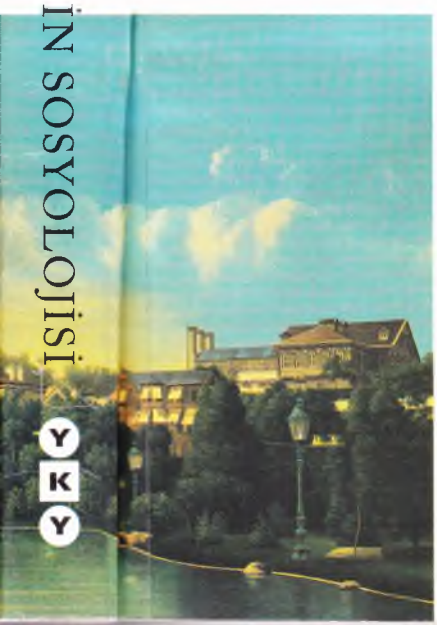
OĞUR ARSAL ● MODERN OSMANLI RESMİNİN SOSYOLOJİSİ

Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)

Oğur Arsal

YKY

Çeviren: Tuncay Birkan







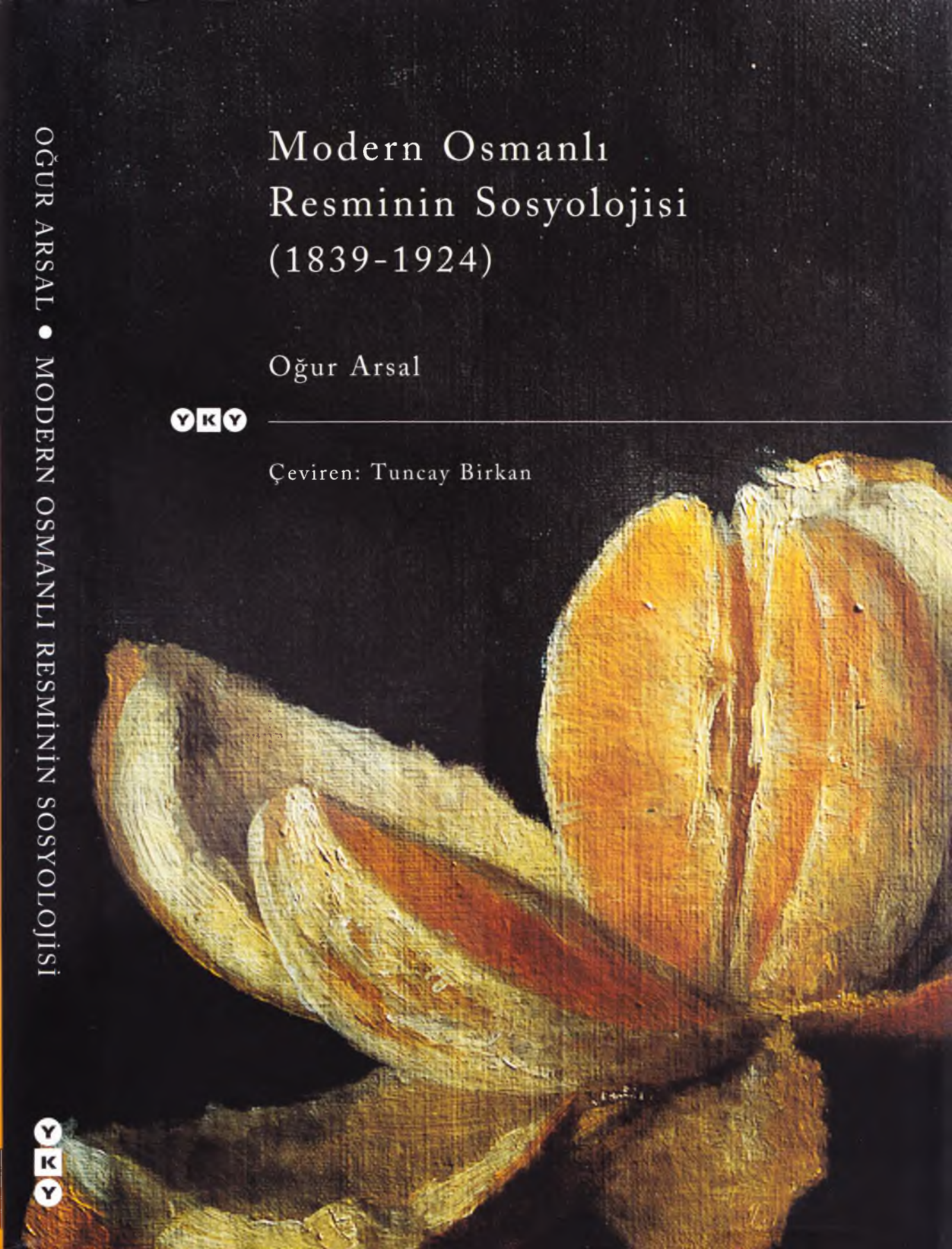
YKY

Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)

Oğur Arsal

YKY

Çeviren: Tuncay Birkan



OĞUR ARSAL • MODERN OSMANLI RESMİNİN SOSYOLOJİSİ

YKY

MODERN OSMANLI RESMİNİN SOSYOLOJİSİ (1839-1924)

Oğur Arsal 1946'da İstanbul'da doğdu. Özel Aydın Okul, İngiliz Erkek Lisesi Orta Kısmı, Robert Akademi ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra, bu kitabın İngilizcesini yüksek lisans tezi olarak verip, 1987'de Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Paris Sorbonne-Panthéon Üniversitesi'nin Siyasal Bilimler Bölümü'nden de bir sertifikası bulunan Arsal, İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve İsveççe bilmektedir.

Tuncay Birkan 1968'de İstanbul'da doğdu. Başta Samuel Beckett, Harold Pinter ve Edward Albee olmak üzere çağdaş yazarlardan oyunlar; Edward Said, David Winnicott, Zygmund Bauman ve Emmanuel Wallerstein gibi düşünürlerden incelemeler çevirdi. Beş yıla yakın bir süre Ayrıntı Yayınları'nda editör ve redaktör olarak çalıştı.

OĞUR ARSAL

MODERN OSMANLI RESMİNİN SOSYOLOJİSİ (1839-1924)

İngilizceden Çeviren:
TUNCAY BİRKAN

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1363
Sanat - 66

Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924) / Oğur Arsal
Özgün Adı: The Sociology of Modern Ottoman Painting (1839-1924)

İngilizceden Çeviren: Tuncay Birkan

Kitap Editörü: Selahattin Özpalabıyıklar

Genel Tasarım: Faruk Ulay
Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

1. Baskı: İstanbul, Ağustos 2000
ISBN 975-363-669-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1999

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

Sevgili İlhan Şevket'in anısına...

Bu teze başlamamı olası kılan Prof. Mardin'e, bitirmemi sağlayan Dr. Eser Borak'a ve özellikle bana nasıl düşünüleceğini, nasıl kavga edileceğini öğreten dostum İlhan Şevket Aykut'a adanmıştır. Tez metnini düzelten v basımını gözeten arkadaşım Elif Köksal'a da teşekkür borçluyum.

İçindekiler

Sunuş • 11

Giriş • 13

Birinci Bölüm
Kuram • 17

İkinci Bölüm
Türk Toplumu ve Resim
A. Başlangıçtan Tanzimata Türk Toplumu ve Resim
1. Tanzimata Kadar Siyasi Tarih • 27
2. Tanzimata Kadar İktisat • 29
3. Tanzimata Kadar Toplumsal Yapı • 32
4. Tanzimata Kadar Kültür, İdeoloji ve Estetik Anlayışlar • 35
B. Tanzimattan Cumhuriyete Türk Toplumu ve Resim
1. Tanzimattan Cumhuriyete Siyasi Tarih • 41
2. Tanzimattan Cumhuriyete İktisat • 45
3. Tanzimattan Cumhuriyete Toplumsal Yapı • 48
4. Tanzimat Sonrasında Kültür, İdeoloji ve Estetik Anlayışlar • 52
C. Özet • 86

Üçüncü Bölüm
Söyleşiler
Ferit Edgü ile Söyleşi • 95

İnci Enginün ile Söyleşi • 97
Turan Erol ile Söyleşi • 99
Günsel Renda ile Söyleşi • 101
Adnan Turani ile Söyleşi • 103
Filiz ve Şahin Yenişehirlioğlu ile Söyleşi • 105
Hilmi Yavuz ile Söyleşi • 110
İpek Aksüğür Duben ile Söyleşi • 112
Elif Naci ile Söyleşi • 114

Dördüncü Bölüm
Sonuç • 119

Notlar • 125

Kaynakça • 135

Resimler • 139

Sunuş

1979'da düşlerini görmeye başladığım bu eseri 1986'da tamamlayıp bir yıl sonra, resmen, tez olarak sundum. Yazdıklarım, tez hocamın jüriye olumsuz baskılarıyla, doktoraya devamımı olanaksız kılan bir not aldı. Daha sonra da, iş hayatımın zaman bırakmaması yüzünden, çok istediğim halde, kitabı yeniden elden geçirip basıma hazırlayamadım. Bu süre içerisinde, bazı dostlarımın birkaç yayıncıyla kurdukları ilişkiler de sonuç vermedi. Böylece tam on iki yıl geçti. Nihayet, işlerimin hafiflemesiyle, kış başında, kitaplığımda tozlanıp durmakta olan cilde bir göz atmayı düşündüm ve seksenli yılların "tarihin sonunu getirmiş" coşkusuyla kimsenin, sonunda benim de ciddiye almadığım bu amatör denememin, o zamandan beri okuduğum yazılardan çok da kötü olmadığının "hayretle" farkına vardım. Kaybettiğim vakti kazanarak bu incelemenin devamı sayılabilecek bazı çalışmalara yönelebilmek için, elimdekini olduğu gibi, ve gerekirse kendi paramla, bastırmaya karar verdikten birkaç gün sonra ise, beni uzun süredir aramakta olan Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'tan tezimi basma istemi geldi!

Yirminci yüzyılda geçirdiği hızlı değişiklikler nedeniyle felsefi dili henüz oturmamış olan Türkçeye özgül metnin İngilizceden çevrilmiş olmasının okurlarımı bu ilk tanışmamızda olumsuz etkilemeyeceğini umarak, gelecek yazılarımda buluşmak üzere...

30 Mayıs 2000, Paris

Giriş

Bu çalışmanın öyküsü, epey süre önce bir akademik "zorunlu dinlenme" döneminde, Arnold Hauser'in tartışmalar yaratmış *The Social History of Art** adlı kitabıyla tanıştığım zaman başladı. Hem sosyal bilimler hem de sanat konusunda ateşli bir amatör olmaktan kaynaklanan cesaret ve saflıkla, çok daha alçakgönüllü bir ölçekte olsa bile aynı türden bir yapıt yazma düşüne kapıldım. Tasarım sosyoloji alanında bir yüksek lisans tezi olarak sunulmaya uygun bulununca, "Tanzimattan İkinci Cumhuriyete Türk Resminin Sosyolojisi" başlığı altında uygulama çalışmalarına başladım.

Kısa bir süre sonra çok önemli iki güçlükle karşılaştım; bunlardan birincisi konunun neredeyse genel bir insani bilimler tarihi boyutlarına vardığını gördüğüm uçsuz bucaksızlığı, ikincisi ise Türkiye'de ulaşılabilir kaynakların kıt oluşuydu. İlk taslakları yazdığım sıralarda da, konuyu Hauser'in yapıtına koşut olarak Marksist bir perspektiften ele alan özgül bakış açımdan kaynaklanan fazladan bir engel çıktı.

Konunun şaşırtıcı derinliğinin neden olduğu ilk sorun, gerekli bilginin neredeyse geometrik bir biçimde arttığını dehşete kapılarak fark ettiğim zaman ortaya çıktı. Genel kuramsal arkaplanı kavramak ve dile getirmek son derece güç olmasına karşın, Tanzimat-sonrası Türk resminin tarihi hakkında yazılmış olan ve benim veri tabanımı oluşturacak olan yazıların hem ni-

* Hauser'in kitabı, 1951 ve 1952'de iki cilt, sonraki baskılarda ise dört cilt halinde düzenlenmiştir. Türkçede şimdiye kadar sadece 1968 baskısının "Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı"nı içeren son iki cildi, Sezer Tansuğ'un kitaba yazdığı önsözde belirttiği gibi "özellikle çağdaş gelişmeleri hazırlayan sanayileşme sürecinin kavranması konusunda yoğun bilgi edinme gereksinimleriyle karşılaşılmakta oluşu" göz önünde tutularak ve ilk baskıdaki iki ciltlik düzene uyularak, iki bölümlük bir cilt halinde yayımlanmıştır: *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çeviren: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984 (Ed.N.)

celiği hem de niteliği beklentilerimin çok altındaydı. Kavranması çok güç bir kuram ile yetersiz veriler arasındaki bu dengesizlik, kuramsal modellerim olarak iş görmelerini beklediğim söz konusu yazılarda sanat hakkındaki standart Marksist uslamlamanın neredeyse keyfi bir biçimde kullanılmasıyla daha da artıyordu. Sonuç olarak, uzun uğraşlardan sonra, ortaya çıkarta çıkarta Türkçede Hauser'in kitabıyla aynı kuramsal sorunları içeren ama bilgi birikimi açısından ondan çok daha düşük bir nitelikte görünen, yarım yamalak bir kitapçık çıkartabildim.

The Social History of Art hakkındaki anlaşmazlıkların temelinde, onu gerçeklerin kurama uydurulmak için çarpıtıldığı bilimdışı bir kitap olmakla suçlayan eleştirmenlerin iddiaları yatıyordu. O yüzden, son derece kapsamlı kuramsal sorunların üzerine gayet gevşek bir uslamlamayla gitmekten kaçınmak için, bana da sanatçıların biyografileri üzerinde yoğunlaşıp sosyo-iktisadi arka planları ile sanatsal çalışmaları arasında bir ilişki kurmam tavsiye edildi. Böyle bir çalışmaya kalkışınca da, bu sefer bir "Bütün Türk Ressamları Sergisi"nin orta boy kataloğu gibi görünen zavallı bir broşür çıktı ortaya...

Nihayet, önceki yanlış maceralarımdan aldığım derslerin sonucu olarak, somut bir çizgiyi ve mantığı izleyen, sıkı sıkıya bir araya getirilmiş kanıt ve göndermelerle desteklenen, denetlenebilir ölçüde kısa ve öz bir çalışma üretmeye karar verdim. İlk adım olarak, çalışmanın kronolojik menzilini kırk yıl kadar kısaltarak, başlığı "Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)" şeklinde değiştirdim; bu tarihlerden ilki Tanzimat Fermanı'nı, ikincisi ise Osmanlı hanedanının son mirasçısı Şehzade Abdülmecid Efendi'nin sürgüne gönderilişini işaret ediyor. Sonra da, gelişen iktisadi düzenin bazı tipik yönlerini ele alıp bu denetim unsurlarının sözü edilen dönemde Osmanlı resmi üzerinde yarattığı somut etkilerin izini sürmeye karar verdim. Son olarak, bu işi önyargılardan ve temellendirilmemiş varsayımlardan mümkün olduğunca kaçınarak, bir laboratuvar deneyi gibi sürdürmekte karar kıldım. Bu çalışma temelde kuramsal bir bir uslamlama üzerine kurulmuş olduğu için spekülasyonlar bütünüyle boşlanmış değil doğallıkla, ama bu tür çıkarımların spekülatif niteliklerinin altı her zaman çizildi ve deterministik bir dil kullanmaktan bilinçli olarak kaçınıldı.

Üçüncü Bölüm'de sunduğumuz söyleşilerde dile getirilen ve somut kanıtlarla yeterince desteklenmediği hissedilen bazı önemli noktalar yeniden dile getirilmeye ve vurgulanmaya çalışıldı. Bu söyleşiler sorulan sorular hakkında birbirinden son derece farklı kanıları olan uzmanlarla yapıldı. Konuştuğumuz kimse izin verdiği sürece bütün söyleşilerde bir kayıt cihazı kullanıldı, ama özgün konuşmalarda birçok sapma ve tekrar olduğundan pratiklik kaygısıyla metinlerin özetleri sunuldu.

Metinde, Türk siyasi, iktisadi, toplumsal ve kültürel tarihinin tamamı, kaçınılmaz olarak şematik bir biçimde de olsa, yeniden yazılmaya çalışıldı. Sunulan çok büyük miktarda bilgiyi basit bir biçimde düzenleyebilmek için, her alt-konu ayrı bir bölüm halinde ele alındı. Bütüncü bir dünya görüşünün savunulduğu Marksist bir tezde böyle bir sunuş tarzını benimsemenin yanıltıcı felsefi içerimleri olduğunu kabul ederim, ama itiraf etmem gerekir ki kafa karışıklığı yaratma tehlikesi yüzünden bütün bu malzemeyi bir araya getirmeyi göze alamadım. Ancak, bu metnin uslamlamasını hakkıyla izleyebilmek için, okurun bu eksiği, ayrı ayrı sunulan kısımları kendi başına birbirine bağlayarak gidermesi kesinlikle şarttır; zira ben de bu kısımları birbirlerini tamamlayacakları şekilde yazdım.

Bibliyografya hazırlanırken, ele alınan konu hakkında en azından standart bilgilerden başka bir şeyler içeren kaynaklar bulmaya özen gösterildi. Bu da tuhaflık olsun diye değil, yenilikçi bir şeyler yakalama umuduyla yapıldı ki bütün özgün araştırmaların amacı da tanım gereği budur zaten.

Bölümlerin sırası, paragrafların yapısı, hatta kullanılan sözdizimi tipleri ve seçilen sözcük dağarcığı bile, okur üzerinde belli bir etki yaratmayı amaçlayan bir öndüşüncenin ürünüdür; bu örüntüdeki olası herhangi bir başarısızlığın sorumluluğunu bütün kalbimle üstleniyorum.

Son olarak, ileride bu çalışmayı kusurlarından arındırmayı, ondan yola çıkarak bir doktora tezi hazırlamayı umduğumu belirtmem gerekiyor, ama itiraf etmeliyim ki ileriki ek ciltlerde tarihsel kapsamı genişletme planlarımdan vazgeçtim, çünkü son iki yüz yıl boyunca Türkiye'de aslında çok az şeyin değiştiğini, son yüz elli yılda ise sadece giyim kuşam modasının değiştiğini anlamış bulunuyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

Kuram

Sanat Sosyolojisi, sosyolojinin kendisinden kısa bir süre sonra özerk bir konu olarak ortaya çıktı. Bu konu hakkındaki çalışmaları 19. yüzyılın başlarında Proudhon başlatmıştı,[1] sonraları Guyau da bu konuya hasredilmiş olan ve 1889'da yayımlanan bir kitap yazdı;[2] 20. yüzyılın başına gelindiğinde Sanat Sosyolojisi bağımsız bir disiplin olarak yerleşiklik kazanmıştı.[3] Sanat Tarihi ise öteden beri vardı ve Sanat Sosyolojisi bu daha eski bilim dalı içinde çoktan sınıflandırılmış olan malzeme sayesinde gelişti.

Felsefeyi geniş anlamıyla, yani özgür düşünce anlamıyla ele alırsak, bilimin öncüsü olarak görebiliriz. Aynı şekilde, sözel dil kullanma zorunluluğunu aşan bir özgür düşünce ve dışavurum biçimi olduğu düşünülebileceği için sanat da felsefenin öncüsü olarak görülebilir. Böylece, sanatla bilim arasında bir ilişki kurulabilir. Fakat sanatı, Max Raphael'i izleyerek,[4] "zihnin tahakküm altına alınmamış kesimleri"yle ilgilenen bir alan olarak gördüğümüzde ve "sanatın yeniden üretim yasalarının bilinmediği" gerçeğini kabul ettiğimizde, sanatın tikelliklerini bilimsel olarak ifade etmenin ne denli güç olduğu ortaya çıkar. Eğer sanatın anlamının hayata "yepyeni" bir bakış getirmek olduğunu ve sınırlarının sonsuz olduğunu düşünüyorsak söz konusu yasaların hiçbir zaman bütünüyle kavranamayacağını kabul etmemiz gerekir. Dolayısıyla, sanat hayatın baskı altına alınmamış kesimlerini anlama çabası ve bu çabanın sanatçı tarafından izleyiciyle iletişim kurmak amacıyla dışavurulması olarak görülebilir. Demek ki, sanatsal çalışma, yeniden üretim yasaları bilinmediği için, Marksist anlamda sıradan yaratıcı emekten farklıdır.

Yukarıdaki akıl yürütmeyi kabul ediyorsak, sanatı anarşi olarak gören Kautsky[5] ve Troçki'ye[6] de katılabiliriz. Zaten böyle olmasaydı, bir sanat yapıtının biricikliğini ortadan kaldırmak ve onu dar anlamda "yeniden üretmek" mümkün olurdu.

Bu yüzden, sanatsal çalışmayı sıradan emek olarak ve/veya sanatsal üre-

timi bütünüyle denetlenebilir bir nedenselliğin determinist sonucu olarak görmenin bir hata olduğunu düşünüyoruz. Ancak sanatı "anlaşılmaz olan"ı anlama ve ifade etme çabası olarak gördüğümüze göre, sanatsal yapıt yaratmanın koşullarını, bu "anlama çabası"nın dışavurumunu bilimsel metodolojinin sınırları içinde araştırmanın mümkün olduğunu kabul edebiliriz. Demek ki, katı bir determinizme ve nedenselliğe sahip kapalı bir sisteme ulaşmanın imkânsız olduğunu kabul etsek bile, Sanat Sosyolojisi'nin konusunu "sanatsal yapıt yaratmanın sosyolojik koşulları hakkında bilimsel araştırma" yapma olarak gördüğümüz takdirde bu alanın bağımsız bir disiplin oluşturduğunu onaylamak olasıdır.

Aslında, sanatsal ürünleri oluşturan koşulların sistematik bir çözümlemesini yapmaya çalışan birçok girişim olmuştur. Bu girişimlerin bazıları, mesela Gestalttheorie savunucusu Hans Sedlmayer,[7] Fransız Akademisi üyesi René Huyghe,[8] Fransız yazarlar Charles Lalo[9] ve J.P. Weber,[10] Alman yazarlar Richard Müller-Freienfels[11] ve David Katz,[12] çalışmalarını psikolojik bir açıklama etrafında odaklamışlardır. Leonardo da Vinci hakkındaki yazıları da dahil sayısız çalışmasıyla Sigmund Freud, E.H. Gombrich,[13] Gérard Mendel[14] ve Ernst Kriss[15] gibi başka düşünürler ise çabalarını psikanaliz üzerinde yoğunlaştırmışlardır.

Bir başka grup ise sanatsal ürünlerin oluşumundaki "gizem"i, yaratılan nesneleri çözülecek bilmeceler gibi ele alarak açıklamaya çalışmıştır. Bu kuramcıların önemli bir kısmı, konu hakkındaki temel fikirlerini *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915; *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çeviren: Hayrullah Örs, Önsöz: Mazhar Şevket İpşiroğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayını, İstanbul 1973) adlı kitabında dile getirmiş olan Heinrich Wölfflin'in okuluna dahildirler. Wölfflin'e göre, bir yapıtın üslubu, sanatçının ruh durumuyla malzeme katkısında bulunduğu bir çağın tinsel konumunu ifade eder. Wölfflin'in baş öğrencisi Henri Focillon da benzer bir düşünce hattını izler, ama öğrencilerinin çoğu şu tezi savunur: "Bir sanat yapıtı, önceden yaratılmış biçimler dışında hiçbir şeyle ilişkisi olmayan, kendi başına çözümlenip açıklanabilecek, inşa edilmiş bir biçimden başka bir şey değildir."[16] Dolayısıyla, bu düşünürler August Comte tarafından "insan adlarını, hatta halkların adlarını bile içermeyen bir tarih"[17] olarak tanımlanıp eleştirilene benzer bir anlayışı desteklerler.

Max Dvorak'ı (1923) izleyen ve aralarında J. Wilde ve K. Swoboda'nın bulunduğu bir grup sanat yapıtlarını tinin gelişim tarihinin bir işlevi olarak ele almışlardır. Dvorak 1920'de şöyle yazmıştır: "Sanat biçimin sorunlarının çözülmesinden ve görevlerinin evrimleşmesinden ibaret değildir, her zaman ve her şeyden önce, insanlığa, insanlığın dini, felsefesi veya şiiri kadar tarihi-

ne de egemen olan fikirlerin ifadesidir de. Sanat tinin genel tarihinin bir parçasıdır."[18]

1920'lerde kurulan ve Hegel felsefesiyle arasında bariz bağlar bulunan söz konusu okulun yanı sıra, 19. yüzyılın sonlarında bir kuram, "Kuntswellen" (sanatsal istek) kuramı geliştirmiş olan Alexis Riegl'den kaynaklanan yapısalcı bir sanat anlayışı da boy göstermiştir. Bu kuram, birçok düşünürün sanat kavramını salt bireysel bir tarzın sonucu olarak görmekten vazgeçmesine neden olmuştur. Sanatsal üretim kolektif bir "sanatsal isteğin", tinsel yapının ürünü olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yapının insanlığın üç tarihsel döneme ayrılmış kültürel ve siyasi örüntüsü tarafından oluşturulduğu düşünülüyordu: Antik Dönem, Ortaçağ ve Modern Dönem. Sanat, ilk iki dönemde dinle, son dönemde ise bilim ve felsefeyle yakından bağlantılı görülüyordu.[19]

Daha 1860'larda, Hippolyte Taine, sanat yapıtının bir bütün tarafından, genel tinsel durum ve ahlak ortamından ibaret olan bir bütün tarafından belirlendiği görüşünü savunuyordu,[20] ama sanatçının kişiliği içinde bulunduğu tinsel ve ahlaki ortamdan etkileniyor olsa bile, yapıtın aslen sanatçının benliğinin bir parçası olduğunu düşünüyordu. Taine'in bu "ortam-odakh" yaklaşımı, sonraları Jacob Burckhardt tarafından geliştirilerek, sanat tarihini kültür tarihinin bir parçası olarak ele alan "Kulturgeschichte" geleneğine dönüştürüldü. Ama bu yöntem doruk noktasına, yüzyıl dönümünün hemen ardından Amy Warburg'un yazılarıyla ulaştı. Warburg 1902'de yayımlanan "Portre Sanatı ve Burjuva Floransası" adlı yazısında şöyle diyordu: "Jacob Burckhardt, ideal veya pratik talepleri nedensellikler olarak kavramak amacıyla her sanatsal ürünle çağdaş arka planı arasındaki ilişkiyi araştıran üçüncü bir ampirik araştırma yolu oluşturma çabalarını hiç gevşetmedi."[21] Bu okulun önde gelen üyelerinden biri de, modern ikonolojiyi bizatihi sanat düzeyine çıkaran Erwin Panofsky idi.

Bu arada, "insan toplumlarına, toplumsal grup kurumlarının, inançların ve öğretilerin iç içe geçmiş oldukları ve birbirlerinden yalıtılmış biçimde incelenemedikleri bütünlükler veya sistemler olarak bakma"[22] iddiasında olan Marksist sosyoloji ise, kendisine bağlı olanlar arasında birçok Sanat Sosyoloğunun ortaya çıkması için verimli bir zemin oluşturuyordu.

Marksizmin Sanat Sosyolojisine uygulanan özgül öğretisi olan Tarihsel Materyalizm'e son belirtimini, "genelde toplumsal, siyasi ve düşünsel hayatın özelliklerini üretim tarzı belirler" diyen Karl Marx ve Friedrich Engels vermiştir. Bu fikir, yazarların özellikle şu yapıtlarında açımlanır: 1844'te Marx tarafından yazılan iktisadi ve felsefi elyazmalarıyla yayımlanan *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (1844; Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine

Katkı), Marx ve Engels'in ortak çalışmaları *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik* (1844; *Kutsal Aile ya da Eleştirel Eleştirinin Eleştirisi*) ve *Die deutsche Ideologie* (1845-46; *Alman İdeolojisi*), Marx'a ait *Misère de la philosophie* (1847; *Felsefenin Sefaleti*) ve *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* (1859; *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*) ve Engels'e ait *Vier Briefe über der historischen Materialismus* (1890, 1893-94; Tarihsel Materyalizm Üzerine Dört Mektup).[23]

Tarihsel Materyalizm, bütün diğer materyalist tarih yorumlarından, toplumsal sistemlerin yükseliş ve düşüşünü toplumdışı etkenlerin bir sonucu olarak açıklamayı reddetmesiyle ayrılır. Zira, ilk olarak, verili herhangi bir alanda bu toplumdışı, doğal etkenler görece sabit kaldıkları halde toplumsal hayat daha değişkendir; ikinci olarak, insanın toplumsal bir bağlam içinde sergilediği davranışların özgül niteliklerini fizik ve biyoloji kategorilerine indirgemenin mantıklı bir yolu yoktur. Tarihsel Materyalizm diğer öğretilerden, denetleyici mekanizmalar arayışına girerek bilimsel bir statü talep etmesiyle de ayrılır. İdealizmin toplum yorumlarını, fikirlerin kabulünün ve kökeninin fikir olmayan bir şeye bağlı olduğunu göstererek safdışı eder ve fikirlerin kendilerinin –toplumsal bir ortamda birer araç olarak işlev gördüklerinde– sınıf çıkarlarının dolaysız ve yüceltilmiş ifadeleri olduğunda ısrar eder.[24]

Tarihsel Materyalizm kuramının temelinde yatan pozitif ilkeler şunlardır:

1. Mevcut her kültür yapısal olarak iç içe geçmiş bir bütündür.

2. Kültür iç içe geçmiş bir bütün olmanın yanı sıra, gelişme halinde olan bir bütündür de. Gelişmekte olan toplumsal bütündeki bağımsız değişken, yalnızca bir toplumdan ötekine geçişin nedenlerini değil aynı zamanda herhangi bir zaman diliminde mevcut olan hâkim kültür örüntüsünü de açıklayacaktır. Bu bağımsız değişken, "üretim tarzı"dır. Sivil toplumun anatomisi de siyasi iktisatta aranmalıdır. Bağımsız değişkenin, iktisadi üretim tarzı olduğu görüşü, Engels'in 25 Ocak 1894'te Starkenberg'e yazdığı mektubun gösterdiği gibi, iktisadi gelişmenin kültürel ürünlerinin bu gelişme üzerinde tepkimede bulunduklarını yadsımaz. Ayrıca, Tarihsel Materyalizm toplumsal geleneğin, kültürün maddi-olmayan yönlerindeki değişme hızını değiştirmekte oynadığı rolü de yadsımaz; Marx'ın *18 Brumaire*'de yazdığı gibi "bütün ölü kuşakların gelenekleri yaşayanların beyinleri üzerine bir kâbus gibi çöker."

3. Tarihsel Materyalizm, toplumun iktisadi yapısı ile, "üretim ilişkilerinin toplamı"nı kasteder. Doğal hammaddelerin, icatların, mevcut becerilerin, tekniklerin ve bilginin birer parçası oldukları maddi üretim güçlerini içeren üretim ilişkileri, bütün kültür kompleksinin gerçek temelini oluşturur.

4. İktisadi üretim tarzı, bireylerden bağımsız belli toplumsal ilişkilerde ifade edilir.

5. Toplumun sınıflara ayrılması, mevcut sınıf ilişkilerini ifade eden ve hâkim sınıfın iktidar ve otoritesini ya pekiştiren veya tahrip eden farklı –siyasi, etik, dini ve felsefi– ideolojilere yol açar. Marx'a göre, "her çağda, egemen düşünceler egemen sınıfın düşünceleri olmuştur."

6. Her toplumsal düzende maddi üretim gücünde sürekli bir değişim vardır. Özellikle kapitalizmde bu durum, üretim araçlarındaki gelişmede tezahür eder.

7. İlkel komünizmin ortadan kalkmasından beri bütün tarihe bir sınıf mücadeleleri tarihi olarak bakılabilir. Bu arada, ideallerle ilgili her mücadele siyasidir ve bu mücadelenin yansımalarına siyasi bir açıdan bakılabilir.

8. Kapitalistler ile proletarya arasındaki mücadele, toplumsal muhalefetin son tarihsel biçimini temsil eder, çünkü bu mücadele mülk sahiplerini değiştirmeyi amaçlamak yerine, özel mülkiyetin varlığını sorgulamayı amaçlar.[25]

Tarihsel Materyalizmin temel ilkelerini içeren yukarıdaki şemadan da görülebileceği gibi, konu anlaşmazlıklara son derece açıktır ve gerçekten de sosyal bilimciler tarafından bir yüzyıldır yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Ama ben bu çalışmanın dar sınırları içinde, bu anlayışların geçerliliğine dair bitimsiz tartışmalara girmek yerine, sadece bir toplumun iktisadi "altyapısı" ile –sanatsal üretimleri biçiminde gözüken– kültürel "üstyapısı" arasında temel bir bağ olduğunu göstermeye ve kanıtlamaya çalışacağım.

Doğrulayıcı kanıtlar göstermeyi başarabilirsem, Tarihsel Materyalizmin daha önce de dikkat çektiğim şu temel fikrinin geçerli olduğunu belirten bir katkıda bulunmuş olacağım: "Genelde toplumsal, siyasi ve düşünsel hayatın özelliklerini üretim tarzı belirler."

İzlediğim yöntem, belli bir dönemde belli bir toplumu ele alıp bu toplumun siyasi tarihini, iktisadi sistemini ve toplumsal yapısını çözümleyerek günümüzdeki estetik beğeniyi biçimleyen hâkim kültürü ve ideolojiyi kavramaya çalışmaktan ibaret. Sonuç olarak, başlıca sanat üsluplarını ele alıp, daha önce sunulmuş olan ve söz konusu toplumun iktisadi yapısından başlayarak sanatsal üretimine kadar giden zincirle bu üsluplar arasında bir bağ kurmaya çalışacağım. Bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu'na kapitalizmin girişi ile Osmanlı Resmindeki üslup dönüşümü arasında geçerli bir ilişki olup olmadığını sınamaya çalışacağım. Böyle bir ilişkinin izini sürebilmek için, kapitalist iktisadi sistemin, Osmanlı kültürüne tamamen yabancı iki kültürel veçhesini ele alıp, İmparatorluğa kapitalizmin girişinden sonra bunların Osmanlı Resmi üzerinde nasıl bir etki yarattıklarını araştıracağım. Bu çalışmanın çözmeye çalıştığı başlıca soru, yani bir toplumun iktisadi sistemi ile sanatsal üretimi arasında bir ilişki olup olmadığı sorusu, bu özgül mekanizmayla açık seçik bir biçimde yanıtlanmış olacak.

İKİNCİ BÖLÜM

Türk Toplumu ve Resim

A. Başlangıçtan Tanzimata Türk Toplumu ve Resim

1. Tanzimata Kadar Siyasi Tarih

Orta Asya'nın savaşçı göçebe halklarından biri olan Türkler birçok yüzyıl boyunca batıya göç etmişler ve 1071'de Malazgirt'te Bizanslılar karşısında askeri bir zafer kazanarak Anadolu'ya girmişlerdir. O tarihten sonra Küçük Asya'da birçok feodal beylik kurmuşlardır, ama günümüzdeki Türkiye aslen, 14. yüzyılın başlarında oluşmuş olan ve çeşitli Türk kabileleri ile yerli halktan unsurlar içeren Osmanlı Devleti'nden doğmuştur.

Başlangıçta Bursa yakınlarında konumlanmış olan Osmanlı Devleti, diğer Türk beyliklerini ve Batı Anadolu'daki Bizans topraklarını kendine katarak hızla genişlemiştir. 1356'da Osmanlılar Çanakkale üzerinden Avrupa'ya girerek Balkan yarımadasındaki fetihlerine başlamışlardır. 1402'de Timurlenk'in Sultan I. Bayezid'i Ankara'da yenilgiye uğratması bir çözülmeye neden olmuşsa da, Osmanlılar 1420'lere gelindiğinde kendilerini yeniden toparlayıp genişlemeyi kaldıkları yerden sürdürmüşlerdir. 1453'te Konstantinopolis fethedilip İmparatorluğun başkenti yapılmıştır ki bu tarih aynı zamanda Bizans Devleti'nin sonu anlamına gelir. 15. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Balkanların tamamı ve Anadolu'nun büyük bir bölümü Osmanlı kontrolü altındaydı; yüz yıl sonra batı sınırları Viyana'ya 500 km. kadar yaklaşmıştı. Doğuda, Anadolu'nun geri kalan kısmı, İran'a ait bazı bölgeler, Mezopotamya ve Arabistan'ın tamamı, Malta'nın doğusundaki Akdeniz adaları ve Afrika'daki Mısır, Sudan, Libya, Tunus, Cezayir ile, kuzeyde Karadeniz'in kuzeyindeki geniş topraklar imparatorluğa katılmıştı ve bütün bunlar sonunda ortaya yaklaşık sekiz milyon kilometrekarelik bir alan çıkmıştı.[1]

Ancak, yaklaşık yüz yıl süren bir duraklama döneminden sonra, özellik-

le de 1683'teki başarısız Viyana kuşatmasından sonra, Osmanlı toprakları düzenli olarak küçülmeye başladı ki bunun ilk tezahürü de 1699'daki Karlofça Antlaşması'ydı.

Bu tarihten sonra, İmparatorluk gittikçe yoğunlaşan bir krize girdi ve 1774'te Rusya karşı sürdürülen altı yıllık savaşı sona erdiren Küçük Kaynarca Antlaşması ile Osmanlılar bağımsız bir dünya gücü olma konumlarını kaybettiler; Osmanlı mülkünün kaderi gittikçe artan bir şekilde Avrupa'nın büyük güçleri tarafından belirleniyordu.[2]

Rusya'nın Türkiye'deki Ortodoks Kilisesini koruma bahanesiyle Osmanlıların içişlerine karışma hakkını kayda bağlayan bu antlaşma, Doğu Sorunu'nun –bir sonraki yüzyılın siyasi tarihini meşgul eden, Osmanlı mirasını paylaşma sorununun– ilk siyasi göstergesiydi. Doğu Sorunu, Rusya ile Avusturya'nın Akdeniz'e ulaşma arzularının yol açtığı çatışmanın; Britanya'nın Türkiye'nin Hindistan yolunu kapatmasını önleme çabalarının ve gayrimüslim Osmanlı tebasının genellikle reform talepleri ardına gizlenen bağımsızlık isteğinin sonucu olarak özetlenebilir.[3]

İmparatorluğun bütünüyle parçalanma ve çökme tehdidiyle karşı karşıya kalması, yöneticileri ülkenin eski gücüne kavuşmasını sağlayacak çareler bulma arayışına teşvik etti.

İlk reform dalgası daha III. Mustafa'nın hükümdarlığı sırasında (1757-74) başlamıştı;[4] onun oğlu, 1789'da muhafazakâr amcasının ardından başa geçen III. Selim, tahta çıkmadan önce Fransız kralı ile gizli gizli mektuplaşan Avrupa yanlısı, sistematik ve kararlı bir reformcuydu. III. Selim Fransız kültürüne hayran olmasına rağmen, kendisini, 1798'de Napolyon'un emriyle, Hindistan'a giden yolu emniyet altına almak amacıyla, Batı emperyalizminin İmparatorluğa yaptığı ilk büyük askeri müdahaleye maruz bırakanlar gene Fransızlar oldu. Fransızlar, Türklerin 1802'de İngiltere ve Rusya ile ittifak kurması sonucu yenilgiye uğratılmış olsalar da, bu savaş sırasında öne çıkan bir komutan olan Kavalalı Mehmed Ali Paşa, yakın gelecekte İstanbul hükümetine karşı çok önemli bir tehdit oluşturacaktı.

III. Selim'in 1807'de tahttan indirilmesinden sonra, gerici IV. Mustafa kısa bir süreliğine tahta geçti; ama bu kez de reformistler saldırıya geçip, 1808'deki mücadele sırasında Selim'in katledilmesinden sonra, II. Mahmud'u tahta geçirdiler. Yeni Sultanın yönetimi altında, ülkenin Avrupalılaştırılması yeni bir eksene girdi. II. Mahmud iktidarı ele geçirdikten hemen sonra, mutlakiyetçi devlete karşı halkın anayasal haklar kazanması yönünde atılan ilk adım olarak görülebilecek bir anlaşmayla Âyan'a bazı haklar tanıdı.[5] Daha sonra reformlarını sürdürdü ki bunlar arasında 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın tam bir katliam yapılarak ortadan kaldırılması da vardı.

Bu arada, Yunanistan'da Rusya ve İngiltere tarafından desteklenen bir halk ayaklanması yaşanıyordu. Asileri bastırmayı başaramayan Sultan, en sonunda Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa'dan yardım istedi. Mehmed Ali'nin oğlu İbrahim Paşa 1827'de Yunanlıları yenilgiye uğrattı, ama hem onun hem de Osmanlıların donanması, 20 Ekim'de Rusya, İngiltere ve Fransa'nın oluşturduğu müttefik kuvvetler tarafından Navarin Savaşında yok edildi; ardından Rusya Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etti. Bu savaşın sonunda, 1829'da yapılan Edirne Antlaşması, 1832'de Yunanistan'ın bağımsızlığını kazanmasıyla sona eren bir dizi olaya yol açtı.

1831'de Mehmed Ali Paşa başkaldırdı ve paşanın Suriye'yi işgal eden oğlu Osmanlı ordusunu Konya ve Kütahya'da yenilgiye uğrattı. Mısır kuvvetleri ona ulaşmaya hazırlanırken, İngilizlere yaptığı yardım talebi kabul görmeyen Sultan istediği yardımı Rusya'dan aldı. Rusya'dan şüphelenen İngiltere, başlangıçta İngilizlerin Hindistan Yolu'nu kontrol etmesi tehlikesine karşı Mehmed Ali'yi desteklemiş olan Fransa ile birlikte arabuluculuğa sıvandı. Sultan'ın Adana, Girit, Libya ve Şam'ın valiliğini Mehmed Ali'ye vermeyi kabul etmesiyle sorun çözüldü. Ama kısa bir süre sonra, Mehmed Ali kendi bölgelerindeki ticareti kontrol altına alma kampanyasına girişti. Bundan memnun kalmayan İngiltere, 1838 tarihli Baltalimanı Ticaret Anlaşması karşılığında Mısır'a karşı Osmanlılara destek verdi. Söz konusu anlaşma İngilizlere İmparatorluk içinde serbest ticaret hakkı tanıyordu. Sonraki birkaç yıl içinde Anlaşma'ya birçok Avrupa ülkesi dahil oldu ve 1839'ta –Batı yanlısı reformlara dair çok geniş bir plan olan– Tanzimatı resmen başlatan Gülhane Hatt-ı Humayunu ilan edildi.

2. Tanzimata Kadar İktisat

Osmanlı İmparatorluğu en baştan beri askeri-feodal bir devletti; iktisadı askeri odaklı bir sisteme dayanıyordu. "Tımarlar", getirdikleri gelirler arttıkça "Zeamet" ve "Has" adını alsa da, iktisadi düzene genelde Tımar Sistemi deniyordu. Buradaki genel fikir, tıpkı Selçukluların ikta'sı ve Bizanslıların Prenoia'sında olduğu gibi, derebeylerinden oluşan bir sınıfa, merkezi iktidara karşı belli yükümlülükleri yerine getirmeleri karşılığında toprak ihsan etmekti.[6] Gayrimüslimlerden ele geçirilmiş her tarım toprağı Sultan'ın mülkü sayıldığı için, Tımar Tımarlı Sipahi'nin malı değildi; devletin süvari kuvvetlerine belli sayıda asker (Cebellü) sağlayarak katkıda bulunması karşılığında ona, Sultan adına bu toprağı kullanma izni veriliyordu. Verilecek asker sayısı, Merkez'in daha önceden tahmin ettiği olası tımar gelirine göre saptanıyordu.

Osmanlı iktisadi sisteminin kendine özgü bazı özellikleri vardı. Bunlardan biri, göçebeliğin bütün zamanlarda sosyo-iktisadi örüntü üzerinde etkisini sürekli hissettirmesiydi. Bir diğeri ise, merkezi devletin ülkenin iktisadi kullanımı üzerinde kurduğu bunaltıcı denetimdi. Bu iki özellik kapitalist bir iktisadın oluşumu üzerinde geciktirici bir etkide bulunuyordu, çünkü göçebe kabilelerin baskısı ticaret kentlerinin ve bir burjuva sınıfının gelişmesini önlerken, ülkenin artık değerinin merkezi devlet tarafından sömürülmesi, bir piyasa iktisadının inşa edilmesine yardımcı olabilecek fazla üretim hevesini kırıyordu. Aslında, Osmanlı Devletinin resmi iktisadi siyaseti her zaman üretim-öncesi bir nitelik taşıyormuş gibi görünmektedir. Tımar sistemindeki temel fikir, yeni topraklar fethedip yağmalamayı teşvik etmekti, zira Tımarlar topraklarını tam da bu fetih ve yağma işini iyi yürütecek şekilde kuran derebeylerine veriliyordu. Aslında, Osmanlı beyliği en başta, bir Gazi Devlet olarak, İslam adına ve Bizans aleyhine sürekli bir askeri genişleme işlevselliğini görecek bir uç-devlet olarak kurulmuştu; temel gelir kaynağı da ganimetti. Küçük beylik gelişip devasa bir imparatorluk haline gelince de bu gelenek sürdü. Devletin asıl uğraşı, her yıl, fethedilen veya kontrol altına alınan ülkelerden ganimet ve vergi geliri getirecek askeri seferler düzenlemekti. İmparatorluğun coğrafi yerleşimi bile, devletin başlıca amacının, haraç almak için Avrupa ile Asya arasındaki ana ticaret yollarını kontrol etmek olduğunu gösterir. Aslında, temel sermaye birikimi ganimet ele geçirme, vergilendirme, duhuliye resmi yoluyla üretim-öncesi zenginleşmenin yaşandığı yıllarda gerçekleştirildiği için, düşüş Osmanlıların erişim alanının dışında olan okyanus ticaretiyle birlikte başlar. Sık sık vergilendirme kaynağı olarak kullanılan elkoymanın da, özel mülkiyetin sınırlı tutulması ve merkezi devletin ticareti sıkı kontrol altında bulundurmasıyla zaten engellenen sermaye birikimi için cesaret kırıcı bir ek unsur olduğu söylenebilir.

Ekonomik sistemin yukarıda sözü edilen genel özellikleri ışığında, Tımar'ın Feodal sistemin basit bir örneği olmadığı, Asya Tipi Üretim Tarzı ile Feodalizmin –ilkinin daha ağır bastığı– kendine özgü bir bileşimini oluşturduğu anlaşılabilir. Tımar'ın bu belirsiz konumu, 14. yüzyılın sonlarına gelindiğinde geçici bir ihsan olma özelliklerini yitirip ırksal kurumlar haline gelmeye başlamalarıyla iyice artmıştır.[7]

Tımarlar, ayrıca, ticari mallar üretmek için de kullanılmaya başlamış, böylece büyük mali değerler yaratma olasılıkları artmıştır.[8] Bu arada, genişleyen imparatorluğun artan harcamaları ve azalan kazançları devleti yeni gelir elde etme araçları aramaya zorlamıştır; bu yüzden 16. yüzyıla gelindiğinde, tımarları Mültezimlere (Tımar'ın tahmini gelirini peşin ödeyen ve ondan sonra da kâr elde etmek için tımarı azami oranda kullanan mukaveleli

kişilere) verme uygulaması genelleşmişti; bu sistem devlet gelirlerinin başka biçimlerinde de kullanılıyordu. Sonraları, Tımarlar Mültezimlere önce birkaç yıl için, sonra da bir ömür boyu verildi; 18. yüzyıla gelindiğinde ise ömür boyu geçerli olan mukavelelerin verasetle sonraki kuşaklara geçmesi kabul edildi. Bu evrim süreci içinde, imparatorluğun birçok parçası yerel beylerin yönetimine terk edildi ve bunun sonucunda merkez tarafından seçilen askeri idarecilerden (Sipahilerden) farklı olarak, merkezi iktidarın etkisinden neredeyse bağımsız bir tür aristokrasi yaratılmış oldu. Sonraları, sürekli olağanüstü vergiler yaratılması, Tımarların müsadere edilmelerini önlemek için Vakıflara çevrilmesi ve bir dizi devalüasyonla Osmanlı para sisteminin çöküşü, Tımar Sisteminin çözülmesine yol açtı.

16. yüzyılda okyanus ticaretinin gelişmesiyle birlikte, Osmanlılar Akdeniz yollarını canlı tutmak için, kendilerini Avrupalılara belli tavizler vermek zorunda hissettiler. Bu da, kapitalizmin hakimiyet kurmasından sonra Avrupa sanayiinde gerçekleşen keskin gelişmeye koşut olarak, Batı mallarının Osmanlı piyasasına gittikçe artan oranlarda girmesine yol açtı. 17. yüzyıla gelindiğinde, para kazanmanın en iyi yollarından biri bir Batı şirketinin İmparatorluktaki ticari acentası (yani "komprador"u) olmaktı; 1700 ile 1840 arasında sınai ve tarımsal üretim durgun olmasına rağmen, dış ticaret genişlemeyi sürdürdü.[9] Tipik bir faaliyet alanı bir Tımar Mültezimi olmak, sonra da bu topraktan elde edilen ürünü Batı'ya ihraç edip, elde edilen kârı iç piyasada satılacak Batı malları ithal etmek için kullanmaktı. 1820'lerde bir Türk mültezim "akıllı bir hükümetin görevi, dış ticareti mümkün olan her yoldan desteklemek ve teşvik etmektir, çünkü toprağımıza değer kazandıran ve üretimimizi servet haline getiren şey dış ticarettir" diyordu.[10]

Daha önce belirttiğimiz gibi, Osmanlılarda tarımsal olarak kullanılan toprağın büyük bölümünün Sultan'a ait olduğu varsayıldığı ve ticaret devlet tarafından sıkı bir biçimde kontrol edildiği için özel mülkiyet sınırlıydı; ama 16. yüzyıla gelindiğinde geleneksel sosyo-iktisadi yapı Tımarlarla birlikte çözülmeye başladı. Tımarlar veraset yoluyla mültezimlere geçtiğinde, başlangıçta devlet mülkiyetinde olan bu topraklar özel mülkiyete ait çiftliklere dönüştü.

Mültezimlerin çoğu, devletten maaş aldıkları için ellerinde belli bir nakit olan Kapıkulları ve Ulema'dandı. Suhte ve Celali ayaklanmaları sırasında, Tımarlar merkezden gönderilen askeri idareciler olan Ümera'nın kontrolü altına geçti; ama bunlar 1683-99 savaşlarına katılmak üzere ayrıldıklarında, tımarlar Eşraf'ın eline geçmeye başladı. Bu insanlar sonradan, 18. yüzyıla egemen olan Âyan konumuna geldiler. Ancak siyasi hırsları 1808'deki Sened-i İttifak'la doruğa çıkmış olan Âyan, 1838-39'da merkezi hükümetin Batı'nın

yarı-sömürgesi olarak Batı iktisadi modelini resmen kabul etmesiyle hüsrana uğradı, çünkü Avrupalı güçler birçok kaprisli yerel paşayla uğraşmaktansa denetlenebilir, tek bir merkezi iktidarla uğraşmayı tercih etmişlerdi.[11]

Âyan bu döneme gelindiğinde siyasi bağımsızlık umutlarını yitirmiş olsa da, iktisadi bağımsızlıkları onaylanmıştı, zira 1839'da Malikâne, yani ömür boyu mukavele sistemi ortadan kaldırılıp toprak mülkiyeti üzerinde vergilendirme uygulanmasına geçilmişti ki bu da tarımsal özel mülkiyetin resmi olarak onaylanması anlamına geliyordu.[12]

Böylece özel mülkiyet kavramı en sonunda sistem tarafından kabul edilmiş oldu, ama kronolojik olarak Batı'yla rekabet edilemeyecek kadar geç kalınmıştı ve Ortaçağ sonlarındaki Avrupa feodalizmine kıyasla bir girişim bağımsızlığı söz konusu değildi. Bunun nedeni merkezi devletin ticaret üzerindeki geleneksel denetimiydi; bu denetim 1838 Ticaret Anlaşmaları ile liberal ilkeler kabul edildikten sonra da örtük bir etki olarak varlığını korumuştu.

Yani, İmparatorluğa kapitalizmi sokma yönündeki çabalar, bir sınai sermaye birikimi ve bir piyasa iktisadı platformu oluşumu üzerindeki kısıtlamalar ve çoktan gelişmiş Batı sanayiinin rekabeti yüzünden verimsiz kaldı. Tanzimat Dönemi'yle ve Tanzimatı önceden haber veren 1838 tarihli Ticaret Anlaşmalarıyla birlikte, ana iktisadi eğilim, Avrupa sanayiine bağlı acenteler ve tüccarlar olma yönündeydi.

3. Tanzimata Kadar Toplumsal Yapı

Osmanlı Toplumu geleneksel olarak, Müslüman ve Gayrimüslim halklar olarak ikiye ayrılabilir.

Müslümanlar ise, kabaca, Yönetici Sınıf, Kasaba Ahalisi ve Köylüler şeklinde üç bölümdür.

Osmanlı toplum hiyerarşisinin başı Sultan'dı. Sultan, ülkenin mutlak sahibi olarak kabul ediliyordu ve I. Selim'in 16. yüzyıl başlarında Halifelik makamına el koymasından sonra, aynı zamanda teokratik bir hükümdar haline de geldi.

Yönetici Sınıfın diğer unsurları Kapıkulları, Ulema ve Tımarlı Sipahiler'di.

Kapıkulları, aslen ve doğrudan doğruya, Sultan adına merkezi devletten maaş alan hükümet memurlarıydı. Başlangıçta devşirme usülüyle Hıristiyanlar arasından seçilirlerdi, ama 16. yüzyıla gelindiğinde bu sınıf, yeniçerilerin Anadolu'dan devşirilmesi ile Müslüman halka da açıldı. Kapıkulları as-

ker veya sivildiler. Hıristiyan çocukları Turnacıbaşı ve adamları tarafından devşirildikten sonra, bir kısmı yeniçeri olmak üzere askeri eğitim görmeye gönderilirlerdi. Onları bekleyen ödüller, ya bir Tımar'ın başına gönderilmek veya kendi hiyerarşileri içinde ilerleyip Ortacıbaşı, Sekbanbaşı ve son olarak da Yeniçeri Ağası olmaktı. Bu ilerlemeye koşut olarak, Ümera sıfatıyla Tımarları yönetmek üzere gönderilebilirlerdi; rütbeleri ne kadar yüksekse başına geçecekleri toprak da o kadar zengin ve büyük olurdu. Bir başka yükselme olasılığı ise Kapıkulu Süvarisi olmaktı.

Devşirilen diğer erkek çocuklar ise uzak yerlerde yönetme eğitimine gönderilir ve buralarda Kapıkulu Süvarisi veya İçoğlanı (saray görevlisi) olurlardı. Bir İçoğlanı Koğuşlar yoluyla terfi ederdi. Eğer Sipahi veya Silahtar rütbesinde kalınmadıysa, Alt Koğuşlar'dan Has Oda'ya kadar ilerlenip burada Saray Teşrifat Ağası veya Alt Koğuşlar Ağası konumuna gelinebilirdi. Buradan sonra da Beylerbeyi, Vezir veya Yeniçeri Ağası konumuna terfi edilebilirdi.

Sivil Kapıkulları'na ait bir başka kategori ise hadımlardı. Hadımların başları, derilerinin renklerine göre Beyaz ve Siyah olmak üzere iki alt gruba ayrılırdı. Beyazlar, önce imparatorluk sarayının iç düzeninden sorumlu Kapıağalığına, sonra da Vezir rütbesiyle Mısır Valiliğine kadar yükselebilirlerdi. Bir kısmı da Sancakbeyi veya Beylerbeyi konumuna çıkabilirdi.

Yönetici Sınıf'ın bir başka önemli grubu ise Ulema idi. Bunlar Medrese mezunları ve çoğunlukla Müslüman kasaba ahalisinin çocuklarıydı, çünkü köylülerin gerekli uzun eğitimi sürdürmeye pek fırsatları olmuyordu. Bir çocuk, ilk öğretiminden sonra Ulema mensubu olabilmek için Medrese'nin beş aşamasını geçmek zorundaydı. Ya yüksek eğitim veren bir öğretmen, ya Danişmend, ya çok imtiyazlı bir mevki olan Müderris veya ülkenin günlük hayatında çok etkili bir konumu olan Kadı (bir cemaatin hem tinsel hem de idari lideri olan bir yargıç) olabilirdi. Ulema mensupları önce Anadolu Kazaskeri, sonra Rumeli Kazaskeri, sonra da Ulema hiyerarşisinin en tepesi olan Şeyhülislam makamına yükselebilirlerdi. Şeyhülislamın ve genelde Ulema'nın gücü, özellikle 1579'da Sokollu Mehmed Paşa'nın öldürülmesinden sonra, Kapıkulları'nın gücünü gerileterek 18. yüzyıl başlarında doruk noktasına ulaşmıştı; Şeyhülislam artık Sadrazam'ın atanması ve yaşamı üzerinde etkili oluyor, etkisi Sultan'a bile uzanıyordu.

Ulema'nın olağan durumda elkoymadan bağışık olağanüstü miras hakları vardı ve bu hak onlara büyük servetler biriktirme olasılığı veriyordu. Aynı zamanda, en azından görece olarak, iyi eğitimli oldukları için, bu nitelikler onları toplumun, kayda değer bir sınıf bilincine sahip olan istikrarlı bir parçası haline getiriyordu.

Tımarlı Sipahiler ülke yöneticilerinin son unsuruydu. İmparatorluğun sosyo-iktisadi sisteminin temelini onların tımarları oluşturuyordu; ama askeri teknolojinin artan karmaşıklığı, imparatorluk topraklarının genişlemesi, askeri seferlerin savunma yönünün ağır basmaya başlaması ve devlet harcamaları için nakit paraya duyulan gereksinmenin artması onları süreci dolmuş bir toplumsal grup haline getirdi, zira 16. yüzyıldan sonra merkezi eğitim gören ve daha hızlı hareket etmek için hep bir arada tutulan bir orduya sahip olmak zorunluluk halini aldı. Nakit para gereksinimi yüzünden tımarlar mültezimlere verilince, bu sistemin Tanzimatla birlikte tamamen ortadan kaldırılmasından çok önce Tımarlı Sipahiler hızla dağılıp köylü halkın arasına karıştılar.

Kasaba Ahalisi, tarım şehirleri dışında çoğunlukla tüccar ve zanaatkârlardan oluşuyordu. Sonraları, Batı sanayiinin rekabeti yoğunlaştığında, zanaatkârların iş sahaları daraldı, tüccarlar da küçük dükkân sahipleri haline geldiler. Bunun bir nedeni de, ticaret üzerindeki sıkı devlet kontrolünün getirdiği sürekli bürokratik baskıydı. Ancak, yönetici konumundaki Ümera 1683-99 Savaşı'na katılmak üzere gittiğinde, ahalinin en zenginleri Tımar Mültezimi olma şansına kavuştular ve onların torunları da 18. yüzyılın Âyan'ı oldu. Kasabalara ilişkin ilginç bir durum vardı: Şeriata göre, kasaba toprakları, eğer üzerinde bir bina varsa ve eğer bu toprak tarım için kullanılmıyorsa devlet mülkü sayılmıyordu. Dolayısıyla, şehirlerdeki evler özel mülktü.[13]

16. yüzyılda şehirler çok kalabalıktı; ama sonraları Suhteler, Celaliler ve bazı Valilerin Ayaklanmalarının başlamasıyla İstanbul dışındaki şehirlerin nüfusu Tanzimat sonrası döneme kadar iyice azaldı; bu sayede devlet bu dönemde taşrada görece bir düzen kurabildi.

Osmanlı toplumunun orta sınıfını oluşturan Kasaba Ahalisine, 16. yüzyıldan itibaren askeri kariyerlerinin yanı sıra ticaret ve zanaat işlerine de atılmaya başlayan, dolayısıyla yarı-askeri bir sınıf haline gelen yeniçeriler de katıldı. Özellikle İmparatorluğun düşüş yıllarında, küçük tüccarlar, zanaatkârlar ve yeniçerilerden oluşan bu karışım, ne zaman Ulema'nın desteğini alsa, devlet mekanizmasının küçük tüccarlar üzerinde kurduğu, onları Batı sanayiinin ezici rekabetiyle başbaşa bırakan baskıyı kişileştiren yüksek devlet memurlarına karşı ayaklandı. İmparatorluk yöneticilerinin dayattığı Batılılaşma reformlarının çoğu orta sınıf tarafından dolaysız bir tehdit gibi görülüyordu, çünkü onların aleyhine yerleşiklik kazanan yabancı yöntemler ve/veya ürünler normalde üst yöneticiler tarafından temsil ediliyor ve ülkeye sokuluyordu. Gelir paylaşımı alanındaki bu mücadele yüzünden, birçok reform girişimine İmân'ı koruma adına karşı kondu, oysa aslında bu karşı koyuş statükoya yatırım yapmış olan orta sınıfın sosyo-iktisadi çıkarlarını simgelemekteydi.

Alt sınıfı köylüler, Reaya oluşturur. Köylüler öncelikle topraklarında kalıp onu işlemekle, oluşan artı değeri devlete veya onun temsilcilerine vermekle ve devletin hizmetlerine katkıda bulunmakla yükümlüydüler.

Eğer toprakları olmadığı halde vergilerini ödüyorlarsa veya topraklarını terk etmek için gerekli vergiyi ödemişlerse, oturdukları yerden ayrılmakta serbesttiler.

Toplumsal bir zorunluluk olmadıkça, köylüler toplumsal sınıflarını değiştiremiyorlardı.

Reaya'nın bir alt kategorisi de göçebe kabilelerdir. Bu kabileler, göçebe yapıları yüzünden diğerleri kadar üretken ve denetlenebilir durumda değillerdi ve dolayısıyla daha az vergi ödüyorlardı; devlet bu yüzden birçok kez onları yerleşik yaşama geçmeye zorlamış, ama başarılı olamamıştır.

Köylüler, doğal olarak, Osmanlı toplumunun en üretken ve en kalabalık kesimiydi, ama siyasi güçleri olmadığı için en az onlardan bahsedilir.

Gayrimüslimler de benzer bir toplumsal sınıflandırmaya tâbiydiler; tek farkları, 1839'da açıklanan Tanzimat ilkelerine kadar resmen dinlerini değiştirmedikçe askeri veya idari makamlara kabul edilmemeleriydi. Hem mesleki seçenekleri sınırlı olduğu için hem de Batı toplumuyla aralarındaki kültürel yakınlık sayesinde çoğunlukla banker, büyük tüccar ve zanaatkâr oluyorlardı. Özellikle 1838'deki Ticaret Anlaşmaları'ndan sonra, gayrimüslimlerin yurttaşlık statülerinin dış ticarette kullanılmaları amacıyla pekiştirilmesi Tanzimat ilanının temel nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Gayrimüslimler kendi iç toplumsal ve dini meselelerinde geleneksel olarak özerk bırakılıyorlardı, ama Haraç ve Cizye (bazen de İspençe) denen fazladan vergiler ödemeleri gerekiyordu.

4. Tanzimata Kadar Kültür, İdeoloji ve Estetik Anlayışlar

Osmanlı toplumunun yöneticileri olan Türklerin karakterini belirleyen üç önemli etken vardır. Her şeyden önce, geleneksel olarak göçebe ve asker bir halktırlar.[14] Gezgin halklar ya ihtiyaçları olan malları yağmalamak veya başkalarından aldıkları şeyleri korumak için daima genel bir alarm durumunda oldukları için, bu iki özelliğin zorunlu olarak birlikte varolduğu söylenebilir. Üçüncü etken olan İslam ise, Türklerin çoğunluğu tarafından dokuzuncu yüzyıl civarında benimsenmiştir.[15]

Aslında, Tanzimat-öncesi Türk grafik sanatları, İslami ve gayri İslami olarak ikiye ayrılmalıdır, çünkü Müslümanlığın bu tür faaliyetler hakkında katı bir biçimde tanımlanmış kendi kuralları vardır. Kur'an, resmi açık açık yasak-

lamasa da, ikon üretimini yasaklayarak bunu üstü kapalı bir biçimde yapmıştır;[16] canlı şeylerin resimlerini çizenlerin Allah'ın yaratıcı güçlerine sahipmiş gibi davranan, dolayısıyla da Cehennem'de cezalandırılacak olan günahkârlar olduğunu belirten hadis sonraları bunu açık seçik ortaya koymuştur.[17]

Hauser'in kuramlarına göre,[18] İslam-öncesi Türkler, Orta Asya'dan gelen göçebe kabilelere mensup oldukları için, grafik sanatlarında daha çok animistik-geometrik bir üslup geliştirmiş olmalıdırlar. İpşiroğlu da "bozkır sanatı"nın animizmi konusunda aynı fikirdedir,[19] ama verdiği örnekler, Hauser'in göçebe kültürlerin ilk aşamalarında yaygın olduğunu ileri sürdüğü basit geometrizmden çok daha gelişkindir.

Yunan sanatı Doğu sanatıyla Helen İmparatorluğu yoluyla temas kurup Greko-Budist sanatı oluşturmuş; bu sanat da tapınaklarındaki Budist ve Manici yapıtlar aracılığıyla Türkistan'da etkili olmuştur. Nitekim, Turfan kazılarının açığa çıkardığı gibi, Türkistan Sanatı 10. yüzyıla doğru, Uygurlarla birlikte doruk noktasına ulaşmıştır.[20] Bu arada, Orta Asya'nın kuzey bölgelerindeki Türk kabileleri de, kendilerine ticaret yolları üzerinden ulaşan Greko-Budist kültürden etkilenmişlerdi, ama klasik açıdan bakıldığında onun kadar güzel olmasa da çok daha dışavurumcu bir sonuç ortaya çıkmıştır. Bu sanatın en son örnekleri, Üstad Mehmed Siyah Kalem'in muhtemelen 15. yüzyıl Türkistanında yapılmış olan çizimleriydi. Hareketi, kronolojik bir yanyanalık içinde dondurmaksızın plastik deformasyon yoluyla dışavurma çabası, Bozkır Sanatı'nın yüzyıllar boyu süren ve Siyah Kalem'in çizimlerinde de görülen çok önemli bir özelliğidir.[21] Ama bu son dönem yapıtlarında, tipik bozkır çiziminin doğalcılığından sapan, sanatsal gösterişiyle onu aşan bir tür soyut dışavurumculuk söz konusudur.[22] Moğol Sanatı'nda da aynı üslup gözlenir.[23]

Osmanlıların geleneksel kültürü, Müslümanlığa dönmelerinden beri İslami Cihad'ın hizmetinde olan bir askeri kahramanlık ruhunun ürünüdür.[24] Önceki göçebelik döneminden kaynaklanmış gibi görünen bu militan ruh, aslında, dünyanın geri kalanına karşı mücadele vermeyi temel ilkelerinden biri olarak gören İslam'ın pratik felsefesine olduğu kadar, bu otoriter-totaliter dinin yalnızca bir inanç sistemi değil, hayatın bütün veçhelerini yönlendiren yasalardan oluşan kapalı bir yapı olduğunu ilan eden dünya görüşüne de uygun düşüyordu.[25]

Klasik Osmanlı zihniyeti şu üç direk üzerine kuruluydu:

1. Kuran'ın değişmez metni ve onun tamamlayıcısı hadisler,
2. Önselci, tümdengelimci ve spekülatif yapısıyla Aristo mantığı,
3. Tasavvuf, Fıkıh ve Şeriat'a dayalı, somut bir tür idealizm meydana getiren mistik gelenek.[26]

İslam'a göre, Dünya fâni, Ahiret bâkidir, tek gerçeklik Allah, geri kalan her şey aldanmadır; kendini fâni ve aldatıcı şeylere adamak İslami ilkelerle çelişmek demektir.[27] Dolayısıyla, birey ve sorunları önemsiz görülür,[28] "katı anlamda bir gerçekçilik"ten söz edilemez[29] ve ana noktalarla ayrıntılar arasında ayrım yapılmaz.[30] Geleneksel Müslüman için varolmayan bir başka kavramsa eleştiridir, zira eleştiri geçmişe bugünün gözünden bakmak demektir,[31] oysa Müslüman düşüncesinde tarihsel kronoloji bulunmaz.[32] Aynı zamanda felsefe de dinin yıldırıcı baskılarıyla kısıtlanmıştır.[33]

Ortaçağ boyunca İslami hâkim sınıflar, Avrupa'daki Hıristiyan muadillerinin tersine, kendilerini toplumun alt tabakalarından gelebilecek her türlü etkiye kapatmışlardır.[34] Redfield'ın sanayileşmiş, medeni, yönetici sınıfların kültürleri ile tarımla uğraşan, kırsal bölge plebleri için geliştirdiği terminolojiyi kulanacak olursak, özellikle Osmanlı kültürel yapısı "makro" ve "mikro" kültürleri temsil eden, birbirinden açıkça farklı iki gruptan oluşuyordu. Bu iki grup arasındaki tek kültürel bağ, derviş tekkeleri ve üst sınıftan çocukların edebi eğitimlerine başlarken okudukları folklorik hikâyelerdir.[35]

Ana hatları yukarıda çizilen kültürel örüntü yüzünden, Aristocu mantıkları ve Platoncu idealizmleriyle Osmanlılar, ampirik-pozitivist bir dünya görüşünün ürünü olan Sanayi çağının somut gerçekleriyle yüzleşme konusunda sürekli güçlük çekmişlerdir.[36]

Osmanlı Devleti'nin, yukarıda anlatılan kültür üzerine inşa edilmiş olan ideolojisi, kısaca, kendisine "Zıllullah-i fî zemin" (Allah'ın yeryüzündeki gölgesi) denen Halife-Sultan'ın sınırsız maddi ve manevi kudretine dayalı teokratik bir Şark despotizmi olarak betimlenebilir.[37] Ancak, Montesquieu'nün "Şark despotizmi devlet ile birey arasında ara yapıların mevcut olmayışının sonucudur" şeklindeki düşüncesini doğru kabul edersek, dini cemaat bu eksik yapıların çoğunun işlevini üstlendiği için Osmanlı rejimini olağandışı saymak zorundayız. Ancak "kapitalizme paralel olarak, toplumda tüzel yapıların ve özerk iktidar odaklarının ortaya çıkmasıyla gelişen Sivil Toplum aslında Osmanlılar için hiçbir zaman mevcut olmamıştı. Onun yerine Devlet'in iktidarından etkilenen dini bağlar üzerine kurulu olan bu özel cemaat türü söz konusuydu."[38] Dervişlerin, halk kitleleri tarafından bir tür model gözüyle bakılan ahlakları, bireylerin kayda değer maddi zenginliğe sahip olmasına da kendi kendilerini geliştirmelerine de izin vermiyordu.[39] Toplumda herhangi bir ciddi değişiklik yapılması önlenerek mutlak bir siyasi durağanlık korunuyor ve bu da verimli bir düşünsel hayatı yüreklendirebilecek güçlü bir burjuva sınıfının doğmasını engelliyordu.[40] Aslında, bu tavrın kökleri, Doğulu insanın, hayatın gelişimini sürekli belli sınırlı biçimler içinde dondurmaya çalışan ve Batılı insanın gerçeklikle giriştiği mücadeleye ta-

mamen yabancı olan soyut düşünme biçimindeydi.[41] Aslında, Osmanlılar, Rönesans'ın doğuşu ve ilerlemesiyle birlikte, Batı Sanatı'nın gelişimi içine girmeye başlamışlardı, ama 15. yüzyıldan sonra, Ulema'nın Devlet siyaseti üzerindeki artan etkisi ve I. Selim'in doğudaki, teokratik yönetimin başlamasına yol açan fetihleri bu ilk kültürel etkileri safdışı bırakmıştı.[42]

Böylece, geleneksel Osmanlı zihniyetinde sonuç olarak ağır basan estetik kaygı, insanların ve hayvanların doğalcı veya gerçekçi bir biçimde yeniden üretilmesinin Sünni-İslami gelenek tarafından yasaklanmış olması oldu. Zaten iyi bir Müslüman öteki dünyayı hedef alan, manevi dünya açısından düşünen biriydi ki bu da doğal-olmayan sanat figürlerine yol açıyordu.

Ayrıca, İslam Sanatında vurgu değişmeyen biçimler ve imgelerle uğraşmak üzerindedir,[43] bu yüzden burada Batılı anlamda "hayalgücü/imgelem"in var olmadığını söylemek abartı olmayacaktır.[44] Biçimler ve imgeler dışında, estetik kavramlar, kompozisyonlar, renkler ve hareket örüntüleri de devamlı tekerrür eden kalıplar olarak ele alınır[45]; diğer sanatlarda, özellikle edebiyatta da benzer bir durum vardır.[46] Klasik Şiirin beyitlerinin ayrı ayrı inşa edilmesinde olduğu gibi, Osmanlı Sanatında organik bir kendilik ideali yoktur. Massignon'un dediği gibi, "Müslüman Doğu'da zaman yoktur, onun yerine anlar vardır." Bunun sonucu olarak, sürekli bir askıya alma hissi ve psikolojik bir yer yokluğu söz konusudur.[47] Özetleyecek olursak, demek ki, geleneksel Osmanlı Sanatı, bireyi hiç incelemeyen, hiçbir zaman kavramına, hiçbir mekân hissine sahip olmayan ve böylece grafik sanatlarda modern perspektife yer verilmemesine yol açan mistik bir dünya görüşünü yansıtır. Bunların yerini, Aristocu bir geometri alır ve zamanın geçişi Batı'da kompozisyonun soldan sağa yapılandırılmasıyla gösterilirken, burada kronoloji yokluğunu simgeleyen arabesk bir rotasyonla gösterilir.[48]

İslami estetik anlayışlara koşut olarak, Osmanlı Sanatı ontolojik/epistemolojik tartışma işlevine sahip değildir; temelde bir dekorasyon veya eğlence faaliyeti olarak görülür.[49]

Türkler şehirlere yerleştiklerinde, hangi şehir kültürüyle iç içe girmişlerse onun etkisiyle, ya dekoratif sanatlar veya minyatür çizimleri yapmaya başladılar. En büyük sanatsal etki, bazı Arap unsurlarıyla birlikte, İran'dan geliyordu. Böylece, Osmanlı Üslubu bazı yerli kültürlerin eklenmesiyle bir İran, Arap ve Türk üslupları karışımından oluşuyordu.

Bu toplumun sanatçıları tarafından yapılan minyatürler, teknik açıdan, diğer ortaçağ uygarlıklarının ürünlerine benziyordu; yalnız şöyle bir fark vardı ki, Osmanlılar önceki Bozkır Sanatı'yla bağlantıyı sürdürdüklerinden, son derece hayalci İranlı ve romantik Arap çağdaşlarına kıyasla, günlük hayatı ayakları daha yere basarak gözlemliyor ve kaydediyorlardı.

Maneviyatçı dünya anlayışı, nesnenin büyüklüğünü önemine göre belirleyen orantı kullanımında spekülatif Aristocu geometriden yararlanmaya neden oluyordu. Perspektif simgesel olarak belirleniyor, önde gelen nesneler çerçevenin daha alt bölümlerine yerleştiriyordu. Renklendirme doğal değildi, kompozisyonun genel uyumuna öncelik veriliyordu; aynı rengin farklı tonlarından ve gölgelendirmekten kaçınılıyordu ve sık sık yaldız kullanılıyordu. Nesnenin ayrıntılarının tamamının resme katılması amaçlanıyordu. İfadeler gayet resmi, hatta simgeseldi. Sanatçılar yapıtlarına imza atmaz veya bireysel alçakgönüllülük göstergesi olarak lakap kullanırlardı. Aslında, ifade unsurlarının her biri dini, resmi, otoriter ve birey-karşıtı bir kültürü yansıtıyormuş gibidir.

Batılı anlamda resmi resim öğretimi, 19. yüzyıl başlarına doğru yapılan askeri reformlar sırasında, mühendislik amaçları ve askeri amaçlarla başladı,[50] ama bundan çok önce Avrupa anlayışıyla çizilmiş resimler vardır. Bildiğimiz gibi, Osmanlı İmparatorluğu 16. yüzyıl sonlarında duraklamaya ve bu tarihten itibaren Batılı kurumların gücü İmparatorluğu gittikçe daha fazla baskı altına almaya başlamıştı. Özellikle 1683 Viyana Kuşatması'nda uğranan bozgundan sonra, Osmanlı hâkim sınıfında, resmen III. Ahmed'in hükümdarlığı sırasında kendini gösteren bir Batı Kültürü hevesi görüldü. Aslında, Avrupai resimlerin ilk örnekleri 17. yüzyılı ı son yıllarından kalmadır. 1691 tarihli bir şiir kitabında,[51] bu kitaba özgün kopyalanış tarihinden sonra eklenmemiş tek resim olarak bir minyatüre rastlarız; Boğaziçi kıyılarından bir manzarayı betimleyen bu minyatür doğal, soluk renkleri dışında, son derece gelişkin bir perspektif hissiyle de geleneksel anlayışlardan ayrılır. Osmanlı Sanatı'ndaki yeni dalganın bu çok ilginç örneğini, 1693'te kopya edilen bir astroloji kitabındaki bazı çizimler izler.[52] Bu kitaptaki 45 minyatür belli burçları simgeleyen insan ve hayvan figürleri içerir; bu yapıtların gerçekçi orantıları, somutlukları ve gölgeli renkleri Batı tarzı resme köktenci bir biçimde yakınlık göstermektedir *(Resim 1)*.

Bu öncü örneklerden sonra, Fransız sarayının hayat tarzını taklit etme eğiliminde olan III. Ahmed'in hükümdarlığı sırasında (1703-30) Batı Kültürü günün modası haline gelmeye başladı ve geleneksel minyatür anlayışının çözülüşü hızlandı. Bu dönemde Levni tarafından resimlenen bir kitapta,[53] üçüncü boyutun gösterilmesi yönünde bazı işaretler görülebilir *(Resim 2)*. Uzaktaki ağaçların çok katmanlı renklerle çizilmesinde kullanılan ressamvari üslup, bu klasik minyatür sanatçısının bile yeni teknikleri benimsemeye başladığını gösterir.[54]

Osmanlılar arasında Avrupai resim tarzına gösterilen eğilime verilebilecek birçok örnek arasında çok çarpıcı olan bir başkası da, 18. yüzyılın ikinci

yarısından kalma bir albümde[55] yer alan, tamamen Batılı anlayışlarla çizilmiş portrelerdir *(Resim 3)*.

1683-99 Savaşı'nda alınan yenilgi gibi siyasi nedenlerin yanı sıra, Batı'yla kurulan iktisadi ilişkilerin artması da Avrupa kültürünün Osmanlı toplumu üzerinde önemli bir etki yaratmasında rol oynadı. 1699'da Süleyman Efendi'nin XIV. Louis'yle imzaladığı ticaret anlaşması, Osmanlı piyasasına çok sayıda tüccarla birlikte muazzam miktarda Fransız malının girmesine neden oldu.[56] Sonraları kapitalist Avrupa'nın sanayiindeki gelişmenin peşine başka ülkelerin de düşmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nda hem hayat tarzı hem de estetik anlayışlar bakımından Batı beğenisi yönünde bir eğilim doğmasına neden oldu. Bu etki saraydan başlayarak toplumun alt tabakalarına doğru yayıldı. Geleneksel minyatür sanatının, Batı resminin teknik ve ilkelerinin ülkeye sızmasıyla çözülmesi yukarıda bahsedilen temaslarla bir koşutluk gösterir. III. Ahmed'in hükümdarlığı döneminde, önde gelen birçok devlet adamı Batılı sanatçılara portrelerini yaptırdılar.[57] Elli yıl kadar sonra, önceleri şahıslara ait albümler ve portrelerle sınırlı olan Batılı resimler, zenginler arasında, hatta bazı taşra eşrafı arasında bile moda haline gelip malikânelerin duvar ve tavanlarına çizilmeye başladı.[58]

Türk ressamlarının Batılılaşmaya manzara resimleri çizerek başladıklarına dikkat çekmekte fayda var, zira doğalcı insan figürleri çizmek, Tanzimat-sonrası kuşağa kadar, ancak yabancı veya Osmanlı tebasından yurtdışında eğitim görmüş gayrimüslimlerin ulaşabildiği sistematik bir öğretim gerektiriyordu.[59] Zaten, İslam dininin koyduğu yasak yüzünden, II. Mahmud'un (1808-39) yeniçerileri ortadan kaldırdıktan sonra, bütün resmi binaların duvarlarına kendi resimlerinin asılmasını emrettiği tarihe kadar insan figürlerinin kamuya açık yerlerde temsil edilmesi olası değildi.[60] O tarihe kadar, ya doğa insan figürleri olmaksızın temsil ediliyordu veya insan figürleri noktalar, gölgeler, yüzü olmayan bedenler şeklinde gösteriliyordu.[61] II. Mahmud'un bu hareketi, resmi Osmanlı ideolojisinin devlet aygıtı tarafından Avrupalılaştırılmasının önemli bir simgesi olarak görülebilir.

17. yüzyılda Osmanlılar ile Batı arasındaki siyasi, iktisadi ve kültürel temasların yoğunlaşmasıyla birlikte, karşılıklı bir diplomat alışverişi başladı. İstanbul'a gelen birçok Avrupalı elçi, imparatorluğun kendine özgü coğrafi ve toplumsal özelliklerinin resimlerini çizmeleri için sanatçılar getiriyorlardı. Bunun etkisiyle, Osmanlı sanatçıları Batı tipi resmi öğrenmeye merak sardılar.[62] Dinlerinin izin vermesi ve Batılılarla aralarındaki kültürel yakınlıklar sayesinde yasağa daha az maruz kaldıkları için, ilk etkilenenler, Avrupalı ressamların Pera'daki atölyelerini ziyaret eden gayrimüslim Osmanlılar oldu muhtemelen.[63] Aslında bunların bazılarının, örneğin Refail, Konstantin

ve Mecdi'nin Avrupa'da bir süre kaldıklarını ve resim yaptıklarını biliyoruz.[64] Bu kişilerin Müslüman sanatçılarla yakın ilişkileri olduğu, hatta birlikte çalıştıkları için, bu etki kısa zamanda, manzara çizimleri konusunda zaten belli bir tecrübeleri olan Türk ressamlara geçti.[65]

Daha önce belirttiğimiz gibi, Osmanlı toplumunun birey-karşıtlığı yüzünden, bu dönemin yapıtlarının çoğu imzasızdır; adlarını bilebildiğimiz bir avuç sanatçının hayatları konusunda da çok az bilgimiz vardır. Bununla birlikte, minyatürcüler Levni ve Buhari, hakkâk Derviş Hasan Eyyubi, ciltçi Mehmed ve ressam Barseg, Batılı anlayışlarla yapıtlar üreten, bilinen ilk Osmanlı sanatçıları olarak görülebilirler. 18. yüzyıl başlarında yaşamış bu ilk gruptan sonra, aynı yüzyılın sonlarına doğru Konstantin, Refail ve oğlu Manas, Mustafa Râkım ve Osman Şakir isimlerine rastlarız.

Batı resmiyle ilk temasları gayrimüslimlerin kurduklarını tahmin etmiş olmamıza rağmen, Barseg hariç ilk kuşağın bütün sanatçılarının Müslüman olmaları ilginçtir. Bu çelişki şöyle açıklanabilir: Yukarıda bahsedilen bütün isimler saray görevlileriydi, ama serbest çalışan sanatçılar da vardı.[66] Muhtemelen, gayrimüslim ressamlar sarayda Müslüman meslektaşlarından daha sonra çalışmaya başlamışlar ve öncüler serbest çalışan gayrimüslim gruptan çıkmıştır. Böyle bir yeniliğin resmi olarak kabul edilmesi, hele Müslüman sanatçılar tarafından saraya sokulması gibi ikincil aşamalar zaman alacağı için bu varsayım mantıklı görünmektedir.

Biyografileri hakkında bilgimiz olmadığı için ilk ressamların toplumsal konumları hakkında kesin bir şeyler söyleyebilmek çok zordur. Ama elleriyle çalıştıkları için, dönemin feodal toplumsal anlayışlarının bu insanların zanaatkârlardan daha yukarı bir mertebeye ulaşmasına izin vermediğini varsayabiliriz.

B. Tanzimattan Cumhuriyete Türk Toplumu ve Resim

1. Tanzimattan Cumhuriyete Siyasi Tarih

II. Mahmud'un hükümdarlığı boyunca, İmparatorluğu ciddi bir biçimde Batılılaşmaya açan bir dizi reform yapıldı. Bu reformlar arasında şunları sayabiliriz: 1826'da Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasından sonra, doğrudan doğruya merkezi devlet iktidarına bağlı olan yeni bir ordunun oluşturulması; Avrupa'dan gelen uzmanlarla tıp okullarının açılması; Hariciye, Dahiliye ve Nafıa vekâletlerinin ve dini Vakıfları tek bir çatı altında birleştiren Evkaf

Vekâleti'nin kurulmasıyla kamu hizmetlerinin modern bir biçimde düzenlenmesi; Meclis-i Vâlâ-yi Ahkâm-ı Adliye'nin kurulması; III. Selim tarafından kurulan Bahriye, Harbiye ve Mühendishane Okulları'nın yeniden organizasyonu; ilk gazetenin ve ilk resmi matbaanın açılması; bir dizi öğrencinin Avrupa'ya gönderilmesi.

Ağabeyinin ölümünden kısa bir süre sonra, Mısırlı Mehmed Ali Paşa İmparatorluğu ele geçirmek üzereyken tahta Abdülmecid (1839-61) geçti. Rusya'nın Hünkâr İskelesi Anlaşması'yla Osmanlılara verdiği sözü tutup çok önemli bir nüfuz elde etmesini önlemek ve aynı zamanda Doğu Akdeniz bölgesinde İngiliz nüfuzuna karşı Fransızlar tarafından desteklenen Mehmed Ali'nin denetlenemeyecek bir başarı kazanmasını engellemek için İngiltere devreye girdi. Batılı güçlerinin etkisinin baskın durumda olduğu zayıf ve tanıdık Osmanlı İmparatorluğu yerine güçlü ve yenilenmiş bir Mısır'ın yükselişe geçmesi her durumda rahatsız ediciydi. Böylece, 1840'ta Osmanlıların egemenlik haklarını ortadan kaldırmaksızın Mısır'ın ırsi idaresini Mehmed Ali'nin ailesine veren Londra Anlaşması imzalandı.

İngiltere bu yardım karşılığında, İmparatorluğun Gülhane Hatt-ı Humayunu'nun ilanı ile resmen Batı etkisi altına girmesini sağladı; Tanzimat Dönemini açan bu fermanla Osmanlı egemen sınıfı dünya kapitalizmine resmen dahil olabilmek için geleneksel idari sistemin son kalıntılarını ortadan kaldırdı.

1850'lerin başında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'yla ittifak kurarak güçlenmesi olasılığından rahatsız olan Rusya Sinop'taki Osmanlı Donanmasını 1854'te yok etti; bu Rusya'nın Akdeniz bölgesine ulaşabilmesi anlamına geliyordu. Bunun üzerine İngiltere, Fransa, Sardunya ve Osmanlılar Rusya'ya savaş açtılar; savaş Osmanlıları Batı'ya daha da bağlayan 1856 Paris Antlaşması'yla sona erdi.

1856 Islahat Fermanı, Batılı güçlerin ısrarıyla Paris Antlaşması'na dahil edilmişti; bu ferman sonraları kendilerine çeşitli müdahele imkânları vermişti. Hıristiyan Osmanlıların kazandığı toplumsal ayrıcalıkların yanı sıra Batılı girişimcilere de daha fazla taviz veren 1856 Fermanı Batı'nın İmparatorluk üzerindeki iktisadi hakimiyetini daha da arttırdı. Bu da, Türk-Müslüman nüfus arasında, sonraları Milli Burjuvazi formülüne dönüşecek yurtseverce bir tepki yarattı.

1878 Savaşı'yla Ruslar bir kez daha Osmanlıları parçalama girişiminde bulundular ve bu kez başarılı oldular. Osmanlıların ağır bir yenilgiye uğradığı savaşı sona erdiren Berlin Antlaşması müzakereleri sırasında, Batı, İmparatorluk'tan bazı ek kazançlar elde etmenin yanı sıra, Rusya'nın Doğu Akdeniz üzerindeki nüfuzunu sınırlandırmak için müdahele etme şansını da

kaçırmadı. İngiltere Doğu Akdeniz'i kontrol edebileceği önemli bir üs olan Kıbrıs'ı, Fransa da Tunus'u aldı; kısa bir süre sonra da İngiltere Mısır'ı işgal etti; aynı anda Düyun-i Umumiye oluşturuldu (1881). 1878 Savaşı'nın bir başka önemli sonucu da, Ermeni ayrılıkçılığının başlamasıydı ki bu da Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Ermenilerin Osmanlı toplumundan yavaş yavaş çıkarılmalarına yol açtı. Bunun Osmanlı resmi üzerinde kaçınılmaz etkileri oldu, çünkü Ermeniler Batı resminin Osmanlı sanatına girmesine öncülük etmiş olan gayrimüslim Osmanlı sanatçıları arasında en önde gelen yeri işgal ediyorlardı.

Bu arada, 1856 Fermanı'na bir tepki olarak başlayan milliyetçilik, Genç Osmanlılardan Jön Türklere geçti ki buradaki isim değişikliği bu milliyetçilik tarzında değişikliğin nasıl bir yapı arz ettiğini gösteriyordu. Bu milliyetçilik tarzı, 1908 darbesiyle siyasi kontrolü resmen ele geçiren ve o tarihten bugüne kontrolünü sürdüren silahlı kuvvetler üzerinde kısa bir sürede etkili oldu.

1906'da meşrutiyeti yeniden tesis etme yönündeki propagandaları ordu tarafından sıcak karşılanan Jön Türkler karargâhlarını Paris'ten Selanik'e taşıyıp İttihat ve Terakki Cemiyeti adını benimsediler. Makedonya'daki subayların isyanı sayesinde, 1908 Temmuzunda Abdülhamid'i meşrutiyeti yeniden ilan edip parlamentoyu yeniden toplamaya zorladılar. 31 Mart 1909'da gericilerin yaptığı başarısız darbe girişimi Abdülhamid'in tahtını kaybetmesine neden oldu; parlamento sultanlığa zayıf iradeli V. Mehmed'i seçti, bundan sonra tek hâkim durumuna gelen İttihat ve Terakkiciler gittikçe daha baskıcılaşan bir düzen kurdular.

1911'de Batılı güçlerden olaya karışmayacakları garantisi alan İtalyanlar Tripoli ve Sirenayka'ya saldırdılar, daha sonra da Rodos'u ve On İki Ada'yı işgal ettiler. Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Karadağ'ın ittifak kurup Osmanlı sınırlarına saldırdığı 18 Ekim 1912 tarihinde On İki Ada dışında bütün bu topraklar kaybedildi. İttifak, İstanbul yakınlarındaki Çatalca'ya kadar olan bir bölgeyi işgal ederek ve Osmanlı yönetimi altındaki bütün Ege adalarını alarak birkaç ay içinde tam bir zafer kazandı. Ama ganimetin bölüşülmesi yüzünden aralarında düşmanlık çıkınca, Osmanlılar Tenedos, İmralı ve On İki Ada'yla birlikte Edirne'yi geri almayı başardılar.

Balkan Savaşlarından sonra, âşarın kaldırılması, gümrüklerin yeniden düzenlenmesi, eğitime kadınların da dahil edilmesiyle eğitim programlarının genişletilmesi ve bütün yurttaşlar için zorunlu askerlik hizmetinin getirilmesi gibi yeni reform girişimleri yapıldı.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından kısa bir süre sonra, Osmanlı İmparatorluğu, Müttefiklerin takındığı soğuk tutum yüzünden ve Almanya

Osmanlıların geleneksel düşmanı Rusya'yla savaştığı için silahlı çatışmaya Almanya tarafında katıldı. Ayrıca, İngiltere ve Fransa'nın, Berlin Antlaşması'ndan beri İmparatorluğun acısını çektiği her kötü olaya katkısı vardı. Savaş tam bir yenilgiyle sonuçlandı ve sultanın hükümeti 30 Ekim 1918'de koşulsuz olarak teslim olmak zorunda kaldı. Enver Paşa ve diğer Jön Türk liderleri yurtdışına kaçtılar ve İttihat ve Terakki Cemiyeti dağıldı. Yeni sultan VI. Mehmed çaresizce, zafer kazanmış müttefiklerin aleti haline geldi.

Parlamento, 1920'nin Ocak ayında milliyetçilerin talebi üzerine İstanbul'da toplandı ve Misak-ı Milli'yi ilan etti, ama müttefikler buna İstanbul'u işgal edip parlamentoyu dağıtarak, birçok siyasi lideri tutuklayarak ve sonra da sultanın hükümetini 10 Ağustos 1920'de, Türkiye'yi parçalanmış, bağımlı bir devlet durumuna getiren Sevr Anlaşması'nı imzalamaya zorlayarak cevap verdiler. 1920 Nisanında ülkenin tek yasal otoritesini temsil eden yeni parlamento Ankara'da toplandı. Yeni rejim, Sovyetler Birliği'ne iki ülke arasında diplomatik ilişkilerin kurulmasını ve Türkiye'nin emperyalizme karşı verdiği mücadeleye destek olmalarını önerdi; bu önerileri kabul eden Sovyet hükümetiyle, 1920 Haziranında bir anlaşma imzalandı. Türkler 1921'de Yunanlıların ilerlemesini durdurduktan sonra, 1922'de karşısaldırıya geçip Yunanlıları kesin bir yenilgiye uğrattılar. Bu arada, Antant Güçleri arasında uyumsuzluk başgöstermeye başlamış, Fransa ve İtalya ayrı ayrı anlaşmalar imzalayıp Ankara Hükümeti'ni tanımışlardı. Yunanlıların yenilgiye uğramasından sonra ortaya çıkan bu durum, Türklerle Müttefikler arasında 11 Ekim 1922'de Mudanya'da bir ateşkes imzalanmasına yol açtı ve Türk İstiklâl Savaşı böylece sona ermiş oldu.

Türkiye'de parlamenter bir hükümdarlığı tercih eden dikkate değer sayıda insan olmasına rağmen, Mustafa Kemal saltanatın kaldırılması ve sultanın sürgün edilmesi konusunda ısrar etti. Tereddüt gösteren parlamentoyu zorlamak için, Meclis binası etrafına silahlı muhafızlar yerleştirerek, 1 Kasım'da Eski Rejim'i sona erdiren bir kanun çıkarmalarını sağladı.[67] VI. Mehmed yurtdışına kaçtı.

24 Temmuz 1923'te imzalanan Lozan Anlaşması, Türklerin de bazı ödünler vermesinden sonra, Modern Türkiye'nin doğmasına yol açtı. Anlaşmada Türkiye'nin kabaca şu anki sınırları kabul edildi, kapitülasyonların kaldırılması ve Rum ve Türk nüfus arasında yer değiştirme yapılması gibi konularda uzlaşıldı. 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti ilan edildi ve ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal oldu.

2. Tanzimattan Cumhuriyete İktisat

18. yüzyılda İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi dünya ticaretinin çok fazla genişlemesine neden oldu. İngiltere, 1815'te Napolyon Savaşları'nın bitimiyle Fransa karşısında kazandığı zaferden sonra dünyadaki en önemli iktisadi güç haline geldi, zira Batı'nın diğer kapitalist odakları hâlâ kendi sanayi devrimlerini tamamlamakla meşguldüler. Günün modası Korumacılık olduğu için, İngiltere kendini yeni nüfuz alanları bulmaya zorunlu hissediyordu; Osmanlı İmparatorluğu Mısır'a karşı ondan destek isteyince de aradığı fırsatı bulmuş oldu.

Osmanlılar ve İngilizler 1838'de, sonraları Osmanlı İmparatorluğu ile temas halinde olan diğer sanayileşmiş Batı ülkeleri için bir örnek haline gelen Baltalimanı Ticaret Anlaşması'nı imzaladılar. İmparatorluk, bu anlaşmalarla Serbest Ticaret ilkesini resmen kabul kabul etti ve Uluslararası Kapitalist Sistem'e bir yarı-sömürge olarak dahil oldu; devlet saymaca siyasi bağımsızlığını korusa da, Osmanlı İmparatorluğu söz konusu ülkelere gerekli hammaddeleri ihraç ediyordu ve bu ülkelerin sanayi ürünleri için bir pazar haline gelmişti.

1838'e kadar Osmanlı ticaretinin büyük kısmı ya kendi sınırları içinde veya bir hammadde alışverişi biçiminde Mısır ve Rusya gibi Batılı olmayan ülkelerle yapılıyordu. 1815'ten önce Akdeniz bölgesindeki başat iktisadi güç Fransa'ydı ve Osmanlıların İngiltere'ye yaptığı ihracat 1812'de yalnızca 311.000 İngiliz poundu tutarındaydı. Bu rakam yirmi dört yıl içinde yaklaşık on iki kat artarak 1836'da 3,7 milyon pounda ulaştı ki bu durum, büyüyen İngiliz iktisadının yaptığı ve 1838 tarihli anlaşmaların imzalanmasına yol açan baskıyı gayet iyi açıklar. Ayrıca, ihracat amacıyla ekim yapan büyük toprak sahipleri, zengin tüccarlar ve armatörler gibi iç baskı grupları da bir süredir yeni iktisadi rejime geçilmesini teşvik ediyorlardı.

Osmanlıların verdiği iki önemli taviz, bazı önemli ürünlerin ticareti üzerindeki devlet tekelinin (Yed-i Vahid) kaldırılması ve ülke şehirleri arasında nakledilen mallardan da alınan ihracat vergisi ile ithalat gümrük resmi oranlarının düşürülmesiydi. İlk gruptaki tavizler arasında yabancılara belli ticaret önceliklerinin ve hatta çalışma tekellerinin bahşedilmesi varken, ikinci grubun en önemli sonucu Osmanlıların kendi gümrük resmi siyasetleri üzerindeki denetimlerini kaybetmeleri oldu. 1838 anlaşmalarıyla, İmparatorluk gümrük resimlerinin yüzdesini değiştirmeden önce ilgili ülkelerin onayını almayı kabul etti. Bunun sonucunda, 1838'de yüzde 5 olan ithalat vergisi 1862'de ancak yüzde 8'e, 1907'de de yüzde 11'e çıkarılabildi ki bu da yerli sanayiinin dış rekabet karşısında korunmasız bırakılması ve onun tarafından

hızla ezilmesi demekti. Osmanlı Devleti gümrük resimlerini düzenleme konusundaki bağımsızlığından vazgeçerek, kriz zamanlarında kendini önemli bir gelir kaynağından yoksun bırakmış oluyordu; Kırım Savaşı'nın harcamalarını karşılayabilmek için olağanüstü bir gümrük vergisine başvuramaması, feci bir dış borçlanma sürecine girmeyi zorunlu hale getirdi. İmparatorluk 1854'te Londra ve Paris piyasalarında 3,3 milyon İngiliz poundu değerinde devlet tahvili sattı ve altın-gümüş yedeklerini tüketti.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1838'den sona erişine kadar geçen zaman içindeki iktisat tarihi, Uluslararası Kapitalist Sistem'e dahil olma süreci olarak görülebilir. Birinci Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak, sanayi ülkeleriyle dünyanın geri kalanı arasında özel bir tür ilişki kurulmaya başladı. Bu özel durumu, uluslararası iktisadi sistemde Merkez (sanayileşmiş, kapitalist) ülkelerle Çevre ülkeler (dünyanın geri kalan kısmı) arasındaki ilişki olarak adlandıran kuramlara genelde katılıyorum. İlk aşamada, Çevre ülkeleri dünya sistemine Merkez ülkelerin sanayi mallarının tüketicileri ve onların hammadde tedarikçileri olarak girerler. Sonra, Merkez, Çevre'ye, çoğunlukla ticaret kapasitesinin genişlemesine (mesela ulaşım ağının iyileştirilmesine veya günümüzde olduğu gibi bir reklamcılık sanayiinin geliştirilmesine) yardımcı olan borç ve yatırımlar biçiminde sermaye ihraç eder. Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu benzer bir yol izlemiştir.[68]

Toplumsal bir üstyapı olan Hukuk Sistemi de yeni iktisadi sistemin hizmetindeydi; aslında 1839-76 arasındaki Tanzimat döneminde, neredeyse bütün reformlar Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Kapitalist Sistem'e katılma arzusunun koşutundadır. 1839 Hatt-ı Humayunu, elkoymayı yasaklayan 1840 tarihli Ceza Kanunu, yabancıların tarım arazisi edinmelerine izin veren 1858 Toprak Kanunu ve 1867 Kanunu, bütün bu kanunlar İmparatorluk'ta "özel mülkiyet"in tesis edilmesini yüreklendiriyorlardı. Tanzimat-sonrası dönemin büyük toprak ağaları, bizzat sultanlar, gayrimüslim işadamları ve özellikle de İmparatorluk'ta ikamet eden İngilizler[69] oldu.

Dünya Kapitalizmi'nin 1873-96 döneminde yaşadığı kriz sırasında, tekelleşme yönünde bir eğilime girilmesiyle ve yeni tüketici pazarları ve hammadde kaynakları bulmak amacıyla Çevre Ülkeler'e yönelik sermaye akışının artmasıyla birlikte Batı'nın iktisadi büyümesinde bir azalma yaşandı (bu yüzden gelir dağılımında orta ve alt sınıfların çıkarları aleyhine bir değişiklik gerçekleşti). Bu arada, Fransız ve Almanların rekabeti, 1870'lerin başlarında zirveye çıkmış olan İngiliz hakimiyetine meydan okumaya başladı.

Osmanlıların durumu ise 1878'de Ruslar karşısında alınan yenilgiyle daha da kötüleşti; bu yenilgi sonrasında 1881'de Düyun-i Umumiye İdaresi kuruldu. Türk-Rus Savaşı'nı sona erdiren 1878 Berlin Antlaşması, Müttefik

güçlerin gerekli durumlarda Osmanlı maliyesini denetlemesine izin veren özel bir paragraf içeriyordu. Osmanlı Devleti Avrupa'nın dolaysız bir siyasi müdahelede bulunmasından korktuğu için alacaklılarıyla bir anlaşmaya vardı; borçları yüzde 45 oranında azaltıldı ama Osmanlıların dış borçlarının ödemelerini garanti altına almak için devletin en önemli gelir kaynaklarını Batılı güçlerin denetimi altına sokan Düyun-i Umumiye kuruldu.[70] Düyun-i Umumiye'nin idareciler konseyi, pratikte hükümetleri tarafından atanan alacaklılardan oluşuyordu. Bir Osmanlı kamu idaresi kuruluşunun bütün haklarına sahip olduğu için gelirini doğrudan doğruya vergi toplama yoluyla elde edebilen Düyun-i Umumiye, Osmanlı denetiminden bağımsızdı. Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte ortadan kaldırılıncaya kadar, İmparatorluğun iktisadi ve siyasi sömürüsünün başlıca faili olarak işlev gördü.

Yoğun dış borç ödemeleri iç piyasada nakit kıtlığına neden oldu; öte yandan, ithalat kapasitesinin azalması yüzünden dış ticaret açığı azaldı ve 1882-1903 yılları arasında fazla bile verdi. Ama aynı zamanda, dünya pazarına Amerikan buğdayının girmesiyle birlikte, ithal buğday yerli üretimle rekabet etmeye başladı ve 1896'ya kadar uluslararası pazarda Osmanlı buğdayının fiyatının çok düşmesine neden oldu.

1888 ile 1896 arasında yeni İngiliz yatırımları yapılmazken, Almanlar ve Fransızlar, hızla inşa etmeye başladıkları demiryolları aracılığıyla İmparatorluk içinde kendilerine nüfuz alanları yaratmaya başladılar.

1901'den sonra, aşırı askeri harcamalarla birlikte dış borçlanma yeniden başladı ve bu da dış ticaret açığının tedricen artmasına ve 1910'larda enüst düzeye çıkmasına yol açtı. Devlet geliri 1908 darbesinden sonra artmasına rağmen, her zaman harcamaların gerisinde kaldı. 1890'ların sonuna gelindiğinde, devlet giderlerinin yüzde 70'i maaş ödemelerine giderken, sadece yüzde 3'ü yatırım için kullanılıyordu.[71] İmparatorluğun 1854 ile 1914 arasında borç olarak aldığı 222 milyon Osmanlı lirası için yapılan geri ödeme, 164 milyonu faiz, 70 milyonu da ana borç olmak üzere 234 milyonu buluyordu ki bu da 12 milyon liralık (yaklaşık 10 milyon İngiliz poundu) bir açık bırakıyordu.[72] Öte yandan, İmparatorluktaki üretim 1889 ile 1914 arasında reel olarak yıllık ortalama yüzde 1 oranında artmıştı, ama iktisadi yapı değişmemişti; bütün bu 25 yıl boyunca tarımsal üretim yüzde 56-57, ticaret ve özel hizmetler yüzde 18-20, devlet hizmetleri yüzde 7-9 ve maden inşaatı vs. gibi geri kalan faaliyetler de yüzde 16-17'de kalmıştı.[73]

İktidarda oldukları 1908-18 yılları arasında, Jön Türkler'in İttihat ve Terakki Fırkası bir Milli Burjuvazi oluşturmaya çalışmıştır; 1913'te çıkan Teşvik-i Sanayi Kanunu bunun göstergesidir. Bu hareket esinini 19. yüzyıl Alman Milliyetçiliğinden almıştı ve aynı zamanda bir sonraki kısımda ele

alınacak olan bazı yerli unsurların ürünüydü. Bu hareket, söz konusu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Anglo-Fransız nüfuzunun yerini Alman hakimiyetinin almasına yardımcı olmuştur. Ancak ileriki yıllarda Milliyetçi Burjuva bir Türkiye Devleti oluşturmak için aynı düşünceden yararlanılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, Batılı güçler 167 milyon İngiliz poundu değerinde Osmanh devlet tahviline sahiptiler ve İmparatorlukta 67 milyon pound değerinde doğrudan yatırım yapmışlardı; bunun yüzde 60'ı Fransızlara, yüzde 25'i Almanlara, yüzde 15'i İngilizlere, geri kalanı da Avusturya, Rusya ve İtalya gibi çeşitli ülkelere aitti. Bu arada, Almanya üstlendiği Bağdat Demiryolu inşası yoluyla Mezopotamya'yı kendi nüfuz alanı haline getirebilmek için Fransızlar ve İngilizlerle mücadele ediyordu;[74] zira Almanya bu sayede Uzakdoğu pazarlarını ve Arabistan'daki petrol bölgelerini kontrol edecek önemli bir mevzi kazanmış olacaktı.

3. Tanzimattan Cumhuriyete Toplumsal Yapı

1838 anlaşmalarıyla birlikte İmparatorluk Dünya Kapitalist Sistemi'ne resmen girince Osmanlılar için yeni bir çağ açıldı. Sonuç, Tımar Sistemi üzerine kurulu geleneksel sosyo-iktisadi yapının hızla çözülmesi oldu. Tımarlar, hatta Mültezimlere ömür boyu kullanmaları için verilen –hatta çocuklarına da geçebilen– Tımarlar olan Malikâneler, özel mülk kategorisine girmeyen topraklardı. Tımarlar devlete, simgesel olarak sultana aittiler, hatta bunun karşılığında tebasını yönetip koruyan devleti finanse etmek için kullanıldıklarından, genel anlamda miri arazi olarak görülebiliyorlardı. Geleneksel Osmanh sosyo-iktisadi yapısının bir başka yönü de, üretimin günlük geçim için kullanıldığı, bu yüzden de içedönük, hane-tipi bir iktisadın özelliklerini gösteren kendine özgü bir değişim sistemine sahip olmasıydı.

Kapitalizme geçiş, "özel mülkiyet"in, para iktisadının ve piyasa için çok miktarda yapılmış mal üretmenin egemenliğini beraberinde getirdi. Bu geçişin göstergesi, 1839 Hatt-ı Humayunu ile tımar sisteminin resmen kaldırılması oldu; bunun sonucunda tımarlar hızla, sonradan Âyan'ı oluşturan mültezimlerin özel mülkleri olan büyük çiftliklere dönüştü. Tanzimat döneminde merkeziyetçi devletin gücünün artmasıyla birlikte, bu Âyan'dan birçoğu, mesela Karaosmanoğulları bölgelerinin valisi oldular ve yaşamayı sürdürdüler, ama aralarında Çapanoğulları'nın da bulunduğu bir kısmı bağımsız Derebeyleri olarak kalmakta ısrar ettiler ve uzun vadede merkez tarafından bir kenara atıldılar.[75]

Özel tarım mülkiyetli bu yeni rejimin en büyük örnek-oluşturucusu, yönetici sınıfın başı, yani Sultan'ın kendisiydi. Özellikle II. Abdülhamid (1876-1909) iktidar konumundan yararlanarak, İmparatorluğun değerli topraklarının kayda değer bir kısmını şahsi mülkü yaptı[76] ve ülkenin en büyük kapitalisti oldu. Aynı tavır, Osmanlı yönetici sınıfının, önde gelen kapitalistler haline gelen çoğunluğu tarafından da sergilendi. Yüksek bürokratlar ya doğrudan doğruya veya ticaret mekanizmalarından koparabildikleri rüşvetler yoluyla Avrupa şirketlerinin iş ortakları oldular. Zengin tüccarların çoğu servetlerini ya yeni kurulan ticaret şirketlerine hissedar olmak veya tarımsal ihraç ürünleri işlemek amacıyla büyük çiftlikler satın almak için kullandılar.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, merkeziyetçi devletin gücü 1838 sonrası dönemde Batı devletlerinin desteğiyle kayda değer oranda arttı; çünkü bu ülkeler birçok yerel yöneticiyle uğraşmaktansa tek bir hükümetle iş görmeyi tercih ediyorlardı. Bu sonuç, kapitalizmin desteğinin yanı sıra, merkezi devlet aygıtı zayıflarsa kendi ortak çıkarlarının tehlikeye düşeceğini hisseden bürokratların ölümüne gayretleri sayesinde de elde edildi. Merkez, hızlanan ticaret dolaşımı sayesinde taşrayla yeniden bağ kurdu; kapitalizmin bu saldırısı karşısında yerli Türk-Müslüman güçler geri çekildiler. Batı rekabetiyle başa çıkamayan tüccarlar tefecilik üzerinde yoğunlaştılar; sonra da bu parayla, tıpkı gasp yoluyla aynı tercihi yapmış olan yerel devlet memurları gibi, toprak mülkiyetine sığındılar. Toprak sahibi olamayanlar küçük tüccarlığa geçtiler, bunu bile yapamayanlar ise ya küçük memur sıfatıyla bürokrasiye girdiler ya da medreselere. Medreseler, Batılı olan her şeye karşı gerici bir toplumsal sınıf oluşturmak için bazı işsiz köylüleri de kabul ediyorlardı.[77] 1826'da Yeniçeriler'in ortadan kaldırılmasından sonra, bu insanlar militanlarını medrese mensupları arasından buldular. Güçlerini kaybetmiş zengin Eşraf ile yoksullaşmış taşra burjuvazisinden oluşan Yerel Güçler, İmparatorluğun sosyo-iktisadi tarihinin geri kalan kısmı boyunca Merkeziyetçi Reformculara karşı mücadele ettiler; ama şunu belirtmek gerekir ki bu tepkinin çok büyük kısmı, nüfusun çoğunluğunun Türk ve Müslüman olduğu Anadolu'dan geliyordu; zira Rumeli köylüleri Tanzimat Reformlarına onları milli bağımsızlığa götürecek bir hareket olarak bakıyorlardı.[78]

1838 sonrası dönem başka toplumsal çatışmalar da doğurdu. Değiş tokuşun yerini alan para iktisadı, Osmanlı tarım cemaatinin hane-iktisadını yok etti ve çoğunlukla nakit para darlığı çeken köylülerin yoksullaşmasına yol açtı. Malla ödemeyi değil nakit ödemeyi şart koşan yeni vergilendirme sistemi küçük toprak sahiplerinin üzerindeki baskıyı daha da arttırdı ve onları tefecilerin kurbanı haline getirdi. Bu yüzden, küçük toprak sahipleri sistemle başlarını daha az belaya sokmak için üretimlerini asgariye indirdiler.

Bu arada, küçük tarlalara en iyi uyan tütün ve haşhaş gibi tarım ürünlerinin fiyatları Düyun-i Umumiye tekelleri tarafından düşük tutuluyordu. Bu da üreticilerin bu tür ürünleri kaçakçılık yoluyla satmasına neden oluyordu; özellikle Trabzon'dan Rusya'ya yapılan tütün kaçakçılığı önemli miktara ulaşmıştı. Devlet Düyun-i Umumiye tarafından bu trafiği kesmeye zorlandı ve bunu sağlayabilmek için binlerce insan öldü, milyonlar harcandı.[79]

Bir başka büyük sorun da iç tüketim için yapılan tahıl üretiminin düşmesiydi. Belli başlı bazı üretim bölgelerinin İmparatorluktan kopması, ihracat için bazı sanayi bitkilerini yetiştirmenin tercih edilmesi, 16. yüzyıldan beri Anadolu'nun nüfusunun 6,5 milyondan 16 milyona çıkmasına rağmen aynı dönemde bu bölgelerdeki tarım teknolojisinde ciddi bir ilerleme sağlanmamış olması ve 17. yüzyıl ayaklanmalarının neden olduğu Büyük Kaçgun'da birçok verimli tarlanın terk edilmesi, köylülerin alım gücünün 16. yüzyıla kıyasla yüzde 80 düşmesine neden olmuştu.[80] Devlet görevlilerinin yolsuzlukları, tefecilerin sömürüsü ve bitmek bilmeyen seferberliklerin yükü durumu daha da ağırlaştırıyordu.

Zengin toprak ağaları bu korkunç yoksullaşmayı kendi özel mülklerini daha da genişletmek için kullandılar. 1913'te, tarım alanlarının yüzde 65'i nüfusun yüzde 5'ine aitti.[81] Bu yüzden, eskiden çiftçilik yapan birçok kişi büyük çiftlik sahipleri için veya madenler ve demiryolları etrafındaki küçük atölyelerde çalışıyorlardı. Bir kısmı da büyük şehirlere göç etti, ama Osmanlı sanayii hepsini kullanabilecek kapasiteye sahip olmadığı için çoğu lümpenproletaryaya dönüştü.

Bu koşullarda, çoğunluğu yılda sadece birkaç lira kazanan işçiler fena halde sömürülen, korunmasız bir kitleydiler; ama siyasi bilinçleri son derece zayıf olmasına rağmen, 1845 tarihli Polis Nizamnamesi'nde grevlere karşı çeyrek yüzyıl boyunca yürürlükte kalan maddelere yer verilmişti. 1871-80 arasındaki ilk grevleri, 1908-11 arasında, Abdülhamid'in baskıcı rejiminin sona ermesinin hemen ardından yaşanan bir başka grev dalgası izledi; ama 1913'ten itibaren, askerlerin hükümette iktidarı ele geçirmeleri ve birbiri ardına gelen savaşlar yüzünden, kentli işçi sınıfı bir kez daha karanlığa itildi; bu arada kadın ve çocuk emeği kullanımının artmasıyla ücretler daha da düştü.[82]

Kapitalizmin ülkeye girişinin yarattığı bir başka sorun da, İmparatorluğun Müslüman ve gayrimüslim tebası arasındaki sosyo-iktisadi eşitsizliğin artmasıydı. Ülkenin Batı Ekonomik Sistemi etkisine girmesiyle birlikte, Avrupa'yla aralarında kültürel yakınlıklar olan gayrimüslim Osmanlılar, dış ithalat-ihracat şirketleri ile kapitalizm-öncesi, köylü Türk-Müslüman ahali arasında bir aracı konumu edinmeye başladılar.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, gayrimüslimlerin çoğunluğu, ticari merkezleri oluşturan şehirlerde oturuyorlardı, bütün ülke nüfusunun yüzde 20'sini oluşturdukları halde metropollerde bu oran yüzde 33'e çıkıyordu.[83] Yeni Ekonomi'yi İmparatorluğun içerilerine taşıyan demiryolu inşaatlarıyla birlikte, gayrimüslim tüccarlar bu demiryolları boyunca araziler satın alıp ulaşımın kolaylaşmasından yararlanacak büyük çiftlikler ve atölyeler kurmaya başladılar. Bu da, yüzyıllardır ticaret yapmanın getirdiği avantajla (gayrimüslimlerin etnik olarak askeri veya idari görevlerin dışında tutulmaları onları mesleki olarak bu şekilde uzmanlaşmaya itmişti) birlikte önemli miktarlarda sermaye biriktirmelerine neden oldu. Gayrimüslimler, aynı zamanda, kendi cemaatleri içinde veya Batı okullarında Batı tipi bir eğitim alma konusunda da öncülük etmişlerdi ki bu da onların ülkedeki vasıflı işlerin çoğunu elde etmelerine yol açıyordu. 1914'te Osmanlı İmparatorluğundaki sermayenin yüzde 50'si Rumlara, yüzde 20'si Ermenilere, yüzde 5'i Yahudilere, yüzde 10'u yabancılara ve sadece yüzde 15'i Türklere aitti.[84]

Ülke sermayesinin başlıca sahipleri olan Rumlar, geleneksel olarak deniz ticaretini kontrol ediyorlardı ve özellikle 1856 Reformlarından sonra, 19. yüzyılda Avrupa'nın asıl ilgi alanı ticaretten sanayie kaydığı için, Batılılardan yana tavır aldılar. Rumların iktisadi gelişimini Rusların da desteklediğini belirtmek gerekir, zira Rusya'ya Kapitülasyonlar verilmeden önce Osmanlılarla onlar arasındaki ticari aracılık işlerini Rumlar yürütüyordu.[85]

Pers İmparatorluğunun geleneksel tüccarları olan Ermeniler ise Doğu'yla karadan yapılan ticareti kontrol ediyorlardı. Ama Batı rekabeti onları zaman içinde maliye alanına itti. Mültezim mevkiine gelebilmeleri için Türk-Müslüman Eşrafa, makam sahibi olmak için gerekli rüşvetleri verebilmeleri için yüksek düzey görevlilere ve hatta zorunluluk durumunda Devlet'e bile nakit borç veren tefecilerin çoğu Ermeniydi ki bu da onlara Osmanlı yöneticileri üzerinde, daha da fazla kâr elde etmek için kullanabilecekleri bir nüfuz elde edebilme imkânı veriyordu. İmparatorluğun altın akçelerini basma işini 18. yüzyılda münhasıran bir Katolik Ermeni ailesinin yürütmesi Ermenilerin güçlerinin ilginç bir kanıtıdır.[86]

1838 sonrası dönemde gayrimüslimlerin sosyo-iktisadi durumlarında, 1914'te nüfusun yüzde 80'ini oluşturmalarına rağmen ülke sermayesinin yalnızca yüzde 15'ine sahip olan Müslüman Türkler pahasına sağlanan bu kayda değer ilerleme en sonunda bir dizi tepkiye neden oldu. Daha önce belirtildiği gibi, Batılı ve Hıristiyan olan her şeye karşı uzun bir süre direnen yerel Türk-Müslüman güçlere kısa bir süre sonra, Merkez'in küçük bürokratları ve özellikle (Batı kapitalizminin ve onun gayrimüslimlerden ve Türk-Müslüman yönetici ve tüccarlarının en zenginlerinden oluşan Osman-

lı ortaklarının, çıkarlarına büyük zarar verdiği orta sınıf unsurlarının meydana getirdiği) Silahlı Kuvvetler de katıldı. "Ülkeyi Batı saldırısına karşı savunma" adına yeni iktisadi düzene karşı gösterilen görece kısa bir topyekûn direniş döneminden sonra, karşıtların çoğu bu tarihsel gelişimin karşı konulmazlığını kavradılar ve "Milli Burjuvazi Hareketi" olarak bilinen bir uzlaşmaya vardılar. Buna göre, kârın paylaşımına gayrimüslim nüfus yerine Türk-Müslüman orta sınıf dahil edilirse, kapitalizm kabul edilecekti. Bu yeni altyapısal formülün ideolojik üstyapısını, sonradan Kemalist Devrim tarafından büyük ölçüde gerçekleştirilen bir Türk Milli Burjuva Devleti'nin doğmasına yol açmış olan hareketler oluşturuyordu. Bu hareketlerin kronolojik gelişimi çok kabaca şöyle betimlenebilir: Pan-Osmanlıcı "Genç Osmanlılar"ın Türk Milliyetçisi "Jön Türkler"e dönüşmesi; Jön Türklerin kısa bir süre sonra İttihat ve Terakki Fırkası'nı kurmaları; bu partinin 1908 darbesinden sonra, İmparatorluğu, Türk-Müslüman nüfustan bir milli-burjuva sınıfı yaratmaya amaçlayan "Milli Ekonomi" siyasetini resmen uygulayarak yönetmesi. İmparatorluğun yıkılışıyla birlikte İttihat ve Terakki Fırkası dağılmış ve liderleri kaçmış olmasına rağmen, bu iktisadi siyaset Cumhuriyetin ilanından sonra 1925'te İzmir İktisat Kongresi'ni toplayan Kemalistler tarafından bütünüyle sürdürüldü. Bu arada, İmparatorluğun sermaye sahibi en büyük iki cemaatinden biri olan Ermeniler, 1894 ile 1915 arasında birçok kez yapılan katliamlarla yok edildi; diğer cemaati oluşturan Rumlar kısmen Türk İstiklal Savaşı sırasında, geri kalanları da Lozan Anlaşması'ndan sonra Türk ve Rum etnik grupları arasında yapılan nüfus mübadelesi yoluyla ortadan kaldırıldı.

Ancak, Osmanlı sosyalistlerinden ve aşırı İslamcı gruplardan oluşan bir azınlığın Batılı iktisadi modele direnmekte ısrar ettiğini, ama merkezi hükümet tarafından kısa bir süre içinde etkisiz hale getirildiğini de belirtmemiz gerekir.

4. Tanzimat Sonrasında Kültür, İdeoloji ve Estetik Anlayışlar

1839'da Tanzimat Hatt-ı Humayunu'nun ilan edilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun resmen Batı dünyasına açılması anlamına geliyordu. Bu yeni dönemle birlikte, Avrupa kurumlarının temelleri olarak işlev görmüş ilkeler ve değerler açıkça kabul edildi; Devlet'in hamlesine koşut olarak, bütün İmparatorluğu temsil ettiği söylenebilecek olan İstanbul'daki kültür hayatı neredeyse bir anda değişiverdi. II. Mahmud döneminde Batılılaşmaya başlayan sarayın günlük hayatı, halkı da etkilemeye başladı. Daha önceleri, el-

çiliklerin Boğaziçi'ndaki yazlıkları etrafındaki Batılıların kıyafetlerine ve davranışlarına nadiren dikkat etmiş olan Müslüman halk, artık gitmeyi adet edindiği Pera'da bütün yıl boyunca bu tür yeniliklere daha yakından bakmaya başladı. Batılı yaşam tarzı, taklit ve moda yoluyla, Osmanlı toplumuna hâkim olmaya başladı. Pera'daki Avrupai kurumlar, terzileriyle, tekstil tüccarlarıyla, mobilya ve makyaj mağazalarıyla, özellikle Kırım Savaşı'ndan sonra hızla popülerleşti. Günlük gazetelerdeki reklamlar her gün Avrupa'dan gelen yeni bir modanın ülkeye girdiğini gösteriyordu. Boğaziçi'ndeki tekne yarışları, satılık İngiliz tarzı mobilyalar veya "harem"in mahremiyeti içinde bile "yapı olarak Şark kanununa benzeyen, piyano denen bir çalgı"yı öğretmek için ders vermek isteyen Batılı bir kadının verdiği türden ilanlar, Osmanlı devlet adamlarının gittiği diplomatik balolarla ilgili dedikodular gazetelerde sık sık yer alıyordu. Yeni sarayın Dolmabahçe'de inşa edilmesiyle birlikte ve özellikle de Haliç üzerinde iki köprünün yapılmasından sonra, Müslüman halkın İstanbul'u Batılıların bölgesi Pera'ya iki yandan yaklaşmaya başladı.[87] Sarayın bütünüyle Dolmabahçe'ye aktarılması 1850'lerde tamamlandı; Unkapanı Köprüsü 1837'de, Galata Köprüsü de 1844'te bitirildi. Öte yandan, yeni yaşam tarzını teşvik eden kent mimarisi yapıları birbiri ardına sıralandı. Sokaklar ve caddeler yeniden yapıldı; Dolmabahçe Sarayı'ndan yeni açılan ve Fransızca eğitim veren Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi)'ye giden yollar 1857'den itibaren gaz lambalarıyla donatıldı ve Taksim ve Tepebaşı Parkları sırasıyla 1870 ve 1871'de açıldı.[88] Bu arada 1860'larda geleneksel yaşam tarzını simgeleyen eski Konstantiniye'yi Pera'ya bağlayan metro hattı İngilizler tarafından tamamlandı.

1842'de ilk Avrupalı tiyatro kumpanyaları ülkeye geldi. Bu tarihten önce, yalnızca bazı güreşçiler veya hokkabazlar gelir ve gösterilerini yerel bir atmosferin içinde yaparlar, kaldıkları süre içinde halkın günlük hayatının bir parçası haline gelir ve herkes tarafından izlenirlerdi. Yeni ziyaretçiler ise, öncekilerin tersine, kendi özel dekorları içinde temsil veriyorlar; seyirciler de gayrimüslim Osmanlıların yanı sıra Batılı tavırlar ve kıyafetler içindeki devlet adamları ve genç devlet memurlarından oluşuyordu. Yeni İstanbul hayatının ideoloğu Sadrazam Reşid Paşa'ydı, ama en önde gelen canlı örneği Sultan Abdülmecid'in kendisiydi. Abdülmecid biraz Fransızca biliyor, Batı tiyatrosundan ve müziğinden hoşlanıyor, piyano çalıyor ve hatta Fransız resimli gazetelerini okumaya bayılıyordu. Hemen her gün bir vesile bulup yeni bir şey ilan ediyordu; mesela İmparatorluk'taki köle ticaretini birdenbire yasaklamıştı, hemen bir banka açılmasında ısrar ediyordu veya tıpkı Batılı hükümdarların parlamentolarının açılış törenlerinde yaptığı gibi, dini bayram tebriklerinde kabine üyeleri arasında bir konuşma yapıyordu. Sul-

tan Batılı yaşam tarzını tercih etse bile, özel hayatında belli açılardan hâlâ geleneklerin ketlemesinden kurtulamamıştı; mesela ölmekte olan karısını sarayın özel doktoru Spitzer'e peçe ardından göstermişti. Ama yine de Dolmabahçe Sarayı'nın yanında küçük bir özel tiyatro açmış ve Avrupalı müzisyenler tarafından yönetilen Muzika-yı Humayun'u kurdurmuştu. Saray kadınları için Doğu müziği çalan gruplar kadar Batı müziği çalan gruplar da getirtiliyor; kadınlar arasında bale ve Batı dansı yapan truplar oluşturuluyordu. Neredeyse tamamen Batılı bir eğitim almış olan üst düzey devlet adamları arasında da benzer bir yaşam tarzı hâkimdi; devlet memurlarının resmi giysisi olarak İstanbulin denen bir tür redingot kullanılmaya başlamıştı; moda haline gelen Saltanat Topları'nın kullanılması Cuma ve Bayram tebriklerinin yerel anlamını bütünüyle değiştiriyordu. Bu arada, yabancılarla kurulan temaslar artıyordu. Fransız Devrimi'nin yarattığı karışıklıklar, Macaristan ve Polonya'da yaşanan bunalımlar, bu ülkelerin üst sınıflarından Osmanlı İmparatorluğuna kitlesel göçler yaşanmasına neden oluyor, bu insanlar burada uzman veya uyrukluk değiştirmiş yurttaş sıfatıyla memur olarak kullanılıyordu. Buna paralel olarak, zengin Mısırlıların İstanbul'a yerleşmeleri ve çoktandır Avrupaileşmiş hal ve tavırları Osmanlı üst sınıfları, özellikle de kadınlar üzerinde güçlü bir etki yaratarak onları Batı tipi bir aşırı tüketimciliğe itiyor; kadın hayatının çarpıcı bir biçimde dış dünyaya açılmasını sağlıyordu. Kırım Savaşı'nın başlamasından sonra yoğunlaşan bu temaslar Batılı yaşam tarzlarının hızla halk arasına yayılmasına yol açtı. Gelgelelim, bütün bu yeni, gözalıcı oluşumlar, Avrupa hayatının felsefesinden beslenmeyen yüzeysel taklitlerden ibaretti. En üzücü olanı da, bütün bu dinamizmin kayda değer hiçbir şey doğurmamış olmasıydı, zira reform yapmakta çok geç kalınmıştı; aslında bu reformlar kronolojik olarak İmparatorluğunun çöküşünün tam ortasında yapılmıştı. Divan Edebiyatı uzun süredir sessizdi. Mimari bir yüzyıldır Batı'yı taklit ediyordu. Müzik bile, Dede Efendi'nin yetenekli öğrencileri arasındaki birkaç istisnayı saymazsak, sahiciliğini kaybedip maniyerist bir duygusallığın içine yuvarlanmıştı. En önemlisi, mali durum hızla ve iyice kötüleşiyordu, çünkü Avrupa'daki benzerlerinin tersine İmparatorluğun destekleyici rol oynayacak gerçek üretim kaynakları olmamasına rağmen, yeni yaşama tarzı beraberinde kapitalist aşırı tüketimcilik tarzını da getirmişti. Dahası, yeni bir çağın başlaması, yeni binalara, yeni silahlı kuvvetlere, yeni bir donanmaya, fabrikalara vs. yapılacak harcamalar için olağanüstü miktarlarda sermaye yatırımı yapmayı gerektiriyordu. Oysa, bütün mali kapasite ve Kırım Savaşı'yla birlikte yeni bir kaynak haline gelen dış borçların tamamı Saray'ın günlük harcamaları için kullanılıyordu. Yüksek kademelerdeki devlet adamlarına, aldıkları rüşvetler yetmiyormuş gibi, bir

de çok yüksek maaşlar ödeniyordu. Yine de, çoğu Sultan'ın akrabalarıyla evli olan devlet memurlarından meydana gelen bu "aristokrasi", "Avrupai" yaşamlarının olağanüstü standartlarını karşılayabilmek için aynı anda birçok işi yürütme gereğini hissediyorlardı. Bu kalabalığa gerekli fazladan iş imkânları sağlayabilmek için, Meclis-i Vâlâ vb. önemli yüksek konseylerde gereksiz sayıda personel istihdam ediliyordu ki bu da bu kurulların yozlaşmasına neden olmuş ve Tanzimat Dönemi'nin bütün idari sistemini bozmuştu.[89]

Yeni siyasi rejimin esası, Sultan'ın kendi güçlerini kısıtlayıp keyfi yönetime son vermeyi kabul etmiş olmasıydı. 1839 Hatt-ı Humayunu'yla, mutlakiyetçi monarşi fiilen yüksek devlet adamlarının oluşturduğu kolektif bir yönetime dönüşmüştü. Bu arada, İmparatorluk Büyük Fransız Devrimi'nin kamu hukuku ilkelerini kabul etmiş, bu sayede devlet ile yurttaşlar arasında hakların karşılıklılığı oluşturulmuştu.[90]

Yeni Dönem'in beraberinde getirdiği çok önemli bir gelişme, toplumda ideolojik bir ikiciliğin doğması, toplumun İlericiler (veya Batı yanlıları) ve Gelenekçiler halinde kutuplaşmasıydı. Bu ikiciliğe bireylerin kendi içlerinde de rastlanıyordu, zira en Batılılaşmış insanlar bile gündelik hayatları içinde geleneğin bazı yönlerine bağlı kalıyorlardı. En modern malikânelerde bile Ramazan aylarında Türk tipi ziyafetler veriliyor, Harem sürüyor, aynı evde hadım muhafızlar Avrupalı mürebbiyelerle yan yana yaşıyor ve bir yandan piyano dersleri alınırken bir yandan da Şark çalgıları çalınmaya devam ediliyordu. Özellikle halk kitleleri arasında eski zihniyet yaşamaya devam ediyordu; yüzeysel yenilikler kabul ediliyor, ama Müslüman gelenekleriyle bağlantılı olduğu düşünülen kurumlar inatla savunuluyordu; çünkü eski kurumların çoğunu değiştirmek için sonradan alınması gereken önlemler alınmadığından, sosyo-iktisadi sistemdeki değişiklikler çoğunluğun geçimini tehdit ediyordu.[91]

1856 Fermanı'nın ilan edilmesiyle, toplumsal durum daha da değişti. Bu fermanın getirdiği temel yenilik, özerk cemaat ve din imtiyazlarını hâlâ koruyan gayrimüslim Osmanlılara, Müslümanlarla aynı siyasi haklar verilmesiydi. Bunun bir ilke olarak Paris Antlaşması'na dahil edilmesi yeni karışıklıklar yarattı ve dış güçlerin sık sık siyasi müdahelelerde bulunmalarına neden oldu. Ayrıca bu yeni ferman İmparatorluk içinde yeni ideolojik gelişmelere ilham verdi.

Yeni Dönem'in ilk resmi ideolojik kristalleşmesi, "Medeniyet ve Kültür" kavramları etrafında gerçekleşti. Reşid Paşa, Âli Paşa, Cevdet Paşa ve Sultan Abdülaziz, yazı ve beyanlarının çoğunda bu kavramları tanımlamaya ve öne çıkarmaya çalıştılar. Şinasi'den Tevfik Fikret'e kadar, Osmanlı düşünce hayatında Meşrutiyetçilik, Osmanlı Milliyetçiliği ve Pan-İslamizm gi-

bi bazı başka ideolojiler hüküm sürdü, ama Fikret'le birlikte Batı Medeniyeti ve Kültürü ideolojisi yeniden canlılık kazandı. Daha önce bahsedildiği gibi, bir diğer baskın ideoloji de Modernist ve Batıcı Osmanlı Milliyetçiliği idi. Bu terimle, Osmanlı hanedanı etrafında birleşmiş farklı milletler ve inançlardan oluşan bir toplumsal yapı kastediliyordu. Âli ve Fuat Paşaların Kırım Savaşı sonrası geliştirdikleri düşünceler, sonraları Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi tarafından kusursuzlaştırılan bu ideolojinin temellerini oluşturuyordu. Bu tür bir başka hareket de, 1856 Fermanı'nın felsefesine tepki olarak doğmuş olan Pan-İslamizmdi. Özellikle Abdülaziz'in hükümdarlığı sırasında yaşanan meşrutiyetçi alevlenmelerde, bütün yeni talepler ya İslami İlkelere dayanıyor veya bu ilkelerden yola çıkıyorlardı. O dönemdeki düşünsel gerilimin önemli bir kısmı İslam Ahkâm-ı Diniyesi etrafında yaşanmıştı.[92]

Abdülaziz döneminin son yılları, özellikle Âli ve Fuat Paşaların ölümlerinden sonra, mutlakiyetçi yönetimin ideolojik temeli işlevi gören ve zirvesine II. Abdülhamid döneminde ulaşan İslamcılığın yükselişine paralel olarak, hoşgörüsünü yitirip gittikçe sertleşti.[93] Daha Abdülaziz döneminde bile yoğun yayın faaliyetleri yardımıyla, özellikle de büyük ilgi gören gazeteler sayesinde "kamuoyu" oluşturulmaya başlanmıştı.[94] Sonuç, hükümetlere göre fazla ilerici olan Osmanlı aydınlarının gözünde Batılı anlayışların değer kazanmasıydı. Nitekim, 1839 Fermanı'yla Batılılaşma yönündeki harekette öncü güç olarak yola çıkan Devlet, özellikle siyasi Batılılaşma karşısında bir yıkıcı güç, bir baskı unsuru rolü oynamaya başladı.[95]

Toplumun alt tabakalarını devamlı etkileyen Batılı hayat tarzları, ilkel yerli sanayiin son kalıntılarından ithal edilen malların sağladığı aşırı tüketimciliği teşvik ettikleri için ülkenin iktisadi çöküşünü hızlandırdılar. Bundan sonra ortaya çıkmaya başlayan tekeller, fiyatlarda genel bir yükselişe yol açtı; yerli üreticilerin hiçbir kazançları olmadığı bu gelişme tüketicilerin yaşam standartlarına gittikçe ağırlaşan darbeler vurdu. Bu da devlet tarafından istihdam edilmeyi daha da önemli bir geçim kaynağı haline getirerek, toplumun iktisadi özerkliğini ezdi ki, II. Abdülhamid'in daha sonra kuracağı baskı yönetiminin istikrarının en önemli nedeni budur.[96]

Modernist meşrutiyetçilerin Abdülaziz yönetimine son veren ayaklanmaları kısa ömürlü oldu, yeni kurulan parlamentonun II. Abdülhamid tarafından kapatılmasıyla sona erdi. II. Abdülhamid'in tahta çıkışından sonraki ilk on yıl içerisinde, ciddi sayıda bilim kitabı tercüme edildi ki bu aynı zamanda Pozitivizmin yaygınlığının da bir göstergesidir.[97] Aslında, Sultan Batı medeniyetinin, bir yanda faydalı teknolojisi öbür yanda zehirli düşünceleri olmak üzere ikiye ayrılabileceğine inanıyordu.[98] Ama bu hoşgörü havası,

1895'te İslami muhafazakârlığın egemen konuma gelip Sultan'ın baskısını arttırmasına ve sansüre neden olmasıyla dağıldı; bu yüzden aydınların Batı Düşüncesi'ni yakalama çabaları, Türk Bilimciliğinin yerine Batı Karamsarlığının geçmesine dönüştü. Bu dönem ayrıca, düşünürlerin geleneksel kültürün popülist özelliklerinden uzaklaşmasına da neden olarak, sofistike simgeciliğe yönelik bir ilgi yarattı. O dönem toplumunda Pozitivizm ve "Uzaklaşma"yla birlikte, Katilik de önemli bir eğilimdi.[99]

Dolayısıyla, tereddütle geçen birkaç yıldan sonra, Pan-İslamizm Abdülhamid Saltanatı'nın resmi ideolojisi haline geldi; Pan-İslamizm İmparatorluğun kurtarıcısı olarak görülüyordu ve Sultan, Halife-Hükümdar sıfatıyla hem dini hem de laik kudreti kendi kişiliğinde cisimleştirmeye çalışıyordu. Bu yüzden Şeyhülislam'ı Sadrazam'ı denetlemek için kullanıyordu; hatta İmparatorluğun tüm Müslüman nüfusunu etkileme çabalarına, bazı Afrika ve Asya ülkelerini de İslam'a döndürme hevesini bile eklemişti.[100] 1900'de, Sultan Pan-islamcılığının en somut simgesi olan Hicaz Demiryolu inşaatının masraflarını üstlenerek Müslümanların lideri imajını oluşturmaya çalışmıştı. Böylece, hem üst hem de alt sınıfları seferber edebilmek için İslam'dan Osmanlı Müslümanlarına bir duygusal direniş kaynağı çıkarmayı, Rumların, Sırplarınkilerle vs. rekabet edebilecek bir simgeler bütünü sunmayı umuyordu.[101]

O dönemde öğrenilen bir başka şey de Milliyet ve Vatan fikirleriydi.[102] Ama, İslami milliyetçilerin bu kavramlar hakkındaki değerlendirmelerinin, güçleri giderek artan rakipleri Türk milliyetçilerininkinden farklı olduğunu belirtmek gerekir.

Bu sıralarda, kültür olarak İslam, özellikle 1880'lerde yüceltilen, Arapların kültürü anlamına geliyordu.[103] Bunun estetik sonucu, Arabesk'in özellikle mimari ve mobilya tasarımında birdenbire önem kazanmasıydı. Bu yeni modanın iktisadi nedenleri, Mısır'ın etkisi ve Suriye'de Batı sermayesinin hızla gelişmesiyken,[104] ideolojik etken, Arabesk'i bariz bir biçimde Osmanlı'ya, hatta Türklere ait bir şey olarak gören Pan-İslamcı milliyetçilikti.

Türk milliyetçiliği, 1897 Türk-Yunan Savaşı'ndan sonra ciddi bir düşünce akımı haline gelmeye başladı;[105] sonraları Abdülhamid'i tahttan indirip İttihat ve Terakki Fırkası adıyla iktidarı ele geçirecek olan Jön Türkler hareketinin birçok üyesi, İmparatorluğun siyasi birliğini koruyacak yeni umut olduğunu düşündükleri bu ideolojiye bağlandılar. Türk milliyetçiliği Ahmed Vefik Paşa ve arkadaşları tarafından başlatıldı, ama olgunluk dönemine Ziya Gökalp'ın katkılarıyla Cumhuriyetten önce ulaştı. Gökalp'in düşünceleri milliyetçi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına da egemen olmuştu.

Öte yandan, sosyalist düşünce Osmanlı Dönemi'nde hiçbir zaman popüler bir ideoloji olmamıştı,[106] ama İmparatorluğun aydınları bu düşünceyle 19. yüzyılda çeşitli vesilelelerle tanışmışlardı.[107] II. Abdülhamid'in uyguladığı baskı doğal olarak sosyalizmi geriletici bir etken olmuştu, ama Osmanlı sosyalizmi, 1908 darbesinin ilk günlerindeki özgürlükçülük havası içinde ve İstiklal Savaşı sırasında Batılı güçlerle ateşkes ilan edilmeden önce kurulan Türk-Sovyet ittifakı boyunca kısa ve sınırlı verimlilik dönemleri yaşadı.

Tanzimat sonrası Osmanlı Resmi iki kaynağın ürünüdür. Bir, Batılılaşmış askeri okullarda yetişmiş ressamların, iki, sivil sanatçıların.

Resmi kurama göre, Osmanlı plastik sanatçılarının Batılılaşmaya geçişi, aslen askeri Türk-Müslüman grup tarafından gerçekleştirilmiştir. Batı tipi resmin öğretildiği ilk eğitim kurumu, 1773'te kurulan Mühendishane-i Bahri-i Humayun'dur. Ancak 1795'te kurulan ve daha etkili bir biçimde organize edilmiş olan Mühendishane-i Berri-i Humayun çok daha iyi sonuçlar vermiştir; bu yüzden genellikle ilk Batılılaşmış resim okulu olma onuru bu okula bahşedilir.[108]

Osmanlı eğitim sistemine teknik resim derslerinin dahil edilmesinin başlıca nedeninin, resmin nesnelerin "doğru" grafik betimlenişinde gördüğü faydacı işlev olduğu kabul edilir. Yani, bu yeni zanaat Avrupa teknolojisini öğrenmeyi amaçlayan hareketin bir parçası olarak alınmıştır. Teknik resim yapan öğrencilerin (ileriki ressamlar) bilgilerini askeri mühendislik mesleği için kullanmaları beklenmektedir, doğallıkla.[109]

Askeri mühendislik akademilerinden kısa bir süre sonra, 1834'te açılan Harbiye'ye resim dersleri, Shirans adlı bir İspanyol ressamın vesayetiyle 1840 civarında konmuştur. Harbiye, sonraları, askeri ressamlar yetiştiren önemli bir kaynak olmuş, hatta sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin çoğu bu kurumdan seçilmiştir.[110]

Eğitim amacıyla Avrupa'ya gönderilen ilk grup, 1829'da Paris'e giden dört çocuktan oluşuyordu. Bunların hepsi de sıradan askeri öğrencilerdi ve sayıları muhafazakârların bu projeye gösterdikleri tepki yüzünden yüz elliden sadece dörde düşürülmüştü.[111] Yine de, 1835'te birkaç öğrenci daha Avrupa'ya gönderildi ve ilk askeri Osmanlı ressamlarının ikisi, İbrahim ve Tevfik Paşa'lar bu gruptan çıktılar; İbrahim Londra'da, Tevfik ise Paris'te eğitim görmüştü.[112] Sonuçta, 1835 ile 1838 arasında plastik sanatlar alanında eğitim almaları için Paris, Londra, Berlin ve Viyana'ya yirmi iki genç öğrenci gönderildi.[113] Kısa bir süre sonra, yurtdışına gönderilen öğrencilerin sayısı öyle bir düzeye ulaştı ki Paris'te Mekteb-i Osmani adıyla özel bir kurum oluştu. Bu okul, gençlerin yerli eğitim programlarına uyum göstermelerini sağlamak ve disiplini korumak üzere planlanmıştı. Ama söz konusu okul so-

nuçta öğrencilerini dış dünyadan soyutlayan bir kurum haline geldi ve 1860 ile 1876 arasında hizmet verdikten sonra kapatıldı. Burada da teknik resim öğretiliyordu.[114]

İmparatorluğun kendi içinde ise, Mühendishane-i Berri-i Humayun, 1851-52 sömestrinde özel bir teknik resim bölümü açtı. Ayrıca, Harbiye'de de 1850'lerin sonlarında "asker teknik ressamlar" ve "teknik resim öğretmenleri" gibi uzmanlar yaratılmaya başlandı.[115]

Ancak, siviller formel bir sanat eğitimi görme konusunda bu kadar fırsat bulamıyorlardı. 17. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'yla sanatsal ilişkilerin başlamış olduğundan daha önce bahsetmiştik. İmparatorluğa gelip sanat faaliyetlerini burada sürdüren Batılı sanatçıların akışı hiç kesilmemişti; Van Moor bunların en önde gelen örneğidir. Van Moor İstanbul'a, Fransız elçisi M. de Ferriol'un yardımıyla 17. yüzyıl sonunda geldi. Burada kaldığı süre boyunca, İstanbul'daki günlük hayatın çeşitli yönlerinin resim ve gravürlerini yaptı; ressamın Pera'daki atölyesi entelektüel elitin gözde uğraklarından biriydi.[116] Sonraki yıllarda, 18. yüzyılın başlarında Avrupalılar arasında Doğu'ya genel bir ilgi gösterilmeye başlanması sonucunda, Avrupa'dan gelen ziyaretçiler daha da sıklaştı.[117] Bu arada, İmparatorlukta da Batı'ya ve Batılılara karşı bir hoşgörü gösterilmeye başlanmış,[118] Batı kültürü nakış ve süsleme modalarına sızmış,[119] bahçe ve binalarda barok mimarinin etkileri kendini göstermişti. Sonuç olarak, Osmanlılar ile yabancılar arasındaki ilişkileri sürdürmek daha kolaylaşmıştı; nitekim Batılı çizim teknikleri muhtemelen ilk kez, Avrupalı sanatçıların atölyelerini ziyaret eden meraklı Osmanlı zanatkârları tarafından kullanılmıştır. Zengin gayrimüslim Osmanlılar çocuklarını daha 17. yüzyıldan beri Avrupa'da eğittikleri için,[120] resim bilgisinin önemli bir bölümü de bu toplumsal gruptan geliyor olabilirdi; aslında, daha önce de belirttiğimiz gibi, dönemin bazı gayrimüslim Osmanlı ressamları Avrupa'da eğitim görmüş ve sanat icra etmişlerdi. Yani, daha modern askeri okullar kurulmadan önce, gayrimüslim sanatçılar ve Osmanlılar İstanbul'da uzun bir süredir icrayı sanat eylemekteydiler,[121] onlara bazen Türk-Müslüman arkadaşları da katılmaktaydı.[122]

19. yüzyılın başlarında, Enderun Nakkaşhanesi'nde de resim dersleri veriliyordu, ama bu kurumun öğrencileri tarafından yapılan eserler, askeri okullardaki benzerlerinden daha alçakgönüllü bir düzey sergiliyordu.[123]

Üst sınıflar arasında resim beğenisi gelişirken, binaların duvar ve tavanlarına resimler yapan veya bazı efsane kişilerinin yahut kutsi şahsiyetlerin figürlerini çizen halk zanaatkârları da varlıklarını sürdürüyorlardı,[124] ama onların eserleri de bağımsız bir sanat olarak o dönemdeki Osmanlı resminin çok gerisine düşüyordu.

19. yüzyıl boyunca, serbest çalışan sanatçıların atölyeleri ve Enderun'un sunduğu sınırlı imkânlar dışında sivillere yönelik sanat eğitimi veren diğer kurumlar, 1873'te açılan Darüşşafaka, Fransız ressam Guillement tarafından 1874'te açılan Pera Özel Sanat Akademisi, Tıbbiye Mektebi ve 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi olmuştur.[125] 1884'te sivil Mühendis Mektebi'nde öğretim programına teknik resim derslerinin eklendiğini de ayrıca belirtmek gerekir.[126]

Dönemin, eserleri bugüne kalan ilk asker ressamının Ferik İbrahim Paşa (1815-89) olduğu düşünülmüştür uzun bir süre. Babası, III. Selim'in deneysel Batı tipi ordusu Nizam-ı Cedid'de yüzbaşı olan İbrahim, o tarihsel dönemin Batı yönelimli hükümetlerinde görevlendirilen orta sınıftan gelmektedir. İbrahim, 1835'te sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya (Viyana'ya ve Londra'ya) gönderilen ilk öğrencilerden biridir. Dönüşte Sultan'a resim dersleri vermiştir, ama Abdülmecid'in portresini yaparken, Sultan'ın çiçek bozuğu yüzünü en ufak ayrıntılarına varıncaya kadar resmedince Bursa'ya sürgün edilmiştir;[127] bugün ulaşılabilen tek eseri Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Ihlamur Kasrı*'dır *(Resim 4)*. Ama yakın tarihlerde, aynı kuşağa ait başka bir ressamın bir eseri bulunmuştur. Hüsnü Yusuf Bey (1817-61; *Resim 5)*, İbrahim Paşa'yla aynı okuldan, Mühendishane-i Berri-i Humayun'dan mezun olmuş; buradan mezun olduktan sonra kendi okulunda resim öğretmenliği yaparken Sultan'ın dikkatini çekince yurtdışına gönderilmişti. Hüsnü Yusuf'un Paris, Berlin ve Viyana'da eğitim gördüğü ve bir süre, tanınmış bir kadın ressamla birlikte çalıştığı Belçika ve İtalya'da kaldığı bilinmektedir.[128] Bu gruptan üçüncü ressam, bugün ne yazık ki hiçbir eserine ulaşamadığımız Ferik Tevfik Paşa'dır (1819-66). Tevfik Paşa 1835'te yurtdışına gönderilen ilk öğrencilerden biriydi. Paris'e gönderilecek öğrenciler arasına seçildiğinde, bir Enderun mezunu olarak Harbiye'de çalışmalarını sürdürüyordu. Tevfik Paşa'nın, Hüsnü Yusuf'un tersine, bütün zamanını resme vermemesine ve bir asker olarak Harbiye Nazırı olmayı hedeflemesine rağmen, Bursa'daki Ulu Cami'nin restorasyonuna katkıda bulunabilecek yetenekte olması[129] ve ilk Türk (belki aynı zamanda da ilk Osmanlı) heykeltraşı olması[130] olağanüstü kişiliğini yansıtır. Bir din görevlisinin oğlu olan Tevfik Paşa da orta sınıftan geliyordu.[131]

Bu asker-ressamlar kuşağından başlayarak 19. yüzyılın büyük kısmı boyunca Osmanlı sanatçıları, resimlerinin 1936'da İstanbul Güzel Sanatlar Müzesi'nde (şimdi Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) ilk kez sergilenmesinden sonra, sanat eleştirmenleri tarafından Osmanlı Primitif Üslubu adı verilen kendilerine özgü bir üslupla eserler üretti-

ler; bu üsluba bağlı olanlara kısaca Primitifler dendi.[132] Fransız yazar René Huyghe'un da kullandığı bu sınıflandırma, Turan Erol ve Sezer Tansuğ gibi bazı yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Erol, bu terimi kesinlikten uzak bulur, zira bu ressamların bazıları eserlerini Osmanlı "klasikçileri"nden (bu adlandırma da benzer ihtilaflara neden olmuştur) çok sonra üretmişlerdir.[133] Tansuğ'a göre ise, bu terminoloji yapmacıktır, çünkü hangi üsluptan önce geldiği belli değildir.[134] Ancak gelişen üsluba tam olarak hangi adın verildiği önemli değildir; bu "primitiflik" Osmanlı sanatçılarının Ortaçağ'a özgü plastik sanatların teknik anlayışından modern resminkine geçiş yolunda attıkları ilk adımlar olarak yorumlanabilir. Ama "Primitifler" adı uygunsuz bulunuyorsa, Şahin Yenişehirlioğlu ile Hilmi Yavuz'un önerdiği "Öncüler" iyi bir alternatif olabilir (bkz. Bu düşünürlerle yaptığımız söyleşiler).

İpek Aksüğür Duben bu üslubu çok iyi betimleyip analiz etmektedir: "Türk Primitifleri olarak bilinen ilk kuşak ressamlar, figürsüz, sakin, değişmez ve saf bir dünyayı resmetmişlerdi. Doğaüstü bir atmosfer içinde doğalcı imgeler kullanan bu sanatçılar, Türk (Osmanlı?) resminin Minyatür'den Gerçekçiliğe geçişini temsil ederler. Resimlerinin, onları ilk geleneğe yaklaştıran birçok yönü vardır. Örneğin, bu sanatçılar nesnelerin hareket eğilimlerini öngörmek ve onlardan belli uygun armoniler çıkarmak yerine, düzenli veya yanyana konmuş nesnelerin değişmezliğini tercih etmişlerdir ki bu Doğu minyatürlerine özgü bir özelliktir. Sonuçta, ağaçlar, tıpkı evler ve kuşlar gibi yerlerine mıhlanmışlardır; kısacası hiçbir şey hareket etmek veya yerini değiştiriyormuş gibi görünmek istemez. Kompozisyonda herhangi bir insan figürünün olmayışı, veya varsa bile çok zayıf oluşu bu dönemin eserlerinin genel özelliğidir. Işık, gölgenin dramatik etkilerinden yararlanmaksızın kullanılır ve içeriden yayılan, bütün resim yüzeyini türdeş bir yoğunlukla kaplayarak bir sükûnet havası yaratan bir unsur olarak ele alınır. Resimlerin çoğu fotoğraflardan kopya edilmiş olmalarına rağmen, gerçekçi bir mekânsal yapıdan ve doğru bir perspektif anlayışından yoksundurlar. Onları gerçekçi resmin öncüleri haline getiren faktör, tıpkı ilk Türk romanlarında olduğu gibi, minyatürün ve halk resimlerinin fantastik, doğaüstü içeriğini ve mekânsal anlayışını kısmen dışlamalarıdır. Bir başka deyişle, bu sanatçılar 'fotoğraf kopyalama' yoluyla doğayı taklit etmeye çalışırlarken kendi psikolojik gerçekliklerini resmetmişlerdir."[135] Peki, bu psikolojik gerçeklikler nelerdi? Aynı yazara göre, "Primitifler bilincinde olmadan Batı Üslubunu tasavvuf ruhuyla yazmaya çalışmışlardı; bu resimlerin yarattığı evren bütünüyle geleneksel ahlakı ifade ediyordu."[136] Bir başka sanat eleştirmeni Primitiflerin bakış tarzını şöyle açıklıyor: "Abdülmecid döneminde, manzara resmi başladı. Ülkeyi Avrupa'ya özgü anlayışlarla görmeye çalışıyorduk.

Tıpkı Türk porselenlerinde olduğu gibi, Türk resmi de mavi ve yeşilin hakimiyeti altındaydı. Ressamlar Türk hayatını basit manzaralar yoluyla görüyorlardı. Kobalt mavisi bir gökyüzü altında, Boğaziçi'nin suları, villaları, malikâneleri, yelkenli gemileri, kayıkhaneleri, etrafları her türlü ağaçla çevrili tekkeler, küçük camiler, sebze bahçeleri ve kuyuları, açık hava kahvehaneleri tarihsel ve şiirsel veçheler üzerinde çalışılıyordu. ... Sakin, bulutsuz, mavi bir gökyüzünün altında dalgasız denizler ve her şeyin hat sanatında olduğu kadar açık seçik görülebildiği rüzgârsız bir atmosfer uzanıyordu. Bu manzaralara 'tabiat-i sakine' deniyordu. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek 'fikirden' diye tabir edilen bir kompozisyon meydana getiriliyordu. Bu resimlerde, duyarlı bir nezaket, asalet ve sükûnet belirgindi. Devrin bütün ressamları yüksek rütbeli bürokratlardı. ... Resimlerin çoğu Saray'a sunuluyordu. Açık havada, kalabalık veya halka açık yerlerde resim yapmak hoşgörülmüyordu. Sergiler ender, resimler de çoğunlukla satılık değildi. Askeri okullarda sanat dersleri verilmesine rağmen, resimler doğanın içinde yapılmıyordu. Şevket Dağ, Ayasofya'da çalışmak için özel izin almak zorunda kalmıştı. ...Resimler mağazalarda da sergilenmiyordu. Bu durum birinci dünya savaşına kadar sürdü."[137] Hatta, bu öncü ressamlar resimlerine attıkları imzalarının sonuna "kulları" sözcüğünü ekliyorlardı ki bu, resimlerin bir "ihsan" alabilmek için Saray'a sunulmak üzere yapıldığını işaret ediyordu. Bu tuhaf sözün eklenmesinin bir başka nedeni de, ressamların yapıtlarına imza atma konusundaki çekingenlikleri olabilir,[138] çünkü geleneklere göre her türlü kişisel gurur gösterisine ahlaksızlık olarak bakılıyordu.

Bütün primitifler 18. yüzyılda ülkeyi ziyaret eden Melling, Hilair gibi Batılı ressamlarla aynı beğeniyi gösteren manzara ressamlarıydı. Figür çizme konusunda İslam'ın getirdiği yasakların, insan çizme konusunda uzun süre tereddüt etmelerinde önemli bir rol oynamış olması çok muhtemel; ama bunun çok açık bir teknik nedeni de vardı: Anatomi konusunda bilgiye ve uzmanlaşmış tecrübeye sahip olmamaları. Bu sadece Avrupa'da eğitim görmüş seçkinlerin sahip olduğu bir vasıftı. Aslında, teknik becerileri o kadar sınırlıydı ki doğayı tuvale geçirmek için fotoğrafları veya kartpostalları kopya etmeye çalışıyorlardı.[139] Kullandıkları yöntem, birçok farklı fotoğraftan çıkarak resim yapan Osman Hamdi'ninkinden farklıydı; onlar tek bir fotoğrafı kopya ediyor, fotoğrafı karelere ayırıyor, insan figürlerini ve bazı başka ayrıntıları çıkarıp resme neredeyse doğaüstü bir sükûnet veren özel efektleri kullanıyorlardı.[140] Bu sistem askeri akademilerde verilen ve ana gravürden sürekli kopya çıkarmaya dayanan temel sanat eğitimine uyuyordu.

Primitiflerin eserlerinde ve 19. yüzyılın diğer Osmanlı resimlerinde görülen ortak bir unsurun, "şiirsel", manevi bir güzellik atmosferi olduğunu

belirtmekte fayda var. Geometrik bir yaratıcılığa dönüşmeyi başaramayıp vurgusuz veya simetrik vurgulu kompozisyonlar üreten bu yavan sanatsal tavır, doğadaki her şeyin aynı ölçüde güzel olduğunu iddia eden tasavvuf kaynaklı dünya görüşünün ürünüymüş gibi görünmektedir.[141]

İbrahim Paşa, Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf dışındaki diğer tanınmış Osmanlı asker-primitifler şunlardır: Her ikisi de Mühendishane-i Berri-i Humayun'dan mezun olan Eyüplü Cemal (1836-98) *(Resim 6)* ve Ahmed Ragıb (1862-1932) *(Resim 7)*, Harbiye'den mezun olan Cihangirli Mustafa (1840-95) *(Resim 8)*, Ahmed Bedri (?-1871) *(Resim 9)* ve Üsküdarlı Cevat (Göktengiz) (1871-1939) *(Resim 10)*, Bahriye mezunu Fahri Kaptan (?) *(Resim 11)*, muhtemelen Harbiye'den mezun olan Şamlı Ahmed Ziya (?) *(Resim 12)* ve Giritli Hüseyin (?) *(Resim 13)* ve hem Darüşşafaka hem de Harbiye mezunu olan Kasımpaşalı Hilmi (1867-?) *(Resim 14)*.

Aralarında *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*'nın yazarı Adnan Turani ile Sezer Tansuğ'un da bulunduğu bazı yazarlar, mühendislik okullarıyla askeri okullardan mezun olan ressamları sanatçı sıfatlarından önce mühendis ve asker sıfatlarıyla ele alırlar.[142] Bu askeri mühendislerin bazılarının sonraları, sanatı gün boyunca uğraştıkları bir meslek haline getirdiklerini, rutin işleri dışında hayatlarını aktif olarak sanata adayarak Osmanlı resminin öncüleri haline geldiklerine inanırlar. İlk kuşakta desen işçiliği ve derinlik etkisi yaratma becerisi (ki bunlar da askeri mühendis yetiştiren okulların programlarında bulunan derslerden edinilmişti) dışında aranan niteliklere rastlanmaz. Çizim ve resimde doğa soyutlamasının, gözlem sırasında alınan basit ve yüzeysel notlarla başarılamayacak kadar güç bir iş olduğunun anlaşılması zaman aldı.[143] Batılılar sert hatlardan yumuşak çizgilere geçebilmek için yüzyıllar boyunca, proto-rönesanstan barok çağa kadar yoğun bir biçimde doğayla ve modellerle çalışmışlardı. Osmanlı sanatında böyle bir teknik geleneğin olmayışı ve sanatçıların ortaçağ dünya görüşünden kopmayı başaramayışları resimlerde yeknesak, akademik bir katılık olmasına yol açıyordu. İlk Osmanlı ressamlarının çoğu resimsel modülasyonu kavramış değildi, bunun yerine çizgisel nesnelerin iç yüzeylerini düz renklerle resimliyorlardı.[144]

Daha çok tasarım ve perspektifle meşgul olan primitiflerden sonra, çabalarını çoğunlukla renklendirme ve kompozisyon değerleri üzerinde yoğunlaştıran bir başka ressamlar grubu ortaya çıktı; bu ressamlar çok yavaş da olsa, doğayı sadece taklit etmektense yorumlamaya da başladılar.[145] Birçok yazar bunları "ikinci kuşak Osmanlı ressamları" olarak adlandırır, ama bu kronolojik değil sanatsal bir sınıflandırma olarak düşünülmelidir, çünkü bu "ikinci kuşağın" Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Servili Ahmed Emin

(1845-92) gibi bazı üyeleri, "ilk kuşağın" Ahmed Ragıb (1862-1932) ve Üsküdarlı Cevat (Göktengiz) (1871-1939) gibi bazı temsilcilerinden daha yaşlıdırlar.

Bu yeni grubun genellikle doğalcı-akademist (bazen klasisist-akademist de deniyor) bir üslupla resim yapan önemli bir üyesi olan Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa), kimi yapıtlarıyla *(Resim 15)*, Ferit Edgü (bundan özel bir konuşmamızda söz etmişti) ve Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi bazı yazarlar tarafından en önde gelen Osmanlı primitifi olarak da görülür.[146]

Uysal kişiliği sayesinde "Şeker" adı verildiği ve Saray tarafından anlaşılan yine aynı nedenle Paşalığa yükseltildiği için sonraları Şeker Ahmed Paşa denen Ahmed Ali (1841-1907), orta sınıftan bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da doğdu. Tıbbiye'ye giriş sınavlarını on dört yaşında geçti; sadece dört yıl sonra, burada hâlâ öğrenciyken resim öğretmenliğine başladı.[147] Kendisi de amatör bir sanatçı olan Abdülaziz, 1862'de sanat çalışmalarını tamamlaması için Ahmed Ali'yi Paris'e yolladı.[148] Genç adam Gustav Boulanger'nin atölyesinde kendini Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarına hazırladı. Ertesi yıl Akademi'ye kabul edilip Gérôme'un öğrencisi oldu. 1870'te mezuniyet sergisinde Sultan'ın karakalem bir portresini sergiledi ki bu da ona üç ay Roma tatili ve İstanbul'a dönüşünde de kolağası rütbesi ile Tıbbiye'de sanat öğretmenliği mevkii gibi yeni ayrıcalıklar tanınmasını sağladı. Abdülaziz'den sonraki yeni padişahlar da yükselen talihini değiştirmedi ve kırk üç yaşında Paşa, 1896'da da sarayın Teşrifatçıbaşısı oldu; 1907'de ölünceye kadar da bu görevde kaldı.[149] Ahmed Ali'nin hayatının en büyük başarısı, 1873'te İmparatorluğun ilk halka açık resim sergisini düzenlemesiydi.

Nurullah Berk gibi bazı Türk yazarlar, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekâi (Paşa) ile birlikte Ahmed Ali'yi, "en azından yerel anlamda klasisist" olarak görürler, zira bu ressamlar "kendilerini içtenlikle kalıcı, evrensel değerlere adamış olan" sanatçılardır.[150] Öte yandan, Adnan Turani gibi yazarlar ise, bu kuşağın "bütün iyi niyetlerine ve bütün çabalarına rağmen, (Avrupa'dan ülkeye) kayda değer hiçbir şey öğrenmeden döndüklerini" düşünürler. "Klasik çizim tekniklerinin David-Ingrés tarafından formelleştirilmiş hallerini biraz biliyorlardı, romantik renk kullanımının maniyerist versiyonuna ve belki biraz da, manzara resminde Courbet'nin eserlerinde ve Barbizon Okulu'nda görülen türden lirik doğa yaklaşımına yakınlıkları vardı."[151] Ancak Turani, Ahmed Ali'nin Courbet doğalcılığı ve Barbizon anti-akademizmi yönünde harcadığı çabaların onu böyle çağdışı bir genel yaklaşımı kabul etmek zorunda bıraktığına dikkat çeker.[152] Yine de bu gruptaki Osmanlı ressamları, doğayı taklit etmekle kalmayıp yorumlamaya da başlamalarıyla primitiflerden ayrılırlar.

Ahmed Ali'nin bazı yapıtları gerçekten de Primitiflerin güçlü teknik izlerini sergiler *(Resim 16)*, ama doğa çalışmaları her zaman, "Orman"da *(Resim 17)* zirvesine ulaşan, ancak natürmortlarının çoğunda *(Resim 18)* –bir iki istisna *(Resim 19)* dışında– görülmeyen güçlü bir yorumlayıcı duyarlılık taşır. Bu özellik, Şeker Ahmed'in, geçici, maddi dünyayı önemsemeyen çekingen, mütevazı bir insan olarak övülmesinden anlaşıldığı kadarıyla gayet geleneksel nitelikte olan dünya görüşüne bağlanabilir. Nitekim, Ahmed Ali natürmort yapmak için tüketim nesneleri üzerinde çalışırken yabancılaşır, ama doğanın kendisiyle uğraştığı manzaralar yaparken kendini içerilmiş hisseder. "Şeyler" karşısındaki beceriksizliği "Ormanda Karaca" *(Resim 20)* resminde bile hissedilir; burada hayvan yumuşak bir biçimde işlenmiş bir ortamın ortasında cansız bir heykel gibi görünür.[153]

Bu durumun tipik ve ilginç bir örneği "Orman" resminde *(Resim 17)* görülür. "Ormanda Karaca" *(Resim 20)* gibi bu resim de renk, ton ve fırça kullanımı bakımından Courbet'nin etkisini yansıtır.[154] Ama bu resimde tuhaf bir perspektif bozukluğu vardır ki bu bozukluk ressamın teknik bilgi yetersizliğine bağlanamaz, çünkü Paris'te sanat çalışmaları yaparak geçirdiği yıllar ve birçok yapıtı tersini kanıtlamaktadır. Sağdaki ağacın tonal değerlerinin ters kullanılması ve aşırı büyük gövde ve yaprakları, iyice arkada olması gereken bu cismi etkileyici bir biçimde öne çıkarır ve "geriye çekilen fundalığın, köprünün bu tarafında başlayıp ormanın ucuna kadar uzanan tuhaf diyagonal çizgisi"yle birlikte kompozisyona bir düzlük hissi verir. Bu çizgi "üç boyutlu uzamla 'yöndeşir' ama yine de resmin yüzeyinde kalarak uzamsal bir muğlaklık" yaratır.[155] Bu deformasyon Ahmed Ali tarafından muhtemelen farkında olmadan yapılmıştır, zira eserlerinde, Paris'te güçlükle öğrendiği görsel dili bilerek sorguladığını ima eden başka hiçbir şey yoktur.[156] Büyük bir olasılıkla, Ahmed Ali, resmin oduncuyu doğa içinde özümseyen olağanüstü mekânsal sisteminin sönüklüğü ile duyguların algısını yakalayıp ifade etmeye çalışmıştı; tıpkı Cézanne'ın aynı şeyi göze göre yapmaya çalışması gibi.[157] Dolayısıyla, "Orman" resmiyle Cézanne'ın varoluşçuluğunu rastlantısal bir biçimde yakalamıştı; "rastlantısal" diyorum, çünkü tam tamına aynı dönemde yaşamalarına rağmen Ahmed Ali Fransız usta hakkında hiçbir şey bilmiyordu.[158] Ahmed Ali bu resimde bütün unsurları, geleneksel Osmanlı düşüncesini yansıtan duygularına uygun olarak armonize etmiştir; ağaçlar tarafından yutulmuş gibi görünen insan, sanki Yaradan'ın üstünlüğünü dindarca bir teslimiyetle kabul edercesine, muhteşem doğanın gizemine gömülmüştür.[159]

Şeker Ahmed Paşa dikkate değer bir sanatçı olmasına rağmen, sürekli olarak iç mekânlarda çalıştığı için herhangi bir özgün doğa etkisini veya taze

ayrıntıyı çok nadiren yakalayabilmektedir; gördüğünü değil, düşünüp hayal ettiğini çizer.[160] Ayrıca eleştirmenlerin çoğu, belki de sarayda çalıştığı sıralarda sürdürmek zorunda kaldığı hayat tarzının etkisiyle, son eserlerinin çoğunun kuru ve mekanik olduğu konusunda hemfikirdirler.[161]

Ahmed Ali hakkında son bir söz: Ömrü boyunca çok sayıda paye, ödül ve nişan almış olması, onun, çok övüldüğü gibi, öteki dünyaya yönelik geleneksel ahlaka sahip olduğu yolundaki iddialara şüphe düşürüyor...

Süleyman Seyyid (1842-1913), orta sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da doğdu; babası Hacı İsmail Efendi idi.[162] Süleyman Seyyid Harbiye'de okurken, İspanyol ve Fransız hocaları Chirans ve Kess'ten sanat dersleri aldı.[163] 1862'de Paris'e gönderilen Süleyman Seyyid, Ahmed Ali'yle birlikte yurtdışında sanat öğrenimi gören ilk iki asker-ressamdan biriydi.[164] Paris'te önce Rolerobrence'ın koruması altına girdiği Mekteb-i Osmani'ye kaydoldu, sonra da Alexander Cabanet'nin atölyesine katıldı[165] ve sık sık Robert Fluori ile Gustav Boulanger'nin stüdyolarını ziyaret etti. Paris'ten sonra Roma'da bir yıl kaldı,[166] sonra da yurda dönüp 1875'te Osman Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak Harbiye'de sanat öğretmenliğine başladı.[167] Ama Ahmed Ali ile aralarındaki hiç bitmeyen çatışmalar yüzünden görevinden istifa edip 1880'de Kuleli Askeri Lisesi'ne, 1884'te de oradan Tıbbiye'ye geçti ve öğretmenlik yaşamını 1910'a kadar burada sürdürdü.

Dersleri sırasında, her zaman bir gevşeme havası yaratmaya çalışırdı; yaratıcılığı teşvik etmek için gerekli olduğuna inandığı bu havayı, İmparatorluk'taki günlük hayatı eleştirdiği küçük hikâyeler anlatarak veya felsefi şakalar yaparak oluştururdu.[168] Aslında, Süleyman Seyyid toplumsal sorunlarla ilgilenen ciddi bir liberaldi; Paris'teki öğrencilik yıllarından başlayarak bütün hayatı boyunca başına dertler açmış olan bir alışkanlıktı bu. Ahmed Ali'yle yaptığı bitmek bilmez tartışmaların ve burs paralarını almakta güçlükler çekmesinin nedeni de buydu. Bu durum İstanbul'da da devam etti, terfi ettirilmiyor, hata maaşlarını bile almakta zorluk çekiyordu. Bu yüzden de geçimini kazanmak için sürekli olarak birçok işte aynı anda çalışmak, hatta değerli resimlerini rüşvet olarak iktidar mevkilerindeki insanlara "hediye etmek" zorunda kalıyordu.[169] İfade özgürlüğüne bağlılığı yüzünden gözden düştüğü için, arkadaşları 1873 ile 1903 arasındaki bütün halka açık sergilere katılmak için koşuşurken, o yalnızca 1881 Sergisi'ne, tek bir resimle katılmıştı. Yine de, arkadaşları tarafından Sultan'a gösterilen bir resmi sayesinde binbaşılığa, bir natürmortu sayesinde de albaylığa terfi etti.[170]

Süleyman Seyyid doğa resmi çizmeleri için öğrencilerini açık havaya çıkaran ilk öğretmendi.[171] Bu, Osmanlı resminde, kendisinin de ilk örneği olduğu izlenimci renklendirme tarzına geçme yönünde atılan öncü bir adım

olarak görülebilir. Aslında, Süleyman Seyyid Üsküdar'da yaşıyordu ve kendisi de açık havada resim yapabilmek için "Filozof" adını verdiği eşeğinin üzerinde sık sık Çamlıca Tepesi civarına gidiyordu; bu yüzden resimleri esinini doğadan alan bir gerçekçilikle yapılmıştır[172] *(Resim 21)*. Perspektife çok özen göstererek çalıştığı için öğrencileri ona "Metrolog" lakabını takmışlardı.[173] Kusursuz perspektifinin yanı sıra, Süleyman Seyyid boyayı çok ince katmanlar halinde tuvalin üzerine yayan başarılı bir renkçiydi de; kullandığı tonların o ünlü temizliği ve saydamlığı buradan geliyordu *(Resim 22)*. Kompozisyonlarında gölgede kalan nesneler bile aydınlık görünür *(Resim 23)*. Konusuna öyle olağanüstü bir sıcaklıkla yaklaşıyordu ki tek bir portakal bile parlak ışıklar saçan bir dünyanın parçası haline geliyordu[174] *(Resim 24)*. Zor bulunan figürleri *(Resim 25)* dışında, kaybedilip unutulmuş birçok portre üzerinde de çalışmış olduğuna inanılır.[175] Verona ve zümrüt yeşillerinin hâkim olduğu manzaralar da çizmesine rağmen *(Resim 26)*, asıl ustalığını güzel natürmortlarda *(Resim 27)* gösteriyordu. Ayrıca Türk-Rus Prut Savaşı'nı betimleyen büyük bir resim yapmış ve bu resimle Abdülaziz'den madalya almıştı.[176]

Süleyman Seyyid'in natürmortlardaki başarısı, hayata, en iyi yapıtlarını zamanötesi bir tasavvuf felsefesiyle karışık duygusal bir varoluşçuluk görüşü içinde üretmiş olan Ahmed Ali ile takipçileri kadar melankolik bakmadığını gösterir.[177] Aslında, Süleyman Seyyid'in bu gelenek karşıtlığı, ilerici kafa yapısı ile doğrudan doğruya bağlantılıdır. Ancak, onun maddi dünyaya gösterdiği yakınlık Osman Hamdi'ninkinden ayırt edilmelidir; Süleyman Seyyid'in filtreden geçirebildiği ayrıntıları da kapsayan daha fotoğrafik bir üslubu vardır Osman Hamdi'nin.[178] Üstelik Süleyman Seyyid, büyük olasılıkla resmettiği nesnelere duyduğu büyük sevgi yüzünden, ne Osman Hamdi'nin ne de Ahmed Ali'nin son döneminin kuru, mekanik üslubuna hiçbir zaman düşmemiştir.[179]

Süleyman Seyyid Türkiye'de 20. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan çokyönlü entelektüel tipindeki sanatçıların ilk örneğiydi.[180] Perspektif bilimi hakkında, bizzat kendisinin resimlediği bilinen bir kitap yazmıştır. Bazı asker yazarlara göre[181] bu çalışma Süleyman Seyyid 1913'te ölünce yarım kalmıştır; sivillerin çoğu ise çalışmanın tamamlandığı ama basılamadığında ısrar ederler.[182] Eğer öyleyse, çizgidışı bir sanatçıya son derece konformist Türk toplumunun indirdiği son darbe olmuştur bu.

Birçok kişi, Hüseyin Zekâi Paşa'nın (1860-1919) sanatını, yukarıda bahsettiğimiz iki sanatçının stilistik bir karışımı olarak görür.[183] Hüseyin Zekâi de orta sınıftan bir aileden geliyordu; İbrahim Efendi'nin oğlu olarak İstanbul'da doğdu ve okul yıllarında yaptığı bir resmin II. Abdülhamid'e gösteril-

mesinden sonra sarayın askeri birliğine girdi. Ahmed Ali gibi onun da itaatkâr bir kişiliği vardı; hem bu özelliğinin hem de sanatsal yeteneğinin yardımıyla, emekliliğinden bir yıl önce, 1908'de paşalığa terfi etti. Aslında, o kadar tutucuydu ki birkaç istisna dışında eserlerini sergileme tekliflerini geri çevirmişti.[184] Hüseyin Zekâi antikalara meraklı bir amatördü ve devlete bağlı uzman sıfatıyla bu alanda da çalıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında, emekliliğinden birkaç yıl sonra, Maarif Vekâleti'ne bağlı Tercüme Bürosu'nun sanat kitaplarıyla ilgilenen bölümüne danışmanlık yaptı. Kendisi de 1913'te antikalar konusunda *Mübeccel Hazineler* adlı bir kitap yayımlamıştı.[185] Avrupa'ya hiç gitmemişti, ama zengin duyarlılığı *(Resim 28)* ve dikkatli gözlemciliği *(Resim 29)* sayesinde Batı'da eğitim görmüş ressamlarla boy ölçüşebilmişti. Yerli eskizler kullanmasına ve doğrudan doğaya bakarak resim yapmasına rağmen, tıpkı çağdaşı Osmanlı meslektaşları gibi o da İzlenimcilikten etkilenmemişti. Bunun yerine, Türk resim geleneğini izleyip güçlü hatlarla *(Resim 30)* perspektifi ima ederek bireysel bir anlatım yolu aradı; bu eğilim bazı ayrıntılara gösterdiği dikkatte de *(Resim 31)* belirgindir.[186]

Batı'da eğitim almamış ama Hüseyin Zekâi Paşa'dan çok daha önce doğmuş bir başka Osmanlı ressamı da topçu yarbay Servili Ahmed Emin'di (1845-92). Ahmed Emin İstanbul'da doğdu ve 1865'te Harbiye Mühendislik Akademisi'nden mezun oldu. Ressamlık dışında, önde gelen bir hakkâk, fildişi işlemecisi ve hepsinden önce de fotoğrafçıydı. Bursa, Eskişehir, İznik gibi bazı şehirleri fotoğraflaması için Batı Anadolu'ya gönderildi. İstanbul'a döndüğünde beraberinde getirdiği kayda değer fotoğraf albümünü terfi alabilmek için Abdülhamid'e sundu.[187] Bu yolculuk sırasında yaptığı skeçler onu Anadolu'yu Batılı doğalcı anlayışla tasvir eden ilk Osmanlı sanatçısı yapmıştır. Bu ağaç ressamı, Barbizon Okulu'na yakınlıklar gösteriyordu; hatta akademik-klasisistler gibi ağır, geleneksel bir üsluba sahip olmadığı için modern bir ressam olarak bile görülebilir.[188] Yaptığı oymalardan biri Fransa'ya gönderildi ve Paris Akademisi'nden özel ödül aldı. Bu çalışkan sanatçı, aşırı çalışmanın neden olduğu bir sinir krizi yüzünden genç yaşta öldü.[189]

Hayatı hakkında çok az şey bilinen bir başka yetenekli ressam da Ahmed Şekûr'dur (1856-?). 1875'te Harbiye'den mezun olup burada resim öğretmenliğine başladı. Hayatı boyunca başarılı bir profesyonel olarak haklı bir ün saldı.[190] Geniş mekânları olağanüstü bir biçimde algılayan ve canlı renkleri, özellikle de canlı gök mavisini kullanan *(Resim 32)* duyarlı bir resim yapma tarzı vardı.[191]

Hoca Ali Rıza, İstanbul'un Üsküdar ilçesinde, 1858'de doğdu. Babası, amatör olarak hat sanatıyla uğraşan, süvari binbaşısı Üsküdarlı Ahmed Rüşdi'ydi.[192] Ali Rıza okulunu bitirdikten sonra, sarayın kolera salgını bahane-

siyle izlediği telaşlı siyaset yüzünden çalışmalarına Avrupa'da devam etme imkânından yoksun kaldı.[193] Bunun yerine Harbiye'de sanat öğretmeni yardımcısı oldu (1884). Ayrıca yeni açılan Şehzadegân Mektebi'nde 1908'e kadar dersler verdi. 1911'de sağlığı elvermediği için emekli oldu ve çalışmalarını birçok okulda manzara resmi dersleri vermek üzerinde yoğunlaştırdı.[194]

Hoca Ali Rıza, arasıra askerce Türk miliyetçiliği alevlenen dindar bir Müslüman ve bariz bir biçimde geleneksel ahlaka bağlı bir insandı;[195] çizgisel üslubu, ayrıntılara gösterdiği özen ve natürmortlardan veya figürlerden çok manzara resmini tercih etmesi, bunların hepsi de Ali Rıza'nın muhafazakâr ahlakının ürünüymüş gibi görünüyor *(Resim 33)*. Ayrıca, çoğunlukla dışarıda çalışmayı tercih etmesine rağmen, geleneksel bir Osmanlı ressamı gibi doğayı yorumlamaktan çok kopyalamaya eğilimliydi.[196] Öğrencilerine sık sık gravürleri veya kartpostalları kopyalattırdığı ve bunun doğaya veya bir modele bakarak çalışmakla aynı şey olduğunu düşündüğü de bilinir.[197] Yine kişisel dünya görüşünün bir sonucu olarak, tutucu Üsküdar'ın ressamı haline gelmişti[198] *(Resim 34)*. Takipçileri onun üslubunun benzersiz denecek ölçüde kişisel olduğunda ısrar etmiş olsalar da, doğa sevgisinin Delacroix'yı andırdığı bulunmuş ve doğayı eskizlerle kopyalama tarzı Corot'nunkine benzetilmiştir.[199] Şiirsel konuları lirik bir biçimde temsil edişiyle Delacroix'yı andıran bir romantik olduğu doğrudur, ama Ali Rıza geleneksel perspektife bağlı bir neo-klasisistti ve onunla bu Fransız empresyonisti arasındaki asıl benzerlik de hacim yaratmak için ışık ve gölgeden çok yararlanmasıydı. Bu da etkileyici bir özelliktir çünkü Osmanlı ve Türk ressamlarının çoğu 1940'lara kadar bunu modülasyon yoluyla yapıyorlardı.[200]

Sık sık mali güçlükler yaşamasına rağmen, resimlerini satmaktan hoşlanmaması ve onları hediye etmeyi tercih etmesi feodal ahlaka bağlılığını göstermesi bakımından kayda değerdir.

Malzeme seçimi konusunda çok dikkatliydi;[201] arasıra solmayacağı için yağlıboyayı tercih etmiş olsa da, asıl ustalığını karakalem desenlerde *(Resim 35)* ve peyzaj eskizlerinde[202] *(Resim 36)* gösteriyordu. Kayaları çok ünlüydü, ayrıca bütün deniz resimlerine bir yelkenli yerleştirme alışkanlığı vardı[203] *(Resim 37)*.

Hoca Ali Rıza, farkında olmadan bir sürü stilize "Boğaziçi Manzarası" resmine giden yolu açmasına rağmen, ardında sanat eğitimi alanında uzun ve saygın bir kariyer bırakarak 1930'da öldü.[204]

Bazı yazarların 19. yüzyıl Osmanlı ressamları ile 20. yüzyıldakiler arasındaki köprü olduğunu düşündükleri[205] Halil Paşa, üst sınıfa mensup bir ailenin oğluydu; babası Harbiye'nin kurucularından olan Ferik Selim Paşa'ydı.[206] Halil 1873'te Mühendishane'den mezun olduktan bir yıl sonra Ku-

leli Askeri Lisesi'nde sanat öğretmenliğine başladı ve 1880'de resim bilgisini geliştirmesi için Paris'e gönderildi. Burada Gérôme ve Courtois'nın stüdyolarında çalıştıktan sonra 1888'de İstanbul'a dönerek Tıbbiye Mektebi'nin sanat öğretmeni oldu. 1900'e kadar burada çalıştı. 1905'te Müze-i Humayun'un genel müdür yardımcılığına getirildi ve bir yıl sonra paşa rütbesine terfi etti. 1908 darbesinden sonra rütbesi yarbaya indirildi ve emekli edildi.[207] Birçok kaynakta, rütbesinin indirilmesi üzerine istifa ettiği iddia edilir.[208] Yine de ömrünün geri kalan kısmında da "Paşa" unvanıyla anıldı. 1917'de Sanayi-i Nefise'ye müdür oldu ve kuruma 1914 Ressamlar Kuşağı'nı aldı.[209] Bunun da gösterdiği gibi, söz konusu ressamlarla arasında bir yakınlık vardı, zira hepsi de Paris'teki öğrencilik yıllarından kalan ortak bir ilgiyle İzlenimciliği takip ediyorlardı; hatta, Halil Paşa'nın İmparatorluğa bu resim okulunu ve serbest fırça vuruşlarını tanıtan kişi olduğu iddia edilir.[210] Gerçekte Halil Paşa ömrü boyunca üç farklı üslupta çalışmıştır. İlk önce bir akademik-gerçekçiydi *(Resim 38)*, sonra Manet'nin etkisi altına girdi *(Resim 39)*, en sonunda da izlenimciliğin renk anlayışını ve fırça vuruşlarını benimsedi *(Resim 40)*.

Erol[211] ve Aksüğür[212] gibi bazı yazarların, Halil Paşa'nın hayatının son dönemlerinde kendisiyle yapılan bir röportajda[213] Manet'yi sert bir şekilde eleştirmiş olduğunu iddia etmeleri ilginçtir, ama MONET adının bir yanlış anlama veya baskı hatası sonucu MANET olarak çıkmış olduğu neredeyse kesindir. Çünkü MANET Fransız izlenimciliğinin çizgisel açıdan en aşırı ucunu temsil ettiği halde, Soyut Resme yakın bir üsluba sahip olan MONET öbür uçta duruyordu.

Halil Paşa'nın en iyi eserlerini 1899 ile 1910 arasında verdiği ve düşüşünün ünlü "Çengelköy İskelesi" *(Resim 41)* resmiyle başladığı söylenir.[214] Bu arada, 1888 Paris Sergisi'nde bir "Madame X" portresiyle *(Resim 38)* bir bronz madalya, 1906'da Viyana'da ise bir natürmortuyla altın madalya kazanmıştır.[215] Halil Paşa'nın, muhtemelen geleneksel kafa yapısının sonucu olarak ayrıntılardan, çizgilerden ve hatta nesnelerin modülasyonundan aslında hiçbir zaman vazgeçmemiş olduğu için zaman zaman akademik ve yozlaşmış bulunan[216] İzlenimcilik anlayışı, hayatının Mısır'da geçirdiği son yıllarına doğru daha çizgiselleşmiştir *(Resim 42)*. Halil Paşa Mısır'da Abbas Hilmi Paşa'nın misafiri olarak birkaç yıl kalmış ve 1940'ta burada ölmüştür.[217]

Halil Paşa, 1875'ten sonra İmparatorlukta açılan bütün sergilere katılmış olan coşkulu ve çalışkan bir ressamdı.[218]

Diyarbakırlı Tahsin (Birsen) *(Resim 43)* normalde 1914-Öncesi Kuşağa dahil edilmesine rağmen, bir birey olarak öne çıkar. Diyarbakır'da doğdu

(1874) ve öğrenim görmek için İstanbul'daki Kuleli Askeri Lisesi'ne gelmesinden kısa bir süre sonra Boğaz'ın tepeleriyle denizinin resimlerini yapmaya başladı. Kuleli'deki öğretmeni, kendisi de vasat deniz resimleriyle tanınan Osman Nuri Paşa'ydı (1839-1906). Tahsin Harbiye'ye geçince Hoca Ali Rıza'nın himayesine girdi. Burada okurken de bütün boş zamanlarını İstanbul sahillerinde geçirip deniz resimleri çiziyordu. 1896'da mezun olduktan sonra, İstanbul'un dışında, çok sevdiği denizden çok uzak bir süvari birliğine tayin edildi ve birkaç yıl sonra geri gönderilinceye kadar sürekli deniz özlemi çekti. Bu yıllar içinde tanbur çalma üzerinde yoğunlaşıp ustalaştı. Dönüşünde Sanayi-i Nefise'ye kaydoldu (1902), ama müfredatta o sıralar egemen olan akademizme dayanamadığı için okulu bırakarak sahillere ve eskizlerine döndü.

Tahsin Birinci Dünya Savaşı sırasında hastalanınca Avusturya İmparatorluğu'na gönderildi; sanat çalışmalarına orada devam etti ve Frl. Mitzi adında Avusturyalı bir kadınla evlendi. Savaş bitince yurda döndü, 1919'da memuriyetten istifa edip Pera'daki Yahudi Okulu'nda sanat öğretmenliğine başladı. Müzik çalışmakla geçen uykusuz geceler yüzünden sağlığının bozulduğu 1937'de, İstanbul'da öldü. Sevenleri onun kimseden etkilenmemiş olduğunu ileri sürseler de, herhangi bir sanatçı için böyle bir iddiada bulunmak mantıksız ve yanıltıcı olacaktır. Aslında, Tahsin Alman deniz ressamlarından, özellikle de birçok eserinin kopyasını yaptığı Willistower'den etkilenmiş gibi görünmektedir.[219]

Diyarbakırlı Tahsin'le birlikte, Tanzimat-sonrası önemli asker-ressamlardan oluşan uzun bir zincirin sonuna gelmiş bulunuyoruz; bu zincir o kadar uzundur ki şu ana kadar o dönemde askeri okul mezunlarından başka hiçbir sanatçı olmadığı gibi bir izlenime kapılınmış olunabilir. Ama siviller de vardı.

Günsel Renda'nın ilk dönem Osmanlı resmi hakındaki benzersiz çalışmasında gösterdiği gibi,[220] 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın başlarına kadar geçen sürede çok sayıda gayrimüslim Osmanlı ressamı ortaya çıkmıştır. Ama II. Selim'in saray ressamı Kapudağlı Konstantin'den sonra, söz konusu süreklilik kırılmış ve tarihsel ortam, çoğu mühendis olan ve 18. yüzyılın sonlarında, genellikle pratik askeri amaçlarla kurulmuş olan askeri okullarda eğitim görmüş yüzlerce askerle dolmuştur. Türk kaynaklarında rastlanabilecek gayrimüslim sanatçıların isimleri, Ahmed Ali tarafından organize edilen 1875 Sergisinde eserleri sergilenen sanatçıların listesiyle birlikte zikredilir.[221] Yaklaşık yetmiş yıl süren bu olağanüstü boşluğun tek resmi istisnası, II. Mahmud'un saray ressamı olan ve Sultan'ın İmparatorluktaki bütün resmi dairelerin duvarlarına asılmak üzere çoğaltılan ünlü portresini yapan Ru-

pen Manas ve ailesiydi.[222] Ferit Edgü'nün Türk şovenizmine, başka yazarların ise ihmale veya bilgi eksikliğine bağladığı (*bkz.* Üçüncü Bölüm: *Söyleşiler*) bu gizemli kayboluşu bir yana bıraksak bile, Tanzimat döneminde Osmanlı resminin Batılılaşma yolunda ilerlemesine en az askerler kadar katkıda bulunmuş olan Türk-Müslüman sivil sanatçılar da vardır. Doğum sırasını izlersek, bu sanatçıların en tanınmışları şunlardır: Sultan Abdülaziz (1829-76), Emin Baba (1836-1905), Osman Hamdi (1841-1910), Mahmut (1860-1920), Ahmed Rifat (1861-1939), Salih Molla Aşkî (1864-1925), Tevfik Fikret (1867-1915) *(Resim 44)*, Ömer Adil (1868-1928), Şehzade Abdülmecid (1868-1944), Osman Asaf (1869-1938), Tekezade Said (1870-?), Muazzez (1871-?), Galip (1872-?), Ahmed Münib (1874-1908), Süleyman Sami (?-?), Osman Nuri (?-?), Şefik (?-?), Şevki (?-?) ve Selâhattin (?-?). Son beş ismin hayatları hakkında elimizde bilgi yoktur, ama "insan asker doğmaz" diye düşünülerek sivil oldukları tahmin edilmektedir.

Mahmut, Ömer Adil *(Resim 45)*, Tekezade Said, Osman Asaf, Muazzez ve Galip, Sanayi-i Nefise mezunları iken, diğerleri özel eğitim almışlardır.[223]

Emin Baba, Ahmed Rifat, Salih Molla Aşkî *(Resim 46)*, Ahmed Münib *(Resim 47)*, Süleyman Sami, Osman Nuri *(Resim 48)*, Şefik *(Resim 49)*, Şevki *(Resim 50)* ve Selahaddin'in Primitifler'e dahil oldukları bilinmektedir; diğerleri de "İkinci Kuşak"a dahil olmalıdırlar.

Bunlar arasında, Abdülaziz başarılı bir eskiz çizicisiydi.[224] Eserleri bugüne kalmamış olan Emin Baba'nın ilk Osmanlı deniz ressamı olduğu bilinir. Kandiyeli Emin Baba, İstanbul'un Unkapanı ilçesinde küçük bir dükkânı olan bir zanaatkârdı. İlk taslağını çini mürekkebiyle çizip sonra da suluboyayla renklendirdiği resimleriyle çok ünlüydü. Aynı zamanda bir haritacılık uzmanıydı.[225] Onun başlattığı deniz resmi geleneği, aslında onunla aynı dönemlerde yaşamış olan ve onun akademideki muadili olan, ünlü "*Ertuğrul*'un Japon Denizi'nde Batışı"mn ressamı Osman Nuri Paşa, daha çok bir illüstratör sayılması gereken Bahriyeli İsmail Hakkı (1863-1926) *(Resim 51)* ve daha önce de belirtildiği gibi özellikle de Diyarbakırlı Tahsin (Birsen) *(Resim 43)* tarafından sürdürülmüştür.

Bu grubun bir başka önemli üyesi de son halife Şehzade Abdülmecid Efendi'ydi. Kendisi, Sultan Abdülaziz'in oğluydu. Sanatı ve sanatçıları sarayın himayesi altına almasının yanı sıra, neredeyse bütün eleştirmenler iyi bir ressam olduğunu da kabul ederler.[226] Eserleri teknik açıdan gerçekçi olmasına rağmen, gelişmiş renk hissiyle yorum açısından duygusaldır.[227] Özellikle portrelerde *(Resim 52)* ustalaşmıştır[228] ve bazı eserleri *(Resim 53)* Paris ve Viyana'da başarıyla sergilenmiştir (1918).[229]

Şehzade Abdülmecid 1910'da kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemi-

yeti'nin onursal başkanı,[230] cemiyetin ülkede kendi türünde ilk olan dergisinin parasal destekçisi[231] ve ayrıca ünlü Şişli Atölyesi'nin[232] (Nurullah Berk bunu yanlışlıkla 'Taksim Stüdyosu" olarak zikreder) kurucularından biriydi.[233] Bu atölyede çalışan sanatçılarla *(Resim 54)* birlikte Viyana Sergisi'ne kendi çalışmalarını da göndermişti.

Ancak en tanınmış sivil Tanzimat ressamı şüphesiz Osman Hamdi'dir. Kaynakların çoğunda doğum tarihi 1842 olarak geçer, ama *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*'nun yazarı olan kardeşi Halil Edhem 1841'de ısrar eder,[234] Turan Erol buna uygun olarak Osman Hamdi'nin doğum tarihinin 30 Aralık 1841 olduğunu söyler.[235] Osman Hamdi, Sadrazam Müşir Edhem Paşa'nın oğluydu.[236] 1856'da babası tarafından, İstanbul'da başladığı hukuk öğrenimini sürdürmesi için Fransa'ya gönderildi.[237] Resimle ilgilenmeye de İstanbul'da başlamış olan Osman Hamdi,[238] Paris'te, Mekteb-i Osmani'nin Ahmed Ali ve Süleyman Seyyid gibi bazı öğrencileriyle birlikte sık sık Gérôme ve Boulanger'nin stüdyolarını ziyaret etti. On iki yıl sonra, yurda dönünce Osmanlı yüksek bürokrasisine katılıp Midhat Paşa'nın valiliğini yaptığı Bağdat'ta Vilayet Umur-ı Ecnebiyye müdürlüğü görevini üstlendi;[239] Midhat Paşa Osman Hamdi'nin sanat faaliyetlerini sürdürmesine destek oldu.[240] Birkaç yıl sonra İstanbul'a dönüp sarayda Teşrifat-ı Hariciye müdür muavini oldu, daha sonra da Viyana Sergisi'ne hükümet komiseri olarak gönderildi. 1877'de Beyoğlu Altıncı Daire-i Belediye müdürlüğüne getirildi, ama 1878 Türk-Rus Savaşı'nın anarşik günleri sırasında sanat üzerinde yoğunlaşabilmek için bu görevinden istifa etti. 1880 ve 1881 sergilerinde resimlerini sergiledi, sonra da yeni kurulan Müze-i Humayun'un müdürü olarak bürokrasiye geri döndü. Bir yıl sonra, kurulması kararlaştırılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürlüğünü de üstlendi.[241] Resmi olarak, bu okulun kurucusunun Osman Hamdi olduğu düşünülür, ama o sıralarda böyle bir okul kurmaya yönelik olarak başka insanların da,[242] özellikle de İstanbul'da daha önce de özel bir güzel sanatlar akademisi başlatmış olan Guillement'ın[243] da çaba gösterdiğine dikkat çekilmelidir. Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise'nin kurucusu ve ilk müdürü olabilmek için, sadrazam babasının da yardımıyla Guillement'ın çabalarını engellemiş olması da mümkündür; Guillement'ın 1878 Savaşı sırasında ölmesi de Osman Hamdi'nin bu arzusunu gerçekleştirmesine yardımcı olmuştur.[244]

Osman Hamdi'nin bir bürokrat olarak sahip olduğu güç azımsanmamalıdır. Özellikle son yıllarında, İmparatorluğun en yüksek maaş alan memurlarından biriydi. Müze-i Humayun'un ve Sanayi-i Nefise'nin müdürü olmanın yanı sıra, Düyun-i Umumiye'de Osmanlı Devleti'nin temsilciliğini yapıyordu ve bazı önemli demiryolu şirketlerinin yönetim kurulu üyesiydi.[245]

Bütün Avrupa'da, hatta ABD'de bile yakın arkadaşları vardı.[246] Dönemin ticaret vekili de Osman Hamdi'nin iyi bir dostuydu. Aslında, Osman Hamdi Sanayi-i Nefise'nin başına geçmek için bu destekten yararlanmıştı.[247] Müdürlükleri sırasında Maarif Vekâleti'nden ayda elli altın alıyordu; bu rakam meslektaşlarınınkilere kıyasla zaten olağanüstü yüksek olduğu halde, bir de Ticaret Vekâleti'nden ayda on altın maaşı vardı.[248] Yaptığı tek siyasi portrenin, bir "milli burjuvazi"nin kurulmasını savunan İttihat ve Terakki Fırkası'nın liderlerinden Enver Bey'e (sonradan Paşa) ait olması da anlamlıdır.[249]

Yine de, Müze'deki (1881-1906) ve Sanayi-i Nefise'deki müdürlükleri (1882-1908) sırasında,[250] ülkedeki sanat anlayışını ilerletmek için insanüstü çabalar harcamıştır. Anadolu, Suriye, Lübnan ve Irak'taki birçok kazıya şahsen katılmış ve ayrıca arkeolojik eserlerin yurtdışına kaçırılmasını önlemeye yönelik ilk yasanın taslağını hazırlamıştır.[251] Ama bazı yazarlar onu,1878 Türk-Rus Savaşı'ndan sonra yükselen milliyetçi ilkelere karşı çıkmakla suçlamışlardır; zira Osman Hamdi, izlediği eğitim siyaseti gereği, öğretmenlik görevlerine tamamen Batılıları ve gayrimüslim Türkleri getiriyordu. Zaman zaman kuruma kaydolan asker-sanatçılar bu durumdan hoşlanmıyorlardı.[252] Osman Hamdi'nin yöneticiliğine getirilen bir başka eleştiri de, bu yıllar boyunca kimsenin sanat öğrenimi yapması için yurtdışına gönderilmemesiydi ki bu da garip, II. Abdülhamid tipi bir içedönüklük yaratıyordu.[253]

Gérôme ve Boulanger'nin öğretileriyle yetişen Osman Hamdi, kendini daha çok, oryantalist sahneleri fotoğrafik olarak temsil etmeye adamıştı ve bu da o sıralarda moda olduğu için ona büyük bir ticari başarı getirmişti *(Resim 55)*. Adnan Turani haklı olarak şöyle der: "Aslında, sık sık fotoğrafları kopya ediyor, sonra da bunları renklendiriyordu. Bu da sanattaki gerçek klasisizmle alay etmek demektir şüphesiz." Osman Hamdi, bazı resimlerini yapmak için Şark kıyafetleri içinde çeşitli insanların veya kendisinin fotoğraflarını çektiriyor ve modellere değil bu fotoğrafların büyütülmüş hallerine bakarak çalışıyordu *(Resim 56a, 56b)*.[254]

Figürler konusunda ustalaşan Osman Hamdi, insanların ilgi odağına yerleştirildiği büyük kompozisyonlar yapan ilk Osmanlı sanatçısıydı.[255] İnsan figürünün baskın ve gerçekçi bir biçimde ele alındığı ilk Osmanlı resmi olan "Rahle Önündeki Kız" (1880) *(Resim 57)* resminde olduğu gibi, geleneğe aykırı birçok konu seçerek bunları kışkırtıcı bir tarzda işliyordu.[256] Özellikle "Mihrab" (1901) *(Resim 58)* çok tartışma yaratmıştı, çünkü resimde gerçek boyda, doğalcı bir tarzda çizilmiş çekici bir genç kızın ayağının altında kutsal kitaplar vardı.[257]

Osman Hamdi, dış dünyayı çağdaşı olan bütün Türk-Müslüman meslektaşlarınınkinden üstün bir nesnellikle ele alıyordu.[258] Osman Hamdi'nin

önemli yanı, "şeyler"i ve maddi güzelliği yüceltmesi, onları ciddiye alıp hassas bir özenle sergilemesidir.[259] Max Raphael'in "sanatçının zihniyeti üslubunda yansır"[260] fikrini kabul edecek olursak, Osman Hamdi'nin başarılı işadamlığı kariyerinin açıkça yansıttığı materyalist dünya görüşü, konularına dışarıdan bakmasını, plastikliği öne çıkarmasını ve hatta illüstratif bir dışavurumculuğa meyleden çizgisel üslubuyla perspektif anlayışını açıklayabilir.[261] Osman Hamdi'nin akılcı ve eleştirel niteliklere sahip eserleri genelde geleneksel edilgin-kaderci Osmanlı dünya görüşüne aykırıydı; ancak iki ve üç boyutlu mekânsal yapıları sık sık aynı anda kullanarak düştüğü çelişki, Batılı ve Doğulu zihniyetler arasında kalarak kişisel bir açmaza düştüğü konusunda ipuçları vermektedir (bu zaten Tanzimat aydınlarının tipik sorunuydu).

Bazı yazarlar "Osman Hamdi'nin doğayla yüzyüze gelmek yerine fotoğrafa bağlı kaldığı için figürle arka planı arasındaki resimsel ilişkiyi hiçbir zaman kavrayamadığı"na[262] inanırlar ki bu tesbit fotoğrafları kopya eden bütün 19. yüzyıl ressamları için geçerlidir. İpek Aksüğür'ün kusursuz analizi bu durumu daha ayrıntılı olarak açıklar: "İlk kuşaktan başka birçok figür ressamı gibi, Osman Hamdi de bazen diğer plastik değerler pahasına modülasyonla fazla ilgileniyordu. Kapalı konturlar, kapalı formlar, geçişler arasındaki ayrımların zayıflığı, renklerin ışık-efektlerine dönüşememesi; bunların hepsi tuval üzerindeki figürlerin düzlüğüne, formlar arasında organik bağlar olmamasına ve figürle çevresi arasında plastik bir birliğin varlığına katkıda bulunan etkenlerdi. İlk kuşak figür ressamları arasında, tıpkı ilk romanlarda olduğu gibi, konu, tek boyutlu bir zaman ve mekân sistemi içinde hareket ediyormuş izlenimini verir ve bu hareket, figürün, kendisini arka plandan ayırt etmesini sağlayacak boyutlara ulaşamaz"[263]

Yine de, Osman Hamdi'nin yukarıda belirtilen kısıtlamaları aşan birkaç fotoğrafik resmi de vardır; sözgelimi "Kaplumbağa Terbiyecisi" *(Resim 59)*, Manet'nin etkisi altında yaptığı bazı duygusal, dışavurumcu portreler *(Resim 60)* ve bazı peyzajlar *(Resim 61)*.

Tanzimat döneminin kültür hayatındaki yeniliklerden biri de sanat sergileriydi. İlk resim sergisi, 28 Aralık 1845'te Oreker adlı Avrupalı bir manzara ressamı tarafından sarayda düzenlenmişti.[264] Ama, halka açık sergilerin başlaması için daha epeyce zaman geçmesi gerekti. 1863'te devlet "Sergi-i Osmani" adlı genel bir sanat sergisi düzenledi. Burada, tatbiki sanat ve zanaat ürünleriyle birlikte Arif ve Refik adlı iki bürokratın iki resmi de sergilendi. İlki bir savaş gemisinin resmini yapmıştı, diğerinin resmi ise çiçeklerden oluşan bir natürmorttu. Sonra, 1871'de Bakanlık öğrencilerin ürünlerine yer veren bir başka genel sanat sergisi düzenledi; bu sergi iki yılda bir tekrar edildi.[265]

Resim üzerinde odaklanan ilk halka açık sergi 27 Nisan 1873'te, bazı Türk-Müslüman ve Hıristiyan sanatçıların ve yine bazı öğrencilerin katılımıyla, Ahmed Ali tarafından düzenlendi. Birkaç yıl sonra Ahmed Ali ikinci bir sergi daha düzenledi. Dönemin gazetelerinden anlaşıldığı kadarıyla, bu olaya beş Türk-Müslüman sanatçıyla (Ahmed Ali, Ahmed Bedri, Halil, Osman Hamdi ve Nuri) birlikte yirmi beş gayrimüslim katılmıştı. Bu yirmi beş kişi arasından, isimlerinden anlaşıldığı kadarıyla dördü (Mlle. Serpasian ile Rupin, Sakayan ve Köçeoğlu) Osmanlı tebasındanmış gibi görünüyor.

1876 Haziranında, özel bir kuruluş tarafından düzenlenen ilk halka açık resim sergisi, Pera'daki akademinin kurucusu olan Guillement tarafından açıldı. Yine gazetelerde yazan eleştirmenlerden anladığımız kadarıyla, sergiye katılan öğrencilerin çoğu genç Ermenilerdi; sadece tek bir Türk-Müslüman çocuk vardı.

Bunların ardından "ABC Kulübü"nün sergileri geldi. ABC Kulübü muhtemelen 1870'lerin sonlarında, çeşitli milletlerden sanatçıların ve amatörlerin katılımlarıyla kurulmuştu. Kulübün 1880 yılında Mavrokordato adlı bir Rum tarafından düzenlenen ilk sergisine çok sayıda yabancının yanı sıra iki Türk (Prenses Nazlı, Osman Hamdi) ve dört gayrimüslim Osmanlı (Kirkor Köçeoğlu, Bogos Şaşıyan, Mihran Düzoğlu ve Serviçem'i temsilen kızı) da katıldı. ABC Kulübü'nün sergisi bir yıl sonra daha fazla sayıda ressamın katılımıyla tekrar edildi.

1881 Sergisi'ne altı Türk-Müslüman (Osman Hamdi, Ahmed Ali, Süleyman Seyyid, Mahmud, Münir, Rıza), altı gayrimüslim Osmanlı (Köçeoğlu, Melkon, Civanyan, Şaşıyan, Oskan, Misak) ve on üç yabancı katıldı.

1882'de Carvana adlı bir ressam özel bir sergi açtı; aynı yıl İtalyanlar balmumundan heykellerden oluşan bir başka sergiyi açarken, bir yıl sonra Ermeni kökenli Abdullah Kardeşler, Sarkis Divanyan adlı bir Ermeni gencinin de katıldığı halka açık bir fotoğraf ve resim sergisi açtılar.

1884-85 sömestrinin sona ermesiyle, yeni açılan Sanayi-i Nefise Mektebi, her yılın akademik faaliyetlerinin sona erdiğini gösteren yıllık sergiler düzenlemeye başladı. Özellikle 1890'dan sonra, bu sergiler halktan büyük ilgi görmeye başladı.[266] Okulun öğrencilerinden çoğu Ermeni olduğu için,[267] bu sergilere katılan Türklerin sayısı, gayrimüslimlere kıyasla çok az olmalıdır.

1900 yılında Ahmed Ali, Pera'da halka açık özel bir sergiyle kendi resimlerini sergiledi. 1901 ile 1903 arasında, çok ilgi gören üç özel sergi düzenlendi. Birinci sergide dört Türk'ün (Osman Hamdi, Ahmed Ali, Halil, Adil) ve bir gayrimüslimin (Oskan) resimleri bulunuyordu. İkincisine, on Türk (Osman Hamdi, Ahmed Ali, Adil, Ahmed Rifat, Ahmed Ziya, Şevket, Halid Naci, Halil, Kâmil, Mesrur İzzet) ve beş gayrimüslimin (Mlle. N. Aslan ve

Mlle. A. Aslan ile Oskan, Alektoridis ve Basmacidis), üçüncüsüne ise on iki Türk (Ömer Adil, Ahmed Münib, Ahmed Ziya, Şevki Halil, Hamdi Kenan, İzzet, Tepedelenlioğlu Kâmil, Rifat, Rıza Raşid, Said) ve iki gayrimüslimin (Mlle. A. Aslan ve Arslanyan) katıldığı bilinmektedir. Yozlaşıp ticaret merkezlerine dönüştükleri düşünülen bu sergiler 1903'te kesildi.[268]

Sanat sergileriyle birlikte, 1870'lere gelindiğinde dönemin gazetelerinde sanat eleştirisi hakkında yazılar da yayımlanmaya başladı,[269] ama bunların çoğu ya ahlakçı, edebi makaleler veya şahsi garez ve/veya övgülerin dışavurulduğu yazılar düzeyinde kalıyordu.[270] Her durumda, bu eleştirmenler arasında bir süre gayrimüslimlerin hakimiyeti yaşanmış gibi görünmektedir.[271]

1908 Darbesinden sonra, yeni liberalizm ruhuna paralel olarak, Sanayi-i Nefise'nin içedönük siyaseti terkedildi ve devlet sanatsal yeteneklerini Avrupa'da geliştirecek öğrencileri seçmek için 1910'da özel bir sınav düzenledi. Hikmet (Onat), Mehmet Ruhi (Arel) ve İbrahim (Çallı), devlet tarafından Paris'e gönderilen ilk grubu oluşturdular. Onlara Paris'te, oraya daha önceden ailelerinin özel imkânlarıyla gönderilmiş olan Hüseyin Avni (Lifij), Nazmi Ziya (Güran) ve Feyhaman (Duran) da katılınca,[272] genellikle 1914 Kuşağı olarak adlandırılan grubun çekirdeği oluşmuş oldu.

Bu ressamlar eğitimlerini çoğunlukla gelenekçilerden almış olmalarına rağmen, daha çağdaş bir sanat anlayışıyla tanıştılar. "Gerçekçilik"ten hoşlanmıyor, kendi kişisel yorumlarıyla çalışmak istiyorlardı. Teknik açısından, siyah rengi ve çizgisel deseni ortadan kaldırıp parlak ışık üzerinde yoğunlaşıyorlardı; bu arada açık havada çalışmaya ve çıplak insan resimleri yapmaya alışmışlardı.[273] Nitekim, 1914 Savaşı'nın başlamasıyla birlikte hepsi yurda döndüklerinde, beraberlerinde "İzlenimci Resim Tarzı"nı da getirmişlerdi.[274] Bu "Osmanlı İzlenimciliği" çağdışı ve yüzeysel olduğu için (zira Batılıların bu üsluba ilişkin fiziksel-kimyasal değerlendirmelerini paylaşmıyordu[275]) akademik bir akım olarak görülebilecek olmasına rağmen, "ikinci kuşağın" klasik, doğalcı ve romantik hareketlerin bir karışımından ibaret olan eklektik çalışmalarına göre bir ilerleme sayılırdı.[276] Aslında, "(Batılı) izlenimciler nesnel ve manevi ideali salt duyular tarafından algılanabilecek bir gerçeklik olarak kavramsallaştırıyorlardı. Resimler tarafından 'en doğru' formda yansıtılan duyu algısı içinde kusursuzlukla güzelliği birleştiriyorlardı. Öznel gözlemin gücünü vurgulayan bu tavır Gerçekçiliğe ve onun nesnelliğe yüklediği öneme verilen bir tepkiydi. Ama Gerçekçilik aleyhindeki bu hamle, saf akılcılığa değil duyu algısına dayalı bir ideal adına yapılıyordu. Romantizmin şiirini ve duyarlılığını kaçınılmaz olarak reddeden bu tavrın kökleri ampirik-pozitivist bir felsefeyle birlikte kartezyen mantıkta yatıyordu"[277] Klasisizm derinlik hissini, resmin atmosferi içinde tonları belli bir bi-

çimde kullanarak yaratıyordu. İzlenimcilik bu atmosferi ufak renk partiküllerinin titreşimiyle parçaladı. Sonuç olarak, üçüncü boyut azalmış, bu da resmin "düz" yüzeyinin öneminin artmasına neden olmuştu. Bu şekilde, resimde "hareket" kavramı, yüzeyde kullanılan renk partiküllerinin sonucu olan gerilimin yarattığı bir titreşim hissi haline gelerek yeni bir kimlik kazandı. Bu tekniğin ima ettiği felsefe, hayatın bir enerji sisteminden başka bir şey olmadığı inancına dayalıydı. Güneşe, denize ve ışığa tapan bu sanatçılar arasında ateist bir dünya görüşü hâkimdi. Dolayısıyla, çoğunlukla içlerinde kayda değer bir gelenekçilik taşıyan sanatçılar tarafından icra edilen "Osmanlı izlenimciliği"nin Batılı muadiliyle benzer bir felsefi içeriğe sahip olmayacağı, sıradan bir doğa sevgisinden destek alan Doğulu renkçilik geleneğinin bir uzantısı olan teknik bir olgu şeklinde kalacağı açıktı. Aslında, Batılı İzlenimcilerin bilimsel düşünüşleriyle hiçbir alışverişi olmayan dindar bir Müslüman olan Hoca Ali Rıza ve onun en gözde öğrencisi, en önde gelen "Osmanlı İzlenimcisi" olarak gösterilen Nazmi Ziya tipik örneklerdir. "Nazmi Ziya'nın resimlerinde, güneş nesnelerin formunu ve rengini eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu gibi düşer...Onun resimlerindeki güneş, (Batılı) İzlenimcilerin önemli bir sorun olarak gördükleri ve Pointilistlerin ufacık partiküllere ayırarak analiz ettikleri güneşle aynı değildir. Nazmi Ziya'nın eserlerinde, güneş hiçbir zaman bir sorun olarak ele alınmamıştır. Onun güneşi hepimizin bildiği güneşti; Boğaz'ı bir mavi akıntıya çeviren, ama bu mavilikle karşılaştırılabilecek bütün renkleri silerek Boğaz kıyılarını ortadan kaldıran güneş. İstanbul'un acımasız güneşi."[279] "Nazmi Ziya için, doğanın anlamı bir enerji sistemi olmasında değil, güneşin yarattığı lirik duygularda yatıyordu."[280]

Avrupa'ya gönderilen ve sonradan "1914 Kuşağı"nı oluşturan bütün sanatçıların Alexandre Cabanel ve Fernand Cormon gibi akademik, İzlenimcilik karşıtı öğretmenlerden ders aldıklarını da belirtmek gerekir.[281] Herhangi bir Türk sanat tarihi kitabından öğrenilebilecek bu olgu, gayet Türk-Müslüman bir tavır takınılarak, hiçbir zaman ciddi bir biçimde sorgulanmamıştır. Osmanlı resminin bu genç "asileri", Sanayi-i Nefise'deki akademik kadrodan pek de farkı olmayan bu tür öğretmenlerle çalışmaları için ne demeye ta Paris'lere kadar gönderilmişlerdir? Bunun nedeninin, onları gönderen kişilerin muhafazakârlığı olduğu söylenebilir; peki ama bu "asiler"in kendileri nasıl olup da onlarla kalmışlardır? Klasik bir cevap, her şeyden önce zanaatin temelini öğrenmenin gerekli olduğudur,[282] ama bu gruptakilerin çoğu ya Sanayi-i Nefise'de veya özel öğretmenlerden uzun yıllar temel sanat eğitimini zaten almışlardı. Gerçek cevap, bu gençlerdeki gelenekçi özün onların gerçekten "yolun en sonuna" kadar gitmelerini engellediğidir. Bu

olasılığı destekleyen Bedri Rahmi Eyuboğlu, (örneğin) Nazmi Ziya'nın "dış etkiler"den uzak durmaya çalışmak yerine, Birinci Dünya Savaşı öncesi Paris'teki sanat akımlarının doğal gidişini izlemeye cesaret edebilseydi, uluslararası düzeyde büyük bir ressam olabileceğine işaret eder.[283]

Bahsettiğimiz altı kişilik gruptan kısa bir süre sonra, bir asker-ressam olan Sami Yetik (1878-1945) ve Namık İsmail de Paris'e gönderildi; ilki devlet, ikincisi kendi ailesi tarafından. Ama Paris'e gitmek için devletten burs alan ilk ressam, bir Sanayi-i Nefise mezunu, izlenimci akımdan bütünüyle uzak duran Galip'ti (1872-?).[284]

1914 Kuşağı üyeleri, ülkeye dönünce Sanayi-i Nefise'deki öğretim kadrosına katılıp okulun yabancı öğretim üyelerinin otoritelerini yavaş yavaş kaybetmelerine neden oldular. Bu yeni öğretmen dalgasıyla birlikte, gösterişe ve beceriye dayalı zanaatkârlık ideali yerini, yaratıcılığı amaç edinen,[285] özellikle rengin önemini vurgulayan ve portre resmine duyulan ilgiyi arttıran bir anlayışa bıraktı.[286]

1916 yazıyla birlikte, her ağustosta Galatasaray Lisesi'nin sınıflarında yıllık sergiler düzenlenmeye başladı.[287] Onların faaliyet merkezi işlevini gördüğü için Osmanlı İzlenimcileri için özel bir önemi olan bu sergilere, sözünü ettiğimiz grupla yakınlıkları olan Şevket Dağ (1874-1944) *(Resim 62)*, Mehmet Ali Lâga (1878-1947) *(Resim 63)*, Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1973) *(Resim 64)*, Viçen Arslanyan (1865-1935) ve muhtemelen Mihri Müşfik (1887-?) *(Resim 65)* gibi başka sanatçılar da katılıyordu. Rastlantı ürünü olsa da benzer bir tekniğe sahip olan bir başka ilgiye değer sanatçı da, Mihri Müşfik'le birlikte imparatorluktaki ilk Türk kadın ressamlardan biri olan, Müfide Kadri (1890-1912) idi *(Resim 66)*. Ne yazık ki Müfide Kadri çok genç öldü ve eserlerini 1914 Kuşağı'yla birlikte sergileme şansına sahip olamadı.

Nazmi Ziya Güran (1881-1937), dahil olduğu grubun en "izlenimci"si olarak görülür. İstanbul'da, üst-orta sınıf bir ailenin oğlu olarak doğdu. Vefa Lisesi ve Mülkiye'yi bitirdi. 1902 ile 1907 arasında Sanayi-i Nefise'de okudu, ama öğretmeni Valerie ve müdür Osman Hamdi ile arasındaki bir sanatsal anlaşmazlık yüzünden okuldan bir yıl geç mezun oldu.[288] Aslında, Nazmi Ziya 1905'te İstanbul'u ziyaret eden Signac'tan çok etkilenmiş[289] ve Fransız ustanın saydam ve daha açık renkler kullanmayı teşvik eden Pointillizm tekniğini benimsemeye başlamıştı,[290] ama o sıralarda Sanayi-i Nefise'nin öğretim üyeleri bu üsluba hoşgörüyle bakmıyorlardı. O da 1908'de Paris'e gidip Académie Julian'da ve sırasıyla Marcel Bachet, Royer ve Cormon'un stüdyolarında çalıştı *(Resim 67)*. Öte yandan, Monet ve arkadaşlarından da etkilenmişti[291] ve Hoca Ali Rıza'dan aldığı ilk sanat eğitiminin devamı olarak izlenimci resim tekniklerini kullanmaya başladı[292] *(Resim 68)*. 1911'de

(1927'de boşanacağı) Fransız bir kadınla evlendi ve 1914'te birkaç çalışma daha yaptığı Almanya ve Avusturya üzerinden yurda döndü.[293] 1918-21 ve 1923-27 dönemlerinde Sanayi-i Nefise'nin müdürlüğünü yaptı.

Nazmi Ziya, sisli İstanbul görüntülerinin *(Resim 69)* ve ağaç toplulukları üzerinde oynaşan ışıkların ressamıydı[294] *(Resim 70)*. Monet'nin ışık duygusuyla resim yapar *(Resim 71)* ve her zaman açık havada çalışarak güneş ışığıyla dolu resimler üretirdi[295] *(Resim 72)*. Kullandığı teknik, doğa sevgisi, ayrıntıların ortadan kaldırılması, gölgelerin kullanımı ve mekânsal sistemin kuruluşu açısından Corot ve Pisarro'yu andırır. Dünya Savaşı'yla birlikte başlayan siyasi endoktrinasyon yüzünden sanatçılara uygulanan toplumsal baskıların da etkisiyle çizgisel romantizm *(Resim 73)* ile pointillist izlenimcilik *(Resim 74)* arasında gidip gelmiştir. Ateşkese kadar "sanat için sanat" savını benimserken, sonradan kitleler tarafından anlaşılabilecek bir sanattan yana tavır almıştır. Ama 1933'ten sonra, dönemin belirgin popülizmine rağmen eski görüşüne dönmüştür *(Resim 75)*. Muhtemelen kendi kişisel sanatsal tercihleri ile toplumsal ortamın dayatmaya çalıştığı üslup arasında sıkışıp kalmış olmaktan, kendini katıksız bir biçimde doğaya adayarak kaçmıştır. Nazmi Ziya ve onun konumunda olan diğerleri kişiliklerini korumayı ancak bu şekilde başarabiliyorlardı.[296]

1928'de Sanayi-i Nefise'nin müdürlüğüne neden onun yerine Namık İsmail'in getirildiği sorusu ilginç bir sorudur. Bu olayın, Nazmi Ziya'nın sanat kuramının dönemin resmi siyasetine uymamasıyla ne derece ilişkili olduğu konusu gölgede kalmıştır.

Nazmi Ziya'nın popülerliğine rağmen, o dönemdeki sanatçıların en büyüğü, Ferit Edgü'nün deyimiyle, çağdışı olmayan tek Osmanlı ressamı muhtemelen Hüseyin Avni Lifij'di (1885-1927).

Hüseyin Avni Samsun'da 1885 veya 1886'da doğdu (doğum tarihi, daha önce sık sık kullanılan 1889 tarihi yanlış olduğu için ölümünden sonra değiştirilmiştir[297]). Bir Kafkas göçmeni olan Abdullah Efendi'nin oğluydu. Ailesi, Hüseyin Avni'nin doğumundan yaklaşık altı ay sonra İstanbul'a taşındı.[298] Hüseyin Avni, burada, on yaşındayken Fransızca dersleri almaya başladı. Modern bir liseden mezun oldu ve 1903-1904 sömestrinde Darülfünun'da anatomi, fizik ve kimya derslerine devam etti. Daha akademide birinci sınıfta okurken, resimlerini gören müdür Osman Hamdi onu Şehzade Abdülmecid'e gönderdi. Hüseyin Avni'nin resimlerini, özellikle de 1906'da yaptığı (ama imzasını 1908'de attığı) otoportresini *(Resim 76)* çok beğenen Abdülmecid onu 1908'de Paris'e yolladı. Hüseyin Avni, Paris'te 1909 ile 1912 arasında dost olduğu Guillonet ve Le Comte du Nouy'un stüdyolarını sık sık ziyaret etti;[299] ayrıca çok etkilendiği Puvis de Chavannes'ın eserlerinin oluşumunu

izledi.[300] 1912'de İstanbul'a geri çağrıldı; 1914'e kadar İstanbul Lisesi'nde resim, 1915'te de Kandilli Kız Lisesi'nde Fransızca dersleri verdi.

Hüseyin Avni, 15 Şubat-15 Mart 1918 arasında, Orient Litteraire binasında ilk özel sergisini açtı.[301] Aynı yıl, on sekiz eseri, Şişli Atölyesi tarafından başka eserlerle birlikte Viyana'ya (ve Berlin'e) gönderildi[302] ve büyük başarı kazandı.[303] 1925'de Sanayi-i Nefise'de öğretmenliğe başladı, 1926'da bir aylığına Paris'i yeniden ziyaret etti[304] ve bir yıl sonra İstanbul'da öldü.

Hüseyin Avni Lifij izlenimcilik-sonrası üslubuyla 1914 Kuşağı'nın diğer üyelerini aşar. "Alegori / Savaş" *(Resim 77)* adlı resminde simgeci çıplak figürler ve renkler kullanır; "Belediye Faaliyetleri / Kalkınma)" *(Resim 78)* adlı resmi ise dev gibi boyutları ve Art Deco atmosferiyle Puvis de Chavannes'ın freskolarını andırır. Gündelik bir temayı figürler bolluğuyla ifade etme yöntemi de son derece moderndir. İnsan figürü çizimleri, geleneksel bir sanat stüdyosunun aşağı eğimli ışık efektine sahiptir, ama Lifij'in özenli ve dikkatli desenleri sayesinde sağlam plastik değerler taşırlar.[305]

Lifij son derece romantik ve duyarlı bir sanatçıydı[306] *(Resim 79)*. Bu da eserlerine, onu yüzeysel edebi teşhirler yapmaktan kurtaran ve ayrıca onu kendi kuşağı içinde, (melankolik) manevi dünyasını eserlerinde en iyi yansıtan sanatçı haline getiren, kendiliğinden bir şiirsellik kazandırır. Ancak, gerçek izlenimci düşüncenin bilimciliğiyle çeli :n bu aşırı-duyarlılık onu Simgeciliğe götürür[307] *(Resim 80)*. "Belediye Faaliyetleri / Kalkınma" dışındaki bazı yapıtlarının da güçlü modernist özellikler taşıdığı da belirtilmelidir *(Resim 81)*. Avni Lifij'in 1918 Sergisi hakkında yazan bir eleştirmenin şu satırları sanatçının tipik özelliklerini gayet iyi anlatmaktadır: "Avni Bey'in, aşağı çevreler tarafından sayısız kere kopyalandığı için sıradanlaşmış olan doğadan ayrılmayı amaçlayan, son derece bilimsel, sabırlı ve özenli bir ifade ve renk arayışı içinde olan karakteristik bir üslubu var. Avni fotoğraf gibi portrelerde veya büyütülmüş kartpostallarda görüldüğü gibi, burjuva zevklerini tatmin etmeye çalışmıyor. Doğayı kopya etmiyor, onu sahip olmadığı bir ruhla süsleyerek düzeltiyor." Aynı eleştirmen, Hüseyin Avni'nin yaratıcı gücünü ortaya koyan büyük ölçekli eserlerinden bahsederken de, "onun asıl eseri desenleridir" diyordu.

Hüseyin Avni Lifij 1914 Grubu'nun en kültürlü üyesiydi,[308] edebiyat ve şiirle yoğun bir biçimde ilgileniyordu.[309] Entelektüalizmi sayesinde, André Lhote'un "kafa ve yürek" sentezi dediği şeyi gerçekleştirmeyi başarmıştı;[310] bu sentez, bazı eserlerindeki melankoliyle birleştiğinde şiirle yoğrulmuş resimler çıkıyordu ortaya.[311]

Lifij dönemin dergilerinde birçok sanat eleştirisi yazısı yazmıştı;[312] ayrıca iyi bir fotoğrafçıydı.[313]

Kıskançlık yüzünden genellikle kötü muamele görmüştü; mesela ancak hayatının son iki yılında Sanayi-i Nefise'de öğretmenlik yapabilmişti ve o zaman da dekoratif sanatlar bölümü kadrosuna alınmıştı. Gördüğü her kötü muamelenin bu duyarlı sanatçının erken ölümünde rol oynamış kısmi bir etken olduğu düşünülebilir.

İbrahim Çallı (1882-1960) genellikle 1914 Kuşağı'nın lideri olarak adlandırılır, ama bunun nedeni sanatından çok popüler karakteridir. İbrahim, Denizli'ye bağlı bir kasaba olan ve soyadını aldığı Çal'da doğdu. Resimle daha çocukluğunda ilgilenmeye başladı. Babası tarafından İstanbul'a gönderildikten sonra, birçok farklı işte çalışmak zorunda kaldı; Adliye'de kâtipken, Ahmed Ali eskizlerini gördü ve 1906'da Sanayi-i Nefise'ye girmesine yardımcı oldu. Burs sınavlarını geçtikten sonra, 1910 ile 1914 arasında Paris'te kaldı; burada Taş Devri'nden kalma kompozisyonlar yapan akademik ressam Fernand Cormon'un öğrencisi oldu.[314] Çallı Paris'te Gerçekçilik'e sırt döndüyse de, Fransız izlenimcileri konusundaki çalışmaları yetersizdi;[315] sabırsız kişiliği yüzünden kompozisyonlarını özenle planlamayı ihmal ediyordu *(Resim 82)*. Disiplinsiz çalışmasının ürünü olan desen zayıflığını, süslü renklerle telafi ediyordu[316] *(Resim 83)*.

Ülkeye döndükten sonra Sanayi-i Nefise'de öğretmen oldu ve yeniliklere açık olması sayesinde yararlı işler yaptı.[317] Bir süre sonra, Rus Devrimi'ni takip eden birkaç yıl İstanbul'da kalan Alexis Gritchenko'nun eserleriyle tanıştı. Çallı, Gritschenko'nun etkisiyle "İzlenimcilik"ten vazgeçip grafiği andıran şematik desenlerle, görece saf renklerle resim yapmaya başladı.[318] Birkaç yıl süren bu dönemde Mevleviler serisini resmetti *(Resim 84)*. 1920'de Münih'i ziyaret ettiği sırada etkilendiği Alman Dışavurumculuğundan aldığı esinle[319] ünlü çıplak'larından birkaçını yaptı *(Resim 85)*. 1947'de Akademi'den istifa edip kendi özel sanat stüdyosunda dersler vermeye başladı. Geçimini buradan sağlayabilmesi (ki bunu bugün bile yapmak zordur) Çallı'nın eserlerinin ne kadar popüler olduğunu gösterir; Çallı süslü renkleri, güzel çıplak'ları ve hoş konuları ile kayda değer bir ticari başarı kazanmıştır.

İbrahim Feyhaman Duran (1886-1970) İstanbul'da, orta sınıftan bir ailenin oğlu olarak doğdu.[320] Resim yapmaya çok küçükken başladı. Galatasaray Lisesi'nde son sınıfta okurken, 1907-1908 sömestrinde kendi okulunun hat öğretmeni oldu ve 1910'da Abbas Halim Paşa'nın yardımıyla Paris'e gidinceye kadar bu işi sürdürdü.[321] Bir yandan portre çizme konusunda ustalığını geliştirmek için Paul Richet'yle çalışırken, bir yandan da Académie Julian'a devam ederek Jean-Paul ve Albert Laurens'dan dersler aldı. 1913-14 akademik yılında, Paris Akademisi'nde Cormon'la birlikte çalıştı. Ülkeye döndükten birkaç yıl sonra, ilk Galatasaray Sergisi'ne katılıp, Dr. Âkil Muhtar portresiyle

(Resim 86) gümüş madalya kazandı. 1927'de Sanayi-i Nefise'de öğretmenliğe başladı ve bu görevi 1951'de emekli oluncaya kadar sürdürdü.[322] Bütün bu süre boyunca, çoğunlukla portreler üzerinde çalıştı *(Resim 87)* ve bu konuda ülkenin gelmiş geçmiş en iyi uzmanı olacak ölçüde ustalaştı. Ayrıca Renoir'dan ilhamla birkaç çıplak *(Resim 88)* ve birkaç figür *(Resim 89)* de çizdi , ama emeklilik günlerinde dekoratif natürmortlar üzerinde yoğunlaştı[323] *(Resim 90)*. Son yıllarına doğru sanatında bir düşüş gözlenir. Duran'ın hat sanatını resme eşit gördüğü herkesçe bilinir[324] ki bu da süslemeye gösterdiği eğilimi açıklar. Namık İsmail'in Akademi'deki müdürlük yıllarında onunla girdiği uyumlu ilişkinin önemli bir nedeni de bu olabilir.

Hikmet Onat (1882-1977) orta sınıftan bir ailenin oğlu olarak, İstanbul'da doğdu.[325] Bahriye Mektebi'nden mezun oldu. 1903'te arkadaşı Ruhi Arel'le birlikte Bahriye'den istifa edip Sanayi-i Nefise'ye kaydoldu.[326] 1910'da devlet tarafından gönderildiği Paris'te savaş başlayıncaya kadar kaldı ve Cormon'un stüdyosunda çalıştı.[327] Ülkeye döndükten sonra, Sanayi-Nefise'de öğretmen oldu ve emekli oluncaya kadar burada kendi atölyesinde çalıştı. Hikmet Onat'ın yorum gücü Avni Lifij veya Nazmi Ziya'nınki kadar çok sayılmazdı; o ayrıntılı kopyalamada ustalaşmıştı.[328] Peyzaj çizmeyi çok sevmesi ve modele (veya doğaya) çok bağlı kalması, kitaba sıkı sıkıya bağlı zanaatçılığı *(Resim 91)* gibi diğer teknik özellikleri bunun sonucu olabilir. Tamamen açık havada çalışır, sonradan atölyede resme hiçbir dokunma veya yorum eklemezdi.[329]

Hikmet Onat zamanını bütünüyle sanata verebilmek için Bahriye'den istifa etmiş olsa da, denize her zaman yakın kaldı *(Resim 92)*. Kullandığı renkler bir kitle ve hacim hissi sağlıyordu.[330]

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) ömrü boyunca hiç ayrılmadığı Hikmet Onat'ın en iyi dostuydu. Ruhi orta sınıftan bir ailenin oğlu olarak İstanbul'da doğdu[331] ve resim yapmaya çok küçük yaşlarda başladı.[332] 1900'de Mühendishane-i Bahri-i Humayun'dan mezun olup aynı okulda sanat öğretmeni yardımcılığına başladı. Devletin açtığı sınavlarda birinci olarak, Hikmet, Çallı İbrahim ve Sami ile birlikte Fransa'ya gönderildi. Paris'te Cormon'un stüdyosunda çalıştı, savaş patlak verince ülkeye döndü[333] ve Sanayi-i Nefise'de öğretmenliğe başladı, ama kısa bir süre sonra, "çıplak" modellere bellerine havlular bağlanarak poz verdirilmesine tepki gösterdiği için ceza olarak okuldan uzaklaştırıldı ve hayatının sonuna kadar çeşitli liselerde öğretmenlik yaptı.[334]

Ruhi ateşli bir milliyetçiydi ve izlenimcilikten uzak durmaya çalıştı *(Resim 93)*. Ülkeye döndükten sonra renk ve desende fanteziden kaçınarak titiz bir teknikle işlediği Türk nakış ve halılarının renkleriyle uyumlarına bağlı

kalarak[335] yerel bir üslup edindi. Halkın gündelik hayatı onun için daimi bir ilham kaynağıydı, işçilere özel bir duyarlılık gösteriyordu. Her zaman yöresel olguları seçerek konuları bakımından akılcı kaldı[336] *(Resim 94)*. Yerli hayatın ilk ressamı[337] olan Ruhi, 1921'de milliyetçi Türk Ressamlar Cemiyeti'ni kuranlardan biriydi.[338]

Sami Yetik (1878-1945), Halil Paşa'yla birlikte serbest fırça tekniğiyle çalışan ilk Osmanlı ressamlarından biri olarak tanınır. Bir işadamının oğlu olarak İstanbul'da doğdu. 1898'de Harbiye'den mezun oldu ve 1899'da Askeri Veteriner Mektebi'nde sanat öğretmeni oldu. 1900 ile 1906 yılları arasında Sanayi-i Nefise'de okudu ve birincilikle mezun oldu. 1910'da Paris'e gönderildi; orada kaldığı iki yıl boyunca Ecole Pigié ve Académie Julian'a devam ederek Jean-Paul Laurens'dan ders aldı. Ülkeye döndükten sonra, Kuleli'de sanat öğretmeni oldu ve Sanayi-i Nefise'nin eğitim sisteminin yenilenmesi için mücadele etti. Sami Yetik ayrıca Türk Ressamlar Cemiyet'nin kurucularından biriydi ve ABD'deki bir sergide madalya kazanmıştı.[339] Ayrıntıları yakalayan becerikli bir fırçası vardı *(Resim 95)*. Zaman zaman natürmortlarda spatül ustalığını göstermiştir. Savaş yıllarında, kompozisyonlarındaki canlı renkler ve tazelik yerini maraziliğe ve gri tonlara bırakmıştı[340] *(Resim 96)*. Osmanlı izlenimci hareketine katılmadı, ama 1914 Kuşağı'nın takipçilerinden biri oldu.

Namık İsmail Sebük (1890-1935) üst-orta sınıfa mensup bir ailenin oğlu olarak İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra ailesi tarafından[341] Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderildi.[342] 1914'te yaz tatili için İstanbul'a geldi, ama savaş çıkınca geri dönemedi. Orduya çağrıldı ve babasının doğum yeri olan Kafkasya'da bir süre askerlik yaptı. Sonraları, Şişli Atölyesi'nde *(Resim 54)* çalıştı ve 1918'de Celâl Esat Arseven'le birlikte burada yaptıkları resimleri Sergilere götürdü. 1919'a kadar Almanya'da kaldı[343] ve eğitimini Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı.[344] 1928'de Maarif Vekili Mustafa Necati'nin emirleriyle Nazmi Ziya'nın yerine İstanbul Akademisi'nin müdürlüğüne tayin edildi ve bazı yazarlara göre bu kurumun ikinci kurucusu haline geldi.[345] Gerçekten de, tayininden sonra sanatını ihmal edip kendini yöneticiliğe adadı;[346] Akademi'yi bugünkü binasına taşıdı ve yeni bir kütüphane, yeni laboratuvarlar ve atölyelerle donattı.[347] Dekorasyona yönelik kişisel bir ilgisi olduğu için, Fransız ve Alman öğretmenler getirterek bağımsız bir Dekoratif Sanatlar Bölümü açtı. Plastik bir resim anlayışı vardı *(Resim 97)* ve gelecekte resim sanatının bağımsızlığını yitireceğine ve dekoratif özelliklerini geliştirerek hayat içinde işlevsel bir görev yükleneceğine inanıyordu.[348]

Ona göre, sanat hayatının iki ayrı dönemi vardı; duygunun tekniği yön-

lendirdiği ilk dönem 1914'e kadar sürmüştü; Alman kültürüyle tanışmasından sonra başlayan ikinci dönemde ise teknik ön plana çıkmıştı.[349] Gerçekten de, Namık İsmail Alman öğretmenleri Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın etkisiyle[350] kalın boya katmanlarıyla resim yapan *(Resim 98)* iyi bir zanaatkârdı.[351] İnsan anatomisini de çok iyi biliyordu; bu yüzden çizdiği figürler hareket etmek üzereymiş gibi görünür[352] *(Resim 99)*.

Namık İsmail sanatçıyı kitleler için çalışan bir işçi olarak görüyor, "sanat anarşisi"ne sanatın "haklı dava"sını bulmayı başaramayışının neden olduğuna inanıyordu.[353] Sanat felsefesinin de gösterdiği gibi, Namık İsmail hayatta disiplinin sıkı bir savunucusuydu[354] ve "Türk Esteti" ilan edilmişti.[355] Bunların yanı sıra, Alman ağırlıklı eğitimi (bu eğitimden son derece etkilenmiştir), askerlik hizmetini yaptıktan sonra Şişli Atölyesi'ne yüklediği ateşli "misyon"da tezahür eden saldırgan milliyetçilik eğilimi, 1930'ların militan resmi siyasetine yakınlığı ve sosyo-iktisadi geçmişi de (babası, Türkiye'de zenginleşen bir Kafkas göçmeniydi) insanda, Namık İsmail'in o dönemin de modası olan aşırı otoriter bir dünya görüşüne sahip olduğu şüphesini uyandırıyor. Bu dünya görüşü, Namık İsmail'in Fransız İzlenimciliğinden Gerçekçiliğe, oradan da Alman Dışavurumculuğuna,[356] daha doğrusu Alman Rasyonalizmine geçen son dönem üslubunda da tezahür eder.

Bu bölümü sona erdirmeden önce, ele alınması gereken bir iki konu daha var. İlginç Şişli Atölyesi olayı bunlardan biri.

Şişli Atölyesi *(Resim 54)*, Harbiye Nazırı Enver'in emirleriyle 1917'de, mevcut en iyi Türk ressamlara sipariş edilen askeri resimler yapılması amacıyla kuruldu.[357] Bu ressamların çoğu, mesela İbrahim Çallı, Rauf, Ali Cemal, Namık İsmail, Sami ve Hikmet burada siyasetçilerin ve/veya askerlerin yönetimi altında çalıştılar, ama bütün bu ressamlar arasındaki en büyük sanatçı ve en entelektüel kişi olan Hüseyin Avni Lifij'in bu "misyon"a katılmamış olması ilginçtir; Lifij bu kolektif girişimin nihai amacı olarak planlanmış olan 1918 Viyana ve Berlin Sergileri'ne on sekiz resmiyle katılmıştır yalnızca.[358] Çalışmalar sırasında, sanatçılar atmosferi kavramak için cepheleri gezmişlerdir, ama çoğunlukla model olarak askerlerin, tüfeklerin vs. getirildiği Atölye'de çalışmışlardır.[359]

Bu olayın felsefesi, 1930'lardaki Anadolu Misyonu'na çarpıcı ölçüde benziyor gibi görünmektedir; bu tarihte (yine Alman sempatizanı olan) hükümet, sanatçıları kendilerine siparişi ve reçetesi verilen milliyetçi resimler üretmek için Anadolu'ya gidip çalışmaya "teşvik etmişti"

Diğer bir ilginç konu da, 1908 darbesinden önce kendi türlerinin ilk örnekleri olan, daha önce de değindiğimiz iki başarılı Osmanlı kadın ressamdır.

Müfide Kadri (1890-1912) orta sınıftan bir ailenin kızı olarak İstan-

bul'da doğdu. Resim yapmaya on yaşında başladı ve Osman Hamdi'den özel dersler aldı. Müfide Kadri müzikle de ilgileniyordu ve İstanbul Kız Lisesi'nde müzik öğretmenliği yaparken, çok genç yaşta öldü.

1911'de düzenlenen bir sergiye dört eseriyle katılıp büyük başarı kazandı. Aynı dönemde, Münih'te sergilenen bir başka eseriyle madalya kazandı. Ölümünden sonra, babası Müfide Kadri'nin kırk eserini kapsayan özel bir sergi düzenledi. Çok kısa zamanda bütün resimler satıldı.[360]

Mihri Müşfik (1887-?) İstanbul'da doğdu; İtalya'da eğitim görmüş olmasına bakılırsa muhtemelen üst-orta sınıftan bir aileye mensuptu. Ülkeye döndükten sonra, 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Kızlar Akademisi) kurucusu ve ilk müdiresi oldu.[361] Akademi'de çıplak kadın model kullanan ilk kişiydi. Okulun müdürlüğüne Ömer Adil geldikten sonra, Mihri Müşfik İtalya'ya gidip Gabriele D'Annunzio ile birlikte yaşadı. Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra bir süreliğine geri döndü, ama sonra ABD'ye göç etti; sanat hayatını bu ülkede sürdürdüğü bilinir.[362] Bazı eserleri Türk müzelerinde, bazıları ise Türkiye dışında, Louvre Müzesi'nde ve Batılı özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.[363]

C. Özet

Avrupa'da kapitalizmin Birinci Sanayi Devrimi sayesinde gelişmesiyle birlikte, sanayileşmiş ülkeler, hammadde kaynakları ve ürettikleri malları satacakları pazarlar rolünü üstlenecek yeni sömürgeler bulma zorunluluğunu gittikçe daha fazla hissettiler. Bu arada, dünya ticaret yolları, Osmanlı İmparatorluğu'nun okyanuslara açılan ana kontrol alanı olan Akdeniz bölgesinden uzaklaşmaya başladığı için, uluslararası gücünü sürekli yitiren İmparatorluk yavaş yavaş Batı etkisi altına girdi. Son olarak, 1838'de İngiltere ile, daha sonra da Batı'nın önde gelen diğer iktisadi güçleriyle yapılan bir dizi ticari anlaşmayla, İmparatorluk bir yarı-sömürge rolünü üstlenerek kapitalist sisteme resmen katıldı. Yeni sisteme iktisadi açıdan girmenin hemen ardından, Tanzimat Dönemi'ni başlatan 1839 Hatt-ı Humayunu'yla söz konusu Sistem siyasi kabul de görmüş oldu; bu dönemde geleneksel Osmanlı kültür hayatı tamamen Batılılaştırıldı. Kapitalizm, söz konusu Tanzimat Kültürü aracılığıyla hegemonik bir kültür modeli sunarak Osmanlı Sanatı üzerinde etkili oldu. Bu model hegemonikti, çünkü, Tanzimat döneminin devlet adamlarına göre, yaşatılabilecek tek toplum modelini ve işletilebilir tek iktisat sistemini bu yılların Avrupası sunuyordu. Bu görüşün kültürel koşutu, her türlü sanatın kaynağının Batı Sanatı olduğu kavramıydı ki 19. yüzyıl bo-

yunca Avrupalı sanat öğretmenlerinin İmparatorluğa davet edilmesi ve sanat öğrencilerinin Avrupa'ya gönderilmesi bu anlayışı gayet iyi gösterir.

Aralarında Batılı eğitim almış İbrahim, Hüsnü Yusuf ve Tevfik gibi resamların da bulunduğu ilk kuşak Osmanlı ressamları, İmparatorluğa gelip günlük hayattan sahneler, manzaralar ve önemli binaları tasvir eden resim ve gravürler yapan Melling, Hilair vs. gibi 18. yüzyıl Avrupalılarından etkilenmiş gibi görünmektedirler. Bu eserler çoğunlukla çizgisel bir üslupla, kapalı konturların sonradan boyayla doldurulduğu renkli çizimler formunda yapılıyordu. Aslında, fotoğraf makinesinin icadından önce ülkeyi temsil eden kareler sunan fotoğrafları andırıyorlardı. Aynı anlayış daha sonraları, öncü Osmanlı ressamları için önemli bir esin kaynağı sunan kartpostalların üretiminde de kullanılmıştı; Osmanlı ressamları bu kartpostalları büyüterek kopyalıyor ve resme dönüştürüyorlardı.

Osmanlı öğrencilerin devlet bursuyla Avrupa'da, daha çok da Paris'te aldıkları sanat eğitiminin yenilikçi etkisi bu tarzı değiştirmedi; zira Fransa'daki sanat hayatı adım adım ilerlenen askeri bir kariyeri andıran birçok kuralı olan, genelde Akademi'de verilen kuru dersler ve konferanslardan geçmeyi gerektiren bir yoldan ibaretti. Institut de France'ın bir bölümü olan bu Akademi, sanatçıların mesleklerindeki başarılarını, tabii ki en uysal öğrencileri kayırarak, despotik bir biçimde belirliyor; yetenekli bir kişiyi aldığı madalya ve ödüllerden anlayabilen halk da bu sanatçıları tutuyordu. Akademi'nin sanatsal ilkeleri, Fransız Devrimi döneminde David tarafından ortaya konmuş ve son derece dar bir estetik anlayışa sahip acımasız, otoriter bir yönetici olan öğrencisi Ingrés tarafından, büyük bir değişiklik yapılmaksızın sürdürülmüştür. Öğrencilerini "Raphael geleneği" içinde eğiten Ingrés, onlara modellerini "aptalca" kopyalamayı tavsiye ediyordu, çünkü iyi çizilmiş bir nesnenin her zaman yeterince iyi resmedilmiş olacağını düşünüyordu.[364] Bu durum genç Osmanlılara da uyuyordu, zira onlar da son derece otoriter bir toplumun üyesiydiler, üstelik çoğu da askerdi; ayrıca hem deseni odak alan icra tarzı açısından hem de yorum yerine kopyalamanın vurgulandığı eğitim yöntemleri açısından 19. yüzyılın klasik-akademizmini andıran geleneksel Osmanlı resim yapma tarzının etkilerini taşıyorlardı. Osmanlı ressamlarının İkinci Kuşak'ının ortaya çıktığı daha sonraki yıllarda da, Osmanlı Plastik Sanatları üzerindeki bu klasik-akademizm etkisi sürdü, çünkü Batı'ya giden Osmanlı sanatçılarının çoğu, genellikle Ingrés'nin öğrencilerinin stüdyolarında eğitim alıyorlardı. Gérôme ve Cabanel'in öğrencisi olan Osman Hamdi buna iyi bir örnektir. Genelde kullandığı üslubu bir yana bıraksak bile, Osman Hamdi oryantalist resimlerini, bunların aşırı egzotik konularından da anlaşılacağı üzre, doğrudan doğruya bir Batılının gözleriyle yapmıştır.

Her ikisinin de dönemin resmi anlayışlarından kökten bir biçimde kopmuş oldukları söylenemese de, Süleyman Seyyid ve Ahmed Ali sıradışı bir yol başlatmış gibi görünmektedirler. Süleyman Seyyid, kullandığı açık renkler ve açık havada çalışmakta ısrar edişiyle Fransa'nın 1830 Ressamları'nın, özellikle Daubigny'nin izlerini taşır; Ahmed Ali ise doğaya duyduğu duygusal ilgi, tarihsel veya hikâyeci konular seçmemesi, renk güzelliğine ve ağaçların doğal şiirine meyledişiyle, orman manzaralarında Barbizon Grubu'nun etkisini sergiler. Klasisist-akademizme dahil olmadığı halde Osmanlı resmi üzerinde etki yaratmış olan bir başka Fransız sanatçısı da Corot'dur. Onu izlenimciliğin eşiği haline getirmiş olan dolaysız doğa gözlemleri, kullandığı ışığın tazeliği ve tonal değerlere hakimiyeti,[365] Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde tekrar edilmiştir (ama Hoca'nın takipçileri bu benzerliğin tümüyle rastlantısal olduğunu iddia ederler). Fransız izlenimcilerinin 1914 Kuşağı üzerindeki teknik etkisi de açıkça ortadadır.

Tanzimat-sonrası Osmanlı ressamları, neredeyse hep gecikerek de olsa, Batı resminin gelişimini takip etmiş ve Avrupa'da geliştirilmekte olan yeni teknikleri taklit etmişlerdir. Ancak, kapitalizmin hegemonik bir kültür olarak ülkeye sızmasına rağmen, 19. yüzyıl Osmanlı resminde ressamların kendi yerli geçmişlerinin etkisinin saptanabileceği bir dizi "Şarklı" özellik de gözleniyordu. Bu özellikler kronolojik bir sırayla analiz edildiğinde, taslak kabilinden şunlar söylenebilir:

İlk Osmanlı ressamlarının büyük kısmını oluşturan Osmanlı Primitiflerinin hepsi renk sorunlarıyla ilgilenmeyen çizgisel bir üslubu tercih ediyorlardı. Bilimsel perspektifi yeterince bilmeyişleri onları ya fotoğrafları büyütüp kendi resimlerini yaratmaya zorluyor veya mekânsal yapıları yanlış inşa eden düz görünüşlü resimler üretmelerine neden oluyordu. Yarattıkları imgeler doğalcıydı ama bu imgeler son derece huzurlu, şiirsel denecek ölçüde manevi ve bütünüyle güzel bir doğada bulanan doğaüstü bir atmosfer içinde sunuluyorlardı; minyatürün doğaüstü anlayışları tam anlamıyla ortadan kaldırılamamış olduğu için bu eserler geleneksel resimle modern resim arasında bir geçiş durumundaydılar. Işığın, gölgesiz, sükûnet hissi veren homojen bir yoğunlukla kullanılması, insan figürünün bulunmayışı veya bütünüyle çekingen bir biçimde varoluşu, nesnelerin değişmezliği ve vurgusuz kompozisyonlar, tüm bunlar bu Osmanlı sanatçılarının Ortaçağa özgü teknik ve felsefi niteliklerini yansıtırlar. Bu sanatçılar, onlara hem anatomi bilgisi hem de doğayı yumuşak dokunuşlarla soyutlama becerisi sunacak bir sanatsal geleneğe sahip değillerdi; doğalcı insan figürlerini kullanmalarını yasaklayan geleneksel zihniyetleri Batılı anlamda gerçeklik duygusundan, imgelemden ve hatta renkten bile yoksundu. Ama yine de, yarattıkları

ürünler uluslararası resim tarihinde sahicilikleri ve benzersiz üsluplarıyla yer almalıdır.

İlk kuşakla arasındaki temel farklar, salt resimleme yerine yoruma geçmesi, Batı resminin perspektif ve insan anatomisi konusundaki standart teknik uygulamaları kullanmaya ve renk sorunlarıyla bir ölçüde ilgilenmeye başlaması olan İkinci Kuşak da yukarıda bahsedilen özellikleri taşıyordu. Özellikle konu seçiminde bariz bir biçimde doğanın tercih edilmesi dikkate değerdir. Ahmed Ali'nin "şeyler"le çalışırken hissettiği, daha önce değindiğimiz tedirginliğini bir yana bıraksak bile, görece çağdaş dünya görüşüyle öne çıkan Süleyman Seyyid'in natürmortlarında bile, çiçekler maddi nesnelere neredeyse her zaman baskın durumdadır; maddi nesneleri Batılı natürmortlarla manzara resimleri arasına yerleştiren diğer Osmanlı sanatçılarının çoğunda da aynı durum gözlenir. Maddi dünyayı Batılılara özgü bir rahatlıkla ele alan tek Osmanlı ressamı Osman Hamdi'nin de, modülasyonla aşırı ilgilendiği için kompozisyonlarının organik bütünlüğünü ihmal etmesi, figürlerle arka plan arasında yapılan ayrımın zayıf kalmasına eklenen bir plastik tekillik eksikliğine yol açar ki bu da genellikle tekrara dayalı bir düzlüğe neden olur. Osmanlıların bu doğa takıntısının tipik ama tuhaf bir örneği, bazı eserlerinde manzaraların ortasına natürmortlar yerleştiren *(Resim 100)* Hamdi Kenan'da görülür.[366]

Ahmed Ali'nin eserlerinde ise, Batılı bir eğitim almış bir ressamda Osmanlı kimliğinin yol açtığı bir başka sonuç görülür: Ahmed Ali doğanın taze, özgün yönlerini nadiren yakalar, gördüklerinden çok öğrendiklerini resmeder. Osmanlı ressamlarının son kuşağını epeyce etkilemiş olan Hoca Ali Rıza'da da, Osmanlı'nın geleneksel estetik anlayışlarının başka izleri gözlenir. Ali Rıza, öncelikle usta bir desenci olmasının yanı sıra, Corot'yu andıran tekniğiyle öğrencilerini İzlenimciliğin eşiğine taşımış olmasına karşın yine de manzara resimleri yapmayı tercih ediyordu ve ayrıntılara özel bir dikkat göstererek doğayı kopya etme anlayışına bağlıydı (ki bunlar 1914 Kuşağı'ndan Hikmet Onat ve Ruhi Arel'de de görülen özelliklerdi).

Nazmi Ziya'nın resimleri bile "Şark"tan izler taşır; onun Osmanlı tarzı İzlenimciliği ışığın nesneler üzerindeki etkilerini bilimsel olarak analiz etmeye çalışan Avrupalı eşdeğerlerinin dinsiz tavrını paylaşmıyordu, "Doğulu renkçilik geleneğinin, sıradan bir doğa sevgisinden destek alan bir uzantısı"ndan ibaretti. Plastik sanatlar konusunda dekoratif bir anlayışa sahip olan Namık İsmail ve kariyerinin son dönemlerinde ısrarla çiçek resimleri yapan Feyhaman Duran da eserlerinde yerli kültürün etkisini taşırlar. Bütün bunlar şu tezi doğrulamaktadır: Her ürün, biçimi ve üslubuyla, onu üreten kültürün zaman ve mekân koordinatlarını yansıtır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Söyleşiler

1. Ferit Edgü
2. İnci Enginün
3. Turan Erol
4. Günsel Renda
5. Adnan Turani
6, 7. Filiz ve Şahin Yenişehirlioğlu
8. Hilmi Yavuz
9. İpek Aksüğür Duben
10. Elif Naci

Baskın Oran'la yapılan söyleşi, ses kayıt cihazında ortaya çıkan ve konuşmanın çoğunlukla işitilmeyecek hale gelmesine yol açmış olan teknik bir arıza yüzünden yayımlanamıyor.

Mustafa Cezar, Nora Şeni, Sezer Tansuğ ve Türkkaya Ataöv ile yapılması düşünülen söyleşiler, Mustafa Cezar'ın soruları cevaplamak istememesi, diğerlerinin de adreslerinde bulunamamaları yüzünden gerçekleşememiştir.

Herkese şu dört soru soruldu:

1. Sizce asker-ressamların asker, mühendis veya sultanların gözde memurları olmaları, Osmanlı Resminin başlangıcı üzerinde kısıtlayıcı bir etki yaratmış mıdır?

2. Sizce Osmanlı Primitiflerinin resim yapmak için fotoğrafları kopya etmeleri onların sanatçılıklarına gölge düşürür mü?

3. Felsefi ve dolayısıyla sanatsal Doğu-Batı sentezi hakkında ne düşünüyorsunuz?

4. Türkçedeki çağdaş kaynaklarda, III. Selim'in saray ressamı olan Kapudağlı Konstantin'den Ahmed Ali'nin İkinci Sergisine kadar, gayrimüslim

Osmanlı ressamlarından neredeyse hiç söz edilmediği için yaklaşık yetmiş yıllık bir boşluk oluşmuş durumda.

a. Osmanlı plastik sanatlarının dönüşümündeki en kritik dönemde ortaya çıkan bu "kara deliği" nasıl yorumluyorsunuz?

b. Gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının, bu dönemde Doğu Geleneğinden Batı Geleneğine geçen Osmanlı Resminin gelişimine önemli bir katkıda bulunduğuna inanıyor musunuz?

Ferit Edgü ile Söyleşi

1. Böyle öğelerin bu ressamların sanatsal nitelikleri üzerinde hiçbir etkisi olamaz. Kaldı ki devletin başka seçeneği de yoktu. Asker-mühendislerden sonraları, tüm zamanını resme ayıran birkaç sanatçı çıkmıştır.

2. Adnan Çoker, bu fotoğraf kopyalama işini kendisinin bulduğunu, Sezer Tansuğ'un yalnızca bunu daha çabuk kamuya açıkladığını iddia etmişti. Doğrusu her ne olursa olsun, bu iddia bütünüyle saçmadır. Zaten spekülasyona gerek yoktur, çünkü Osman Hamdi'nin resimlerinin bu yöntemle yapıldığı açıktır. Ama bunda utanılacak bir şey yoktur, o zaman bütün dünyada normal bir şeydi bu. Batılı ressamların yaptıkları doğayı yorumlamaktan ibaretti; ama o zamanlar Osmanlı İmparatorluğunda bu tür plastik sorunlar hakkında düşünülemezdi. Bu ressamların doğanın önünde mücadele edip onu yorumlamak gibi bir anlayışları olmadığı için, bir modelle mi çalıştıkları yoksa fotoğrafları mı kopya ettikleri fark etmez. Picasso bile ilk karısı Olga'nın fotoğrafından çalışmıştı. Karelere ayırarak kopya etme Rönesans'tan kalma bir yöntem. Bu yüzden, günümüz Hiper-realistlerinin bile fotoğrafik anlatımdan yararlandığı düşünülürse, önemli olan fotoğrafın sanatsal dilini tartışmaktır.

3. Batı tarzı resim İmparatorlukta 19. yüzyılın ikinci yarısında başladı. O zaman, sanatsal malzeme yağlıboya resme dönüştü, boyutlar çarpıcı biçimde genişledi ve illüstrasyon yerine yorum başladı. Moğollar dışında bütün minyatürler bu üç yeni kavramdan yoksundur. Ancak büyük boyutlu tuval üzerinde yağlıboya resmin ülkeye girişiyle birlikte, dışa dönük bir sorgulama başladı. Burada da tek kaynak Batı resmiydi. Mallo, "Ressam doğaya bakarak resim yapmaz, bir resme bakarak yapar" der. Yani, sentez falan yoktur, resmin konusu kendisidir, konunun yerel oluşu hiçbir şeyi değiştirmez.

Fiili özne ile zihinsel olarak kurgulanan özne tamamen farklı şeylerdir; yorumlamadaki gerçek sorun düşünsel bir sorunun varlığında yatar. Böyle bir sorunu olmayan minyatürlerde devrim yapılamaz. En önemli oryantalist ressam Osman Hamdi'ydi, çünkü resmini yaptığı dünyayı tanıyordu. Onun yapıtları Batılılarınkilerden daha sahiciydi. Ama oryantalist üslup sanat tarihinin bir parçasını oluşturmaz, kıyıda kalır çünkü başı ve sonu yoktur. Osman Hamdi içinde yaşadığı ortamları, Batılı tekniklerle resmetmeye çalıştığında, bunu bir sentez oluşturmak olarak kabul edemeyiz.

4. Ben bu durumu Türk kültür şovenizminin bariz bir tezahürü olarak görüyorum. Tiglat'ın Çağdaş Türk Resmi dizisinin üç cildinde 19. yüzyılın önemli Ermeni ressamlarından hiç söz edilmemesi hayret vericidir. Özellikle Sezer Tansuğ bu ressamları düpedüz düşman olarak görür. Olayın trajik yanı, bu konuda sessiz kalan yazarların hiçbirinin resmen böyle yapmaya zorlanmamış olmalarıdır, onlar kendi kendilerini sansür etmişlerdir. Çoğu Ermeni olan gayrimüslim Osmanlı ressamları, son derece yüksek nitelikli Türkiye manzaraları yapmışlardı ve son derece yerli bir üsluba sahiplerdi. Ben kişisel olarak aralarında bir Ahmed Ali, hatta bir Ahmed Şekûr görmesem de, ikinci üçüncü sınıf Türk-Müslüman sanatçılarından kesinlikle daha iyiydiler, bu yüzden de onlara hak ettikleri yerin verilmesi gerekir. Ama bu azınlık arasında müthiş ressamlar çıkmadığı konusunda spekülasyon yapabilirim, yani Türklerden açıkça daha üstün olmadıklarını söyleyebilirim. Bu böyledir çünkü herkes aşağı yukarı aynı koşulları paylaşıyordu ve bu koşullar resim sanatı için kesinlikle elverişli değildi.

İnci Enginün ile Söyleşi

1. Ben devletin sanatla ilgilenip destek vermesinin Osmanlı resmi için kısıtlayıcı değil teşvik edici bir rol oynamış olduğunu düşünüyorum. Bu yeni tekniğin, bütün zamanlarını sanata veren sanatçılar tarafından değil de amatörler tarafından getirilmiş olması bir kısıtlamaya neden olmuş olabilir.

2. Sanat sanatçının içinden gelir, dışsal bir şeyin kopyalanmasıyla yapılamaz. Ama bu yöntem başlangıç safhasını geçirmeyi sağlayan bir araç olmuştur. Öte yandan, her sanat olayı gelecek nesiller üzerinde bir tepki yarattığı için bu olayın ne gibi pratik sonuçları olduğunu öğrenmek önemlidir.

3. Ben bir sanatçının Batı'yla Doğu'yu sentezleyeceğim diye özel bir çaba harcamasını anlamıyorum, bu otomatik olarak gerçekleşmelidir. Sanatçı her ikisini de ayrıntılarıyla bilmelidir, ancak o zaman organik bir bütünlüğe bilinçdışı olarak ulaşabilir; dolayısıyla sanatçı eseri hakkında sorguya çekilmemelidir. Sanatçının olağanüstü bir kişiliği olmalıdır; bu açıdan bakıldığında askeri eğitim zararlı görülebilir. Ama sanat aynı zamanda disiplin de demektir, bu açıdan da asker-sanatçıların avantajlı olduklarını düşünebiliriz. Bu insanların disiplinli çabaları, gerçek sanat, kalıcı bir şey yaratmamış olabilir, ama yaptıkları hizmetler azımsanmamalıdır. Asıl soruya dönersek, şöyle bir formül düşünebiliriz: Sağlam bir kültür artı sanatsal kabiliyet eşittir güzel sanatlar. Bu yüzden ben sanatçının sentezleme kabiliyeti olduğuna inanıyorum; bu olmasaydı, sanat tarihindeki birçok şeyi açıklayamazdık.

4. Bu dönemde, özellikle Ermeniler arasındaki sanat faaliyetleri çok güçlüydü. Tanzimattan hemen sonra, Avrupalı misyonerler halkı Hıristiyan yapmak için Anadolu'ya girdiler. Ama bir süre sonra, amaçlarının imkânsızlığını anladılar. Yine de burada kaldıkları süre boyunca, aralarındaki dini yakınlık yüzünden en çok Ermenilerden yardım gördüler. Meçhul bir sebeple

misyonerlere Rumlardan bile daha yakın davrandılar. Belki de, misyonerler bağımsız bir ülkeleri olmadığı için Ermenileri tahrik etmeyi daha kolay görmüşlerdi. Ermeniler İtalyanlarla da yakın temas içindeydiler. Birçok Ermeni aktör, İtalya'daki bir Ermeni kilisesinin yardımıyla orada eğitim görmüştür. Osmanlı tiyatro tarihiyle bir kıyaslama yapacak olursam, sanat faaliyetlerinin siyasi faaliyetlere paralel gittiğini söyleyebilirim; bu yüzden bir engellemeyle karşılaşmış olabilirler. Ama ben bir şey sormak istiyorum: Bir grup sanatçıdan çok yararlanmış olsaydınız, onlardan bahsetmez miydiniz? Bu yüzden, sonraki nesillere katkıda bulunmuş ama sanat kalitesi vasat olduğu için bahsedilmeye değer görülmemiş bir ara kuşak yaşamış olabilir.

Turan Erol ile Söyleşi

1. Gözlemlerimiz ve elimizdeki bilgiler böyle bir kısıtlama olmadığını, aslında durumun tam tersi olduğunu gösteriyor. Bu dönemde, sanat eğitimi sadece askeri okullarda veriliyordu, benzer sivil kurumlar ancak çok sonra ortaya çıktı. Asker-ressamların Enderun sanatçılarının geleneğini sürdürdükleri yolunda bir tez de var; Sabahattin Batur bu tezi desteklemek için 1970'lerin sonlarında Saray'da bir sergi düzenlemişti. Özetle, 19. yüzyıl Osmanlı ressamlarının asker olmalarının kısıtlayıcı bir işlevi olmamıştır. Devletin, aslında kendisine bağlı memurlar olan bu ressamlar üzerinde bir etkisi olmuştur tabii, ama herkes bazı etkenlerle koşullanır. Eğitimin kaynağı ortaya çıkan pratik sonuçlara göre ikincildir; ki bu durumda söz konusu sonuçlar asker-mühendis-sanatçıların lehinedir.

2. Olay bundan da ibaret değil; Osman Hamdi de aynı yöntemi kullanıyordu. Ama ben bunu bir kusur olarak görmüyorum. Çıkan ürünler sanatsal olarak fotoğrafları aşıyordu; yeni bir senteze ulaşmışlarsa, bu da bir kusur sayılmaz. Hem günümüzde birçok yeni resim okulu da aynı yöntemi başarıyla kullanıyor. Keşke ben de aynı şeyi yapabilseydim. Primitifler, resimleriyle, sıradanlığı gerçekten aşan belli bir gerçeklik düzeyine ulaşmışlardır.

3. Bence, sanat bütün dünyanın ortak mirasıdır. Zaten ben de Batı geleneğinden gelen bir ressamım; bizim kuşağımız minyatürlerle ancak 1950'lerde tanıştı; yani bu sorun Türkiye'de uzun zamandır tartışılmasına rağmen biz bilinçli olarak sentez yapmaya çalışmıyorduk. Zaten, özellikle sentez yapayım diye uğraşan bir ressam olduğunu da sanmıyorum. Eğer konu bu sentezin bir parçası olarak ele alınıyorsa, o zaman sanat eserinin başarısının konuyu aştığını anlamak gerekir. Özetle, ben önceden düşünerek yerel motifleri Batılı resim tekniğiyle birlikte kullanmış olan herhangi bir Türk ressamı olduğunu kabul etmiyorum. Buna benzer bütün faaliyetler

yeni bir sentez oluşturur ki sentez de Batılı biçim ile Doğulu içerik gibi iki ayrı faktörü yanyana koymak değildir.

4. Türk ressamlar nicelik ve nitelik olarak artmaya başlayınca, gayrimüslimleri sahneden sildiler muhtemelen. Bunun bir örneği de, Osmanlı Resim Cemiyeti'ndeki azınlık sanatçılarının oranında 1910 ile 1921 arasında görülen azalmadır; en sonunda da hiç azınlık sanatçı kalmamıştır. Yeni neslin siyasi milliyetçiliği de bu durumda tayin edici bir faktör olmuş olabilir. Türk olmayanları aralarından atmış olabilirler, ki 1921'de Ressamlar Cemiyeti'nde böyle olmuştur. Kaynaklarımızın yetersizliği de söz konusu olabilir; bunların sayısı çok azdır ve çoğu da askeri niteliktedir, askeri okulların yıllıkları gibi. Benim bildiğim kadarıyla, bahsedilmeye değer oranda gayrimüslim ressam yoktur. Ayrıca, ben kendi hayatımda etnik azınlıklardan gelip de iyi sanatçı olan çok az kişi tanıdım, bütün bu iyi olanlar da dışarıda yaşamak için Türkiye'yi terk ettiler. Belki 19. yüzyıl ressamlarında da benzer bir durum olmuştur.

Günsel Renda ile Söyleşi

1. Ben kısıtlandıklarını düşünmüyorum. Zaten o zamanlar askeri okullar dışında sanat dersleri alma imkanı yoktu. Tersine, bence asker-ressamların varlığı Batı resim sanatının ülkedeki ağırlığını arttırmıştır. Ayrıca, Sultanlar sanat eğitimi için yurtdışına gönderilecek öğrencileri yalnızca bu genç askerler arasından seçmişlerdir. Bunun tek istisnası, sivil bir kurum olan Saray Nakkaşhanesi'ydi. Bu ressamlar her şeyden önce teknik zanaatkârlardı tabii ki, ama başka kimse yoktu, eldekilerin en iyisi onlardı.

2. Bu aldıkları eğitime bağlıdır, çoğu gerçekten de bu yöntemle eğitilmişlerdir. Ama Primitiflerin bazı resimleri fotoğraflardan kopya edilmemişti. Zaten ben bunun onların sanatçılıklarına gölge düşüren bir olay olduğuna inanmıyorum. Karar verebilmek için, sanatçılar hakkında çok daha fazla bilgiye ihtiyaç var. Belki böyle eserler sipariş almışlardı, belki de sadece el alıştırması yapıyorlardı. Her ne olursa olsun, bence bu bir geçiş dönemiydi ki bunun önemini azımsamamak gerekir.

3. Batılı biçim açıkça Batılı resim teknikleri anlamına gelir, ama Doğulu içeriğe gelince, bunun anlamını kavrayabilmek için Doğu'yu çok iyi bilmemiz gerekir. Örneğin, İslami resim doğanın soyutlanmasıyla yapılır, boyutlar küçüktür, vs. Batılı teknikleri uygulayabilmek için, sanatçılar önce minyatürlerden gelen arka planı kullanmaya başladılar. Bu sürece ana figürü dahil edebilmek için Batılı anlamda akademik bir eğitime ihtiyaçları vardı ki bundan yoksundular. Yani, içerik değişmedi, sadece bildiğimiz minyatürlere Batılı teknikler uygulandı. Ama büyük boyutlarda resimler gündeme gelince, içerik değişmeye başladı. Sanatçılar büyük ölçekli eserlerde Batılı teknikleri kullanmaya başlayınca, figürlü kompozisyonlar yapmakta başarılı olamadılar. Bunun üzerine natürmortları ve manzaraları tercih ettiler. Manzaraların hakimiyetinin nedeni, kültürel ve teknik kısıtlamalardı. Sonuçta,

büyük tuvallerin içerikleri natürmortlar ve manzaralarla kısıtlı kaldı. Bu Batılı biçimin Doğulu bir yoldan sunulması yüzünden ortaya çıkan bazı çatışmalar, sanatçıların karakterinden de kaynaklanıyordu. Şu soruyu sormak ilginç olacaktır: Bu sanatçılar konularını, sadece Batılı teknikleri kullanan bir Doğulunun gözleriyle mi, yoksa Osmanlı imparatorluğunu ziyaret eden Avrupalı ressamların etkisiyle, Doğu'ya bakan Batılıların gözleriyle mi resmediyoriardı? Bu sanatçıların değişik özellikleri, içinde yaşadıkları toplumun getirdiği kısıtlamaların ürünüdür. Yine de, Batılı muadilleri de, İzlenimciliğin başlangıcına kadar, teknik anlamda onlardan çok farklı değillerdi. Osmanlı ressamların Avrupalılardan çok daha çizgisel bir üslupları vardı şüphesiz; Batı'daki her şeyden farklı türde bir çizgisellikti bu üstelik. Bu tuhaf çizgicilik İslami dünyanın bir resim geleneğine sahip olmamasının ürünü olmalıdır. Batı çizgisel modülasyonu dönüştürerek renklerle derinlik ve hacim yaratma aşamasına çoktan geçmişti.

4. Dikkat ederseniz, Konstantin'in olağanüstü uzun bir sanat hayatı olmuş, 19. yüzyılın ilk yıllarından 1840'lara kadar resim yapmıştır. Ayrıca, II. Mahmud dışında Abdülaziz ve Abdülmecid de Manas adlı bir ressama resimlerini yaptırmışlardır. Her halükârda, Osmanlı resminin bu ilk dönemi hakkındaki kaynakların çok sınırlı olduğunu bilmek gerekir. Yüksek nitelikli bir sanatçıymış gibi görünen Konstantin gibi önemli ressamların hayatlarını bile bilmiyoruz. Ne olursa olsun, 19. yüzyıl boyunca gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının etkileri son derece güçlüydü. Günümüzdeki kanıt ve bilgi yokluğu, varolmadıklarını ispatlamaya yetmez. Bu arada, ben de şahsen, olağanüstü nitelikleri olan bazı azınlık ressamlarının hayatlarının izlerini sürmek için epeyce araştırma yaptım, ama bir şey çıkartamadım.

Adnan Turani ile Söyleşi

1. Hiçbir devingenliğimiz olmadığı için, Avrupa'ya orta sınıftan gelen parlak öğrenciler gönderiliyordu. Onlara burs verilmesinin gerçek nedeni sanatsal olmaktan çok teknikti ve özellikle akademik bir tarzda sanat eğitimi almışlardı. Bu yüzden, seçilmelerinde Sultan'a yakınlıkları esas alınmıyordu. Yurtdışında sanat eğitimi görmek üzere seçilen bu öğrencilerin aldıkları askeri-mühendislik eğitimi de zaten sanat ağırlıklıydı.

2. Osmanlı sanatçıları, minyatür yapmaktan modern Batılı anlamda resim yapmaya geçmek için çözülmesi gereken bazı teknik sorunların üstesinden gelebilmek için muazzam çaba harcamışlardı. Bunlardan biri de yeni bilimsel perspektif anlayışlarıydı. Primitifler arasında bu tür bir bilgiye sahip olan hiç kimse yoktu. Bu yüzden de fotoğraf-kopyalamadan yararlanmaya mecbur kalmışlardı. Yaklaşık elli yıl süren geçiş döneminin geçirilmesine yardımcı olan bu yöntem sayesinde bilimsel perspektifi elde etmelerinin yanı sıra, yeni resim yapma "üslubu"nu da kazanmış oluyorlardı. Primitiflerin dönemin plastik sorunlarından da haberleri yoktu. Şeker Ahmed Paşa, bu tür bazı güçlüklerle uğraşan ilk sanatçıydı ki bu güçlüklerin en başında da hacmin tonal renk değerleriyle ayırt edilip öne çıkarılması geliyordu. Ondan önceki Osmanlı sanatçıları bu soruna siyah-beyaz ve modülasyon açısından bakıyorlardı. İşin aslı, Ingrés ve takipçilerinin icra ettiği Batılı salon-resmi için de, bu tür sorunlar yoktu. Yurtdışındaki Osmanlı sanat öğrencileri bu okulun üyelerinden dersler alıyorlardı. Renk tonlarının karşısına diğerlerinin çıkarılması, esasen, renk sorunlarıyla özellikle ilgilenen Delacroix tarafından başlatılmıştı. Batı'da ressamları açık havaya çıkıp bu sorunları araştırmaya iten şeylerden biri de Saray'ın düşüşüydü. Primitifler bu tür konulardan tamamen bihaberdiler. Sanatsal tasarım sorunları bile Osmanlı İmparatorluğuna 20. yüzyılın başlarında girdi. Sanatsal tasarım, doğanın veya modelin sanatçı tarafından yorumlayıcı bir eskizinin çıkarılması anlayışı idi ki

fotoğraf kopyalayanlar için böyle bir şey söz konusu değildi. 1900'lere kadar Sanayi-i Nefise'de hiçbir Türk-Müslüman öğrencinin olmaması da dikkate değer bir olgudur. Abartılı şekilde övülen Osman Hamdi bile, Giritli dönme bir Rum ailesinden gelir ve müdürlüğü sırasında Sanayi-i Nefise'ye hiçbir Türk-Müslüman öğretmen kabul etmemiş, onları mesleki açıdan yetersiz bulmuştur. Primitifler asırlardır süren Osmanlı minyatür kültürünün güçlü etkisi altındaydılar. Ben şahsen resmin Türk-Müslüman kültürüne aykırı olduğuna inanıyorum. 1930'larda bile, ev kadınları kocalarının eve getirdiği gazetelerdeki resimlerin gözlerini çıkarırlardı. Yani, böyle "resim-karşıtı" bir atmosferde Primitiflerin kusurları gayet normaldir.

3. Doğu-Batı sentezi bir siyasi restorasyon fikridir. Sanatsal üretim ise, önceden reçeteye bağlanması mümkün olmayan organik bir bütündür.

4. 19. yüzyıl sergilerine katılanların çoğu gayrimüslimdi. Hatta Guillement 1870'lerde nihai sanatsal otorite haline gelebilmek için İstanbul'da özel bir akademi kurdu. Aslında büyük bir sanatçı değildi ama kaliteli rekabet olmadığı için İmparatorlukta isim yapmayı başarmıştı. 19. yüzyıl gayrimüslim Osmanh sanatçılarının çoğu da ünlerini aynı nedene borçludurlar.

Filiz ve Şahin Yenişehirlioğlu ile Söyleşi

1.

Filiz: Sınırlı olup olmadıklarını değerlendirebilmek için bu insanların sanat tanımlarını bilmemiz gerekir. Primitiflerin sanatçı için özgürlüğün değerini takdir edebildiklerini sanmıyorum, bu tür incelikler hakkında düşünemeyecek kadar yeni girmişlerdi bu alana. Devletten burs almalarının getirmiş olabileceği ideolojik kısıtlamalara gelince, ben devlet faktörünün onlara köstekten çok destek olduğunu tahmin ediyorum; zira devlet en azından başlangıç aşamasında onlara maddi imkânlar sunmuştu.

Şahin: Böyle bir soruyu cevaplayabilmek için, bilimsel olarak bu dönemin dikkatli sosyo-tarihsel analizlerini yapmak gerekir. Aksi taktirde söylenenler salt spekülasyon düzeyinde kalacaktır ki Türkiye'de henüz böyle bir çalışma yapılmadığı için benim cevabım da böyle olacak. Bu askerler devletten yardım görmeselerdi Osmanlı resmine ne olurdu? Belki, kendi imkânlarıyla sanatsal faaliyetlerini sürdürürlerdi, ama bu çok sınırlı olurdu, artı, Batı'yı, özellikle de o dönemin Fransasını görme ve orada yaşama şansına sahip olamazlardı. Yani, en azından belli ve çok önemli bir eğitim deneyiminden yoksun kalırlardı. Bu insanların gönderilmesinin ana nedeni, İmparatorluğun Batılılaştırılması için bir kadro oluşturmaktı. Devletin katkısı, bireyleri eğitmektense, Yeni Dönem'de insan faktörü sorununu çözmek olmuştu. Bireysellik bizim kültürümüzde bir sorundur, ama sanatçı hangi tür toplumdan gelirse gelsin katıksız bir "birey"dir. Bu yüzden, sultanlar ideolojik yapısını pek umursamadan, kime ulaşabiliyorlarsa onu yurtdışına gönderdiler; zaten dönem halkının siyasi fikirleri de gayet basmakalıptı. Belki birkaç tanesi dışında, hepsi Tanzimat Dönemi'nin bürokratlarıydı. Bizim eğitim sistemimizde, disiplin çok önemlidir; askerler için, bu daha da fazla geçerlidir. Dönemin sanatçılarının öncelikle öğretmen olarak yetiştirilmesi gerektiği düşünülüyordu; o zamanlar bu disiplin Osmanlılar tarafından sanatçı karakteriyle çelişen bir şey olarak görülmüyordu. Zaten İmparatorluk-

ta sivil toplum yoktu ve her şey askerler tarafından yapılıyordu. Ama onları tek tek ele alacak olursak, asker, öğretmen ve mühendis olarak birkaç kısıtlamaya birden tâbiydiler.

Filiz: Bu arada, sadece resim yapma konusundaki teknik becerilerine göre seçiliyorlardı, sanatçı kişiliklerini kimse umursamıyor veya bilmiyordu.

Şahin: Katılıyorum. Bu insanlar felsefi anlamda sanatçı olmaktan çok teknik anlamda ressamdılar; onlara bu açıdan bakılmalı. Ayrıca, hazırlık şemalarını, boya kulanımlarını vs. tesbit etmek için resimlerinin bilimsel olarak incelenmesi gerektiğinde ısrar ediyorum. Bu şekilde, zihinsel evrimlerinin izini teknik kullanımlarından izlemek mümkün olabilir. Bu da söz konusu ressamların kişiliklerini anlamamıza yardımcı olabilir. Resimlerinin altına birkaç satır, hatta belki de bir şiir yazmışlardır belki de kim bilir...

2.

Filiz: Böyle bir teknik kullanmaları sanatçı niteliklerini etkiler doğal olarak. Ama bu soruya cevap vermek için, bütün eserleri geriye dönülerek analiz edilmeli ve kopya yoluyla yaptıkları resimler orijinalleriyle kıyaslanmalıdır. Eğer bu kopyalama işlemi sadece yeni bir sanata hazırlık alıştırması şeklinde kullanılmışsa, o zaman mesele yoktur, ama eğer hâkim üslup haline gelirse o zaman kabul edilemez. Ayrıca, ne ölçüde gözlem yaptıklarını, niye Michalengelo'nun röprodüksiyonlarını değil de kartpostalları kopyaladıklarını da anlamamız gerekir. Simgesel anlatımın Osmanlı Sanatı'nda olmadığına dikkat çekilmelidir. Bu yüzden, bir şeyi başka bir şeyle anlatma yeteneği yoktur. Simgeciliğin sonucu hayali kurgudur, ayrıca bu nitelik Modern Sanat'ın başlamasına da katkıda bulunmuştur. Modern çağdan önce de, Hıristiyan sanatı, başlangıcında pratik bir gizlilik kaygısı güdüldüğü için simgecilik açısından olgun düzeydeydi. Osmanlı kültüründeki bu simgecilik yokluğu, günlük hayatta bile bir kendi kendini ifade etme eksikliğine neden olur. Bu kopyalama işi muhtemelen anlatım yeteneği olmayışının bir uzantısıdır. Niye kendi konularını bulamıyorlar? Bir şey anlatmak istemiyorlar mı? Yoksa resim yapmayı çok soyut bir etkinlik olarak mı görüyorlar? Bu soruların cevapları henüz bulunamamıştır, ama üzerinde düşünülmesi gereken çok önemli noktalardır. Fotoğrafları kopya etmek tabii ki belli kısıtlamalar getirmiştir; bu sanatçıların modülasyon anlayışı yoktu.

Şahin: Bu soruyu cevaplamaya ilkine birkaç şey ekleyerek başlamak istiyorum. Bu Primitiflerin kimler olduğunu bilmek gerek. Asker-ressamlar mıydı yoksa ressam-askerler mi? Asıl uğraşları hangi meslekti? Ben şahsen onların öncelikle asker olduklarını düşünüyorum. Meseleye böyle bakarsak, zihniyetlerini de buna göre değerlendirmemiz gerekir. Avrupa'yı ve kültü-

rünü nasıl kavramsallaştırdıklarını anlamak ilginç olacaktır. Avrupa'da sanat ve felsefe birbirleriyle yakın temas halinde gelişiyorlardı, ama Osmanlı İmparatorluğunda, Osmanlı sanatçısı için aynı durum söz konusu muydu? Eğer değilse veya eğer çok kısıtlanmışlarsa, o zaman resimlerini yapmak için doğal olarak kartpostalları kopya etmeye başlayacaklardı. Ben bu bürokrat sanatçıların devletten kendilerini serbestçe ifade edemeyecek kadar korktuklarına inanıyorum. Osmanlı toplumundaki kültürel hoşgörü derecesi, onlara mesleki, hatta kişisel hayatları için bir güvenlik duygusu verecek kadar gelişmiş değildi. Nitekim, hayali bir şey kurgulamak yerine, zaten mevcut olan ve kabul gören belli nesneleri kopya etmeyi tercih etmişlerdi. Yani, içinde bulundukları tarihsel dönemin özel koşulları yüzünden, sanatlarını hayattan soyutlanma şeklinde icra ediyorlardı. Bu yöntemle, hem aldıkları temel sanat eğitimini teknik olarak sürdürüyorlar, hem de resim yapmak için fotoğrafları kopya ederek devlet memuru olarak görevlerini yerine getiriyor ve bürokrat olarak kalıyorlardı. Bugün, bazı ressamlar da aynı tekniği uyguluyormuş gibi görünüyorlar, ama sanatlarının nedenleri ve hedefleri ile bizim Primitiflerinkiler arasında bir benzerlik yok.

Filiz: Hem de hiç... Şahin'in asıl demek istediklerini anlamak için, Primitiflerin resimlerini, aynı kısıtlamalara tâbi olmayan ve genelde 19. yüzyılın en iyi Osmanlı ressamı olarak kabul edilen Abdülmecid Efendi'nin resimleriyle kıyaslamamız gerek. Gerçekten de, Abdülmecid Efendi'nin eserleri diğerlerinin çoğundan daha özgürleşmiştir.

Şahin: Bu asker-ressamlar kendilerini yurttaş olarak özgür hissedemezken, sanatçı olarak nasıl hissedebilirlerdi ki? Onlar için, en emniyetli şey doğayı taklit etmekti. Dolayısıyla, asker-ressamların çoğu gözleme dayalı kurguyu düşünsel kurguya tercih etmişlerdir. Bazıları bu durum yüzünden acı çekmedi mi acaba; bence çekenler oldu.

Filiz: Ama acaba böyle bir özgürlükleri olsaydı bile, yeni ürünler yaratacak potansiyeleri var mıydı gerçekten?

Şahin: Çoğunun yoktu bence; ama bazılarının, hiç değilse bir iki tanesinin kesinlikle vardı...

Filiz: Öyle bile olsa, primitif kalmayacaklar mıydı?

Şahin: Ben bu sanatçılara "Öncü Ressamlar" diyorum. Kendi dönemleri için yaptıkları normaldi; ama bu yaratıcılıklarını kısıtlamıştı tabii ki.

3.

Filiz: Batılı biçim ve Doğulu içerik Türkiye'de çok tutulan bir tartışma konusu. Doğan Kuban'ın belirttiği gibi, özellikle sanatta, üçüncü bir olasılık daha vardır ki o da Akdenizli olmaktır. Her neyse, Doğu-Batı sentezi ilk kez

18. yüzyıl Osmanlı mimarisi ile gündeme gelmiştir. Camiler, medreseler vs. gibi Doğulu kurumların binalarına doğrudan doğruya Batıdan gelen biçimler, süsler uygulanmıştır. Nuruosmaniye Camii'nin tam bir kilise şeklindeki planı sayılmazsa, bu durum herhangi bir tepkiye de yol açmamıştır. Bu camiin de planı değiştirildi ama yine de Barok tarzında inşa edildi. Bu yüzden, basit bir kopyanın ötesinde bir adaptasyon da söz konusuydu. 19. yüzyılda bu sentez "Eklektisizm" adıyla başka bir biçim aldı. Fransa Mısır'ı işgal ettikten, İngiltere de Hindistan'ı sömürgeleştirdikten sonra, işgalciler kurbanlarının sanatlarını alıp kendi sanatlarıyla armonize ederek bu yeni üslubu oluşturdular. İşin garibi, Osmanlılar bu eklektik Doğuculuğu Batı'dan aldılar. Öte yandan, Osmanlılar arasında kendi varoluşlarını korumak için Batıcılığa yönelik bir direniş olmuştur her zaman, ama 19. yüzyılda bu direnişin gücü epey azalmıştı.

Şahin: Ben bu durumu ikiye ayırıyorum. Birincisi, Türkler Anadolu'ya geldiklerinde, yüzleşmek zorunda kaldıkları yeni kültürler yüzünden bazı çatışmalarla karşı karşıya geldiler. Ama her şey diyalektik olduğu için, bu karşıtlık da bazı uyarlamalara yol açtı. Anadolu'nun özgül kültür mirasını hepimiz biliyoruz. Bu kültür mirasına baktığımızda, Grek, Roma, Arap, Hitit vs. uygarlıklarına ait çeşitli farklı özeliklerin ayrılmaz bir sentez oluşturduklarını görüyoruz. Dolayısıyla, Osmanlı kültürü bir Doğu-Batı unsurunu doğal olarak içeriyordu. Zaten kültürler dinamik şeyler oldukları için, bu tür sentezlerin oluşması ve kullanılması gayet normaldir. Sanatta benzer geçişler vardır, ama her organizmanın yabancı unsurlara karşı bir savunma mekanizması da vardır. Toplumlar da doğal olarak kendilerini dış etkilere karşı korumaya çalışırlar ve bu etkiler zamanla aşılır.

4.

Filiz: Birçoğu sanat öğretmenliği yapmış olan bu gayrimüslim ressamlar Osmanlı resminin gelişimine ciddi bir katkıda bulunmuşlardır bence. Sizin sözünü ettiğiniz boşluk bilgi eksikliğinden kaynaklanıyor. Ben belgelerin olduğuna, ama araştırılmadıklarına inanıyorum. Ayrıca, dönemin kronolojik yakınlığı ve bu dönemin sanatının önemsenmemesi yüzünden de yakın tarihlere kadar çok az araştırma yapılmıştır. Özellikle 19. yüzyıl Osmanlı sanatı sahicilikten uzaklaşmış ve yozlaşmış olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden, ancak çok kısa bir zamandan beri ciddi bir biçimde ele alınmıştır. 19. yüzyılda İmparatorlukta hiçbir sanat kuramı yoktu, kayda değer eleştirmenler, konu hakkında yazılmış kitaplar yoktu. Sanatçılar anonim bir hayat sürüyorlardı. Son olarak, eldeki kaynaklar da çok sınırlıdır. Yine de, böyle bir araştırmada Osmanh tebasına mensup herkese, inancına veya soyuna bakıl-

maksızın, eşit pay tanınmalıdır. Bu tarihsel dönem hakkındaki bilgi gayet kıt, minyatürler hakkındaki bilgi daha da az. Bu arada, bugün geriye dönüp bu tür konular ele alındığında, işin içine bazı tabuların girdiğini de kabul etmemiz lazım.

Şahin: Bu konu hakkında bilgim yok, ama en azından kültür mirasımızı netleştirmek için bu konuda ciddi bilimsel araştırmalara ihtiyaç olduğunu söyleyebilirim. Osmanlı İmparatorluğu münhasıran bir Türk-Müslüman devleti olmadığı için, imparatorluğu oluşturan bütün halkların kültürel etkinlikleri inceden inceye analiz edilmelidir. Bir gerçek daha var ki o da bu Ermeni sanatçıların ürünlerinin Ermeni Sanatı'nın örnekleri diye gösterilemeyeceği. Bütün bu ürünler, tıpkı diğer azınlıkların ürettikleri gibi, bir Osmanlı Sanatı içinde özümsenmişlerdir. Hiçbir etnik azınlık, kültür topluluğunun ana gövdesinden etkilenmeksizin sanat üretemez. Bunun şovenizmle ilgisi yok, gayet nesnel bir tesbit. Onlara Ermeni demek de Türk demek kadar şovencedir; onlar Osmanlıydı, Osmanlı Kültürü ve Osmanlı Sanatı'nın bütünlüğü içinde görülmeleri gerekir.

Hilmi Yavuz ile Söyleşi

1. 19. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğundaki öncü çalışmaların çoğunu askerler yapmıştır. Sanat alanında da, öncülerin Batılılaşmış askeri öğrenciler olmaları normaldi. Eisenstadt'ın belirttiği gibi, Osmanlı Devleti bürokratik bir imparatorluktu, yani yapının bütünü bürokrasiye bağımlıydı ve özellikle de İmparatorlukta sivil toplum olmadığı için bütün öncüler bu gruptan çıkmıştı. Ayrıca, elimizdeki kanıtlardan anladığımız kadarıyla, o zamanlar Devlet'ten başka sanat koruyucusu yoktu. Askerlerin veya mühendislerin sanatçı olmaları önünde psikolojik bir engel olabileceği görüşüne de katılmıyorum.

2. Bunun sanatlarına gölge düşürdüğünü sanmıyorum, zaten o zamanlar bütün dünyada resimler modellere bakılarak yapılıyordu. Ressam bakan adamdır, fotoğraf kopyalamak yalnızca bu bakma edimini daha kolay ve sahih kılar. Türkiye'de röprodüksiyonların tuhaflığı sanatçının kendisi tarafından yapılmalarında. Resimlerini satabilmek için, tıpkı fotoğrafları kopya eder gibi kendi resimlerini kopya ediyorlar. Avrupa resminde normal olan özgün resimdir, röprodüksiyon ise arızidir. Türkiye'de tam tersi geçerli.

3. Bu soruyu çok şematik olarak şöyle cevaplayabiliriz: Bir kere, Osmanlı toplumunda resim sanatının oluşmasını veya roman yazmayı önleyen belli özel koşullar vardı. Daha doğru bir ifadeyle, bu sanatların başlaması için gerekli koşullar yoktu. Bu yüzden romanın bizde sosyo-iktisadi kökleri yoktur, roman yazmaya sırf Avrupa'da var diye başlanmıştır. Batı'da romanın gelişimine belli toplumsal-tarihsel etkenler neden olmuştur. Oysa Türkiye'de böyle bir nedensellik olmadığı için, aynı zaman dilimi içinde, normalde farklı dönemlere ait farklı tipte romanlar yazılabilmektedir. Türkiye'ye özgü bu olgu sonucunda, kültür hayatımızda biçim ve içerik çatışmasından kaynaklanan bazı acayip durumlar ortaya çıkmıştır. Özetle, bizim bu tür sa-

natlarımız hakkında sosyolojik analizler yapılamaz; tarihsel nedensellik, "doğru" içerik yoktur.

4. Gayrimüslim Osmanlı ressamlarının "ortadan kayboluşu"na, sivil toplumun olmayışı ve devletin ticaret üzerindeki tekelinin yanı sıra, ülkedeki başlıca güç olan İmparatorluk bürokrasisinin muazzam baskısı neden olmuştur. Ben azınlıkların dinleri yüzünden resim sanatına daha fazla yakınlıkları olduğuna inanmıyorum; belirleyici etken ticari bir cemaate mensup olmalarıydı. Başka bir deyişle, gayrimüslim Osmanlılar cemaati, İmparatorlukta, devletin bürokratik yönetiminin ciddi baskısı altında olan sınırlı bir sivil toplumun mini-örneğiydi. Azınlıklar Osmanlı resminin gelişiminde hiçbir rol oynamamışlardır, çünkü tek alıcı ve hami Devlet'ti ve o da Türk-Müslüman sanatçılar lehine çalışıyordu.

İpek Aksüğür Duben ile Söyleşi

1. Ben buna kısıtlama demeyeceğim, ama eğitimlerine en başta sanatçı olmadan başlamış olmaları garip sonuçlara yol açmıştır kesinlikle. Bir kere, bu soruyu cevaplarken özellikle Primitifleri düşünüyorum, onlar vazife icabı resim yapıyorlardı; sarayların resimlerini, iyi kölelerin kendilerine verilen görevleri yerine getirmesi gibi yapmışlardı. Benim şahsen gördüğüm bütün resimler gerçekten de saray bahçelerinde yapılmış, ama fotoğraf kopyalama yoluyla yapılan birçok resim de var. Bu sanatçılar resimlerinde, aldıkları eğitime paralel olarak plastik öğeleri vurgulamışlar ve özellikle bina resimleri yapmışlar, yani teknik ressam özelliklerine sahiplermiş. Naif bir tarafları da var; bu insanlar çalışmalarına tevazuyla, hiçbir iddiaları olmadan yaklaşmışlar. Resimlerinde çok özel bir renk duyarlılığı ve sahici bir atmosfer var. Benim çok sevdiğim bu özellikler, Şeker Ahmed vs. gibi Türk ressamlarına klasik sanat eğitimi verilmeye başlanmasından sonra kaybolmuş. Aldıkları Avrupai eğitimle hem sahiciliklerini hem de "masumiyetleri"ni yitirmişler. Her durumda, Primitifler sanatsal olarak gelişemezlerdi, çünkü aslında sanatçı değillerdi. Belli sınırları olan hoş resimler yapmışlardı, ama neredeyse hiç yaratıcılıkları yoktu. Sultan'dan himaye görmeleri konusuna gelecek olursak, bu durum ve bürokratik formasyonları ve sanatsal çalışmaya iradeleri dışında başlamış olmaları, onları inisiyatifi olmayan ve belli yaratıcılık düzeylerine çıkabilmek için gereken saldırganlıktan nasibini almamış insanlar haline getirmişti.

2. Batı geleneğinden gelen birisi olarak ben bunun çok zararlı olduğuna inanıyorum. Çünkü Batı'da bu işe yeni başlayan birine gerçekçi sanat eğitimi verdiklerinde, amaç onu doğayı gözlemleyecek şekilde yetiştirmektir ve doğa yorumunda da "doğru" görüş yoktur. Doğruluk yoktur, önemli olan "iyi" gözlemlemektir. Eğer herhangi biri bunu başarabilirse, sonra kendi yorumunu yapmak zorunda kalacaktır, çünkü nesnelerin tek bir optik niteliği

yoktur. Batı geleneğinin bütün gelişimi bu olguya dayalıdır. Aslında, illüstrasyon ile resim arasındaki fark, ilki tanım yaparken ikincisinin yorum yapmasıdır. Bizim "gerçekçiler"imiz doğayla aralarındaki ilişkinin zayıflığı yüzünden genellikle tanım düzeyinde kalmıştır, zira Müslüman kültüründe bu ilişki çok ani başlamıştır, gelenekten yoksundur.

3. Bu soruyu tezimde cevaplamıştım, ekleyebileceğim bir şey yok.
[Aksüğür Duben tezinde şöyle yazıyor: Osmanlı Resminin yaşadığı teknik karışıklık Tanzimat aydınlarının yaşadığı ünlü açmazdan, kısmen Batılı kısmen de Doğulu olma çatışmasından kaynaklanır. Batı tipi resimde kullanılan Batılı teknikler, özel perspektifiyle, içeriğiyle, fırça vuruşlarıyla vs. belli bir dünya görüşünü, aslında Osmanlı toplumunda bulunmayan bir zihniyeti beraberinde taşır. Max Raphael'in yazdığı gibi, bir resmin mekân kurgusu onu yapan sanatçının dünya görüşüne işaret eder. Bu yüzden, Batı üslubunda resim yapmaya çalışan Osmanlı ressamları bu resimlere otomatik olarak Doğulu felsefelerini yansıtmışlar; bu da aynı resimde hem üç boyutlu hem de düz-yüzeyli çalışma yapma türünden tuhaflıklar yapmalarına neden olmuştur. Sonuçta, bir resimde biçim olarak kullanılan plastik değerlerin, resmin içeriğini oluşturan belli bir zihniyetten ayrılamayacağını kabul etmek gerekir. – *O. A.]*

4. Londra'daki Albert Müzesi'nde bu "boşluk dönemi"nde gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının yaptığı birkaç Osmanlı giysileri albümü vardır. Bu "kara delik", bilgi eksikliği, yazılı belge yokluğu, azınlıkların ayrılıkçı tavırları yüzünden sosyo-politik dışlanmaya maruz kalmaları vs. gibi birçok etkenin sonucu olabilir; ama bu konu hakkında net bir fikrim yok. Osmanlı resminin gelişimine yaptıkları olası katkıya bakarsak, Türk-Müslüman sanatçıların azınlıkların çalışmalarından ilham aldıkları kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Hoca Ali Rıza bile gençliğinde bu sanatçıları tepelerde ve deniz kıyılarında çalışırken gözlemlediğini anlatır. Aslında, İmparatorlukta resmin başlamasını kolaylaştıran belli bir atmosfer yaratmışlar ve kesinlikle bu yeni sanatın taşıyıcıları rolünü oynamışlardır. Primitifler de dahil olmak üzere İlk Türk-Müslüman ressamları tabii ki onlardan etkilenmişlerdir. Ama bu konuda özel bir araştırma yapmadım, bu fikirler spekülasyondan ibaret.

Elif Naci ile Söyleşi

1. Askeri okullarda sanat derslerine çok dikkat gösterdiklerini biliyorum. Ben çok dindar bir ailede doğdum; çocukluğumda insanlar kibrit kutularının üzerindeki resimleri yırtarlardı, halk arasında dini fanatizm bu derecelere ulaşmıştı... Bu toplumsal atmosfere ve annemin şiddetle karşı çıkmasına rağmen, babam Sanayi-i Nefise'de resim öğrenimi görmeme izin vererek bana çok şaşırtıcı bir hoşgörü gösterdi. Sonraları, babamın eskiden Askeri Lise'de "Resm-i Hat" (bir tür teknik resim) öğretmenliği yaptığını öğrendim. Bu, dönemin askerlerinin sanata karşı duydukları genel sevgiyi kanıtlıyor. Babamın dahil olduğundan daha eski kuşaklar için de aynı durum söz konusuymuş bence. Ama zaten 19. yüzyılın Osmanlı sanat tarihi çoğunlukla yazılmamış olduğu için, bu tarihin imkânları hakkında tam bir fikre sahip olmak zor.

2. Daha kısa bir süre önce, İstanbul Jokey Kulübü'nün düzenlediği bir resim yarışmasında ikinci olan ressamın eserini bir fotoğraftan kopya ederek hazırladığı ortaya çıktı. Jüri İstanbul'un sanat dünyasının en önde gelen kişilerinden oluşuyordu. Olay anlaşıldıktan sonra, jüri tekrar toplanıp bir kınama yayınladı. Ben şahsen bu olay hakkındaki hislerimi "Bırakın bir fotoğrafı kopya ederek resim yapmayı, doğayı bir kamera objektifi gibi gözlemleyerek resim yapmaya bile karşıyım" diyerek açıkladım. Aslında fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte resim yapma sanatı bağımsızlığını kazandı. Tıpkı Theodore Rousseau hakkındaki bir anekdotta anlatıldığı gibi, eğer sanatın ideali doğayı taklit etmekse, o zaman sanat anlamsız olmalıdır çünkü doğanın kendisi zaten vardır. Kimin söylediğini hatırlamadığım bir özdeyişi sık sık tekrarlarım: "Ressam renklerini doğadan alır ama form ona aittir" Bu yüzden, sanatçının bir fotoğraf makinesi gibi çalışmasına ancak plastik malzemeyi tam olarak aktarmanın zorunlu olduğu zaman izin verilir. Bu mantığı takip edersek, Primitiflerin fotoğraf kullanmaları hoşgörülmelidir, çünkü

konularını ayrıntılarıyla resmedilebilecek kadar uzun süre gözlemlemelerinin başka yolu yoktu. Onların döneminde, resim yapma ideali onları doğaya benzetmekti, ama artık fotoğraf makinesi olduğu için bu aptalca bir şey. Bu sebeple, Primitifler belli bir dereceye kadar hoşgörülmelidirler, ama sanatsal potansiyellerinin aslında sınırlı olduğu da kabul edilmelidir. Van Gogh aynı konuları Primitifler gibi resmetmezdi herhalde. Bu arada Primitiflerin veya Osman Hamdi'nin zihniyetinin bu tür sanatı kabul ettiğini aklımızda tutmalıyız; onların amacı doğayı taklit etmekti; ayrıca bu üslup ticari başarı da kazandırıyordu.

3. Batı her şeyini Doğu'ya borçludur ve buna sanat da dahildir. Doğu atalete düşmüştür, ama Batı Rönesans'ı yapmayı başarmış ve sanatını da buna göre geliştirmiştir. Ama Doğu'da durum farklıdır. Genel inancın tersine, Enes bin Malik'in aktardığı bir hadise göre, İslam'da resim yapma üzerinde yasak yoktur. Bu hadiste, Muhammed, karısı Ayşe'ye, namaz kılmaya başlayacağı sırada üzerinde resimler olan bir perdeyi kaldırmasını söyler. Bu demektir ki İslam peygamberi bile odasını üzerinde resimler olan perdelerle süslemişti. O yüzden, İslam resminin niye gelişmemiş olduğunu pek de anlamış değilim. Gerçek şu ki otantik bir Türk resmi yaratamadık ve dolayısıyla böyle bir sentez kullanmak zorunda kaldık.

4. Sanat öğretmenim Çallı'nın Kapalıçarşı'da bir Ermeni ressamına yaptığı çıraklıkla ilgili hikâyeler anlattığını hatırlıyorum, yani gayrimüslim Osmanlılar geleneksel olarak bu işin içindeydiler. Bu yüzyılın başındaki sergilerde, birçok gayrimüslimin resimleri olurdu. Bu boşluk belge eksikliğinden kaynaklanıyor olmalı herhalde; o dönemde kesinlikle çok fazla gayrimüslim ressam olduğunu zannediyorum. Viçen Arslanyan cami içlerinin resimlerini yapardı, Şevket Dağ bunu daha iyi yaptı. Azınlıklar sanatta kabiliyetliydiler, hem de sadece resimde değil. Osmanlılar arasında genel sanat kalitesinde 17. yüzyıldan başlayarak bir düşme yaşandı, özellikle resimde hep Batı'ya bağlı kaldık. Ama Picasso bile Türk resminin potansiyelini beğenirdi, son yıllarında Arapça hat sanatı dersleri almıştı; ama bu potansiyel yeterince geliştirilmemiştir. Söylediği her şeyi beğenmesem de, Atatürk'ün şu lafını beğenirim: Türk milletine Batı'nın her şeyi öğretilebilir, sanatı hariç. Yani, Osmanlı resminde gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının mecburen büyük bir hissesi olmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sonuç

"Giriş" bölümünde işaret edildiği gibi, bu kitabın amacı Marksist sosyolojik analizlerin geçerliliğini Osmanlı Resmi üzerinde sınamaktı. Bu analizlerin mantığı, hepimizin bildiği gibi, temelde, bir toplumun kültürel yapının da dahil olduğu kurumlarının biçimlenmesinde başat rolü iktisadi etkenlerin oynadığı şeklindedir. Bu özgül metinde, biz bu mantığı "iktisadi rejim ile kültürel örüntünün estetik ürünleri arasında ikna edici bir ilişki olduğu" biçimine dönüştürdük. Bu çalışmada konu "Osmanlı İmparatorluğu'na kapitalizmin girişi ile Osmanlı Resminde üslubun dönüşümü arasında geçerli bir ilişki olup olmadığının sınanması" oldu.

Böyle bir bağlantının izini sürebilmek için, kapitalizmin Osmanlı kültürüne bütünüyle yabancı iki kültürel yönünü, yani Bireycilik ve Akılcılığı ele aldım. Bu iki kavramın geleneksel Osmanlı toplumuna özellikle Batı kapitalizmi tarafından getirildiğini gösterdim. Bu yüzden, şimdi de "Batı kapitalizmine özgü" bu iki fikrin Osmanlı sosyo-iktisadi yaşamına girmesinden önce ve sonra Osmanlı resim sanatında Bireycilik ve Akılcılığın yerini sorgulayarak, ikna edici bir cevaba ulaşmaya çalışacağım.

Geleneksel Osmanlı resminde sanatçılar eserlerine normalde imza atmazlardı, veya atsalar bile, bireyin yüceltilmesine karşı olan geleneksel ahlaka uygun olarak kimliklerini gizlemek için takma ad kullanırlardı.[1] Batı tarzı Osmanlı resminin ilk aşamasında, yani Yeni Sistem'in İmparatorluğa girişinden hemen sonra, ressamlar yapıtlarına çoğunlukla imza atmaya başladılar, ama bireyliklerinin ifadesini yumuşatmak için isimlerinin yanma "Kulları" sözcüğünü ekliyorlardı; aynı dönemin bilinçli bir bireycisi olan Osman Hamdi'nin bu tabiri hiç kullanmamış olması da dikkate değerdir.[2] Yüzyıl değişimiyle birlikte ve özellikle de "liberal" 1908 Darbesinden sonra esere isim ve tarih koymak âdet haline geldi.

Batılılaşma döneminde yapılan resimlerin üsluplarında da bariz bir bireyselleşme ortaya çıktı. Minyatürlerde yüzler ve figürler yarı-anonimdir,

aynı rütbedeki herkes aynı görünür *(Resim 101)*. Ama son dönem minyatürlerinde figürlerin yüzleri yavaş yavaş birbirinden ayrışmaya başlar, ancak insan hâlâ kompozisyonda gerekli bir unsurdur *(Resim 102)*, sonra insanların belirgin bir plastik mevcudiyet kazandıkları kompozisyonlar gelişir *(Resim 103)*, en sonunda da psikolojik portre yapımında "tam anlamıyla bireysellik"e ulaşılır *(Resim 104)*.

Konular da paralel bir evrim geçirmiştir. Primitiflerin illüstratif manzaraları *(Resim 105)* gelişerek yerlerini aynı türün daha yorumlayıcı çalışmalarına *(Resim 106)* ve natürmortlara *(Resim 107)* bıraktı; sonra insan unsurunun giderek daha fazla önem kazandığı figür kompozisyonlarına *(Resim 108)* rastlandı; en sonunda da insan figürü *(Resim 109)* veya portre *(Resim 110)* odak haline geldi.

Bireyci dünya görüşüne geçmenin dikkate değer başka bir yansıması da, resimlerde pasif insanın *(Resim 17)* yerini aktif kişiliklerin almasıdır *(Resim 55)*.

Ama hepsinden önemlisi, bireyin yükselişine asıl damgasını vuran şey Osmanlı resminde izlenimci tekniklerin hâkim duruma gelmesidir. Kişisel yorumu ve sanatçının tekilliğini vurgulayan bu sanat okuluyla birlikte, uzun yıllar adı bilinmeksizin çalışmış olan Osmanlı ressamı, kendi öznel gözlem ve yorumlarının altına imzasını atan bir birey olarak olgunluğunu dışavuruyordu.[3]

Akılcılık unsuru Osmanlı Resmine çeşitli şekillerde girdi. En belirgin formu, Avrupa'nın sanayileşmesiyle atbaşı gitmiş olan Batılı bilimin gelişmesinden gelen bilimsel akılcılık idi. Bilimsel düşüncelerin ilerlemesine paralel olarak, görme biçimleri ve perspektif değişmeye başladı.

Ortaçağa özgü, tekbiçimli bir derinlik duygusundan yoksun spekülatif Aristocu geometri anlayışıyla yapılan; gözle aralarındaki varsayımsal mesafeye göre dikey olarak yerleştirilen nesnelerin düz bir yüzeye tıkıştırılmış gibi göründükleri *(Resim 111)* ve nesnelerin büyüklüklerinin manevi önemlerine göre belirlendiği minyatürler, evrim geçirerek çizgisel, Öklidci bir perpspektife sahip olmaya başladılar *(Resim 112)*. Bu yeni bakış açısı, nesnelerin yanı sıra mekânı da ölçülebilir bir unsur olarak gören, mekânla nesnelerin tözel değil akılcı özdeşliğini kuran Rönesans'a dayanıyordu. Bu arada, mekân manevi açıdan değil, plastik açıdan bütünlüklü bir şey olarak ele alınıyordu, yani boyutlar artık nesnenin manevi önemine göre belirlenmiyordu.[4]

Ama Rönesans'ın yeni sistemi, doğanın kendisiyle kurulan dolaysız bir temasla değil seçilmiş birkaç formülle işliyordu. Yeni perspektifin geliştirilmesinden yaklaşık elli yıl sonra, insanlar bir dizi kısıtlayıcı varsayımla sınırlanmış durumdaydılar. Yeni mekânın bir küb biçiminde olduğu, geriye gi-

den bütün çizgilerin çerçevenin içindeki tek bir noktada kesiştiği ve bunun insan gözünün tek bir bakış açısına karşılık geldiği kabul ediliyordu. Ayrıca, bu ancak ışık-gölge oyunu gibi profesyonel hilelere başvurma pahasına elde edilse bile, nesnelerin renk değerleriyle temsilinin, desenin temsiliyle çakışması gerektiği düşünülüyordu. Desen ile renk arasına giren ara çözüm, otomatik olarak şu iki keyfi uzlaşımın kullanılmasına dayanıyordu: Gerçekçilikten kesinlikle uzak bir ışık kaynağı ve görmenin gerçekçilikten aynı ölçüde uzak bir biçimde tek-göz perspektifine indirgenmesi.[5]

Bu yüzden, Osmanlı resim sanatı, yeni benimsediği Batı tarzının başlarında, Osmanlı Primitiflerinin eserlerinin açıkça gösterdiği gibi, ilk dönem Avrupa klasisizmiyle benzer bir gelişim çizgisinden geçti ve benzer güçlüklerle karşılaştı. Adnan Turani'ye göre (*bkz.* Adnan Turani ile Söyleşi), Ahmed Ali doğanın klasik temsilinin teknik sorunlarıyla hesaplaşan ilk Osmanlı ressamıydı; söz konusu sorunlar 17.-18. yüzyılların Newtoncu geometrisinin üç boyutlu ilkelerine paralel olarak çizgisel Öklidci bakışın mekân kurgusuna çevrilmesiyle kısmen çözülmüştü.

Ahmed Ali'nin öncü rolü tartışmaya açık görülebilecek olmasına rağmen, klasikçi tarzın yukarıda bahsettiğimiz sorunlarıyla ilk uğraşanların onun da mensup olduğu "ikinci kuşak" Osmanlı ressamları olduğuna şüphe yoktur; bu kuşağın üyelerinin bazılarının "bilimsel perspektif" hakkında birçok akademik çalışma yapmış olmaları bu sava dayanak gösterilebilir. Batı kapitalizminin felsefesinden ilham alan ve 19. yüzyıl sonu Osmanlı aydınlarının geleneğe aykırı biçimde akılcı dünya görüşlerini ifade eden bu bilimsel sanat görüşü, izlenimci resim tekniklerinin gelişmesiyle en yüksek aşamasına ulaşır.

Klasisizmin sonunda, Corot ve Constable gibi gözlemciler doğayı ya kendi görüp hissettikleri gibi veya bildik formüllerin yapmaya zorladığı gibi temsil etme açmazına yakalandılar.[6] 15. yüzyıldan beri, nesne sorunu iki kere gündeme getirilmişti; ilk olarak nesnenin bağdaşıklığı (diğer nesnelerle bağlantılı konumu) sonra da özerk yoğunluğu (gözlemcinin gözü karşısındaki konumu) tartışılmıştı.[7] Klasik mekânın yasaları tek bir ışık kaynağı altında planların karşılıklı konumlarından çıkarsanırken, çağdaş yasalar nesnelerin dağınık ışık altındaki karakteristik ayrıntıları hakkındaki spekülasyonlardan çıkarsanır.[8] İzlenimcilikte ışık-gölge oyunu hakkındaki çatışmayı sona erdiren yenilik, ışığın deseni yok edecek şekilde yanılsamaya dayalı olarak temsil edilmesiydi. Ama yeni bilimsel keşiflere uygun olarak gelişen teknik değişiklikler yavaş yavaş geldi. Monet'de fırça vuruşları dışında perspektif gelenekselde; izlenimcilik Rönesans'ı ortadan kaldırmadan önce dönüp Rönesans algısının temellerini analiz etti. Seurat'da da hâlâ geleneksel pers-

pektif vardı ve bakış açısı henüz dönüştürülmüş değildi; ama hissedilebilir duyumları kaydederek ışığı mekanik bir analize tabi tutan notasyon farklıydı. Seurat'nın yeni-izlenimci parçacılığı (*divisionism*) bile hâlâ atölyede yazılmış bir reçeteden ibaretti, ama o desenin hacim kullanılarak ortadan kaldırılmasından yanaydı.[9] Manet renkli (veya sadece aydınlık) planların kontrastına dayalı mekân temsillerine giden yolu açarken,[10] Matisse'e göre değerleri sadece renk veriyordu.[11] Çağdaş kuramlar çok boyutlu mekânsal özellikleri olan bir dünya varsayımını benimsediler; bu dünyada bakış açısı, sanki nesne gözün uzaktan veya yakından tek bir bakışıyla gözlemleniyormuş gibi farklı açılara göre değişiyordu ve kuramsal birlik tek bir düşünce yapısıyla sağlanmıyordu.[12] Aslında, Degas bakışı özgürleştirmek için grafik şemayı yerinden etme imkânlarını araştırmıştı *(Resim 83)*. Onunla birlikte klasik karenin dışına çıkar, 14. yüzyılın "sahne gibi" kübünün etkisinden kurtuluruz; denge artık resmin yüzeyindeki hareketle sağlanır. Rönesans'tan gerçek kopuş, mekânın plastik, özerk ve somut niteliklerinin (mesela hacmin) değer kazanmasıyla oldu.[13]

19. yüzyılın ikinci yarısında Batı resminde gerçekleşen teknik dönüşüme dair bu genel görüşler, bir sonraki yüzyılın başlarında Osmanlı öncüleri tarafından taklit edildi. Süleyman Seyyid'in öncülüğünü yaptığı açık havada çalışma alışkanlığı, muhtemelen ilk kez Halil Paşa tarafından kullanılan serbest fırça vuruşu tekniği, Nazmi Ziya'nın renkçiliği, İbrahim Çallı'nın süslü mekân kurguları ve Avni Lifij'in modernizmi; bütün bunlar Tanzimat-sonrası Osmanlı zihniyetinde meydana gelen kökten değişime tanıklık ederler; plastik sanatların İmparatorluktaki evrimine paralel giden bu değişim, yeni sosyo-iktisadi sistemden, yani Batı'dan ithal kapitalizmden kaynaklanan yeni dünya görüşünün gelişiminin ürünüdür.

Yeni iktisadi düzenin Osmanlı zihnindeki bir başka tezahürü, ticari rasyonalitenin sanat hayatına yansımasıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, 19. yüzyılın ortaları gibi geç bir tarihte bile resimlerin satılması, hatta halka sergilenmesi alışılmış şeyler değildi. Bunun olası nedenlerinden biri, güçlü bir burjuvazi tarafından desteklenen bağımsız bir piyasanın olmayışıydı. Yüzyıl sonlarında bazı zengin işadamlarının ortaya çıkışına kadar sanatçıların asıl koruyucusu saraydı. Bu işadamlarının ortaya çıkışı bir sanat piyasasının başlangıcı oldu ve bu piyasa kendini, çeşitli ticari sergiler açılmasıyla ve resimlerin Pera'daki mağazaların vitrinlerinde sergilenmesiyle açığa vurdu.

Kapitalizm ve sanat konusunda John Berger'in ilginç bir spekülasyonu var. Levi-Strauss'un "Batı sanatının özgünlüğü, resmin sahibinin, veya gözlemcinin, kendi özel sanat nesnesine sahip olma arzusundan kaynaklanır" şeklindeki varsayımından hareket eden Berger, bu olgunun geleneksel yağ-

lıboya resim döneminde en yüksek yoğunluk düzeyine ulaştığını düşünmektedir. Bu dönemi yaklaşık olarak 1500 ile 1900 yılları arasına yerleştirir, çünkü bu dönem öncesinde yağlıboya resim teknik olarak yeterince gelişmemişken, sonrasında da esas görsel imge kaynağı olma sıfatını fotoğrafa bırakmıştır. Berger bir şeye sahip olmakla yağlıboyayla yapılmış bir şeyin görüntüsüne sahip olmak arasında benzerlik olduğunu varsayar; zira, ona göre, yağlıboyanın özgünlüğü, malzemenin dokunulabilirliğini, dokusunu, parlaklığını, katılığını ve sıcaklığını yansıtmaktaki üstünlüğünden kaynaklanır. Berger şuna işaret eder: Yağlıboya resim görsel nesnede, sermayenin toplumsal ilişkilerde yarattığı etkinin aynını yaratmıştır; gerçeklik nesnenin maddi değeriyle ölçülmeye başlanmıştır. "Hatta," der Berger, "17. yüzyıldan sonra gittikçe artan bir prensipsizlikle resim yapılmaya başlanmıştır; öyle ki sanatçılar yetersiz veya dargörüşlü oldukları için değil, piyasada bunlar tutulduğu için özellikle kötü resimler yapılmıştır. İnsan etrafını müzik ve şiirle kuşatamaz ama, sahip olduğu resimlerle kuşatabilir."[14]

Eğer bu bakış açısı kabul edilecek olursa, Osmanlı İmparatorluğu'nda genelde Tanzimat Dönemi'nde başlamış olan yağlıboya resim Yeni Ekonomi'nin simgesi olarak görülebilir.

Resimlerin yeniden üretimi konusunda ilginç bir tesbit yapılabilir. Batı'da bu normal olarak mekanik araçlarla yapılırken,[15] Osmanlı İmparatorluğu'nda röprodüksiyonlar genellikle sanatçının kendisi tarafından yapılıyordu (bkz. Hilmi Yavuz ile Söyleşi). Özellikle Osman Hamdi, ticari nedenlerle, kendi popüler resimlerinin birçok kopyasını yapıyordu; örneğin "Kaplumbağa Terbiyecisi"nin *(Resim 59)* üç kopyası Londra, Paris ve New York'ta aynı anda satılmıştı! Bu durum iki nedenle dikkate değer. Birincisi, Osmanlı iktisadi sisteminin kendine özgü bir özelliğini, el işinin mekanik çalışmaya baskın olduğunu gösterir; ikincisi de, satış kaygılarının sanatsal üretim üzerindeki etkisini gösterir. Osman Hamdi'nin bütün ressamlık kariyeri olasılıkla bu etkiye verilebilecek en iyi örnektir. Sanatsal olarak diğer çalışmalarında, oryantalist resimlerinden daha başarılı olduğu halde, ticari kaygılar yüzünden çoğunlukla bu türe bağlı kalmıştır. Aslında, Osmanlı resminde çok az üslup yeniliği yapılmasının başlıca nedeni, ressamların çoğunlukla tüketicilerin muhafazakâr beğeni ve alışkanlıkları tarafından belirlenen iktisadi kaygılarıdır ki bu da Wollf'un "piyasa ne kadar oturmuş olursa, sanatta da o kadar az değişiklik olur" şeklindeki tezini doğrular.[16]

Bu metindeki tarihsel analizlerin gündeme getirdiği çok önemli bir sorun, uluslararası iktisadi ilişkilerin sanatsal hayatın gelişimi üzerinde oynadığı önemli roldür. Ekonomik bir anlaşmanın Osmanlı sanatı üzerinde yarattığı

ilk büyük etki, Süleyman Efendi aracılığıyla Fransızlarla imzalanan 1669 Ticaret Anlaşması'dır. Daha önce de bahsedildiği gibi, bu anlaşma İmparatorluğa muazzam miktarda Fransız malının ve çok sayıda tüccarın girmesine neden oldu ki bunlar ülkede Batı beğenisinin yayılmasına yardımcı oldular. 1697'de İran Şahı'na gönderilen hediyeler arasında "Avrupa'nın en son çiçek modası"nın kullanıldığı birçok yerli nakış bulunması bunun dışavurumlarından biridir.[17] Aynı meselenin en iyi bilinen örneği, bu kitapta da ayrıntılarıyla gösterdiğimiz gibi, yirmi otu z yıl içinde bütün Osmanlı hayatını kökten değiştiren 1838 Ticaret Anlaşmaları'nın yarattığı çok büyük etkidir.

Baskın Oran'ın harika kitabında[18] tamamen iktisadi bir sorun olarak sunulan milliyetçiliğin olası etkileri bile, iktisadi altyapı ile bir üstyapı kurumu olan sanat arasındaki bağın varlığını kanıtlar. Osmanlı resminin 1840 civarındaki kritik dönüşüm yıllarında gayrimüslim sanatçıların varlığının neredeyse tamamen yok sayılması ve bu olgu etrafında, askeri kurumların ülkede neredeyse her şeyin yanı sıra modern sanatın da kurucusu olma iddialarına otomatik olarak itibar kazandıran bir sessizlik komplosu kurulması ciddi şüpheler uyandırmakta ve bu çalışmanın, toplumun iktisadi olarak belirlenen kurumları ile sanat kuramı arasında güçlü bir ilişki bulunduğunu kanıtlama çabasına destek olmaktadır. Osmanlı resmine milliyetçiliğin bir başka yansıması da, İmparatorluğun topraklarını korumak için verdiği son savaşlar sırasında sahneyi işgal eden vatanperver resimlerin üstlendiği sanat-karşıtı görevdir.

Arnold Hauser'in *The Social History of Art*'ından aldığım uyarımlarla doğan bu çalışmayı sona erdirmeden önce, en azından merhum düşünüre bir saygı ifadesi olarak bazı Hauservari spekülasyonlar yapmama izin verilir umarım.

Osmanlı ressamlarının, Primitifler adı verilen ilk kuşağı, İmparatorluğun feodal sosyoekonomik düzenden kapitalist düzene dönüşümünden kaynaklanan bir ara kültür aşamasının ürünü gibi görünmektedir. Siyasi dışavurumunu despotik-monarşik tip bir yönetimde bulan bu dönüşüm, Primitiflerin resimlerine teknik açıdan, ortaçağa özgü plastik anlayışlarla modern anlayışların bir arada varolması şeklinde yansır.

"Akademist-doğalcılar" adı da verilen "ikinci kuşak", Batı yanlısı sosyo-iktisadi değerlerin daha bir yerleşiklik kazandığı 1856-sonrası Osmanlı toplumunun daha oturmuş estetik beğenisini simgeler.

Son olarak, "İzlenimci", "modern" üçüncü kuşak ise, Batıyı model alan meşruti monarşisiyle, hürriyet ve demokrasi fikirleriyle ve yavaş yavaş oluşan ve yeni sanat üslubunun materyalist, şehir-merkezli ve daha liberal anlayışlarına uygun düşen zengin işadamları sınıfıyla daha yoğun biçimde "burjuvalaşmış" bir toplumda ortaya çıkmıştır.

Notlar

Birinci Bölüm: Kuram

1 Raphael, M.: *Proudhon, Marx, Picasso; Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris, Excelsior.
2 Guyau, J.M.: *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889, Alcar.
3 Hadjinicolau, N.: *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris 1978, Maspero, s. 58.
4 Raphael, M.: *La Théorie Marxiste de la Connaissance*, Paris 1934, Gallimard.
5 Kautsky, K.: *La Révolution Sociale*, Paris 1905, Marcel Rivere.
6 Trotsky, L.: *Literature and Revolution*, Ann Arbor 1960, University of Michigan.
7 Sedlmayr, H.: *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930, Frankfurt.
8 Huyghe, R.: *Les puissances de l'image, bilan d'une psychologie de l'art*, Paris 1965, Flammarion.
9 Lalo, C.: *L'Art et la vie*, Paris 1947, Vrin.
10 Weber, J.P.: *La psychologie de l'art*, Paris 1958, PUF.
11 Müller-Freienfels, R.: *Psychologie der Künste*, Münih, Reinhardt.
12 Katz, D.: *The World of Colour*, Londra 1935, K. Paul.
13 Gombrich, E.H.: *Meditations on a Hobby Horse*, Londra 1963, Phaidon, s. 30-45.
14 Mendel, G.: "La Sublimation artistique", *Revue Français de Psychoanalyse*, 1964, No. 5-6.
15 Kriss, E.: *Psychoanalytic Explanation in Art*, New York 1964, Shocken.
16 Hadjinicolau, N.: *a.g.y.*, s. 69.
17 Comte, A.: *Cours de philosophie positive*, Paris 1877 (4. Basım), yay. haz. J.B. Bailhère, C. 5, s. 12.
18 Hadjinicolau, N.: *a.g.y.*, s. 74.
19 *A.g.y.*, s.70.
20 Taine, H.: *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, C. 1, s. 7.
21 Hadjinicolau, N.: *a.g.y.*, s. 52.
22 *International Encylopedia of the Social Sciences*, ABD 1968, C. Collin-Macmillan, C. 10, s. 46.
23 *Encylopedia of the Social Sciences*, New York 1933, Macmillan, C. 10, s. 216.
24 *A.g.y.*, s. 216-217.
25 *A.g.y.*, s. 217-219.

İkinci Bölüm: Türk Toplumu ve Resim

1 *Soviet Encyclopedia*, C. 25, s. 463.
2 Engelhardt, E.: *La Turquie et la Tanzimat*, Paris 1882-84, yay. haz. A. Cotillon, s. 1.

3 *Encyclopaedia Britannica*, Chicago 1986, Encyclopaedia Britannica, Inc., s. 379.
4 Cezar, M.: *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, İş Bankası, s. 8.
5 İnalcık, H.: "Sened-i İttifak ve Gülhane Hattı-ı Humayunu", *Osmanlı Tarihinde Toplumsal Yapı* içinde, yay. haz. Şerif Mardin, Ankara 1969, ODTÜ, s. 328.
6 Tezel, Y.S.: *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi, 1923-1950*, Ankara 1982, Yurt, s. 46.
7 *A.g.y.*, s. 47.
8 Genç, M.: "Osmanlı Maliyesinde Malikâne Sistemi", *Türkiye İktisat Tarihi Semineri* içinde, yay. haz. O. Okyar, Ankara 1975.
9 Akdağ, M.: *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*, Ankara 1971, Ankara Üniversitesi, C. 2.
10 Urquhart, D.: *Turkey and Its Resources*, Londra 1833, Saunders and Otley, s. 141.
11 Yerasimos, S.: *Azgelişmişlik Süreci İçinde Türkiye*, İstanbul 1980, Gözlem, s. 278-79.
12 *A.g.y.*, s. 276.
13 *A.g.y.*, s. 182.
14 Lattimore, O.: *Studies in Frontier History*, Londra 1962, Oxford University.
15 Tansuğ, S.: *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1986, Remzi, s. 16.
16 *Kur'an-ı Kerim*; Nisa suresi, 116. ayet; Mâide suresi, 92. ayet; Zümer suresi, 17. ayet.
17 Abdullah İbn Omar, *Hadis-ül Buharî*, Libas.
18 Hauser, A.: *The Social History of Art*, New York, Vintage, C. 1.
19 İpşiroğlu, N. ve M: *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul 1983, Cem, s. 14.
20 *A.g.y.*, s. 25.
21 *A.g.y.*, s. 31-32.
22 *A.g.y.*, s. 36.
23 İpşiroğlu, M.: *Painting and Culture of the Mongols*, New York 1966.
24 Mardin, Ş.: "Aşırı Batılılaşma", *Türk Siyasi Hayatının Gelişimi* içinde, yay. haz. Ersin Kalaycıoğlu ve Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul 1986, Beta, s. 55, 58.
25 Aksüğür, İ.: *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, İstanbul 1983, Mimar Sinan Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, s. 224.
26 Aydın, A.A.: *İslam Inançları ve Felsefesi*, İstanbul 1964, İrfan.
27 Aksel, M.: "İnsansız Sanatlar", *Türk Düşüncesi*, No. 26, 1956, s. 75-77.
28 Tanpınar, A.H.: *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1981, Çağlayan, s. 25.
29 *A.g.y.*, s. 26.
30 *A.g.y.*, s. 27.
31 *A.g.y.*, s. 30.
32 *A.g.y.*, s. 23.
33 *A.g.y.*, s. 24.
34 *A.g.y.*, s. 28.
35 Mardin, Ş.: *a.g.y.*, s. 32, 50.
36 İpşiroğlu, N. ve M.: *a.g.y.*, s. 8.
37 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 44.
38 Mardin, Ş.: *a.g.y.*, s. 43.
39 *A.g.y.*, s. 49.
40 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 31.
41 İpşiroğlu, N. ve M.: *a.g.y.*, s. 8.
42 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 41.
43 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 63.
44 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 18.
45 Aksüğür Duben, İ.: "Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", *Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi*, No. 3/21, Mart 1984.
46 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 18.

47 *A.g.y.*, s. 14-16.
48 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 20.
49 Aksüğür, İ.: *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, s. 150.
50 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 23.
51 *Hamse-i Atai*, İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi, No: 1969.
52 *İkd al-Cuman fi Tarih Ehl ez-Zaman*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5935.
53 *Surname-i Vehbi*, Topkapı Sarayı Müzesi, A 3593.
54 Renda, G.: *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, Ankara 1977, Hacettepe Üniversitesi, s. 37.
55 "Albüm", Topkapı Sarayı Müzesi, H 2143.
56 Renda, G.: *a.g.y.*, s.15-16.
57 Karal, E.Z.: *Tanzimattan*, Ankara 1940, Maarif Vakâleti, s. 19-20.
58 Renda, G.: *a.g.y.*, s. 21, 27.
59 *A.g.y.*, s. 194.
60 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 38.
61 Renda, G.: *a.g.y.*, s. 23, 191.
62 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 15-16.
63 Renda, G.: *a.g.y.*, s. 18, 190.
64 *A.g.y.*, s. 190, 59.
65 *A.g.y.*, s. 188-189.
66 *A.g.y.*, s.189.
67 *Encyclopaedia Britannica*, s. 387.
68 Hobsbawm, E.J.: *The Age of Revolution 1789-1848*, New York 1962, Mentor, s. 21.
69 Tezel,Y.S.: *a.g.y.*, s. 73.
70 *A.g.y.*, s. 302-305.
71 *A.g.y.*
72 *A.g.y.*, s. 77.
73 Eldem, V.: *a.g.y.*, s. 63, 308.
74 Tezel, Y.S.: *a.g.y.*, s. 85-86.
75 Yerasimos, S.: *a.g.y.*, s. 322.
76 *A.g.y.*, s. 505.
77 *A.g.y.*, s. 329.
78 İnalcık, H.: "Tanzimatın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri," *Osmanlı Tarihinde Toplumsal Yapı* içinde, s. 393, 394.
79 Avcıoğlu, D.: *Türkiye'nin Düzeni*, İstanbul 1982, Tekin, s. 135.
80 Tunçdilek, N.: *Türkiye İskân Coğrafyası*, İstanbul 1967.
81 Avcıoğlu, D.: *a.g.y.*, s. 187.
82 Yerasimos, S.: *a.g.y.*, s. 502-503.
83 Cuinet, V.: *La Turquie d'Asie*, Paris 1900.
84 Çavdar, T.: *Osmanlıların Yarı Sömürge Oluşu*, İstanbul 1970.
85 Yerasimos, S.: *a.g.y.*, s. 327.
86 Ubicini, A.: *Lettres sur la Turquie*, Paris 1853.
87 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 131.
88 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 85.
89 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 132-136.
90 *A.g.y.*, s. 130.
91 *A.g.y.*, s. 136-137.
92 *A.g.y.*, s. 151-152.
93 Mardin, Ş.: *Said-i Nursi*, s. 141.

94 *A.g.y.*, s. 150.
95 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 156.
96 *A.g.y.*, s. 158.
97 Mardin, Ş.: *a.g.y.*, s. 153.
98 *A.g.y.*, s. 139.
99 *A.g.y.*, s. 155-156.
100 *A.g.y.*, s. 138-40,
101 *A.g.y.*, s. 142, 144.
102 *A.g.y.*, s. 149.
103 *A.g.y.*, s. 144.
104 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 157.
105 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 226.
106 Tunçay, M.: *Türkiye'de Sol Akımlar*, Ankara 1978 (3. Basım), Bilgi, s. 22.
107 A. Cerrahoğlu: *Türkiye'de Sosyalizmin Tarihine Katkı*, İstanbul 1975, May.
108 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 52.
109 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 321.
110 *A.g.y.*, s. 355.
111 *A.g.y.*, s. 326.
112 *A.g.y.*, s. 327, 329; Erol, T.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 1 içinde, İstanbul 1980, Tiglat, s. 87.
113 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 54.
114 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 360.
115 *A.g.y.*, s. 369, 370; Erol, *a.g.y.*, s. 98, 99.
116 Renda, G.: *a.g.y.*, s. 18.
117 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 44.
118 *A.g.y.*, s. 45.
119 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 2.
120 Tanpınar, A.H.: *a.g.y.*, s. 60.
121 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 51.
122 Renda, G.: *a.g.y.*, s. 189.
123 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 87.
124 *A.g.y.*, s. 80, 81; Renda, G.: a.g.y.
125 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 393.
126 *A.g.y.*, s. 352.
127 Boyar, S.P.: *Türk Ressamları*, Ankara 1948, Jandarma Matbaası, s. 23.
128 *A.g.y.*, s. 24, 25.
129 *A.g.y.*, s. 26, 27.
130 Turani, A.: *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara 1984 (2. Basım), İş Bankası, s. 7.
131 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 27.
132 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 96.
133 *A.g.y.*, s. 98.
134 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 87.
135 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 122.
136 *A.g.y.*, s. 16.
137 Aksel, M.: "Bir Devir ve Türk Peyzajı", *Türk Dili*, C. 4, No. 47, s. 686-87.
138 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 85, 86.
139 Tansuğ, S.: "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto-Yorumcuları", *Sanat Çevresi*, No. 23, Eylül 1980, s. 4-7.

140 Tansuğ, S.: *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 87.
141 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 175.
142 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 51.
143 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 6.
144 *A.g.y.*, s. 7.
145 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 305.
146 Eyuboğlu, B.R.: "Adsız Sanatçılarımız", *Ülkü*, No. 52, 16 Kasım 1943, s. 5.
147 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 38.
148 İslimyeli, N.: *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, Ankara 1967, Ankara Sanat, C. 1, s. 10.
149 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 38-40.
150 Berk, N.: *Türkiye'de Resim*, İstanbul 1943, GSA, s. 20.
151 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 16.
152 *A.g.y.*, s. 18.
153 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 123-124.
154 *A.g.y.*, s. 117.
155 Berger, J.: *About Looking*, Londra 1980, Winters-Readers, s. 80.
156 *A.g.y.*, s. 81.
157 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 118.
158 *A.g.y.*, s. 116.
159 *A.g.y.*, s. 119.
160 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 18.
161 *A.g.y.*, s. 19.
162 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 42.
163 Halil Edhem: *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Sadeleştiren: Gültekin Elibal, İstanbul 1970, Milliyet, s. 35.
164 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 120.
165 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 42.
166 Ataöv, T.: *Turkish Painting*, Bükreş 1973, Meridiane, s. 16.
167 Güvemli, Z.: *Sabancı Resim Koleksiyonu*, İstanbul 1984, Akyayın.
168 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 43
169 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 120; Boyar, *a.g.y.*, s. 44.
170 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 16.
171 *A.g.y.*, s. 16.
172 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 44.
173 *A.g.y.*, s. 42.
174 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 121.
175 *A.g.y.*, s. 143.
176 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 16.
177 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 77.
178 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 44.
179 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 19.
180 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 122.
181 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 42; Sami Yetik, *Ressamlarımız*, Marife, C. 1, s. 70.
182 Güvemli, Z.: *a.g.y.*; Tansuğ, *a.g.y.*, s. 366; Erol, *a.g.y.*, s. 121.
183 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 132.
184 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 73.
185 *A.g.y.*, s. 74.
186 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 19.
187 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 49.

188 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 16.
189 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 50.
190 *A.g.y.*, s. 57, 58.
191 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 136.
192 Erhan, K.: *Hoca Ali Rıza*, Ankara 1980, İş Bankası Yayınları, s. 7.
193 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 55.
194 Erhan, K.: *a.g.y.*, s. 10, 11.
195 *A.g.y.*, s. 8, 11, 12, 14-15.
196 *A.g.y.*, s. 17, 36, 43.
197 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 7.
198 Ünver, S.: *Ressam Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri*, 1949, s. 5.
199 Berk, N.: *Hoca Ali Rıza*, özel çalışma.
200 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 125.
201 Erhan, K.: *a.g.y.*, s. 57.
202 *A.g.y.*, s. 14.
203 *A.g.y.*, s. 15.
204 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 19.
205 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 149.
206 Güvemli, Z.: *a.g.y.*, s. 20.
207 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 53.
208 Güvemli, Z.: *a.g.y.*, s. 20; Erol, *a.g.y.*, s. 151.
209 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, C. 1, s. 260.
210 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 20.
211 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 156.
212 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 126.
213 Aksel, M.: "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar*, Temmuz 1937, s. 5.
214 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 126.
215 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 151.
216 *A.g.y.*, s. 154, 155.
217 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 261.
218 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 152.
219 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 113-115.
220 Renda, G.: *a.g.y.*
221 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 404.
222 Arseven, C.E.: *a.g.y.*, s. 128.
223 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 78.
224 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 108; Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 185-186.
225 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 186-87.
226 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 8.
227 Boyar, S.P.: *a.g.y.*; Berk, N.: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 2 içinde, İstanbul 1981, Tiglat, İslimyeli, N.: *a.g.y.*, vs.
228 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 8.
229 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 195.
230 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 8.
231 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 194.
232 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 151.
233 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 18.
234 Halil Edhem: *a.g.y.*, s. 34.

235 Erol, T.: *a.g.y.*, s. 129.
236 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 545.
237 Halil Edhem: *a.g.y.*, s. 34.
238 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 545.
239 *A.g.y.*, s. 545.
240 Halil Edhem: *a.g.y.*, s. 34.
241 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 545-547.
242 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 441.
243 *A.g.y.*, s. 427.
244 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 106.
245 Hisar, A.Ş.: "Müzelerimiz ve Osman Hamdi Bey", *Ülkü*, No. 39, Mayıs 1936, s. 187; Tansuğ, *a.g.y.*, s. 104.
246 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 309.
247 *A.g.y.*, s. 445.
248 *A.g.y.*, s. 453.
249 *A.g.y.*, s. 310.
250 *A.g.y.*, s. 471.
251 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 17, 18.
252 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 104-106.
253 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 7.
254 *A.g.y.*, s. 19.
255 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 309.
256 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 44.
257 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 108.
258 *A.g.y.*, s. 46.
259 *A.g.y.*, s. 52.
260 Raphael, M.: *The Demands of Art*, Londra 1968, RKP.
261 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 264.
262 Aksüğür Duben, İ.: "Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri açısından Eleştirel Bir Bakış".
263 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 19.
264 Aksüğür Duben, İ.: *a.g.y.*
265 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 72.
266 *A.g.y.*, s. 383-419.
267 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 104.
268 Cezar, M.: *a.g.y.*, s. 419-424.
269 *A.g.y.*, s. 377.
270 Aksüğür, İ.: *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, s. 455-476.
271 *A.g.y.*, s. 157.
272 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 49.
273 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 21.
274 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 31.
275 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 132.
276 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 21.
277 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 130.
278 *A.g.y.*, s. 131.
279 Eyuboğlu, B.R.: *Nazmi Ziya*, İstanbul 1937, GSA, s. 13, 14.
280 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 137.
281 Çoker, A.: *Avni Lifij, Poşadlar*, İstanbul 1984, s. xxi.

282 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 39.
283 Eyuboğlu, B.R.: *a.g.y.*, s. 32, 33.
284 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 119.
285 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 21.
286 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 126.
287 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 14.
288 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 205.
289 *A.g.y.*, s. 204.
290 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 37.
291 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 242.
292 Tansuğ, *a.g.y.*, s. 121.
293 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 242.
294 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 21.
295 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 23.
296 Aksüğür, İ.: *a.g.y.*, s. 137-40.
297 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 3.
298 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 214.
299 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 4.
300 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 283.
301 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 4.
302 *A.g.y.*, s. 7.
303 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 284.
304 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 5.
305 *A.g.y.*, s. 8.
306 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 214.
307 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 8.
308 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 23.
309 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 15.
310 *A.g.y.*, s. 44.
311 *A.g.y.*, s. 47.
312 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 214.
313 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. x.
314 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 24, 25.
315 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 21.
316 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 26-30.
317 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 22.
318 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 26.
319 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 115.
320 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 212.
321 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 151.
322 *Feyhaman*, İstanbul 1970, DGSA, Yayın: 9, s. 20, 21.
323 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 212.
324 *Feyhaman*, s. 9, 10.
325 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 527.
326 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 49.
327 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 155.
328 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 52.
329 *A.g.y.*, s. 54.
330 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 24.

331 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 142.
332 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 466.
333 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 142.
334 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 467-469.
335 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 58.
336 Ataöv, T.: *a.g.y.*, s. 24, 25.
337 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 469.
338 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 143.
339 *A.g.y.*, s. 123-126.
340 Turani, A.: *a.g.y.*, s. 20.
341 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 216.
342 *Namık İsmail*, İstanbul 1981, DGSA, s. 3.
343 *A.g.y.*, s. 4.
344 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 504.
345 Günay, İ.S.: *Büyük Türk Sanatkârı Namık İsmail, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1937, M. Babok, s. 11.
346 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 216.
347 *Namık İsmail*, s. 6.
348 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 57, 58.
349 *Namık İsmail*, s. 4.
350 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 216.
351 Berk, N.: *a.g.y.*, s. 57.
352 *Namık İsmail*, s. 5.
353 Günay, İ.S.: *a.g.y.*, s. 18.
354 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 506.
355 Boyar, S.P.: *a.g.y.*, s. 216.
356 *Namık İsmail*, s. 4.
357 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 151.
358 Çoker, A.: *a.g.y.*, s. 7.
359 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 152.
360 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 496-97.
361 *A.g.y.*, s. 479.
362 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 137-38.
363 İslimyeli, N.: *a.g.y.*, s. 480.
364 Rewald, J.: *The History of Impressionism*, New York 1973 (4. Basım), Museum of Modern Art, s. 18-20.
365 Laclotte, M.: "The French Art Between 1350-1850", *The Book of Art*, yay. haz. Herbert Read, Londra 1967 (4. Basım), Grolier, C. 5, s. 12.
366 Tansuğ, S.: *a.g.y.*, s. 94.

Dördüncü Bölüm: Sonuç

1 Arseven, C.E.: *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1966, MEB, s. 1424-25.
2 Tansuğ, S.: *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1986, Remzi, s. 85-86.
3 Aksüğür, İ.: *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, İstanbul 1983, M.S.Ü., yayımlanmamış doktora tezi, s. 134.
4 Francastell, P.: *Peinture et Societé*, Lyon 1951, Audin, s. 27.
5 *A.g.y.*, s. 135.

6 *A.g.y.*, s. 136.
7 *A.g.y.*, s. 225.
8 *A.g.y.*, s. 261.
9 *A.g.y.*, s. 132-133.
10 *A.g.y.*, s. 168.
11 *A.g.y.*, s. 149.
12 *A.g.y.*, s. 229.
13 *A.g.y.*, s. 148-149.
14 Berger, J.: *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul 1986, Metis, s. 83-89.
15 Benjamin, W.: *Illuminations*, Bungay 1982 (4. Basım), Fontana/Collins.
16 Wolff, J.: *The Social Production of Art*, Londra 1981, Macmillan, s. 47.
17 Silahtar Fındıklılı Mehmed Ağa, *Nusretname*, İstanbul 1964, MEB, C. 1, No. 3, s. 344.
18 Oran, B.: *Azgelişmiş Ülke Milliyetçiliği*, Ankara 1980 (2. Basım), Işık.

Kaynakça

Kitaplar

A. Cerrahoğlu: *Türkiye'de Sosyalizmin Tarihine Katkı*, İstanbul 1975, May.
Abdullah İbn Omar: *Hadis-ül Buharî*, Libas.
Akdağ, Mustafa: *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*, 2 cilt, Ankara 1971, Ankara Üniversitesi.
Aksüğür, İpek: *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*, İstanbul 1983, Mimar Sinan Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi.
"Albüm", Topkapı Sarayı Müzesi, H 2143.
Arseven, Celal Esat: *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1966, MEB.
Ataöv, Türkkaya, *Turkish Painting*, Bükreş 1973, Meridiane.
Avcıoğlu, Doğan: *Türkiye'nin Düzeni*, İstanbul 1982, Tekin.
Aydın, Ali Arslan: *İslam İnançları ve Felsefesi*, İstanbul 1964, İrfan.
Benjamin, Walter: *Illuminations*, Bungay 1982 (4. Basım), Fontana/Collins.
Berger, John: *About Looking*, Londra 1980, Winters-Readers.
————: *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul 1986, Metis.
Berk, Nurullah: *Türkiye'de Resim*, İstanbul 1943, G.S.A.
Berk, Nurullah - Adnan Turani: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 2, İstanbul 1981, Tiglat.
Boyar, S. Pertev: *Türk Ressamları*, Ankara 1948, Jandarma Matbaası.
Cezar, Mustafa: *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, İş Bankası.
Comte, Auguste: *Cours de philosophie positive*, Paris 1877, J-B Bailhère.
Cuinet, Vital: *La Turquie d'Asie*, Paris 1900.
Çavdar, Tevfik: *Osmanlıların Yarı Sömürge Oluşu*, İstanbul 1970.
Çoker, Adnan: *Avni Lifij, Poşadlar*, İstanbul 1984.
Eldem, Vedat: *Osmanlı İmparatorluğunun İktisadi Şartları Hakkında Bir Tetkik*, Ankara 1970, İş Bankası.
Engelhardt, E.: *La Turquie et la Tanzimat*, Paris 1882-84, A. Cotillon.
Erhan, Kemal: *Hoca Ali Rıza*, Ankara 1980, İş Bankası.
Eyuboğlu, Bedri Rahmi: *Nazmi Ziya*, İstanbul 1937, G.S.A.
Farley, J.L.: *The Resources of Turkey*, Londra 1863, Longman.
Feyhaman, İstanbul 1970, D.G.S.A.
Francastell, P.: *Peinture et Societé*, Lyon 1951, Audin.
Gombrich, E.H.: *Meditations on a Hobby Horse*, Londra 1963, Phaidon.
Guyau, J.M.: *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889, Alcan.
Günay, İ.S.: *Büyük Türk Sanatkârı Namık İsmail, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1937, M. Babok.

Güvemli, Zahir: *Sabancı Resim Koleksiyonu*, İstanbul 1984, Akyayın.
Hadjinicolau, Nicolai: *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris 1978, Maspero.
Halil Edhem: *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Sadeleştiren: Gültekin Elibal, İstanbul 1970, Milliyet.
Hamse-i Atai, İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi, No: 1969.
Hauser, Arnold: *The Social History of Art*, 4 cilt, New York, Vintage.
Hobsbawm, E.J.: *The Age of Revolution, 1789-1848*, New York 1962, Mentor.
Huyghe, René: *Les Puissances de l'image, bilan d'une psychologie de l'art*, Paris 1965, Flammarion.
İkd al-Cuman fi Tarih Ehl ez-Zaman, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5935.
İpşiroğlu, Mazhar: *Painting and Culture of the Mongols*, New York 1966, Abrams.
İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar: *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul 1983, Cem.
İslimyeli, Nüzhet: *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, Ankara 1967, Ankara Sanat.
Karal, Enver Ziya: *Tanzimat*, İstanbul 1940, Maarif Vakâleti.
Katz, David: *The World of Colour*, Londra 1935, K. Paul.
Kautsky, Karl: *La Revolution Sociale*, Paris 1905, Marcel Rivere.
Kömürcan, K.: *Türkiye İmparatorluk Devri Dış Borçları Tarihçesi*, İstanbul 1948, Yüksek Ekonomi ve Ticaret Okulu.
Kur'an-ı Kerim.
Kriss, Ernst: *Psychoanalytic Explanation in Art*, New York 1964, Shocken.
Lalo, Charles: *L'Art et la vie*, Paris 1947, Vrin.
Lattimore, O.: *Studies in Frontier History*, Londra 1962, Oxford University.
Mardin, Şerif: *Said-i Nursi*, yayımlanmamış kitap.
Müller-Freienfels, Richard: *Psychologie der Künste*, Münih, Reinhardt.
Namık İsmail, İstanbul 1971, D.G.S.A.
Oran, Baskın: *Azgelişmiş Ülke Milliyetçiliği*, Ankara 1980, Işık.
Pamuk, Şevket: *Osmanlı Ekonomisi ve Dünya Kapitalizmi, 1820-1913*, Ankara 1984, Yurt.
Raphael, Max: *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris, Excelsior.
————: *The Demands of Art*, Londra 1968, RKP.
————: *La Théorie Marxiste de la Connaissance*, Paris 1934, Gallimard.
Renda, Günsel: *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, Ankara 1977, Hacettepe Üniversitesi.
Randa, Gürsel - Turan Erol: *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 1, İstanbul 1980, Tiglat.
Rewald, J.: *The History of Impressionism*, New York 1973 (4. Basım), Museum of Modern Art.
Sedlmayr, Hans: *Die Architektur Borrominis*, Berlin 1930, Frankfurt V.A.
Silahtar Fındıklılı Mehmed Ağa: *Nusretname*, İstanbul 1964, MEB.
Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi, A 3593.
Taine, Hippolyte: *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette.
Tanpınar, Ahmet Hamdi: *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1981, Çağlayan.
Tansuğ, Sezer: *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1986, Remzi.
Tezel, Yahya S.: *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi, 1923-1950*, Ankara 1982, Yurt.
Toprak, Zafer: *Türkiye'de Milli İktisat, 1908-1918*, Ankara 1982, Yurt.
Trotsky, Leo: *Literature and Revolution*, Ann Arbor 1960, University of Michigan.
Tunçay, Mete: *Türkiye'de Sol Akımlar*, Ankara 1978 (3. Basım), Bilgi.
Tunçdilek, N.: *Türkiye İskân Coğrafyası*, İstanbul 1967.
Turani, Adnan: *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara 1984 (2. Basım), İş Bankası.
Ubicini, A.: *Lettres sur la Turquie*, Paris 1853.
Urquhart, David: *Turkey and Its Resources*, Londra 1833, Saunders-Otley.

Ünver, Süheyl: *Ressam Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri*, 1949.
Veinstein, G.: *Ayan de la Région d'Izmir et Commerce de Levant*, Sofya 1976, Etudes Balkaniques.
Weber, J.P.: *La Psychologie de l'art*, Paris 1958, P.U.F.
Wolff, J.: *The Social Production of Art*, Londra 1981, Macmillan.
Yerasimos, Stefanos: *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye*, İstanbul 1980, Gözlem.
Yetik, Sami: *Ressamlarımız*, İstanbul 1940, Marifet.

Makaleler

Aksel, Malik: "İnsansız Sanatlar", *Türk Düşüncesi*, No. 26, 1956, s. 75-77.
————: "Bir Devir ve Türk Peyzajı", *Türk Dili*, C. 4, No. 47, s. 386.
————: "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar*, Temmuz 1937.
Aksüğür Duben, İ.: "Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", *Yeni Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi*, No. 3/21, Mart 1984.
Eyuboğlu, Bedri Rahmi: "Adsız Sanatçılarımız", *Ülkü*, No. 52, Kasım 1943, s. 5.
Genç, Mehmet: "Osmanlı Maliyesinde Malikâne Sistemi", *Türkiye İktisat Tarihi Semineri*, yay. haz. O. Okyar, Ankara 1975.
Hisar, Abdülhak Şinasi: "Müzelerimiz ve Osman Hamdi Bey", *Ülkü*, No. 39,19 Mayıs.
İnalcık, Halil: "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu", *Osmanlı Tarihinde Toplumsal Yapı*, yay. haz. Şerif Mardin, Ankara 1969, ODTÜ.
————: "Tanzimatın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri", *Osmanlı Tarihinde Toplumsal Yapı*.
Laclotte, M.: "The French Art Between 1350-1850", *The Book of Art*, yay. haz. Herbert Read, Londra 1967 (4. Basım), Grolier, C. 5, s. 12.
Mardin, Şerif: "Aşırı Batılılaşma", *Türk Siyasi Hayatının Gelişimi*, yay. haz. E. Kalaycıoğlu ve A.Y. Sarıbay, İstanbul 1986, Beta, s. 31, 68.
Mendel, S.: "La Sublimation artistique", *Revue française de psychoanalytique*.
Tansuğ, Sezer: "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto-Yorumcuları", *Sanat Çevresi*, No. 23, Eylül 1980, s. 4-7.

Kolektif Ansiklopediler

Encyclopaedia Britannica, Chicago 1986, Encyclopaedia Britannica, Inc.
Encyclopedia Americana, New York 1968, Americana Corporation.
Encyclopedia of the Social Sciences, New York 1933, Macmillan.
International Encyclopedia of the Social Sciences, ABD 1968, C. Collin-Macmillan.
Soviet Encyclopedia, Moskova 1976.

RESİMLER



Resim 1
Zâtü'l-Kürsî, *İkd al-Cuman fi Tarih Ehl ez-Zaman*, 1693/94, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5935, v. 25b.



Resim 2
Haliç'te gösteri, *Surname-i Vehbi*, 1720-30, Topkapı Sarayı Müzesi, A 3594, v. 77a (ayrıntı).



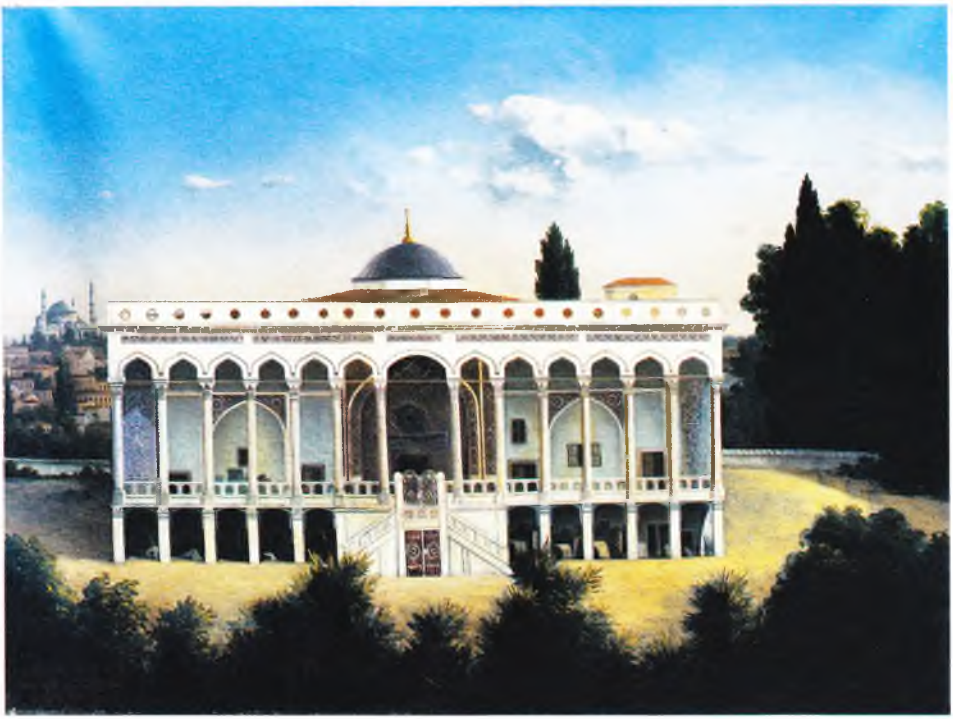
Resim 3
Refail (?), Kadın portresi, "Albüm", 1747, Topkapı Sarayı Müzesi, H 2143, v. 2b.



Resim 4
Ferik İbrahim Paşa, "Ihlamur Kasrı", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 92 cm.



Resim 5
Hüsnü Yusuf, "Otoportre".



Resim 6
Eyüplü Cemal, "Çinili Köşk", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 75,5 x 100 cm.



Resim 7
Ahmed Ragıp, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 91,5 cm.



Resim 8
Cihangirli Mustafa, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 91,5 cm.



Resim 9
Ahmed Bedri, "Etfal Hastanesi", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 73 cm.



Resim 10
Üsküdarlı Cevat (Göktengiz), "Yıldız Sarayı'ndan", tuval üzerine yağlıboya, 76 x 100 cm.



Resim 11
Fahri Kaptan, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 80,5 x 100 cm.



Resim 12
Şamlı Ahmed Ziya, "Yıldız Sarayı'ndan Güzel Sanatlar Binası ve Kışlık Kameriye Köşkü", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm.



Resim 13
Giritli Hüseyin, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm.



Resim 14
Kasımpaşalı Hilmi, "Yıldız Sarayı'ndan", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm.



Resim 15
Şeker Ahmed Paşa, "Tepe Üzerinde Kale", 1898/99,
tuval üzerine yağlıboya, 65 x 46,5 cm.



Resim 16
Şeker Ahmed Paşa, "Talim Yapan Erler", 1897/98,
tuval üzerine yağlıboya, 61,5 x 47 cm.



Resim 17
Şeker Ahmed Paşa, "Orman", 19. yüzyıl sonu, 140 x 181 cm.



Resim 18
Şeker Ahmed Paşa, "Manolya ve Meyveler", 1905, 130 x 89 cm.



Resim 19
Şeker Ahmed Paşa, "Natürmort", 1893, 74 x 102,5 cm.



Resim 20
Şeker Ahmed Paşa, "Ormanda Karaca", 1886/87, 136,5 x 101 cm.



Resim 21
Süleyman Seyyid, "Köy Evi", tuval üzerine yağlıboya, 43,5 x 61 cm.



Resim 22
Süleyman Seyyid, "Natürmort", 1904/1905, tuval üzerine yağlıboya, 43 x 61 cm.



Resim 23
Süleyman Seyyid, "Natürmort", tuval üzerine yağlıboya, 43 x 60,5 cm.



Resim 24
Süleyman Seyyid, "Portakal", 1895/96, tuval üzerine yağlıboya, 32,5 x 11 cm.



Resim 25
Süleyman Seyyid, "Derviş", tuval üzerine yağlıboya, 35 x 32 cm.



Resim 26
Süleyman Seyyid, "Orman", tuval üzerine yağlıboya, 78 x 35,5 cm.



Resim 27
Süleyman Seyyid, "Şebboy", 1899/1900, tuval üzerine yağlıboya, 55,5 x 38,5 cm.



Resim 28
Hüseyin Zekâi Paşa, "Erenköy'den", tuval üzerine yağlıboya, 60 x 81 cm.



Resim 29
Hüseyin Zekâi Paşa, "Papağan", tuval üzerine yağlıboya, 73,5 x 57 cm.



Resim 30
Hüseyin Zekâi Paşa, "Cami", tuval üzerine yağlıboya, 87,5 x 116 cm.



Resim 31
Hüseyin Zekâi Paşa, "Ayasofya Camii Hünkâr Mahfili", 1905/1906, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm.



Resim 32
Kolağası Ahmed Şekûr, "Bursa'dan Çekirge", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 69 x 99,5 cm.



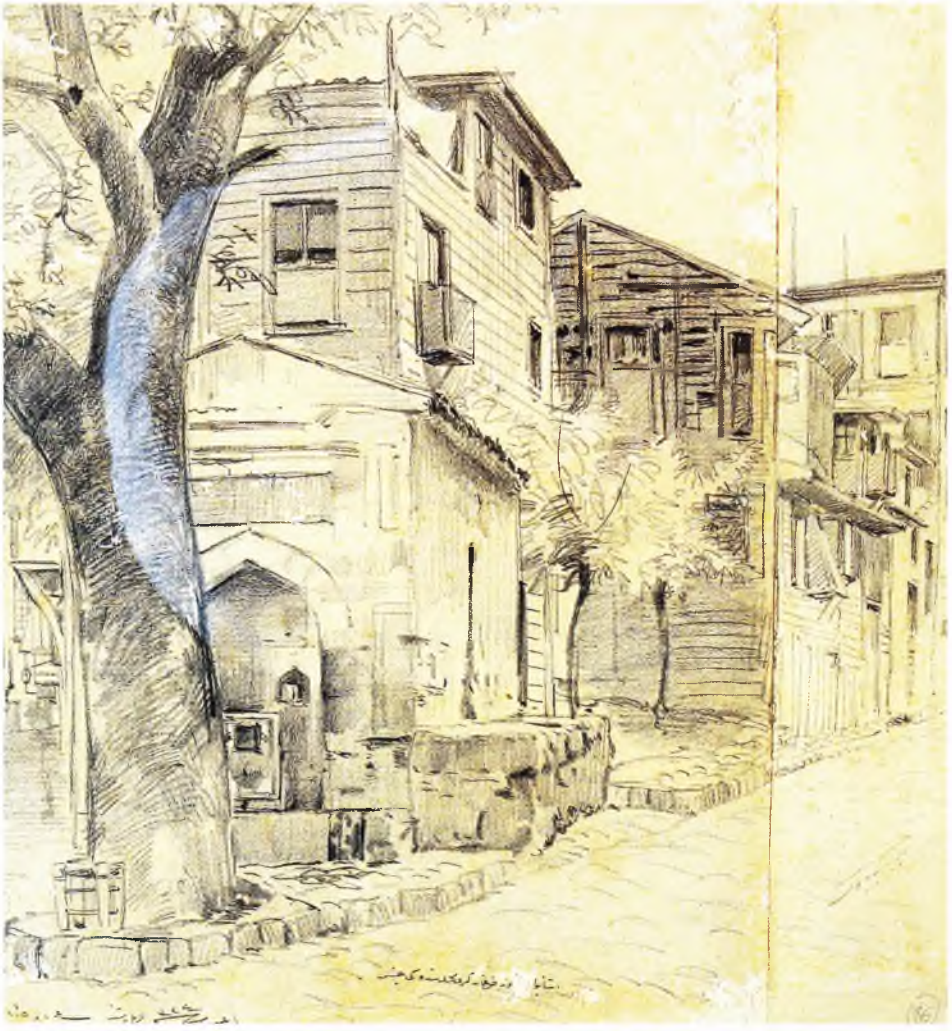
Resim 33
Hoca Ali Rıza, "Manzara", tuval üzerine yağlıboya, 24,5 x 38 cm.



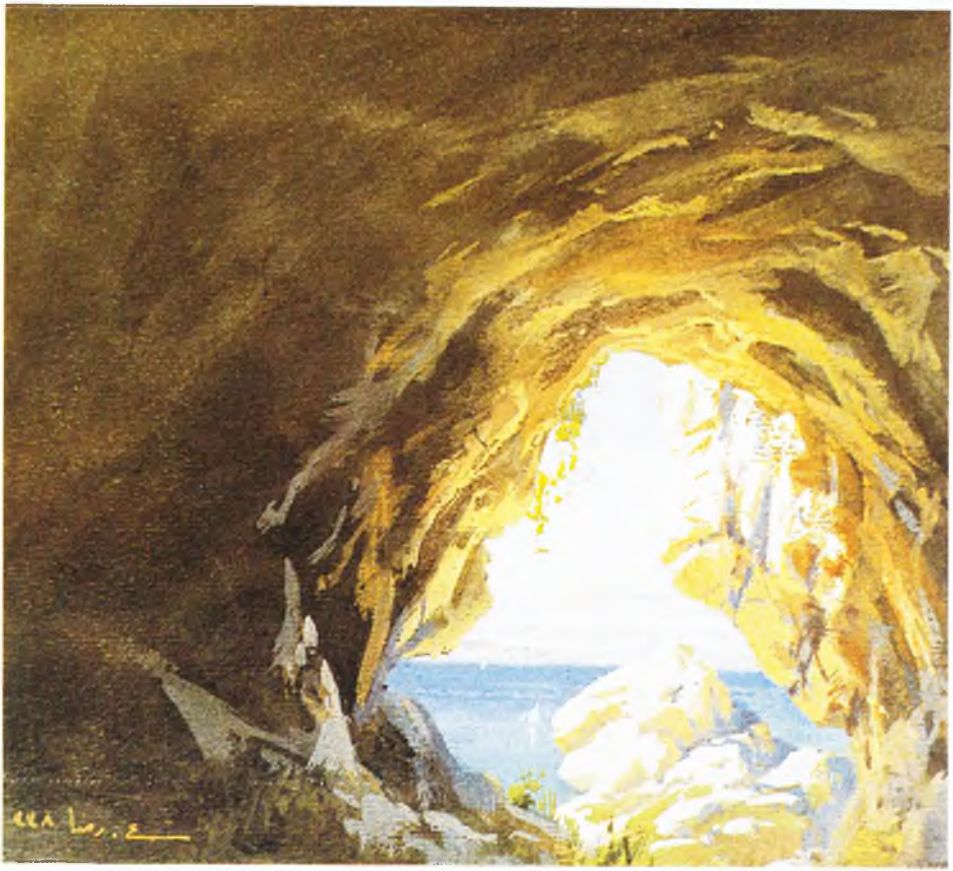
Resim 34
Hoca Ali Rıza, "Üsküdar'dan, Pembe Ev", tuval üzerine yağlıboya, 39 x 30,5 cm.



Resim 35
Hoca Ali Rıza, "Süleyman Seyyid'in Resim Sehpası", kâğıt üzerine karakalem, 26 x 19,5 cm.



Resim 36
Hoca Ali Rıza, "İstanbul Bozdoğan Kemeri Mahallesi'ndeki Çeşme", 1908.
kâğıt üzerine karakalem, 35 x 33 cm.



Resim 37
Hoca Ali Rıza, "Manzara", suluboya, 16,5 x 18 cm.



Resim 38
Halil Paşa, "Madame X", 1887, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm.



Resim 39
Halil Paşa, "Uzanan Kadın", 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41 x 60 cm.



Resim 40
Halil Paşa, "Kayık İskelesi", mukavva üzerine yağlıboya, 25,5 x 37 cm.



Resim 41
Halil Paşa, "Çengelköy İskelesi", 1913, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 144 cm.



Resim 42
Halil Paşa, "Mısır'dan, Nil Kenarı", 1927, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 63 cm.



Resim 43
Diyarbakırlı Tahsin (Birsen), "Liman".



Resim 44
Tevfik Fikret, "Eşi Nazime Hanım", tuval üzerine yağlıboya, 23 x 16,5 cm.



Resim 45
Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi", tuval üzerine yağlıboya, 81 x 118 cm.



Resim 46
Salih Molla Aşkî, "Yıldız Sarayı Bahçesinden",
19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 91,5 cm.



Resim 47
Ahmed Münib, "Liman", tuval üzerine yağlıboya, 70 x 100 cm.



Resim 48
Osman Nuri, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm.



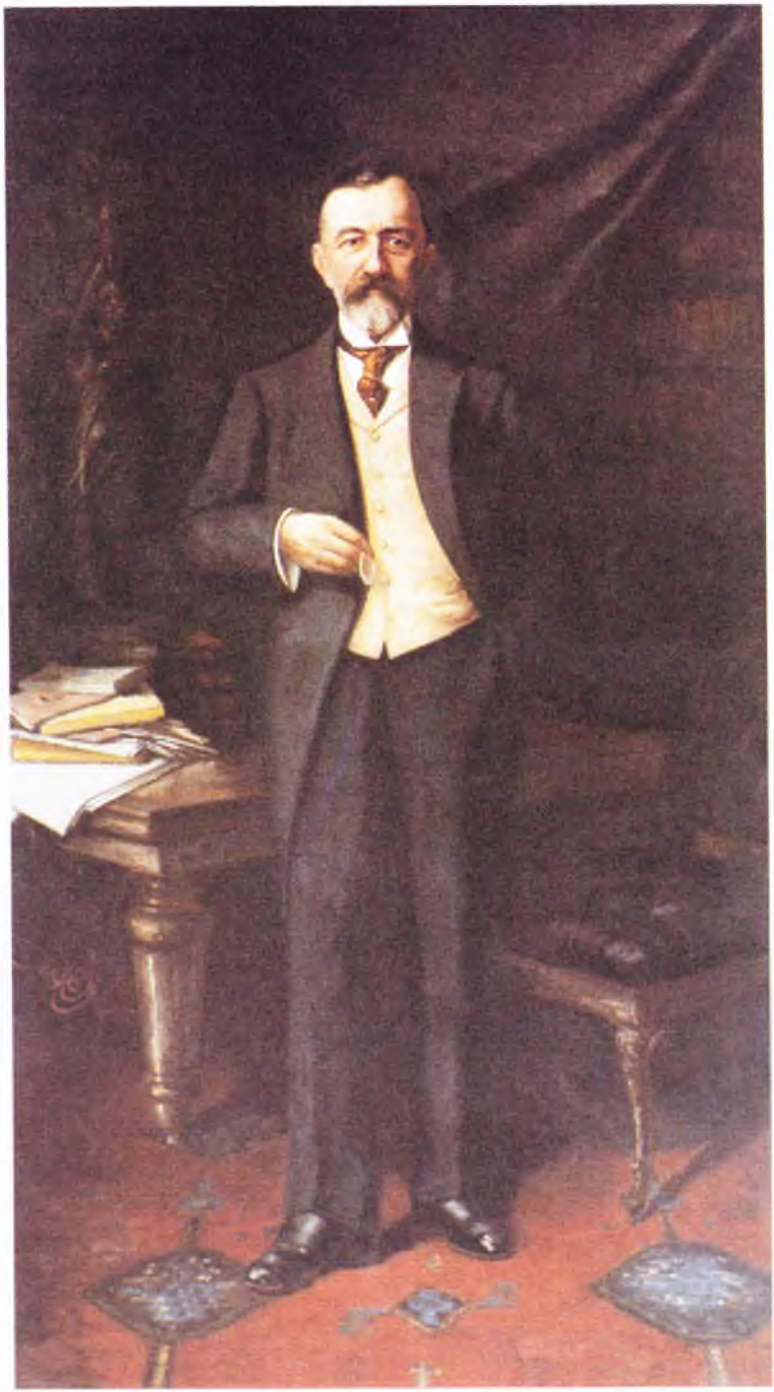
Resim 49
Şefik, "Yıldız Sarayı Şale Kasr-ı Humayunu Yemek Salonu", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 92 cm.



Resim 50
Şevki, "Yıldız Sarayı Bahçesinden Çadır Köşkü", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm.



Resim 51
Bahriyeli İsmail Hakkı, "Çanakkale Deniz Muharebesi", kâğıt üzerine suluboya ve guvaş.



Resim 52
Şehzade Abdülmecid, "Abdülhak Hâmid", tuval üzerine yağlıboya, 218 x 124,5 cm.



Resim 53
Şehzade Abdülmecid, "Sarayda Beethoven", tuval üzerine yağlıboya, 155,5 x 211 cm.



Resim 54
Şehzade Abdülmecid, kurucularından olduğu Şişli Atölyesi'nde Almanya'da sergilenmek üzere yapılan resimleri incelerken (8 Eylül 1917).
Soldan sağa: 1- Ali Sami (Boyar), 2- Ali Cemal (Benim), 3- Namık İsmail, 4- Şehzade Abdülmecid, 5- Çallı İbrahim, 6- Hikmet (Onat), 7- Sami (Yetik), 8- Mehmed (Ruhi Arel)



Resim 55
Osman Hamdi, "Konuşan Hocalar", tuval üzerine yağlıboya, 140 x 105,5 cm.



Resim 56a
Osman Hamdi Bey'in tablolarında model olarak kullanmak üzere Arap giysileriyle çektirdiği bir fotoğraf.



Resim 56b
Osman Hamdi, "Türbede", 1908, tuval üzerine yağlıboya, 124 x 93 cm.



Resim 57
Osman Hamdi, "Rahle Önündeki Kız", 1880.



Resim 58
Osman Hamdi,
"Mihrab", 1901,
tuval üzerine yağlıboya,
210 x 108 cm.



Resim 59
Osman Hamdi, "Kaplumbağa Terbiyecisi", 1906, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 117 cm.



Resim 60
Osman Hamdi, "Mimozalı Kadın" (Eşi Naile Hanım), 1906, tuval üzerine yağlıboya, 135,5 x 98 cm.



Resim 61
Osman Hamdi, "Venedik'ten", 1878, tuval üzerine yağlıboya, 28 x 36 cm.



Resim 62
Şevket Dağ, "Ocak (Bağdat Köşkü)", 1913/14, tuval üzerine yağlıboya, 41 x 20,5 cm.



Resim 63
Mehmed Ali Lâga, "Peyzaj", mukavva üzerine yağlıboya, 45 x 56 cm.



Resim 64
Hasan Vecih Bereketoğlu, "Kurbağalıdere'den", tuval üzerine yağlıboya, 53,5 x 75 cm.



Resim 65
Mihri Müşfik, "Yaşlı Kadın Portresi", kâğıt üzerine pastel, 40 x 30 cm.



Resim 66
Müfide Kadri, "Güzin Duran'ın Portresi", kâğıt üzerine pastel, 39 x 29 cm.



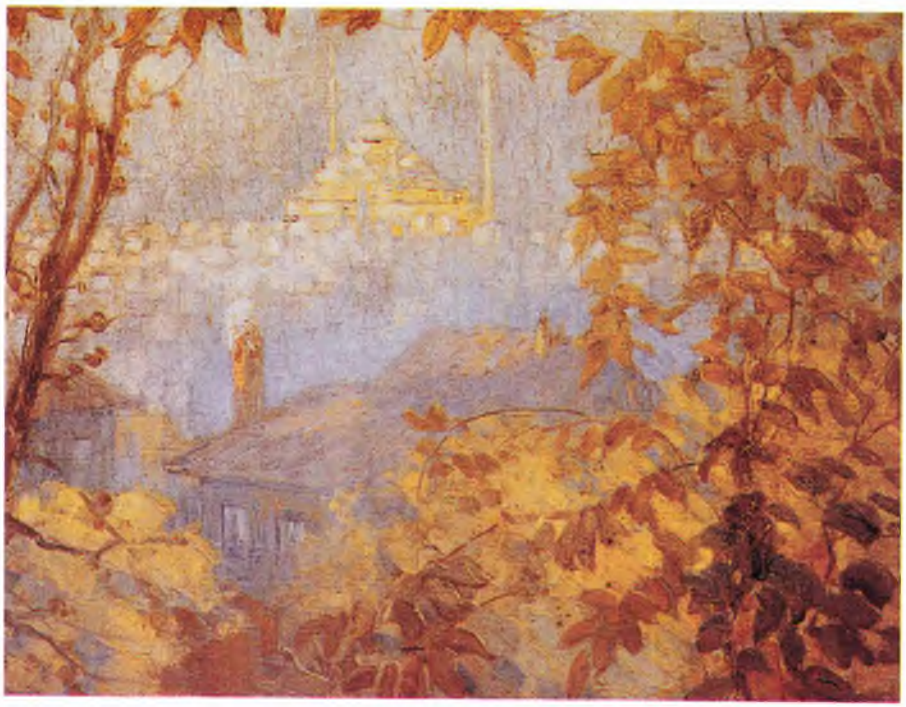
Resim 67
Nazmi Ziya Güran, "Carpeaux Çeşmesi, Paris", tuval üzerine yağlıboya, 53 x 73 cm.



Resim 68
Nazmi Ziya Güran, "Koç Kahvesi", duralit üzerine yağlıboya, 53 x 61 cm.



Resim 69
Nazmi Ziya Güran, "Haliç'ten Peyzaj", tuval üzerine yağlıboya, 38 x 56 cm.



Resim 70
Nazmi Ziya Güran, "Evinden Fatih Camii", tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm.



Resim 71
Nazmi Ziya Güran, "Langa Bostanı", mukavva üzerine yağlıboya, 32 x 40 cm.



Resim 72
Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", tuval üzerine yağlıboya, 73 x 93 cm.





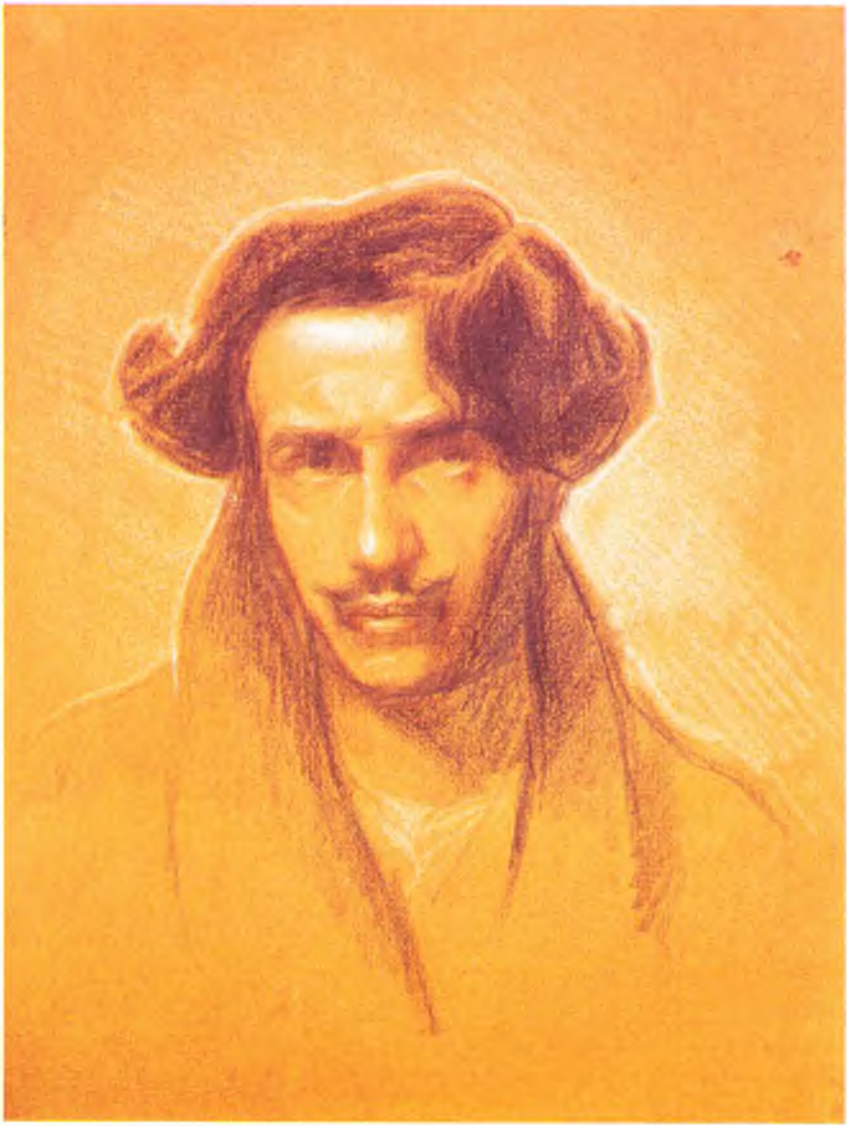
Resim 73
Nazmi Ziya Güran, "Kıyıda Yelkenliler", duralit üzerine yağlıboya, 19 x 35 cm.



Resim 74
Nazmi Ziya Güran, "Çiçekli Peyzaj", tuval üzerine yağlıboya, 30 x 40 cm.



Resim 75
Nazmi Ziya Güran, "Koç Kahvesi", tuval üzerine yağlıboya, 46 x 40 cm.



Resim 76
Hüseyin Avni Lifij, "Otoportre", 1906, kâğıt üzerine füzen ve beyaz kuruboya, 28,8 x 21,5 cm.



Resim 77
Hüseyin Avni Lifij, "Alegori / Savaş", 1917, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200 cm.



Resim 78
Hüseyin Avni Lifij, "Belediye Faaliyetleri / Kalkınma", 1918, tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 505 cm.



Resim 79
Hüseyin Avni Lifij, "Gurup Vakti", tahta üzerine yağlıboya, 41 x 50 cm.



Resim 80
Hüseyin Avni Lifij, "Boğaz'dan", mukavva üzerine yağlıboya, 16 x 48,5 cm.



Resim 81
Hüseyin Avni Lifij, "Manzara", mukavva üzerine yağlıboya, 11 x 22 cm.



Resim 82
İbrahim Çallı, "Zeybekler", tuval üzerine yağlıboya, 118 x 154 cm.



Resim 83
İbrahim Çallı, "Bir Balo Gecesi", tuval üzerine yağlıboya, 75 x 80 cm.



Resim 84
İbrahim Çallı, "Mevleviler" dizisinden, duralit üzerine yağlıboya, 40 x 50 cm.



Resim 85
İbrahim Çallı, "Nü", tuval üzerine yağlıboya, 84,5 x 95 cm.



Resim 86
Feyhaman Duran, "Dr. Âkil Muhtar'ın Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm.



Resim 87
Feyhaman Duran, "Halil Paşa", 1936, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 75 cm.



Resim 88
Feyhaman Duran, "Nü", tuval üzerine yağlıboya, 100,5 x 80 cm.



Resim 89
Feyhaman Duran. "Köpekli Kız", 1925, tuval üzerine yağlıboya, 95,5 x 106 cm.



Resim 90
Feyhaman Duran, "Natürmort", tuval üzerine yağlıboya, 51 x 55 cm.



Resim 91
Hikmet Onat, "Kariye Camii", 1947, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 65 cm.



Resim 92
Hikmet Onat, "Boğaz'da Yalılar", 1959, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 67 cm.



Resim 93
Mehmed Ruhi Arel, "Askerler", tuval üzerine yağlıboya, 119,5 x 79,5 cm.



Resim 94
Mehmed Ruhi Arel, "Atatürk'ü İstikbal", tuval üzerine yağlıboya, 93,5 x 118 cm.



Resim 95
Sami Yetik, "Eski Ankara'da Pazar", tuval üzerine yağlıboya, 19 x 26 cm.



Resim 96
Sami Yetik, "Çanakkale Savaşı'nda Cephe Değişimi", tuval üzerine yağlıboya, 110 x 206 cm.



Resim 97
Namık İsmail, "Mehtapta Cami", 1925, 100 x 90 cm.



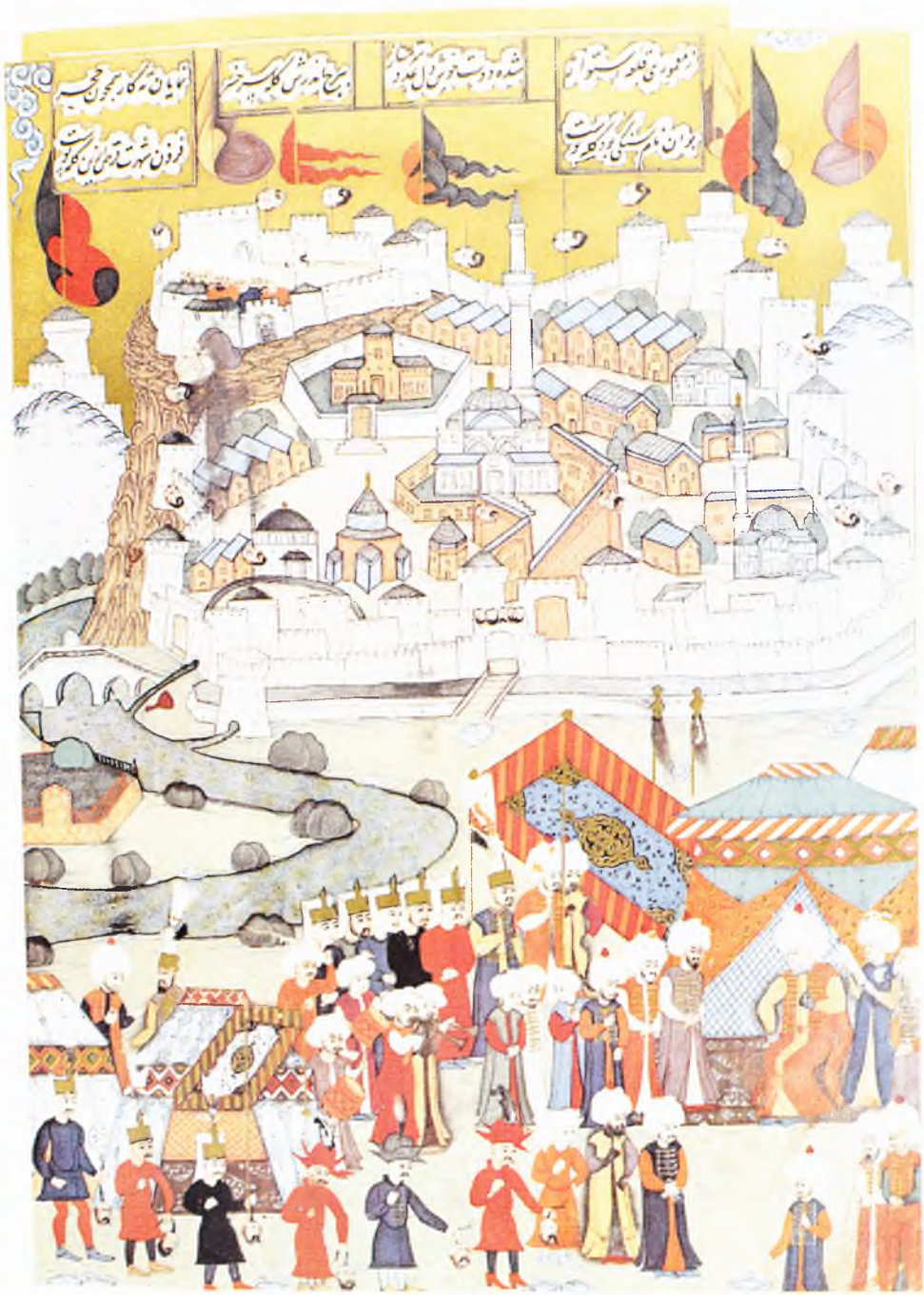
Resim 98
Namık Ismail, "Ayakta Kadın", 98 x 94 cm.



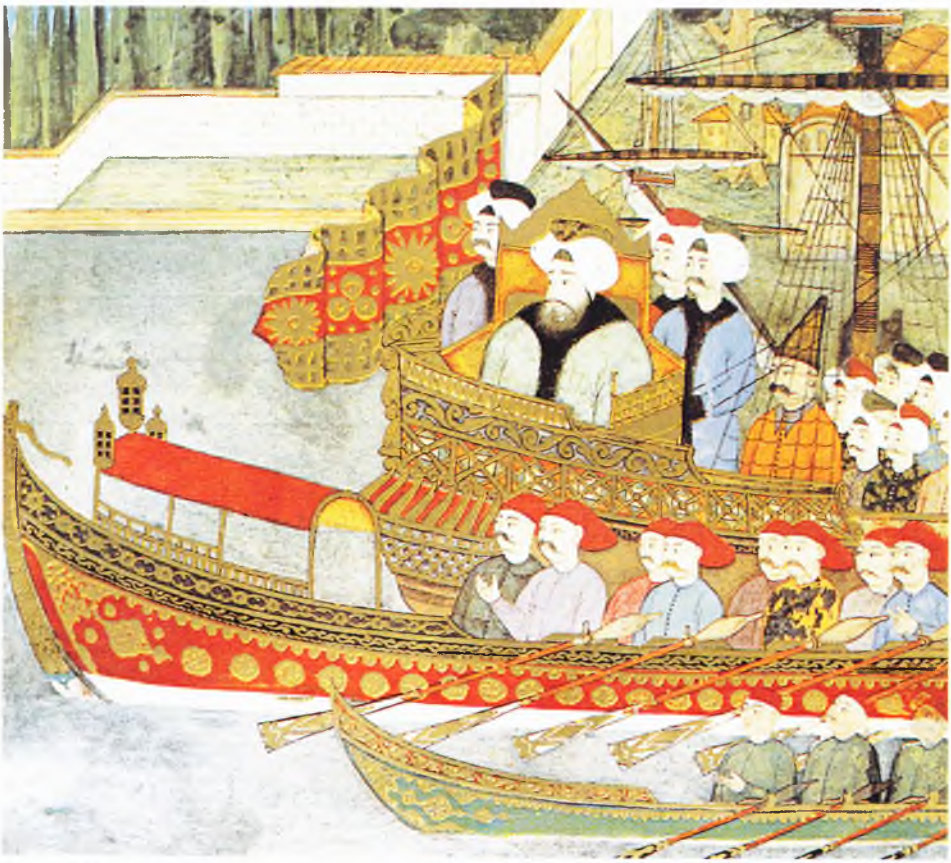
Resim 99
Namık İsmail, "Yarım Çıplak", 1924, 44 x 55 cm.



Resim 100
Hamdi Kenan, "Karpuzlu Peyzaj", tuval üzerine yağlıboya, yak. 40 x 60 cm.



Resim 101
Kaz Kalesi, *Şehinşahname*, 1581, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F 1404, v. 127.



Resim 102
Haliç'te gösteri, *Surname-i Vehbi*, 1720-30, Topkapı Sarayı Müzesi, A 3594, v. 92b (ayrıntı).



Resim 103
Ahmed Ziya Akbulut, "Sultan Ahmet Camii", 1897/98, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 150,5 cm.



Resim 104
Namık İsmail, "Mediha Hanım'ın Portresi", 1920, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 x 58,5 cm.



Resim 105
Sanatçısı bilinmiyor, "Yıldız Sarayı Bahçesinden", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 129,5 cm.



Resim 106
Kolağası Ahmed Şekûr, "Kâğıthane Deresi", 19. yüzyıl sonu, tuval üzerine yağlıboya, 69 x 99,5 cm.



Resim 107
Şeker Ahmed Paşa, "Natürmort", 1879/80, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 105 cm.



Resim 108
Osman Hamdi, "Gebze'den Manzara", 1881, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 120 cm.



Resim 109
Hikmet Onat, "Köyden Mektup", 1915, tuval üzerine yağlıboya, 141 x 120 cm.



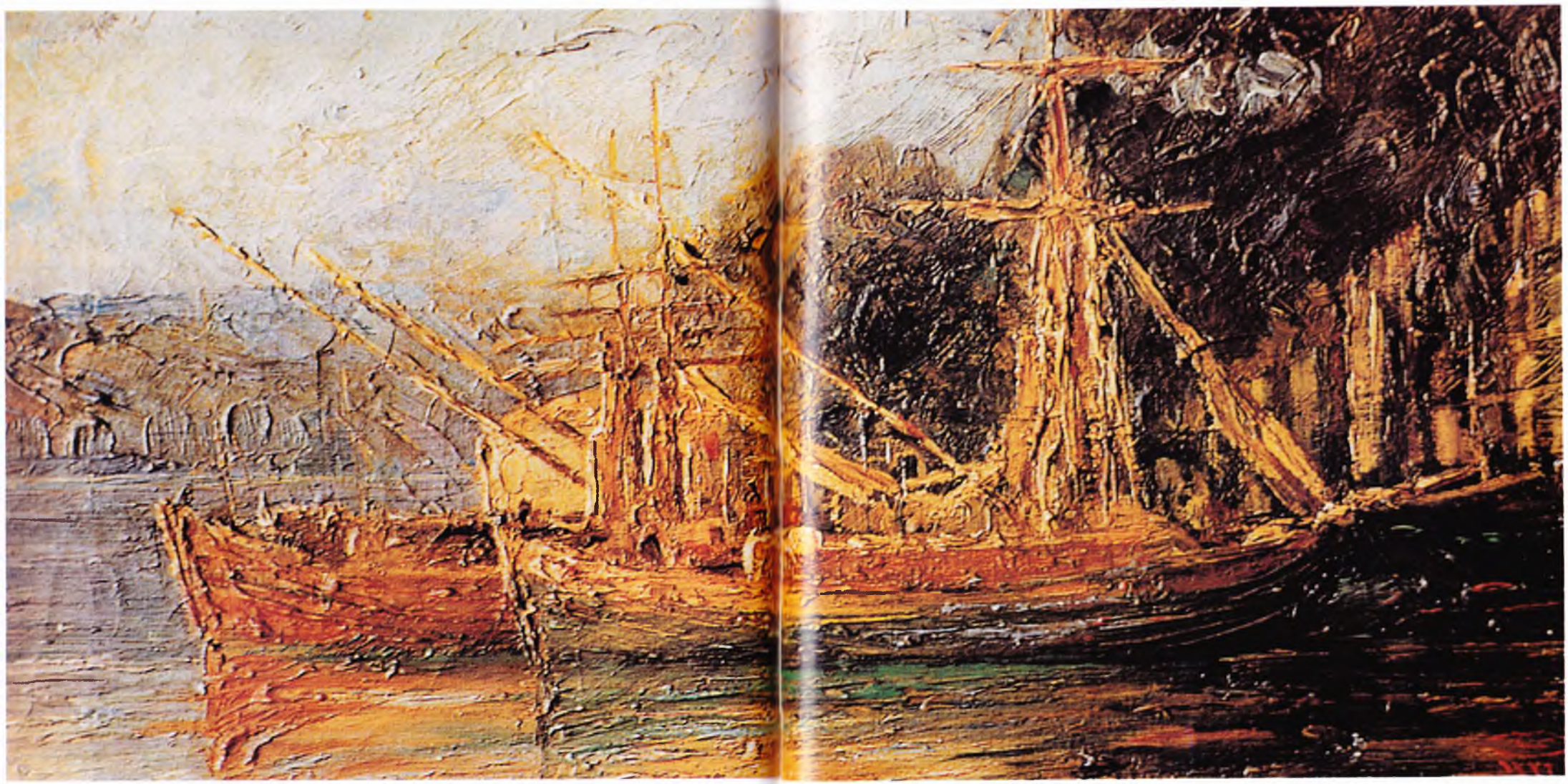
Resim 110
Hikmet Onat, "Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın", tuval üzerine yağlıboya, 74 x 89 cm.



Resim 111
Meyvacıların geçidi, *Surname-i Vehbi*, 1720-30, Topkapı Sarayı Müzesi, A 3594, v. 159b.



Resim 112
Manzara, *Divan-ı İlhami*, 19. yüzyılın ilk yarısı. Topkapı Sarayı Müzesi, H 912, v. 3b.



Resim 73

Nazmi Ziya Güran, "Kıyıda Yelkenliler", duralit üzerine yağlıboya, 19 x 35 cm.

Hareket noktasını Arnold Hauser'in tartışmalar yaratmış kitabı *The Social History of Art*'tan (*Sanatın Toplumsal Tarihi*) alan bu çalışmanın amacı, *"bir toplumun, kültürel yapının da dahil olduğu, kurumlarının biçimlenmesinde başat rolü iktisadi etkenler oynar* şeklindeki Marksist sosyolojik analizlerin geçerliliğini Osmanlı Resmi üzerinde sınamak" olarak özetlenebilir.

Kitapta, "Osmanlı İmparatorluğu'na kapitalizmin girişi ile Osmanlı Resminde üslubun dönüşümü arasında geçerli bir ilişki olup olmadığı" araştırılıyor. Bu ilişkinin izini sürebilmek için, kapitalist iktisadi sistemin, Osmanlı kültürüne tamamen yabancı iki kültürel yönü (Bireycilik ve Akılcılık) ele alınıp, İmparatorluğa kapitalizmin girişinden sonra bunların Osmanlı Resmi üzerinde nasıl bir etki yarattıkları inceleniyor.

Çoğu renkli 100'den fazla resimle desteklenen kitapta ayrıca, bazı önemli noktaların yeniden dile getirilmeye ve vurgulanmaya çalışıldığı, sorulan sorular hakkında birbirinden son derece farklı kanıları olan uzmanlarla yapılmış söyleşiler de yer alıyor.

Kapak Resmi: Süleyman Seyyid, "Portakal", 1895/96 (ayrıntı).

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-669-5

9 789753 636698