baskıları *SF*'nin çeşitli sayılarında görmek mümkün olmuştur. *G. Heuer & Kirmse X. A.* şirketinin baskıları bunlara örnektir. *SF*'nin 1897 yılı 314. sayısında "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Bahçede" isimli baskı 1898 yılı 371. sayısında "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Çiçekler, Yemişler!" ismiyle yayımlanan baskı, *G. Hever & Kirmje X. A.* imzalıdır. *Die Gartenlaube* dergisindeki versiyonda verilen bilgiye göre baskının yayın haklarının Franz Hanfstaengel'de olduğu anlaşılmaktadır. Tablo, Eugene de Blaas'a (1843-1932) aittir. İtalyan akademik resminin temsilcilerinden olan Eugene de Blaas resimlerinde köylü çalışan kız figürlerine ağırlık vermiştir.



Resim 4.48: Çiçekler, Yemişler!. SF. 21
Nisan 1898. S.371.

1897 yılı 333. sayıda geçen "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi", imzadan anlaşıldığı üzere Arturo Ricci'nin "Aile Eğlencesi" isimli tablosunun bir baskısıdır. 1897 yılına ait *Die Gartenlaube*'de yayımlanmıştır. Baskının sağ altında "Mir Genebmigung der Photographischen Gesellschaft im Berlin" - "Berlin Fotoğraf Derneği'nin Onayıyla" yazılıdır. Baskı ise R. Brend'amour'a aittir. Bu baskıda dikkat çeken şey fotoğraf telif sahibinin baskının içerisinde belirtilmiş olmasıdır. SF'de belirtilmeye ihtiyaç duyulmayan telif bilgi notu bu sayede görünür olmuştur.



Resim 4.50: Aile Eğlencesi. SF. 29 Temmuz 1897.
S.333.



Resim 4.49: Blindekuh/Körebe Oyunu. *Die Gartenlaube*. 1897. S.3.

4.4.3. Diğer Avrupalı Baskı Şirketleri ve Yayınları

SF'nin 1898 yılı 380. sayısında yer alan "Nurlar İçinde" isimli tablo, Albert Keller (1844-1920) tarafından yapılmıştır. Portre ve iç mekân kompozisyonlarıyla ünlenen İsviçre kökenli Alman ressam Keller'in bu resmi, Alman dergisi *Illustrirte Zeitung*'un 14 Nisan 1898 tarihli nüshasında tespit edilmiştir. Resmin yayımlanmasından yalnızca üç ay sonra *SF*'nin sayfalarında görünmesi dikkat çekicidir. Resmin ismi "Frühling" - "Bahar" olarak belirtilmiştir.²⁰⁶



Resim 4.51: Nurlar İçinde. *SF*. 23 Haziran 1898. S. 380.



Resim 4.52: Frühling/Bahar. *Illustrirte Zeitung*. 14 Nisan 1898. S. 2859.

SF'nin 1899 yılı 456. sayısında "Tablo: Bir Etek Çiçek" ismiyle yayımlanan resim, 11 Mayıs 1889 tarihli *ILN*'de yayımlandığı tespit edilmiştir. Baskı, imzadan anlaşıldığına göre *F. Feldweg S. C.* tarafından yapılmıştır. Bu nüshada resmin altında verilen

²⁰⁶ *Illustrirte Zeitung*. https://archive.org/details/bub_gb_dF0zAQAAMAAJ Erişim Tarihi: 22.10.2021.

bilgilere göre resmin isminin "Bahar Çiçekleri"-"Spring Flowers" olduğu ve Ressamın H. Schmiechen olduğu görülmektedir.²⁰⁷ Alman sanatçı Hermann Schmiechen (1855-1923) 1883 yılında İngiliz Kraliyetinin davetlisi olarak İngiltere'ye gitmiş ve Kraliçe Victoria ile kimi aristokratların portresini yapmıştı. 1884-1895 yılları arasında Amsterdam, Londra Kraliyet Sanat Akademisi başta olmak üzere İngiltere'nin farklı bölgelerinde sergiler düzenlemişti. F. Feldweg, *Deutsche Verlagsanstalt X. A.* -Alman yayınevi- ve R. Bong X. A. şirketlerinde çalışmış bir baskı sanatçısıydı. 1886/1887 yıllarında 1. Uluslararası Alman Grafik Sergisi'nde²⁰⁸ madalya almıştı. Dolayısıyla bu resme her ne kadar İngiliz gazetesinde rastlanmış olsa da Almanya'da üretilmiş bir baskı olması, *ILN*'ye, tıpkı *SF*'ye bu baskının ulaşmış olduğu gibi ticari kanallar üzerinden ulaşmış olması muhtemeldi. Felix Feldweg'in Richard Bong ile çalışmış olduğunu düşünürsek R. Bong X. A. şirketi üzerinden bu ticaretin yapılmış olması muhtemeldir.²⁰⁹



Resim 4.53: Spring Flowers/Bahar Çiçekleri. *ILN*. 11 Mayıs 1889. Sf.601.



Resim 4.54: Tablo: Bir Etek Çiçek. *SF*. 7 Aralık 1899. S. 456.

²⁰⁷ Miller, Florence Fenwick. (1889, 11 May), The Ladies' Column. *Illustrated London News*, p. 606. The Illustrated London News Historical Archive, 1842-2003, link.gale.com/apps/doc/HN3100135080/GDCS?u=webdemo&sid=bookmark-GDCS&xid=2a53eae5. Accessed 29 Jan. 2022.

²⁰⁸ 1. Internationalen Graphischen Jahresausstellung.

²⁰⁹ K. G. Saur. Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M. (Eds.). (2017). s. 1036-1037.

1900 yılının 487. sayısında "Bir Levha" ismiyle yayımlanan bir kadın portresinin baskısı yine *F. Feldweg S. C.* imzalıdır. Aynı baskıya 22 Ağustos 1894 tarihli *La Ilustración Española y Americana* isimli İspanyol gazetesinde rastlanmıştır.²¹⁰ Baskının altında yer verildiği üzere tablo İtalyan Ressam Vittorio Matteo Corcosa'ya (1859-1933) aittir. Baskı imzası *SF*'deki baskı imzası ile aynıdır. Corcos, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Enrico Pollastrini'nin öğrencisi olmuştur. Paris'te resim çalışmalarına devam eden Corcosa'nın burada dönemin önde gelen reproduksiyon şirketlerinden *Goupil&Cie* ile kontrat imzaladığı, bu sayede çeşitli dergi ve gazetelere portre ressamı olarak resimler hazırladığı bilinmektedir.



Resim 4.56: Flor de Estio/Yaz Çiçeği. *La Ilustración Española y Americana*. 22 Ağustos 1894. S.31.



Resim 4.55: Bir Levha, *SF*. 6 Temmuz 1900. S. 487.

SF'nin 1901 yılına ait 514. sayısında "Müntehap Levhalar: Dur biraz!" isimli baskının Avrupa'daki muadiline *Berlin Photographic Co.*'da²¹¹ rastlanmıştır. *Berlin Photographic Company*, dönemin önde gelen foto-gravür reproduksiyon şirketlerinden biriydi.²¹² 1862 yılında kurulan şirketin XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla

²¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001163087>
Erişim Tarihi: 29.01.2022

²¹¹ Photographische Gesellschaft (Alm.)

²¹² Katalogda tespit edilen resimler için Bkz. Photographische Gesellschaft, (1903), *Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft : Kunstverlag begründet 1862*, Berlin, s. 141, 144, 182.
<https://archive.org/details/bilderkatalogder00phot/mode/1up?q=menzle>. Erişim Tarihi: 29.01.2022.

kadar geniş seçkisi mevcuttu ve bu eserlerini Berlin merkez olmak üzere, Londra, Paris ve New York'ta açtığı şubeler üzerinden müşterilerine satıyordu. *SF*'de 514. sayıdaki "Müntehap Levhalar: Dur biraz!" aynı yıla ait 526. sayıda "Müntehap Levhalar: Bahar ve Aşk" ve yine aynı yıla ait 531. sayıdaki "Kıraat-i Muhitat" *Berlin Photographic Company*'nin kataloğunda tespit edilmiştir. Katalogdaki "Müntehap Levhalar: Dur biraz!" baskısı Arthur J. Elsley'e aittir ve tablonun ismi "Einen Augenblick Geduld" - "Wait a Moment" olarak hem Almanca hem İngilizce bir arada verilmiştir. Nadiren rastlandığı üzere tablonun asıl ismi ile *SF*'deki ismi benzerlik gösterir. İsimlerin birbirine yakın olması Ahmet İhsan Matbaası'nın katalog üzerinden bu resimleri aldığını veya aldığı resimlerin isimlerini bildiğini düşündürmektedir. "Müntehap Levhalar: Bahar ve Aşk" isimli resim Fransız pre-raphaelist Ressam Edouard Bisson (1856-1939)'a aittir. Katalogda tablonun ismi "Ihr Gefolge" - "Son Trapeau" olarak verilmişti. "Kıraat-i Muhitat" isimli tablo ise Max Nonnenbruch (1857-1922) isimli ressamı aitti. Tablonun ismi ise "Iphigenie"²¹³ olarak verilmiştir.

²¹³ Iphigenie, Yunan Mitolojisinde Agamemnon'un kızıdır. "Kurban" anlamında kullanılmaktadır.



Resim 4.57: Ihr Gefolge (Son Trapeau). BPG. 1862, Sf. 141.



Resim 4.58: Einen Augen Geduld/Dur Biraz!. BPG. 1862. Sf. 181.



Resim 4.59: Iphigenie. BPG. 1862. Sf. 144

Son olarak 529. sayıda "Müntehap Levhalar: İntizar" ismiyle yayımlanan baskı, yine *Berlin Photographic Company* bağlantısı olan bir baskıydı. Aynı baskı 1 Ekim 1891 tarihinde *The Graphic*'te, 25 Haziran 1892'de *ILN*'de, 1901 yılında da *SF*'de

yayımlanmıştı. Eser Wilhelm Menzler'e (1846–1926) aittir. İngilizce yayınlarda eserin ismi "Expectation" - "Bekleyiş/Ümit" olarak verilmiştir. Eserin yine *SF* ile diğer yayınlar arasındaki isim benzerliği dikkat çekicidir.



Resim 4.61: İntizar. *SF*. 2 Mayıs 1901. S.529.



Resim 4.60: Expectation/Ümit. *ILN*. 25 Haziran 1892.



Resim 4.62: Erwartung/Ümit. *Berlin Photographic Company*.



Resim 4.63: Expectation/Ümit, *The Graphic*. 01 Ekim 1891.

4.4.4. Mahasin ve Avrupa Süreli Yayınları

Mahasin, 1908 tarihinde yayın hayatına başlamış ve sadece 12 sayı çıkarmış bir dergiydi. "Kadınlara mahsus musavver mecmua" mottosuyla yayımlanan derginin sahibi Asaf Muammer; müdür ve baş yazar ise Mehmed Rauf idi. Yerli baskı atölyeleri ve sanatçıları olmasına rağmen yine de yerli matbaaların kabiliyetleri ve teçhizatları istenen kalitede resimler basmaya elverişli değildi. Belki de mevcut yerli baskı şirketleri, II. Meşrutiyet itibarıyla dramatik artış yaşayan resimli mecmualara yetişmekte zorlanıyordu. Dolayısıyla Avrupa'nın tecrübeli ve güvenilir baskı şirketlerine baskı siparişi devam ediyordu; ancak bu ticari ilişkilerin sorunsuz yaşandığı anlamına gelmiyordu. *Mahasin* siparişinde yaşadığı gecikmeden ötürü ilk sayıyı planlanan zamanda yayımlayamamanın verdiği üzüntüyü ilk sayısında okurlarıyla paylaşmıştı.

Mahasin'in resimlerinin kaynağı üzerine yapılan detaylı incelemelerde kesinlik arz eden bir sonuç elde edilememiştir. Ancak elde edilen veriler, resimlerin farklı şirketler aracılığı ile de olsa Avrupa ile Osmanlı arasında dolaşımını gösterir nitelikte olduğu için kayda değer görülmüştür. *Mahasin*'de yayımlanan baskılarda farklı baskı şirketleriyle karşılaşmıştır. Bunlar aşağıda örneklerle ifade edilmiştir:

Mahasin'in Eylül 1908 tarihli ilk sayısında birçok resim yayımlanmasına rağmen sanat değeri taşıyan bir adet tablo reproduksiyonu mevcuttu. O da "Küçük Hemşire" isimli baskıydı. Baskının adının altında "Estonya Ressamlarından Madame Eliza Koch eserlerindendir." şeklinde ressamın ismine ve memleketine ilişkin bilgi verilmesi diğer mecmualarla kıyaslandığında dikkat çekicidir. Bu baskının muadili, Walter Shaw Sparrow'un editörlüğünü yaptığı 1905 tarihli "Women Painters of the World: From the Time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present Day" (WPW) isimli kitapta tespit edilmiştir. Kitapta baskı, "The Little Sister"-“Küçük Kız Kardeş” olarak kayıtlıydı. Verilen bilgilerden anlaşıldığına göre *Braun, Clement & Co.* şirketinin izniyle bir fotoğraftan elde edilmiş bir reproduksiyondu.²¹⁴ Signorina Elisa Koch (1833–1914) tarafından yapılan resim, XIX. yüzyıl İtalyan okulunu temsilen

²¹⁴ Thomas, M. (1905). *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri 1413—1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*. Project Gutenberg. eBook #39000. Release Date: March 23, 2012. <https://www.gutenberg.org/files/39000/39000-h/39000-h.htm>.

kitapta yerini almıştı. *Mahasin*, "kadınlara mahsus" bir gazeteydi. İkinci sayısı itibarıyla duyurduğu üzere abonelerine kadın ressamların yaptığı levhaları hediye etmeye başlamıştı. Ayrıca kadın ressamlar tarafından yapılan resimler üzerinden okurlar arasında bir yarışma planlanmıştı.²¹⁵ Dolayısıyla kadın resamlara verdiği önem düşünüldüğünde Derziyan Matbaası'nın bu kitaptan haberdar olduğu veya bu kitaptaki çoğu resmin kaynağını oluşturan *Braun, Clement & Co.* ile ticari ilişkide olduğu söylenebilir. Nitekim *Braun, Clement & Co.* dönemin müze koleksiyonlarındaki birçok tabloyu fotoğraflamış ve bu konuda geniş bir koleksiyon elde etmiş önde gelen reproduksiyon şirketlerindendi.



Resim 4.65: Little Sister/Küçük Kız Kardeş. WPW.



Resim 4.64: Küçük Hemşire, Mahasin
14 Eylül 1908. S.1.

Bu kitapta baskısı olan ikinci tablo, Consuelo Fould'un tablosudur. Tablo, "Will You Pay" - "Ödeyecek misin?" ismiyle ve *Braun, Clement & Co.* izniyle yukarıda sözü geçen *Women Painters of the World* 'te yerini almıştı. Detaylı incelendiğinde ise aynı resmin *Union X. A.*'nın dergilerinden 1896 tarihli *Das Buch für alle*'de²¹⁶ de

²¹⁵ Mahasin Tarafından. [1324, 2 Teşrin-i Evvel (1908, 15 Ekim)]. *Mahasin*. S. 2. s.2.

²¹⁶ *Das Buch für alle*: 1866-1944 yılları arasında yayımlanan dergi ilk olarak Stuttgart'ta Herrmann Schönlein yayınevi tarafından yayımlanmaya başladı. 1890 itibarıyla *Union Deutsche Verlagsgesellschaft* tarafından yayımlanmaya devam etti. *Das Buch für alle*'nin hedef kitlesi büyüyen orta sınıfı ve küçük burjuvazi- (Alm.) Kleinbürger- idi. Dergi içeriğinde, suç ve macera temalı öyküler,

yayımlandığı tespit edilmiştir. Bu gazetede resim "Londoner Blumenmädchen" - "Londralı Çiçekçi Kız" ismi ile sunulmuştu. Baskı sanatçısı imzadan anlaşıldığına göre C. H. Baude isimli bir Fransız baskı sanatçısıydı. C. H. Baude, *L'Illustration* (1879-1888), *Harper's Bazaar* (1888-1897), *Le Monde Illustré* (1888-1896) ve *ILN* (1892) gibi çeşitli gazete ve dergilerde çalışmış bir baskı sanatçısıydı.²¹⁷ Aynı zamanda *Das Buch für alle*'deki birçok baskının da sahibiydi. *Mahasin*'de ise "Demeti On Para!" ismiyle verilen resim, *P & Co* şirketinin imzasına sahiptir. Bu imzanın *Mahasin*'in daha sonraki sayıları için baskılarını yaptırdığı *Patzel & Co.* isminde Viyana merkezli bir baskı şirketine ait olduğu muhtemeldir. Dolayısıyla *Mahasin*'in baskılarına bakıldığında *Union X. A.*, C. H. Baude, Braun, *Clement & Co.*, *Patzel & Co.* gibi Almanya'dan, Fransa'ya oradan Avusturya'ya uzanan ve 1890'lardan 1900'lü yıllara ulaşan örnekleri görmek mümkündür. Bu resimlerin *Mahasin*'in eline nasıl ulaştığı konusu *SF* kadar netlik kazanmasa da modern reproduksiyon ağının bir parçası olduğu açık bir şekilde görülmektedir.



Resim 4.66: Londoner Blumenmädchen/Londralı Çiçekçi Kız. *Das Buch für alle*, 1896.



Resim 4.67 Demeti On Para!. *Mahasin*. 14 Temmuz 1909.S. 8.

seyahat günlükleri, ünlü simaların biyografi yazılarının yanında eğitim amacıyla sanat gözlemleri, doğa ile ilgili bilgiler, sanayi ve ticaret dünyasından haberler gibi konulara da yer veriliyordu. <https://www.ub.uni-heidelberg.de/fachinfo/kunst/zeitschriften/bfa.html>. Erişim Tarihi: 19.12.2021.

²¹⁷Charles Baude. https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Baude Erişim Tarihi: 20.11.2021.

Mahasin'de yer alan özellikle iki tablonun Avrupa ve Osmanlı coğrafyasındaki dolaşımı ilgi çekicidir. Bunlardan birincisi "William Bouguereau'nun tablolarından: Terane-i Bahar/Baharın Ezgisi" isimli resimdir. Bu resmin 18 yıl önce *Das Buch für alle*'in 1890 tarihli sayısında "Frühlingsgesang"- "Baharın Şarkısı" ismiyle yayımlandığı tespit edilmiştir. Baskı ise ünlü baskı sanatçısı Fransız C. H. Baude tarafından yapılmıştı. Baude, söz konusu yıllarda Fransız *Le Monde Illustré* dergisi için çalışıyordu. Detaylı araştırmada, aynı imzalı (C. H. Baude) resmin 7 Aralık 1889 tarihli *Le Monde Illustré* dergisinde "Chanson du Printemps" - "Baharın Şarkısı" ismiyle yayımlandığı tespit edilmiştir. Tablonun ressamı olan William Bouguereau'nun ismi *Le Monde Illustré*'de ifade edilmiş ancak yazıda adı geçmemiş; *Das Buch für alle*'de ismi baskıda ve yazıda belirtilmemişti. *Mahasin*'de ise baskıda adı belirtilmiş ve resim ile ilgili yazıya yer verilmemişti. İlginç olan ise *Le Monde Illustré* ve *Das Buch für alle* dergilerindeki resim yazılarında Bouguereau'dan ziyade baskı sanatçısı Charles Baude'nin ismi vurgulanmıştı.

*"Günümüzün ev hayatını ve toplumsal yaşamını olabildiğince samimi bir şekilde resmetmeyi kendisine görev edinen çağdaş sanatta ahlaki resim ne kadar baskın olursa olsun, hala daha idealist dışavurumlara yönelen sanatçılar vardır. (onlar) güzelin ideal dünyasını somutlaştırmayı tercih ederler. Ch. Baude'nin güzel resmi "Bahar Şarkısı"nda yaptığı şey budur."*²¹⁸ *Das Buch für alle*

*Fransız Okulumuzun ustalarının bu kadar güzel yapıtları arasında gururla yer aldığı Uluslararası Sergi'deki bu enfes tuvale hayran kaldık. Okuyucularımız, Baude tarafından ustaca işlenmiş gravür ile onlara sunduğumuz bu güzel reproduksiyonu karşılarında bulmaktan memnuniyet duyacaklardır."*²¹⁹ *Le Monde Illustré*

²¹⁸ Frühlingsgesang (1890). *Das Buch für alle*. Heft 25. s.511.

<https://doi.org/10.11588/diglit.51136#0519>

²¹⁹ Chanson du Printemps. (1889, 7 Decembre). *Le Monde Illustré*. S.1706. s.354.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6371742x/f10.item> Erişim Tarihi: 12.01.2022.



Resim 4.68: Terane-i Bahar. *Mahasin*. 15
Ekim 1908. S.2.

İkinci örnek *Mahasin*'in 9. sayısında yer alan "Muhabbet-i Maderane"- "Kadın Muhabbeti" isimli baskıdır. Resmin altında "Fransız ressamlarından Elizabeth Gardner'ın (Madame Bouguereau) Elvah-ı Nakşiyесinden" şeklinde ek bilgi verilmişti. 1908 tarihinde *Mahasin*'de yayımlanan bu baskı, 1890 tarihli *Das Buch für alle* dergisinde "Zwei Mütter"- "İki Anne" ismiyle yayımlanmıştı. 1889 tarihli *Le Monde Illustré*'de "Les Deux Meres de Famille" - "Ailenin İki Annesi" ismiyle yayımlanmıştı. Alman ve Fransız dergilerinde baskı imzası aynıdır. Her iki dergide de civcivlerinin yanındaki tavuk ile ve çocuğunun yanındaki kadını ortak paydada buluşturan anne şefkatini vurgulayan kısa bir yazı mevcuttur.

Söz konusu iki örnekten yola çıkıldığında *Mahasin*'deki imzasız baskıların Fransa kökenli olduğu ancak Osmanlıya gelmeden önce Almanya ve belki başka ülkelere daha uğradığı açıkça görülmektedir. Ayrıca "Demeti On Para!" baskısının 1905 tarihli yani mecmuanın çıktığı 1908 yılına en yakın tarihli kitapta telif hakkının *Braun, Clement & Co.*'da olduğu düşünülürse, *Mahasin*'in ya Fransa ile ya da Fransa ile ticari ilişkisi olan ikinci bir şirket ile ilişkisi olduğu söylenebilir. "Demeti On Para!" dâhil

birçok baskının üzerinde *P & Co.* imzası olduğundan ikinci ihtimal daha gerçekçi görünmektedir. Yani baskıların Fransa ile ticari ilişkisi bulunan Viyana şirketi üzerinden satın alındığı düşünülebilir.



Resim 4.69: Muhabbet-i Maderane.
Mahasin. 14 Ağustos 1909. S. 9.



Resim 4.70: Zwei Mütter/İki Anne. *Das Buch für alle*. 1890.

4.5. Osmanlı Mecmualarında Resim Misyonu ve Sanat Reprodüksiyonlarıyla İlişkisi

Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanan mecmualar ve gazetelerin başlıklarının altında yayının içeriğini birkaç kelime ile özetleyen cümleler bulunurdu. Yapısal olarak günümüzdeki karşılığı anahtar kelime (*keywords*) olarak tanımlanabilecek bu kelimeler, yayının mündericâtı hakkında fikir vermekle birlikte yayının manifestosu da sayılabilirler. Bu kısa cümlelerin, gazetenin kendi sınırlarına ve amacına işaret ettiği; aynı zamanda hedef kitlesi hakkında da bilgi verdiği söylenebilir.

Örneğin ilk resimli yayın *Mir'at* "*fünûn ve sanayie dair mevâd ile bunları tatbik ve tevzih için lazım gelen âlet ve edevât-ı sanaiye ve ebniye vesaireye müteallik resimleri*

şâmil olmak”²²⁰ amacıyla yayına başladığını ilan etmişti. Buradan anlaşılacağı üzere *Mir'at*, çeşitli zanaat kolları veya meslekler hakkında yer verdiği yazıları resimlerle birlikte yayımlamayı amaç edinmişti ancak; mecmua resimli süreli yayın dünyasında söz konusu misyonunu kanıtlayacak kadar tutunamadı. Yayın hayatı üç sayıdan ibaret idi. Yine de resimli içeriğinden ötürü süreli yayın tarihinde önemli bir konumu vardır. Şimdiye kadar tespit edilebilmiş ilk resimli yayın olarak bilinen mecmua, Sergi-i Umumi Osmani'nin hazırlıklarının yapıldığı zamanda yayımlanmıştı. Dolayısıyla zengin görsel içeriğe sahip olmasa da sergi pavyonlarının resimlerine ve *harita* olarak ifade edilen pavyon planlarına yer verilmesi *Mir'at*'a ayrıcalıklı bir konum atfetmiştir. Bunu yanı sıra yayındaki görsellerin bir kısmını Avrupa'da üretilmiş sabanlar oluşturmuştu. Dolayısıyla Osmanlı resimli süreli yayınlarının ilk illüstrasyonları, sanayideki gelişmelerin Osmanlı coğrafyasına taşınması, onların ve sergileneceği mekanların görselleştirilmesinden ibaretti. Bu noktada mecmua resmi, ilk örneğinden itibaren "modern" dünyayı teşkil etmeye başlamıştı bile.



Resim 4.71: Başlık İllüstrasyonu, Ayine-i Vatan. 28 Ocak 1867

²²⁰ Refik. [Şevval 1279 (Mart 1863)]. Mukaddime. *Mir'at*. S.1. s.1.

Mir'at'tan sonra ikinci önemli resimli mecmua *Ayine-i Vatan*, estetik bir ilk sayfa kurgusuyla okurlarını karşıladı. Mecmuanın ismi altında güzel hat ile "çarşamba günleri tab olunur" yazılıydı. Onun altında ise İstanbul silüetine yer verilirdi. Bu silüet *Ayine-i Vatan*'ın mührü gibi her sayı tekrarlanırdı. Söz konusu resim Galata'dan Topkapı sarayının bulunduğu tarihi yarımada'ya bakan, Haliç'i ve Galata Köprüsü'nü manzara içine alan bir kompozisyona sahipti. Bu manzaranın ön planında ise seyirciye daha yakın görünen yerel kıyafetli figürler vardı. Okura bakan ve bir nevi okurun bakışını yönlendiren figürler resmin ön tarafına sonradan eklenmiş izlenimi uyandırmışlardır. Nitekim resmin, genel formuna bakıldığında minyatür ve perspektifli Batı resmi arasında bir yerde konumlandırılabilir tarzda yapıldığı söylenebilir. Sekizinci sayı itibarıyla resmin kompozisyonunda küçük değişiklikler yapılmış olsa da İstanbul silüeti teması devam etmiştir. Resimli yayınlarda sıkça rastlanan "musavver mecmua" tabirini *Ayine-i Vatan* kullanmadı. Ancak sayfalarında musavver mecmualarla kıyas edilebilecek kadar resim yayımlandığı söylenebilir. Mecmua, henüz üçüncü sayısında iken resim yayımlama amacını şu şekilde ilan etmiştir:

*Gazete-i acizanemizin nail olmadığı hüsnü nazar-ı umumiye teşekkürat inşallah bundan böyle haftada iki defa bir küçük ilave tab ve neşr edecek ve derunine (içine) bir iki resim derç eyleyeceğiz.*²²¹

Bu ilanda, yayımlanan resimlerin ilgiyle karşılandığı ve resim yayımlamaya devam edileceği bildirilmişti. *Ayine-i Vatan*, ilk resimli yayınlardan biriydi ve yayımladığı resimler ilgi görmeye başlamıştı. Dolayısıyla bir mecmuanın resme yer vermesinin amaçlarından birinin okurların ilgisinin sürekliliğini sağlamak olduğu anlaşılmaktadır. "... bir iki resim derç eyleyeceğiz." ilanı ile hangi tür resimlerin yayımlanacağı hususunda detay vermektense sadece "resim" yayımlanacağı ifadesi dikkat çekicidir. Yüzeysel bir okuma ile "resim", çeşitlilik arz edebilen, sınırları belli olmayan, önu kestirilemeyen bir yayın planının parçası olarak düşünülebilir. Dolayısıyla dergi sayfalarında tek tük görülen sanat nitelikli resimler de bu kendiliğinden planın bir parçasıydı. Güzel sanatlar resimleriyle ilgili dikkat çeken şey kimi resimlerin iki

²²¹ *Ayine-i Vatan*, [1283, 25 Ramazan (1867, 31 Ocak)], S.3. s.34

sayfayı kaplayacak şekilde yayımlanmasıydı ki bu tür resimler dergi sayfasını bir anda "tablo" veya bir "levha" konumuna yükseltiyordu. Okurun ilgisini çeken ve resmin dergiden bağımsız kullanımına ilişkin bu davetkâr teknik Avrupa'nın önde gelen dergilerinde sıkça kullanılırdı. Tabi teknik imkânlar ilerledikçe 1890'ların ünlü Osmanlı resimli mecmualarında sık kullanılan bir mizanpaj tekniği olmuştu.

1874-1878 yılları arasında yayımlanan *Musavver Medeniyet*, güzel sanatlarla ilgili resimler açısından oldukça zengin bir içerik sunuyordu. *Musavver Medeniyet*, *Ayine-i Vatan*'ın sahibi Mehmed Arif tarafından yayımlanıyordu. Dolayısıyla mecmuayı, *Ayine-i Vatan* ve *İstanbul* mecmualarından sonra resim basma konusunda biriken tecrübenin sonucu olarak görmek mümkündür. *Musavver Medeniyet*'in başlık illüstrasyonu tasarımından anlaşıldığı üzere *Ayine-i Vatan* ve *İstanbul*'daki geleneğin sürdürüldüğü görülür. Dikdörtgen bir çerçeve içerisinde İstanbul manzarasını içeren bu illüstrasyonda Batı resim geleneğinde görülen iki adet *ignudo*²²² figürü yer almaktadır. *Ayine-i Vatan*'daki illüstrasyonda Galata'dan yarımada ve Haliç'in görüldüğü bir manzara önünde doğulu figürler vardı. *İstanbul* mecmuasında Topkapı Sarayı'nın bulunduğu yarımada manzarasının önünde sembolik eşyaların arasında her birinin bir simgesel özelliği olduğu düşünülen dört *ignudo* vardı. *Musavver Medeniyet*'teki illüstrasyon, sadece İstanbul manzarasından ibaret değildi; Antik Mısır eserleri ön planda olacak şekilde antikiteye dair heykel, mimari yapılar ve elemanlar ile İstanbul'un belli başlı mimari yapılarından oluşan kolaj bir manzara tasarımıydı. Tam merkezde dünya haritası, onun üzerinde Osmanlı arması vardı. *İgnudolardan* birinin elinde yazı sütunlarından anlaşıldığı üzere gazete görünümlü bir taş tablet; diğerinin elinde ise kalem vardı. Zeminde ise güzel sanatlara ve bilime ilişkin çeşitli sembol eşyalar bulunuyordu. *Musavver Medeniyet*'in başlığında güzel sanatları, antik eserleri, bilimi, tarihi uygarlıkları simgeleyen eşyalar gibi medeniyeti çağrıştıran sembollere yer verilmiş hem yerel hem Batılı sembollerin dengeli bir şekilde dağılmasına özen gösterilmişti. Ortadaki dikey ekseninde yer alan Osmanlı arması ve dünya haritası ile Doğu ve Batı sembolleri birbirinden ayrılmıştı.

²²² İgnudo: Çıplak genç atletik erkek figür. Sanat tarihinde Michelangelo'nun Sistine Şapel'inde olaylardan bağımsız izlenimi yaratan, her biri farklı duruş sergileyen *ignudo* figürleri yer yüzündeki olayları kayıtsızca izleyen melekler olarak yorumlanmıştır. Bir diğer görüşe göre *ignudo* figürleri insan mükemmelliğini temsil etmektedir.



Resim 4.72: Başlık İllüstrasyonu, *Musavver Medeniyet*. 19 Şubat 1875.

Gazetenin sanat reproduksiyonları kendisinden önceki mecmualara göre daha fazlaydı. Seçki olarak başlık illüstrasyonunda sembolize edildiği gibi Doğu'dan ve Batı'dan çeşitli resimlere rastlamak mümkündü. *Musavver Medeniyet*, *Medeniyet* isimli siyasi içerikli çıkan gazetenin devamı niteliğindeydi. Mehmed Arif'in deyişiyle "*Resim hak ettirmek teşebbüsünde bulunmuş olarak rast geldiğimiz müşkülât*"²²³ sebebiyle ilk sayı "*Medeniyet*"e yakışacak seviyede olmamış; ikinci sayı itibarıyla mecmua arzuladığı kaliteye kavuşmuştu. Mehmed Arif'in resim baskısı konusunda gösterdiği titizlik seçkide de gözlenir. *Musavver Medeniyet* ağırlıklı olarak biyografi yazılarına ve bu yazılarla birlikte söz konusu şahısların portrelerine yer vermişti. Meşhur figürlerin portrelerini yayımlama konusunda bir seçki misyonu ortaya koyan Mehmed Arif'in portreleri "devrin önemli bürokratları ve sermaye sahipleri" arasından seçmesi, bu

²²³ *Musavver Medeniyet*, [1291, 28 Eylül (1875, 10 Ekim)], Sayı: 25. s.1.

seçkinin arka planında ticari kaygıların yattığı izlenimi uyandırmıştır.²²⁴ Buradaki portrelerin çoğu fotoğraftan elde edilmiş baskılardı. Güzel sanatlara dair resimlerden sayabileceğimiz, İstanbul'un çeşitli yerlerinden çekilmiş fotoğraflar da baskı haline getirilip yayımlanıyordu. İstanbul manzaralarından oluşan dizi *Musavver Medeniyet*'in diğer önemli seçkilerinden biriydi. Ayrıcalığı ise bu baskıların altında baskının menşesine ilişkin detaylı bilgiler verilmesiydi. Bu bilgilendirmeye, ilerleyen yıllardaki mecmualarda bile nadiren rastlanmıştır. Örneğin ilk sayıda yer verilen "Ayasofya Camii Şerifinin Haricen Görünüşü" isimli baskı tam sayfa şeklinde yatay olarak yayımlanmıştır. Sağ altında "Mösyö Sabah'ın (Sébah) Fotoğrafhanesinden" -kimi sayılarda Paskal Sabah şeklinde- yazılmıştır.²²⁵ En solda ise resme ait metnin sayfası yazılmıştı. Bu tanımlama özellikle Alman mecmualarında sıkça görülen resim bilgilendirme şekliydi. Paskal Sébah'ın fotoğrafhanesinde İstanbul ağırlıklı manzara ve bina fotoğrafları olmakla birlikte Mısır gibi çeşitli bölgelerden çekilmiş fotoğraflar da vardı. Pascal Sébah (1823-1886) gibi çeşitli fotoğrafhanelerden elde edilmiş fotoğraflardan özellikle Osmanlı ve İstanbul'dan manzara ve bina resimlerine mecmuanın sayfalarında sıklıkla rastlamak mümkündü. Bu tür resimler genel olarak saray, cami, türbe, çeşme yapıları gibi belli başlı mimari örneklerden oluşmaktadır.²²⁶

Musavver Medeniyet'in reproduksiyonlarla ilgili öne çıkan özelliği baskıların bir kısmını çerçevesi ve tam sayfa yayımlaması ve bir kısmının altına özel bir hat ile kısa bilgi vermesiydi. Dolayısıyla okurlarının ilgisini çekeceği düşünülen tablo baskıları "hediye" misali özel bir sunuma tabiiydi. Bu özel seçkiye bakıldığında resimlerin arasında tematik bir ortaklık olmadığı hemen fark edilmektedir. Diğer anlamda tematik bir mesaj verme çabası görülmemektedir. Bu durum resimli yayının getirdiği "müşkülât" bağlamında değerlendirilebilir: Sınırlı kaynaktan resim seçme zorunluluğu, seçkide bir tema iradesinin ortaya koyulmasına engel olmuş olabilir. Ancak dönemin gayrimüslim okurlarına hitap eden gazeteleriyle birlikte birkaç resimli yayınından biri olan *Musavver Medeniyet*'in tematik bir yol izleme yerine öncelikli

²²⁴ Bkz. Uyanık, F. (2013). Biyografi Araştırmalarına Kaynak Olarak *Musavver Medeniyet* Gazetesi ve Türk Basın Tarihindeki Yeri. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(06), 65-84.

²²⁵ Ayasofya Camii Şerifinin Haricen Görünüşü (resim). [1290, 14 Şubat (1875, 26 Şubat)], *Musavver Medeniyet*, S.2.

²²⁶ Resimler için bkz. *Musavver Medeniyet*, [1290, 28 Şubat (1875, 12 Mart), S. 4., *Musavver Medeniyet*, [1290, 14 Mart (1874, 26 Mart)], Sayı: 6.

amacının resim yayımlama olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Asıl misyonu resim yayımlamak olan bir mecmua için sözü edilen kısıt önemli bir mesele değildi. Nihayetinde *Musavver Medeniyet*'te (ve birçok Osmanlı mecmuasında) bilinçli ya da koşulların yönlendirmesiyle irade dışı gelişen görsel çeşitlilik söz konusudur. Sanat reproduksiyonları bağlamında değerlendirilecek olursa bahsi geçen görsel çeşitlilik; okura birçok sanatın, birçok "modern"in, ve sanat tarihinin aktarımı anlamına gelmekteydi.

1880'li yıllarda basılan *Mir'at-ı Âlem* mecmuasının resim seçkisi *Musavver Medeniyet* ile benzerdi. Sayfalarında güzel sanatlara dair tablolar, heykeller, Batı ve Doğu mimarisine ilişkin yapılar, Amerika, Afrika ve Uzakdoğu kıta topluluklarına ilişkin portre ve antik eser resimleri, şehir manzaralarına ilişkin resimler görmek mümkündü. *Mir'at-ı Âlem*, ilk sayısında duyurduğu üzere "terakki-i maarife hizmet" amacıyla neşri uygun olan her türlü konudan bahsetmek üzere bir yayın misyonu edinmişti. "Terakkiyat-ı medeniyemize bir sahife-i naçizane olmak üzere" ve "vatandaşlara bir naçizane-i yadigâr bırakmak arzusuyla" resimli bir yayın çıkarmışlardı. Mecmuanın misyonuna ilişkin bu kısa yazıda resim yayını ile ilgili kısa ama ilginç bir açıklama vardır:

*"Mir'at-ı Âleme meşhur zevat ve bilâdın resimlerini koyacağız fakat bunların teracim-i ahvaliyle tariflerini yazmak mecburiyetinde bulunmayacağız yani Mir'at-ı Âlemi bir musavver gazete mesleğinde bulundurmayacağız."*²²⁷

Mir'at-ı Âlem'in, portresi yayımlanan şahsiyetlerin ve koyacağı diğer resimlerin açıklamalarına yer vermeyeceğini özellikle dile getirmesi dikkat çekicidir. Meşhur kişilerin portreleri ve biyografilerine yer veren özelliği ile dikkat çeken *Musavver Medeniyet* ile tezatlık oluşturmuştur. Ancak 1882 tarihli *Mir'at-ı Âlem*'in, son sayısı 1875 yılında yayımlanan *Musavver Medeniyet* ile kendini kıyaslaması da uzak ihtimaldir. *Mir'at-ı Âlem* musavver gazete olmama konusundaki tutumunu dönemin İzmir gazetelerinden *Hizmet*, şu şekilde değerlendirmişti:

"Resimli gazetecilik Musavver Medeniyet ile başlamış sayılır, ondan sonra yerini almaya başaran Mir'at-ı Âlem olmuştur. Şu farkla ki Musavver Medeniyet güncel

²²⁷ Müessisler. [1299, 10 Şaban (1882, 20 Haziran)]. Ashab-ı Mütâalaya. *Mir'at-ı Âlem*. S.1, s.1.

*konuları yeni klişelerle kamuoyun aktarırken Mir'at-ı Âlem bir resimli dergi olmaktan çok bir mecmua-i edebiye idi."*²²⁸

Medeniyetin gelişmesine bir katkı sunmak isteyen *Mir'at-ı Âlem*'de bilim ağırlıklı metinler ve bunlara eşlik eden resimler ağırlıktaydı. Tüm bunların arasında güzel sanatlarla ilgili tablo, heykel ve mimari içerikli resimler az yer kaplıyordu. Mecmuada mimari yapılara ilişkin resimlere çoğunlukla yapı hakkında bilgi veren metinler eşlik ediyordu. Sanat reproduksiyonları ise edebî bir metinle değerlendirilmişlerdi. Osmanlı süreli yayınlarının tarihinde ilk şiirli resimlerin *Mir'at-ı Âlem*'de yayımlanmaya başladığı kabul görmüştür.²²⁹ Resim ve edebî metnin birlikte yayın biçimi Avrupa dergilerinde uygulanan bir gelenektir. *Mir'at-ı Âlem*'in bu geleneği Osmanlı coğrafyasına taşınması güzel sanatları okura ulaştıran bir yöntem olduğu için önemlidir. Bu girişim, dönemin Midilli Mutasarrıfı Namık Kemal tarafından da takdirle karşılanmış ve Müdür Yağcızade Ömer Nuri Bey'e yazmış olduğu övgü ve öneri mektubu mecmuanın 18. sayısında yayımlanmıştı:

Midilli mutasarrıfı edib-i ali-kadr atufetlü Kemal Beyefendi (Namık Kemal) Hazretlerinden mevruddur:

Mir'at-ı Âlem Müdürü Nuri Bey'e

"Mir'at-ı Âlemi görüyorum resimlerini pek beğeniyorum milletimiz için eseriniz teceddüdat maarifinden ma'duddur. Fakat yazılan şeyler resimleri kadar güzel değildir. Türkçede en evvel resimli olarak Mir'at basılmıştı. Onun sahibi olan ve telâfi-i mâfâtı halk için mümkün olamayan Refik (Mustafa Refik Bey) merhumun Mir'at'ta birinci maayini ben idim. O Mir'at ise bu Mir'at Âlem. Arkadaşımın ruhunu şaad edecek hususuyla Osmanlıların terakkiyat-ı medeniyeye meylini isbat edecek öyle bir esere elimden geldiği kadar hizmet etmek isterim. Bu mektubu yazdığım da onun içindir.

Evvela, yaptırılan resimler verilecek tarifnamelere tevfiikan yaptırılabilir mi. Çünkü bizim şiirimizde yahud nesrimizde levha yapılacak pek çok şeyler vardır. Saniyen basılacak levhalar gelirse Garp'tan Acem'den Türk'ten tevhiz yolunda yazılacak

²²⁸ Koloğlu, O. (1992). s.22-23.

²²⁹ Özgül, M. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: YKY. s.29.

*birçok eserler bulmak ve bulunmasa levhaya münasib bir şey yazıvermek benim için kolaydır.*²³⁰

Mir'at-ı Âlem'in Namık Kemal'in mektubunu yayımladığı 18. sayıda iki adet oryantalist tabloyu tam sayfa yayımlaması dikkat çekicidir. Bu resimler bir isim verilmeden ve bir açıklama yapılmadan verilmiştir ki bu *Mir'at-ı Âlem* için sık rastlanan bir durum değildir.



Resim 4.73: İsimsiz. *Mir'at-ı Âlem*. 1882?. S.18



Resim 4.74: İsimsiz. *Mir'at-ı Âlem*. 1882?. S.18

²³⁰ Namık Kemal'in Mektubu için bkz. *Mir'at-ı Âlem*, (1882?). S.18, s.289.

Yukarıdaki resimlere detaylı bakıldığında bu tabloların sanat değeri yüksek tablolar olmadıkları söylenebilir. Ayrıca isimlendirilmeden sadece sayfaya öylece yerleştirilmeleri standart dışı bir uygulamaydı. *Mir'at-ı Âlem*'de edebî metne eşlik etmeyen tablolar kısa bir şekilde isimlendirilirdi. Bununla birlikte nadiren ressamının isminin verildiği baskılara da rastlanmıştır. Örneğin 20. sayıda "Mesud Bir Familya Validesi: Mösyö Konstantin'in bir Tablosu" isimli baskıya yer verilmiş ancak tablo hakkında herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Sonuç olarak *Mi'rat-ı Âlem*'in misyonunda üzerinde durduğu "Terakkiyat-ı medeniye", Namık Kemal'in dile getirdiği "Osmanlıların terakkiyat-ı medeniyeye meylini isbat" gibi amaçlara güzel sanatların imkân elverdiğince dâhil edilmeye çalışıldığı görülmektedir.



Resim 4.75: Mesud Bir Familya Validesi: Mösyö Konstantin'in bir Tablosu, *Mir'at-ı Âlem*, 1882. S.20.

Namık Kemal'in bu mektubundan 5 sayı sonra *Mir'at-ı Âlem*'in resim yayımı konusunda dönüşüm kararı alması ve bunu okurlarına deklare etmesi dikkat çekicidir.

*"Mir'at-ı Âlem, bundan böyle resimlerindeki letafet ve tay'ındaki nefasetle şimdiye kadar şehrimizde neşr olunmuş musavver matbuatın cümlesinden mükemmel olarak neşr olunacağı gibi resmin en ala cinsi kâğıt üzerine Avrupa'nın san'at tabında ileri gidenlerinden olan Almanya'nın Berlin ve Leipzig şehirlerinde tab ettirilerek getirileceğinden hatta Paris'te tab ve neşr olunan Monde Illustré ve Illustration'dan daha nefis olacak ve her iki haftada yevmi muayyeninde behemehal büyük kıtada üç sütunlu olarak neşr edilecektir. Mündericatının intihabı için dahi pek çok fenni ve edebi gazetelere abone olunmuş ve bir hayli de kutup edebiye ve fenniye getirilmiş ve heyeti tahririyesi daha kesbi intiza eylemiş olduğundan ezher cihet gayet muntazam olarak neşr olunan mukaddemdeki nüshalarının mazhar olduğu rağbeti fevkaladenin birkaç kat daha artacağına emin olduğumuz badema neşr olunacak nüshalarıyla bir münasebeti bulunmaması arz edildiğinde ve hele şu son iki nüshanın böyle berbat surette neşr olunması kadar ve kıymetini tenzil edeceği mütalaasına mebni Mir'at-ı Âlem'imizi yine birinci sene ve birinci numaradan itibaren neşr eyleyeceğiz."*²³¹

Bu ilan ile *Mir'at-ı Âlem*'in H.1299/M.1882 yılına denk gelen 24 sayılı dizisi sona erdi. Mecmua, H.1300 yılına denk gelen 8 Temmuz 1884 tarihli sayı ile birinci numaradan yeniden başladı. *Mir'at-ı Âlem*'in resim konusunda en iyi olmak için ortaya koyduğu yeni misyonu ve bunun için yapması gerekenler açıldı: Avrupa'nın önde gelen reproduksiyon şirketleriyle ticari ilişkiler geliştirmek (Berlin ve Leipzig) ve yine Avrupa'nın önde gelen resimli dergilerinin (*Le Monde illustré* ve *L'Illustration*) kalitesine ulaşmak.

Mir'at-ı Âlem'in Avrupa'dan daha çok istifade etme yönündeki kararından sonraki sayılarında yani H.1300'lü yıllarda çıkan 12 sayıda güzel sanatlara dair metin ve resimlere de ağırlık verildiği görülmüştür. "*Le Monde illustré* ve *L'Illustration* 'dan daha nefis olacak" bir mecmua çıkarmanın yollarından birinin güzel sanatlar baskılarından geçtiği anlaşılabılır. Ancak daha önce görüldüğü üzere *Mir'at-ı Âlem* bu resimleri sadece Avrupa'dan değil gayrimüslim matbaalardan da elde etmişti.

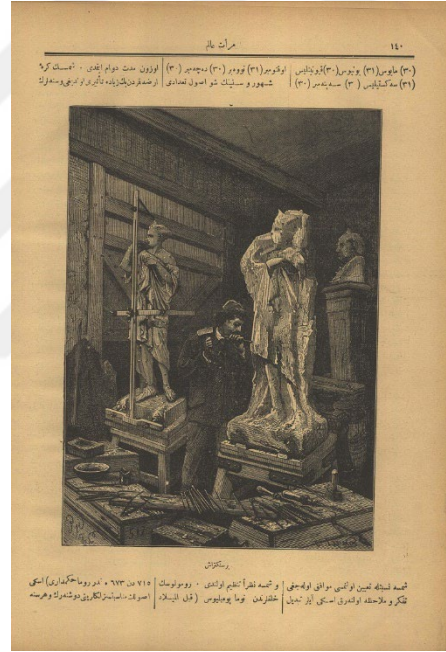
²³¹ Karin-i Kerem Hazeratına, (1882?). *Mir'at-ı Âlem*. S.23-24. s.384.

Güzel sanatlarla ilgili metinlerin az oluşunun sebebinin, önceliğin sanatın bilgisini vermekten ziyade sanatın bizzat kendisini sunmak olduğu söylenebilir. Buna örnek olarak 9. sayıda bir heykeltıraşın atölyesini canlandıran resme dair açıklama verilebilir:²³²

*Sengetıraş veya oymacılık sanayi-i nefiseden madud olup pek eski ve her ne kadar millet-i islam bediinde mücemmim surette yapılmak adet olmadığı cihetle o mertebe haz-ı ehemmiyet değilse de sair milletler bediinde pek muteberdir. Eski Yunaniler arasında (...) oldukları cihetle nihayet derecede ehemmiyet verilirdi. Resmimiz heykeltıraşın iş odasını gösterdiği gibi bir heykelin ne suretle yapıldığını hakkında da bir fikir ita eder. Sengetıraş imal edeceği heykeli ibtidai çamurdan veya alçıdan istediği gibi yapar ve beğenmediği yerlerini tashih eder.*²³³



Resim 4.76: Heykel Nasıl Yapılır?.
Avedaper. Ağustos 1882. S.8



Resim 4.77: Sengetıraş. Mir'at-ı Âlem. 1884?. S. 9.

²³² Bu resim, Avedaper dergisinin 1 Ağustos 1882 tarihli 8. Sayısında kapak resmi olarak kullanılmıştır.

²³³ Resimlerimiz (1882?). Mir'at-ı Âlem. S.9. s.139.

Bu açıklama ile heykel sanatına dair İslam coğrafyası ve Antik Yunan'ın tutumlarından bahsedilmiş diğer deyişle medeniyetlerin karşılaştırması yapılmıştır. Bu kıyaslamadan sonra resmin detaylarına girilmiş ve heykelin nasıl yapıldığına ilişkin bilgi üzerinde durulmuştur. Metin görülenleri betimlemekten ibaret olup sanatçı ve diğer teknik bilgilere yer verilmemiştir. Üçüncü sayıda yer alan iki adet heykel resminin metinleri de aynı şekilde kurgulanmıştır.²³⁴ Heykeller altında verilen bilgiye göre Eberhard ile Savonarola'nın heykelleridir. Resimlerle ilgili yapılan kısa açıklamalarda Murad Bey Tarih-i Umumiyyesi'nden alınan tarihi bilgiler iletilmiş, heykeltıraş veya sanatına ilişkin herhangi bilgiye yer verilmemiştir.

Mir'at-ı Âlem'in son sayısında resim yayımı konusunda birtakım kararlar alınmıştı:

*Resimli Mir'at-ı Âlem'imizin birinci cildi bu aded ile nihayet bulmuştur. Eserimizin mazhar olduğu rağbet-i fevkaladeye bir dereceye kadar olsun kesb-i liyakat etmesi için şimdiye değin sekiz sahife olarak neşredilip yüz paraya verilen bahar numarasını bundan böyle daha nefis olarak neşredeceğimiz gibi mündericat ve muhteviyatını dahi bir derece daha tanzim ve ıslah eyleyeceğiz ve iki üç numarada bir kere İstanbul resimleri bulunduracağız. (...) haftada bir defa pazartesi günü neşredilecektir.*²³⁵

Bu ilan *Mi'rat-ı Âlem*'in yeni planlarını duyursa da yayın hayatı bu sayı ile son bulmuştur. Pasajdan, mecmuanın rağbet görüyor olması ve rağbete layık olabilmek adına resim konusunda hâlâ gelişmeye ihtiyaç duyulması anlaşılmaktadır. *Musavver Medeniyet*'in sayılarında görüldüğü gibi yabancı reproduksiyon şirketlerine İstanbul fotoğraflarının baskı haline getirilmesi planlanmıştır. Bunun dönemin şartlarında gayet ilgi çekici olduğu görülmektedir. Bir senelik yayın içerisine bakıldığında *Mi'rat-ı Âlem*'in Avrupa baskı şirketleriyle ticari ilişkisini istediği seviyeye getiremediği anlaşılmaktadır. Ancak yine de gördüğü "rağbet" onun resim baskı misyonunu bir sonraki aşamaya geçmesini gerektirmiştir. Dolayısıyla dışarıdan veya yerli

²³⁴ *Mir'at-ı Âlem*, [1300, 12 Ağustos (1884, 24 Ağustos)], S.3, s.40-41. Aynı resim *Avedaper* dergisinde yayımlanmıştır. Bkz. *Avedaper*, "Savonarola'nın Heykeli", (1884, 1 Şubat), S.2, Kapak Resmi. *Mir'at-ı Âlem*'deki metin ile *Avedaper*'deki metin birbirinden farklıdır. *Mir'at-ı Âlem* Savonarola'nın hikâyesine odaklanırken, *Avedaper* Savonarola ile birlikte heykelden de bahsetmiştir.

²³⁵ Mühim İlanımız. (1884?). *Mir'at-ı Âlem* S. 12. s.196.

kaynaklardan hazır klişe ithal etmek resimli yayıncılığın ilk safhası olarak görülebilen; yerel fotoğrafların klişe haline getirilip yayımlanması yayıncılıkta uzmanlaşma seviyesi olarak görülebilir. Bu safhalar, iddialı bir musavver Osmanlı mecmuasının kaliteli kâğıt üzerine "orijinal" baskılar kullanan "ideal" Avrupalı gazetelerinin muadili olabilmesi için aşılması gereken yollardır. Ve şimdiye kadar incelenen *Ayine-i Vatan*, *Musavver Medeniyet*, *Mi'rat-ı Âlem* mecmualarının misyonlarında, okurlarına sundukları ilanlardan anlaşıldığı üzere bu türden girişimlerin olduğu gözlenmiştir.

Servet-i Fünûn, tüm bu amaçları daha ilk aylardan itibaren yerine getirmeye çaba gösteren, resim, baskı tekniği, renk, kalite ve seçkideki orijinallik açısından büyük ölçüde başarı göstermiş bir mecmua olarak 1890'lardan 1900'lü yıllara kadar önde gelen mecmualardan biri olmuştur. Bu sebeple *SF*'nin zaman zaman resim baskısı konusundaki söylemlerini, Osmanlı resimli mecmua tarihinin geçirdiği aşamaları yakından görmek için detaylıca incelemek gerekmektedir.

Yukarıdaki *Ayine-i Vatan*, *Musavver Medeniyet*, *Mi'rat-ı Âlem* mecmualarından görüldüğü üzere istenilen seviyede resim baskısı üretebilmek için ilgili matbaaların bu yönde çaba sarf etmesi ve zorlukları -müşkûlatı- üstlenmesi gereken girişimci bir role sahip olması gerektiği görülmüştür. Ahmet İhsan, Galata matbaalarında²³⁶ ve *Servet* gazetesinde çalışan bir gazeteci olarak bu zorlukları mecmuanın yayımlandığı yıl itibarıyla aşmaya başladı. Bununla da kalmadı sürekli kendini geliştirerek *SF*'yi dönemin resim yayını konusunda öncü mecmuası konumuna ulaştırdı.

"Musavver Osmanlı Gazetesi" gazete sloganıyla yayın hayatına başlayan *SF*'de, edebiyat, fûnûn, sanayi, teracim-i ahval (biyografiler), seyahat, roman içerikli yazılar yayımlanırdı. Gazetenin ilk sayfasında okurları uzun süre "İstanbul Postası" isimli yazı dizisi karşılardı. Yazı, mecmuanın ilk sayısında şu cümleyle başlamıştı:

*Gazetemizden muhterem kar'ilere her hafta İstanbul meşaili hakkında bir fikir icmali verecek olursak tabidir ki mucib memnuniyetleri olur, hele taşrada olanların memnuniyetini celb edeceğimize şimdiden kaniyiz.*²³⁷

²³⁶ Koloğlu. O. (1992). s.33.

²³⁷ İstanbul Postası (Resim), (1891?). *SF*, S.1. s.3.

Özellikle taşrada yaşayan okurlar İstanbul görüntülerine bilhassa önem veriyordu. Örneğin 31. sayıda Ayasofya Camii kapak resmi olarak kullanılmıştı. Bu resim Viyana'da yaptırılan klişelerden biriydi. Resimle ilgili yazıda Ayasofya'nın 2. sayıda dış manzarasının, 29. sayıda da dâhili manzarasının yayımlandığı hatırlatıldıktan sonra bu resimlerin taşrada bulunup Ayasofya Camii'ni ziyaret etmemiş olanlar görmedim demesin diye yayımladığı özellikle belirtilmişti.²³⁸ Dolayısıyla bilinçli olarak oluşturulan Osmanlının meşhur mekanlarına ait seçkinin belli bir amaca hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Hatta okurlarının merakını hedefleyen bu seçkinin okurlardan karşılık aldığını gösteren işaretler de vardır. 65. sayının kapak resmi olan "Selanik'te Hamidiye Çeşmesi" resminin "muhterem karin kerimeden bir zat tarafından gönderilen fotoğraftan" üretildiği ifade edilmektedir.²³⁹ SF'nin 68. sayısında "Çitli Maden Suyu" resmine ilişkin açıklamada: "*Gazetemizle intizar-ı karine arz edilecek resimlerin ekseriye memleketimize ait olmasını ahad-ı amal ittihaz ettiğimiz malumdur.*" sözüyle gazetenin temel önceliklerinden birinin Osmanlı coğrafyasına ait resimleri yayımlamak olduğu görülmektedir.²⁴⁰ Orhan Koloğlu'nun yaptığı araştırma da bunu doğrulamaktadır:

*Serveti Fünûn'un ilk yılına ait istatistikler bize 276 fotodan sadece 54'ünün yani beşte birinin yerli olduğunu ve daha çok portrelerin kullanıldığını gösteriyordu. Buna karşılık derginin yedinci yılında, 1897'de, (287- 334 arası 48 sayıda) resim sayısında yüzde 25 oranında bir artış görüldüğü gibi, yerli ve yabancı resim oranlarının da tersine döndüğünü görüyoruz. Toplam 360 resimden 91'i yabancı 269'u yerliydi. Yani dört resimden üçü yerli biri yabancıydı.*²⁴¹

SF'nin, 4. sayı itibarıyla resim mizanpajında standart bir yol izlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Kapak sayfası kaligrafiden ibaret olan mecmuanın ikinci sayfasında "Bayezid Meydanında Daire-i Askeri Kapısı"²⁴², "Topkapı Saray-ı Hümayun'un İç Kapısı"²⁴³ gibi Osmanlı coğrafyasındaki yapıların resimlerine, yeni inşa edilen Osmanlı modern yapılarına, Osmanlı şehir manzaralarına veya başka bir coğrafyadan

²³⁸ Ayasofya (Resim) [3 Teşrinisani 1307 (15 Ekim 1891)], SF, S.31, s.5.

²³⁹ Resimlerimiz: Hamidiye Çeşmesi (Resim) [28 Mayıs 1308 (9 Haziran 1892)], SF, S. 65, s.201.

²⁴⁰ Resimlerimiz: Çitli Maden Suyu, (Resim) [1308, 18 Haziran (1892, 30 Haziran)], SF, S.68, s.247.

²⁴¹ Koloğlu. O. (1992). s.42.

²⁴² Bayezid Meydanında Daire-i Askeri Kapısı (Resim), [1307, 4 Nisan (1891, 16 Nisan)], SF, S.4, s.39.

²⁴³ Topkapı Saray-ı Hümayun'un İç Kapısı, (Resim) [1307, 11 Nisan (1891, 23 Nisan)], SF, S.5, s.51.

İslam mimari yapılarına yer verilirken, orta sayfalarda Batı coğrafyasına ait güzel sanatlar, bilim, arkeoloji temalı reproduksiyonlara yer veriliyordu. Gazetenin son sayfalarına doğru önemli kişilerin vesikalık benzeri portre gravürleri yer almaktaydı. 5. sayı itibarıyla *SF*'de birkaç yenilik birden dikkat çeker. Bu sayıda, mecmuanın gelecek sayılarında Tevfik Fikret ile uzun bir dönem geçiren şiirli resim yayın geleneğinin ilk örneği mevcuttu. Nabizade Nazım'ın şiirinin eşlik ettiği resim aynı zamanda *SF*'deki Napier imzalı ilk baskıydı.²⁴⁴ Sayfanın üzerinde "ilave-i servet-i fûnun" ibaresi vardı. Dolayısıyla sayfanın, okurlar arasında gazeteden bağımsız yayılması arzusuyla yayımlandığı söylenebilir. Resmin olduğu sayfada sayfa numarası yoktur ve baskının etrafındaki boşluktan istifade ederek sayfanın bir çerçeve gibi kullanılması niyetinden söz edilebilir. Bu sayfa, Osmanlı mekân ve mimari resimlerinin haricinde güzel sanatlara ilişkin tablo resimlerinin yayımlanma amacına dair işaretler vermektedir: Burada *SF*'nin güzel sanatlar ile ilgili resimlerini bir metinle okura sunma ve onları bir sayfadan öte bir "ilave" olarak yayımlanma niyetinde olduğu görülmektedir.

İkinci altı aylık dönemi başlatan 27. sayı itibarıyla *SF*'de kapak resmi yayımlanmaya başlamıştı. İlk kapak resmi, Viyana'da klişesi yaptırılan "Tophane Caddesi" resmiydi. Aynı sayıda hem resim hem yeni döneme ilişkin bilgiler verilmişti:

"Nüşhamızın 27. yani ikinci altı aylık birincisi ve ikmal olunan birinci cildinden sonra ikinci cildinin ilk adedidir. Binaaleyh asar-ı tecdid göstermek için bu nüşhamızı pek münasip buldum. Şimdilik irâe edebildiğim eser terakki ve tecdidi bundan sonra intişar eyleyecek nüşhaların şu elinizdeki gibi bulunmasıdır. (...) Kapak ve ilan ile işgal olunmuş olan birinci vavın ikinci sahifeler mündericat meyanına ithal olunmuştur. Böylece on iki büyük sahifeden teşekkül eden gazete hüsn-ü muhafaza olunmak için bir de umumi kapak altına alınmıştır. Gazeteye ve matbaaya müteallik her türlü ilanat bundan sonra kapak üstünde görülecek. (...) Mukaddime yazdığımız üzere memleketimize ait (ototipi) resimlerini İstanbul'daki Avrupa'da tahsil görmüş (fotogravür)e²⁴⁵ yaptırmak ekseriya muvaffakiyet irâe etmediğinden ahiren Avrupa'da iken buna çare arayıp buldum. Çareyi de bildirmiştim. İşte o çare (Tophane) resmi

²⁴⁴ Bu resim, "Servet-i Fünûn Mecmuası ve Mösyö Napier İmzalı Güzel Sanatlar Klişeleri" konusunda ele alınmıştı.

²⁴⁵ Metnin aslında "fotogravür" geçmektedir. "Fotogravürcü" olarak okunabilir.

bugünkü nüshamızı tezyin eyliyor. Zannedersem irâe ettiğim letafeti takdir eylersiniz."²⁴⁶

Birtakım yeniliklerin duyurulduğu bu metinde *Ayine-i Vatan*, *Musavver Medeniyet*, *Mir'at-ı Âlem* gibi mecmualarda yaşanan sorun tekerrür etmişti: Avrupa'da klişe yaptırıp ithal etmek, İstanbul'da klişe yaptırmaya tercih edilmişti. Dolayısıyla 1890'ların İstanbul'unda başarılı bir şekilde klişe üretimi henüz yaygınlaşmamıştı. Avrupa'dan destek alınmaya devam ediliyordu. Burada dikkat çeken konulardan biri de *Musavver Medeniyet*'te sıkça görüldüğü gibi yerel muhteviyata sahip resimlerin Avrupa'da yaptırılıp okurlara sunulmasıydı. Diğer bir deyişle Avrupa'da klişe yaptırmanın yüksek maliyeti pahasına Osmanlının meşhur mekanları seçkisinde ısrar edilmesi idi. Bunda dönemin Abdullah Biraderler, Pascal Sébah vb. fotoğraf atölyelerinin etkin faaliyetleri ve oluşturulan saray albümlerinin cazibesinin etkili olduğu düşünülebilir. Bu fotoğraflar dönemin seçkin, modern ve tarihi mekanlarını bir araya getiriyordu. Yeni yapılan binaların resimleri aracılığı ile modern söylem, Osmanlı yadigârı mimari resimler ile tarihi söylem üretiliyordu. Aynı zamanda tüm bu resimlerden oluşan seçki, modern bir mecmua aracılığı ile yeni okur sınıfın bakış alanına dâhil ediliyordu.

Resim yayını konusunda Avrupa'daki muadillerini örnek alan *SF* okurlarının gazete ücretine dair yaptıkları şikâyet üzerine yine Avrupa'daki gazetelerle *SF*'yi karşılaştırma ihtiyacı hissetmişti:

"Gazetemizin fiyatındaki yükseklikten iştikâ edenler çoktur. Bunlara arz ederim ki gazetemdeki fiyatlar pek dûn kıymetle intişar eden evrak-ı mevkuteye mukayese eyleyecek yerde Avrupa'da neşr olunup bize nispeten bin kat karie mazhar ve cidden musavver ünvanına layık olunup cerâide musavvere ile mukayese daha münâsafane bir harekettir. Binaaleyh dediğimiz gazetelerle yani Paris'in "Le Monde Illustré", "Le Revue Illustré", "L'Illustration"ları İngiltere'nin "The Graphic"i, Almanya'nın sair neşriyat-ı musavvere-i makbulesi ile mukayeseye girişip bunların bizdeki müşteriye nazaran bin kat kariye malik olduğunu da nazar-ı itibara alınca tebeyyün eyler ki derç

²⁴⁶ İhtar-ı Mühim. [1307, 5 Eylül (1891, 17 Eylül)], *SF*. S.27. s.2.

ettiğimiz tesâvir ile müzeyyen ve pek mahdud müşteriye malik gazetemin fiyatı pahalı değil bilhassa pek ucuzdur."²⁴⁷

Yukarıdaki pasajdan anlaşıldığına göre, sadece kalite anlamında değil diğer konularda da Avrupalı dergiler göz önündeydi. Metinlerde sıklıkla şu Avrupalı dergiler tekrarlanıyordu: *Le Monde Illustré*, *L'Illustration*, *The Graphic*, *Illustrated London News*. Güzel sanatlar seçkileri de bu "ideal" dergiler ışığında oluşuyordu.

Güzel sanatlar ile ilgili olarak tablo reproduksiyonlarına gelindiğinde *SF* oldukça zengin bir reproduksiyon koleksiyonuna sahipti. Bu seçkiye yön veren birden fazla unsurun varlığından söz edilebilir: İlk olarak Ahmet İhsan, 1890'ların başında gerçekleştirdiği Avrupa seyahatinde basım tekniklerine ilişkin bilgi dağarcığını geliştirirken, aynı zamanda resim ticaretine de yakından tanıklık etti. Fotoğrafçılığın gelişime bağlı olarak tablo reproduksiyon ticaretinin altın çağını yaşadığı dönemde buna tanık olmamak kaçınılmazdı. *Le Monde Illustré*, *Le Revue Illustré*, *L'Illustration*, *The Graphic*, *Illustrated London News*, *Die Gartenlaube*, *Modern Kunst* gibi süreli yayınların resim seçkilerinde tablo baskıları ağırlıktaydı. *SF*'nin neredeyse her sayısında bir veya iki tane tabloya yer verilirdi. Sadece içerik açısından değil; kalite, konu seçimi, sergileme tekniği açısından Avrupalı muadillerine yakınlık söz konusuydu.

İkinci olarak tabloların çoğu tam sayfa veya iki sayfayı kaplayacak şekilde büyük boy olarak basılmıştı. Bu yöntem, tablo ile okuru baş başa bırakma yöntemi olarak okunabilir. *SF* bu tekniği oldukça sık kullanarak resimlerin gazeteden bağımsız dolaşıma girmesi için imkân sağlamıştı. Dönemin "yeni"lerinden olan bu resimler, halk tarafından ilgiyle karşılanmaktaydı ve matbaa da büyük boy ve kaliteli resimlerle bu ilgiyi en iyi şekilde karşılamaya çalışmaktaydı. Diğer deyişle okura gazeteyi açıp resme bakmanın ötesini sunmaya çalışıyordu.

Üçüncü olarak *SF*, nazım ve nesri resim ile okur arasında etkileşimi sağlayan köprü olarak kullanıyordu. Resimlerdeki bazen kompozisyonu bazen de bıraktığı hissiyatı edebî olarak aktaran şiir ve metinlerin tablo seçkisinin devamlılığına etki ettiği

²⁴⁷ İhtar-ı Mühim. [1307, 5 Eylül (1891, 17 Eylül)], *SF*. S.27. s.2.

söylenebilir. Nitekim Avrupa'dan alelade alınan tablo klişelerinin resim altı şiirlerle bilinçli bir seçkiye dönüştürüldüğü diğer deyişle rasyonelleştirildiği düşünülebilir.

Dördüncü olarak *SF*'nin Avrupalı hakkak Napier ile çalışmış olması tablo seçkisine değer katmıştı. Hali hazırda Fransız dergilerinden *La Famille*'de çalışan Napier'in tablo reproduksiyon ağının içinden gelmesi, imzaladığı baskıların hepsinin Avrupalı yaşayan sanatçıların eserlerine ait olması, *SF*'nin zamanın akademik sanatını Osmanlıya taşıyan bir seçki oluşumuna vesile olmuştu. Bu seçkinin çoğunluğu da Paris Salon sergilerindeki tablolardan oluşuyordu.

Yukarıda sayılan hususlarda güzel sanatlarla ilgili bilinçli bir "seçki" arayışında olunsa da Ahmet İhsan'ın ifade ettiği gibi tüm bu resimlerin pragmatik bir amaca hizmet ettiği de düşünülmelidir: "*Gazetenin edebî ve canlı kısmında hasıl olan boşlukları karşılamak için resimlere kuvvet veriyordum.*"²⁴⁸

Ahmet İhsan'ın bu sözü itiraf gibi görünse de boşluk doldurmak amacıyla resim yayımlamanın genel itibarıyla resimli mecmualarının başvurduğu bir yöntem olduğunu düşünmek olasıdır. Bu pragmatik alışkanlık, mecmualarda rastlanan birçok resmin açıklamadan hatta isimden bile yoksun olmasının sebeplerinden biri olarak görülebilir. *SF*'nin güzel sanatlar ile ilgili tablo seçkisiyle bağlantılı olarak güzel sanatlara dair doğrudan bir bildirisi, manifest bir yazının olmayışı da aynı pragmatik gerekçeyle açıklanabilir. Ancak resimlerin önceliği boşluk doldurmak ve okurlara seyirlik tablolar sunmak olsa da çoğu resmin bir açıklaması mevcuttu. Bu açıklamalar aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere genellikle edebî yani resimden hareketle düşsel anlatılardı.

75. sayıda yer alan "Sanayi-i Nefiseden Tablo: O Çehre" isimli tablo baskısına dair yapılan açıklama:

²⁴⁸ Tokgöz, A.İ. (1993). s. 149.



Resim 4.78: Sanayi-i Nefiseden Tablo: O Çehre. SF. 18 Ağustos 1892. S. 75.

"İnsan ıstırapsız yaşayamaz. Hatta hekimin biri "insanda ıstırap olmasa idi bu kadar asarı mevcudiyete nail olamaz idi" demiştir. Fakat her ıstırap bir değildir. Çünkü her his birbirine benzemez. İşte şu ressamda (...) mahsul-ü mefkuresini, hayalini tasvir ederek kalbinin en gizli en nihani ıstırabını elvan-ı münasebet ile bir levha üzerine nakşetmek istiyor.

(...) Sade düşünmek olur mu? Biraz da iştigal lazım. Hatırına geldi. Kendisinden yüzlerce fersah ötede bulunan kardeşini fotoğrafına bakarak tasvir etmek ve onu güzel muhafaza ederek yanına geldiğinde hissiyat-ı muhabbet ve samimiyetini anlatmak istedi. İşte bu hüsn ile tablo başına geçti. İşe başlamak üzere iken kalbinde kendinden yüzlerce fersah mesafede olduğunu düşündü. Yavaş yavaş tersime başladı. Esna-i iştigalde gözü kardeşinin fotoğrafına nazar etse de zihni fikri dimağı, hep hayal-i yare-i müteveccih/yönelen olduğundan gittiği yerde gördüğü o çehrenin kaffe-i hududunu / bütün çehresini birer birer levhaya nakşetti."²⁴⁹

²⁴⁹ Tablo: O Çehre!. 1308, 6 Ağustos (1892, 18 Ağustos), SF. S.75. s.362-363.

Ahmet Rasim'e ait bu pasajdan anlaşıldığı üzere sanatçının bakışından ziyade resimdeki kadın figürün bakışına odaklanılmıştır. Resimdeki kadın figürün zihin dünyasına girilerek, okurun zihninde resmi anlamlandırabileceği bir hikâye üretilmeye çalışılmıştır. Doğruluğu meçhul ve önemsiz olan bu hikâyede sanat icrası açısından ve sanatın muhteviyatı açısından alt okumalar yapılabilir. İlk olarak ressam yaşadığı özlemin ıstırabı sonucu resim yapma ihtiyacı hissetmiştir: Özlem, romantik tepki ile resim yapma ile eylemine dönüşür. İkinci olarak ressam resmini yaparken fotoğraftan yararlanmış. Fotoğraf bilindiği üzere matbuat ve sanat dünyasına gelen en önemli ve heyecan uyandıran yenilikti. Bu yeniliğin de resim yapma eyleminin bir parçası olarak metne girdiği görülmektedir. Üçüncü olarak ressamın yararlandığı fotoğraf resim yapması için yeterli değildir. Fotoğrafa baksa da aklı özlemini duyduğu kişiyle geçirdiği zamandır. Dolayısıyla buradan duyduğu hisle kişinin portresini yapabilmektedir. Nihayetinde Avrupalı romantik söylemin etkisiyle yazılmış bir metindir. Ayrıca fotoğraf ile resim yapmayı ince bir şekilde birbirinden ayıran belki de fotoğraf akımına karşı şüpheli bir söylemin baskın olduğunu da söylemek mümkündür.

SF'nin 83. sayısında nadir rastlanan heykel resimlerinden biri yer almaktadır. Tam sayfa olarak basılan bu heykel hakkında açıklama şu şekildedir:



Resim 4.79: Heykeltıraşlık: Çoban ve Keçileri, *SF*. 13 Ekim 1892. S. 83.

*Servet-i Fünûn şimdiye kadar Paris'te her sene küşad olunan umum-u sanayi-i nefise erbabının matmah-ı nazarı olan salona mevzu elvah ve tesavir-i nefisenin suretlerini karin-i keramine arz etmiş ve san'at-ı resmin asarı mükemmelesinden numuneler göstermiş idi. (...) bugün yine Paris salonuna kabul olunarak inzar-ı nefais perverane teşhir edilen ve fevkaledede bir sitayişi celb eden bir heykel-i çobanı arz ediyor. Keçiler ile beraber bir çobanı irae eden bu resmi mücessim sanayi-i nefiseden en mühim şubelerinden olup Avrupa'da erbab-ı haiz itibar ve ehemmiyet olan heykeltıraşlık san'atının en mükemmel mahsullerindendir. Bir sanaatkar mahirin mahsul irfan ve ikdamı olan şu heykelin arz ettiğimiz resme mesthane dikkatle bakanlar taklid-i tabiat hususunda emelinin muvaffakiyetini tasdik ederler.*²⁵⁰

Bu pasajın girişinde, *SF*'de Paris Salon sergilerindeki tablolardan oluşan güzel sanatlar seçkisinden maharet timsali bahsedilmiştir. Heykel resminin bu seçkinin bir devamı olarak dergide yer aldığı vurgulanmıştır. Hemen arkasından heykel sanatının güzel sanatlar içerisindeki önemi ve Avrupa'daki konumuna değinen cümle ile devam edilmiştir. Böylece heykel sanatına yabancı olan coğrafyaya heykel sanatına dair resmi neden yayımladıklarına ilişkin bir açıklama yapılmıştır; dolaylı olarak da heykel sanatına itibar kazandırıldığı söylenebilir.

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi resimler sadece edebî olarak anlatılmıyor, içerisinde güzel sanatlara dair meselelere de değiniliyordu. Bununla birlikte resim açıklamalarında tamamıyla edebî anlatım yoluna girilip içerisinde güzel sanatlara dair unsurlar barındıran metinler de mevcuttur.

SF'nin 80. sayısında yayımlanan "Fakir Kızlar" isimli tablo baskısıyla ilgili şu açıklama yapılmıştır:

²⁵⁰ Resimlerimiz: Heykeltıraşlık: Çoban ve Keçileri., [1308, 1 Teşrinievvel (1892, 13 Ekim)]. *SF*. S.83. s.74.



Resim 4.80: Fakir Kızlar. SF. 22 Eylül 1892. S.80.

Hayat-ı içtimaye-i beşeriyede teması değil tasviri bile hissiyat-ı merhametkaraneyi tahrik edecek sert yürekli rikkat ve şefkate getirecek levhalara tesadüf olunur. Bir biçare ailenin taayyüş için çektiği ıstırap, hedef olduğu mücadele-i hayatın her anı rikkatanizedir. (...)

*(...) Levhamıza bakınız: Valide mahsul-u ömrünü aguş-u şefkatine sığdırmış. Henüz ıstırab-ı hayata alışmayan te'sir-i tabiiye karşı dermansız olan o vücud-u masumu muhafazaya çalışıyor. Küçük hemşireye ayak basılmak için konulan bir sengpare, bâlin-i istirahat olmuş, uykuya dalmış. Bunlara beşeriyetin en sadık hizmetkârı, en vefâdar dostu olan köpek dahi pasbanlık (bekçilik) ediyor."*²⁵¹

Yazar, trajik bir konuyu barındıran resmi, onunla tesadüf eseri karşılaşmış gibi anlatmaktadır. Sipariş üzerine yapılmayan Avrupa'dan hazır getirtilen klişeler söz konusu olduğunda bunun gerçeklik payı vardır. İkinci gerçeklik payı da gazete okurunun da bu resimle sayfaları çevirirken tesadüf eseri karşılaşmış olmasıdır. Dolayısıyla yazar, okurun dramatik bir olaya "bakış"ında muhtemel hislerine tercüman olmaktadır. Diğer deyişle okurun hislerine rehberlik ederek sanki nasıl hissetmesi gerektiği konusunda yönlendirmeler yapmaktadır. "Levhaya bakınız!" seslenişiyle okur, detaylara sürüklenerek yazarın şiirsel ve dramatik anlatımına ortak edilmiştir.

²⁵¹ Resimlerimiz: Fakir Kızlar, [1308, 1 Eylül (1892, 18 Eylül)]. SF. S.80, s.23.

Bununla birlikte tablo Frederick Judd Waugh isimli sanatçıya aittir. Baskının bir başka versiyonu 1889 tarihli *L'Illustration*'da "Sympathie" ismiyle yayımlanmıştı.²⁵²



Resim 4.81: Allı Turplarım Var!. SF. 27 Ekim 1892. S.85.

85. sayıda yer alan "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Satıcı" isimli resmin açıklaması şu şekildedir:

"Hayatı ictimaiyye içinde esnafın hali daima peş-i inzarda bulunduğu için lâkayüt görülür. Fakat tetkik-i ahval-i beşeriye ile meşgul olan romancılar, feylesoflar esnafta nice şayan-ı tahrir haller, tavırlar bulmuşlar: Ressamların nazar-ı müdekkikâne (dikkatli bakışıyla) ve sanatkaraneleriyle suret-i maişet esnafta resim ve tasvire layık nice levhalar meydana çıkarmışlardır. Sabahleyin erken kalkmaya bir bahçevan gibi bin türlü emekle beş on parça turp yetiştirmeye bunu toplamaya sokak sokak dolaşarak "allı turplarım var!" nidasıyla müşteri celp etmeye ve bulmaya çalışan,

²⁵² Sympathie (Resim), (30 Kasım 1889). *L'Illustration*, S. 2440, s.481.

bundan kazandığı ikvâm-ı yevmiye ile bir aile geçindiren bir kanaatkarın hali şayan-ı tetkik ve tasvir değil midir?"²⁵³

Pasaj, esnafın toplumsal konumu ile bilim ve sanatın işlevine dair cümleyle başlamıştır: Buna göre arka planda bırakılan ve görmezden gelinen esnaf, edebiyatçıların, düşünürlerin ve ressamların eserlerinde değer bulabilmektedir. Ressamlar esnafla ilgili "tasvire layık" nice konular işlemiştir. Turp satarak aldığı gündelikle ailesini geçindirmeye çalışan satıcının hali de tasvir edilmeye layıktır. Nihayetinde bu metinde, sergi salonundan çıkarak gazete sayfalarına yayılan güzel sanatların, orta sınıfın ve işçi sınıfının yaşam alanına girdiğini göstermektedir. Güzel sanatlar, esnaflığa değer veren, onu yücelten konumdadır. Dolayısıyla metinde sanatın nasıl algılandığını ve toplumsal dönüşümdeki konumuna dair ipuçlarını görmek mümkündür.

Servet-i Fünûn, güzel sanatlar dergisi değildi. Avrupa'daki muadilleri gibi bilim, kültür, edebiyat, yaşam, tarih alanında yayınlar yapan bir dergiydi. Güzel sanatlara ilişkin görseller de bu misyonun bir parçasıydı. Ancak bu görseller, güzel sanatlara dair kuramsal metinlerle değil, edebî metinlerle destekleniyordu. Resimlerin adları ve ressamaları konusunda bilgiler verilmese de metinlerde resim sanatına ilişkin birtakım çağrışımlar söz konusuydu. Bu da genel itibarıyla güzel sanatlara hakkını teslim eden edebî içerikli bir seçkinin oluşumuna sebep olmuştu. Mecmuanın resim koleksiyonu, sadece resimlerle değil metinler aracılığı ile mümkün hale gelmişti. Resim, boşluk doldurma gibi pragmatik bir amaca hizmet ederken, aynı zamanda Batılı perspektifli resim kültürünü de desteklemiş, okurlar metinler aracılığı ile bu resimlerin detaylarına sürüklenmişti. Ahmet İhsan'ın Avrupa ile yakın ilişkileri, sürekli gelişim, teknik imkânlar ve gazete çevresinde toplanan yazar kesimi sayesinde resimler, boşluğu kapatan bir araç olmaktan çok kültürel bir misyonun parçası gibi görünüyordular. Nitekim *SF*'deki resimler çeşitli firmalardan alelade seçilmiş olsa bile tutarlı şekilde yayımlama girişimini ve ortaya metinlerle rasyonel bir seçki çıkarma gayretini birçok gazetede görmek mümkün değildi.

²⁵³ Resimlerimiz: Allı Turplarım Var!. [1308, 15 Teşrinievvel (1892, 27 Ekim)]. *SF*. S.85. s.110-111.

SF'nin yayımlandığı yıllarda resimli yayın konusunda dikkat çeken mecmualarından biri *Malumat* idi. Mehmed Tahir tarafından yayımlanan *Malumat*'ta *SF*'den farklı olarak Osmanlı coğrafyasına ilişkin fotoğraflar ağırlıktaydı. Kapak resmi bu tür fotoğraflardan seçilmekteydi. Sanat reproduksiyonları muhteviyatın bir parçası olmasına rağmen diğer fotoğraf baskıları yanında arka planda kalmışlardı.

Yerel fotoğraflar arasında Osmanlı mimarisine ilişkin görüntüler sıklıkta idi. Özellikle yayımlanan yerli baskılarla ilgili detay bilgi verilmesi dikkat çekicidir: Örneğin; 3. sayıda kapak resmi olarak "Ertuğrul Gazi Türbesi" fotoğrafı kullanılmış ve sol alt köşesine "Ototipi: matbaamız" şeklinde bir ibare eklenmişti.²⁵⁴ 5. sayıda ise meşhur İskender Lahdi yayımlanmış ve resmin sol altına "Ototipi: Viyana'da Angarer Dar'ülsanaası" bilgisi verilmişti.²⁵⁵ 37. sayıda "Mısır Kahire'de İmrahor Camii" ismiyle yayımlanan resmin sol altında "Bu resim Fransa'da yapılmıştır." bilgisi vardı.²⁵⁶ *Malumat*'ta zaman zaman yerli baskı sanatçısı Vafiadis'in çalışmalarına rastlansa da *Malumat*'ın düzenli olarak Avrupa ile ticari ilişkilerini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Bu baskılardan hareketle seçki bilinçli olarak yerel fotoğraflar üzerinden oluşturulmuştur. Ayrıca resimler *SF*'de olduğu gibi metinlerle desteklenmeye çalışılmış ve böylece yayın stratejisini belli eden bütüncül bir yayın ortaya çıkmıştı. Örneğin, 39. sayı itibarıyla M. Ekrem ile F. İskender'in "Arabların Medeniyeti Asar-ı Mâmuriye ve Sanayi-i Nefisesi" isimli yazı dizisinde Arap medeniyetinden bahsedilirken Arap coğrafyasına ait birçok sanat eseri yayımlanmıştı.²⁵⁷ *Malumat* şunu gösterir ki Osmanlı matbaalarının resimli mecmua yayımlama isteği, onu Avrupa'daki gazete ve muadillerine ve baskı şirketlerine yönlendirse de bu özgün bir içerik oluşumuna engel olmamıştı. *Malumat* çoğunluğu İstanbul fotoğraf stüdyolarında çekilen fotoğrafları yerel ve Avrupalı imkânlarla klişe haline getirterek kendi özgün seçkisini oluşturmuştu.

²⁵⁴ Ertuğrul Gazi Hazretlerinin Türbe-i Şerifeleri (Resim), [1311, 1 Haziran (1895, 13 Haziran)], *Malumat* S. 3, s.1

²⁵⁵ Lahid-i İskender-i Kebir (Resim), [1311, 22 Haziran (1895, 4 Temmuz)], *Malumat* S. 5, s. 98.

²⁵⁶ Mısır el-Kahire'de İmrahor Camii Şerifi (Resim), [1312, 11 Mayıs (1896, 23 Mayıs)], *Malumat* S.37, s. 777.

²⁵⁷ M. Ekrem ile F. İskender, "Arabların Medeniyeti Asar-ı Mamuriye ve Sanayi-i Nefisesi", [1311, 18 Nisan (1895, 30 Nisan)], *Malumat*. S.33-34. s.705-707.



Resim 4.82: Ertuğrul Gazi Hazretleri Türbe-i Şerifleri *Malumat*. 13 Haziran 1895. S.3.

Malumat'taki sanat reproduksiyonlarına isimler Osmanlıca ve Fransızca verilirdi. 8. sayıda "Sanayi-i Nefiseden Tablo: Hayat-ı Fersevede" isimli bir tablo baskısı vardı. Hemen altında ise resmin Fransızcası eklenmişti.²⁵⁸ Baskının sağ üstünde "Malumat'ın Sekizinci Nüshasının İlavesidir" ibaresi vardı.²⁵⁹ Büyük olasılıkla tablonun gazeteden bağımsız dolaşıma girdiği takdirde "Malumat" isminin tabloya eşlik etmesi düşünülmüştü.²⁶⁰ "Resimlerimiz" başlığı altında mecmuada yer alan resimler hakkında malumat verilirken tablo hakkında herhangi bir bilgiye yer verilmemişti.

²⁵⁸ "Beaux-arts (tableau): La vie dans les ténébres".

²⁵⁹ Sanayi-i Nefiseden Tablo: Hayat-ı Fersevede, [1311, 24 Temmuz (1895, 5 Ağustos)], *Malumat* Sayı: 8.

²⁶⁰ Bu baskının *Servet* Mecmuasında da yayımlandığı tespit edilmiştir. Bkz. *Servet*, [1316, 14 Safer (04 Temmuz 1898] s. 22.



Resim 4.83: Hayat-ı Fersevde. Malumat. 5 Ağustos 1895. S. 8.

73. sayıda Wladislaw Czachorski'nin (1850–1911) bir tablosu yayımlanmıştı. Osmanlıca "Bi tab-ı garim"; Fransızca "Extase!" olarak isimlendiren bu baskıda "ilave" tabiri yoktur.²⁶¹ Bununla birlikte yatay pozisyonda tam sayfa yayımlandığından ve sayfa numarası eklenmediğinden bu baskının yine "ilave" olarak yayımlandığı tahmin edilebilir.²⁶² Resim hakkında herhangi bir açıklama yapılmamıştır.

²⁶¹ Bi tab-ı garim (Resim), [1312, 27 Şubat (1897, 11 Mart)], *Malumat* S. 73.

²⁶² Bu baskının aynısının Alman *Die Gartenlaube* dergisinde de yayımlandığı tespit edilmiştir. Bkz. *Die Gartenlaube*, 1895. S. 869.



Resim 4.84: Bi tab-i garim, *Malumat*. 11 Mart 1897. S. 73.

Malumat'ın 56. sayısında bir yarışma ilanı dikkat çeker.²⁶³ Yarışma ilanı bir resim ile ilgilidir. Yarışma ilanının olduğu sayfada uyuyan bir bebek tablosu vardır. Tablo Osmanlıca "Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Tıfl-ı Na'im" (*Uyuyan Çocuk*); Fransızca "Tableau: Le Sommeil de L'enfant" olarak adlandırılmıştı. Sol altta ise "Viyana'da yaptırılmıştır." bilgisi eklenmişti. Yarışma ilanı ise şu şekildeydi:

"Müsabaka-i Edebiye

Bu nüshamızda "Tıfl-ı Na'im" ünvanıyla derc ettiğimiz levhayı mevki-i müsabakaya koyduk. Müsabaka şiir ve nesir olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu iki üslub üzere yazılıp idaremize gönderilecek asar-ı edebiye bil mukayese takdir olunacak. Ve asar-ı vâride müddet-i müsabakanın hitamında Malumata derc edilecek. Nazım ve nesirde birinciliği kazananlara Malumatın altışar aylık abonesi verilecektir. Şayet bir zat ikisinde birinci olursa bir senelik aboneyi alacaktır. Müddet-i müsabaka üç haftadır. Sonra gelecekler kabul edilmez."

²⁶³ Müsabaka-i Edebiye. [1312, 31 Teşrinievvel (1896, 12 Kasım)]. *Malumat* S.56. s.157.

Genellikle, *Malumat*'ın güzel sanatlar tablolarını yalnızca "ilave" olarak verdiği görülmüştür. *Malumat*'ın düzenlediği yarışma ile bu konuda bir değişikliğe gitme kararı aldığı düşünülebilir. Yarışmadan anlaşıldığına göre *SF*'nin içerikleri gibi edebî metin ve resim birlikteliğinde yayın yapmak niyetindeydi. Ancak bu yarışmadan sonra birkaç örnek dışında resimler tek başına ek olarak verilmeye devam etmişti.²⁶⁴ *Malumat* mecmuasıyla ilgili olarak yukarıdaki örnekler doğrultusunda mimari ağır basarken güzel sanatlar tabloları arka planda kalmıştı. Yayımlanan tablolar arasında kadın portreleri ağırlıktaydı.

Malumat'ın 336. ve 388. sayıları, resimli süreli yayınlar ve güzel sanatlar bağlamında oldukça önem teşkil eder. 336. Sayı, 15 Nisan - 15 Haziran 1902 tarihleri arasında Beyoğlu Doğru Yolda Posta Sokağı'nda 417 numaralı handa açılan sergi için özel olarak basılmıştı. 388. sayı ise 24 Nisan - 25 Mayıs 1903 tarihleri arasında gerçekleştirilen 3. Beyoğlu Sergisi üzerine özel olarak hazırlanmıştı. İki sayıdaki yazılar da Celal bin Esad tarafından kaleme alınmıştı.

15 Mayıs 1902 tarihli *Malumat*'ın kapağında II. Abdülhamid'e atfen açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin olumlu sonuçlarının alındığından söz eden *Tahdis-i nîmet* yazısına yer verilmişti. Gazete tümüyle resim sergisini konu alan yazıdan, resim listesinden, sergi yorumlarından, Sanayi-i Nefise mektebi kadrosunu belirten bir yazıdan ibaretti. Celal bin Esad, *Resim Sergisi* yazısını bir sergi vesilesiyle yazmış olmasına karşın güzel sanatlar ile ilgili birçok konuya değinmişti. Bununla birlikte yazının çevresine, sergide yer verilen resimlerin baskıları yerleştirilmişti. Bu baskıların altında ressam ve resmin ismi itina ile belirtilmişti. Bu görsellerle ilgili bir başka detay ise her görselin altında “*Malumat*” imzasının olmasıydı. Dolayısıyla resimleri baskı haline getiren matbaa doğrudan *Malumat* idi. 1903 yılı sergisini konu edinen 388. sayıda da aynı düzen söz konusuydu. Bu sayının metin başlığı *Resim Meraklılarına Bir İki Söz* idi. Celal Esal Arseven, *Malumat*'ın özel sayılarının önemini şu şekilde ifade etmişti:

²⁶⁴ Yarışmanın sonuçları ilgili mecmuanın 28 Teşrinisani 1312 (10 Aralık 1896) tarihli 60. sayısında yayımlanmıştır. Bu yarışma için kullanılan “Tıfl-ı Na'im” isimli resim 1908 yılında yayımlanan *Mahasin* tarafından okurlara hediye olarak gönderilmişti.

*Memleketimizde ilk defa olarak geçen sene çıkardığımız salon nüshasının mabaadı olmak üzere devam ettiğimiz bu nüshada dahi mümkün olduğu kadar sanayi-i nefise erbabını müstefit edecek mülâhazatı dermeyan etmek niyetindeyiz.*²⁶⁵

Nihayetinde *Malumat*'ın bu özel sayısı, yerli sanatçıların elinden çıkmış resimleri ve baskıları içermekte ve etrafında tamamen güzel sanatları tanıtıcı nitelikte detaylı yazı içermekteydi. Bu anlamda Osmanlı coğrafyasında tekrar etmeye başlayan sergilerin devamlılığı takdir edilmekte; bunun toplumda, sanatçı adaylarında ve kamuoyunda yankı bulması ümidiyle sanat ve resmin ayrıcalıkları üzerinde durulmaktaydı.

Dönemin gazetecilerinden Hüseyin Cahit, *Musavver Fen ve Edeb* üzerinden dönemin resimli yayınlarına dair şu şekilde bir eleştiri getirmişti:

*Şimdi Musavver Fen ve Edeb'in sayfalarını bir daha karıştırırken resimler hakkında öteden beri canımı sıkan bir şey aklıma geldi. Sade Musavver Fen ve Edeb'te değil sair resimli gazetelerde de resimlerin intihap ve tertibine pek dikkat edilmiyor. Anlaşıyor ki bunlardan pek çoğu rastgele ele geçerek rastgele hakkettirilmiş sonra da rastgele bir nüshaya konulmuştu.*²⁶⁶

Hüseyin Cahit, yukarıdaki düşüncelerine, 1899 yılında *Sabah* gazetesinde "Hayat-ı Matbuat" yazı dizinde yer vermişti. Cahit'in yazısı, *Ayine-i Vatan*'dan *Servet-i Fünun*'a, gazetelerde resim yayını konusunda henüz bir tutarlılığın görülmediğini düşündürmektedir. Nitekim yazı, resmi rastgele seçmek ve rastgele nüshaya koymak, boşluk doldurmak, ilgi çekmek gibi pragmatik gerekçeleri açık etmekteydi. Yazar yazısına şu şekilde devam etmiştir:

Avrupa meşahir-i esatizesinin (meşhur estetikçilerinin) levhaları derç edildiği zaman da böyle bir tertibe riayet edilse elbette ala olur. Fakat bunlar hakkında da yalnız "Falanın tablosudur." demekten bir fayda çıkmaz. Bu hafta Musavver Fen ve Edeb'te Rafael'in "Avcılar Mev'id Telakisi" namındaki levhası münderiştir. Bunun kenarındaki malumat biraz daha tafsil edilmek iktiza eder. Hele bu nefis tablo hiçbir vakit İzmir rıhtımında pasaport dairesinin altına derç edilmemelidir. Resimlerin hüsn-i tertibi de ayrıca düşünülecek bir cihettir. Her makaleye ait resmi, o makalenin bulunduğu sayfaya derç etmek zannederim ki bizim resimli gazetelerimize bir hayli

²⁶⁵ Arseven, C.E. [(1319, 29 Mayıs (1903, 11 Haziran)]. Resim Meraklılarına Bir İki Söz, *Malumat*, 388.

²⁶⁶ Yalçın, H. C. (2019), *Kavgalarım*, (İsmail Alper, haz.) İstanbul: Ötüken, s. 192.

*sene daha nasip olmayacak mükemmeliyetlerdendir. Bazen Halit Ziya Bey'in nezih, zarif bir hikâyesinde iki zarif, nezih genç kızın muhaveresi arasına birbiriyle boğuşan iki çıplak pehlivan resmi giriyor. Hele hikâyesinin arasına dolan hayvan resimleri arasında, esneyen bir balıkçıl kuşunu görmek sahib-i eserin hiç hoşuna gitmeyeceğinde şüphe yoktur. Musavver gazetelerimizden şimdiki hâlde bu noktaya katiyen riayeti talep edemesek de hiç olmazsa biraz dikkatlerini rica etmeye hakkımız vardır.*²⁶⁷

Pasajın ilk cümlelerinde resimlere yeteri kadar açıklamanın yapılmadığı ifade edilmektedir. Güzel sanatlar tabloları özelinde ressamalara dair detaylı bilgiler veren metinlerin arandığı söylenebilir. Diğer deyişle mecmuada "bir tablo" yayımlanıyorsa tabloya dair sanat tarihsel metinler de aranmaktadır. Pasajda değinilen ikinci husus ise birbirleriyle alakasız resimlerin bir arada yayımlanmasıdır. Üçüncü bir husus ise resimlerle ilgili yazının mecmuanın bir başka sayfasında yayımlanmasıdır.

Musavver Fen ve Edeb, ilk sayısındaki²⁶⁸ "Teşrih-i Meslek" isimli yazıda ifade ettiği gibi gazete, edebiyat, fen ve askerlik gibi her şeyden bahsetmeyi misyon edinmişti. Aynı yazıda ifade edilen düşüncelere göre en medeni ülkelerde her türlü fen ve sanata ilişkin gazete çıkarmak "terakkiyat-ı zihniye"nin bir ışığıydı; ancak memleket için bu aynı şey demek değildi. Nitekim bu yolda neşriyat yapmak isteyenlere birçok ağır mesuliyet yükleniyordu. *Musavver Fen ve Edeb* bunlardan biriydi.

"Musavver gazetelerimizden şimdiki hâlde bu noktaya katiyen riayeti talep edemesek de hiç olmazsa biraz dikkatlerini rica etmeye hakkımız vardır." Sözüyle Hüseyin Cahit sadece *Musavver Fen ve Edeb* değil tüm resimli mecmualara yönelik bir eleştiri sunmuştu. Ancak resimli mecmuaların çoğunun önceliği terakki zihniyetinin bir parçası olarak yayın yapmak ve resimleri de bunun bir aracı olarak kullanmaktı. Kısıtlı teknik imkânların resimli mecmuaların misyonlarına uygun bir şekilde seçki oluşturmasını ve yayımlamasını zorlaştırması onları engellemedi; ancak günün koşullarında belli alışkanlar yarattı denilebilir. Bu alışkanlıklar, tablo baskıların ilave şeklinde verilmesi, resimlere şiir ve nesrin eşlik etmesi, metinlerin resimlerden başka sayfalarda yayımlanması ve bu metinlerin de genelde tablonun teknik detaylarına

²⁶⁷ Hüseyin Cahit Yalçın (2019), s.192-193.

²⁶⁸ *Musavver Fen ve Edeb*'in ilk sayısının tarihi: 11 Mart 1310 (23 Mart 1894).

ilişkin olmaması, genelde tabloların mecmua tarafından uydurulmuş bir isimle birlikte verilmesi, resimler üzerinden birtakım yarışmalar düzenlenmesi, okurlara resimler hediye edilmesi vb. sıralanabilir.

Sanat reproduksiyonları, II. Meşrutiyet itibarıyla artış gösteren resimli yayınlarda yayımlanmaya devam etmiştir. Bu zaman zarfında yerli imkânlar 1890'lardakine göre daha iyi olsa da henüz tam anlamıyla bu zorluklar aşılabilmiş değildir. Eylül 1908 yılı itibarıyla "kadınlara mahsus gazete" sloganıyla yayın hayatına başlayan *Mahasin*'in resim yayını konusundaki ısrarı ve yaşadığı zorluklar ilk sayıda şu şekilde ifade bulmuştur:

*Eylül'ün ibtidasında kariyat-ı kerime arz ve takdimi vaad ettiğimiz Mahasin'i bir gazete çıkarmış olmak için değil cidden kariata layık olmak üzere neşretmek istediğimizden bütün resimlerini Avrupa'ya yaptırtmaktayız. Bundan iki ay evvel ismarlamış olduğumuz resimlerin yola çıkarıldığına dair bir ay evvel aldığımız mektup üzerine kitabın esasen kısm-ı kelimesi bastırılmış bulunduğu için resimlerin varlığını müteakip Mahasin'in Eylül ibtidasında çıkarılabileceğini tahmin ve hisab etmiş ve öylece de ilan eylemiştik. Fakat teessüf ederiz ki iyi bir resim basabilecek bir matbaa bulmakta dıçar olduğumuz müşkülât, ribka-ı (kement) teşebbüsümüze pençe-endaz tecavüz olmakla kalmayıp gravürler hesabımızı bütün bütün yanıltmış oldu. Dört gün zarfında teslim edeceğimiz resimleri on beş gün ettiği halde alamadık. Dıçar olduğumuz şu tehirle Mahasin'i hanımlara mahsus ilk gazete olmak şerefinden mehur (uzak) kalmış görmeğe bir türlü kalbimiz kail olmadığından çünkü bir şeyde hakkı takdimi herkesten evvel düşünüp herkesten evvel teşebbüse vabeste olduğundan teessürlerimizi ancak bununla taâdül ediyoruz. Binaenaleyh kusurumuzu bir resmi yaptırtmak için Avrupa'ya mecbur kalacak kadar her türlü san'attan mahrum bırakılmış memleketimizin fikr-i san'atına atfederek karimizin bizi affedeceklerini ümid ederiz.*²⁶⁹

İlk sayısının giriş yazısında yer verilen bu sitemkâr ve mahcubiyet içerikli yazıda *Mahasin*'in öncelikli hedefinin kaliteli resim bastırmak olduğu anlaşılmaktadır. Avrupa'dan sipariş ettiği klişelerde gecikme olduğu için ilk sayının istenen kalitede çıkmadığı konusunda hicap duyulmaktadır. Yazıda da geçtiği üzere diğer bir seçenek

²⁶⁹ İ'tizar. [Eylül 1324 (Eylül 1908)], *Mahasin*. S. 1, s.1.

yerli matbaalarda klişeleri yaptırmak olsa da bu istenen kalitede olmayacağı için Avrupa tercih edilmiştir. Kaliteli bir resim seçkisi misyonu ortaya koymak isteyen *Mahasin* en başta bunun zorluklarını yaşamaya başlamıştı. Buna benzer durum *Servet-i Fünun*'da da yaşanmıştı. Aradan yaklaşık on beş yıl geçmesine rağmen yerli imkânların istenen seviyede olmadığı anlaşılmaktadır.

Mahasin aynı sayıda bir başka yazıda resim misyonu konusunda daha detaylı bilgiler vermiştir:

*"Her nüshada büyük küçük kırk parça resim bulunacaktır ki bunlar meşhur tablolarla makalât-ı mündericeye müteallik resimler ve moda resimleridir. Gazetemizi renkli resimlerle çıkarmak ehas-ı emelimiz (başlıca emelimiz) ise de zaten bu kadar bile mühim bir fedakârlık mahsulü olduğundan ileride göreceğimiz rağbete göre bir veya birkaç renkli resim koyacağımızı burada vaad ederiz."*²⁷⁰

Mahasin, "kadınlara mahsus gazete" misyonuna uygun olarak kadın temalı bir seçkiyle okurların karşısına çıkmıştı. Bu seçkinin bir kısmı Avrupa'dan getirtilmiş tablo baskıları iken; bir kısmı ise kadın moda fotoğraflarından oluşmaktaydı. Mecmua, özel temalı seçkisini oluştururken okurlarına hem sanatçı hakkında bilgi veriyor hem de pazarlama stratejisi güdereken hem resmin kaynağına ilişkin hem de baskının kalitesine ilişkin bilgiler veriyordu. Dolayısıyla resimler sadece gazete sayfasında boşluk doldurmak amacıyla değil; okurlara birer hediye amacıyla yayımlanıyordu.

*"Bugün resim merakı olup da tabloların aslını alacak kadar sahib-i servet ve samanı olmayanların yapacakları yegâne şey o tabloların kopyalarını alıp odalarını bunlarla tezyin etmektir. (...) İşte İtalya Ressamlarından olan matmazel -Elisa Koch- un "Küçük Hemşire" ünvanlı olup gazetemizin başında ayrıca bir kağıda basılmış olan levhasının bu vecihle yani asıl tablodan şarbon (carbon) denilen usulde alınmış bulunan fotoğrafisi 40x50 büyüklüğünde olmak üzere hanemiz vasıtasıyla on iki günde teslim edilmek şartıyla 80 kuruştur."*²⁷¹

Yukarıdaki alıntıda açıkça belirtildiği üzere okurların yapması gereken şeyin yayımlanan tabloları odalarına asmak olduğu konusunda telkinde bulunmaktadır. Hemen ardından sanatçı hakkında kısa bilgi verilmekte, son olarak da baskının

²⁷⁰ İfade-i Mahsusa. [Eylül 1324 (Eylül 1908)], *Mahasin*. S.1.

²⁷¹ Küçük Hemşire ve Havab-ı Masum Levhaları. [Eylül 1324 (Eylül 1908)], *Mahasin*. S.1. s.10.

kalitesinden ve tekniğinden bahsedilmektedir. *Mahasin* bu yazının devamında bazı resimleri doğrudan İngiltere'nin meşhur sanat şirketlerinden sipariş ettiğini söyleyerek isteyen okurlarına belli bir müddet sonra İngiltere'den resim temin edebileceğini ilan etmekteydi. Genel olarak resim seçkisinde tablonun kadın temalı olmasına, kaliteli baskıya sahip olmasına dikkat edildiği söylenebilir. Nitekim bu baskılar hediye olarak sunulduğu için kalite önemliydi; çünkü çerçevelenip evlere asılan bir tablo baskısının havadan nemlenip bozulmaması gerekirdi. *Musavver Fen ve Edeb* ile kıyaslandığında resim yayını ve tablolar konusunda bilimsel bilgiler verilmeye çalışılması dikkat çekici olsa da güzel sanatlar konusunda yeteri kadar bilgilendirmelerin olmadığı görülmektedir.

Güzel sanatlar seçkilerini bir misyon olarak ortaya koyarak tutarlı şekilde basan ve bunu çeşitli açıklamalarla dile getiren; böylece seçki, metin ve görselleriyle bütüncül bir yayın ortaya koyan ilk dergilerden biri *Şehbal* idi. *Şehbal*, *Mahasin*'den yaklaşık bir yıl sonra Mart 1325 (1909) tarihinde yayın hayatına başladı.

"On beş günde neşrolunur ve her şeyden bahseder risale-i musavvere" vecizesiyle yayımlanan *Şehbal*'in ilk sayısı 14 Mart 1909 tarihinde yayımlanmış ve 100 sayı boyunca yayın hayatına devam etmişti. *Şehbal*'in içeriğinde, bilim, moda, edebiyat, yaşam, aile gibi çeşitli konular olmasıyla birlikte sanat tarihi ve güzel sanatlara ilişkin kayda değer yazılar da geniş yer tutuyordu. Metinlerle birlikte resim yayını konusunda oldukça tutarlı bir yayın seyretniş olan *Şehbal* bu konudaki arzusunu ilk sayısında yer verdiği "Şehbal'in Meziyetleri Nedir?" isimli yazısında ilan etmişti. Oldukça detaylı bir şekilde yazılan bu "meziyet"ler *Şehbal*'in kendisinden emin bir yayın politikası hazırladığını göstermektedir. *Şehbal* bu yazıda yayın politikasından, seçkilerin kaynağından, kâğıttan, yayının hacminden vb. türlü konulardan bahsetmiştir:

Şehbal'in meziyeti maddi ve manevi olarak ikiye ayrılabilir: Maddi olanlar hacmine, kağıdına, resimlerine, muhteviyatının tertibine ve tarz-ı tabiiine aittir.

Şehbal'in hacmi, Avrupa'nın en büyük risa'il-i musavveresi derecesindedir. O kadar ki yirmi sahifesi kıvrılıp katlansa büyücek bir cilt kitap teşkil eder. Hacmin bu cesameti, derç edilecek bazı büyük sanayi-i nefise levhalarının sığmasına ve resimlerinin neşretiyle beraber tenevvü mündericatına müsaittir. Bizde Şehbal'in

*hemen her sahifesi ayrı bir mevzuya ait olduğu için bu mevzuya dair mabadsız mümkün mertebe çok yazı derç olunmasına mütehammildir.*²⁷²

Pasajdan anlaşıldığı üzere mecmuanın hacminin sanat reproduksiyonlarına uyumlu olması *Şehbal* için önemliydi. Öyle ki bu hacimde bir mecmuada sadece güzel sanatlar tabloları değil "mabad" gerektirmeyecek metinler bile yayımlanabilecektir. Dolayısıyla metin, resim ve hacim arasında bir tutarlılık oluşturulmaya çalışılmıştır. *Şehbal* aynı yazıda "Papier Couche" – "Kuşe Kağıt" türünde ithal bir kâğıt kullandığını ve bunun kalite açısından Osmanlı matbuatında tek olduğunu yazmıştır. Bu kadar zahmete girmelerinin sebebi ise "*Gerek yazıların ve gerek resimlerin bunu kâğıt üzerine intisabı diğer kâğıtların hepsinden daha güzel*" olduğundandır. Resimli mecmuaların sorunlarından birinin kâğıdın kalitesi olduğu aşikârdır. *Şehbal*'den önceki mecmualar da kâğıt konusunda Avrupa'dan istifade etmişlerdi. *Şehbal* kâğıdın kalitesinden sonra fotoğraf ve baskıların kaynağına ilişkin uzun bir açıklama yapmıştı:

*Şehbal'in resimleri için dersaadetin en meşhur fotoğrafçılarıyla akd-i mukavele olduğu gibi vilayette ve memalik-i ecnebiyyede bulunan birçok fotoğrafçılarda te'sis-i münasebat edilmiş ve dahil ve hariçte muhabirler tedarik olunarak servet-i tesavirin esbab-i husuli istikamal (noksanları tamamlanmıştır) kılınmıştır. Birçok mukadder ressamilar ile mukavele olunarak sahife başlıklarının ve şair ve roman resimleri ile vakayı dahiliyeye ait el resimlerinin ve kroki ve karikatürlerin mebzuliyeti (çokluk) temin edilmiştir. Mevzularının cazibedar ve tarz tersimlerinin sanatkarane bulunmasına bilhassa itina edilecek olan bu tesavir kamilen Avrupa'nın en meşhur darülsanaalarına hak ettirilmektedir.*²⁷³

Şehbal'in seçkisi ve misyonunu ortaya koyan bu alıntıda çeşitli kanallar üzerinden kaliteli resim yayımı için önlemlerin alındığı görülmektedir: Hem yerli hem yabancı kaynaklardan istifade yoluna gidilmiş, resim yaptırmak için ressamilarla anlaşılmış aynı zamanda seçilen ve yayına uygun görülen resimler Avrupa'nın önde gelen baskı şirketlerine sipariş edilmişti.

Şehbal, kendisinden önceki mecmualarla aynı amaç üzerine bir yayın politikası izlemişti. Bu amaç, kaliteli resimleri kaliteli bir kâğıt üzerine, kaliteli bir sunumla

²⁷² *Şehbal*'in Meziyetleri Nedir? [1325, 1 Mart (1909, 14 Mart)] *Şehbal*. S.1. s.2.

²⁷³ *Şehbal*'in Meziyetleri Nedir? [1325, 1 Mart (1909, 14 Mart)] *Şehbal*. S.1. s.2.

yayımlamaktı. *Musavver Medeniyet*, *Servet-i Fünûn*, *Musavver Malumat*, *Musavver Fen ve Edeb* mecmualarının yaptığı gibi ideal Avrupa kaynaklarından istifade etti. Bununla birlikte *Şehbal*'in diğer resimli mecmualardan daha tutarlı bir yayın politikası izlediği ve misyonunu gerçekleştirdiği görülmektedir. *Şehbal*'in sansür döneminden sonra yani II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanması, 1910'lara kadar yerel imkânların gelişmesi, 1880'lerden gelen Osmanlı resimli süreli yayın geleneğinin birikimi ve geçmişte resimli yayın konusunda yaşanan "müşkülât" *Şehbal* için her detayı düşünülmüş izlenimi yaratan bir yayın politikası oluşturmasını sağlamıştı.

Güzel sanatlar seçkisiyle ilgili olarak *Şehbal* Avrupa'nın önde gelen sanatçılarının 100 başyapıtını sayfalarında yayımlama amacını taşımıştı. Bu seçki, detaylıca üzerinde durduğu meziyetlerinin yani detaylı yayın politikasının sonuçlarından biriydi ve aynı zamanda Osmanlı matbuatında resimli süreli yayınlar arasında ayrıcalık üreten bir girişimdi. Bu tür seçki girişimleri daha önce *SF*'de (Paris Salonu'nda yayımlanan eserlerden oluşan seçki), *Musavver Medeniyet* ve *Malumat*'ta (Doğu ve yerel görsellerden oluşan seçki) *Mahasin*'de (kadın figürlerinden oluşan seçki) belirgin bir şekilde görülmüştü. Bunlar resim yayın politikası konusunda tutarlı olmaya çalışan yayınlardı.

Yukarıda sayılan mecmualar dâhil Batılı resim geleneğinden eserler yayımlayan mecmuaların yayımladıkları eserler genelde zamanın sanatçılarından çalışmalardan oluşmaktaydı. Nitekim Osmanlı mecmualarının ideal olarak benimsedikleri Avrupa dergi ve gazetelerine bakıldığında günün sanatçıların çalışmaları reproduksiyon ticaretinde büyük paya sahipti. *Şehbal*'in seçkisinde ise sadece zamanın sanatçıların değil sanat tarihinin önemli ressamlarının tablo baskılarını görmek mümkündü. İncelenen 75 tablodan 14 yerel ressamın tabloları hariç tutulduğunda geriye kalan 61²⁷⁴ tablonun 27'si 19. yüzyıla, 11 adedi 18. yüzyıla, 12 adedi 17. yüzyıla aitti. Resimleri yayımlanan sanatçılar arasında Jacques-Louis David, Jean Baptiste Greuze, Jean-Antoine Watteau, Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Peter Paul Rubens, Giovanni Bellini, Raffaello Sanzio, Sir Joshua Reynolds, Thomas

²⁷⁴ *Şehbal*'in yüz parçalık Avrupa güzel sanatlarına ilişkin resim koleksiyonu sadece 55 adetten müteşekkildir. Buradaki 61 sayısı mecmua tarafından koleksiyon harici yayımlanan diğer Batılı resimlerle birlikte elde edilmiştir.

Gainsborough gibi isimler vardı. Bu anlamda *Şehbal*, Türk sanat tarihi historiyoğrafyası açısından bakıldığında Batılı resim sanat tarihinin görselleştirilmesi konusunda öncü bir rol üstlenmişti. Ayrıca *Şehbal* tablo baskılarını diğer mecmualardan farklı olarak "Büyük Ressamların Âsârından Yüz İktitâf", "Şehbâl'in Yüz Resimlik Nefâis Koleksiyonundan", "On dokuzuncu Asrın Enâfis Tersîmiyyesinden", "Meşhur Ressamların Şâh Eserlerinden Yüz İntihâb" gibi tabirlerle resimleri sunuyordu. Bu şekilde hem seçki yönünü vurguluyor hem de sadece "*sanayi-i nefiseden bir tablo*"nın ötesinde daha detaylı bir seçki sunulduğunu gösteriyordu. Her tabloda sanatçı isimlerine yer verilmesi daha profesyonel ya da sanat tarihi bilgisine sadık kalan bir bakışla bu seçkiye yaklaşıldığını gösteriyordu. Yukarıda incelenen diğer mecmualardaki örneklerde görüldüğü üzere tablo bilgisi tablo isminden ibaretti.

Şehbal sadece Batılı resim tarihinin örneklerine yer vermiyordu. Mimari fotoğraf baskı koleksiyonu oldukça genişti ve koleksiyonu ağırlıkla yerel mimari yapılar oluşturuyordu. Yüzyıllara göre değerlendirildiğinde incelenen 72 resmin 27'si Osmanlı coğrafyasındaki 19. yüzyıla ait yapıları. Baskıların 12 adedi ise Osmanlı erken dönem mimari yapılarını içeriyordu. Bunların arasında cami ve türbe yapıları ağırlıktaydı. Dolayısıyla Batı sanat tarihi seçkisinde olduğu gibi Osmanlı mimarisini görselleştiren bir koleksiyondan da söz edilebilmektedir. *Şehbal* hem Batı medeniyetinin eserlerine hem de yerel değerleri gösteren eserlere yer veren mecmua geleneğinin bir parçası ve en iyi örneklerinden biriydi. Bu modernleşen ve Batılaşma etkisindeki toplumun içinden çıkan, karşılık gören kendine özgü bir yayının geleneğiydi. Osmanlı resimli mecmuaları yayımladıkları ikili seçki ile terakkinin bir parçası ve Batı medeniyetinin bir göstereni, imleyeni (*signifier*) olan güzel sanatları kabul ediyor; bu terakkiye eşlik etmek için yerel değerleri de yayınına dâhil ediyordu. Bu çaba özgün bir yayının politikasının doğmasına vesile olmuştu. Bu özgün politikadan kimi zaman güzel sanatlar resimleri de etkilenmişti. Avrupa'dan ithal edilen tabloların isimleri toplumda karşılık bulabilecek başka bir isimle değiştiriliyor veya "Cosette" tablosunda görüldüğü gibi yerel motifli bir metinle Avrupa'daki bağlamının dışına çıkılabiliyordu. Güzel sanatlar bu bağlamda Osmanlı toplumunun bakış alanına nüfuz etmiş hatta yaşam alanlarına yani odalarına dâhil olmuştu. Nihayetinde Batı'da kendine yeni bir dolaşım alanı bulan güzel sanatların ağına, XIX. yüzyılın ikinci yarısı

itibarıyla Osmanlı coğrafyası da dâhil olmuştur. Güzel sanatların, resimli yayınların yayın politikaları sayesinde yerel coğrafyanın içerisinde dolaşımını sürdürerek farklı bakışların ve modernlerin oluşumuna önayak olduğu söylenebilir.





5. SANAT REPRODÜKSİYONLARININ VE SANAT METİNLERİNDEKİ SÖYLEMLERİN MODERNLEŞME BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

19. yüzyılın ikinci yarısında sanat, süreli yayınlar sayesinde geniş kitleler arasında dolaşıma girmişti. Diğer bir deyişle sanatın söz ve bakış alanı genişlemişti. Sanat, daha görünürdü ve daha fazla tartışmanın içerisindeydi. Mahalli ve Batı kaynaklı imajlar, biyografiler, manzum ve nesir metinler, sanatın muhteviyatına ilişkin tarihi ve güncel bilgiler bu söz ve bakış alanını dolduruyordu. Bu alanın, yani boşluğun yaratımı, Osmanlının uzun 19. yüzyılda yaşadığı (1793-1922) modernleşme ile mümkün olmuştu. Dolayısıyla boşluk etrafındaki, sanata dair her türlü söylem, modernleşme ve modernleşme etkisindeki toplumsal, politik, kültürel gelişmelerle etkileşim halindeydi. Modernleşme, boşluğu ve etkileşimi devamlı kılan bir arzu inşa ediyordu. Kemal Karpat modernleşmenin “Önce *ıslahat* sonra *muasırlaşma*, *asrileşme* ve *garblılaşma*”²⁷⁵ olarak bilindiğini ifade etmiştir. Bu kavramlar, Osmanlının modernleşmesine "anlam" veren, reform arzusu, medeni olma arzusu, zamana uyma arzusu, Batılı gibi olma arzusu olarak ifade edilebilir. Süreli yayınların ortaya çıkışı yine bu şekilde anlamlandırılabilir. Batı'dan bilgi, görsel, baskı araç gereci, uzman ithal eden gazete ve mecmualar modernleşme arzusunun sürekliliğini sağladılar. Bu durum süreli yayınları küresel modernizm kültürünün güçlü bir temsilcisi hem de simgesi haline getirdi.²⁷⁶ Dergiler sayesinde Osmanlı toplumu görsel olarak yoğun ve süreklilik arz eden yeni bir dünya görüşünün yakından tanığı haline geldiler. Nihayetinde dergiler toplumsal ve kültürel dönüşümde önemli bir rol oynadılar. Yukarıdaki konu başlıklarında incelendiği üzere süreli yayınların sayfalarında Avrupa'dan ithal edilen güzel sanatlarla ilgili görseller, Doğu ve yerel mimari görseller, Arap sanatına dair uzun yazı dizileri, Avrupalı ressamın biyografileri,

²⁷⁵ K. Karpat, K. (2008). *Osmanlı modernleşmesi: toplum, kuramsal değişim ve nüfus*. (A.Z. Durukan, & K. Durukan, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi. s.78.

²⁷⁶ Ersoy, A. A. (2016). Ottomans and the kodak galaxy: Archiving everyday life and historical space in ottoman illustrated journals. *History of Photography*, 40(3), 330–357. <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1215401> s. 332.

Avrupa sanatına dair yazılar, Osmanlıda yerel sanatların gelişmesine yönelik yazılar vardı. Osmanlı modernizminin tüm bu temsilleri, modernizmin Batı merkezci anlatısını sorgulayan eleştirel yaklaşımlarla örtüşmektedir.

Timothy Mitchell, "Modernite, dünyayı sarmalayan değişim ve üretim ağında köklendiyse bu Batı'nın değil, Batı ile Batı olmayanın (*Non-west*) etkileşiminin yaratımıdır." diyerek modern Avrupa tarih yazımının dışında alternatif bir söylem geliştirmiştir. Mitchell'e göre bu konuya sadece coğrafi açıdan bakmak yetersiz ve risklidir. Nitekim Kuzey Avrupa'nın sömürgelerinde yani çok ötesinde geliştirilen şeker ticareti, gemicilik endüstrisi vb. birçok ticari, sosyal organizasyon ve kültür üretimi modern Avrupa tarihinin bir parçası olarak kabul edilmesi, homojen ve tek perspektiften yapılan anlatının globalleşmesi anlamına gelirdi.²⁷⁷ Mitchell, modernliğin yapısını coğrafyayla değil; zaman, tarih, tekillik (*singular*), tektiplik (*uniform*) ve dolaysızlık (*unmediated*) gibi kavramlarla açıklamıştır. Modernliğin coğrafyasını teşkil eden zaman Batının zamanıdır. Yani Batının tarihidir. Batı olmayan coğrafyalar bu tarihe göre yerini alır ve kendilerine Batının tekil ve tek tip tarih anlatısında bir konum bulurlar.²⁷⁸ Tarih anlatısında gelişim aşamalarının peşi sıra dizilmesi, tekil bir anlatı ortaya çıkartır. Böylece oluşumların çokluğu ve çeşitliliği yerini sıraya dizilen olayların oluşturduğu bir büyük tarih anlatısı alır. Aslında burada söz konusu olan şey bir gerçeklik problemidir. Batının modernizm söylemi de bu gerçeklik yaratımıyla eşdeğerdir. Yaratılan gerçeklik, temsiller ile mümkün olabilmektedir. Temsiller ise gerçeklik ve özgünlük iddiasıyla tasarlanmaya ve çoğalmaya devam ederken tamamlanmış, dolaysız, kendiliğinden mevcut sonsuz bir kurguyu sahnelerler.²⁷⁹

Yukarıda geçen boşluk meselesine tekrar gelinirse, Mitchell'in sahnelenen temsiller olarak sıraladığı tiyatro, modern roman, gazete, müze, harita vb. üretimler modern anlatının istilacı pratikleri olarak görülür. Bu tür pratikler boşluğu istila ederek, anlatının gerçekliğini ve eksiksizliğini iddia ederler. Örneğin, gazete, şimdiki anı

²⁷⁷ Mitchell, T. (2000). *The Stage of Modernity*, in (Timothy Mitchell, ed.), *Questions of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press. s.2.

²⁷⁸ Mitchell, T. (2000). s.7.

²⁷⁹ Mitchell, T. (2000). s.18.

kaydederek onu yeniden oynatarak yaşanan geçici anı bu şekilde ulaşılabilir kılar.²⁸⁰ Dolayısıyla temsil, modernliği yaratmakta ve onu devamlı kılmaktadır. Bu düşünce minvalinde modernizmin sabit bir coğrafyası ve onun manipüle edeceği bir periferisi yoktur. Dolayısıyla çağdaşlık arzusuyla hareket ederek bir temsil ile modern dünya yaratılıyorsa, yani o temsil o coğrafyanın tarihi, yapısı, haritası haline geliyorsa, modernlik, temsil pratiğinin kendisidir. Mithcell bu yüzden modernliği sadece sahnelenen bir şey olarak görür.²⁸¹ Sahnelenen her temsil gerçeklik iddiası ortaya koysa da bu zaman farkından dolayı mümkün olmadığı için her bir temsil yanlış olarak sahnelenir. Diğer bir açıdan her bir temsil birbirinden farklı, gecikmeli ve birbirlerine zaman açısından mesafelidir. Dolayısıyla Batı olmayan ile modernlik ilişkisi bu temsil düşüncesi üzerinden anlam kazanır:

*Modernite anlayışının merkezine, temsil süreci konumlandırıldığında ve modernin üretimindeki gecikme, ertelenme ve yer değiştirmenin öneminde ısrar edildiğinde, Batı-olmayan, bu yer değiştirmenin formları için gerekli zaman, fark ve mesafeyi mümkün kılan bir yer olarak ortaya çıkar.*²⁸²

Batı-olmayanın modernliğini sahneleyen temsiller, yapısı gereği farklılığı iddia ettiği için Batının "özgünlük" ve "otorite" iddiasını yerinden eder. Bu aynı zamanda Batı hegemonyasındaki modernin söyleminin demokratikleşmesidir. Batı-olmayan coğrafyaların kendilerine has sahneledikleri modernlikler, aynı zamanda Batı ile Batı olmayan arasındaki etkileşimle görünür olmaktadır.

Mitchell'in düşüncesinden hareketle modernliğin birer temsili haline gelen Osmanlı mecmua ve gazetelerini, inceleme konusu olan sanat reproduksiyonlarını ve sanat metinlerini modernliği sahneleyen temsiller olarak görmek mümkündür. Sahnelenen modernin Avrupa ile benzeşen ve ayrılan tarafları olsa da bu etkileşim, temsillerin yapısı gereği modernliğin kendine has özelliği olarak kabul edilebilir. Burada odaklanılması gereken konu, Batı'nın sahnelediği temsiller ile yerel çağdaşlaşma arzusunun yarattığı imkân, tercih, dil, görsellik ile nasıl ve ne şekilde etkileşime girdiğidir. Bu etkileşimin sahnesi modernist söylemlerin çeşitliliğini barındırmaktadır.

²⁸⁰ Mitchell, T. (2000). s.18.

²⁸¹ Mitchell, T. (2000). s.22.

²⁸² Mitchell, T. (2000). s.24.

Watenpaugh'a göre Avrupa modernizmi Doğu Akdeniz gibi Batı-olmayan coğrafyalardaki orta sınıflar üzerinde muazzam bir çekicilik yarattı.²⁸³ Bu durum, baskı kapitalizmi, modern edebî formlar, iletişim ve taşımacılıkta yaşanan gelişmelerin bir sonucuydu. Söz konusu faktörler aracılığı ile Batılı yaşam tarzının yeni coğrafyayla etkileşimi sonucu Osmanlı'yı da içine alan Doğu Akdeniz coğrafyasında orta sınıf görünürlük kazandı. Watenpaugh, modernizmin düşünsel temeliyle orta sınıfın kültürel ve politik pratikleri arasındaki bağlantıyla ortaya çıkan olgu için orta sınıf modernizmi (*middle class modernism*) terimini kullanmıştır. Orta sınıf modernizminde, modernizm ile orta sınıf, birbirini pekiştiren iki unsur olarak birleşmiştir. Watenpaugh'un deyişiyle modern olmanın en iyi kanıtı orta sınıf olmaktır.²⁸⁴ Modernlik anlatısının gözlemlenebilir veya yeniden üretilebilir olması şartına bağlı olarak kulüp, gazete, Batılı tüketim ürünleri, okul gibi mekanlar modernliğin pratik edildiği alanlardı.²⁸⁵ Dolayısıyla modern olmak (*being modern*) deneyimle var olan ve süreklilik kazanan bir pratikti. Bu düşünceye göre Osmanlı mecmuaları gerek terakkinin koşulu olarak sanat fikriyle gerekse Batılı resim reproduksiyonlarıyla Osmanlı orta sınıfına modern olma edimi için alanlar üretiyordu.

Fatma Müge Göçek, Osmanlı burjuvazisini bürokratlar, tacirler ve aydınlar üçgeninde mercek altına almış, bu üç sınıfı Batı'yla etkileşimle birlikte Osmanlı'da toplumsal dönüşümün ana aktörleri olarak yorumlamıştır. Batılı kurumların Osmanlı coğrafyasındaki etkisi ve Batı mallarının ticaretinin yapılmaya başlanması bürokrasi ve ticaret burjuvazilerinin doğuşuna sebep olmuştu.²⁸⁶ Burjuvaziyi, sultanın egemenliğinden ayıran iki kaynağı vardı: Birincisi Batı tarzı eğitim görmeleri vesilesiyle beşerî kaynak; ikincisi Batı ile ticaret yapmaları vesilesiyle ekonomik kaynaktı. Bu kaynaklar zamanla Osmanlı burjuvazisinin sultanın kontrolü karşısında alternatif bir güç olmasına vesile oldu. Göçek'e göre etnik ve dinsel konumlanmalardan ötürü Osmanlı burjuvazisinin parçalı yapısı aynı kaldı: Müslümanlar bürokratik burjuvaziyi oluştururken, azınlıklar ticaret burjuvazinin bir

²⁸³ Watenpaugh, K. D. (2006). *Being modern in the Middle East: revolution, nationalism, colonialism, and the Arab middle class* (1st ed.). New Jersey: Princeton University Press. s.22.

²⁸⁴ Watenpaugh, K. D. (2006). s.22.

²⁸⁵ Watenpaugh, K. D. (2006). s.16.

²⁸⁶ Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. (İ. Yıldız, Çev.) İstanbul: Ayraç Yayınevi. S.104.

parçası oldular.²⁸⁷ Bu durum azınlıkların çıkardıkları gazetelerin resim, baskı ve kalite açısından Osmanlı süreli yayınlar matbuatında neden öncü olduklarını açıklamaktadır. Nitekim yerli sanayinin henüz gelişmediği bir dönemde baskı için kullanılan makine, klişe, kâğıt vb. ürünler Batı'dan ithal ediliyordu. Ticaret burjuvazisinin büyük kısmını oluşturan azınlıklar böylece matbaada öncülük elde ettiler. Osmanlı matbuatında önemli bir birikim ve beşerî kaynak haline geldiler. Gazete ve mecmua yayımlamalarının yanı sıra Matbaa-i Amire yönetiminde çoğunlukla azınlıkların ismi geçiyordu. Baskı ve gravür sanatçılığında birçok gazeteye hizmetleri bulunmuştu.

Osmanlı burjuvazisinin aydınlar topluluğu, gazeteciliği etkileyen, yönlendiren bir sınıftı. Batı ile eğitim ve ticaret alanındaki etkileşimler sonucu Batılı düşüncenin Osmanlı coğrafyasına nüfuzu da kaçınılmaz oldu. Bu düşünce kendisini öncelikle "Batı medeniyeti" olarak yani bir medeniyet fikri ile gösterdi. Göçek'e göre Avrupa'da eşzamanlı olarak ilerleyen *demokrasi*, *kapitalizm*, *sanayileşme* Batı medeniyetinin gücünü oluşturuyordu.²⁸⁸ Bu gücün Osmanlı toplumuna nüfuz etmesiyle birlikte Osmanlı kültüründe batılı yaşam tarzı yaygınlaşmaya başladı. Yeni yaşam tarzının sergilenmesinde süreli yayınların önemli bir payı vardı.

Dildeki dönüşüm, sanayideki (sanat) dönüşüm ve matbaadaki dönüşüm Batı medeniyetinin etkisiyle yaşandı ve nihayetinde Doğu Akdeniz Osmanlısında kendine has bir modernlik söylemi sahnelenmeye başladı. Yukarıda ifade edilen *Vakit* gazetesinin "Maarif ve Sanâyi", *Basiret*'in "San'at", *İkdam*'ın "San'at Elde Altın Bileziktir" gibi yazılarında medeniyetin bir parçası olarak sanatın memlekette yaygınlaşmasından bahsedilmesi buna bağlanabilir. Bu yazılar, Avrupa ile kıyaslamalar yaparak memlekette zanaatın, sanatın, becerinin ilerlemesini istiyor bununla birlikte Avrupalı sanatçılara ve sanat ürünlerine bağlılığı azaltmaktan yana tavır koyuyorlardı. Sanayinin gelişmesi için Avrupa ülkelerindeki gibi ürünlerin zarif, sağlam ve ucuz olmasının talep edilmesi, sanatın ve ticaretin bir arada terakkinin gelişime ortak olduğunu göstermektedir. Mecmua ve gazetelerde sanattan bahseden Osmanlı aydınının ticaret burjuvazisinin söylemine ortak olduğu noktalar bir hayli fazladır. *Basiret* "San'at" yazısında, sanat bayındır ülke ve refah toplumun merkezinde

²⁸⁷ Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). s.104.

²⁸⁸ Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). s.265.

olduğu ifade edilmişti. Raif Necdet'in yukarıda bahsedilen "San'atın Kıymeti Ameliyyesi" yazısında sanatın ilerlemesi için sanatkârlara yeni siparişlerin verilmesi gerektiği ifade edilmişti. Yine aynı yazı dizisinde zenginlerin artı birikimlerini sanat alımında kullanmaları yönünde telkinler veriliyordu. Sanat, terakki ve ekonomik kalkınmanın bir bütün olarak sunulması Osmanlı orta sınıfı için modernliğe dair idealize edilmiş bir tartışma alanı yaratmıştı.

Gazete ve mecmualarda Batı medeniyetinin toplumsal dönüşümdeki etkisini gösteren imajlardan biri karikatürlerdi. Nitekim mizah mecmualarında yayımlanan karikatürler medeniyetin orta sınıfın gündelik hayatına nasıl yansıdığını açıkça gösteriyordu. Watenpaugh'un modern olmanın en iyi kanıtı orta sınıf olmak sözünden hareketle karikatürlerin modernliği duvara asılı bir tablo ile göstermesi sürekli tekrarlanan bir uygulama haline gelmişti. 21 Nisan 1289/3 Mayıs 1873 tarihli *Çingiraklı Tatar* mecmuasında anne ile çocuğun konuştuğu sahnenin arka planına büyük bir tablo hakimdir. Orta sınıfın ev ortamını belli eden tek nesnenin büyük manzara tablosunun olması dikkat çekicidir.



Resim 5.85: Çingiraklı Tatar mecmuasından bir karikatür.



Resim 5.86: Latife mecmuasından bir karikatür

17 Mayıs 1291/29 Mayıs 1875 tarihli *Latife* mecmuasındaki karikatürde metinden anlaşıldığı üzere sattığı kâğıdın parasını isteyen bir tacir ile gazete satmadığı için parasını ödeyemeyen matbaacı görüntülenmektedir. Olay büyük olasılıkla tacirin mekânında geçmektedir. Zenginlik göstergesi olarak arka planda ve tam ortada bir tablo konumlanmıştır. Karikatür, gazetecilik sektöründe ticaret burjuvazisinin rolünü göstermesinin yanı sıra toplumsal rollerin sınırlarını açık etmektedir. Tacir manevi duyarlılıktan yoksun meta düşkünüdür, tablo imgesiyle ait olduğu sınıfın sınırları belli edilmiştir. Muhatabı olan matbaacıdan ayrı tutulmuştur. Matbaacının, halk gazete okumaya yeteri kadar ilgi göstermediği için ticaretin zorlu tarafıyla yüzleşmek mecburiyetinde kalmış bir Osmanlı aydınını temsil ettiği söylenebilir. Bu şekilde burjuvazinin gündelik hayatının tablo ile idealize edildiği karikatürler Osmanlı mizah dergilerinde sıkça kullanılmıştı. Karikatürler sayesinde, Batı menşeli perspektifli resmin yeni coğrafyada modern toplumsal sınıfların ideal bir göstereni olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerden geriye kalan boşluk tablo ile doldurulmuştur. Böylece tablo, kurguya modern bir gerçeklik kazandırmıştır.

Tablo, Mitchell'in düşüncesiyle ifade edilirse gerçeklik ve eksiksizlik için boşluğu kapatmaya çalışan modern anlatının istilacı pratiklerden biridir. Bu düşünce, Ahmet İhsan'ın hatıralarında bahsettiği "*Gazetenin edebî ve canlı kısmında hasıl olan boşlukları karşılamak için resimlere kuvvet veriyordum.*"²⁸⁹ sözüyle örtüşmektedir. Sanat reproduksiyonlarının Batı'daki muadillerinin aksine baskı sanatçısı, tablo sanatçısı, menşei gibi bilgilere yer verilmeden sunulması Batı'daki süreli yayınlara kıyasla acemi bir görüntü sunmaktadır. Sanayinin terakkisi, sanata ilginin artması, hünarlı sanatkarların yetişmesi konusunda yerel yazıların artış gösterdiği bir dönemde, modern söylemin pratiklerinin Batı'dan bire bir kopyalandığı izlenimini açığa çıkartan uygulamalar, yerel modern söylemin tekilliği, samimiyeti önünde bir engel teşkil ediyordu. Bu her hâlükârda rahatsızlık yaratan bir durumdu. Hüseyin Cahid'in *Musavver Fen ve Edeb*'in resim yayınının özensizliğine dair eleştirisi buna bağlanabilir. Dolayısıyla modern söylemin, eksikliğe mahal vermeden, amacına ulaşması için görsellerin yanına yama işlevi gören unsurlar kullanıldı: Resim, şiirler ve metinlerle birlikte sunuldu. Tablolar iki sayfayı da kaplayacak şekilde, yani zaten mecmuadan bağımsız olarak hediye izlenimi yaratılarak okura sunuldu. Resimler için yarışma düzenlendi. Resimler adına metin ve şiir yazma yarışmaları düzenlendi. Belli ücret karşılığında matbaadan resimlerin satışı yapıldı. Dolayısıyla Avrupa'dan ithal edilen klişeler dolaşıma katılarak söylemde bir bütünlük yaratılmaya çalışıldı. Mecmuaların misyon yazılarında resimli yayın için yaptıkları mücadeleler anlatılarak bu söylem güçlendirildi. Resimleri şiir veya nesirle birlikte yayımlama geleneği Avrupalı gazete ve dergilerde de vardı; ancak Avrupalı gazetelerden kopya edilen resimlerin metinleri tercih edilmiyordu. Resim ithal edilerek metin Osmanlı yazarları tarafından yeniden yazılıyordu. Bu da modernizmin tekrar eden doğasına uygun bir pratikti. Bu tür pratikler Osmanlı süreli yayınlarının geleneğini oluşturdu. Bir diğer deyişle Batı ve Osmanlı matbaaları arasındaki bu güçlü etkileşim orijinal ve yeni modern pratikler ve temsiller sahneye koydu.

Resimli mecmuaların hemen hemen hepsinde resim basmanın ve klişe üretmenin zorluklarıyla mücadele ettiklerini ve bu konuda Avrupa'ya bağımlı oldukları söylemini

²⁸⁹ Tokgöz, A.İ. (1993). s. 149.

tekrar etmeleri yerel imkânların kullanımına duyulan arzuyu gösteriyordu. Matbaacılar bu konuda Avrupa'dan bağımsız olmasalar da buldukları imkânları değerlendiriyordu. İstanbul'daki fotoğraf atölyelerinin imal ettiği fotoğrafların klişeleri Avrupa'ya yaptırılarak mecmualarda büyük boyutlarda kullanılıyordu. Bu baskılar hakkında detaylı bilgiler veriliyordu. Mahalli hakkakların çalışmaları yayımlandığında bu özellikle belirtiliyordu. Avrupa'dan ithal edilen resimlerin Avrupa'da kullanılan isimleri değiştiriliyor, toplumda karşılık bulabilecek isimler tercih ediliyordu. Dolayısıyla Avrupa modernizminin tekil sanat tarihi anlatısının bir parçası olan tablo çoğaltılarak ve dil aracılığı ile yerelleştirilerek yeniden kullanıma sokuluyordu.

Resimli mecmualarda yayımlanan tabloların çoğu dönemin yaşayan Batılı ressamlarının eserleriydi. Bununla birlikte Batı sanat tarihinin önemli eserleri de mecmualarda yer buluyordu. Bu eserler sadece Batı ve Doğu Akdeniz değil Avrupa, Amerika ve Asya coğrafyasını kapsayan reproduksiyon ağının ürünleriydi. Modernlik söyleminin doğası gereği çoğaltılan her nesne orijinalinden uzaklaşıyor; zaman ve mekân farkından dolayı benzersiz olan her bir parça bir başka söylemin parçası olma iddiasını taşıyordu. Modernlik Batı ve Batı-olmayan arasındaki etkileşimi yaratıyor ve sürekli kılıyordu. Osmanlı süreli yayınlarında yayımlanan Batılı tablolar, Batı ile etkileşimin en açık göstergesidir. Doğrudan Avrupa'nın önemli reproduksiyon şirketlerinden ithal edilen klişeler mecmualarda Avrupa dergileriyle aynı sene içerisinde yayımlanabiliyordu. Avrupa dergisinde yayımlanan bir resim dört ay sonra Osmanlı mecmuasında yayımlanabilirken bir yandan bu süre beş on yıl aralığına kadar genişleyebiliyordu. Çağın Batılı ressamlarının resimleri Osmanlı mecmualarında "Sanayi-i nefiseden bir tablo", "Sanayi-i nefiseden bir levha", "Bir levha", "Bir tablo" gibi tanımlamalarla sunuluyordu. Gelenekselleşmiş bu tanımlama kalıplarından sonra resmin ismi belirtiliyordu. Resmin ismine yer verilmediği de oluyordu. Ressamın ismine ise çok nadir şekilde yer veriliyordu. Burada tekrarlanan şey görselin güzel sanatlardan bir tablo/levha olduğuydu. Bu aslında Avrupa'da çoğaltılan sanat eserinin isminden, sanatçısından, kaynağından, coğrafyasından, milletinden bağımsız modern anlatıyla uyumlu olarak tek tipleştirilmesine katkı sunan bir söylemin tekrarlanmasıydı. Öyle ki bu tekrarlamalar, güzel sanatları sahneleyen, dilde yerleşmesine, toplumda yaygınlaşmasına katkı sunan modern pratiklerdi.

Sanat reproduksiyonları modernliği sahneleyen pratiklerden biriye, bu sahnenin iğeriği de bununla bağlantılıydı. Resimlerin detayına bakıldığında birçoğunun kadın ve çocuk, yalnız kadın, yalnız çocuk figürlü olması dikkat çekicidir. Bu resimler modernlik anlatısını devam ettiren iğeriklere sahipti. Osmanlı süreli yayınlarında zaman zaman doğrudan kadın okurlara yönelik girişimler görölmekteydi: Sayfa aralarında kadın mektuplarına yer verilmesi, kadınlara hitap eden iğeriklere özel sayılarda ve sayfalarda yer verilmesi, kadınlara mahsus gazetelerin yayımlanması, kadınlara özel resim yarışmasının düzenlenmesi gibi girişimler gazeteler için kadın okurun önemine işaret etmekteydi. Ayrıca Osmanlıda kadın haklarında yaşanan gelişmeler sayesinde kadınların toplumdaki rolünün artması da gazeteler için kadın okur kitlesinin önemini artırıyordu. Bir yandan geçimini gazete yayınından elde eden matbaacılar sınıfının toplumun okur yazar olan tüm katmanlarına ulaşma gayreti söz konusudur. Dönemin Avrupa resim sanatında da olduğu gibi mecmualarda yayımlanan kadın figürlü resimlerin ortak özelliği, kitap okuyan, pencereden dışarıyı seyreden, el işi yapan, çocukla birlikte görüntölenen evdeki kadın imajıydı. Kadının bu şekilde konumlandırılması, toplumsal rollerde cinsiyet eşitliği yaklaşımlarıyla çelişkiydi. Nitekim geç dönem Osmanlısında kadının iş ve sosyal yaşamdaki konumunun güçlenmesi için feminist eylemler göze çarpsa da bu henüz genel bakışı değiştirecek güçte değildi.

Mevcut durumda gazete ve mecmualarda Batılı kadın imgesini kendi sayfalarında yayımlamalarındaki ana etken Avrupa dergileri ile etkileşimdir. Avrupa'da reproduksiyon şirketlerinden alınan resimler aynı zamanda Avrupa gazetelerinde yayımlanan resimlerdi. Osmanlı matbaacıların gözünde Avrupalı dergiler ideal konumda olduğu için onların yayımladıkları resimleri kopya etmek olağan bir pratikti. Osmanlı süreli yayınlarındaki resim seçkisindeki öznellik, Avrupalı dergilerin kalitesine ulaşma gayretiyle harmanlanmıştı.

Batı medeniyeti etkisinin göstergelerinden biri de dildeki etkileşimlerdi. Batılı kelimeler ilk olarak 18. yüzyılda sefaretnamelerde Avrupalı toplumların farklı boyutlarını ifade etmek için kullanılırken 19. yüzyılda kullanımları artış gösterdi ve

sistematik olarak Osmanlı dilini asimile etmeye başladı.²⁹⁰ İngiliz, Alman, İspanyol, Latin, Ermeni, Rum dillerinden aktarılan kelimeler arasında Fransızca kelimelerin ezici bir üstünlüğü vardı.²⁹¹ Osmanlı dilinde *san'at*, Arapça kökenliydi ve yapmak, suret kazandırmak manasında " *sun'* " kelimesinden türemiştir. *San'at*, iş, meslek anlamında kullanılan genel bir tabir olduğu için hem endüstriyel sanatları hem de sanatı karşılıyordu. Fransızca *beaux arts* kelimesi aracılığı ile güzel sanatlar kavramı Osmanlı sanat literatürüne girdiğinde güzel sanatlar terminolojisinde bir belirsizlik hasıl oldu. Bu belirsizlik döneminde "Sanatın Tanımı Problematigi" bölümünde değinildiği üzere güzel sanatlar için çeşitli kullanımlar dile geldi. Gazete ve mecmualarda resimlerin altında yazılı olan *lehva* ve *tablo* kullanımlarındaki çeşitlilik de bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Zamanla Mehmed Vahid Bey ve Celal Esad Arseven'in çalışmaları bu konuya kesinlik kazandırmaya çalıştı. İki yazarın da çalışmasında Fransızca *Tableau* kelimesinin karşılığı *levha* olarak ifade edilmişti. Batı ile etkileşimin neticesi olarak Osmanlı modernizmi Fransızca ve Arapça kökenlerinden beslenen yeni bir sanat dili üretmişti.

Osmanlı süreli yayınlarında yayımlanan sanat tarihi içerikli metinlerin, beraberinde Batı medeniyetinin tekil (*singular*) ve tek tip (*uniform*) sanat tarihi anlatısını Osmanlı coğrafyasına taşıdığı söylenebilir. "Sanat Tarihinin Kullanımı ve İlişkili Metinler" başlığında incelendiği üzere Osmanlı mecmualarında Avrupa sanat tarihi üzerine yazılan yazılar oldukça azdı ve bu tür yazılar birbiriyle alakalı olmadığı için Osmanlı fikir dünyasını yansıtabilecek tekil bir sanat tarihi söyleminin oluşumundan bahsedilemezdi. Ancak Avrupa sanat tarihinin önemli isimleri, yapıtları ve dönemlerinin Osmanlı fikir dünyasına parçalı bir şekilde nüfuz etmeye başladığı söylenebilir. Nitekim Batı sanat tarihi Osmanlı entelektüelinin modern söyleminde rol oynayan bir konuydu. Bunun haricinde gazete ve mecmualarda özellikle mimarlık tarihine, geleneksel sanatlara ilişkin resim ve metinlere oldukça sık yer veriliyordu. Yerel sanat tarihine ilişkin metinlerde tekil bir söylem yaratma iddiası daha görünürdür. *Hamiyyet* gazetesinde yayımlanan "Sanâyi-i Nefise-i Milliyemiz" yazı

²⁹⁰ Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). s.267-268

²⁹¹ Koloğlu O. (1992). s.269. Osmanlıcadaki Batı kökenli kelimelerin yüzde 71'inin Fransızca olduğu ifade edilmiştir.

dizisi, *İkdam*'da yayımlanan "Osmanlılarda Mimârî", "Araplarda San'at ve Menşei" yazıları bu konu için önemli örneklerdir. *İkdam*'da yayımlanan "Osmanlılarda Mimârî" yazısının Antik Dönem, Mısır, İran, Fenike sanat tarihlerinden sonra verilmesi ise modern Batı sanat tarihi anlatısı ile Osmanlı sanat tarihi anlatısının kesiştiği noktalardan biridir. Bu yazının akışına göre Antik Yunan ve Roma sanatından sonra mimari Hristiyan ve İslam olarak iki unsura ayrılmış; Hristiyan mimarisi ve İslam mimarisi kısaca anlatıldıktan sonra konu Osmanlı mimarisine gelmişti. Avrupa'nın Antik Yunan ve Roma, Gotik, Rönesans şeklinde giden eksiksiz sanat tarihi anlatısı burada başka bir anlatıya dönüşmüş Antik Yunan ve Roma mimarisinden Osmanlılara dini mimari üzerinden varılmıştı. Yazara göre Osmanlı mimarisinden Avrupa kitaplarında övgüyle bahsedilmekteydi; ancak bu önemi Osmanlılar kendi mimarisine göstermiyordu. Dolayısıyla Batı medeniyetinin değer verdiği mimarlık tarihine Osmanlılar da "medeniyet" in bir getirisi olarak sahip çıkmalıydı.

Dergiler, sürekli değişen dünyanın günlük deneyimlerini aktardığı kadar tarihsel tasavvuru da beslemişti.²⁹² Nihayetinde Osmanlı ile Batı medeniyetinin etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıkan sanat tarihi söylemleri, hem doğrudan Avrupa sanat tarihinin tekrarlanması, hem Osmanlı mimari görsellerini ve metinlerini, hem de Osmanlı ile Batı sanat tarihini kesiştiren anlatıları barındırıyordu. Bu türden bir içeriğe sahip gazeteyi okuyan Osmanlı bireyi modernliğin Batı'daki ve Osmanlı'daki uzantılarını tecrübe etme imkânı sağlıyordu. Aynı zamanda Osmanlı coğrafyasının sınırları içerisindeki eski uygarlıkları onaylayan bir medeniyet fikrine tanık oluyordu. Tüm bunlarla birlikte yukarıdaki argümanlara dayanarak modernizm, süreli yayınlarda sanat metinleri ve sanat görselliğine zemin oluşturan temel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Süreli yayınların varlığı politik, ekonomik ve toplumsal dinamiklere bağlı ise sanat da aynı unsurlar tarafından onaylanan ve yönlendirilen bir pratik olarak Osmanlı modernleşmesinin bir parçası olmuştur.

²⁹² Ersoy, A. A. (2016). s.332.

6. SONUÇ

Avrupa'da modern resimli yayınlar, bilim ve baskı tekniği sahasında yaşanan gelişmelere bağlı olarak 19. yüzyılın ilk yarısı itibariyle tarih sahnesine çıktı. Bu yıllarda Osmanlıda basın hayatı kısmen de olsa vardı ancak resimli yayınlar için 1860'ları beklemek gerekti. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da foto-mekanik baskı tekniklerinin endüstrileşmesi ve çeşitlilik kazanmasıyla reproduksiyon piyasası hızla büyümeye başlamıştı. Osmanlı resimli mecmualarının ortaya çıkışı Batı'daki foto-mekanik gelişmelerin yaşandığı döneme denk gelmiştir. Osmanlı matbuatında hakkaklık geleneği olsa da dergiye resim basma işi farklı bir birikim ve beceriyi gerektiriyordu. Osmanlı resimli mecmua yayıncıları, kendi geleneklerinden istifade etmişlerdi ancak ideal Avrupa gazeteleri gibi bir yayın yapabilmek ve resim basabilmek için Avrupa'nın teknik becerisini yakından takip etmek durumunda kalmışlardı. Bu amaçla Avrupa reproduksiyon pazarıyla doğrudan ve dolaylı türlü ilişkiler geliştirilmişti: İlk yıllarda gayrimüslim halkın matbaalarından resim temini yapılmıştı. Amerikan Han'daki gelişmiş matbaa makineleri, çalışanlarının Batı'da eğitim almış olmaları ve Batı ile yakın ilişkileri Amerikan Han'ı bir anda resim dağıtım merkezi haline getirdi. Buradaki matbaalar aynı zamanda resimli süreli yayıncılığın öncülüğünü yapmıştı. Türk matbaaların bir süre Amerikan Han'ın resimli baskı birikiminden istifade etmesinin arka planında ekonomik etkenler de vardı. Sarayın desteğini almadan maddi bir güç elde etmek zordu ama imkânsız değildi. Matbaacılar, toplumsal dönüşümün sonuçlarından olan orta sınıfın ve tüccar sınıfının üyeleriydiler. İşlerini sürdürebilmeleri için yayıncılıktan geçim sağlamaları gerekiyordu. Bunun için yayımladıkları gazete ve dergilerin toplumdan karşılık bulması gerekiyordu. Resimli mecmuaların gelecek hedeflerinden bahsettikleri ilanlarında resim basımı ilgili gelişmelerden bahsetmeden önce okurlara ilgilerinden dolayı teşekkür etmeleri bu zorunlu bağı göstermesi açısından iyi bir örnek teşkil eder. Okur ile mecmua arasındaki bağı güçlü tutmak resimli dergi için zaruri ihtiyaçtı. Matbaacıların yayım işleri sayesinde güçlü konum elde etmesi 1890'ları buldu. Ancak yine sarayın etkisi söz konusuydu. Sarayla ilişkilerini iyi tutan *Servet-i Fünun*, *Malumat* gibi resimli

mecmualar uzun yıllar ayakta kalabildiler. *Servet-i Fünun*'un Napier'i sarayın maddi desteği sayesinde getirebilmesi buna örnek teşkil eder. 1890'larda resimli yayıncılık gelişmiş olmasına ve okur-gazete ilişkisi güçlenmesine rağmen II. Meşrutiyet'e kadar resimli dergi pazarına tutunabilen birkaç mecmua vardı. Osmanlı coğrafyasında gazete muhalif söylemin bir alanı olarak gelişme göstermişti. Sarayın düşünce yapısıyla çelişen alternatif fikir akımları ve muhalif örgütlenmenin yükselişi karşısında saray, merkeziyetçi söylemini sertleştirerek sansür politikaları geliştirmişti. Dolayısıyla genel itibarıyla basının ve gazeteciliğin ilerlemesi mümkün görünmüyordu. II. Meşrutiyet ile birlikte resimli yayıncılığın bir anda artış göstermesi bunun örneklerinden biridir. II. Meşrutiyet'e kadar *Servet-i Fünun* gibi terakkiden yana bir gazetenin ayakta kalması Alman *Die Gartenlaube* gazetesini anımsatmaktadır. *Die Gartenlaube* muhalif gazetecilikten hükümlü olan Ernst Keil tarafından kurulmuştu. Dergi, Keil tarafından hükümetin sansür politikalarına tepki olarak politikadan tamamen uzak resimli aile gazetesi olarak kurgulanmıştı. Sanat reproduksiyonlarıyla dolu bir müze gibi olan dergi bu şekilde yayın hayatını 91 yıl (1853-1944) sürdürmüştü. Bir anlamda sanat reproduksiyonları zorlu politik koşullarda gazetenin yayınlarını sürdürmesine imkân sağlamıştı. İşte *Servet-i Fünun* ve muadillerinin benzer süreçte sanat reproduksiyonlarına yer vermeleri resimli gazeteciliğin bir refleksi olarak okunabilir. II. Meşrutiyet ile birlikte resimli yayınların artması aynı etkiyle açıklanamaz. II. Meşrutiyet'e kadar politik baskı altında olan mecmuaların apolitik resimli mecmua yayınlamayı tercih etmeleri ve hükümetten yana bir yayın politikası izlemesi dışında tercihleri yoktu. Eğer resimli mecmua yayını tercih edildiyse bu yeni bir maddi külfet demektir. 1890'larda Osmanlı süreli yayıncılığı gelişmiş olsa da baskı tekniği endüstrileşmemiş yani ucuzlamamış ve yaygınlaşmamıştı. İstanbul'da az sayıda olan baskı atölyelerine iş yaptırmak ise Avrupa'ya göre daha pahalıydı. Buna istinaden resimli gazetenin çok satması ve arkasında güçlü bir kaynak olması gerekiyordu. Dolayısıyla II. Meşrutiyet'e kadar süre içerisinde yayımlanan resimli mecmualar, Avrupa ticari reproduksiyon ağında tutunabilen mecmualardı.

Reproduksiyon ticaret ağının kazanımları çoktu. Tekniği ve uzman sanatçı gücünü elinde bulunduran Avrupalı baskı şirketleri aynı zamanda endüstrileştikleri için klişeleri ucuza mal ediyorlardı. Böylelikle resimli dergi veya kitap çıkaran yabancı

Ülkelerin matbaacıları için makul bir pazar ortaya çıkmış oldu. şirketlerin hazırladığı kataloglardan seçilen resimlerin klişeleri üretilip ülkelere satılıyordu. Klişelerden birçok baskı alınabildiği için klişeyi satın alan ülke­deki diğer gazeteler de o klişeyi kullanabiliyordu. Böylece bir sanat eserinin reproduksiyonu çok hızlı bir şekilde yayılabiliyordu. Osmanlı matbaaları, klişenin ülkeler arası (*transnasyonel*) dolaşımı sayesinde ağdaş üretimleri çok önemli olmayan bir zaman farkıyla takip edebiliyordu. Bu Osmanlı matbaalarının modernleşme arzularıyla örtüşen en somut pratikti. Almanya, Fransa, İngiltere retimi reproduksiyonların Osmanlı coğrafyasına taşınması Osmanlı entelektüelinin sanatı cazip kılmaya çabalarını kolaylaştırıyordu. Nitekim sayfalarda güzel sanatlardan görüntülerin yer alması Osmanlı coğrafyasında görsel kültür inşa ediyordu. Görsel kültürün Batı'dan ithali rekabet alanı yaratarak yerli imkanların yaratılmasını sağlamıştı. Böylece yerli imkanlarla görsel kültürün üretiminin temelleri atılmıştı. Dergilerde yer alan Osmanlı geleneksel mimari yapıları bunun en iyi örneğini oluşturur. Mecmualardaki mimari yapılar aynı zamanda tarihin grselleşmesine olanak sağlamıştır. Aktüel dergilerinde yer alan sanat reproduksiyonlarının Osmanlı orta sınıfı zihninde görsel sanat tarihi üretme iddiası yoktu; ancak görseller, toplumu Batılı perspektifli resme aşına kılan güçlü imgelerdi.

II. Meşrutiyet'ten sonra yayınlanan *şehbal*'deki Avrupa'nın meşhur ressamlarının tablolarından oluşan koleksiyonunu, kendisinden önceki resimli mecmuaların imgesel üretiminin bir sonucu olarak görmek mümkündür. Tüm bunlar Osmanlı matbaalarının ülkeler arası ilişkileri sonucunda gerçekleşmiştir.

II. Meşrutiyet'ten sonra sansür politikaları ortadan kalkınca ve "zgrlk" havası hâkim olmaya başlayınca Osmanlı resimli yayınlarında dramatik bir artış yaşandı. Ancak resimli mecmua basmanın sürekli üretim ve okur gibi diğer zorunluluklarının etkisiyle çok azı hayatta kalabildi veya istenen kaliteyi yakalayamadı. Sanat açısından bakıldığında II. Meşrutiyet sonrasının öncesine nazaran farkı güzel sanatlar bilgisinin reproduksiyonların yoğunluğuna ulaşmasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi müdavimlerinin kitle oluşturacak seviyeye ulaşması, sanat uzmanlarının ve takipçilerinin artması, koleksiyonculuk, sanatın modernliğin bir zarurieti olarak kabul görmesi gibi toplumsal ve düşünsel etkenler sebebiyle sanata yönelik dergiler kendini göstermeye başlamıştı. Bu dergilerdeki reproduksiyonlarda artık Sanayi-i

Nefise Mektebi'nden mezun veya yetişmiş yerli baskı sanatçıların etkisini görmek mümkündü. Artık yerli ressamın işleri de sayfalarda yer buluyordu.

Sergi haberleri hariç, güzel sanatlara dair ilk düşünce yazılarının görüldüğü 1870'lerde, sanattan bir gereksinim olarak bahsediliyordu. Detaylı, bilgi ağırlıklı, kavramsal, kültürel politikalara zemin oluşturabilecek kuramsal içeriğe sahip değillerdi. Metinlerdeki problematikler, sanata neden ihtiyaç duyulması gerektiği üzerine yoğunlaşmıştı. Hem sanat hem zanaat alanında kullanılan sanat söylemleri, medeniyet fikrinin bir getirisiydi.

Söz konusu söylemleri kültürel, ticari, ekonomik, etik bağlamlarıyla tasnif etmek mümkündür. Kültürel bağlam, genel olarak güzel sanatlar fikrine yakın olmak ile ilgiliydi. Toplumun sanata ilgisinin olması, beraberinde sanatın kullanımını yaygınlaştıracaktı. Bunun için okullar açılmalı, gençlerin sanata yönlendirilmeleri gerekliydi. Ticari bağlam, kültürel olarak gelişen ve sanatı bilen beceri sahibi toplumların ürettiği ürünlerin estetik ve sağlamlık açısından Batı ürünleriyle boy ölçüşebilir olmasıyla ilgiliydi. Böylece Avrupa pazarında söz sahibi olunabilecek ve medeni ülkelerin seviyesine ulaşılabilirdi. Ekonomik bağlam, ticarete başarının getirisi ile ilgiliydi. Etik bağlam, güzel sanatların sadece beceri değil; zevk, mülayim mizaç, zarafet kazandıran özelliği ile ilgiliydi. Tüm bu bağlamlarda sanat medeni toplumlar için cezbedici açıklamalar ve gerekçelerle sunuluyordu. Güzel sanatları açıklamak için ekonomi temelinde türlü açıklamalar yapmanın sebepleri arasında toplumsal dönüşümlerin neticesi olarak yükselen yeni orta sınıf için cazip bir yön tayin etme düşüncesi olabilir. Nitekim yazılar yönetimden çok doğrudan topluma yönelikti.

1890'larda serveti fünün ekolünün etkisiyle sanatın estetik boyutuna dair açıklamalar sahneye çıkmıştır. Burada edebiyat ön planda tutularak güzel sanatlara dair ifadeler yalnızca satır aralarında kalmıştır. Bu dönemde sanat metinleri edebi forma bürünerek sanat reproduksiyonlarına eşlik ediyordu. Yazılan şiir veya öyküler resimdeki kompozisyonun lirik canlandırmasından ibaretti. Resimlerin metinle ilişkisi retoriğin üç temel kavramı *pathos*, *ethos*, *logos* ile açıklanabilir: Sayfaya büyük boyutta yerleştirilen bir resimle okurda etki bırakılıyordu. Bilgiden ve herhangi bir ifadeden yoksun resim, öncelikle *pathos* işleviyle okurun karşısındaydı. Resme eşlik eden edebi metinle boyut kazandırılıyordu. Resmi takip eden edebi metin *ethos* işlevi görerek şiir veya öykü biçiminde okurun hayal dünyasını kelimelerle inşa ediyordu. Kısaca *pathos*,

ethos ilişkisiyle okurları dergiye çeken, resimleri cazip kılan bir yöntem uygulanıyordu. Üçgenin son halkası *logos* ise reproduksiyonun altında yazan "Sanayi-i nefiseden bir tablo", "Sanayi-i nefiseden bir levha", "Bir levha", "Bir tablo" gibi tabirlerle mecmualarda kendini tekrar eden ifadelerden ibaretti. *Logosun* işlevi retoriğe kanıt oluşturmak, sağlam zemine oturtmak, söyleme hakikat katmaktır. Reproduksiyonlardaki bu kısa bilgi, görselin gerçeklik boyutunu oluşturuyordu. Burada *logosun* işlevinden ziyade onun *pathos* ve *ethosun* yanında çok az yer kapladığı önemlidir. *Servet-i Fünun*, *Malumat* gibi gazeteler aktüel dergileri oldukları için reproduksiyonlar, sanat *logosunu* taşımaktan ziyade etkileme, okurla bağlantı kurma, boşluk doldurma, beğenilme gibi pragmatist kaygılara hizmet ediyordu. Tezde görüldüğü üzere *Servet-i Fünun* ile benzer içeriğe sahip Avrupa dergilerinde *logosun* yeri daha fazlaydı. Görselin altında sanatçı, eser, baskı şirketi, fotoğraf stüdyosu isimlerine yer verilir bununla birlikte telif haklarına ilişkin ibareler koyulurdu. Dolayısıyla Avrupa matbuatı, resmin yaratımından fotoğrafına, baskısından mülkiyetine kadar sahne arkasındaki tüm gerçekliği belgeleyerek *logosun* alanını geniş tutuyordu. Bununla birlikte özellikle *Malumat*'ta görüldüğü üzere yerli görsellerde *logosa* daha fazla önem veriliyordu. Bu tavır, resimli yayın yapmanın güç olduğu bir dönemde kendi imkanlarıyla reproduksiyon yapan bir derginin bu meziyetini taçlandırma ve kanıtlama gayreti olarak okunabilir. II. Meşrutiyet'ten sonra reproduksiyonların *logos* ile iş birliği artmış; sanatçı isimleri, eser isimleri, sanatçı hakkında bilgiler daha sık görünür olmuştu. Ayrıca sanata ağırlık veren mecmualarda *logos* doğal olarak ağırlıktaydı. Bu tür yazılar sanatla uğraşan ve sanata ilgi duyan kesime yönelik kurgulanıyordu. Sanata ağırlık veren dergiler, sanata dair düşünsel zenginliği de görünür kılmıştı. Sanat yazılarını politik, eleştirel, tarihsel, estetik, toplumsal temalara ayırmak mümkündür. Bunların bir kısmı tercümeydi. Bir kısmı ise Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı atmosferinde yazılan vatanperver ve milliyetçilikten güç alan yazılardı. Genel itibarıyla didaktik kaleme sahip olan yazarlar toplumu eleştirel üslupla eğitime yoluna gidiyordu. Dolayısıyla sanata dair yazılar çeşitlilik kazansa da toplumun sanata olan yatkınlığına dair eleştirel düşünce 1870'lerden beri değişmemişti. Nitekim bu ısrar, yeniliği, toplumsal dönüşüm iddiasını sürdüren ama eksikliği de beraberinde taşıyan modernlik sürecinin doğal bir sonucuydu.

Sanat metinlerinin bir kısmı tercüme yazılardan oluşuyordu. Tercümeler, Batı'dan doğrudan doğruya kopya bilgi taşıdığı için genelde esef verici görülür. Oysa reproduksiyonlar Batı'dan imgesel (görsel) aktarımın temsiliyse; tercümeler simgesel (dilsel) aktarımın temsilcisi olarak okunabilir. Sanat terminolojisi bu simgesel aktarım sayesinde oluşmaya başladı. Tartışmalar neticesinde günümüze kadar etkisini sürdüren terminolojik çalışmalar ortaya çıktı. Terminolojik çalışmalar modern Osmanlının sanat dili evreninin temelini oluşturmuştu.

Nihayetinde çalışmada, sanat metinlerinde, tercümelerde, reproduksiyonlarda, haberlerde, edebi metinlerde, karikatürlerde süreli yayınların sütunları arasında "Sanayi-i Nefise"nin izi takip edilmiştir. Böylelikle "Sanayi-i Nefise" söyleminin, toplumsal dönüşüme, Batı ile somut etkileşime, yeni bir sanat diline, görsel kültüre, görsel tarihe, baskı tekniklerine, matbaacılıktaki iş kollarına değin tesir eden rolü tespit edilmiştir.

Sanatın, kültürden teknolojiye, tarih yazımından, dile bir itici güç olduğu görülmüştür. Sanat, bireysel, toplumsal ve ülke olarak gelişme göstermek için ideal bir konumda yer almıştır; bu konumu sayesinde estetik görüşün, ince zevkin, ürün kalitesinin, kalkınmanın, zenginliğin, medeniyetin ve en nihayetinde modern olmanın bir göstergesi olmuştur. Yukarıda değinildiği üzere 1863'ten 1922'ye sanat söylemi çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir. Ele alınan konulara istinaden tezin sunduğu argüman, Sanatın modernleşme arzusundaki hükümet ve Osmanlı orta sınıfı tarafından onaylanan, söylemler üretmesine müsaade edilen ve türlü etkileşimlerle olgunlaşan bir temsiller bütünü olarak Osmanlı modernleşmesi için önemli bir araç ve ölçüt haline gelmiş olmasıdır.

KAYNAKÇA

GAZETE VE DERGİLER

Angeliaphoros

Avedaper Dğayots Hamar

Ayine-i Vatan

Basiret

Das Buch Für Alle

Dergâh

Die Gartenlaube

The Graphic

Hakayık-ül Vekayi

Hamiyyet

Illustrated London News

İkdam

İstanbul

La Ilustración Española y Americana

L'Illustration

Le Monde Illustré

Illustrierte Zeitung

Mahasin

Malumat

Manzara

Mir'at

Mir'at-ı Âlem

Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift

Musavver Cihan

Musavver Fen ve Edeb

Musavver Medeniyet

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi

Resimli Kitap

Sabah

Servet-i Fünun

Şehbal

Vakit

KİTAPLAR VE MAKALELER

Arseven, C. E. (2021). *Ma'ârif-i Umumiyye Nezâreti Istilâhât-ı İlmiyye Encümeni Sanâyi'-i Nefîse Istilâhâtı Mecmû'ası* (Güvenç, Ö. F., haz.), İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Baxandall, M. (1964). Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus . *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27(1), 90–107. <https://doi.org/10.2307/750513>

Beck, A. (2018). Crossing borders between London and Leipzig, between image and text: A case study of the Illustirte Zeitung (1843). *Victorian Periodicals Review*, 51(3), 408–433. <https://doi.org/10.1353/vpr.2018.0030>

Beegan, G. (2008). The Mass Image A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London. In *Palgrave Macmillan* (1st Editio). <https://doi.org/10.1057/9780230589926>

- Belgum, K.** (1993). Domesticating the Reader: Women and Die Gartenlaube. *Women in German Yearbook*, 9, 91–111.
- Bostancı, K.** (2003), *Mehmet Vahit Bey ve Güzel Sanatlar Üzerine Bir Terminoloji Risâlesi* içinde İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Brewer, E. C., & Harland, M. (Ed.)** (1892). *Character sketches of romance: Fiction and the drama*. New York: S. Hess.
- Berispek, B.** (2004). *İkdam Gazetesindeki Sanat Yazıları*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Cezar, M.** (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları,
- Demir, K.** (2018). *Sergi-i Umumi-i Osmani'nin (1863) Açılışı ve Sergi'nin Duyurulmasında Gazetelerin Rolü*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 28 (1), 155-169. DOI: 10.18069/firatsbed.387846.
- Duman, H.** (Haz.) (1986). *İstanbul Kütüphaneleri Arap Harfli Süreli Yayınlar Kataloğu 1828-1928* The Research Centre for Islamic History. Art and Culture (IRCICA), İstanbul.
- Ersoy, A. A.** (2016). Ottomans and the kodak galaxy: Archiving everyday life and historical space in ottoman illustrated journals. *History of Photography*, 40(3), 330–357. <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1215401>
- Ersoy, A. A.** (2021). *History as You Go: Mobility, Photography, and the Visibility of the Past in Late Ottoman Print Space*. In *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century* (pp. 240-262). New York: Routledge.
- Gernsheim, H.** (1969). *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Thames and Hudson - London.
- Gervais, T.** (2009). « De part et d'autre de la « garde-barrière » », Études photographiques [En ligne], 23 | mai 2009, consulté le 5 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2663> içinde La Fin d'une Belle Jour. (1886, 1 mai). *L'Illustration*, S. 2253. s. 311.
- Göçek, F. M., & Yıldız, İ.** (1999). *Burjuvazinin yükselişi, imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. (İ. Yıldız, Çev.) İstanbul: Ayraç Yayınevi
- Güler, A. S.** (1994). *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. (Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

- Hamber, A. J.** (1996). "A higher branch of the art": photographing the fine arts in England, 1839-1880. In H. E. Roberts (Ed.), *Gordon and Breach*. <https://doi.org/10.5860/choice.34-1330>
- Hamel, M.** (1890). *Salon de 1890: Société des artistes français et Société nationale des beaux-arts*. L. Baschet.
- Hugo, V.** (2020). *Sefiller*, (Cenap Karakaya, Çev.), İstanbul: İletişim.
- İnalcık, H., & Seyitdanlioğlu, M.** (2006). *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Phoenix Yayınevi.
- Jackson, M.** (1885). *The pictorial press: its origin and progress*. London: Hurst and Blackett.
- K. G. Saur, Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M.** (Eds.). (2017). *Archiv für Geschichte des Buchwesens / 1983* (Vol. 24). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Karpat, K.** (2008). *Osmanlı modernleşmesi: toplum, kuramsal değişim ve nüfus*. (A. Z. Durukan & K. Durukan, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Koger, G.** (2008). Sources: Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. In *Reference & User Services Quarterly* (Vol. 47). <https://doi.org/10.5860/rusq.47n4.397>
- Koloğlu O.** (1992). *Basınıımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*. İstanbul: Engin Yayınları.
- Koloğlu, O.** (2010). *Osmanlı döneminde basın teknikleri ve araçları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Konuk, N.** (2001). *Şehbal Mecmuası'ndaki Sanat Tarihi Yazıları*. (Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. İstanbul.
- Mitchell, T.** (2000). *The Stage of Modernity*, in (Timothy Mitchell, ed.), *Questions of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Musavver Salnâme-i Servet-i Fünûn** (1326). Birinci Sene. İstanbul: Ahmed İhsan ve Şurakası.
- Ohannes, S.** (1309). *Fünun-u Nefise Tarihi*. İstanbul. Kitapçı Karabet.
- Özgül, M.** (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: YKY.
- Özyiğit, H.** (2012). *1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Patricia Mainardi.** (2017). The Invention of the Illustrated Press in France. *French Politics, Culture & Society*, 35(1), 34–48. <https://doi.org/10.3167/fpcs.201>
- Photographische Gesellschaft,** (1903). *Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft : Kunstverlag begründet 1862*, Berlin, s. 141, 144, 182. <https://archive.org/details/bilderkatalogder00phot/mode/1up?q=menzle>. Erişim Tarihi: 29.01.2022.
- Richet, C.** (1892). Dans cent ans (2e édition). Paris. | Gallica. (n.d.). Retrieved February 19, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75835g/f246.planchecontact.r=raphael#>
- Rodin, A.** (1911). *L'art: Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, Editeur, 1911. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57103089/f8.planchecontact> Erişim Tarihi: 14.11.2021.
- Sinanlar Uslu, S.** (2015). *Osmanlı Karma Grup Sergileri Özelinde Basın Kaynakları Işığında Sergi Düzenleme Adabının Gelişimi*. Sanat Tarihi Yıllığı, 0 (24) , 95-123 . www.dergipark.org.tr,
- Smith, G.** (1892). *Henry Martyn, saint and scholar : first modern missionary to the Mohammedans, 1781-1812*. London : The Religious Tract Society. <https://archive.org/details/henrymartynfirs00smitgoog/page/n9/mode/2up>. Erişim Tarihi: 09.05.2022.
- Smits, T.** (2020). The European illustrated press and the emergence of a transnational visual culture of the news, 1842-1870. In *Routledge*. <https://doi.org/10.4324/9780429284380>
- Şerifoğlu, Ö.F.** (Haz.) (2019). *Avni Lifij, Sanat Yazıları*. İstanbul. Kırmızı Kedi.
- Tekin, A., İzgöer, A.Z.** (Haz.) (2012). *Dergâh: Giriş, Çeviriyazı, Dizin (I-IV. Cilt)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tekin, A., İzgöer, A.Z.** (Haz.) (2017). *Resimli Kitap (I-III. Cilt)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Teotig** (2012). *Baskı ve Harf Ermeni Matbaacılık Tarihi*, (S. Malhasyan-A. İncidüzen, Çev.) İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Thomas, M.** (1905). *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri 1413—1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*. Project Gutenberg. eBook #39000. Release Date: March 23, 2012. <https://www.gutenberg.org/files/39000/39000-h/39000-h.htm>.
- Tokgöz, A.İ.** (1993). *Matbuat Hatıralarım*, (Alpay Kabacalı. Haz.), İstanbul: İletişim.

- Turna, N.** (2020). 19. ve 20. Yüzyıl İstanbulunda Fincancılar Yokuşu, Amerikan Hanı ve Matbaacılık Faaliyetleri. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 7 (1) , 73-94 . DOI: 10.24955/ilef.735446.
- Uyanık, F.** (2013). Biyografi Araştırmalarına Kaynak Olarak Musavver Medeniyet Gazetesi ve Türk Basın Tarihindeki Yeri. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(06), 65-84.
- Watenpaugh, K. D.** (2006). *Being modern in the Middle East: revolution, nationalism, colonialism, and the Arab middle class* (1st ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Yalçın, H. C.** (2019). Kavgalarım, (İ. A. Kumsar , Haz.) İstanbul: Ötüken.
- Yalçın, H. C.** (2021). Servet-i Fünun Yazıları-1, Estetik, (İ. A. Kumsar , Haz.) İstanbul: Ötüken.
- Yalman, A. E.** (1914). *The development of modern Turkey as measured by its press* (doctoral dissertation). Columbia University. Faculty of Political Science. New York.
- Yalman A. E.** (2018). *Modern Türkiye'nin Gelişim Sürecinde Basın 1831- 1913* (Birgen Keşoğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zihnioğlu, Y.** (Haz.). (2007). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914: Güncelleştirilmiş Basım*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

EKLER

EK A: Celal Esad Arseven ve Mehmed Vahid Bey'in Fransızca Sözcüklere Karşılık Buldukları Bazı Sanat Terimlerinin Karşılaştırması

Fransızca	Celal Esad Arseven	Mehmed Vahid Bey
Art	San'at	Sinâ'at
Profession	Meslek	San'at
Beaux-arts	Sanâyi'-i Nefise	Sinâ'ât-ı nefise
Arts industriels	Sinâ'î San'atlar	Sinâ'ât-ı hirefiye / hiref-i sinâsiye
Artiste	San'atkâr	Sinâ'atkâr
Industrie	Sinâ'at	Sanayi-i âdiye
Tableau	Levha	Levha
Illustration	Musavverât	Musavverât
Artisan	Hirfetskâr	Hirfetskâr
Artifice	Sanî'a	Sunî
Métier	Hirfet	Hirfet

Kaynak: Celal Esad Arseven, *Ma'ârif-i Umumiyye Nezâreti Istilâhât-ı İlmiyye Encümeni Sanâyi'-i Nefise Istilâhâtı Mecmû'ası* ve Vahid Bey, *Cetvel-i Lügat*.

EK B: Çalışmada Bahsedilen Gazete ve Dergiler

Sürelî Yayın Adı	Kurucu Yayıncı	Şehir	Yayınlandığı Yıllar	Çalışılan yıl aralığı	Kaynak
<i>Angeliaphoros</i>	Arşag Hagop Boyacıyan	İstanbul	1872-1892?	1890	ACR.
<i>Avedaper Dğayots Hamar</i>	Arşag Hagop Boyacıyan	İstanbul	1872-1915	1884- 1886	ACR.
<i>Ayine-i Vatan</i>	Mehmed Arif	İstanbul	1867	1867	MK.
<i>Basiret</i>	Ali. (Tatıos Matbaası)	İstanbul	1870-1909	1876	ATK.
<i>Das Buch Für Alle</i>	Hermann Schönlein	Stuttgart	1866-1944	1890	UBH.
<i>Dergâh</i>	Mustafa Nihad	İstanbul	1921-1923	1921	ATK., Arslan A.& İzgöer A.Z. (2012)
<i>Die Gartenlaube</i>	Ernst Keil, Adolf Kröner	Leipzig, Berlin	1853-1944	1890- 1899	DNB.
<i>Graphic</i>	William Luson Thomas	Londra	1869-1932	1891	IA., BNA.
<i>Hakayık- ül Vekayi'</i>	Rüşdü, Filib.	İstanbul	1870-1873	1872	ATK.
<i>Hamiyyet</i>	Mustafa Rıza	İstanbul	1886	1886	ATK.
<i>Illustrated London News</i>	Herbert Ingram	Londra	1842–1971 (haftalık)	1891	BNA.
<i>İkdam</i>	Ahmed Cevdet, Edhem İzzet	İstanbul	1894-1928	1895- 1906	ATK.
<i>İstanbul</i>	Mehmed Arif	İstanbul	1869	1869	MK.
<i>L'illustration</i>	Édouard Charton	Paris	1843-1944	1886- 1891	IA, PG.
<i>Le Monde Illustre</i>	Achille Bourdilliat	Paris	1857-1938	1891	BNF-Gallica
<i>Illustrierte Zeitung</i>	Johann Jacob Weber	Leipzig	1843–1944	1898	IA.
<i>Mahasin</i>	Âsaf Muammer	İstanbul	1908-1909	1908- 1909	ATK.
<i>Malumat</i>	Mehmed Tahir	İstanbul	1894-1903	1894- 1903	ATK.
<i>Manzara</i>	Mehmed Razi	İstanbul	1887	1887	ATK.

<i>Mir'at</i>	Refik	İstanbul	1863	1863	<i>MK.</i>
<i>Mir'at-ı Âlem</i>	Mehmed Feyzi, Mehmed Şevki	İstanbul	1882-1884	1882-1884	<i>MK.</i>
<i>MKİZ</i>	Richard Bong	Berlin	1887-1914	1895-1900	<i>UBH.</i>
<i>Musavver Cihan</i>	Ali Fuad	İstanbul	1891-1892	1891-1892	<i>ATK.</i>
<i>Musavver Fen ve Edeb</i>	Ömer Lütfi	İstanbul	1899	1899	<i>ATK.</i>
<i>Musavver Medeniyet</i>	Mehmed Arif	İstanbul	1874-1878	1874-1878	<i>MK.</i>
<i>ORCG</i>	Osman Âsaf	İstanbul	1911-1914	1911-1914	<i>MK., Zihnioğlu Y. (2007)</i>
<i>Resimli Kitap</i>	Ubeydullah Es'ad	İstanbul	1908-1914	1909	<i>MK., Arslan A. & İzgöer A.Z. (2012)</i>
<i>Sabah</i>	Mihran	İstanbul	1889-1923	1909	<i>ATK.</i>
<i>Servet-i Fünun</i>	Ahmed İhsan	İstanbul	1891-1928	1891-1900	<i>ATK., MK., BOUN-SF.</i>
<i>Şehbal</i>	Hüseyin Saadeddin	İstanbul	1909-1914	1909-1914	<i>ATK., Konuk N. (2004).</i>
<i>Vakit</i>	Filib.	İstanbul	1875-1883	1875	<i>ATK.</i>

EK C: Çalışmada Bahsedilen Sanat Reprodüksiyonları

Resim	Sanatçı	Baskı İmzası	Yayınlandığı Yayınlar	Yayın Yılı	Ülke
Heykel Nasıl Yapılır?	-	-	Avedaper	1882	Osmanlı (Ermenice Mecmua)
Sengetraş	-	-	Mir'at-ı Alem	1882	Osmanlı
Kapak İllüstrasyonu	-	-	Avedaper	1884	Osmanlı (Ermenice Mecmua)
Kapak İllüstrasyonu	-	-	Mir'at-ı Alem	1884	Osmanlı
Arslanın Bir Kıza Taaşuku			Mir'at-ı Âlem	1884	Osmanlı
the Lion's Bridge	Gabriel Cornelius	X. A. R.	the Canadian Illustrated New	1876	Kanada
La Novia del Leon	Ritter von Max	Brend'amour	El Mundo Ilustrado	1879	İspanya
Aslan ve Gelin			Avedaper	1884	Osmanlı (Ermenice Mecmua)
Annesiz Çocuk	-	-	Angeliaphoros	1890	Osmanlı (Rumca Mecmua)
Mektebinden Fırar Eden Hafidinin Büyük Validesi Tekdir Ediyor	-	-	Musavver Fen ve Edeb	1899	Osmanlı
MABI KORE	-	-	Angeliaphoros	1890	Osmanlı (Rumca Mecmua)
Nev Bahar	-	-	Servet-i Fünun	1891	Osmanlı
Bahar Kuşları	-	-	Musavver Fen ve Edeb	1899	Osmanlı
İspanya'nın Sevilla Köylülerinin Hicreti	Richard Ansdell (1815-1885)	-	Ayine-i Vatan	1867	Osmanlı
Fair at Sevilla	John Phillip (1817-1867)	-	Illustrated London News	1859	İngiltere

Cosette	Julien Gabriel Guay (1848-1923)	-	Paris Salon Sergisi Kataloğu	1882	Fransa
isim belirtilmemiş		-	Servet-i Fünun	1891	Osmanlı
Wit in Zwart/Siyah ve Beyaz Çıraklar	Pauline Caspers	Napier	Nieuwe Belgische Illustratie	1891-1892	Belçika
			Servet-i Fünun	1892	Osmanlı
Parfum de Rose - "gül kokusu"	Jules Salles		La Famille	1890	Fransa
"Sanayi-i Nefiseden Tablo: Gül Hırsız"	Wagner (1814-1900)	Napier	Servet-i Fünun	1892	Osmanlı
La poteé - The potful - "kap dolusu"	Paul Descelles (1851-1915)	Napier	Paris Salon Sergisi Kataloğu	1890	Fransa
Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı/Aşı			Servet-i Fünun	1892	Osmanlı
Benjamin Konstant: Schwarze Diamonlen	Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902)	Richard Bong X. A.	Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift - Band 9	1895	Almanya
Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah			Servet-i Fünun	1896	Osmanlı
Auf Einer Norwegischen Landsrasse	Hans Dahl (1849-1937)	R. Bong X. A. Yayın hakkı: Franz Hanfstaengel	Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift (MKIZ) - Band 9	1895	Almanya
Tablo: Velosipedde			Servet-i Fünun	1899	Osmanlı
Ezhar-ı Bahar	Conrad Kiesel (1846-1921)	R. Bong X. A.	Servet-i Fünun	1900	Osmanlı
Apfelblüte - "Elma Çiçeği"			Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift (MKIZ) - Band 14	1900	Almanya
Tablo: Gözler, Dudaklar!"	Eugene von Blaas (1843-1931)	Kirmje X.J.	Servet-i Fünun	1900	Osmanlı
Maritana			Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift - Band 14	1900	Almanya
Aheng-i Cuybar	Alois Hans Schram (1864-1919)	R. Brend'amour	Servet-i Fünun	1898	Osmanlı
Das Echo			Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift	1898	Almanya

"Salome tanzt vor Herodes" - "Herodes'in önünde dans eden Salome" Sanayi-i Nefiseden Tablo: Salome	E. Thiel	Union X. A.	Die Gartenlaube	1898	Almanya
EXTRAPOST Tablo: Sevimli Yavrular	William Henry Gore (1857-1942)	Union X. A.	Die Gartenlaube Servet-i Fünun	1896 1898	Almanya Osmanlı
"Fern der Heimat"-"Evden Uzakta" Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan	H. Volkmer (1870-1933)	Union X. A.	Die Gartenlaube Servet-i Fünun	1897 1898	Almanya Osmanlı
Levha: Albüm Karşısında "Untern Lindenbaum" - "İhlamur Ağacının Altında"	Franz Xaver Simm (1852-1918)	Union X. A.	Servet-i Fünun Die Gartenlaube	1898 1898	Osmanlı Almanya
Nefiseden Tablo: Çiçekler, Yemişler!" Rosetta	Eugene de Blaas (1843-1932)	G. Hever & Kirmje X. A.	Servet-i Fünun Die Gartenlaube	1897 1898	Osmanlı Almanya
Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi "Blindekuh" - "Körebe Oyunu"	Arturo Ricci (1854-1919)	R. Brend'amour	Servet-i Fünun Die Gartenlaube	1897 1897	Osmanlı Almanya
Nurlar İçinde "Frühling" - "Bahar"	Albert Keller (1844-1920)	-	Servet-i Fünun Illustrierte Zeitung	1898 1898	Osmanlı Almanya
"Bahar Çiçekleri"- "Spring Flowers" Tablo: Bir Etek Çiçek	Hermann Schmiechen (1855-1923)	F. Feldweg S. C.	Illustrated London News Servet-i Fünun	1889 1899	İngiltere Osmanlı
"Flor de Estio" - "Yaz Çiçeği" Bir Levha	Vittorio Matteo Corcosa (1859-1933)	F. Feldweg S. C.	La Ilustración Española y Americana Servet-i Fünun	1894 1900	İspanya Osmanlı
"Einen Augenblick Geduld" - "Wait a Moment"	Arthur J. Elsley (1860-1952)	Berlin Photographic Company	Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft	1901	Almanya

"Müntehap Levhalar: Dur biraz!"			Servet-i Fünun	1903	Osmanlı
"Ihr Gefolge" - "Son Trapeau"	Edouard Bisson (1856-1939)	Berlin Photographic Company	Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft	1901	Almanya
"Müntehap Levhalar: Bahar ve Aşk"			Servet-i Fünun	1903	Osmanlı
Iphigenie	Max Nonnenbruch (1857-1922)	Berlin Photographic Company	Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft	1901	Almanya
"Kıraat-i Muhitat"			Servet-i Fünun	1903	Osmanlı
"Expectation" - "Bekleyiş/Ümit"			The Graphic	1891	İngiltere
"Expectation" - "Bekleyiş/Ümit"	Wilhelm Menzler (1846-1926)	-	Illustrated London News	1892	İngiltere
"Erwartung" - "Bekleyiş"			Berlin Photographic Company	-	Almanya
İntizar			Servet-i Fünun	1901	Osmanlı
The Little Sister"- "Küçük Kız Kardeş"	Signorina Elisa Koch (1833-1914)	Braun, Clement & Co.	Women Painters of the World: From the Time of Caterina Vigri	1905	İngiltere
Küçük Hemşire			Mahasin	1908	Osmanlı
Londoner Blumenmädchen" - "Londralı Çiçekçi Kız"		C. H. Baude	Das Buch für alle	1896	Almanya
"Will You Pay" - "Ödeyecek misin?"	Consuelo Fould (1862- 1927)	Braun, Clement & Co.	Women Painters of the World: From the Time of Caterina Vigri	1905	İngiltere
Demeti On Para!			Mahasin	1909	Osmanlı
"Chanson du Printemps" - "Baharın Şarkısı"			Le Monde Illustré	1889	Fransa
"Frühlingsanfang" - "Baharın Başlangıcı"	William Bouguereau (1825-1905)	C. H. Baude	Das Buch für alle	1890	Almanya
Terane-i Bahar/Baharın Ezgisi			Mahasin	1908	Osmanlı
"Les Deux Meres de Famille" - "Ailenin İki Annesi"	Elizabeth Gardner (1837-1922)	M. Baude	Le Monde Illustré	1889	Fransa

"Zwei Mütter"- "İki Anne"	Das Buch für alle	1890	Almanya
Muhabbet-i Maderane"- "Kadın Muhabbeti	Mahasin	1909	Osmanlı



ÖZGEÇMİŞ

Oğuz Alp Dedeoğlu, 2005-2009 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğrenim gördü. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat programında yüksek lisans öğrenimine başladı. 2017'de aynı anabilim dalının doktora programına kabul edildi.

