T.C.

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİH ANA BİLİM DALI

OSMANLI BATILILAŞMASININ FİGÜRATİF RESİM SANATINA ETKİSİ

GÜZİN EZRA SÜZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ H. ASENA KIZILARSLANOĞLU

NİSAN - 2023

KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Güzin Ezra SÜZER

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI BATILILAŞMASININ FİGÜRATİF RESİM SANATINA ETKİSİ

GÜZİN EZRA SÜZER

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANA BİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ H. ASENA KIZILARSLANOĞLU

Tez çalışması, Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı ile başladığı kabul edilen ve Cumhuriyete kadar devam eden Batılılaşma hareketlerinin, figüratif Türk resim sanatına etkisinin, örnek seçilen tablolar eşliğinde aktarılmasını konu almaktadır. Batılılaşma, Osmanlı Devleti'nde tavandan tabana nüfuz eden modernleşme süreci olarak ifade edilebilir. Batılılaşma başlangıçta biçimsel benzeme olarak algılanmış, ilerleyen süreçte, kimliğini bulmuştur. Toplumun ekonomik, siyasi, kültürel dönüşümler yaşadığı bir coğrafyada sanatın bu dönüşümden etkilenmeyeceğini düşünmek mümkün değildir. Çalışmamızın yöntemi, siyasi gelişmelerle birlikte sanatın da "gelenekselden" "moderne" giden yolculuğunu incelemek üzerinedir. Bu bağlamda, dönemin yurt dışında eğitim görmüş sanatçılarının figüratif tabloları üzerinden, Batılılaşmanın Osmanlı toplumunda oluşturduğu değişim izlenmiştir. İncelenen döneme ait eserlerde, Batılılaşmayı gerçekleştiren üst toplumsal sınıf betimlenmiştir. Geleneksel yaşamını değiştirmeyen, ait olduğu kültürel yapıdan kopması zaman alan, reformlarla başlayan süreci benimseyememiş halkı gösteren eserlere rastlanmamaktadır. İki ana bölümden oluşan çalışmada, I. bölümde Batılılaşma döneminin tarihsel süreci hakkında genel bilgiler verilmiştir. II. bölümde ise dönem hakkında bilgi verebilecek özellikteki bazı eserlerle Türk resim sanatının gelişim ve değişim öyküsü, konu hakkında inceleme yapan araştırmacıların görüşlerinin derlenmesi ile sunulmuştur. Çalışma, Batılılaşmanın Türk resim sanatına etkisini, seçilen bazı figüratif tablolar üzerinden sunmayı amaçlamıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Osmanlı Devleti, Islahatlar, Batılılaşma, Türk Resim Sanatı, Figüratif Resim.

Nisan 2023, 99 Sayfa.

ABSTRACT

MSC THESIS

THE EFFECT OF OTTOMAN WESTERNIZATION ON FIGURATIVE PAINTING

GÜZİN EZRA SÜZER
KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
DEPARTMENT OF HISTORY
ASSIST. PROF. H. ASENA KIZILARSLANOĞLU

The thesis study is about the transfer of the effects of the Westernization movements, which are accepted to have started with the Tanzimat Edict in the Ottoman Empire and continued until the Republic, on the figurative Turkish art of painting, in the presence of selected paintings. Initially, it was perceived as a formal similarity, but later, it came to be associated with Westernization. It is impossible to believe that art will be unaffected by social, political, and economic change in a location where these changes are occurring. Examining the transition of art from "traditional" to "modern," as well as political developments, is the method used in our study. Through the figurative paintings of the painters who received their education abroad, it was possible to notice the shift brought about by Westernization in Ottoman society in this environment. The top social stratum that carried out Westernization was explored in the writings of the analyzed time. The people who did not alter their customary way of life, took their time to leave their cultural group, and were unable to adopt the process that began with the reforms are not represented by any artifacts. The study, which has two main sections, attempted to look at both the evolution and change of Turkish painting art as well as the political phases of the Westernization period. General topics about pre- and post-Islamic Turkish painting have been covered. Through the research of a few chosen figurative paintings, the study sought to demonstrate the Turkish painting tradition as it had been influenced by the West.

KEYWORDS: Ottoman Empire, Reforms, Westernization, Turkish painting art, Figurative Painting.

April 2023, 99 Page.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda sabrını ve desteğini esirgemeyen sayın danışmanım Dr. Öğr. Üyesi H. Asena Kızılarslanoğlu'na, Doç. Dr. Şerif Demir'e, Doç. Dr. Ercan Çelebi'ye ve kendisini tanımaktan onur duyduğum kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet Serhat Yılmaz'a teşekkür ederim. Araştırmamın her aşamasında maddi manevi desteğiyle yanımda olan dostum Tarih Bilim Uzmanı Özlem Çakmak Özçelik'e teşekkür ederim. Sürecin zorluğu gerekçesiyle yorulduğum noktada yüreklendiren, cesaretlendiren Sayın Şenol Koşan'a ve oğlum Ömer Mirza Süzer'e destekleri için minnettarım.

GÜZİN EZRA SÜZER

Kastamonu,2023

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **İ**
TAAHHÜTNAME ..... **İİ**
ÖZET ..... **İİİ**
ABSTRACT ..... **İV**
TEŞEKKÜR ..... **V**
İÇİNDEKİLER ..... **Vİ**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **Vİİ**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **Vİİİ**
1. GİRİŞ **1**
2. OSMANLI'DA BATILILAŞMA HAREKETLERİ **6**
3. OSMANLI'DA BATILILAŞMA EVRELERİ **16**
3.1. Tanzimat Fermanı 16
3.2. Islahat Fermanı 19
3.3. Kanun-i Esasi 22
3.4. İkinci Meşrutiyet 25
4. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM AŞAMALARI **31**
4.1. Figüratif Türk Resminin Anadolu'daki Örnekleri 34
4.2. Minyatür Sanatında Portreye Geçiş 37
5. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI **48**
5.1. Figüratif Resim 48
5.2. Batı Etkisindeki Figüratif Türk Resim Sanatı 49
5.3. Batılı Eğitimin Sonucu Figüratif Türk Resim Sanatı 53
6. YÖNTEM **82**
7. SONUÇ **83**
KAYNAKLAR **88**

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1. "Vakıf Yapan Uygur Prensleri" (IX.-XII. yüzyıllar) (Berlin Asya Sanatları Müzesi Koleksiyonu). 32
Şekil 2. Leşker-i Bazar Sarayı Duvar Resmi. 32
Şekil 3. Siyah Kalem "Bozkırda Otlayan At, Sahibi ve Keşiş." 34
Şekil 4. Varka Gülşah'a Veda Ediyor. 35
Şekil 5. Şiblizade Ahmed "Fatih Sultan Mehmed Portresi" (1480). 38
Şekil 6. Bellini "Fatih Sultan Mehmed Portresi" (1480). 38
Şekil 7.Nakkaş Nigâri "Barbaros Hayrettin Paşa"(1540). 40
Şekil 8. Surnâme-i Hümayûn Minyatürlerinden "Ekmekçi Esnafın Geçidi" (1582). 41
Şekil 9. Levni İmzalı Kebir Musavver Silsilenâme'den "III. Ahmed" Portresi (1710-1720). 43
Şekil 10. Buhari "İki Kadın" (XIII. yy). 44
Şekil 11. Levni "Saray Hanımı" (1720'li yıllar). 44
Şekil 12. Konstantin Kapıdağlı, "Sultan III. Selim portresi" (1803). 45
Şekil 13. Hüsnü Yusuf, Otoportre. 53
Şekil 14. Halil Paşa," Uzanan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM). 54
Şekil 15. Bedri Kulları, " Alman Çeşmesi", Tuval Üzeri Yağlıboya (ARHM). 56
Şekil 16. Abdülmecid Efendi, "Avluda Kadınlar", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon). 57
Şekil 17. Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven", Tuval Üzerine Yağlıboya (MSGSÜ-İRHM). 59
Şekil 18. Abdülmecid Efendi, "Haremde Goethe", Tuval Üzerine Yağlıboya. (ARHM). 61
Şekil 19. Osman Hamdi Bey, "Yaratılış/Mihrap", Tuval Üzerine Yağlı Boya. 64
Şekil 20. Namık İsmail, "Sedirde Uzanan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya (MGSÜ). 68
Şekil 21. Mihri Müşfik, "Genç Kadın Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM). 70
Şekil 22. İbrahim Çallı-Cemil Cem, " Mihri Müşfik", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon). 72
Şekil 23. Şeker Ahmet Paşa," Kendi Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).. 74
Şekil 24. Avni Lifij, "Kendi Portresi", Tuval Üzerine Yağlı Boya (İRHM). 75
Şekil 25. Müfide Kadri, "Sahilde Aşk", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM). 77
Şekil 26. Müfide Kadri, "Sandal Sefası", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM). 78
Şekil 27. İbrahim Çallı, "Kayıkta Sevgililer", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyonu). 79
Şekil 28. Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi", Tuval Üzerine Yağlıboya (MSGSÜ-İRHM). 81

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.	**:** adı geçen eser
a.g.m.	**:** adı geçen makale
bs.	**:** basım
C.	**:** Cilt
ed.	**:** editör
Haz.	**:** Hazırlayan
İRHM	**:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MSGSÜ	**:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
s.	**:** sayfa
T.C.	**:** Türkiye Cumhuriyeti
TDV.	**:** Türkiye Diyanet Vakfı
TDVİA.	**:** Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
TTK.	**:** Türk Tarih Kurumu
vb.	**:** ve benzeri
vd.	**:** ve diğerleri
yakl.	**:** yaklaşık olarak
Yay. Haz.	**:** Yayına Hazırlayan
YKY.	**:** Yapı Kredi Yayınları

1. GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketlerini konu edinen çalışmalarda devletin yapısı, siyasi kurumlar ya da ekonomik işleyişte gerçekleşen değişimler üzerinde durulmuştur. Ancak Batı etkisinde gerçekleşen bu değişimler kültür ve sanat alanında da önemli yeniliklere yol açmıştır. Oluşturulduğu toplum yapısının her katmanından etkilenen aynı zamanda toplumu etkileyen sanat, Osmanlı Batılılaşma sürecinin anlaşılması için oldukça önemli bir alandır. Bu nedenle son dönemlerde batılılaşma hareketlerinin sanat üzerine etkisi üzerine de çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

İçinde yaşadığı toplumun kültüründen beslenen sanatçının, toplumdaki değişime ayak uydurması kaçınılmazdır. Bu nedenledir ki, batılılaşma hareketleri de sanatçılara yön vermiş, yaşanan süreç ve yansımalarını eserlerine yansıtmışlardır. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmayla birlikte resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya gönderilen asker ressamlar, Batı etkisindeki Türk resim sanatının ilk temsilcileri olmuştur. Osmanlı Devleti'nde sanat, Batılılaşma hareketleri dâhilinde en esaslı değişimleri yaşamıştır.

Tez çalışmasında Osmanlı toplumunda yaşanan değişim süreci ve Batılı eğitimin Türk figüratif resmine yansıması, özellikle konu ile ilgili çalışmalar yapmış araştırmacıların da görüşleri, betimlemeleri ve yorumları ile aktarılmaya çalışılmıştır. "Figür" kavramı betimlenmiş doğada rastlanan ve her tür canlı için kullanılan genel bir ifadedir. [1] Çalışmada konu edilen "figür" ifadesi insan figürüdür. Bu bağlamda seçilen eserler, Batılı algılamayla yorumlanmış figür içeren eserlerden seçilmiştir.

İnsanlık tarihi boyunca, toplumların kendilerine özgü sanat anlayışı ile sanat eserleri oluşturdukları görülmektedir. Toplumların en önemli ifade araçlarından biri olan sanat, oluşturulduğu toplumun coğrafi yapısı, demografik değişimleri, sosyo ekonomik durumu, din, dünya görüşü gibi çeşitli faktörlerden etkilenerek kesintisiz bir

[1] Sözen, M. U. Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s. 84.

süreç oluşturmaktadır. İçinde yaşadığı toplumun bir ferdi olan sanatçının ortaya koyduğu eser, toplumun yapı taşlarından beslenerek ortaya çıkmaktadır. [2]

Sanat eserlerinin toplumsal, ekonomik ve siyasi ortamın bir yansıması olduğu göz önünde bulundurularak Osmanlı İmparatorluğu'nun, XVIII. yüzyılda başlattığı Batılılaşma hareketinin, sanatçıları nasıl etkilediğini anlayabilmek ve Batılılaşmanın görsel yansımalarını görebilmek için resim sanatına bakmak isabetli bir yaklaşım olacaktır.

Tanzimat ve Islahat fermanlarının ilanıyla oluşan yeni düzen, Osmanlı Devleti'nin toparlanmasında yetersiz kalmıştır. Devletin yıkılışa doğru gittiğini fark eden aydın bürokratların liderliğinde başlayan reform girişimleri, II. Meşrutiyetin ilanıyla sonuçlanmıştır. [3]

Türk Batılılaşma tarihinin miladı olarak kabul edilen Tanzimat'ın temelleri, XVIII. yüzyılda atılmıştır. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma, ıslahatlarla sistematik olarak uygulamaya konulmuştur. Bu nedenle Tanzimat'ın ilanı (1839) Batılılaşma'nın başlangıç noktası olarak genel kabul görmektedir. [4] Batılılaşma süreci Tanzimat'ın ilanıyla başlamıştır ancak reformları kamuoyuna duyuracak bir basın henüz yoktur. Takvim- i Vekayi adlı tek gazete resmi gazetedir. [5] Okur-yazarlık oranı oldukça düşük olan Anadolu halkına ulaşmayan Batılılaşma süreci, tekke ve medreselerin dilinde "şeriat elden gidiyor" sloganıyla kabul görmemiştir. [6]

II. Meşrutiyetle birlikte anayasa yeniden yürürlüğe girmiş, sultanın yetkileri kısıtlanmıştır. Anayasanın yürürlüğe girmesiyle yapılan düzenlemeler sonucu, yeni haklarla tanışan birey ve bu hakları tanımlayan devlet arasındaki ilişkinin normları belirlenmiştir. [7]

---

[2] Bozkurt Güvenç, Sosyal Kültürel Değişme, Fil Yayınevi, İstanbul 2016, s.212.
[3] Halil İnalcık, Devlet-i Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu üzerine Araştırmalar- IV, Ayanlar, Tanzimat, Meşrutiyet, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 3.
[4] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul 2001, s. 38.
[5]Alpay Kabacalı, **Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Matbaa Basın ve Yayın**, Literatür Yayınları, İstanbul 2000, s. 48.
[6] Mustafa Baydar, **31 Mart Vak'ası**, İstanbul, 1995, s. 23.
[7]Füsun Üstel**, Makbul Vatandaşın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İletişim Yayınları, İstanbul 2021, s. 166.

Osmanlı Devleti girdiği savaşlarda sürekli ve kesin yenilgilere uğrayınca, devlet ve fikir adamlarının bir kısmı imparatorluğun Batı karşısında gerilediğini fark etmişlerdir. Başlangıçta Avrupa'daki ilerleyişi görmezden gelen devlet adamları, Batıdaki gelişmeleri bir süre sonra fark etmişlerdir. Devlet-i Aliye'nin kurtuluş reçetesini Avrupa teknolojisinin ülkeye ithal edilmesi şeklinde düşünen devlet, Islahat programlarını uygulamaya koymuştur. [8] Ancak bu kurtuluş reçeteleri çok dilli, çok kültürlü, birçok etnik gruptan oluşan imparatorlukta çağa uygun, gelişmiş toplumu oluşturamamıştır. [9]

İlk etapta askeri alanda yeniliklerden ve teknolojiden yararlanma yolu tercih edilmiştir. Bu alanda bilim ve teknoloji üretmek için açılan Mühendishane ve Harbiye mekteplerinde yetişen asker ressamlar, karakalem ve yağlıboya çalışmalarıyla Batılı tarzda resim sanatının temelini atmışlardır. [10]

Osmanlı yöneticileri, takip eden yıllarda yetenekli gördüğü öğrencileri yurtdışına resim eğitimi almak üzere göndermiştir. Yurt dışında eğitim almış, Doğu, Batı kültürü ikilemi eserlerinin bir kısmında gözlemlenen bu sanatçılar, tablolarında üst toplumsal sınıfa ait figürleri betimlemişlerdir. [11] Aktif şekilde yaşama yansıyan Batılılaşma süreci, Osmanlı coğrafyasında üst sınıfa ait yeni bir kimlik oluşturmuştur. Batılılaşmanın Osmanlı elitine yönelik yeni bir kültürel kimlik olarak kalmasının sebebi, Batılılaşmayı devletin yönetmiş olmasıdır. Islahat programları Anadolu'dan kopuk ilerlemiştir. Osmanlı Devleti'nde askeri, siyasal ve toplumsal olarak başlayan Batılılaşma süreci sanatsal faaliyetlere de yansımış; minyatür resmiyle ilerleyen Türk resim sanatı yönünü Batı resim tekniğine çevirmiştir. [12]

Daha önce resimde figür tasvirine mesafeli yaklaşan Osmanlı sanatçısı, değişimin ilk örneklerini minyatürde göstermiş, zaman içinde yönünü Batılı anlamda tual resmine çevirmiştir. İlk çalışmalarda insan figüründen kaçınılmışsa da daha sonra figür hızlı

[8] Halil İnalcık, Devlet-i Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu üzerine Araştırmalar- IV, Ayanlar, Tanzimat, Meşrutiyet, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016, s. 78.
[9] https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1539216254.pdf Erişim tarihi 16.06.2023.
[10] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2015, s. 168.
[11] Başkan, a.g.e s. 170.
[12] Aytül Papila "*Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat"*, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, İstanbul, 2007, s. 1-35.

bir şekilde resme girmiştir. Tanzimat'la birlikte yönünü Avrupa'ya çeviren Osmanlı Devleti'nde, Batılı eğitim alan Osmanlı sanatçısı, kadının toplumsal rolünü ve değişimin simgesi olması durumunu önemsemiş, kadını o güne kadarki anlayıştan farklı resmetmiştir. Batılılaşma yolunda çaba gösteren Osmanlı Devleti'nde toplumsal bilinçte ikincil konumda olan kadının durumu, özellikle Meşrutiyet Dönemi ile birlikte değişmeye başlamıştır. [13] Bu dönemde giyim kuşamı, eğitimi, kamusal alanda görünürlüğü değişen, "özgürleşen" kadın, doğrudan eserlerin konusu olarak seçilmiştir. Söz konusu süreçte üst toplumsal sınıfın kadınları, Batılı giysiler içinde göründükleri portrelerini yaptırmışlardır. [14] Batılılaşma hareketlerinin neden olduğu bu önemli değişimden yola çıkılarak tez çalışmasında kadın figürü içeren eserlere daha çok yer verilmiştir.

Yapılan literatür çalışmalarında "*Her sanat eserinin mutlak bir anlamı yoktur, anlam eseri izleyen özneye göre değişir."* [15] görüşünden etkilenen, alanda araştırma yapan uzmanların, kesinlik içeren ifadelerden kaçındığı görülmüştür. Tezin yazım aşamasında bu hususlara da dikkat edilmiştir.

Tez çalışması, 1839 Tanzimat'ın ilanı ile başlayan dönem ve II. Meşrutiyet dönemini kapsamaktadır. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketleri askeri alanı düzenlemeye yönelik çalışmalarla başladığı için III. Selim ve Batılılaşmaya önemli katkı sağlayan I. Mahmut, IV. Murat ve III. Ahmet dönemleri tez çalışmasına dahil edilmiştir. Batılılaşma politikasının toplumun tüm kesimlerine yönelik olarak reformlarla oluşturulmaya çalışıldığı dönem ayrıntılı çalışılmıştır. I. bölümde fermanlarla ilan edilen Batılılaşma evreleri incelenmiştir. II. Bölümde ise, Batılı görünüm içinde temsil edilmiş figürlü eserlerin, Türk resim sanatında yer edinmesinin arka planı aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bölüm de Saray'ın resim sanatını destekleyici tavrı, askerî okullarda verilen resim eğitimi ve bu gelişmeler sonucu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması gibi Türk resim sanatı tarihindeki önemli gelişmelere yer verilmiştir.

Avrupa'da meydana gelen siyasal, toplumsal ve iktisadi değişimlerin etkisiyle oluşan

---

[13] Özgür Ceren Erişti, "*Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili"* Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Ankara 2015, 2(2), 59-79.
[14] Elif Destarlı Dellaloğlu, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler Ve Batılı Kimlik", Basılmamış Doktora Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, s.218.
[15] Mehmet H Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2003, s. 50.

gerileme süreci Osmanlı Devleti'nde ıslahat programlarını zorunlu hale getirmiştir. Oluşan zorunluluk neticesinde Osmanlı bürokrasisi Batı'yı örnek alarak çeşitli ıslahat programlarıyla yenileşme yoluna gitmiştir.

Tezin ana konusunu oluşturan "Batılı Eğitim Sonucu Figüratif Türk Resmi" başlığı altında incelenen bölümde, Batılı yaşam tarzını benimsemiş, Batılı görünüm içinde temsil edilmiş figürlerin yer aldığı eserlere yer verilmiştir.

Tezle ilgili araştırma sürecinde konuyla ilgili kitaplar, süreli yayınlar, tezler, sanatçılar hakkında yazılan kitaplar ve müze katalogları taranmıştır.

Tez çalışmasında Osmanlı Batılılaşması ve Batılılaşmanın Osmanlı kimliği üzerinde oluşturduğu değişimin, figüratif Türk resim sanatına etkisi ve bu sürecin resim sanatı üzerinden aktarılması amaçlanmıştır.

2. OSMANLI'DA BATILILAŞMA HAREKETLERİ

XVI. yüzyılın ikinci yarısında imparatorlukta başlayan idârî, iktisadi, askerî gerilemeye engel olmayı hedefleyen padişahların çıkardıkları adalet nameler, uygulamaya girmiş bir kısım düzenlemeler içeren fermanlar yayımlanmıştır. Bazı bürokratlar ve dönemin aydınları, padişahlara ve sorumlu bürokratlara çözüm odaklı risaleler ile lâyihalar sunmuşlardır. [16] Bu sunumlar, "ıslah", ya da "tanzim" çalışmaları olarak nitelendirilmiştir. [17] Günümüzde yazıldığı yüzyıla ait bilgi kaynağı niteliği taşıyan bu layihalar, o günlerde işe yarayacak bir yenilik taşımamakla birlikte daha çok eskiye atıfta bulunmuşlardır. [18] XVII. yüzyılın sonuna kadar eski düzeni koruma içerikli ıslahat programları yapılmış, Batı'ya karşı koyabilmek için de devletin geleneksel işleyişini ve iktidar ilişkilerini düzenleme ihtiyacı üzerinde durulmuştur. [19]

Osmanlı İmparatorluğu tarihinde XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıl, ıslahat girişimlerinin yoğunlaştığı dönemlerdir. XVIII. yüzyılın başlarında yenileşme hareketleri ıslahat, tanzimat kelimeleriyle ifade edilmeye çalışılmıştır. Islahat, Osmanlı Devleti'nde oluşan düzensizliği ve devlet kurumlarındaki sorunları gidermek maksadıyla iktisadi, askeri, idârî ve siyasi alanlarda, yeniden yapılanma çabalarını içeren bir kavramdır. [20]

Osmanlı ıslahat tarihinde Nizam-ı Cedid kavramı önemli bir yenilenme programının adıdır. Nizam-ı Cedid ifadesini kavram olarak ilk kez kullanan İbrahim Müteferrika olmuştur. Müteferrika, I. Mahmut'a takdim ettiği (1732) *Usulü'l- Hikem fî Ni-zâmi'l-Ümem* adlı kitabında, devletin işleyişinde meydana gelen tıkanmaların nedenlerini ve bu aksaklıkların çözümü için fikirlerini ifade etmiştir. [21] Eser, ordu, askerlik ve ilim alanında, devletin ve Müslüman doğunun kurtuluşuna dair reçeteleri içeren,

---

[16] Yaşar Yücel, **Osmanlı Devlet Teşkilatına Dair kaynaklar-Kitab-ı Müstetab**, TTK. Basımevi, Ankara 1988, s. 16.
[17] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, Ankara 2002, s. 34.
[18] Berkes, a.g.e, s. 34-35.
[19] S. Seyfi Öğün**, Modernleşme, Milliyetçilik ve Türkiye,** Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1995,s.115.
[20] Tuncer Baykara, "*Yeniçeri Ocağının Kaldırılmasının Sosyal Sonuçları*", **Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri**, **Ed. Fak. Yayınları**, İstanbul 1990, s. 148-155.
[21] Adil Şen, İbrahim Müteferrika ve Usulü-l Hikem fi Nizami-l Ümem, TDV Yayınları, Ankara1995, s. 69-107.

Batılılaşma hareketlerinin başlangıç bildirisi niteliğindedir. [22]

"Yeni kanun, yeni sistem" anlamında kullanılan Nizam-ı Cedid kavramı, III. Selim zamanında kurulan yeni askeri düzenin adıdır. [23] Kavram, Osmanlı İmparatorluğu'na idari, ekonomik, askeri ve sosyal alanda önemli yenilikler getirecek bir ıslahat hareketi olarak III. Selim zamanında uygulamaya konmuştur. [24] Nizâm-ı Cedid, geniş kapsamlı ıslahatlar zinciridir. Önceliği askerî alanın ıslahı olsa da devletin işleyişi ve kamu düzenine yönelik birçok yenilik yapılmıştır. [25]

Batılılaşmanın ilk somut adımı Tanzimat Fermanı ile atılmıştır. Tanzimat, düzenleme, sıralama, anlamına gelen "tanzim" kelimesinin çoğulu olup Osmanlı Devleti'nde, devlet yönetimini ıslah ve yeniden düzenleme anlamında kullanılmaktadır. Tanzimat aynı zamanda bu düzenlemelerin yapıldığı dönemi nitelendirmektedir. [26]

Tanzimat, Osmanlı İmparatorluğu'nun ağırlıklı nüfusunu oluşturan Müslüman kesim ile Osmanlı sınırları içinde yaşan Hıristiyan nüfus arasındaki ilişkinin bir aşaması olarak düşünülmekle birlikte, devletin Batı'ya dahil olması durumuyla da bir tutulmaktadır. Tanzimat bu iki ana öğenin tamamını içermektedir. [27]

Tanzimat, kelimenin sözlük anlamıyla düzensizliğin giderilmesi, askeri ve idari alandaki bozulmayı gidermek, ülkeyi disiplinle yönetmek, kanunları hâkim kılmak suretiyle imparatorluk halklarının merkezi idareye bağlanmasını sağlayarak imparatorluğun dağılmasını engelleme çabaları olarak tanımlanmaktadır. Tanzimat, Osmanlı ülkesinde sadece bir düzenlemeyi kapsamamaktadır. Tanzimat, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya dâhil olma yolundaki gayretlerinin ne ilki ne de sonuncusudur. Ancak Batılılaşmanın çok önemli bir ayağıdır. [28]

Osmanlı Devleti Batılılaşma hareketinin temelinde, askeri yenilgiler asıl neden olarak

---

[22] Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 148.
[23] Ferit Develioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi, Ankara 1995, s. 843.
[24] Ali İhsan Gencer, **Bahriyede Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu,** Türk Tarih Kurumu, İstanbul 1985, s. 31.
[25] Enver Ziya Karal, **Selim III' ün Hattı Hümayunları-Nizam-ı Cedît (1789-1807*),*** TTK Yayınları, Ankara 1988, s. 29.
[26] Necdet Hayta - Uğur Ünal, **Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri**, Gazi Kitabevi, Ankara 2010,s.89.
[27] Halil İnalcık, "*Tanzimat Nedir*?" **Tanzimat**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 2019, s. 31.
[28] Enver Koray, **Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Tanzimat**, İstanbul 1991, s. 18.

ifade edilmektedir. Bununla birlikte Osmanlı Batılılaşması kurumların ve bireylerin değişmesinin yanı sıra ictimai ve politik örgütlenmenin merkezi olan devleti de kapsamaktadır. Osmanlı Batılılaşması, devleti oluşturan tüm organların radikal bir yaklaşımla yukarıdan aşağı değişiminin ifadesidir. [29]

Batılılaşma, coğrafi ve kültürel olarak Batılı olmayan ülkelerin, Batıdaki gelişmeleri alıp kendi bünyelerinde uygulamaları faaliyetidir. Batı, Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından, XVII. yüzyılda Bilimsel Devrimi, 1789 Fransız Devrimi ve 1848'de Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiştir. XIX. yüzyıla gelindiğinde Avrupa, gerçekleşen devrimler ve reformlar sonucu büyük bir ekonomik, siyasi ve teknolojik güç haline gelmiştir. Batılılaşma ihtiyacının temelinde, Batıyla arada oluşan siyasi, askeri ve teknolojik uçurumunun kabul edilmesi ve oluşan farkın kapatılması amacı vardır. [30]

Osmanlı Devleti'nde ilk gerileme belirtileri XVI. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. XVII. yüzyılın ilk yarısında ise İran seferleri ve Celali İsyanları devlet yönetimini meşgul etmiştir. IV. Murad (1623-1640), Celali isyanlarını bastırarak Anadolu'da düzen ortamını sağlamış, İran'la imzalanan Kasr-ı Şirin Antlaşması'yla (1639) kalıcı İran hududu çizilmiştir. [31]

Osmanlı Devleti'nde XVII. yüzyılın ikinci yarısında Köprülü ailesinin üst düzey görevlere getirilmesiyle kötü gidişatın bir süre de olsa önüne geçilmiştir. Köprülüler ordu, idare ve maliyede yaptıkları ıslahatlarla devletin toparlanmasını sağlamışlarsa da bu geçici bir iyileşme dönemi olmuştur. Osmanlı için l683 yılında Viyana bozgunuyla başlayan çözülme, l798 yılında Napolyon'un Mısır'ı işgaliyle sonuçlanan, yenilgilerle dolu zor bir yüzyılın başlangıcı olmuştur. [32]

Tarih boyunca güçlü ordularıyla fetihlerde çok parlak dönemler yaşayan Osmanlılar, ilk defa Kara Mustafa Paşa'nın Viyana önlerinde bozguna uğramasıyla güçlü Osmanlı yapısının zayıflamaya başladığını görmüşlerdir. Mağlup edilemeyen Osmanlı orduları savaş meydanlarından art arda yenilgilerle dönmeye başlayınca devletin, Batı

[29] Mümtaz Turhan**, Kültür Değişmeleri**, Altınordu Yayınları, İstanbul 2015, s.72.
[30] Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 209.
[31] S. Akşin v.d. , **Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908,** Cem Yayınevi, İstanbul 1997,s. 9.
[32] https://www.altayli.net/ii-viyana-kusatmasi-ve-avrupadan-donus-1683 Erişim tarihi:16.04.2022.

karşısında askeri ve siyasi zayıflığı anlaşılmıştır. 1699 Karlofça, 1718 Pasarofça ve 1774'te imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile devam eden yenilgiler ve toprak kayıpları, Osmanlı Devleti'nin işleyişteki aksaklıklarını iyice gün yüzüne çıkarmıştır. Karlofça ve Pasarofça Antlaşması devletin Avusturya ve ortakları karşısında yenilgiye uğradığının resmî kabulü niteliğindedir. [33] Pasarofça Antlaşması'nın imzalanmasıyla oluşan 25 yıllık barış döneminde, Osmanlı ülkesini yıkılmaya götüren sistemin değişmesi gerektiği fikri, aydın bürokratları harekete geçirdi. Avrupa devletlerinin düzen ve işleyişi model kabul edildiğinden 1721'de Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi Paris'e büyükelçi olarak gönderilmiştir. Osmanlı aydını, batıdaki kurum ve kuruluşların işleyişini ilk kez Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin tuttuğu raporlardan öğrenmiştir. [34]

Osmanlı Devleti'nin mutlak gücü, değişen dünya şartları karşısında zayıflamaya başlamıştır. Bununla beraber devletin içine düştüğü bunalım, savaşlardaki mağlubiyetlerle pekişmiştir. Mevcut durum, Osmanlı silah teknolojisinin ve ordu yapısının zamanının gerisinde kaldığını işaret etmektedir. [35] Bu zorlu durumdan kurtulmak için çareler üretmek isteyen devlet, üstünlüğünü kabul ettiği Batı'nın bilim ve teknolojisini uygulamak için girişimlere başlamıştır. [36]

Osmanlı tarihinde, III. Ahmet (1718-1730) saltanatı ve Damat İbrahim Paşa'nın vezir-i azamlığı dönemi, Lale Devri olarak bilinmektedir. [37] 1718 yılında imzalanan Pasarofça Antlaşması'ndan sonra başlayan ıslahat hareketleri ve Avrupa'ya karşı gelişen yeni dış siyaset anlayışı gereği, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, Fransa'da bilim ve sanatın işleyişi üzerine daha fazla bilgi edinebilmek için olağanüstü elçi sıfatıyla Paris'e gönderilmiştir. [38] Fransa'da gördüğü yeniliklere dair bilgi sunan Çelebi Mehmed Efendi, Osmanlı Devleti'nde bu yeniliklerden hangilerinin uygulanabileceğine dair bilgileri de Damat İbrahim Paşa'ya sunmuştur. Osmanlı Devleti'ne matbaa, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi ve Fransa'ya birlikte gittiği

[33] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, (Çeviren: Boğaç Babür Turna), Arkadaş Yayınevi, Ankara 2015, s. 64.
[34] Faik R. Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 53-58.
[35] Alâeddin Yalçınkaya, "*XVII. Yüzyıl Islahat, Değişim ve Diplomasi Dönemi (1703-1789)",* **Türkler Ansiklopedisi**, Ankara 2002, Cilt: XII, s. 65.
[36] Turhan, a.g.e, s. 149.
[37] Turhan, a.g.e, s. 146.
[38] Beynun Akyavaş, **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1993, s. 5.

oğlu Mehmed Said Efendi ile İbrahim Müteferrika'nın çabaları ile gelmiştir. [39]

Osmanlı tarihinde Lale Devri olarak anılan ve son derece tartışmalı olan bu 12 yıllık dönem, Osmanlı'nın Batılılaşma dönemi başlangıcı olarak görülmektedir. Osmanlı, sahip olduğu iktidarın Batı karşısında zayıfladığını fark edince, Avrupa seviyesine ulaşabilmek amacıyla askeri ve teknik alanda bir takım yenileşme hareketlerine başlamıştır. Yenileşme yalnızca teknik ve askeri alanla sınırlı kalmamış; mimari, resim ve sanat alanında da yankısını bulmuştur. Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris seyahatinden getirdiği bir sarayın resimleri modellenerek heykeller, havuzlar, bahçeler yaptırılmıştır. Tasviri yasaklayan anlayış ilk kez yok sayılmış, Batılı ressamlara portreler yaptırılmıştır. [40] Bu dönemde yapılan düzenlemeler, devletin ve toplumun mevcut durumunu iyileştirmesi bir yana, yapılan gereksiz harcamalar durumun daha da kötüye gitmesine neden olmuştur. İran'la 1723 yılında başlayan ve 25 yıl sürecek olan savaşın gidişatı da durumu daha vahim hale getirmiştir. Literatürde "erken modernleşme" olarak da ifade bulan Lale Devri, Patrona Halil İsyanı ile son bulmuştur. [41]

Osmanlı Devleti'nde yukarıda sözü edilen sıkıntılı dönemler yaşanıyorken, Avrupa, Sanayi Devrimi'nin getirdiği refahı yaşamaktadır. Dönemin devlet adamları, Sanayi Devrimi'nin yarattığı büyük gelişmenin getireceği sonuçları ön görememiş, dolayısıyla bu dönüşüme uygun politikalar üretmekte yetersiz kalmıştır. Devrimin etkileri daha sonra, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı ülkesinde etkilerini göstermiştir. [42]

Osmanlı tarihinde ıslahatçı kimliğiyle ön plana çıkan III. Selim dönemine gelindiğinde, devletin durumu içeride ve dışarıda zorlu koşullarla karşı karşıya kalmıştır. Kırım'ı işgal eden (1783) ve Avusturya ile iş birliği yapan Rusya'yla savaş bitmemiştir. Stratejik önemi yüksek kaleler birer birer düşmüştür. Yeniçeriler disiplinsiz davranmış, devletin içinde bulunduğu maddi sıkıntılar nedeniyle ulufeler

[39] Mustafa Akbulut, *" İbrahim Müteferrika ve İlk Türk Matbaası",* **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt: XIV, Ankara 2002, s.78.
[40] Stanford Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye** Cilt: I, (Çeviren: Mehmet Harmancı), E Yayınları. İstanbul 2017, s. 288.
[41] Turhan, a.g.e, s. 138.
[42] Fahir Armaoğlu, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi,** Kronik Kitap, İstanbul 2010, s. 19-20.

ve askerî maaşlar ödenememiştir. Kötü gidişatın farkında olan asker huzursuz olmaya başlamıştır. [43] İçeride ve dışarıda birçok zorlukla mücadele eden III. Selim, asker, sivil ve ulemadan devletin geri kalma sebepleri üzerine görüş bildirmelerini istemiştir. Hazırlanan 22 layihanın, ikisi Osmanlı hizmetinde bulunan Avrupalı Hıristiyanlardan, yirmisi Türklerden gelmiştir. [44] Sunulan layihalardan referansla yetmiş iki maddeden oluşan Nizâm-ı Cedid programı hazırlanmış, artık iyiden iyiye dejenere olmuş Yeniçeri ocağının yanında "Nizâm-ı Cedid" adıyla tarihe geçen, yeni bir askeri sistemin oluşturulmasına öncelik verilmiştir. [45]

Osmanlı kurumlarındaki çözülmeyi Batılı yöntemlerle çözmeye karar veren III. Selim, Ebubekir Ratib Efendi'yi Avrupa'daki gelişmeleri gözlemlemesi için olağanüstü elçi sıfatıyla Viyana'ya gönderilmiştir. Avusturya kurumları ve siyaseti üzerine detaylı incelemelerde bulunan Ratib Efendi, Habsburg İmparatorluğu'nda bulunan askeri akademiler konusundaki gözlemlerini ve ülkedeki düzeni risalesinde Nizam-ı Cedid diye adlandırmıştır. [46]

"Nizâm-ı Cedid", Osmanlı İmparatorluğu'nda idârî, ekonomik, askerî ve sosyal alanda büyük yenilikler oluşturacak ıslahatlar silsilesi olarak, III. Selim döneminde yoğunluk kazanmıştır. Ancak gerek idarî ve siyasî gerekse ekonomik alanda uygulanmaya çalışılan Nizâm-ı Cedid sistemi, istenilen başarıyı sağlayamamıştır. Nizam-ı Cedid'e inanmış güçlü ve aydın ıslahatçıların olmayışı, devletin içte ve dışta verdiği büyük mücadele, Yeniçeri isyanları, orduda ve donanmada yapılmak istenen değişiklikler ıslahatların başarı şansını azaltmıştır. Nihayetinde Nizam-ı Cedid, toplum tarafından benimsenmemiş, ileri bir düzen oluşturamamış ve yüzeysel kalmıştır. Kabakçı Mustafa İsyanıyla, Nizam-ı Cedid ıslahatları dine aykırı görülmüş, önce Ebubekir Ratib Efendi boğdurulmuş, isyandan yaklaşık iki ay sonra da III. Selim ekibiyle şeriat

[43] Tuncer Baykara**, Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve On Dokuzuncu Yüzyıla Dair Araştırmalar**, Akademi Kitabevi, İzmir 1992. s. 4.
[44] Mehmet Ali Kılıçbay, "*Osmanlı ve Batılılaşma"*, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** Cilt: I, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 149.
[45] Enver Karal, **Osmanlı Tarihi Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856),** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2011, s. 64.
[46] Kılıçbay, a.g.e, s. 149.

adına katledilmiştir (1807). [47]

III. Selim'e isyan eden Yeniçeri Ocağı, devlet yönetimine hâkim olmuştur. Böylece IV. Mustafa tahta çıkmıştır. Yeni padişah IV Mustafa ve ocak arasında yazılı bir anlaşma yapılmış; buna göre Osmanlı yönetimi, ocağın isyandan mesul olmadığını kabul etmiştir. Bu kabule karşılık ocak da siyasete ve idareye karışmayacağını kabul etmiştir. [48]

1808 yılına gelindiğinde Islahatçı bürokratlar, Rusçuk Ayanı Alemdar Mustafa Paşa'nın gücüyle bir karşı devrim gerçekleştirerek IV. Mustafa'yı tahttan indirmiş, yerine II. Mahmut'u tahta geçirmişlerdir. [49] Yeniçeri isyanları, ayanların merkezi otoriteyi yok sayan tutumları, Yunanların ve Sırpların ulusçu ayaklanmaları ile İran ve Rusya'yla devam eden savaşlar, özellikle Mehmed Ali Paşa'nın ayaklanması, II. Mahmut döneminin önemli olayları arasında yer almaktadır. [50]

XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi, ictimai ve iktisadi açıdan çok çalkantılı bir dönem olmuştur. [51]

Devletin varlığını sürdürebilmesi için hayati öneme sahip ıslahatların sürdürülmesi II. Mahmud döneminin belirgin niteliğini oluşturmaktadır. [52] II. Mahmud saltanatı, Batılılaşma'nın devlet felsefesi haline gelmeye başladığı dönem olarak aktarılmaktadır. Açıkça ifade edilmemesine rağmen reformların hedefinin Batılılaşmak olduğu anlaşılmaktadır. [53]

Bu dönemin ıslahat programına bakıldığında, II. Mahmud'un kendinden önce Batılılaşma çabası gösteren III. Selim dönemi programında olduğu gibi askeri alana öncelik verdiği görülmektedir. Sultan II. Mahmud'un tarih bilinci olan, geçmiş tecrübelerin verdiği mesajı iyi okuyan önemli bir devlet adamı portresine sahip olduğu

---

[47]Enver Karal, "*Gülhane Hatt-ı Hümayunu 'unda Batı'nın Etkisi*" **Tanzimat**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2019, s.118.
[48] Kemal Beydilli, *"Mustafa IV",* **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: XXXI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2011. s. 285.
[49] Shaw, a.g.e, s. 333.
[50] Kemal Beydilli*, "Mahmud II",* **TDV İslâm Ansiklopedisi,** Cilt: XXVII, Ankara 2011. s. 352-357.
[51] H.Von Moltke, **Moltke'nin Türkiye Mektupları**, (Çeviren: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul 2016, s. 279.
[52] Beydilli, a.g.m, . s. 352-357.
[53] Kemal Karpat, **Osmanlı'da Değişim Modernleşme ve Uluslaşma**, İmge Kitabevi, Ankara 2006, s.131.

aktarılmıştır. Bu farkındalığın doğal sonucu olarak; padişah deviren, ıslahatlara şeriat adına karşı çıkan, savaşa gitmemek için türlü bahanelere sığınan, halktan haraç toplayan, esnaflık yapan bir ocak haline dönüşen Yeniçeri Ocağını kaldırmıştır. Bu olay tarihi kayıtlara Vaka-i Hayriye (hayırlı olay) olarak geçmiştir. [54] Ocağın kaldırılmasıyla reformların önündeki en büyük engel kalkmış; Batılılaşma yolu bir kez daha açılmıştır. [55]

1826-1839 yılları arasındaki dönemi kapsayan II. Mahmut ıslahatları, sultanın Batılılaşma yolundaki kararlılığını ortaya koymaktadır. On sekiz yıllık hükümdarlık süresinde Sultan Mahmut, mevcut kurum ve kuruluşlarla ülkeyi yönetemeyeceğini anlamış ve devlet örgütlenmesinin örneklerini, Batı ülkelerinin örneklerinde aramıştır. [56] Bu dönemde klasik Osmanlı yönetim birimi olan Dîvân-ı Hümâyun'un yerini Avrupa tipi bakanlıklar almıştır. Güçlü devlet adamları yerine, istediği zaman farklı kişileri atayabileceği bakanlardan oluşan bir hükümet kurmayı amaçlayan II. Mahmut'un, mutlak monarşinin uygulandığı ve bakanların kral tarafından atandığı Avusturya ve Prusya modellerini örnek aldığı düşünülmüştür. [57]

III. Selim'in başlattığı diplomasi atağı bir süre kesintiye uğramışsa da II. Mahmut döneminde devam ettirilmiştir. [58] II. Mahmut, Tanzimat'ın mimarlarından Mustafa Reşit Paşa'yı 1834'te Paris'e, 1836'da Londra'ya büyükelçi olarak atamıştır. [59]

XIX. yüzyıl Batılılaşma hareketlerinin lokomotifi yurt dışında görev yapmış, tecrübeli devlet adamları olmuştur. [60]

1838'de kuruluş fermanında görevi "Tanzimat-ı Hayriyye'nin müzakeresi'' olarak ifade edilen, ıslahatların oluşturulmasında ve yürütülmesinde önemli görevler üstlenecek olan Meclis'i Vâlâ kurulmuştur. Meclisin kuruluş fermanında "Tanzimat'ın Müzakeresi'' ifadesi yer alır. Bu ifade, Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye'nin, 3 Kasım

[54] Yılmaz Öztuna, **II. Mahmud**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 89.
[55] Baykara, a.g.e, s. 101.
[56] Moltke, a.g.e, s. 279.
[57] Ali Akyıldız, **Tanzimat Dönemi Osmanlı Merkez Teşkilâtında Reform (1836-1856)**, Eren Yayınları, İstanbul 1993, s. 63.
[58] Gül Akyılmaz, **Siyasi Tarih,** Seçkin Yayınları, Ankara 2019, s. 153.
[59] Kemal Beydilli, *"Mustafa Reşid Paşa"* **TDV İslâm Ansiklopedisi,** Cilt: XXXI, Ankara 2011. s. 348.

[60] Akyıldız, a.g.e, s. 177.

1839 tarihinde ilân edilecek olan Tanzimat'ın ön hazırlığını yapacak öncü bir kurum olduğunu göstermektedir.

II. Mahmut dönemi ile Tanzimat dönemi arasındaki organik bağı ortaya koyması bakımından bu meclis çok önemli bir kurum olmuştur. [61]

II. Mahmut, Mora isyanı (1821) sonrasında devletin tercüme işlerini yöneten Rum tercümanların işine son vermiş, bu göreve Müslümanların getirilmesini sağlamak için Bab-ı Ali'de Tercüme Odası'nı kurdurmuştur. Tercüme Odası'nın kuruluş aşamasında gerekli niteliklere sahip Müslüman vatandaş bulmakta sıkıntı çekilmiştir. Tercüme Odası'nın eğitime öncelik veren yapısı ve bürokratik görevleri dolayısıyla, zamanla Müslüman kalemiye memuru tipinin oluşmasında önemli bir merkez haline gelmiştir. Diplomat kökenli devlet adamları ve bu Oda'dan yetişen kadrolar Tanzimat'ın hazırlayıcıları olmuşlardır. [62]

Batılılaşma yolunda Sultan II. Mahmut'un ıslahat programındaki kıyafet düzenlemeleri orduda başlamış, zamanla devlet memurları ve padişahın kıyafetlerine kadar genişletilmiştir. II. Mahmud, giyim ve kuşamıyla devlet adamlarına model olmuş, bir süre sonra devlet görevlilerinin de Batı tarzı üniforma ve pantolon tercih ettikleri görülmüştür. [63] Sultanın ıslahat programı kılık kıyafetle sınırlı kalmamıştır. Sultan II. Mahmut, hanedanın XV. yüzyıldan beri ikamet ettiği Topkapı Sarayı'ndan, mimarları Garabet Balyan ve Nigoğos Balyan olan, Barok mimari tarzı ile inşa ettirilmiş Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır. Saray, mobilya ve aksesuarlarıyla da Avrupa tarzında döşenmiştir. [64] Sultanın Batılı yaşam tarzı törenlere de yansımış, diplomatlar Osmanlı protokolüyle değil Avrupa protokolüyle kabul edilmeye başlanmıştır. Elçiliklerde düzenlenen opera, bale ve konser etkinliklerine katılan padişah, kendisi de kabul törenleri düzenlemiştir. [65]

İtalya asıllı müzisyen Donizetti'nin yardımıyla 1836'da Batılı müzisyenleri İstanbul'a getirten sultan, Hassa müzisyenlerine konserler verdirmiştir. Osmanlı müziğine 28 yıl

---

[61] Mehmet Seyitdanlıoğlu, "*Tanzimat'ın Ön Hazırlıkları ve Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye'nin Kuruluşu (1838-1840)",* **Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri,** (28-30 Haziran 1989), İstanbul 1990.
[62] Bilal Eryılmaz, **Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme**, İşaret Yayınları, İstanbul 2017, s. 64.
[63] Karal, **Osmanlı Tarihi Nizam-ı Cedid… s**. 158.
[64] Shaw, a.g.e, s. 80.
[65] Öztuna, a.g.e. s. 98.

hizmet eden Donizetti, Batı müziği eğitimleri vermiş, bu alanda öğrenciler yetiştirmiştir. [66]

II. Mahmut, Avrupalı sanatçıların yaptığı resimlerini, resmî kurumlara astırmaya başlamış, hatta Şeyhülislam'a resmini göndermekten de imtina etmemiştir. Osmanlı toplumunun kültürüne yabancı, dini kültüre aykırı "resmî kurumlara portelerinin asılması" girişiminde, padişahın ısrarcı tutumu ve ıslahat adına birtakım yanlışlıkların yapılması muhaliflerinin işine yaramıştır. Sonuç olarak II. Mahmut reformları topluma nüfuz etmemiş, padişah öldükten sonra resimlerin üzeri kapatılmıştır.

Kendisine yönelik muhalefeti kırmak ve toplum düşüncesinde oluşan olumsuz yargıyı gidermek isteyen sultan II. Mahmut, görünüşte de olsa dine sadakatini göstermek için gayret etmiştir. 1837 yılındaki fermanında Müslümanların beş vakit namazı cemaatle kılmalarını emretmiş, aksi halde cezaya maruz kalınacağını ifade etmiştir. Cemaatle kılınan Cuma namazı istisnası hariç, İslâm dininde namazların cemaatle kılınması yolunda herhangi bir emir olmadığından padişahın bu fetvasının, "gâvur padişah" ithamını hafızalardan silmek için hazırladığı düşüncesi öne sürülmüştür. [67]

II. Mahmut döneminde yenileşme adına gerekli gereksiz yapılan programsız uygulamalar, toplum kültürüne aykırı birtakım hükümler ve pratikteki radikal uygulamalar toplumun birçok kesiminin reformlara muhalefet etmesine neden olmuştur. Sonuç olarak, halka hitap etmeyen bu reformlar beklenen sonuçları vermemiştir. Bu dönem uygulamalarında önemli yer tutan Batılılaşma, içerikten ziyade görüntüde kalmıştır. Bu anlamda köklü bir yenilik olarak düşünülmemektedir. Tanzimat Dönemi yenileşme hareketleri bu düşünceyi doğrular niteliktedir. [68]

[66] Shaw, a.g.e, s. 79.
[67] Baykara, a.g.e, s. 56.
[68] Karal, **Osmanlı Tarihi Nizam-ı Cedid …** s. 144.

3. OSMANLI'DA BATILILAŞMA EVRELERİ

3.1. Tanzimat Fermanı

Tanzimat'ın, II. Mahmut reformlarıyla, 1830'lu yıllarda ön hazırlıklarının yapıldığı söylenebilir denmektedir. Dönemin ne zaman sona erdiği konusu tartışmalıdır. Bazı tarihçiler Tanzimat'ın Sadrazam Ali Paşa'nın ölüm tarihi olan 1871'de sona erdiğini veya II. Meşrutiyet'e kadar devam ettiğini iddia etse de I. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1876 yılı ya da Meb'usan Meclisi'nin tatil edildiği 1878 yılı Tanzimat döneminin sonu olarak kabul görmüştür. [69]

İlk kez 1838 yılında II. Mahmut döneminde kurulan ve başkanlığına Mustafa Reşit Paşa'nın getirildiği Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye'nin kurulmasına ilişkin fermanda, Tanzimat-ı Hayriye'nin Müzakeresi ifadesi, II. Mahmut'la takipçileri arasındaki sürekliliği ortaya koyan önemli bir gösterge olmuştur. [70]

Tanzimat dönemi, II. Mahmut'un 1830'larda başlattığı Batılılaşma temelli ıslahatların genişletilerek uygulamaya konulduğu bir süreç olarak kabul edilmiştir. Hazırlanan Tanzimat programının uygulanması durumunda, devletin içinde bulunduğu kaostan çıkabileceğine dair bir beklenti söz konusu olmuştur. Bu beklentiyle, idari, iktisadi, hukuki ve sosyal alanlar başta olmak üzere, uygulamaya konulan yenilik ve düzenlemeler dönemin temel gündemini oluşturmuştur. Tanzimat döneminde devlet yönetiminden, vatandaşın eğitimine, düzenlenen vergi kanunundan, etnik kimlik ve dini farklılıkların günlük hayat pratiğinden kaldırılmasına kadar geniş bir yelpazede sistematik düzenlemelere gidilmiştir. Kapsamlı reformlarla Osmanlı Batılılaşması'nın ön hazırlıkları oluşturulmuştur. [71]

Tanzimat Fermanı'nda özellikle devlet görevlilerini de kapsayacak biçimde can ve mal güvenliğinin sağlanması, iltizam sisteminin kaldırılması ve yeni vergi düzenine

[69] Akyıldız, a.g.e, s. 180.
[70] Seyitdanlıoğlu, a.g.e, s. 127.
[71] Seyitdanlıoğlu, a.g.e, s. 430.

geçilmesi, askerlik süresinin kısaltılması, mensup olunan dine bakılmaksızın halkın yasalar önünde eşitliği gibi hükümlere yer verilmiştir. [72]

Fermanda Avrupa yasalarında bulunan temel prensiplere yer verilmiş olması; Osmanlı Devleti tarihinde, Avrupa yasalarından ilk kez alıntı yapılmış olması sebebiyle ayrıca önemlidir. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşmasına adını veren ferman, anayasal nitelik göstermektedir. Padişahın sınırsız yetkilere sahip olması ilk kez hukuka dayalı olarak sınırlandırılmış, Osmanlı ülkesine Avrupa kaynaklı hukukun girişi başlamıştır. [73] İslam fıkhının bir bölümüyle Batı kaynaklarından alıntılanan kanunların birlikte uygulanışı, kurallar ikiliği doğurmuştur. Bununla birlikte işkenceler azalmış; köle ticareti ve kölelik İstanbul'da tamamen kaldırılmıştır. [74]

Halkın eğitimine yönelik en etkili araçlardan biri olan gazete, Sultan II. Mahmut zamanında çıkan Takvim-i Vekayi' adlı gazetedir. Tanzimat dönemi entelektüellerinin çıkardığı Tercüman-ı Ahval, halka meşrutiyet hürriyet gibi kavramları benimsetmeyi hedeflemiştir. 1860'ta çıkmaya başlayan Tercüman-ı Ahval haftada bir yayımlanmıştır. Tanzimat aydınlarının amacı ise halkı aydınlatmak olmuştur. [75]

XIX. yüzyılda Osmanlı toplumu, yenileşme politikaları kapsamında o zamana kadar ki kapalı toplum yapısından sıyrılarak çözülme sürecine girmiştir. Osmanlı sarayının kılavuzluğunda başlayan Batılılaşma ve Osmanlı Ülkesinde yaşayan yabancı cemaatlerle başlayan yakın ilişkiler sözü edilen çözülmede etkili unsurlar olmuştur. Sürecin görülebilen yansımalarının başında geleneksel yaşam biçimlerinin terkedilmesi gelmektedir. Batı ile kurulan ilişiklerin yansıması olarak Osmanlı'da yaşam pratikleri değişmeye başlamıştır. Toplumda yeni kültürel değerlerin ve davranışların görünmesi, eğlence anlayışlarının farklılaşması, rejime dair muhalif görüşlerin konuşuluyor olması, yeni düşüncelerin ifade edilebilir olması somut değişimler olarak görülmüştür. [76]

---

[72]Ahmet Nohutçu, **Anayasa Hukuku**, Savaş Yayınevi, Ankara 2019, s. 25.
[73] Taner Timur, "*Tanzimatçılığın Vardığı Nokta"*, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Ansiklopedisi**, Cilt: I, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 145.
[74] Bülent Tanör, "*Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış",* **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** Cilt: I, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 16.
[75] Nurettin Güz, *"Osmanlı Basını*", **Selçuk İletişim Dergisi**, 1(3), Konya 2000, s. 40-57.
[76] Nazife Güngör, **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.177.

Yurtdışına eğitim için gönderilen gençlerin Batı kültürünü benimsemiş olarak ülkeye dönmeleri, şehirde eğlence yerlerinin çoğalması, Avrupa kökenli modanın İstanbul'daki halklar için çekici olması gibi farklılaşmalar kısa sürede dönüştürücü etkisini göstermiş; İstanbul'da günlük hayat geleneksel çizgisinden ayrılmıştır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte toplumda statü grupları oluşmuş, bu gruplar estetik algıda farklılık yaratan objeler talep etmiştir. Osmanlı el sanatları ürünleri, toplumun bu kesimine hitap edecek çeşitliliğe sahip değildir. XIX. yüzyılda yurt dışından getirilen dekoratif objeler İstanbul piyasasına girmiştir. Osmanlı'nın elit tabakası, yurt dışından gelen bu eşyalara sahip olmayı, toplumun diğer tabakalarıyla kendi arasındaki farkın görülebilir olması sebebiyle önemsemiş olmalıdır. Bu nedenle olsa gerek İstanbul'daki pek çok konak yabancı objelerle doldurulmuştur. [77] Batılılaşma sürecinin somut kültürel yansımalarından biri de kıyafet yenilikleri olmuştur. 1829'da başlayan kıyafet reformunda; cübbe ve sarık dini otoritenin kıyafeti olmuş, siviller için fes, her çeşit başlığın yerini almıştır. Cübbenin yerini pelerin alırken; mücevherler, kürklü giysilerden vazgeçilmiştir. Kıyafet değişiminin tümünde Sultan II. Mahmut ilk örnek olmuştur. [78] Giyim kuşamda değişim aslında II. Mahmut döneminde başlamış, Osmanlı üst tabakası batılı giyim kuşam özelliklerini ve Batılı davranış kalıplarını Osmanlı kültürüne taşımıştır. Toplumsal tabakalaşma, sosyal yaşamda kıyafetle temsil edilmiştir. [79]

Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu, yüzyıllardır yaşadığı medeniyeti terk ederek, asırlardır mücadele halinde bulunduğu Avrupa medeniyetine dâhil olduğunu ilan etmiş, Batı'nın değerlerini Tanzimat Fermanı'yla açıkça kabul etmiştir. [80] Yapılan birçok yeniliğe rağmen, Osmanlı devlet yapısına ve sosyo kültürel düzenine yabancı kalan Tanzimat Fermanı ile imparatorluğun dağılmasının önüne geçilememiştir. Bürokrasinin dayatması olan ferman, batı kurumlarını taklit etmiş, batı medeniyetini oluşturan bilimsellik, özgürlük, demokrasi gibi medeniyet oluşturan kavramları gündemine almamıştır. [81]

---

[77] Alpay Kabacalı, **Türkiye'nin 150 Yıllık Toplumsal Tarihi Kesitler, Osmanlı'nın Son Yetmiş Beş Yılı**, Creative Yayıncılık ve Tanıtım, İstanbul 1999, s. 111.
[78] Lewis, a.g.e, s. 103.
[79] Meriç, a.g.e, s. 52.
[80] Reşat Kaynar**, Mustafa Reşit Pasa ve Tanzimat**, TTK Basımevi, Ankara 1985, s. 97.
[81] Seyitdanlıoğlu, a.g.e, s. 355.

3.2. Islahat Fermanı

Tanzimat dönemi 1839-1876 yılları arasında geçen dönem olarak kabul görürken Islahat Fermanı'nın ilanından (1856) Kanuni Esasi'ye (1876) kadar geçen 20 yıllık dönem Islahat Fermanı Dönemi olarak adlandırılmaktadır. [82]

Osmanlı Devleti'nin daha önce ilan ettiği fermanlardan oldukça farklı içeriğe sahip olan Islahat Fermanı, ilan ediliş tarihi dikkate alındığında Tanzimat Fermanı'ndan farklılık göstermektedir. Osmanlı, geçmişteki düzenlemeleri devlet iradesi ile gerçekleştirmişken, Islahat Fermanı'nın ilanını zorunlu kılan dış ve iç gerekçeler olmuştur. Fermanın ilan edilmesinin temel nedeni olarak Kırım Savaşı (1853-1855) ve sonrasında gerçekleştirilen Paris Kongresi olduğu aktarılmaktadır. (25 Şubat 1856). Rusya ve Avrupa'nın Osmanlı Devleti üzerinde yürütmüş oldukları politika doğrultusunda, amaçlarına ulaşmak için Osmanlı'da yaşayan gayrimüslim halkları kullanmaları Kırım Savaşı'nın nedeni olarak belirtilmektedir. Sözü edilen savaş öncesinde Osmanlı açısından içte ve dışta durum iç açıcı değildir. Avrupa'da Osmanlı topraklarını paylaşmak maksadıyla gizli toplantılar yapmışlardır. [83] İngiltere ve Fransa Osmanlı Devleti'ni kendi yanlarında tutarak ve Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü koruyarak kendi çıkarlarına hizmet etmesini istemişlerdir. Osmanlı'nın Rusya hâkimiyetine girmesi, menfaatleri açısından risk oluşturmuştur. Osmanlı'nın yanında ya da karşısında proje yürüten bütün devletlerin, gayrimüslimlerle ilgili talepleri ve gayrimüslimlerin hakları üzerinden yürüttükleri politikaları varlığı bilinmektedir. [84]

Kırım Savaşı'nın başlamasıyla, Avusturya'nın çağrısı üzerine Viyana'da toplanan büyük devletler birtakım kararlar almışlardır. Buna göre Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak bütünlüğünün korunması, Rusya'nın işgal ettiği Eflâk ve Buğdan'ı boşaltması, gayrimüslim tebaanın durumlarının düzeltilmesi için önlem alınması verilen kararlar olmuştur. Konferansta alınan kararlara göre; gayrimüslim vatandaşlar kanun önünde eşit olacak, bütün Osmanlı tebaası etnik köken ve mezhep farkı dikkate alınmaksızın

[82] Gazi Erdem," *Islahat Fermanı'na Yeniden Bir Bakış*", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** S. 51, Ankara 2010, s.328.
[83] Mustafa Çufalı, "*Osmanlı Reformlarına Yönelik İngiliz Politikası,"* **Yeni Türkiye Yayınları**, 2000, s. 214-225.
[84] Çufalı, a.g.e. s.214-215.

memur olabilecek, kolektif mahkemeler kurulacak ve Hıristiyanların şahitliği geçerli sayılacak, cizye kaldırılacaktır. Alınan kararlar Rusya'ya bildirilmiştir. [85]

Çarın, alınan kararları ültimatom kabul etmesi ve dayatmayı reddetmesiyle savaş başlamıştır. İngiltere, Fransa Osmanlı İmparatorluğu'nun yanında savaşa girmiştir. [86]

Müttefikler karşısında savaşı kaybeden Rusya, Osmanlı İmparatorluğu'nu tasfiye etme politikasından vazgeçmiş, Osmanlı toprakları üzerinde bağımsız devletler kurulması planını uygulamaya koymuştur. Islahat Fermanı'nın ilanını destekleyerek, gayrimüslimlerin imparatorluktan kopmasını, menfaatleri açısından doğru bulmuştur. Rusya, fermanın ilanıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun içişlerine karışma imkânını da artırmıştır. [87]

Yukarıda sözü edilen büyük devletlerin baskılarının yanı sıra, Osmanlı Devleti için Islahat Fermanı'nı zorunlu kılan oldukça zorlayıcı siyasî ve ekonomik iç sebepler vardır. Tanzimat Fermanı'ndan Kırım savaşına kadar geçen süreçte, Osmanlı tebaasına bazı güvenceler verilmiştir. İdari meclislerde gayrimüslimlerin üye olmalarının yolu açılmış, yargısız idama son verilmiş, işkence yasaklanmıştır. Kurulan karma mahkemelerin düzenli olarak görev yapmaları sağlanmış, reayanın durumu eskiye kıyasla daha iyi hale getirilmiştir. Ayrıca mezhep değişimi de serbest bırakılmıştır. [88] Tüm bu reformlara rağmen Müslümanların, gayrimüslimleri kendilerinden aşağıda gören tutum ve davranışları değişmemiştir. Eşitlik, Osmanlı kültürüne henüz yabancı bir kavramdır. Toplum yaşamında gayrimüslim tebaayı Müslümanlarla eşit duruma getirecek böyle bir ferman, himaye bahanesiyle Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışılmasına engel olmuş, "Osmanlılık" fikrinin oluşması için pozitif bir zemin hazırlamış ve Fransız nasyonalizmiyle başlayan milliyetçilik akımının etkilerini azaltmıştır.

Osmanlı'nın İktisadi çöküşü, Islahat Fermanı'nın ilanını hazırlayan zorlayıcı iç sebeplerden biri olmuştur. Osmanlı ekonomisi, düzenli bir vergi sisteminin kurulamaması, paranın değerinin sabit tutulamaması sonucu çökme sürecine girmiştir.

---

[85] Erdem, a.g.m, s.331.
[86] Karal, Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi**, Cilt: V, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 236.
[87] Karal, **Osmanlı Tarihi**... s. 236.
[88] Lewis, a.g.e, s. 116.

Kapitülasyonlar ve yabancı devletlere tanınan ayrıcalıkların artarak devam etmesi, devlet bütçesindeki açıklar ve bunların sonucunda büyük tutarlarda dış borçlanmaya gidilmesi, devletin ekonomik çöküşünü hazırlamış ve Islahat Fermanı'nın ilan edilmesi için en önemli dâhili gerekçelerden birisi olmuştur. [89]

İçte ekonomik buhranlarla boğuşan Osmanlı Devleti, dışta güçlü devletlerin diplomatik baskısı altında kalmıştır. Viyana'da düzenlenecek olan ikinci konferansın yaklaştığı dönemde, Hıristiyan tebaanın hakları üzerine müttefikleri memnun etmeye yönelen Bab-ı Ali, Meclis-i Meşvereti toplayarak durumu ayrıntılarıyla ele almıştır. Bu çerçevede Hıristiyanların şahitliği, memur olarak istihdamları, askere alınmaları, mabetlerin tamir ve inşası, kendilerine verilecek rütbeler, ayrıntılı olarak görüşülmüştür. Meclis, verilecek hakların şeriata uygunluğu meselesi üzerinde özellikle durmuştur. Alınan kararlar 28 Mart 1855'te uygulamaya konulmuştur. [90]

"Avrupa Uyumu" içinde yer almak isteyen Osmanlı Devleti, Paris Kongresi'ne katılan devletlerin barış antlaşmasına gayrimüslim tebaa hakkında herhangi bir madde eklemelerine engel olmak istemiştir. Paris görüşmelerinden önce Islahat Fermanı hazırlanmıştır. Fermanın içeriği Ali Fuad Paşa, İngiltere, Fransa ve Avusturya büyükelçileri tarafından oluşturulmuştur. Birer kopyası da Paris Kongresi'ne katılacak devletlere gönderilen Islahat Fermanı, Bab- ı Ali de 18 Şubat 1856'da gayrimüslim din adamları ile bazı devlet temsilcilerinin katıldığı bir törende okunmuştur. [91]

25 Şubat 1856'da Avrupa Devletleri'nin temsilcileri, Viyana'da görüşülen esaslar üzerinden imzalanacak bir barış antlaşması için Paris'te toplanmışlardır. Yapılan 24 toplantının sonunda, 34 maddelik barış antlaşması 30 Mart 1856'da Paris'te imzalanmıştır. [92]

Bu antlaşmayla, İmparatorluğun iç işlerine karışmayacaklarını taahhüt eden büyük devletler, antlaşmaya rağmen devleti baskı altına almışlar; ıslahatların çıkarları doğrultusunda uygulanmasını istemişlerdir. Paris Antlaşması, Osmanlı için yabancı

[89] Karal, **Osmanlı Tarihi**... s. 203.
[90] Karal **Osmanlı Tarihi**… s. 205.
[91] Erdem, a.g.m, s.334.
[92] Yıldız, a.g.m. s. 8.

devletler karşısında bir garanti oluşturmamıştır. Bu anlaşma, imzalayan devletler için Osmanlı Devleti üzerinde anlaşmazlıkların ve rekabetin kaynağı haline gelmiştir. [93]

Islahat Fermanı, gayrimüslimlerin din ve vicdan özgürlüğü konularını düzenleyen, halk arasında dini farklılıklara dayalı tutum ve davranışları kaldırarak eşitlik getiren ve bu içerikle ilgili yapılacak düzenlemeleri sıralayan bir fermandır. Islahat Fermanı Gülhane Hattı Hümayunu'nun ikinci dönemi olarak değerlendirilmektedir. Ferman, Tanzimat dönemine kadar hâkim millet durumunda olan Müslümanlardan bu ayrıcalıklı durumu almış, din farkı gözetmeksizin "Osmanlı" anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır. [94]

Islahat Fermanı'ndaki yenilikler ve sonrasında yapılan düzenlemelerle Osmanlı gayrimüslim halkları, modern dünyada azınlıkların sahip oldukları hakları elde etmişlerdir. Ancak kendilerine verilen ayrıcalıkları, düşünce ve gelişme alanlarında kullanmaktan ziyade daha çok siyasi arenada menfaatleri doğrultusunda kullanmışlardır. Batılılaşma yolunda "Osmanlı" anlayışını yerleştirmesi beklenen reformlar, çöküşe giden süreci hızlandırmıştır. Avrupa'nın baskısı, azınlıkların reformlar üzerinden yürüttükleri mesnetsiz siyaset Islahat Fermanı'ndan beklenen sonucu getirmemiştir. [95]

3.3. Kanun-i Esasi

III. Selim'in ıslahatlarıyla ön hazırlık yapan, II. Mahmut'la devam eden, Tanzimat'la hızlanan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı Devleti'nde yeni bir aydın kesimin oluşmasına zemin hazırlamıştır. [96] Tanzimat ile önceki dönemlerden gelen Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı ülkesinde oluşturduğu değişiklikleri benimseyen ve destekleyen bu yeni kuşak, Genç Osmanlılar olmuştur.

Bu kuşak, zamanla Tanzimat'ın oluşturduğu reformları yeterli bulmamış, Avrupa düzeyine ulaşabilmek için yeni reformlara olan ihtiyacı, Genç Osmanlılar Cemiyeti'ni

---

[93] Karal, Osmanlı Tarihi, s.315.
[94] Bilal Eryılmaz, **Osmanlılarda Millet Sistemi**, Ağaç Kitabevi, Ankara 1992, s. 259.
[95] Karal, Osmanlı Tarihi, s.315
[96] İhsan Güneş, "*Türk Parlamento Tarihi Meşrutiyet'e Geçiş Süreci: I. ve II. Meşrutiyet*", **Türkiye Büyük Millet Meclisi Vakfı Yayınları**, Cilt: I, Ankara 1984, s. 24.

kurarak ortaya koymuştur. I. Meşrutiyet'in ilanıyla Osmanlı'nın siyasal ve sosyal yapısını değiştirmeyi hedefleyen Genç Osmanlılar, Fermanın ilanında önemli rol oynamıştır. [97] Padişahın mutlak otoritesine karşı ilk muhalefeti oluşturan Genç Osmanlılar, Tanzimat aydınlarını mutlak otoriteye boyun eğmekle itham etmiştir. İslam geleneğindeki kavramlara yeni anlamlar yükleyerek anayasal düzenin niteliklerini incelemişlerdir. [98]

Genç Osmanlılar, Tanzimat'ın idari, ictimai ve hukuksal yapısının yeterli muhtevaya sahip olmadığını, hedeflenen devletin oluşmadığını, ideallerin gerçekleşmediğini iddia ederek Tanzimatçılara karşı şiddetli muhalefete başlamışlardır. Genç Osmanlılar, mutlakiyetçi Tanzimat aydınlarını sömürgeye boyun eğdikleri, parlamenter sistemi anlamadıkları, toplumu tabakalara bölerek bir "üst tabaka" oluşturdukları gerekçesiyle de eleştirmişlerdir. [99] Ayrıca Osmanlı'nın yerel ve milli kültürünü baltaladıklarını iddia etmişlerdir. Mutlak otoriteye karşı duran Genç Osmanlılar, dönemin padişahı Abdülaziz'in de devlet yönetimi için gerekli liyakate sahip olmadığını iddia ederek otoriter tutumunu eleştirmişlerdir. Bu duruma engel olmanın formülünü, parlamenter sisteme geçmek olarak kabul etmişlerdir. İslami değerlere bağlı kalarak Batı'dan alınan kavramlara denk olanları Osmanlı bürokrasisiyle bütünleştirmeye çalışmışlardır. [100]

Genç Osmanlıların, devletin içinde bulunduğu genel kriz ortamı için çözümleri, karma unsurlardan oluşan Osmanlı toplumunda "biz" bilinci oluşturabilecek olan "Osmanlı Yurttaşlığı" kavramı olmuştur. Genç Osmanlıların temsil ettiği bu düşüncelerin yansıması olarak; vatandaşlar arasında eşit yaşam koşulları, yerel seçimler, özgürlük güvencesi, temsili kuruluşlar gibi maddeler ilk Osmanlı Devleti anayasasında yerini almıştır. [101] Bu gelişmeler esnasında tahta geçen II. Abdülhamit (1876-1909) Meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalmıştır.

---

[97] Oral Sander, **Anka'nın Yükselişi ve Düşüşü,** İmge Kitabevi, Ankara 2008, s. 257.
[98] Yılmaz Kızıltan, *I. Meşrutiyet'in İlanı ve İlk Osmanlı Meclis-İ Mebusanı*, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmış Doktora Tezi, 1994.
[99] Güneş, a.g.e, s. 28.
[100] Sander, a.g.e, s. 261.
[101] Hakan Türkkan, *"Osmanlı Devleti'nde Demokratikleşme ve Kanun-i Esasi'nin Demokratik Hüviyeti*" Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt 3, Özel Sayı, 2018, s.372. Erişim tarihi: 18.12.2022.

Osmanlı Devleti'nde Meşrutiyetin ilanını zorunlu kılan yalnızca dâhili zorunluluklar olmamıştır. Nasyonalizmin etkisiyle ayaklanan Bosna Hersek ve Bulgarlar gibi etnik grupların ayaklanmaları ve Balkanlarda uygulanan ayrılıkçı siyaset gerekçesiyle Avrupa Devletleri'nin bu durumu bahane ederek baskılarını artırması devleti zorlayan dış etkiler olmuştur. Harici baskılar Osmanlı'yı Anayasal düzene geçmesi konusunda zorlamış, aksi halde toprak kayıpları yaşayabileceği ön görülmüştür. Kırım Savaşı sırasında alınan dış borçların ödenememesi, hükümetin faizleri düşürüp vadeyi uzatmak için çabalaması ve Rusya'nın harp hazırlıkları, anayasal düzene geçişi zorunlu kılmıştır. [102] Bu gelişmeler üzerine Osmanlı Devleti, vatandaşlarının hak ve özgürlüklerini güvence altına alacak, toplumda bütünleşmeyi sağlayacak, adaleti egemen kılacak olan anayasa görüşmelerini Mithat Paşa'nın başkanlığında başlatmıştır. [103]

Kanun-i Esasi'yi hazırlamak üzere II. Abdülhamit tarafından komisyon oluşturulmuştur. Bu komisyonda Namık Kemal, Mithat Paşa, Süleyman Paşa ve Ziya Paşa gibi isimler yer almıştır. "Cemiyet-i Mahsusa" adlı komisyonun hazırladığı 66 maddelik Kanun-i Esasi, Abdülhamit'in onayı ile 1876'da ilan edilmiştir. [104] Kanun-i Esasi 1831 Belçika Anayasası ve 1850 Prusya Anayasası örnek alınarak hazırlanmıştır. 119 madde ve 13 bölüm ihtiva eden Osmanlı'nın ilk anayasası Kanun-i Esasi koşullu bir anayasa niteliğinde olmuştur. [105] Din özgürlüğünü ve hakları güvence altına alan maddeler ihtiva eden bir anayasa olmasına rağmen düşünce özgürlüğünden bahsedilmemiştir. Hak ve özgürlükleri uygulama pratiğinde, güvence sağlayacak bir mekanizma kurulmadığı için kuvvetli bir "Osmanlı Bilinci" oluşturulamamış; kişinin hak ve özgürlükleri padişahın inisiyatifine bırakılmıştır. [106]

Kanuni-ı Esasi halkın talebinden ziyade bürokrasinin elit kesimleri tarafından şekillendirilmiştir. Halkın bir işlevi olmasa da Meşrutiyetin ilanında padişahın mecbur bırakıldığı görülmektedir. [107]

---

[102] Oral, a.g.e, s. 258.
[103] Güneş, a.g.e, s. 49.
[104] Zafer Tunaya, **Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, Farklı Yayınları, İstanbul 2016, s. 84.
[105] İlber Ortaylı, **Osmanlı'da Değişim ve Anayasal Rejim Sorunu,** İş Bankası Yayınları, İstanbul 2019, s. 244.
[106] Ahmet Oğuz, **Birinci Meşrutiyet Kanun-ı Esasi ve Meclis-i Mebusan**, Grafiker Yayınları, Ankara 2011, s. 90.
[107] Oğuz, a.g.e, s.102.

Kanun-ı Esasi'ye yerleştirilen maddelerin ne kadar uygulanabilir olduğu tartışma konusu olmuştur. Ancak yaşanan gelişmeler Batılılaşma yolunda Osmanlı Devleti için ileri bir aşama olarak kabul edilmiştir. Tanzimat Fermanı'nda belirtilen hakları ve teminatları ileriye taşıyan Kanun-i Esasi, Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi halkın idare dışında bırakıldığı, monarşik yönetimlerde önemli bir aşama olarak kabul edilmiştir. Kanuni Esasi ile padişahlık kurumu bir anlamda güçlendirilmiş, yasama ve yürütmenin direkt padişahın denetimine bırakılmıştır. Meclis-i Mebusan'ın kanun yapma yetkisi sınırlanmış, kişi hak ve özgürlükleri muallakta bırakılmıştır. [108]

Batılılaşma yolundaki Osmanlı Devleti'nde I. Meşrutiyet, demokratik bir yönetim anlayışını yerleştirmekten ziyade bir hukuk devleti kurma çabası olmuştur. [109]

3.4. İkinci Meşrutiyet

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa'da gerçekleşen reform ve devrimler, Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkilemiştir. Avrupa'da yaşanan gelişmeler sonucunda Osmanlı, önemli reformist adımları atmış; Tanzimat'ı (1839) ilan ederek Osmanlı için ileri bir dönemi başlamıştır. Bu dönemde ictimai, idari, iktisadi ve hukuki ilerleme Osmanlı Devleti için yepyeni bir dönemin işareti olmuştur. Tanzimat'tan sonra uygulamaya konan I. Meşrutiyet ve Kanuni-ı Esasi, mutlakiyetçi yönetim anlayışından anayasal yönetime geçişin sembolü olmuş, II. Meşrutiyet, Batılılaşma serüveninin son halkasını oluşturmuştur. [110]

Osmanlı Devleti'nde 23 Aralık 1876'da ilan edilen I. Meşrutiyet ile başlayan anayasal süreç kısa sürmüş; Osmanlı – Rus Savaşı gerekçe gösterilerek Meclis, 1878 yılında, padişah II. Abdülhamit tarafından süresiz kapatılmıştır. Meşrutiyet'i ilan etmesi şartıyla Genç Osmanlılar tarafından tahta çıkarılan II. Abdülhamit, 1908 yılında ilan edilecek olan II. Meşrutiyet'e kadar ülke yönetiminde otoriter bir tutum sergilemiş; monarşi Osmanlı Devleti'ne tekrar hâkim olmuştur. [111]

---

[108] Bülent Tanör, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 133.
[109] Tanör, a.g.e, s.112.
[110] Tanör, a.g.e, s.115.
[111]Tanör, a.g.e, s.121.

Meclisin süresiz olarak kapatılması ve mutlakiyetçi anlayışın tekrar Osmanlı Devleti'ne hâkim olmasının ardından muhalif oluşumlar hızlanmıştır. Temel hedefleri tekrar meşrutiyete geçmek olan muhalifler, çeşitli cemiyetler kurarak mücadelelerine devam etmişlerdir. Yurt içinde ve yurt dışında varlık gösteren cemiyetlerden Avrupa'da faaliyet gösterenler Jön Türkler olmuştur. Özellikle eğitim kurumlarında geniş yankı bulan özgürlükçü fikirler, öğretmenler tarafından da desteklenmiştir. Sivil okullar ve Harp Okulu'ndaki özgürlük faaliyetleri ivme kazanmıştır. Sıkı denetim altında olmalarına rağmen öğrenciler, ülke yönetimi ile ilgilenmişlerdir. [112]

II. Meşrutiyet'in mimarı ve dönemin özgürlükçü hareketlerinin öncüsü olarak kabul gören İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kuruluşu Askerî Tıbbiye Mektebi'dir. "İttihadı Osmani" adıyla 1889'da kurulan cemiyet, Paris'teki Jön Türklerin başkanı Ahmet Rıza'nın önerisiyle "Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti" olarak değiştirmiştir.[113] Jön Türkler monarşik yönetime karşı olmalarına rağmen, ilan edilmesi için gayret ettikleri meşrutiyet yönetiminin devlet yönetiminde nasıl uygulanacağına dair fikir birliğine sahip olmamışlardır. Çünkü Jön Türkler adıyla bilinen cemiyetin farklı din, etnik köken ve ideolojiden insanların oluşturduğu bir grup olduğu kabul edilmiştir. Bu homojen yapının meşrutiyet kavramına yüklediği anlam farklı olmuştur. Müşterek idealin ise II. Abdülhamit'in tek adam yönetimine karşı takındıkları muhalif tavrı olduğu aktarılmıştır. Avrupa'da çeşitli bölgelere dağılmış Jön Türk gruplarını bir merkezde toplamak ve ortak bir yol belirlemek amacıyla 4 Şubat 1902 tarihinde Paris'te bir konferans düzenlenmiştir. [114] Konferansta istenilen sonuç elde edilememiş, Jön Türklerin içinde gruplaşma başlamıştır. Prens Sabahattin ve İttihatçıların lideri Ahmet Rıza Bey'in taraftarları birbirlerini eleştirirken aynı zamanda ülküleri doğrultusunda geliştirdikleri düşünceleri de yaymıştır. [115]

Bu İki grup arasındaki fikir ayrılığının temel sebebi Meşrutiyet'in nasıl ilan edileceği ile ilgiliydi denmektedir. Prens Sabahattin, özgürlük ortamının yeniden oluşturulması için Avrupa Devletleri'nin askeri ve siyasi müdahalesini doğru bulup savunurken, Ahmet Rıza Bey ve onun etrafında birleşenler bu yaklaşıma şiddetle karşı çıkmışlardır.

---

[112] Necdet Hayta, Uğur Ünal, **Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri,** Gazi Kitabevi, Ankara 2020, s. 62.
[113] Hayta, a.g.e. s.194.
[114] Kemal Karpat, **Türk Demokrasi Tarihi**, Timaş Yayınları, İstanbul 2021, s. 100.
[115] Rifat Uçarol, **Siyasi Tarih,** Der Yayınları, İstanbul 2019, s. 353.

Konferansta oluşan fikir ayrılıkları üzerine Prens Sabahaddin ve İsmail Kemal, Osmanlı Hürriyetperveran Cemiyeti'ni kurarak taraftarlarını bu cemiyette toplanmışlardır. Cemiyet, Osmanlı Devleti'nde İngiliz desteğiyle darbe yapmayı amaçlamıştır. [116] Ahmet Rıza Bey'in ekibi ise "Terakki ve İttihat Cemiyeti" kurmuş, propaganda faaliyetleri yürütmüştür. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Selanik teşkilatı, Balkanlarda ve Anadolu'da propaganda faaliyetine hız vermiştir. Memurlar, askerler ve halktan geniş bir taraftar kitlesi, cemiyetin faaliyetlerini desteklemiştir. Fransız nasyonalizminden sonra anayasacı istekleriyle taraftar toplayan İttihat ve Terakki Cemiyeti "Türk Milliyetçiliğini" savunmuştur. Cemiyetin amacı Osmanlı ülkesinin parçalanmasını önleyecek bir "Millet" ülküsü yaratmak, eğitimle "İlerlemenin" önünü açmak olmuştur. Osmanlı'nın içinde bulunduğu darboğaz İttihatçıların işini kolaylaştırmıştır. Halkın temel ihtiyaçlarını dahi karşılamakta zorluk çektiği bu bunalım döneminde, II. Abdülhamit yönetimi ciddi sıkıntılara düşmüştür. [117]

Muhalefet cephesinde bu gelişmeler yaşanırken Osmanlı Devleti milliyetçi akımların merkezi Balkanlardaki ayaklanmalarla uğraşmıştır. Avrupa'nın desteklediği bu ayrılıkçı ayaklanmalar, etnik köken ve din farklılıkları üzerinden beslenmiştir. Avrupa'nın aklıyla hareket eden Balkanlar, demografik yapıyı değiştirmek için Türklere karşı katliamlara girişmiş, Türkleri göçe zorlamışlardır. Katliamların sonucunda Balkanların birçok bölgesinde üç yüz bin Müslüman öldürülmüştür. Sayıları milyonları bulan Türkler, köylerini terk etmeye zorlanmış Osmanlı'nın farklı topraklarına sürülmüşlerdir. [118]

İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ulusçu tavrı ve gidişata karşı direnişi, 1906 yılı itibariyle önemli bir taraftar kitlesine sahip olmuştur. Halkın isyanı kışlalara da taşınmış; askerler ayaklanmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin öncülerinden Kolağası Ahmet Niyazi'nin 200 kişilik birliğiyle dağa çıkması genel ayaklanmanın ilk işareti olmuştur. Niyazi Bey dağa çıkmadan önce yayınladığı beyannamede anayasanın tekrar yürürlüğe girmesini talep etmiş, "Osmanlı Vatandaşlığı"na vurgu yapmıştır. Beyanname halk üzerinde ciddi bir tesir oluşturmuş, II. Abdülhamit'e

[116]Şükrü Hanioğlu, "*İttihat ve Terakki Cemiyeti*" Cilt: XXIII, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul 2001.
[117] Karal, **Osmanlı Tarihi...** s. 21.
[118] Uçarol, a.g.e, s. 343.

destek azalmıştır. Niyazi Bey'in dağa çıkmasıyla Jön Türk devrimi başlamıştır. [119] II. Abdülhamid iktidarına karşı güçlü bir muhalefet örneği gösteren İttihatçılar meşrutiyeti ilan ettirmiştir. Cemiyetin ideolojisi, içerde sık sık ayaklanan etnik unsurlara karşı mücadele etmek, imparatorluk sınırları içinde "Osmanlıcılık" anlayışı oluşturmak olmuştur. Ayrıca etnik unsurların haklarının korunmadığını iddia eden yabancı devletlerin iç işlerine müdahil olmalarına engel olmak istemişlerdir. [120]

Cemiyetin yoğun talepleri ve baskıları sonucu 24 Temmuz 1908'de anayasa yeniden yürürlüğe girmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanını takiben 19 Kasım'da seçimler yapılmıştır. 17 Aralık'ta Meclis açılmıştır. Osmanlı Devleti, padişahın yetkilerinin kısıtlandığı meşruti monarşi yönetimini uygulamaya koymuştur. Devlet rejiminin yansıması görünümündeki Mebusan Meclisi'nde, İmparatorluğu oluşturan etnik unsurların temsilcileri bulunmuştur. Meclisin ve Cemiyetin hedefi "Osmanlıcılık" ideolojisini hayata geçirmek olmuştur. [121] İttihatçılar meclise çoğunluk olarak girmeyi başarmıştır. Fakat seçilen mebuslar cemiyet ile yakın ilişkisi olamayan, cemiyetle bağları zayıf mebuslar olmuştur. İlerleyen zamanlarda bu uzaklık, ilişkilerde etkili olmaya başlamıştır. Çoğunluk olarak meclise giren cemiyete devleti yönetmek sorumluluğu düşmüştür.

Yönetimde tecrübe sahibi olmayan İttihat ve Terakki Cemiyeti ve bu ani yönetim değişikliği belli bir süre güç boşluğuna neden olmuştur. [122]

Rumların, Ermenilerin ve diğer etnik unsurların İttihat ve Terakki'nin ideoloji ve ülkülerine aykırı bir tutum içine girmeleri şiddetli anlaşmazlıklara neden olmuştur. Bu durum iç işlerinde muhalif gruplara ve dış müdahaleye zemin hazırlamıştır. Gruplar, kendi milliyetçi anlayışlarını ilan etmeye çalışmış, dini içerikli muhalif söylemler ön

[119] Uçarol, a.g.e, s. 372.
[120] Bayram Kodaman, "*İttihat Terakki ve Almanya*" **Yeni Türkiye**, Sayı: 44, Ankara 2002, s. 340.
[121] Kodaman, a.g.m, s. 343.
[122] Uçarol, a.g.e, s. 473.

plana çıkmıştır. İttihat ve Terakki'nin seküler metotları ve masonlarla görüşmeleri muhafazakârların tepkisini çekmiştir. [123]

31 Mart'a doğru ilerleyen süreçte Osmanlı, dış politikada ve iç işlerinde ciddi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Halkın meşrutiyet yönetimini tam olarak kavramamış olması, askerlerin siyasete girmesi, memurluklara askerlerin atanması ve eski düzeni isteyen bir kitlenin olmasının başlıca sıkıntılar olduğu aktarılmıştır. Gazetelerdeki köşe yazıları hükümete ciddi eleştiriler yöneltmiş, bu muhalif yazılar halkı etkilemiştir. İttihat ve Terakki'nin sıkı muhalifi Gazeteci Hasan Fehmi Bey'in faili meçhul olan bir cinayete kurban gitmesi tepkileri daha da artırmıştır. [124]

31 Mart Vakası olarak tarihte yerini alan isyan, Taşkışla'da bulunan 4. Taburun 13 Nisan'da ayaklanıp subaylarını hapsetmesi ile başlamıştır. Ayasofya Meydanına doğru yürüyüşe geçen gruba ulema ve medrese öğrencilerinden destek gelmiştir. Ayaklanma kısa zamanda geniş kitlelere yayılmış, siyasal propagandaya dönüşmüştür. [125] Cemiyet üyesi mebuslar kaçmış, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurduğu hükümet istifasını vermiştir. [126]

II. Meşrutiyet döneminde, batılılaşma hareketleri hız kazanarak devam etmiştir. Daha önce de olduğu gibi reformların öncelikli hedefi idari alandaki düzenlemeler olmuştur. Eğitim alanında da önemli reformlar gerçekleşmiştir. Kurucuları gayrimüslimler olan özel okulların devlet denetimi altına alınması, Türkçe'nin zorunlu öğretim dili olması, II. Meşrutiyet'in eğitim alanındaki önemli gelişmelerinden olmuştur. Milliyetçi duygularla hareket eden ittihatçılar için bu gelişmeler önemli görülmüştür. İlmi kurumların açılmasına öncelik verilen bu dönemde Hamidiye Yüksek Ticaret Mektebi (1883) ve Hendese-i Mülkiye Mektebi (1884) açılmıştır. Açılışı daha önceki yıllarda gerçekleşen Mekteb-i Mülkiye (1867) ve tıp eğitimi veren Gülhane Tatbikat Okulu eğitim alanındaki gelişmeleri gösteren eğitim kurumlarından olduğu aktarılmıştır. [127] Dönemin eğitim alanındaki önemli gelişmelerinden biri de kız çocuklarının okuması

[123] Kodaman, a.g.m, s. 352.
[124] Sina Akşin **Şeriatçı Bir Ayaklanma –31 Mart Olayı**, İmge Kitabevi, Ankara 2015, s. 40.
[125] Karal, **Osmanlı Tarihi...** s. 85.
[126] Akşin, a.g.e. s. 67.
[127] Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür Yayınları, İstanbul 2009, s. 486.

için yapılan reformlar olmuştur. Orta ve yükseköğretimde kız öğrencilerin de okuması için düzenlemeler yapılmış; böylece kadınların iş sahibi olmalarının önü açılmıştır. [128]

II. Meşrutiyet'in çarpıcı konularından biri de kadının konumu meselesi olmuştur. Eğitimiyle, kıyafetleriyle ve sorumluluklarıyla, kadın ilk kez açıkça tartışılmıştır. Gazeteler kadın erkek eşitliği üzerine manşet atmış, eğitim eşitliğini yazmışlardır. [129]

XIX. yüzyılda kız okullarının erkek okullarına kıyasla imkânlarının kısıtlı olduğu bilinmektedir. Sanatsal alanlarda yeteneklerini göstermek isteyen kızlar, ailelerinin desteğini almalarına rağmen, kültürel etkiler nedeniyle, kendilerini çok geç gösterebilmişlerdir. [130]

II. Meşrutiyet, sanat ortamını da farklılaştırmıştır. Sanata ilgi artmış; tiyatro ve müzik alanında gelişmeler yaşanmıştır. Batı müziğine olan ilginin artması sonucu büyük şehirlerdeki okulların müfredatına batı müziği dersleri eklenmiştir. Görsel sanatlarda da ilerlemeler kaydedilmiş, tiyatro toplulukları oluşturulmuştur. [131]

Meşrutiyet dönemi, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketlerinin pratik hayatın her alanında uygulanmaya konduğu çok önemli bir dönem olmuştur. Devletin yıkılmasına engel olmak amacıyla, devletin bütün kurumlarında reformlar yapılmıştır. Bununla birlikte ideal vatandaş portresi oluşturularak, Osmanlılık kimliği inşa etmeyi hedefleyen bir süreç olduğu aktarılmıştır.

Osmanlı'yı oluşturan bütün kesimlerin ve özellikle kadınların payına düşen kısmi özgürlüğü aldığı bir dönemdir. Osmanlı İmparatorluğu'nu içine düştüğü darboğazdan kurtarmak, devletin yıkılışına engel olmak için Batılılaşma yolunda atılan adımlar devletin varlığını sürdürmesine yetmemiştir. [132]

---

[128] Hayta, a.g.e. s, 202.
[129] Kıymet Giray, *"Görsel Sanatlarda Kadın Sanatçılar ve Sorunları*", **Türkiye'de Sanat,** Sayı: 10, 1993, s. 40.
[130] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 136.
[131] Metin And, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara 1971, s. 48.
[132] Kemal Karpat, **Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi**, Ankara 2007, s.11

4. TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM AŞAMALARI

İlk örnekleri Uygur döneminde görülen Türk tasvir sanatı, Uygurların çini süslemelerinde, mimari yapılarında, duvar süslemelerinde bezeme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Murtuk, Sorçuk, Hoço gibi Uygur şehir harabelerinde, Budizm ve Manihaizm'i benimsemiş sanatçıların yaptıkları duvar resimleri ve sınırlı sayıdaki minyatürler Türk resim sanatının öncülleri olmuştur. [133]

Uygur coğrafyasının konumu ve Çin'le kurulan ilişkiler sonucu, Uygur resmi Çin sanatından etkilenmiştir. Uygur bezemelerindeki konuları vakıf sahipleri, rahipler, gruplar halinde insanlar ve soylular oluşturmaktadır. Simetrik bir düzende, belirli bir sıralamayla oluşturulan tasvirlerde koyu mavi ve kırmızı hâkim renk olarak kullanılmıştır. [134] Parlak renkler, simetrik düzen ve detaylara verilen önemle, Uygur resim sanatçıları güçlü bir resim üslubu oluşturmuşlardır. Minyatür sanatında uzun yüzyıllar varlığını sürdürecek olan ay yüzlü, badem gözlü Türk tipi, Uygur resminde kaynağını bulmuştur [135] (Şekil 1). [136]

[133]Suud Kemal Yetkin, "*Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında"*, **İlahiyat Fakültesi Dergisi,** Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1963, s.5.
[134] Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 16.
[135]Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si,** Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s.125.
[136] Gönül Öney, "*Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Etkileri*", **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi,** Sayı: 3, 1984, s. 125.

Şekil 1. "Vakıf Yapan Uygur Prensleri" (IX.-XII. yüzyıllar) (Berlin Asya Sanatları Müzesi Koleksiyonu).

Bir Uygur şehri olan Bezeklik'te ve 1036 tarihli Gazneli sarayı Leşker-i Bazar'da görülen çok renkli süslemeler önemli bir benzerlik göstermektedir (Şekil 2). [137] Canlı renkler, belirli bir sırada simetrik yerleştirilen figürler XI. yüzyıl Türk resminin tek örneği olmuştur. [138]

Şekil 2. Leşker-i Bazar Sarayı Duvar Resmi.

[137] https://www.sanatinyolculugu.com/lesker-i-bazar-sarayi/. Erişim tarihi:10.3.2023.
[138] Gönül Öney, "*Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Etkileri*", **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi,** Sayı: 3, 1984, s. 125.

Selçuklu dönemi minyatürleri XII. yüzyıl sonuna tarihlenmektedir. Daha geç dönemlerde Şiraz, Tebriz, Herat gibi yapıldıkları şehirlerin adıyla anılan Moğol ve Timur devri minyatürlerinin önemli eserler olduğu aktarılmıştır. [139]

Kültürler arası etkileşimin doğal sonucu olarak Türk resmi de farklı kültürlerin etkisiyle zenginleşmiş, konu zenginliğine ulaşmıştır. İslam dininin kabulüyle birlikte Hz. Muhammed'in de hayatı ve yüzü kapalı tasvirleri, eserlerde yerini almıştır. [140]

Çeşitli örneklerle kısaca açıklanan Büyük Selçuklu, Uygur ve Gazne resimlerinin vazgeçilmez öğesi insan tasvirleri olmuştur. İnsan tasvirleri sözü edilen devletlerin sanatlarında, kompozisyonun vazgeçilmez bir unsuru niteliğinde kabul görmüştür.

Türk resim sanatının köklerinden olan, Orta Asya duvar resimlerinden ve minyatürlerinden farklı Siyah Kalem resimlerin, üslup bakımından benzersiz olduğu aktarılmıştır. Türklerin kendine özgü bir resim sanatına sahip olduğunu kanıtlayan Siyah Kalem resimleri, rulo halinde yapılmıştır. Bu resimler kendine özgü üslubuyla diğer Türk minyatürlerinden ayrılmaktadır. Üzerinde "Kârı Üstad Mehmed Siyah Kalem" ifadesi bulunan bu Siyah Kalem resimleri XV. yüzyıla tarihlendirilir. [141]

Siyah Kalem resimleri incelendiğinde göç eden Türk halklarını ve Orta Asya mitlerini konu aldığı görülmektedir. Mitlerde Orta Asya'da bilinen devler, ruhlar, demonlar, ehrimenler ve İran edebiyatının önemli mit kahramanı Rüstem'in de resmedildiği görülmektedir. Siyah Kalem'in minyatürlerinde sıkça çizilen figürlerden birini de dervişler oluşturmaktadır. Bunlar çeşitli tarikatlara bağlı Kalenderi, Nesturi, Budist ve Şaman rahiplerdir. Bu kompozisyonlar bilindik çizgi ve kompozisyonlardan farklı olarak resmedilmiştir. [142] Siyah Kalem resimleri Bozkır sanatına özgü bir gerçeklikle çizilmiştir (Şekil 3). [143] Kaynağının ise uygulanan üslup özellikleri itibariyle, göçebe kavimlerin kaynaştığı nokta olan Türkistan'da aranabileceği aktarılmıştır. [144]

---

[139] Yaşar Çoruhlu, **Türk İslam Sanatının ABC'si**, Kabalcı Kitabevi, İstanbul 2000. s. 60.
[140] Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları, Minyatür,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 295.
[141] Mazhar İpşiroğlu, **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 13.
[142] İpşiroğlu, a.g.e, s. 14.
[143] https://www.zdergisi.istanbul/makale/ustad-siyah-kalemin-atlari-234. Erişim tarihi:15.03.2023.
[144] Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Sanat Tarihi**, Cem Yayınevi, II. Baskı, İstanbul 1983, s. 31-32.

Şekil 3. Siyah Kalem "Bozkırda Otlayan At, Sahibi ve Keşiş."

4.1. Figüratif Türk Resminin Anadolu'daki Örnekleri

Türk resim sanatının Anadolu'daki gelişimi izlendiğinde, kültürel etkileşim gereği farklı unsurlara ait öğeleri görmenin mümkün olduğu belirtilmiştir. Günümüze gelebilen az sayıda yazma eserler incelendiğinde Uygur, Çin, Manihaist, Budist etkiler bu resimlerde görülmektedir. Anadolu Selçukluları dönemine ait en önemli yazma eser olan Gülşah ve Varka mesnevisinin yukarıda sözü edilen etkileşimi desteklediği aktarılmıştır (Şekil 4). [145] Eserdeki mimari elemanların İran etkileri gösterirken, konuların ve tasvirlerin Türk geleneğini yansıttığı belirtilmiştir. [146] Varka ve Gülşah albümü yazı stili ve minyatürlerinin üslup özelliği açısından XIII. yüzyıl başlarında, Anadolu Selçuklu sanatçısının oluşturduğu şaheserlerden biri olarak kabul görmüştür. [147]

[145] https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/ Erişim tarihi:01.03.2023.
[146] Doğan Kuban, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, YKY, I. Baskı, İstanbul, 2002, s. 35.
[147] Aslanapa, a.g.e, s. 364.

Şekil 4. Varka Gülşah'a Veda Ediyor.

Yine aynı döneme ait Nasr El-Din Sivasi tarafından üç bölüm halinde yazılan *Hakikatlerin Dereceleri* adlı eser, dönemin Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir. Eser, büyü ve astroloji ağırlıklı içeriğe sahiptir. Eserdeki acayip mahlûkatlar, hayali kuşlar, çok başlı, çok kollu melek tasvirleri, şehir ve kale çizimlerin Buda, Uygur ve Bizans duvar resimleriyle adeta iç içe gibi oldukları bilinmektedir. [148]

Anadolu'da Selçuklu Devleti döneminde, Anadolu'ya hâkim olan tasavvuf felsefesi birey olmanın (kendini bilmenin) ve ilmi düşüncenin önemine vurgu yapan bir öğretidir. Bu dönemde insanlar Mevlâna Celaleddin Rumi, Hoca Ahmed Yesevi, Hacı Bektaş Veli gibi düşünürlerin etrafında toplanmışlardır. İnsanın kendi doğasını tanıması, içsel bir arayışla arınarak Tanrı'ya yönelmesi tasavvuf felsefesinin temel içeriğidir. Herkes için olmasa da bu tarikatlar etrafında birleşen insanların, Tanrı'yı ve evreni anlama, tüm varlığa sevgi duyma içeriğindeki yönelişleri toplum sosyolojisi gereği sanatsal alt yapıyı oluşturmaktadır. Kaside ve şiirlerde resmedilen minyatürler,

[148] Aslanapa, a.g.e, s. 367.

yeni üslup çizgileriyle dönemin siyasi düşüncesine ve sosyolojisine dair belge niteliğindedir. [149]

Anadolu Selçukluları'nın mimari yapılarında, yazma eserlerinde, çini ve günlük eşya süslemelerinde yukarıda bahsedilen etkiyi gözlemlemek mümkündür. Selçuklular, süslemede geometrik ve bitkisel bezemenin yanı sıra insan ve hayvan tasvirlerine de yer vermişlerdir. Çeşitli eylemler halinde bulunan insan tasvirlerinin yanı sıra, hayali varlıklar da bezeme repertuarında yerlerini almıştır. [150] Tasvirlere konu olan hayvanlar, Orta Asya Türk Sanatı'nda üstlendikleri rolle Selçuklu yapılarında da birbirleriyle mücadele eder hale gelmişlerdir. [151] Hayvan tasvirleri içinde çift başlı kartal figürü[152] sultanların simgesi ve gücü temsil etmesi sebebiyle estetik kaygılardan uzak sembolik bir anlama sahiptir. [153]

Türk sanatının tarihsel gelişiminin incelendiği bu bölümde Anadolu'da hüküm sürmüş Türk beyliklerinin Türk sanatına olan katkıları kısaca aktarılmaya çalışılmıştır. Beylikler döneminde kamuya hizmet eden cami, medrese, han, hamam ve imaret gibi yapılar dönemin bezemelerine dair önemli örnekler sunmaktadır. Bu dönemde çeşitli sanat kollarında Selçuklu izlerini görmek mümkündür. Bununla birlikte farklı unsurlarla kurulan ilişkiler sonucu kültürel etkileşim gerçekleşmiş, etkileşim sanat eserlerinde farklı kültürlere ait öğeler olarak izlenebilir hale gelmiştir. Beylikler Dönemi eserleri, Orta Asya'dan, Anadolu'nun Türk öncesi döneminden, Osmanlı ile benzerlik gösteren unsurlara kadar oldukça geniş bir yelpaze ile karşımıza çıkmaktadır. [154]

Beylikler Devri'nde Anadolu, bir yandan farklı formlar oluşturmaya çalışırken diğer yandan bulundukları yörenin mirasından ve sanatsal geleneklerinden yararlanmıştır. Yeni denemeler oluşturulurken bölgeler arasındaki farklılıklar dikkat çekmektedir.

---

[149] Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993, s.134-135.
[150] Kuban, a.g.e. s. 411.
[151] Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992, s. 38.
[152] Öney, a.g.e, s. 39.
[153] Gönül Öney, "*Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal*", **Malazgirt Armağanı**, TTK Yay, Ankara 1993, s.139-172.
[154] Gönül Öney, **Beylikler Devri Sanatı, XIV. XV. Yüzyıl**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1989, s. 4

Doğu, Orta ve Kuzey Anadolu'da yeniliklerle birlikte Selçuklu üslubu hâkim olmuştur.

Batı Anadolu'da Osmanlı Beyliği'nde üslubun, çeşitli ve ilginç denemeleri izlenmektedir. Osmanlı Beyliği'nin hüküm sürdüğü bölgede daha önce yerleşik İslam sanatı kültürünün olmayışı bu durumu açıklayabilmektedir. Batı Anadolu ve Marmara Bölgesi sanatı, yeni denemelere açık olan ve Klasik Osmanlı Sanatı'nın hazırlayıcısı rolünü almıştır. [155] XV. yüzyıl Anadolu sanatına bakıldığında, Anadolu'nun büyük ölçüde hâkimi olan Osmanlıların sanata yön verdikleri görülmektedir. [156] Türk sanatında birdenbire var olabilmesi mümkün olmayan çok sayıdaki Osmanlı minyatürü, Beylikler devri mirasından yoksun kalmıştır. Beylikler devri tasvir sanatında minyatür, henüz sağlam temellere oturmamıştır. [157]

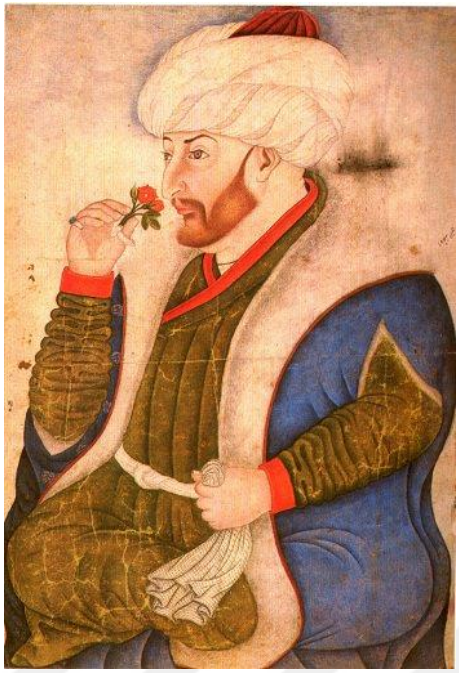
Osmanlı himayesinde gelişen minyatürün özgün üslubuna ulaşması uzun zaman almıştır. Çizgisel üslupla beraber ay yüzlü, badem gözlü, figür özellikleri devam etmiş, peyzajlar, portreler ve bilimsel içerikli minyatür çalışmalarıyla özgün Osmanlı minyatür üslubu oluşmuştur. [158]

4.2. Minyatür Sanatında Portreye Geçiş

İstanbul'u alarak, Orta Çağ'ı kapatıp, Yeni Çağ'ı açan Fatih Sultan Mehmet, Türk resim sanatı için bir başlangıç noktası oluşmasını sağlamıştır. İtalyan Constanza di Ferrara ve Gentile Bellini'nin yaptıkları Fatih Sultan Mehmet portreleri (Şekil 5) [159] ve Türk sanatçılardan Sinan Bey'in öğrencisi Şiblizâde Ahmet'in Fatih portresi, (Şekil 6) [160] önemli eserlerdir. [161] Sanatçıların bu çalışmalarıyla, Fatih Sultan Mehmet döneminde portre sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır. [162]

---

[155] Öney, a.g.e, s. 5.
[156] Öney, a.g.e, s. 5.
[157] Oktay Aslanapa, "*Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi"* **Atatürk Kültür Merkezi Yayınları,** 1986, s. 53.
[158] Öney, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve…** s. 113.
[159] Zeren Tanındı, Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1996, s.12.
[160] Günsel Renda, **Portrenin Son Yüzyılı, Padişahın Portresi / Tesavir-i Âl-i Osman,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 26.
[161] Renda, a.g.e, s.24.
[162] Aslanapa, a.g.m, s.56.



Şekil 5. Şiblizade Ahmed “Fatih Sultan Mehmed Portresi” (1480).

Şekil 6. Bellini “Fatih Sultan Mehmed Portresi” (1480).

II. Beyazıt, I. Selim ve I. Süleyman dönemlerinde Osmanlı minyatürü oldukça önemli bir gelişim ve dönüşüm süreci yaşamıştır. Hanedanın yüceltilmesi geçmiş dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de var olmuş, vakanüvislik büyük önem kazanmıştır. Kitapların minyatürle süslenmesi sebebiyle Osmanlı minyatür sanatı da gelişim

çizgisini devam ettirmiştir. I. Selim döneminde, Nakkaşhanede büyük değişiklere yol açacak olan İranlı sanatkârlar, göç yoluyla İstanbul'a gelmişlerdir. [163]

II. Selim döneminde ise İran'dan İstanbul'a sanatçı göçü tek seferde gerçekleşen en büyük göç olmuştur. İranlı sanatçıların Nakkaşhaneye girmesi, Osmanlı minyatürünün şekillenmesinde ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Mısırlı ve İranlı sanatçıların göç yoluyla ve padişahların isteğiyle İstanbul'a gelmesi, İslam minyatürünün temel özellikleriyle Türk minyatürüne girmesine vesile olmuştur. [164]

Osmanlı toplumu, farklı din, dil, etnik köken, gelenek, görenek, yaşayış ve anlayışlardan oluşan, kültürel çok sesliliğin hâkim olduğu bir toplumdur. Farklı coğrafyalardan gelen ve farklı dinlere mensup sanatçılar, bu kültürel çok sesliliğe rağmen Osmanlı minyatüründe ortak bir Osmanlı üslubu oluşturmuşlardır. [165]

İmparatorluk tarihinde Klasik dönem olarak adlandırılan Kanuni Sultan Süleyman dönemi, Türk minyatür sanatı için üslubun netleştiği, yabancı etkilerin ayıklandığı bir dönemdir. Tarih yazıcılığının gelişmesiyle birlikte belgeci bir yaklaşımla kitap sayfalarını süsleyen minyatürler, bu yönüyle de özgünlüğünü sağlamıştır. [166]

Türk minyatürünün erken örneklerinde görülen av, eğlence, savaş sahnelerine, Klasik dönemde farklı konular eklenerek konu çeşitliliğine gidilmiştir. Kale ve limanlardan manzaralar, eğlence ve şenlikler, peygamberler tarihi, Osmanlı tarihi klasik dönemin başlıca konularıdır. Klâsik Osmanlı minyatüründe dönemin gerçekçi yaklaşımına örnek teşkil eden Zübdet-üt Tevarih adlı yazma, Osmanlı minyatür sanatının en seçkin örneklerindendir. Tarihlerin özü anlamına gelen kitap genel bir dünya tarihidir. Zübdet-üt Tevarih Osmanlı minyatürlü yazmaları arasında nadir rastlanan büyüklükteki minyatürleriyle dikkat çekmektedir. Eserin sanatçıları, Nakkaş Osman ve Nakkaş Seyyid Lokman'dır. [167]

---

[163] Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür,** Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 33.
[164] And, a.g.e, s. 40.
[165] And, a.g.e, s. 43.
[166] Nuri Akbayar-Necdet Sakaoğlu, **Osmanlı'da Zenaatten Sanata**, Creative Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 302.
[167] Günsel Renda, "*İTİEM'deki Zübdet-üt Tevarih'in Minyatürleri*", **Sanat Dergisi**, Sayı: 6, 1977, s. 58-59.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan III. Murat zamanında Nakkaş Nigari'nin portreleri, portre minyatüründe çok başarılı olan örnekler olmuşlardır. Çizdiği minyatür portrelerde yüzleri asıllarına çok benzeterek Türk resminin fiziksel özeliklere dayalı minyatür kaynaklarından birini oluşturmaktadır. (Şekil 7) [168] Nigâri mahlasını kullanan Haydar Reis, geleneksel resim kalıplarını eserlerinde uygulasa da Batılı anlamda portreciliğe de yabancı değildir. [169]

Şekil 7.Nakkaş Nigâri "Barbaros Hayrettin Paşa" (1540).

Fatih zamanında başladığı kabul edilen ancak gelişme imkânı bulamayan portrecilik, II. Selim ve III. Murat döneminde Kıyafetnamelerle tekrar gündeme gelmiştir. Bu gelişmelerle Osmanlı minyatür sanatında, yeni bir tür olan padişah albümleri oluşturulmuştur. [170]

Fatih Sultan Mehmet saltanatıyla başlayan "cihan hâkimiyeti" nin yegâne maliki olmak için uğraşan Osmanlı, III. Murat dönemiyle en geniş sınırlarına ulaşmıştır. III. Murad'ın şehzadesi Mehmet için yaptırdığı sünnet düğünü şenliklerini (1582) anlatan

[168] Tanındı, a.g.e. s.29.
[169] Aslanapa, a.g.e, s. 62.
[170] Nurhan Atasoy, **Surname-i Hümayun**, Koçbank Kültür Hizmeti Yayınları, İstanbul 1997, s. 12.

"Surname-i Hümayun" adlı eserle, Surname geleneği Osmanlı minyatüründe yerini almıştır. [171] (Şekil 8) [172]

Şekil 8. Surnâme-i Hümayûn Minyatürlerinden "Ekmekçi Esnafın Geçidi" (1582).

III. Mehmet yönetimine gelindiğinde, minyatür sanatı gelişmesini sürdürmüştür. Önceki yazmalarda rastlanmayan divan toplantıları, sultanların prenslerle sohbeti gibi kompozisyonlar bu dönemde yazmaların konusu arasına girmiştir. Batılı resim anlayışına hâkim olan bir tek olayın tasviri önem kazanmaya başlamıştır. [173]

XVIII. yüzyılda, Lale Devri'nde Batı ile gelişen diplomatik ilişkiler beraberinde ticari ilişkileri de geliştirmiş, bu durum kültür ortamını da etkilemiştir. Gelişmeler konumuz olan resim sanatının gerçek anlamda Batıya açılmasını sağlamıştır. Batıya açılmayla birlikte Osmanlı sanatçısı yepyeni bir görme ve kavrayış biçimiyle karşılaşmıştır. Sultan III. Ahmed (1703-1730) Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi Fransa'ya (1721) gönderirken, Fransa'nın bilim ve teknolojisi üzerine de gözlem yapıp rapor vermesini istemiştir. Yirmisekiz Mehmed Çelebi ülkeye döndüğünde yanında saraya sunmak

[171] Mehmet Arslan, **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1: Manzum Surnameler**, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 23.
[172] Tanındı, a.g.e. s.40.
[173] Zeren Tanındı, **İslam Tasvir Sanatlarında Hz. Muhammed'in Hayatı**, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 14.

üzere kitaplar, gravürler ve planlar getirmiştir. Batı kültür ve sanatının sarayda tanınmasını sağlamıştır. [174]

Avrupa ülkeleriyle kurulan ilişkiler, Avrupalı sanatçıların İstanbul'a gelmesine zemin hazırlamıştır. Başlangıçta elçiliklerin çevrelerinde çalışan bu ressamların başkent İstanbul'da, yeni bir sanat ortamının oluşmasında kuşkusuz önemli katkıları olmuştur. Batı ile kültürel etkileşime geçildiği bu dönemde İstanbul'da oluşan sanat ortamına uyum sağlayan nakkaşların resmi, Osmanlı resmine yeni bir soluk getirmiştir. [175]

Adı Lale Devri ile özdeşleşen Levni, Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşısıdır. Minyatürlerinde, üyesi olduğu toplumun yaşam şekillerini buna bağlı olarak da daha çok eğlence sahnelerini çalışmıştır. Klasik Osmanlı minyatürüne derinlik ve perspektif gibi teknikler kazandırmış, aynı zamanda kendi üslubunu ortaya koymuştur. Yaptığı padişah portreleri ve tek figürlü minyatürlerinin yanı sıra çizdiği kadın figürlerinin yüz ifadelerini ustalıkla çizmiştir. Levni'nin eserleri, klasik minyatürlerdeki gibi hayal ürünü kompozisyondan uzak, günlük hayattan betimlendiği sahnelerle yeni bir üslup özelliği barındırmaktadır. Önemli el yazmalarından Surname'yi Levni'nin minyatürleri süslemiştir. III. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğününü konu alan Surname'de, tasvirlerin ölçüsü değişmiştir. Eserde İki boyutlu minyatür, derinlik, ışık-gölge, süsleme ve batı tarzının birlikteliğini kullanmıştır. [176] Levni, Osman Gazi ile başlayan ve döneminin padişahı III. Ahmed'e kadar hüküm sürmüş padişahların portrelerini çalıştığı, "Kebir Musavver Silsilename" adlı eserinde, geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumlamaya, ışık gölge etkisi oluşturmaya çalışmıştır. [177] (Şekil 9) [178]

[174] Gül İrepoğlu, "*Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler"*, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I**, İstanbul Matbaası, 1986, s. 56-72.
[175] And, a.g.e, s.72.
[176] Esin Atıl, **Levnî ve Surname**, Koçbank Kültür Yayını, İstanbul 1999, s. 55.
[177] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 77.
[178] Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850), Ankara 1977, s. 34.

Şekil 9. Levni İmzalı Kebir Musavver Silsilenâme'den "III. Ahmed" Portresi (1710-1720).

III. Ahmet döneminden sonra yetişen sanatçıların geleneksel kalıplardan uzaklaştığı, daha yenilikçi adımlar attığı izlenmektedir. Sözü edilen duruma örnek olarak Abdullah Buhari'nin yaptığı figür çalışmaları gösterilmektedir. Buhari'nin eserlerinde figür tasvirleri belirli bir modele bakılarak yapılmış gibidir. (Şekil 10) [179] Levni figürleriyle karşılaştırıldığında, (Şekil 11) [180] bu tasvirlerin daha hacimli olduğu aktarılmıştır. [181]

[179] Tanındı, a.g.e. s.59.
[180] Tanındı, a.g.e. s. 60.
[181] Seçil Söyleyici Kantar, "Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden Ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü", **Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Basılmamış yüksek lisans Tezi, 2007.

Şekil 10. Buhari “İki Kadın” (XIII. yy).

Şekil 11. Levni “Saray Hanımı” (1720’li yıllar).

Batılılaşma yolunda ilerleyen Türk resmine referans olan örnekler, sadece figürde değil perspektif ve renk geçişlerinin kullanıldığı manzara resimlerinde de görülmektedir. Delail-i Hayrat (1780) adlı eserde Mekke-Medine tasvirleri, III.

Selim'in Divan-ı İlhami'sinin minyatürleri, metnin konusu ile ilgisiz iki manzara resmi, minyatür sanatının karakteristik özelliklerinden uzak kalmıştır. [182]

Sultan III. Selim döneminin resim sanatı için önemli gelişmelerinden biri, yirmi sekiz Osmanlı padişahının Batılı tarzda portresinin yapılması olmuştur. Ünlü Rum ressam Konstantin Kapıdağlı'nın III. Selim'in siparişi üzerine yaptığı portreleri gravürlenerek seri haline getirilmiştir. [183]

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında padişahların tuval üzerine yağlıboya portrelerinin ilk örnekleri Refail ve Kapıdağlı Konstantin'in tarafından verilmiştir. Osmanlı resim sanatında yeni bir dönem başlatan bu gelişme, kitap resminden tuval resmine geçişi temsil etmektedir. Ressam Refail, minyatürden tuvale geçişin temsilcisi olmuştur. Konstantin Kapıdağlı tarafından yapılan III. Selim'in portesi, (Şekil 12) [184] dönem resminin batılı tekniklere ulaştığını göstermektedir. [185]

Şekil 12. Konstantin Kapıdağlı, "Sultan III. Selim portresi" (1803).

Topkapı Sarayı'nda Harem Dairesi duvarlarının süslenmesiyle başlayan duvar resmi geleneği hızla yayılmıştır. Gelir düzeyi yüksek aileler, konakların duvarlarını

[182] Mahir, a.g.e. s. 78.
[183] Günsel Renda, *"Portrenin Son Yüzyılı",* **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 443.
[184] Renda, Günsel Renda , "Portrenin Son Yüzyılı"…s. 60.
[185] Mahir, a.g.e, s. 82.

resimlerle süslemişlerdir. Bu resimler genellikle manzara ağırlıklıdır. İnsan ve hayvan figürü de içeren bu duvar resimleri XX. yüzyılın başlarına kadar varlığını sürmüştür. [186]

XVIII. yüzyılın sonlarında Batılılaşma hareketleri ve kültürel etkileşim sonucu geleneksel özelliklerini kaybeden Osmanlı minyatürü, yerini, genel olarak tuval ve duvar resimlerine bırakmıştır. [187]

XIX. yüzyılda matbaa tekniğinin yaygın hale gelmesiyle kitaplarda ve gazetelerde taş baskısı resimler kullanılmış, minyatürün hâkimiyeti sona ermiştir. [188]

Türkler Orta Asya'da tarih sahnesine çıktıklarında farklı coğrafyalarda, farklı kültürlere mensup birçok halkla etkileşim halinde olmuşlardır. Toplumsal etkileşimde etkili olan üç unsurun, savaş, göç ve ticaret olduğu düşünüldüğünde, dönem, kültürel etkileşime elverişli olmuştur. Dolaylı ya da dolaysız ilişki kuran toplumların kültürel birikimleri kısa ya da uzun bir zaman diliminde birbirini etkilemiştir. [189]

Geniş bir coğrafyada yaşayan ve göçebe yaşam tarzını devam ettiren Türkler, farklı dinlerin değerlerini kabul ederek, diğer milletlerden ayrıcalıklı olarak zengin bir kültüre sahip olmuşlardır. Türk halkları, X. yüzyıla kadar milli bir din etrafında birleşmemiştir. Bu asırda kabul edilen, kitleler arasında yayılan ve kabul gören İslam dini, zaman içinde milli din olma özelliği kazanmıştır. [190] İnanılan dinin telkin ve yasakları, o toplumun sanatının oluşmasında önemli etkiye sahiptir. Türk resim sanatının oluşum ve gelişim aşamasında mensubu olduğu din ve dinlerin telkinleri, yasakları, ritüelleri dönemin sanatçısı için en önemli kaynağı oluşturmuştur. İslam dininde var olduğu düşünülen tasvir yasağı, Türk resim sanatının konuşulduğu her alanda ifade bulmaktadır. Günümüze gelindiğinde İslam'ın tanrıbilimsel açıdan canlı varlıkların tasvirine karşı olduğu söylemi artık geçerliliğini yitirmiştir. Figüratif tasvirin Kuran aracılığı ile yasaklanmadığı, artık bilinmektedir.

---

[186] Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, 3. bs. Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 274.
[187] Mahir, a.g.e, s. 85.
[188] Sezer Tansuğ, **Karşıtı Aramak,** Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983, s. 215.
[189] Turan, a.g.e, s.282.
[190] Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, 457- 459.

“Türk Resim Sanatının Gelişim Aşamaları” başlığı altına aldığımız bu bölümde sanatsal oluşuma zemin hazırlayan tarihsel süreç genel hatlarıyla derlenerek sunulmuştur. Türk resminin çıkış noktası ve Batılılaşma dönemine gelinceye kadar geçen süre bu dönemin özelliklerine sahip örneklerle verilmeye çalışılmıştır.

5. BATILILAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI

5.1. Figüratif Resim

Figür, betimlenmiş doğada rastlanan ve her tür canlı için kullanılan genel bir ifadedir. Türkçede "beti" sözcüğü ile eş anlamlıdır. Beti, sanat eserinde betimlenen her tür gerçeklik için kullanıldığından, figüre göre anlamı daha geniştir. [191]

Bir varlığın dış çizgileri, insanın veya hayvanın desen betimlemesi, resmi ya da heykeli, biçimsel anlamda "figürü" ifade eder. [192]

Figüratif resimden, içinde insan, hayvan ve doğa ögelerinin yer aldığı ya da bunların tanınabilirliginin hatta anımsanabilirliginin, kavranabilirliginin söz konusu olduğu resimler anlaşılır. [193]

Figürlü anlatımın tasvir sanatına etkilerini kavrayabilmek, hayatla özdeşleşen ya da ayrışan taraflarını görebilmek için doğrudan figüratif öğeleri yorumlayan eserlere bakmak doğru bir yaklaşımdır. Tarihsel gelişim içinde, bu kavram da gelişmekte, farklı dönemlerde oluşan eserlerde birbirini bütünleyen ve birbirine dönüşen nitelikler göstermektedir. [194]

Resimlerin ifade ettiği içeriğin izleyici tarafından bilinmesini istemeyen sanatçılar bulunmaktadır. Soyut içeriğe sahip olan bazı resimlerde, gerçek biçim açığa vurulmamıştır. Nesneleri, çalışılan objenin birkaç bölümünü ya da görünümlerinden bazılarını gösterme isteği zor çözümlenebilir betimlemelerle yerine getirilmiş olsa da nesnelerle imge arasındaki bu ilişki dikkatli bir göz tarafından görülebilir. [195]

---

[191] Sözen, M. U. Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s. 84.
[192] Kaya Özsezgin Milliyet Sanat Dergisi, Sergiler, Kasım Sayısı, İstanbul1992, s.46.
[193] Adnan Turani, **Resimde Geometri işleri ve Sorunları**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 88.
[194] Turani, a.g.e, s.85.
[195] Sözen, M. U. Tanyeli, a.g.e, s.84.

Figür ve figüratif olmak genel olarak iki manaya gelmektedir. Kompozisyona figür dâhil olsun ya da olmasın, doğadan yola çıkılarak ve sonuçta doğaya bağlanarak okunan resim ile içinde mutlaka figürün bulunduğu resimdir. [196]

5.2. Batı Etkisindeki Figüratif Türk Resim Sanatı

Osmanlı İmparatorluğu'nda figüratif resim ya Enderun'da ya da tekke ve dergâhlarda yetişen nakkaşların elinde belli bir seviyeye ulaşmıştır. Osmanlı sanatçısı, Batı ile kurduğu ilişkiler sonucu minyatürden farklı bir resim anlayışı ile karşılaşmış, bu anlayışın Osmanlı resim sanatına yansıması için tasvire karşı olan zihniyetin değişmesi gerekmiştir. [197]

XIX. yüzyıl boyunca Osmanlı ressamları manzara resimleri ve mimari betimlemeleri çizerken, çalışılan manzarada insan figürü olsa dahi figürü resme dâhil etmemişlerdir. Sanatçılar, eserlerinde insan figürüne yer vermekten kaçınmışlardır. Tanzimat dönemi, resim sanatına bakışın farklılaşmaya başladığını gösterse de değişimin doğası gereği, süreç yavaş ilerlemiştir. Tanzimat aydınlarından Ali Suavi şöyle demiştir: "*İslâm puta tapmayı kaldırmak için heykeli yasak etmiştir. Resim sanatını yasaklayan ayet ve hadis yoktur. Peygamberin resmi bile yapılabilir.*" [198] Tüm çabalara rağmen sanatçının kültürel kodlarının değişmesi, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmayı içselleştirmiş bireylerin yetişmesi için zamana ihtiyaç olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı eğitim veren kurumlar XIX. yüzyılda çoğalmış, bununla birlikte resim dersleri kademeli olarak müfredata yerleşmiştir. Desen dersini müfredatına ekleyen Mühendishane-i Bahrî-i Hümâyun (1784), resim dersinin, resmî kurumlarda ders olarak okutulmasının yolunu açmıştır. Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun (1795) müfredatındaki Desen dersine, Teknik Resim dersi de eklenmiştir. Bu derslerin müfredatta yer almasının amacı ressam yetiştirmek değil, askeri derslerde teknik bilgi desteği vermektir. [199]

---

[196] Kemal İskender, *"Türk Resminin Figüratif Açıdan Görünümü",* **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 12 Ocak-Şubat, İstanbul, s.39-43.
[197] Nilüfer Öndin, **Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği**, İnsancıl Yayınları, İstanbul 2011, s. 34.
[198] Tansuğ, Karşıtı… s. 83-84.
[199] Seza Sinanlar, **Basın Kaynaklarıyla Galatasaray Tıbbiyesi'nden Mekteb-i Sultani'ye Eğitimde Yenilik ve Gelenek,** Domingo Yayınevi, İstanbul 2008, s. 33-34.

Askeri alanda eğitimi yenilemek maksadıyla kurulan okullar zincirine 1834'te Mekteb-i Harbiye, 1838-39'da Mekteb-Tıbbiye ve 1838-39 Galatasaray Tıbbiyesi, 1863'te Dârüşşafaka Mektebi eklenmiştir. Mekteb-i Tıbbiyye laik eğitim modeline geçmiş, Mekteb-i Sultani de laik eğitim modelini takip etmiştir. [200] Mekteb-i Tıbbiye ve Mekteb-i Sultani'nin desen derslerini müfredatlarına eklemesiyle, resim dersleri sivil eğitim kurumlarında da uygulamaya konmuştur. Verilen eğitimin içeriği mezunların bir bölümünü Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yönlendirmiştir. [201]

Resim eğitimi veren kurumlardan Dârüşşafaka Mektebi'nde eğitim alan öğrenciler de daha sonra "Darüşşafakalı Ressamlar" olarak Türk Resim Sanatı Tarihi'nde yerlerini almışlardır. II. Abdülhamid'in Saray Tablo Koleksiyonu'nda "Kulları" imzasıyla bulunan resimlerin birçoğu, askeri okul mezunlarının Sultan'a takdim ettikleri eserlerdir. Yağlıboya tekniğiyle çalışan, "primitif" olarak adlandırılan bu sanatçılar, genellikle sarayların bahçelerinde çalışmışlardır. Eserlerinde padişahın gezdiği, dinlendiği doğayı, bahçeleri eserlerinde konu olarak tercih etmişlerdir. "Kulları" olarak imzalanan bu çalışmaların alıcısı saray olmuştur. 1890'larda sarayın resim sanatını destekleyici tavrı sonucu saraya resim sunmak gelenek hâline gelmiştir. [202]

Bu dönemde profesyonel resim öğretmeni az sayıda olduğundan, resim derslerini genellikle diplomatlar ya da İstanbul'da ikamet etmeyi seçen Avrupalı sanatçılar üstlenmişlerdir. Mekteb-i Harbiye ve Harbiye İdâdisi'nde derslere başlayan Schranz desen dersleri vermiştir. Schranz ve suluboya dersleri veren Guès'in 1849'da Maçka Askeri İdâdisi'nde açtıkları "Talebe Resimleri Sergisi", daha sonra gerçekleşecek olan pek çok serginin de habercisi olmuştur. [203] Adı geçen okullarda eğitim alan öğrencilerden bir bölümü, "Asker Ressamlar" adıyla Türk Resim Tarihi'nde yerlerini almışlardır. 1834-1856 yılları arasında, dönem dönem Avrupa'ya, özellikle Paris'e gönderilen askeri okul öğrencileri, Batılı anlamda Türk resim sanatının ilk güçlü örneklerini eserlerinde göstermişlerdir. Bu okullarda yetişen ressamlar, figürsüz Türk resim sanatının gelişmesine katkı sağlamış daha çok natürmort

[200] Sinanlar, a.g.e, s. 3-4.
[201] Sinanlar, a.g.e, s. 35.
[202] Kaya Katipoğlu**,** *"Dârüşşafaka Mektebi ve resimleri Saray'a sunulan bir grup Dârüşşafakalı ressam"*, **Milli Saraylar 150**. **Yıl Özel Sayısı**, 2006, s.103.
[203] Sinanlar, a.g.e, s. 70.

çalışmışlardır. [204] Çoğunluğunu devlet adamlarının oluşturduğu bu asker ressamlar, Osmanlı seçkinlerinin konaklarında bir araya gelerek Tanzimat'ın sanat ortamını oluşturmuşlardır. Sonuç olarak sanat eserleri Osmanlı elitinin elindedir ve halktan kopuk kalmışlardır. [205]

Asker ressamlardan Mühendishane mezunu, Ferik İbrahim Paşa, resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ilk ressamdır. [206]

Sultan Abdülaziz dönemi, sarayın genel sanat ortamını destekleyici yaklaşımı ve saraydaki etkinlikler bakımından resim sanatının Osmanlı'daki gelişim çizgisinde en etkili dönem olarak kabul görmektedir. Sultan Abdülaziz'in resim sevgisi farklı dillerde resimli gazetelerin yayımlanmasını sağlamış; resim, saraydan, yalılardan, konaklardan dışarı çıkmış, sınırlı da olsa halka ulaşmıştır. [207]

Sultan Abdülaziz, Süleyman Seyyid'i ve Şeker Ahmed Paşa'yı resim eğitimi almaları için Avrupa'ya göndermiştir. Bu gelişme Türk resim sanatı adına atılan çok önemli bir adım olmuştur. Abdülaziz 1867 yılında Uluslararası Paris Sergisi'ne, Fransa İmparatoru III. Napolyon tarafından şeref konuğu olarak davet edilmiştir. Padişahın sergiyi ziyareti, Türk resim sanatının geleceğini şekillendiren önemli bir hadise olmuştur. Sultan Abdülaziz, sergi dönüşünde zengin içerikli bir sanat koleksiyonu oluşturmaya karar vermiştir. Bu koleksiyonu hazırlama görevini Avrupa'da eğitim almasına vesile olduğu Şeker Ahmed Paşa'ya vermiştir. [208] Sultan Abdülaziz, Şeker Ahmed Paşa vasıtasıyla tanınmış ressamların eserlerinden oluşan önemli bir koleksiyona sahip olmuştur. Plastik sanatlara karşı da ilgili olan Sultan Abdülaziz, atlı bir heykelini yaptırmış, böylece heykel yaptıran ilk Osmanlı padişahı olmuştur. Sultan Abdülaziz'in sanata olan ilgisi ve saltanatı döneminde oluşan sanat ortamı, Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin hazırlık sürecini oluşturmuştur. [209]

Sultan II. Abdülhamid, tahta geçtiğinde Tanzimat reformlarını devam ettirmek istemiş, eğitim faaliyetleri esas olmak üzere birçok alanda reformlar yapmıştır. İmparatorlukta

---

[204] Kıymet Giray, **Güzel Sanatlar Eğitimi 100. Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1983, s. 12.
[205] Papila, a.g.m, s. 1-35.
[206] Seyfi Başkan, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Kültür Bakanlığı, İstanbul 1997, s. 178.
[207] https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/785275 Erişim tarihi:10.03.2022.
[208] Cezar, a.g.e, s. 15.
[209] Cezar, a.g.e, s.158.

eğitimin yenilenip güçlendirilmesine yönelik çalışmalar onun saltanatı boyunca devam etmiştir. Tanzimat'ın hedeflediği Türk ve Müslüman halkın yetişmesinde etkili olan eğitim alanındaki yenilikler, Sultan Abdülhamid'in Batılılaşma yolundaki kararlılığının da ifadesi olmuştur. [210]

Eğitim alanında gerçekleştirilen Batılılaşma çalışmalarından biri de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. Müslüman Osmanlı toplumunda gerçekleşen kültürel dönüşüm Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, açılmasını gerekli kılmıştır. Alexandre Vallaury, mektep binası için Çinili Köşk'ün yanına yapılacak bir bina tasarlamıştır. Beş derslikten oluşan Sanayi-i Nefise Mekteb-i 2 Mart 1883 tarihinde resim derslerine başlamıştır. [211]

Askeri okullarda resim eğitimi alan sanatçılar eserlerinde manzara ağırlıklı çalışmışlardır. Osmanlı sanatçısı tabiatı ilahi âlem olarak görmüş, âlemi yeryüzü sahibinin yansıması kabul etmiş, bu nedenle uzun bir zaman daha çok peyzaj çalışmayı tercih etmiştir. [212] Sanayi-i Nefise Mektebi ise Batılı tarzda eğitimi amaçlamış, bu nedenle figür çalışmalarına öncelik vermiştir. Osmanlı Devleti'nde bu mektebin açılışı resim eğitimi için büyük bir adım olmuştur. Buna rağmen öğrenciler uzun yıllar kadın modelden çalışma imkânı bulamamışlardır. Erkek modellerle ise bir süre sadece giyinik durumda çalışılmıştır. Mektepte modelden yapılan çalışmalarda Nü'ye yaklaşan ilk eserler ancak XX. yüzyılın başlarında yapılmıştır. [213]

Erken Osmanlı resmi, İslami algı gereği figüre uzak kalmıştır. XIX. yüzyılda Batılılaşma sürecine giren Osmanlı'da erken dönem resim sanatçıları, İstanbul'a gelen yabancı ressamlardan eğitim almışlardır.

Ayrıca Paris'e giderek, akademik geleneği kabul eden ressamlarla çalışmışlardır. Figür, Batılı resmin hâkim elemanlarındandır ancak manzara resmi de varlığını devam ettirmektedir. Paris'te aldıkları eğitim sonucu Türk ressamlar, akademik geleneği devam ettirerek figürsüz manzara resimleri yapmaya yönelmişlerdir. Türk resminin

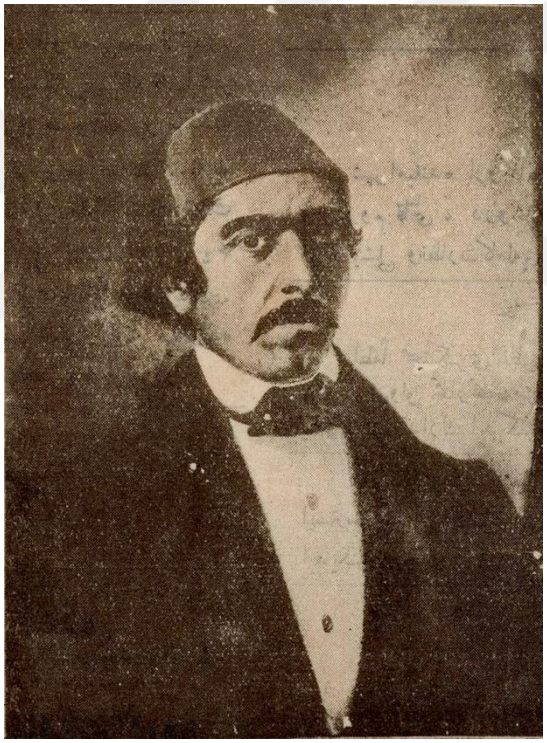
---

[210] François Georgeon, **Sultan Abdülhamid**, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 608.
[211] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2010, s. 455.
[212] Hasan Bülent Kahraman, *"Bir Görselliğin Serüvenli Tarihine Notlar"*, **Geçmiş ve Gelecek**, 2013, s. 39.
[213] Fatma Ürekli, "*Sanâyi-i Nefise Mektebi"*. **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedis**i, Cilt: XXXVI, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, s. 93-97.

erken dönem eserlerinde figürlü betimlemenin yokluğu, Türk sanatçısının kültürel geçmişi ve akademik geleneği tercih etmiş olmasıyla açıklanmaktadır. Sanatçının İçsel dinamikleri ve toplumsal normlar henüz yıkılmamış ve bu durumun doğal sonucu olarak tablolarda figüre yer verilmemiştir.

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketinin merkezi saraydır. Batılılaşmanın erken örneklerini burada görmek mümkündür. Türk resminin Batılılaşma sürecinde de sarayın ve sultanların rolü uzun yıllar etkili olmuştur.

5.3. Batılı Eğitimin Sonucu Figüratif Türk Resim Sanatı



Şekil 13. Hüsnü Yusuf, Otoportre.

Türk resminin ilk oto portresi Hüsnü Yusuf Bey'e (1817-1861) aittir (Şekil 13). [214] Mühendishane öğrencisi Hüsnü Yusuf Bey, Mühendishane mezunu ilk ressam olarak kabul edilmektedir. Bugün nerede olduğu bilinmeyen otoportre gerçekçi bir üslupla yapılmıştır. Sanatçı bilinen eserlerinden anlaşıldığı üzere gerçekçi üslubu

[214] Tansuğ, Çağdaş Türk… s. 52.

benimsemiştir. [215] Hüsnü Yusuf Bey, resim de olduğu kadar mimaride de üstün bir değerdir ve Sami Yetik kendisine "Türklerin Leonardo'su" demiştir. [216]

Hüsnü Yusuf Bey'in oto portresi, Batı etkisindeki Türk resminin erken dönemine ait eserlere örnek teşkil eden önemli bir oto portre olarak kabul edilmiştir. Kendisinden sonraki eserler için de öncü sayılabilecek bir yapıttır. Sanatçının beyaz gömleği, boyun bağı ve ceketi Batı kültürünü kabul etse de başındaki fesiyle Hüsnü Yusuf Bey, Osmanlı kimliğinde resmedilmiştir. Bu yönüyle otoportre belge niteliği göstermektedir. Bütün oto portrelerde olduğu gibi Hüsnü Yusuf Bey, kendini resmederek unutulmaya direnmiş olmalıdır. [217]

Şekil 14. Halil Paşa, "Uzanan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).

Asker ressamlardan Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" adlı bu eseri, yapıldığı yıl olan 1894 tarihine göre, kadın figürü kullanımı ve mahremin gösterimi itibariyle cesur bir çalışma olmuştur. (Şekil 14) [218] Resimde, Halil Paşa'nın karısı Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım olduğu düşünülen kadın, mavi örtülü bir kanepeye

[215] Tansuğ, Çağdaş Türk… s. 52.
[216] Sami Yetik, Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin ilk Ustaları, Gram Yayınları, İstanbul 2016, s.22.
[217] https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1145383 Erişim tarihi: 16.06.2022.
[218] Sezer Tansuğ, Halil Paşa, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.76.

uzanır şekilde çizilmiştir. Baş tarafında bir sehpa, sehpanın üzerinde sürahi ve bir bardak su, sağ üst köşede bir küçük palmiye, yerde turuncuya yakın bir döşeme, ev ayakkabıları, duvarda süsleme amaçlı kullanılmış bir yelpaze, bir eskiz mekânı tamamlayan eşyalardır. Figürün içinde bulunduğu bu mekân, geleneksel minyatürlerde olduğu şekliyle derinliksiz verilmiştir. [219] Sol eliyle başına destek veren, gözleri derin bakan kadının uzun saçları sağ omuzundan önüne bırakılmıştır. El, yüz ve ayakların görünür olması, resmin yapıldığı dönem dikkate alındığında radikal bir duruşu ifade etmektedir. [220]

Batılılaşma ile birlikte Osmanlı'nın Müslüman kadınları, gayrimüslim hemcinsleri gibi sosyal hayatta varlığını daha çok hissettirmeye başlasa da bu sınırlı özgürleşmenin önü, II. Abdülhamid tarafından kesilmiştir. Bu dönemde feracenin giyilmesi yasaklanmış, yerini Suriye'den gelen çarşaf almıştır. II. Abdülhamid'in güvenlik endişesi sebebiyle 1892'de çarşaf da yasaklanmıştır. Eserin yapıldığı yılda kadınların el, yüz ve ayaklarının kapalı olması ile ilgili kesin yasakların sürdüğü bilinmektedir. Uzanan kadının el, yüz ve ayakları açık olduğu gibi, saçları da örtüsüz resmedilmiştir. Sanatçı eserinde, Batı'ya yüzünü dönmüş, ama Doğu'dan da kopamamış, özgürlük alanı eviyle sınırlı kadını resmetmiştir. Kompozisyonda tek bir kadın figürün bulunması, kadının giysisi ve mekân özellikleri Doğu ile Batı ikiliğini göstermesi açısından önemlidir. [221] Osmanlı Devleti'nde toplumsal ve kültürel alanda gerçekleşen Batılılaşma sürecinde, resimde figürün kullanımına yönelik çekincenin yeni yeni aşılmaya çalışıldığı bilinmektedir. Halil Paşa'nın bu eserinde özellikle bir kadın figürü kullanması resim sanatı adına ciddi bir dönüşümü yansıtmaktadır. [222] Yaşam kültürünü İslam'ın şekillendirdiği bir coğrafya da "Uzanan Kadın" muhtemelen sergilenmek üzere yapılmamıştır.

[219] Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler* Sanat, Kimlik, Cinsiyet, Sel Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 27.
[220] Antmen, a.g.e, s. 30.
[221] Antmen, a.g.e, s. 31.
[222] Antmen, a.g.e, s. 31.

Şekil 15. Bedri Kulları, “Alman Çeşmesi”, Tuval Üzeri Yağlıboya (ARHM).

Alman Çeşmesi adıyla bilinen eser, Harbiye’den piyade teğmen olarak mezun olan asker ressam Ahmet Bedri Kulları tarafından yapılmıştır. [223] (Şekil 15) [224] Eser, figüratif kompozisyona içermesi sebebiyle döneminin farklı resimleri arasında yer almaktadır. Figür eğitimi almayan asker ressamlar genellikle natürmort ve manzara çalışmayı tercih etmişlerdir. [225]

Eserin merkezinde yer alan Alman Çeşmesi, Alman İmparatoru II. Wilhelm’in sultan II. Abdülhamit’e hediyesidir. Almanya’da yapılıp 1901’de İstanbul getirilen çeşme, Sultanahmet Meydanı’na yerleştirilmiştir. [226]

Çok figürlü kompozisyonuyla döneminin ötesine geçen “Alman Çeşmesi” adlı eser, gündelik yaşamı gösteren, belge niteliğine sahip önemli bir yapıttır. Eserde çeşmenin mimari detayları özenle vurgulanmıştır. Arka planda, resmin duvar dokusuna minareleri ve kubbesiyle Ayasofya yerleştirilmiştir. Eserde peyzaj ayrıntılı olarak resmedilmiştir. Erken dönem Türk resim kompozisyonlarının bir kısmında görülen

[223] Seyfi Başkan, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 93.
[224] http://www.sanalmüze.com.tr Erişim tarihi:18.02.2023.
[225]Yetik a.g.e, s. 52.
[226] Başkan, a.g.e. s.83.

hareketsiz figür kullanımı, bu eserde de tercih edilmiştir. Aydınlatma direkleri ile aynı durağanlıkla verilen figürler, eserin sol tarafına sıralanmışlardır. Statik figürlerin arkasında şemsiyeli bir kadın figürü de kompozisyona yerleştirilmiştir. Tablonun sağında ön planda sohbet eden iki asker, arkada fayton ve yürüyen figürler sanatçının figürlü anlatıma hâkim olduğunu göstermektedir. Hareketsiz figürler arasında annesinin elini çeken çocuk ile annesi kompozisyonda odak nokta olarak göze çarpmaktadır. [227]

Şekil 16. Abdülmecid Efendi, "Avluda Kadınlar", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon).

Abdülmecid'in "Avluda Kadınlar" adlı tablosu oldukça ilginçtir. (Şekil 16) [228] Bu eserde, konu seçimi ve kompozisyonun üslubu bakımından Oryantalist yaklaşımının hâkim olduğu görülmektedir. Hamit Kınaytürk tabloyu ilk kez *Sanat Çevresi* adlı dergide göstermiştir. Uzun yıllar bilinmeyen tablo, 1990'da *Sanat Çevresi'*nin kapağında yer almış ve Abdülmecit'e ait olduğu açıklanmıştır. [229] Tablo, Oryantalist

[227] Başkan, a.g.e. s.92.
[228] https://www.themagger.com/ Erişim tarihi:11.01.2022.
[229] Hamit Kınaytürk, *"Yüzyıl Öncesinin Aydın Bir Ressamı: Şehzade Abdülmecit",* **Sanat Çevresi**, Sayı: 143, 1990, s. 3.

resimlerde olduğu gibi egzotik tarzda, düş ürünü olarak oluşturulan harem sahnelerine benzerliği ile dikkat çekmektedir. [230]

Batılı eğitim almış, sanatsever bir entelektüel olan Abdülmecid Efendi'nin oryantalist bir üslupla ortaya koyduğu tablo, dönemi açısından değerlendirildiğinde aykırı bir eserdir. Tabloda görünen çıplak figürler, resim tarihimizin çok erken örneklerden olduğundan oldukça önemlidir. Abdülmecid Efendi'nin saray yaşamını bu tabloyla belgelediği düşünülse de aslında Abdülmecid, oryantalist yaklaşımla hayali bir sahne resmetmiştir. [231]

Bir süre Oryantalizmin etkisinde kaldığı anlaşılan Abdülmecid Efendi, Batılı bir yaklaşımla mahrem olanı resmetmekten çekinmemiştir. Şehzade Abdülmecid Efendi, Osmanlı sarayında ressam sıfatıyla karşımıza çıkan, dönemin Batılı eğitim almış ressamlarından biridir. [232] Siyasi varlığı çeşitli gerekçelerle engellenmiştir. Siyasetten tecrit edilen Abdülmecid Efendi, entelektüel kimliğini besleyerek ve resim yaparak yaşamını geçirmiştir. Türk resim tarihinde çok önemli bir isim olan Avni Lifij'in, Paris'te burslu olarak eğitim almasını sağlamıştır. Hayatı boyunca sanata destek vermiş, sanatın gelişmesi için çaba sarf etmiş bir sanatsever olmuştur. [233]

---

[230] Semra Germaner- Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s. 148-187.
[231] Eylem Yağbasan, **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efend**i, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 30.
[232] Yağbasan, a.g.e. s.33.
[233] Ahmet Kamil Gören, "*Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek*", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 93, 2004, s. 34.

Şekil 17. Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven", Tuval Üzerine Yağlıboya (MSGSÜ-İRHM).

Haremde Beethoven (1815) Sultan Abdülmecid'in başyapıtlarındandır. (Şekil 17) [234] Eser saraydaki Batılılaşmayı gösteriyor olması bakımından oldukça önemli bir yapıttır. Abdülmecid Efendi, bu eserinde kullandığı batılı figürlerle oryantalist üsluptan tamamen koptuğunu göstermiştir.

Batılılaşma yolundaki Osmanlı Devleti'nde batı müziği, hareme Sultan Abdülmecid döneminde girmiştir. Batı müziği ile yakından ilgilenen sultan, piyano ve viyolonsel çalmaktadır. Bu eserinde Beethoven'in bir dinletisini resmetmiştir. *Sarayda Beethoven* olarak bilinen, ancak daha sonra harem olduğu anlaşılan eserin adı *Haremde Beethoven* olarak değiştirilmiştir. [235]

Eserdeki figürler incelendiğinde, Abdülmecid Efendi'nin karşısında keman çalmakta olan kadın figürün eşi Şehsuvar Hanım olduğu belirtilmiştir. Asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın, piyanoda resmedilmiştir. [236] Viyolonsel çalan Behruze Kalfa sanatçı tarafından genç bir erkeğe dönüştürülmüştür. [237] Halife Abdülmecid'in bu değişiklikle,

[234]Ahmet Kamil Gören, *"Yeni Bilgiler Işığında Şehzade Abdülmecit Efendi"nin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek*l, Sanat Dünyamız, S.93, 2004. s.45.
[235]Aykut Gürçağlar, "*Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri*", Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, (Kasım 2000), s. 139-140.
[236] İsmail Baykal, "*Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm*", Tarih Dünyası, Cilt: II, Sayı: 19, 1951, s. 824.
[237]Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar Resimler Öyküler, "*Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*", (Haz. B. Akkoyunlu), Pera Müzesi Yayını, İstanbul 2006, s. 72.

kompozisyonu kadınlı erkekli bir şekilde tasarlayarak Batının harem algısını değiştirmek istemiş olabileceği aktarılmıştır. Kendisi ve haremindeki kadınlardan bir orkestra kurmuş olan Abdülmecid, bu sahneyi resmedecek kadar Batı kültüründe, misafirlerine dinletiyi paravan arkasından dinletecek kadar da Doğu kültürünün etkisindedir. [238]

Eser hakkında yapılan incelemeler sonrasında kompozisyon hakkında anlatılan bilgileri aktaracak olursak; Eser, bir grup kompozisyonudur. Abdülmecid Efendi tören üniformasıyla keman çalan kadını izlemektedir. Yerde üst üste kitaplar durmaktadır, en üstte duranın kapağında "Beethoven II" yazısı dikkati çekmektedir. Tören üniformasıyla kendini gösteren Abdülmecid Efendi'nin sağında Beethoven büstü bulunmaktadır. Resimdeki kadın figürler dönemin modasına uygun giysiler içindedir. [239] Eser, arkada sütunların arasında görünen Sultan Abdülaziz'in at üzerindeki bronz heykeli, duvardaki manzara resmi, Beethoven büstü, mobilyalar, kadın figürlerin giysileri, mekânın kurgusu ve Beethoven müziğiyle bilindik harem görüntüsünün çok dışındadır. [240]

Eser, Magrip-Elhamra mimarisine ait sütunlardan başka Doğu kültürüne ait herhangi bir referans içermemektedir. Resimdeki tüm ayrıntılar Batılı yaşamın izlerini taşımaktadır. [241]

Heykel ve batı müziğinin bir arada bulunduğu kompozisyon, Abdülmecid Efendi'nin Batılı sembollerini özenle kullandığını göstermektedir. Eserde yer verilmiş her türlü ayrıntıda Batılılaşmayı görmek mümkündür. Kültürel dönüşümün Batı'ya evrildiği bir dönemde, siyasi misyona sahip Abdülmecid Efendi tarafından yapılan eserde, Doğulu iken Batılı gibi olmak isteğinin işaretleri izlenmektedir. Tablo 1918 yılında Viyana'da sergilenmiştir. Eserin, batı kamuoyunun hafızasında oluşan harem görüntüsünü silmek ve Osmanlı Batılılaşmasını göstermek üzere kurgulanmış gibi olduğu düşünülmektedir. [242]

---

[238] Baykal, a.g.m, s. 824.
[239] Gürçağlar, a.g.m, s. 138-139.
[240] Gören, a.g.m, s.
[241] Gürçağlar, a.g.m, s. 140.
[242] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, **(**Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu) TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 87.

Şekil 18. Abdülmecid Efendi, "Haremde Goethe", Tuval Üzerine Yağlıboya. (ARHM).

Abdülmecid Efendi'nin Haremde Goethe'yi (Şekil 18) [243] Haremde Beethoven'den sonra (1917) yaptığı tahmin edilmektedir. [244]

Eserde, Abdülmecid Efendi figürü dar bir alana yerleştirmeyi tercih etmiştir. Bu nedenle eser mekâna dair fikir vermez. Dekorasyona bakıldığında Osmanlı sarayındaki Batılılaşmanın izleri net bir şekilde görülmektedir. Batılılaşmayla birlikte değişen dekoratif unsurlardan olan sedir, koltuğa; tabla masaya dönüşmüştür. Tabloda kimliği bilinmeyen figürün yaslandığı koltuk, Avrupai tarzda mobilyanın saraya girdiğin göstermektedir. Batılılaşma yolunda hızla ilerleyen Osmanlı sarayı, yeni dekorasyon anlayışını benimsemiş, Avrupai tarzda yeni objeleri yaşam alanına dâhil etmiştir. [245]

Resimde, koltuğa uzanmış durumda bulunan kadının kimliği hakkında bilgi mevcut değildir. Halife Abdülmecid'in kızı Darüşşehvar Sultan olması ihtimali vardır fakat Darüşşehvar Sultan'ın resmin yapıldığı tarihte üç yaşında olduğu bilinmektedir. [246] Abdülmecid Efendi ilk eşi Şehsuvar Kadın ile oğlu Ömer Faruk'u model alarak bir hayal oluşturmuş olabilir. Resimdeki kadının yüzü incelendiğinde Ömer Faruk

[243] Gören, *"Yeni Bilgiler Işığında…*
[244] Yağbasan, a.g.e, s. 94.
[245] Yağbasan, a.g.e, s. 96.
[246] Yağbasan, a.g.e, s. 70-71.

Efendi'ye benzetilir. Bu benzerlikten hareketle figürün Ömer Faruk Efendi'nin annesi Şehsuvar Kadınefendi olabileceği düşünülmektedir. [247]

Resimde rahat bir şekilde kanepeye uzanan genç kızın, dönemin modasına uygun giysisinin yakası "V" şeklinde açık olduğu görülmektedir. Elbise kavuniçi renktedir. Elbisenin yaka, kol ve bel bölgesine farklı renkte bir kumaş eklenmiştir. Işık, kadının baş ve göğüs bölgesini ön plana çıkaran bir açıyla verilmiştir. Figür, sağ elinde Johann Wolfgang Goethe'nin Faust adlı eserini, sol elinde ise boynundaki gerdanlığı tutmaktadır. Dekoratif unsur olarak arka duvarda kullanılan "saray halısı" üslup özelliği itibariyle tezhip sanatına bağlanmaktadır. [248] Eserde, özgün üsluba sahip Türk saray halısının kullanılmasının tablodaki doğu-batı ikiliğine işaret ettiği ifade edilmiştir. Kanepenin yanında üzerinde cam eşya bulunan sehpa, yerde kırmızı örtü, üzerinde hayvan figürü bulunan bir post bulunmaktadır.

Kıyafeti ve saç modeliyle koltuğa uzanır durumda gösterilen kadın, bir Batılı gibi görünmektedir ve *Faust* adlı eseri yabancı dilden okumaktadır. Resmin yapıldığı tarihte *Faust*'un Osmanlıcaya çevrilmediği bilinmektedir. Resimlerinde nesneleri amaçsız kullanmayan, mesaj verme kaygısı güden sanatçının, kadına *Faust* okutmasının bir sebebi olmalıdır. [249]

Alman edebiyatının ünlü ismi Johann Wolfgang Von Goethe'nin *Faust*'u yirmi bir yaşında yazmaya başladığı, 1831'de seksen iki yaşına geldiğinde *Faust'*u tamamladığı bilinmektedir. Kitap Osmanlıcaya 1926 yılında çevrilmiştir. [250] Bu bilgiden yola çıkarak Haremde Goethe'nin yapıldığı tarihte (1926) *Faust*'un Osmanlıca çevirisinin henüz olmadığı anlaşılmaktadır.

Entelektüel bir kimliğe sahip olan *Faust*, kendisini dış dünyadan tecrit eder. Tüm zamanı odasında geçiren biridir ve artık dış dünyaya açılma vaktinin geldiğine inanmaktadır. Bu isteği şeytana açıklamaya çalışmıştır. Artık geçmişle olan bağını

[247] Yağbasan, a.g.e, s. 70-71.
[248] Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1991, s.116.
[249] Yağbasan, a.g.e, s. 70-71.
[250] Nedret Pınar, **1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme,** Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s. 50-51.

koparma zamanının geldiğini inanmıştır. *Faust* karakterinde eski ile yeni karşı karşıya gelmiştir. [251]

İyi derecede İngilizce Almanca ve Fransızca bildiği bilinen Abdülmecid Efendi entelektüel bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. [252] Bu bilgiye dayanarak Halife Abdülmecid'in *Faust'*u okumuş olma ihtimali yüksek olduğu düşünülmektedir. Resimdeki kadının eline *Faust* verip okutan Abdülmecid Efendi, Osmanlı toplumundaki değişimi *Faust* ile göstermek istemiştir.

Eserdeki dekoratif unsurlara bakıldığında, arka duvarda halının kenarına iliştirilmiş, gibi verilen ve fotoğraf olduğu tahmin edilen bir portre görünür. Duvarda yarı silik şekilde gösterilen portre, Abdülaziz'in İngiltere'de çekilen fotoğrafını hatırlatmaktadır. [253]

Eserin, sağ üst köşesinde yarısı görünen levhada "Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır" ifadesi yazılıdır. [254] Levhadaki Farsça ifadeye başka eserlerde de rastlanmıştır. Resmin bütünü dekoratif unsurlarla birlikte değerlendirildiğinde, resimdeki figürün kendi mekânında hükümdar olmasıyla birlikte eski ile yeninin karşılaştırıldığı yorumu yapılmıştır. *Haremde Goethe,* Osmanlı Batılılaşmasının ispatı gibidir. [255]

---

[251] Nedret Pınar, "*1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme"*, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Doktora Tezi, 1984.
[252] Eylem Yağbasan, *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı,* **Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.
[253] Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, (Çeviren. Zeynep Rona), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 67.
[254] İlkay Canan Okkalı, *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar*), **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Doktora Tezi, 2014.
[255] Yağbasan, a.g.e.

Şekil 19. Osman Hamdi Bey, "Yaratılış/Mihrap", Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Batı resmi etkisindeki Türk resim sanatının en önemli temsilcilerinden biri de kuşkusuz Osman Hamdi Bey'dir. Batı referanslı ilk Osmanlı ressamlar kuşağı Osman Hamdi Bey'in adıyla anılır. Osman Hamdi, eşini resmettiği "Mimozalı Kadın" ve "Naile Hanım" adlı tabloları dışında çok figürlü ve büyük boyutlu kompozisyonların ressamıdır. Ressam Osman Hamdi Bey, mimaride bilimsel perspektifi özenle uygulamış, iç mekân resimlerinde yazı ve motifleri özenli bir işçilikle çalışmıştır. [256]

Doğup büyüdüğü coğrafyaya adeta bir Batılı gözüyle bakan, eserlerinde oryantalist verilere rastlanan Osman Hamdi Bey'in, Batılı sanatseverlerin ve sarayın beğenisine hitap etmeye çalıştığı ifade edilmiştir. [257]

Batılı yapıya göre şekillenen Türk resim sanatının ilk döneminde, tabloya tamamen hâkim durumda figür kullanan; yaşadığı toplumun dinamiklerini dikkate almaksızın kadın figürünü ön plana çıkaran Osman Hamdi Bey, kompozisyonlarında büyük figürleri tercih etmiştir. İslam dininin figürü yasak sayan anlayışına kapalı, bu yasaktan

[256] Edhem Eldem**, Osman Hamdi Bey Sözlüğü,** T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul 2010, s. 200.
[257] Elif Dastarlı Dellaloğlu, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı kimlik, Yayınlanmamış doktora tezi, s.234.

herhangi bir çekincesinin bulunmadığı eserlerinden anlaşılan Osman Hamdi Bey'in "Mihrap", kendi verdiği isimle, "Yaratılış" adlı tablosu (Şekil 19) [258] sözü edilen anlayışı desteklemektedir. "*Mihrap*"ın (1901) çağının normları içinde aykırı, reformist bir eser olduğu belirtilmiştir. [259]

Resimde bir mihraba arkası dönük vaziyette rahlede oturan kadının, ayaklarının altında birçok yazma eserler bulunmaktadır. Resmin yapıldığı dönemin modası sarı renkli üç etek biçiminde tasarlanmış elbisesi, yine dönemi itibariyle oldukça cesur dekoltesi, hafif şişkin karnıyla hamile olduğu düşünülen bir kadın bulunmaktadır. Çiçek desenli elbisenin kollarında ve yakasında, uzun parçalar olduğu görünmektedir. Bu bilgiler ışığında Osman Hamdi Bey'in mihrabı fotoğraftan çalışmış olmasının mümkün olduğu düşünülmüştür. [260]

Osman Hamdi Bey'in yer olarak seçtiği mihrabın, Konya Karaman İbrahim Bey İmareti' nin mihrabı olduğu bilinmektedir. Renkli sır tekniğiyle çalışılan mihrap, bugün İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır. [261]

Tablodaki kadının kim olduğuna dair uzmanlar farklı yorumlar yapılmıştır. Osman Hamdi'nin, asıl ismi Marie Palyart olan Fransız asıllı ikinci eşini model olarak çalışmış olmasının mümkün olduğu bilinmektedir. Sanatçının daha sonra Naile Hanım adını alan eşinden esinlenerek genç bir kadın hayali yaratmış olması da ihtimal dâhilindedir. [262] Osman Hamdi Bey'in "Mimozalı Kadın" adlı eserinde resmettiği eşi Naile Hanım'ın portresiyle "Mihrap" adlı tablodaki kadının yüz hatları arasındaki benzerlik, yukarıdaki yargıyı desteklemektedir. Sezer Tansuğ figürden "bir Ermeni kızı" şeklinde bahseder. [263]

Yapıldığı dönem dikkate alındığında, kadın figürünün ve mekânın oluşturduğu kompozisyon Mihrap'ın aykırı ilan edilmesi için yeterli olmuştur.

---

[258] Cezar, a.g.e, s.713.
[259] Eldem, a.g.e. s. 272.
[260] Lâle Görünür, "*Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri*", *Anıların Aynasında Moda",* **P Dünya Sanatı Dergisi**, Sayı: 12, İstanbul 1998, s. 91
[261] Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 116.
[262] Eldem**,** a.g.e. s. 212.
[263] Tansuğ, a.g.e, s. 108.

Rahlede mihraba arkası dönük oturan bir kadın vardır. Kadının ayaklarının altında, gelişigüzel savrulmuş Osmanlıca-Arapça yazılmış olduğu anlaşılan kitaplar bulunmaktadır. Tablonun genel itibariyle aykırılığı dikkate alındığında figürün etrafına saçılmış kitapların Kur'an-ı Kerim olma ihtimali Belgin Demirsar tarafından araştırılmıştır. Belgin Demirsar, tabloda buhurdanın hemen yanında bulunan cildin, Topkapı Sarayı Hazinesi 145 numaralı Kur'an cildinin benzer örneğini tabloda tespit etmiştir. [264]

Edhem Eldem ise tabloda açık halde bulunan bazı kitapların Kur'an'ı Kerim olduğunu ifade etmiştir. [265] Eldem, tabloda Doğu dinlerine ait başka dini kitaplarda bulunduğuna dikkat çeker:

> "…Başka kutsal kitaplarda var. Tezhibinden, şeklinden, Besmeleyi hafif görmemizden ötürü bunların en azından birinin Kur-an olduğunu söyleyebiliriz. Beni çok şaşırtan kitap, Zerdüşt dininin kitabi Zen-i Avesta. Tespit edemediğim kitap, üzerinde Sakamuni olan da bir Budizm kitabı. Dolayısıyla belli ki Osman Hamdi bütün Doğu dinlerini bir kadının ayakları altında resmetmek istemiş." [266]

Camilerde imama ayrılmış olan ve kıbleyi temsil eden mihrapta, rahlenin üstünde bir kadın oturmaktadır. Başı açıktır dekolte giyimlidir, kutsal kitaplar ayaklarının altındadır. Mihrap, bu kompozisyonuyla ne anlatmak istemiştir? Kadın ile din arasında bir ikileme mi vurgu yapmaktadır? Eğer böyleyse bu ikilimde kadından ya da kadının özgürlüğünden yana olduğunu mu ifade etmek istemiştir? [267]

Geleneksel dini inancın karşısında, ya da yanında, dünyaya ait güzellikleri de sevmek eserin vermek istediği mesaj olabileceği uzmanlarca ifade edilmiştir.

Mehmet Güleryüz eserin vermek istediği mesaja şu şekilde değinir:

"…Onun giyinik kadınları çıplaktır. Osman Hamdi Bey örtülü nüler yapar. Bu resim hiç şüphesiz Osman Hamdi Bey'in Osmanlı toplumunun tabularını sorguladığının

---

[264] Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 116.
[265] Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü, …491.
[266] Perihan Özcan,(Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrap'ı Nerede?", Habertürk, 18 Mayıs 2014.
[267] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm…", s. 54.

kanıtıdır…” [268]

Oğuz Haşlakoğlu tablonun mesajına dair şunları ifade eder:

“…Batı karşısında tutunamayan Doğu’nun, Osmanlı’nın askeri zayıflamasının ve ekonomik bağımlılığının bir sonucu olarak bizatihi kültürel aidiyet sahnesinin de Tanzimat itibariyle doğudan batıya çevrilmekte olduğunu gösteren tarihsel bir tespit ve buna bağlı olarak da kaçınılmaz bir gelecek öngörüsüdür…” [269]

Eserin merkezinde yer alan kadın, Osman Hamdi’nin Paris’te dersler aldığı Jean-Léon Gérôme’un “Tanagra”(1890) adlı heykeliyle çok benzeyen bir pozdadır. Osman Hamdi Bey ile hocası arasındaki yazışmalarda Osman Hamdi Bey’in heykeli gördüğü ve beğendiğine dair bilginin olması, eserin oluşmasındaki etkilenmeyi göstermektedir. [270] Tanagra, XIX. yüzyılda arkeolojik çalışmalar sonucu bulunan Yunanistan’ın Tanagra bölgesindeki kadın heykelciklere verilen isimdir. Tanagra dönemin edebiyat eserlerinde de yer alarak o dönemde Batı’da kadın için kullanılan zarafet ve güzellik simgesine dönüşmüştür. [271]

Osmanlı Devleti’nde müzecilik ve arkeoloji biliminin kurucusu olan Osman Hamdi Bey çeşitli kazılara da katılmıştır. Ressam kimliği yanında arkeolog da olan sanatçı “Yaratılış” adlı eserinde iki ayrı dala ait bilgisini bir araya getirerek eserini oluşturmuştur. [272]

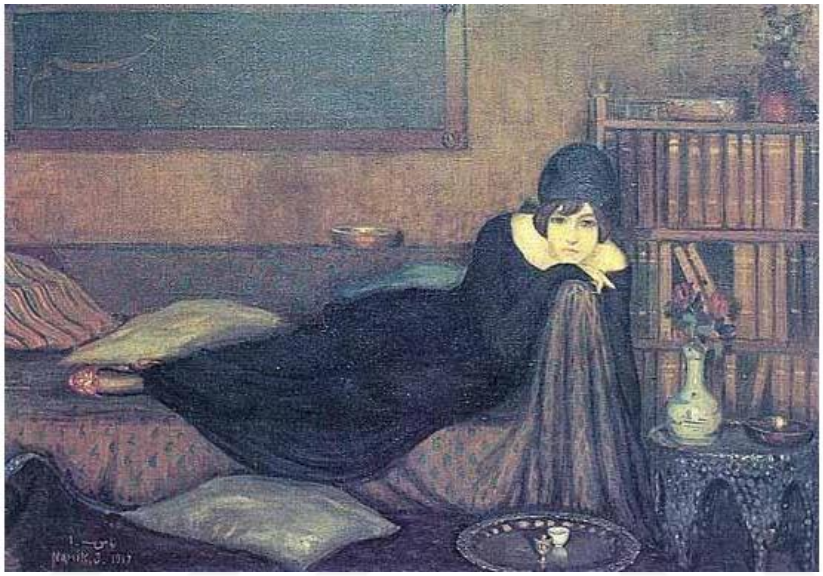
Sona doğru yaklaşan Osmanlı Devleti’nde, eğitimini Avrupa’da almış bir ressam olan Osman Hamdi Bey, yaşadığı zamanın kültürel kabullerini ve manevi bunalımını eserinde yansıtmıştır. Kompozisyon, Osmanlı’nın yüzyıllardır süren geleneksel, dinsel değerleriyle; dâhil olunmak istenen Batı medeniyeti arasındaki çelişki olarak da

---

[268] Mehmet Güleryüz, **Resmigeçit**, (Hazırlayan Ayşegül Sönmezay), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s. 119.
[269] Oğuz Haşlakoğlu*, “Yaratılış’ın Sırrı ya da Kültür Endüstrisinde Sanatın Üzerindeki Koleksiyoncu Vesayeti”* **Evrensel Kültür**, Sayı: 291, İstanbul 2016, s. 88.
[270] Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey Sözlüğü… s. 494.
[271] Haşlakoğlu, a.g.e. s.89.
[272] Haşlakoğlu, a.g.e. s.91.

yorumlanabilir. Mihrap, Doğuya ait bir kadın kimliğin Batılı bir bakışla, Osmanlı'nın "mahremini" sergileyen bir yapıttır.

Dönemin şartlarına göre yoğun anlamlar ifade eden eser, Berlin'de ve Londra da sergilenmiştir. [273] Eser, Osman Hamdi Bey'in birçok tablosu gibi ülke topraklarında sergilenmemiştir.



Şekil 20. Namık İsmail, "Sedirde Uzanan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya (MGSÜ).

Türk resim sanatında Çallı Kuşağı ve 1914 Kuşağı olarak anılan dönemin sanatçılarından Namık İsmail, sanat yaşamında değişik üslupları denemiş bir ressamdır. Sanatın sanat olabilmesi için topluma hizmet eder nitelikte olması gerektiğine inanır. Ayrıca Namık İsmail için sanatçı topluma hizmet etmelidir. [274]

1917 tarihli "Sedirde Uzanan Kadın" adlı tabloda (Şekil 20) [275] tabloda, koyu renklerin hakim olduğu görünmektedir. Kompozisyonun merkezinde, kısa saçlı, şapkalı, siyah uzun elbiseli genç bir kadın bulunmaktadır. Doğrudan izleyiciyle göz teması kuran

[273] Eldem, a.g.e. s. 495.
[274] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 32.
[275] www.sanalmuze.org.tr. Erişim tarihi:06.05.2022.

kadının, dalgın, hüzünlü ve baygın gözlerle bakmıyor olması eseri klasik oryantalist üsluptan ayırmaktadır. [276]

Siyah giysili kadın, sedirde yarı uzanır durumdadır. Ortada ayakları görünmeyen bir sehpa yer görünmektedir. Arkada duvarı neredeyse kaplayacak şekilde kompozisyonda yer alan bir besmele levha resmin geleneksel öğesidir. Resimdeki kadının üzerine uzandığı sedir, yastıklar ve örtünün dekorasyonda doğulu öğelere referans olduğu belirtilmiştir. [277]

Tabloda yarı uzanmış durumda bulunan kadın, Batılılaşmanın oluşturduğu üst sınıfa ait bir kadın kimliğini göstermektedir. Batılı kıyafetleri içinde özgüveni yüksek duruşu, kompozisyona entelektüel bir hava katan kitaplıkla farklı bir kadın olduğu görülmektedir. [278]

Dramatize edilmiş bir kompozisyona sahip olan Namık İsmail'in bu çalışması, sanatçının erken dönem klasik tarzdaki eseridir. İlk dönemini Empresyonist olarak geçiren sanatçının bu eserinde izlenimci etkiye rastlanmamaktadır. [279]

Namık İsmail'in başka eserlerinde de olduğu gibi bu eserinde de tek başına bir kadın vardır. "Sedirde Uzanan Kadın" gözlerini izleyiciye dikmiş bakmaktadır. Bulunduğu kompozisyonda yanı başında bir kütüphane olmasına rağmen, sanatçı, kadına kitap okutmayı tercih etmemiştir. Konuyla ilgili Özgür Ceren Erişti şu yorumu yapar:

> "Bu tablo ile Namık İsmail'in Tanzimat'tan beri Osmanlı aydınının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbiri ile çelişen düşünce yapısını eleştirmek istediği düşünülebilir. Resimdeki kadın ile izleyici arasındaki bakışma, Osmanlı kadınının kendini gerçekleştirebilmeyi beklemekten duyduğu usancın sorumluluğunu izleyiciye transfer etmesi bakımından gerilimlidir."

[276] Tansuğ, Çağdaş Türk…
[277] Antmen, a.g.e, s. 98.
[278] Zeynep İnankur, "*Osmanlı Resminde Kadın Figürü*", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, (ed. M. Baha Tanman), Lale Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 207.
[279] İnankur, a.g.e, s.210.

Sedirde uzanan siyahlı kadın,yapıldığı dönemin iz düşümlerini taşır. Dogulu ve Batılı referansların birarada kullanıldığı eser, yapıldığı dönemin aynası gibidir. Dogu ve Batı arasında kalmışlığın izlerini taşımaktadır.

Şekil 21. Mihri Müşfik, "Genç Kadın Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).

Mihri Müşfik erkek egemen bir İslam coğrafyasında, Batılılaşmanın her türlü getirisinin erkeklere sunulduğu bir düzende var olma savaşı veren bir kadın ressamdır. Yapıtları kadar, dönemine göre aykırı yaşamıyla da dikkatleri üzerine çekmiştir. Doğup büyüdüğü ortamdan kopacak kadar güçlü; uzlaşamadığı toplumdan kaçacak kadar cesur bir kadın olmuştur. [280]

[280] Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk… s.137.

Kimliği bilinmeyen "Genç Kadın Portresi'nin (Şekil 21) [281] yapıldığı tarih de bilinmemektedir. II. Meşrutiyet sonrasında İstanbul'a dönen Mihri Hanım'ın portreyi 1913-1919 yılları arasında yaptığı tahmin edilmektedir. [282] Resimdeki genç kadın çarşaflıdır ancak eserde çarşaf örtünmekten ziyade modaya uygun hale getirilmiş örtü niteliğindedir. Figür, çarşafın fazlalığını sağ omzuna atmış gibi görünmektedir. Batılılaşmanın nimetlerinden olan "*Zekâ*" ve "*Nisvan*" gibi kadın dergilerinde gösterilen; yeni moda ve yenilenmiş çarşaf modellerine uygun, giysili kadının yakası "v" şeklinde açıktır. Açık yakadan görünen bluzun yakası derin dekoltelidir. Başlığının altından hafifçe çıkan kahverengi, dalgalı saçlarıyla başını sola eğen kadın yarı açık gözkapaklarıyla romantik bir bakıştadır. Sol elindeki eldivenin altında eli ve kolu hafifçe görülür. Göğsüne, boynuna ve yüzüne vuran ışıkla teninin rengi vurgulanmıştır. Mekâna dair ayrıntının verilmediği resimde, kadın kompozisyonun merkezidir. [283]

Mihri Hanım Batılı eğitime inanmış Mehmet Rasim Paşa'nın kızıdır. Batılı tarzda yetişmiş, Fausto Zonaro'dan resim dersi almıştır. Zonaro, sarayın ressamıdır ve giyinmiş, süslenmiş kadın portreleri yapmıştır. Zonaro'nun peçesini açmış bir kadın portresi vardır. [284] Yeni Türkiye adlı bu tabloyu Mihri Hanım'ın gördüğüne dair bir bilgi mevcut değildir. Zonaro'dan eğitim aldığı düşünüldüğünde Mihri Müşfik'in tabloyu görmüş olması ihtimali oluşur. Eseri görmediyse de fotoğrafını görmüş olması mümkündür. II. Meşrutiyet'in önceye nispetle özgürlük yıllarında Zonaro'nun peçesini kaldıran kadın tasviri sembol haline gelerek muhtemelen birçok ressamı etkilemiştir. Mihri Müşfik'in Genç Kadın Portresi'ndeki kadın figürünün de peçesi açıktır. [285]

Toplum yaşamındaki yeri evin içiyle sınırlandırılan Türk kadınının statüsü, XIX. yüzyıl boyunca değişmeye başlamıştır. Mihri Hanım, II. Meşrutiyet'in tanıdığı hak ve

[281] http://www.sanalmüze.com.tr. Erişim tarihi: 13.05.2022.
[282] Tansuğ, Karşıtı… s. 138.
[283] İnankur, a.g.e, s. 17.
[284] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, (Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 104.
[285] Çavuşoğlu, a.g.m. s. 45.

özgürlükler kapsamında sosyal ve iktisadi hayatın içinde yer alan kadın temsilini yaratmış, özgürlük dalgasına eserleriyle katılmıştır. [286]

Şekil 22. İbrahim Çallı-Cemil Cem, "Mihri Müşfik", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon).

Mihri Müşfik Hanım, bu tabloda oldukça cesur bir kadın portresiyle karşımızdadır. (Şekil 22) [287] Mihri Hanım bu portrede, kendinden önce uzanan kadın portreleriyle karşılaştırıldığında verdiği cesur pozla dikkatleri tabloya çekmektedir. Cemil Cem ve İbrahim Çallı'nın birlikte yaptıkları tablonun tarihi belli değildir. İki sanatçı tarafından yapılmış olması sebebiyle farklı bir eser olma özelliğindedir. Eserin Mihri Müşfik'in İtalya' ya gitmeden önce yapıldığı tahmin edilmektedir. [288] Portreye model olan Mihri Müşfik, çağının ilerisinde yaşamış bir öncü kadın olmuştur. Rahat pozuyla dikkat çeken figür kompozisyonun merkezinde yer alır, geometrik formlarla bezenen kıyafeti ve siyah başörtüsüyle oldukça şık bir görünümdedir. Yakası "V" şeklindeki giysi dönemin modasına uygundur. Giysinin siyah rengi figürün açıkta kalan tenini özellikle vurgulamıştır. Baş ve beden ışığın geliş açısına göre gölgede bırakılmıştır. Yastığın

[286] Çavuşoğlu, a.g.m. s. 48.
[287] http://www.leblebitozu.com. Erişim tarihi:21.05.2022.
[288] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 106.

üzerine konan sol elde yanan sigara, elbise detaylarının vurgulanması, hafifçe öne uzanan zarif ayaklar kadın algısını güçlendiren öğeler olarak sunulmuştur. Kompozisyondaki tek renkli unsur Mihri Müşfik'in uzandığı kanepedir. Duvar olduğu düşünülen arka fona raf ve rafın üzerine bir çiçek yerleştirilmiştir. Osmanlı'da kavukluk olarak kullanılan raf daha sonra dekoratif bir işleve sahip olmuştur. Figürün önüne yerleştirilen sehpa üstünde bir buhurdan bulunmaktadır.

Batılılaşma süreci, İbrahim Çallı eserlerinde öne çıkan kadın figürleriyle gözlemlenebilir verilere ulaşmıştır. Çallı resimlerinde özgüveni yüksek, rahat kadınlar ön plana çıkmaktadır. Kadını konu aldığı tablolarda Çallı, toplumsal değerinin farkında olan, kendini kanıtlamış kadın figürünü ön plana çıkarmıştır İbrahim Çallı kadının dönüşen toplumsal rolü yanında kadını erotik bir varlık olarak da göstermiştir. Sanatçının eserlerinde kadını gösterme üslubu cumhuriyet değerlerinden bağımsız, sanatçı yaklaşımı olarak görülmelidir. [289]

Mihri Hanım'ın yaşadığı dönemde kadın olmanın üstelik kadın sanatçı olmanın zorluğu bilinmektedir. Mihri Müşfik döneminin sıra dışı yaşamına sahip bir kadın ressamıdır ve batıdaki hemcinsleri gibi toplumsal tabuları yıkmaya yönelik bir misyon yüklenmiştir. Mihri Hanım girdiği her ortamda öz güveni ve güzelliğiyle dikkat çekmektedir. Yaşadığı dönemin genel anlayışına aykırı bir duruşla kışkırtıcı, davetkâr bir pozda görünse de erkek egemen anlayışa karşı durduğu hissedilmektedir. [290]

[289]Aykut Gürçağlar, *"Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü",* **Antik&Dekor,** Sayı:122, Antik AŞ Yayını, İstanbul 2011, s. 118.
[290] Meltem Yakın Üldes, "*Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950'li Yıllar*)", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Basılmamış Doktora Tezi, 2017.

Şekil 23. Şeker Ahmet Paşa, "Kendi Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).

Şeker Ahmet Paşa, Kendi kuşağında portresini yapan tek sanatçıdır. Paris'te figür, desen, anatomi dersleri almış olmasına rağmen manzara ve natürmort çalışmayı tercih etmiştir. Şeker Ahmet Paşa, asker ressamlar kuşağındandır. Oto portre, fotoğrafik görüntüsü ile sanatçı-bürokrat kimliğinin vurgulandığı ilk Türk resmi olduğu bilinmektedir. [291] (Şekil 23) [292]

Tabloda Şeker Ahmet Paşa, Kırmızı fesi ve bıyığıyla bir Osmanlı bürokratı olarak görünmektedir. Paşa, gri renkli zarif boyun bağı, beyaz yakalı gömleği, iç yeleği ve kol düğmeleri ile Fransa'da bulunduğu yılların hakkını verecek kadar Batılı bir görüntü içindedir. Portre sol elinde palet, sağ elinde fırça, tablo önü kompozisyonuyla figürün sanatçı kişiliğine vurgu yapmaktadır. Paşa, tabloda yeni Osmanlı bireyinin dış görünüşüne sahiptir. [293]

Memurların Batı tarzı giyinme kuralı II. Mahmut zamanında getirilmiştir. Avrupai giysilere fes eklenerek, kıyafette hem Osmanlı hem de İslami bir sembol oluşturulmak istenmiştir. Batılılaşma döneminde toplum yaşantısında değişime giden Osmanlı

[291] Tansuğ, Çağdaş Türk… 58.
[292] Tansuğ, Çağdaş Türk…59.
[293] https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192618 Erişim tarihi 15.06.2023.

Devleti'nde farklı toplumsal sınıflardan gelen tüm erkekler aynı tekdüze kıyafeti giymiştir. Bu değişimle amaçlanan yeni Osmanlı erkeği modelinde, sınıfsal farlılığın ortadan kaldırılması ve devletin demokratikleşme çabası olduğu ifade edilmiştir. [294]

Döneminin ünlü ressamlarından Şeker Ahmet Paşa yaptığı sınırlı sayıdaki figürlü çalışmada "erkek figür" tercih etmiştir. Paris'te açılan Mekteb i Osmanî de resim eğitimi alan, Boulanger ve Gerome' un atölyelerinde çalışan Şeker Ahmet Paşa, eserlerinde manzara ve natürmort çalışmış, figürden uzak durmayı tercih etmiştir. [295] Batı sanatını ve Batılı yaşamı eğitim yoluyla ve yaşayarak benimseyen sanatçının bu tercihi, Osmanlı ülkesinde Batılı sanat elemanlarının kullanımı için henüz erken olduğunu göstermektedir. [296]

Şekil 24. Avni Lifij, "Kendi Portresi", Tuval Üzerine Yağlı Boya (İRHM).

Osmanlı Devleti'nin son dönemine ait Avni Lifij portresi, Batılılaşma döneminin sonucu olarak yorumlanabilir. (Şekil 24) [297] Batılılaşma yolunda modern Türk resminin ilk oto portre örneği olan eserin, sanatçının daha sonra yaptığı eserlerle teknik

[294] Cevdet Kırpık, *"Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları, Fes-Şapka Çatışması"*, **Toplumsal Tarih**, İstanbul 2007, s. 3-21.
[295] Ahmet Kamil Gören, "*Tıbbiye 'den Ayrılıp Harbiye'ye Geçen ve Buradan Mezun Olan Ressam Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve Sanatta Betimlemeye İlişkin Bir Değerlendirme*" **Antik&Dekor,** Sayı:72, İstanbul 2002, s. 85-89.
[296] Aytül Papila, "*Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat*", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 1, 2007, s. 1-25.
[297] Ahmet Kamil Gören**, Avni Lifij**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s 109.

ve anlatım imkânları bakımından oldukça farklı olduğu belirtilmiştir. Sanatçının eserini Paris eğitimi öncesi, hiçbir eğitim almadan yapmış olması onun sanatsal dehasını ortaya koymaktadır. Eser Avni Lifij'in yaşadığı toplumda bir sanatçı olarak kendini, nasıl konumlandırdığını göstermesi bakımından önemlidir. Avni Lifij, oto portresinde görüneni değil görmek istediğini çizmiştir. Sanatçının görmek istediğini çizmesi, eserin fotoğrafik bir gerçekliği barındırmasına neden olmuştur. Lifij'in bu yaklaşımı sembolist sanat anlayışının sonucu olarak düşünülmemektedir. Sanatçı, muhtemelen ayna karşısında çalışmıştır ve gördüğü kendilik duruşunu öyle yansıtmıştır ki alegorik bir anlatımın tabloya hâkim olduğu görülmektedir. [298] Portrenin üslubunu, Avni Lifij'in umursamaz tavırlara sahip entelektüel kişiliğiyle açıklamak mümkündür. [299]

Lifij'in henüz yirmili yaşlarında yaptığı eser, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nin vizesi olmuştur. Resmi dönemin halifesi Abdülmecid Efendi'ye Osman Hamdi Bey takdim etmiştir. Eseri gördüğünde Lifij'in yeteneğini fark eden halife, Avni Lifij'in Paris'te göreceği eğitim için burs olanağı sağlamıştır. Abdülmecid Efendi'nin sağladığı bu imkân ikili arasında uzun yıllar sürecek dostluğun da başlangıcıdır. [300]

Portrede figür, elinde bir kadeh tutmaktadır; kadehi kaldırarak izleyiciye sunması adeta "şerefe" der gibidir. Piponun tüten dumanı piponun yanmakta olduğunu gösterir. Figür, gözlerini kısarak bakmaktadır ve bu derin bakış kompozisyonun bütününü desteklemektedir. [301]

Sanatçının bu çalışması günübirlik, özgür yaşamın sanatçıların kişiliğiyle örtüştüğünü gösteren ilk tablo olması bakımından çağdaş resim tarihimizde ayrı bir öneme sahiptir. [302]

Avni Lifij'in şapkalı oto portresi, kompozisyonu tamamlayan diğer öğeler olmasa da yenilikçi bir üsluptadır. Şapka kullanımını benimseyen olduğu kadar, şapkaya karşı

---

[298] Ahmet Kamil Gören, "*Lifij'in Bohem Bir Kimlik Olarak Kendi Portresi*", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 95, 2005, s. 106-109.
[299] Kaya Özsezgin, "*Avni Lifij'in Oto portresi Üzerine Aykırı Düşünceler*", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 8-13, 1986, s. 4.
[300] Gören**, Avni…** s. 92.
[301] Gören**, Avni…** s. 93
[302] Özsezgin, a.g.m. s. 5.

duran ve bu aksesuarı "gâvur icadı" olarak tanımlayan bir toplumun üyesi olarak Lifij'in portresi oldukça Batılıdır. Sanatçı kendini Batılı görmüş ve Batılı göstermek istemiş olmalıdır. [303]

Şekil 25. Müfide Kadri, "Sahilde Aşk", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).

Müfide Kadri, 1907'ye tarihlenen bu eserinde (Şekil 25) [304] sahilde gezen kadın ve erkeği yakın ilişki içinde göstermiştir. Figürler kompozisyonda kol koladır. Müfide Kadri II. Meşrutiyet dönemi için oldukça radikal bir çıkışla kadını ve erkeği kamusal alanda yan yana kol kola göstererek dönemi için çığır açmıştır. [305] Eser, kadın ve erkeği birlikte gösteren nadir örneklerdendir. [306] Resimde yer alan iki figür, romantik bir atmosferde gösterilmiştir. Sosyal hayatın kadın erkek birlikteliğine kapalı olduğu bir dönemde yapılan eser, dönemin ön yargılarına başkaldıran bir kompozisyon niteliğindedir. Mehtaplı bir akşam vaktinin gösterildiği kompozisyonda mavi renk hakimdir. Saflığın sembolü beyaz elbisesi içindeki kadın, sahilde baş başa yürüdüğü erkek figürün kolunda mutlu bir ifadeyle ufka bakmaktadır. [307]

[303] Gören**, Avni…** s. 94.
[304] Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı,** Altın Kitaplar, İstanbul, 2004, s. 289.
[305] Antmen, a.g.e. s.40.
[306] dergipark.org.tr/tr/download/article-file/758087 Erişim tarihi 08.05.2023.
[307] Antmen, a.g.e. s.41.

Şekil 26. Müfide Kadri, "Sandal Sefası", Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM).

Müfide Kadri'nin "Sandal Sefası" adlı eseri (Şekil 26) [308] 1909 tarihlidir. [309] Sanatçı eserini Osmanlı Müslümanlarının deniz ile kurulan ilişkiyi "kâfirlik" saydığı XIX. yüzyıl sonlarında yapmıştır. XX. Yüzyıl başlarında toplumsal dönüşüm sonucu, denizle ilişki kurulmuş sandal sefaları başlamıştır. II. Meşrutiyet sonrası kadınlara yönelik şartların eskiye nispetle gevşemesi sonucu sandalla gezen kadınlar, Osmanlı sosyal ortamında görünmeye başlamıştır. [310] Eserin, yanlarında bir erkek olmadan iki kadını kayıkta temsil etmesi bakımından, yapıldığı dönem de dikkate alındığında, son derece önemli olduğu ifade edilmiştir. [311] Tabloda kadınlardan birinin arkası dönüktür ve figür durağandır. Diğer figür ise kürekler elinde, hareketli halde, erkek gücüne ihtiyaç duymaksızın kompozisyonda görünmektedir. Dönemin Batılılaşan kadın modasına uygun beyaz kıyafetleri ve saçlarını biraz gösteren örtüleriyle bu iki kadın figür, Batılılaşmanın son halkası olan II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamı görünmektedir. Kamusal alanda kadın imgesinin dönüşümünü, kadının bir kimlik olarak da artık var olduğunu gösterir.

Müfide Kadri İstanbul'da doğmuştur (1889-1911). Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey tarafından çok küçük yaşta evlat edinilmiştir. Din bilgisi ve büyük servetiyle tanınan Kadri Bey'in himayesinde Batılı tarzda piyanosu olan bir evde

[308] Ersoy, a.g.e. s.289.
[309] Malik Aksel, " *İlk Kadın Ressam: Müfide*", **Sanat ve Folklor**, (Yay. Haz. B. Ayvazoğlu), İstanbul 2011, s. 58.
[310] Murat Belge, *"Türkiye'de Günlük Hayat",* **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt: 4, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 870
[311] Aksel, a.g.e, s.60.

büyümüştür. Yeteneği küçük yaşta fark edilen Müfide Hanım hiç okula gitmeden, özel eğitim görmüştür. Osman Hamdi Bey'den ve Valeri'den eğitim almıştır. [312]

Müfide Kadri Hanım, Batılılaşma döneminin değişen ve dönüşen Türk kadını kimliğini toplumda kabul ettirmeye çalışan önemli bir sanatçıdır. Öncü bir kadın sanatçı olan Müfide Kadri'nin eseri "Sandal Sefası", dış mekânda kadın figür temsil etmesi bakımından ilginç örneklerdendir. Müfide Kadri ilk kadın resim öğretmeni olarak çeşitli okullarda resim dersleri vermiştir. [313]

22 yaşında hayata gözlerini yumduğunda geride 40'a yakın eser bırakmış olan Müfide Kadri'nin, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından yaptırılan mezar taşında bir palet ve üç fırça figürü bulunur. [314]

Şekil 27. İbrahim Çallı, "Kayıkta Sevgililer", Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyonu).

Lale Devri'nde mesire alanlarına yapılan gezilerle oluşan gezinti kültürü, ilerleyen dönemlerde mesire alanlarını tercih edilen açık hava mekânları durumuna getirmiştir. XX. Yüzyılda halka açık yerlerde kadın ve erkek önceki dönemlere nazaran birlikte

[312] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, Akbank Yayınları, İstanbul 1983, s. 19-21.
[313] Aksel, a.g.e. s, 52.
[314] Burak Çetintaş, *"Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Marifetiyle Yaptırılan İki Mezar taşı",* **Toplumsal Tarih**, Sayı: 133, 2005, s. 102-103. Bu tür bezeme motifleriyle, Müslüman bir Osmanlı kadınının mezarında ilk kez karşılaşılması önemlidir.

görünüyor olsalar da Cumhuriyetle birlikte bir "normalleşme" söz konusu olmaya başlamıştır. [315] Umuma açık alanlarda kadın ve erkeğin birlikte görünmesi yasağının uzun yıllar sürdüğü Osmanlı'da tabloda kadın ve erkek tasviri birkaç istisna dışında açık mekânlarda bir arada görünmez. "Kayıkta Sevgililer" adlı eser (Şekil 27) [316] birkaç örnekten biridir.

1914 kuşağı ressamlarından olan İbrahim Çallı, Türk resim sanatının gelişmesinde ve Batılı resim anlayışının benimsenmesinde etkili bir isimdir. Devlet bursuyla Paris'e giden sanatçı, Paris'te daha çok canlı modelden çalışmalar yapmıştır. Yaklaşık dört yıl Paris'te yaşayan Çallı, Birinci Dünya Savaşı'nın (1914) başlamasıyla ülkeye dönüş yapmıştır. [317].

1914 Kuşağı ressamlarından olan aynı zamanda adıyla anılan kuşağın etkili isimlerinden olan Çallı, dönemine damga vuracak eserlere imza atmıştır.

Çallı, çoğunlukla kadın kadına vakit geçirilen sahneleri işlemiştir. Yukarıda yer alan "Kayıkta Sevgililer" adlı eserde kayıklarda oturan kadın ve erkek figürü, sade kompozisyonun dikkat çeken iki elemanıdır. Tabloda romantik bir sahne işlenmiştir. Çallı, izlenimci sanat anlayışıyla suda gümüşi tonları ve farklı renkleri kullanarak izlenebilen bir kızıllık oluşturmuş bu da sahnenin romantizmini pekiştirmiştir. Tabloda kadın figürünün saçlarının önünü açıkta bırakacak şekilde örtülü olması, çiftin kamusal alanda romantik halleri Cumhuriyet öncesi, Osmanlı toplumunun Batılılaşma yolunda ilerlemesine örnek gösterilmiştir. [318]

[315] Belge, *a.g.m,* s. 870.
[316] Dastarlı Dellaloğlu, a.g.t, s. 363.
[317]Ahmet Kamil Gören*, "1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te"* **Antik Dekor,** Sayı: 20, 1996, s. 92-100.

Şekil 28. Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi", Tuval Üzerine Yağlıboya (MSGSÜ-İRHM).

Kızlar Atölyesi adlı eseri, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışan kızları öğrencileri konu edinmiştir. (Şekil 28) [319] Daha öncesinde kompozisyona konu olan kadınlar hareketsiz, çarşafsız, peçesiz ve genellikle yarı uzanır şekilde gösterilmişlerdir. Bu rolüyle kadın romantik imgedir ve edilgen konumdadır. Ömer Adil'in atölyede çalışan kızları gösteren resmi, sanatsal başarısının yanında üreten kadını göstermesi yönüyle de belge niteliğindedir. Kadın artık resmin romantik nesnesi değil eylem halinde kişi olarak ele alınmıştır. [320].

[319] https://www.sakipsabancimuzesi.org/ Erişim tarihi:03.07.2022.
[320] Esra Aliçavuşoğlu, "*Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı"* **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı** XIX, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, İstanbul 2007, s. 43.

6. YÖNTEM

Tez çalışmasının konusu “Osmanlı Batılılaşmasının Figüratif Resim Sanatına Etkisi” olarak belirlendikten sonra konu hakkında literatür çalışmalarına başlanmıştır. Bu çalışmalara, öncelikle kütüphane ve internet üzerinden ulaşılan kitap, akademik yayınlar ve tezler ile başlanmış, daha sonrasında Ankara Resim Heykel Müzesi ziyaret edilmiştir. Tüm bu ön literatür araştırmaları sonrasında tez çalışmasının ana hat planı oluşturulmuştur.

Tezin ilk bölümünde Osmanlı Devleti’nde 1839 Tanzimat Fermanı’nın ilanıyla başlayan ve II. Meşrutiyetle devam eden Batılılaşma sürecinin fermanlarla ilan edilen siyasi boyutu aktarılmıştır.

Çalışmanın esas konusuna arka plan oluşturmak amacıyla Türk resim tarihinin başlangıcında figüratif resmin gelişimi “Türk Resim Sanatının Gelişim Aşamaları” başlığı altında incelenmiştir. İlgili literatürün taranması sonucu Türk resminde minyatürle ilerleyen figüratif resmin, Türk Devletleri’ndeki örnekleri genel olarak ele alınmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma ideali askeri ve siyasi alanlarda etkisini gösterirken aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşüme de yol açmıştır. Kültürel dönüşüm, İstanbul’da şekillenen batılı yaşamı ve batılı gibi görünen kadın ve erkek bireyi oluşturmuştur. Sözü edilen toplumsal ve kültürel dönüşümün resim sanatına etkisini gösteren tablolar tez çalışmasının ana konusunu teşkil etmektedir. Bu bağlamda, eserlerin seçilmesinde değişen toplumsal dinamikleri içeren bir ve birden çok figürlü resimlerle çalışılmıştır. Eserlerin batılı bireyi göstermesi, yaşanan değişimleri ve yeni kültürel özellikleri geniş bir görüş alanı içinde göstermesine dikkat edilmiştir. Osmanlı batılılaşmasının figüratif resim sanatına etkisi, en anlaşılır ve açıklanabilir yapıtlarla ortaya konmuş, konu hakkında çalışma yapmış uzman ve araştırmacıların öneri, düşünce ve analizleri derlenerek aktarılmıştır.

7. SONUÇ

Türkiye'nin Batılılaşma süreci iki yüz yılı aşkın bir süreçtir. Osmanlı Batılılaşması, Osmanlı'nın çağı yakalamak adına sistematik reform sürecini uygulamaya koyduğu Tanzimat dönemiyle başlamıştır. Osmanlı'nın Batılılaşma süreci ilk etapta teknolojiyle sınırlı bir ıslahat programı olarak kalmış ve reformlar birbiri ardına sıralanmıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanını takip eden süreçte, artan ulusçu oluşumlarla, bu defa Batılılaşmak ile kendilik arasında ahenk arayışı içine girilmiştir. Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyete uzanan süreç Osmanlı Müslümanlarının hak, hukuk, özgürlük, fert gibi kavramlarla tanıştıkları bir süreçtir. Bu noktada mutlaka göz önünde bulundurulması gereken gerçek, Osmanlıdaki değişimin Batı'daki gibi toplumsal yapının dönüşümüyle değil, Batılılaşma projesinin devlet eliyle uygulandığı gerçeğidir. Teoride özgür bireyi ve reformları savunan bürokrasi, iktidarlarının selameti söz konusu olduğunda reformları tehdit olarak algılayıp baskıcı bir yönetimi tercih etmişlerdir. Sultan Abdülhamid yönetimine karşı askeri okullarda okuyan öğrenciler örgütlenip siyasi otoriteye karşı dernekler kurmuşlardır. Paris'teki aydınlar da Abdülhamid yönetimine karşı örgütlenmişlerdir. Bu gruplar Jön Türkler olarak bilinmektedir. İlerleyen dönemde Abdülhamit rejimi karşıtı bu gruplar, Osmanlı'yı, içinde düştüğü bunalımdan kurtarmak üzere İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Yoğun baskılar sonucu tekrar yürürlüğe giren Kanuni Esasi ve ardından II. Meşrutiyet'in ilanı, beklenen huzurlu toplum yaşantısı oluşturamamıştır. Bu durumun sonucunda şeriat taraftarı bazı gruplar tarihe "31 Mart Olayı" olarak geçen ayaklanmayı, "Şeriat İsteriz" sloganlarıyla başlatmıştır. İsyan, II. Abdülhamit'in 33 yıllık saltanatını sona erdirecek nitelikte olmuştur. İttihatçılar, Osmanlıyı oluşturan etnik unsurlar üzerinden dil, din, ırk ayrımı olmaksızın "Osmanlı Vatandaşlığı" birliği oluşturarak devleti yıkılmaktan kurtarmak istemişler ancak yıkılmaya giden sürece engel olamamışlardır. [321]

Araştırmamıza konu olan resim sanatının değişim ve gelişim sürecinin Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar geri gittiği görülmektedir. Ancak bu değişimin uygulama alanı bulabilmesi, geleneksel anlatım biçimlerinin kırılması zaman almıştır. Osmanlı

[321] Karpat, a.g.e, s, 22.

sanatı XVII. yüzyıla kadar kendi sanat çizgisinde yoğun faaliyetler yürütmüş, dış etkilerden uzak kalarak kendi oluşturduğu biçimlerde yetkin hale gelmeyi amaçlamıştır. XVII ve XVIII. yüzyıllarda yaşanan siyasal gelişmeler devleti dışarı açılmaya zorlamış sanat da bu açılımdan payını almıştır.

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma sürecinin resim sanatındaki karşılığı, Batı kökenli sanata ilgi, Tanzimat'ın ilanıyla birlikte yoğunlaşmıştır. Askeri okullardaki desen ve teknik resim dersleriyle birlikte resimle ilgilenen asker ressamların ortaya çıkması, Batı resmine dönük biçimsel dönüşümün, figüratif anlatımın başlangıcı olmuştur. Daha sonra "Asker Ressamlar" olarak anılacak olan bu sanatçıların, yurt dışında eğitim almış olanları da Mühendishane ve Harbiye'de yetişenleri de konu seçiminde genellikle manzara ve ölü doğaya yönelmişlerdir. Askeri okulların müfredatı, desen ve teknik resim derslerine yönelik hazırlanmış olup bu okullarda figür ressamlığı eğitimi verilmemiştir. [322] Başlangıçta Osmanlı ressamları, eserlerinde figür tasvirlerinden kaçınmışlar ya da figürleri gölge lekeler şeklinde göstermişlerdir. Figür tasviri konusunda oldukça sıkıntılı olan bir toplumda bu ressamların doğaya yönelmeleri, toplum normlarına uygunlukla ve dini duyarlılıkla açıklanabilmektedir. Yaşanan kültürel değişim sonucunda batılı algıyla oluşturulmuş figür, yavaş yavaş resmin konusu içerisine girmiş, Figüratif resim Türk Resim sanatında yerini almıştır.

Batı resmi etkisindeki ilk Osmanlı ressamlar kuşağı, Osman Hamdi Bey'in adıyla anılmaktadır. Osman Hamdi Bey, Batı etkisindeki figüratif Türk resminin emekleme döneminde, eserlerinde büyük boy figürlere yer veren ilk ustalardandır. Bu dönemde tabloya tamamen hâkim durumda figür kullanmak oldukça önemli bir adımdır. Tez çalışmasına konu olan figüratif resimde, batılı bireyi göstermesi bakımından önemli bir eser de Şeker Ahmet Paşa'ya ait otoportredir. Şeker Ahmet Paşa resimde figürün hoş karşılanmadığı bir dönemde asker bir bürokrat olarak önemli bir esere imza atmıştır. Asker ressamlar kuşağında Batı resim tekniğini iyi kullanan, Batılı anlamdaki

[322] Meltem Yakın Üldes, ―*Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950"li Yıllar*) **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** Basılmamış Doktora Tezi, 2017.

Türk resminin ilk temsilcilerinden biri de Hüsnü Yusuf Bey'dir. Kendini resmettiği çalışmasıyla Türk resim sanatında ilk otoportre örneğini vermiştir. [323]

Yüzlerce yıl figür içeren resmin yasak sayıldığı bir coğrafya da, sarayda doğup yetişmiş biri olan Abdülmecid Efendi, figüratif eserlerinde batılı gibi görünen bireyi kompozisyonun merkezi yaptığı gibi günlük yaşamı temsil eden, çok figürlü batılı yaşam formunu eserlerinde sergilemiştir. Şehzade, Halife Abdülmecid Efendi siyasi kimliği yanında, sanatçı kişiliğiyle de Türk resim tarihinde çok önemli bir isimdir.

Sanat çevrelerinde sanatsal anlatım ifadeleri üzerine büyük tartışmalar yaşanırken Türk resmine yön vermiş olan Türk sanatçılar İzlenimci üslubu tercih etmişlerdir.

Sanatçıların İzlenimciliği tercih etmelerinde, doğup büyüdükleri ortamın kültürel kodları etkili olmuştur. Bu dönemde Avrupa'da anlatım aracı olarak Dışavurumculuk, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlar kullanılmaktadır. [324] Henüz gelişme aşamasında olan Türk sanatı ve Türk sanatçısı için sözü edilen akımlar çok erken aşamalar olarak görülmektedir. Ayrıca Osmanlı elitinin tüm Batılılaşma hareketlerine rağmen geleneksel toplumsal yapının devam ediyor olması, anlatım olanaklarını sınırlamıştır.

Osmanlı sanatçısının bu dönemde konu ettiği figürlerin büyük kısmı, Batılılaşmayı hayatına aktaran üst toplumsal sınıfa ait kimliklerdir. Meşrutiyet döneminin sonlarına doğru Batılılaşmayla başlayan görece özgürlük, kadın bedenini resme konu etmiş mahremi temsil etmiştir. Türk resminin önceki döneminde minyatür sanatında yerini bulan kadın tasviri, Batı tarzı resme geçiş döneminde yok olmuştur. Osmanlı'da Müslüman kadınların sosyal hayatın dışında yaşamaları, Batılılaşmanın erken döneminde resimde kadın figürünün kompozisyona dâhil edilmesini ya da eserin öznesi konumunda olmasını imkânsız kılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin

[323] Tansuğ, Çağdaş Türk…s.52.
[324] Papila, a.g.m, s.1-35.

açılmasıyla, yaklaşık bir asır boyunca resimde konu dışı olan kadın figürü, Osmanlı resminde görülmeye başlamıştır. [325]

Batılılaşma ile gelen Batılı yaşam, Osmanlı toplumunun bütün kesimine eşit şekilde yayılmamıştır. Osmanlı'da Avrupa modasına uyum sağlayanlar saraya ve Osmanlı elitine mensup kadınlar olmuştur. Batılı kıyafetler eldiven, çorap gibi aksesuarlardaki değişimle ortaya çıkmış, zaman içinde dış giyimde de görülür hale gelmiştir. Saraydaki öncüleriyle birlikte üst sınıfa mensup kadınlar da Batılı giysiler giyip portrelerini yaptırmışlardır. Figürlü kompozisyon aşamasına ulaşan Türk resminde kadın figürler, çoğunlukla erkek sanatçılar tarafından yapılmıştır.

Osmanlı Batılılaşmasını, figüratif resim sanatı üzerinden takip etmek Batılılaşmayı anlama ve yorumlama yolunda atılacak doğru adımlardan biridir. Resimde Batılı gibi görünen bireyin temsili, Osmanlı toplumunun, özellikle Müslüman kadının, değişimin öznesi olarak nereden nereye geldiğinin somut göstergesidir.

Tanzimat'la başlayan süreçte bir kısım aydın, kadınların eğitimi ve toplumsal yaşama katılmaları konusunu tartışmaya başlamışlardır. Bu tartışmalar yeni bir kadın kimliğinin doğmasına sebep olmuştur. Osmanlı'nın Batılılaşmayla birlikte yavaş yavaş değişen kültürel yapısı, toplum yaşamında arka planda kalan kadını değişimin simgesi olarak görünürlük sahasına çıkarmıştır. Zaman içinde değişen kültürel kodlar değişimin simgesi rolü biçilen kadını kamusal alanda görünür hale getirmiştir. Bu gelişmeye rağmen kadınların genellikle kapalı ortamlarda, iç mekânlarda gösterilmesi, Batılılaşmaya rağmen erkek egemen algıyı ifade etmesi açısından anlamlıdır. Kompozisyonlarda kadın, Batılı giysiler içinde ancak doğuya ait motiflerin mutlaka kullanıldığı iç mekânlardadır. Batılılaşmanın muhatabı, uzun zaman saray ve Osmanlı eliti olmuştur. Nihayetinde Batılılaşma, toplumun bilinçlenmesi sonucu doğmayan, devlet eliyle uygulanan bir projedir.

Kadın figürlere nazaran daha sık betimlenen erkek kimlikler, Osmanlı Batılılaşmasının gözlemlenebildiği kıyafetleriyle tek figür ya da kompozisyonun elemanı şeklinde tabloda yer almaktadır. Erkek birey temsili, başındaki fesiyle doğulu; pantolonu,

[325] Çavuşoğlu, a.g.m, s.34.

ceketi, boyun bağı ve kol düğmeleriyle Batılı bireye örnek olarak yaşadıkları toplumun kültürel değişimine örnek teşkil etmektedir. Batılılaşmanın sanatçılar üzerinde bir kimlik kaosu oluşturduğu, eserlerinde Doğu- Batı ikilemine rastlandığı yorumu yapılabilir. Osmanlı'nın Batılılaşma yolculuğunda örnek ülke seçilen Fransa'ya eğitim için gönderilen sanatçıların kendi kimliklerinden ne kadar uzaklaşabildikleri ne kadar Batılı olabildikleri eserlerindeki üsluptan izlenebilmektedir.

Sonuç olarak, sanat oluşturulduğu dönemin siyasi, sosyal, ekonomik koşullarından bağımsız düşünülemez. Osmanlı Batılılaşmasının oluşturduğu değişim ve dönüşüm içerisinde başlayan figüratif resim sanatı, devlet tarafından onaylanmış, Batılılaşmanın simgesi olması gerekçesiyle özellikle desteklenmiştir. Yurt dışına eğitim için gönderilen sanatçılar, resim öğretmenliği vasfıyla devlet memuru olarak görevlendirilmişlerdir. Osmanlı Batılılaşmasının oluşturduğu dönüşümle farkındalığı, yaratıcılığı ve şahsına münhasır varlığıyla, toplumdan ayrışması beklenen sanatçılar, yaşadıkları dönemin bir geçiş dönemi olması sebebiyle benzer özellikler taşıyan eserler vermişlerdir.

Tez çalışması için yapılan araştırmada Osmanlı Devleti'nin nihai sınırlarına ulaştığı XVI. yüzyılda savaşlardaki yenilgilerin ve kayıpların, yöneticileri çözüm arayışına yönelttiği görülmüştür. Devlet erkânı, batı referanslı reformları uygulamaya koyarak Devlet-i Aliyye'nin kötü gidişatının önüne geçmeye çalışmıştır. Başlangıçta kurumları düzenlemeye yönelik olarak atılan adımlar zaman içinde kültür- sanat alanında da değişime neden olmuştur. Osmanlı'da Saray, Batılılaşmanın lokomotifi görevini yürütmüştür. Osmanlı monarşisi, Batılı tarzda yaşamın görünür biçimde hayata yansımasına öncülük etmiştir. Bununla birlikte padişahın öncülüğünde Batılı sanatın da başlangıçta kabul gördüğü yer saraydır. Tez çalışmasında açıklandığı üzere askeri okulların müfredatına teknik resim derslerinin eklenmesiyle yönünü batıya çeviren resim sanatı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'te açılmasıyla önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Nihayetinde Osmanlı'nın seçkin tabakasında oluşan sanat ortamı, Türk resmine batılı anlamda figürün girmesini desteklemiş, sanatçılar eserlerinde batılı figürleri kullanmaya yönelmişlerdir.

KAYNAKLAR

Akbulut, M. (2002*).* " İbrahim Müteferrika ve ilk Türk matbaası". Ankara *Türkler Ansiklopedisi*, C: XIV.

Akıllıoğlu, T. (1995). *İnsan hakları*. İstanbul: İmaj Yayınları.

Aksel, M. (2011). *İstanbul'un ortası*. Kapı Yayınları.

Aksel, M. (2011). "*İlk kadın ressam: Müfide*". Sanat ve Folklor. İstanbul: Kapı Yayınları.

Aksüğür, İ. (1984). Osman Hamdi'ye çağının zihniyeti ve estetik değerleri açısından eleştirel bir bakış. *Boyut Dergisi*, 3-21.

Akşin, S. (2015). *Şeriatçı bir ayaklanma –31 Mart olayı*. Ankara: İmge Kitabevi.

Akşin, S. (2019). *1839'da Osmanlı ülkesinde ideolojik ortam ve Osmanlı Devleti'nin durumu. Tanzimat*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Akşin, S. Faroghi, S. & Kunt, M. Ödekan, A. Toprak, Z. (1997). *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Akyavaş, B. (1993).*Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Akyıldız, A. (1993). *Tanzimat Dönemi Osmanlı merkez teşkilâtında reform (1836-1856)* . İstanbul: Eren Yayınları.

Akyılmaz, G. (2019). *Siyasi tarih***.** Ankara**:** Seçkin Yayınları.

Aliçavuşoğlu, E. (2007). Cumhuriyet öncesi dönemden günümüze kadın sanatçıların kendilerine ve kadınlara bakışı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (19), 45.

And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları, minyatür.* İstanbul**:** Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Armaoğlu, F. (2018). *20. Yüzyıl siyasi tarihi.* İstanbul: Kronik Kitap.

Armaoğlu, F. (2020). *19. Yüzyıl siyasi tarihi.* İstanbul: Kronik Kitap.

Arslan, M. (2008). *Osmanlı saray düğünleri ve şenlikleri 1: Manzum Surnameler*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Aslanapa, O. (1984). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslanapa, O. (1986). *Türk minyatür sanatının gelişmesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları**, (**6**)** 45-46.

Atasoy, N. (1997). *Surname-i hümayun*. İstanbul: Koçbank Kültür Hizmeti Yayınları, İstanbul.

Âtıl, E. (1999*). Levnî ve Surname*. İstanbul: Koçbank Kültür Yayını.

Aydın, M. (1994). Tanzimat'la aranan hüviyet. *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu,* 31 Ekim- 3 Kasım 1989.

Bağcı, S. Çağman, F. & Renda, G. Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı resim sanatı* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Balcı, S. (2008). Osmanlı Devleti'nde modernleşme girişimlerine bir örnek. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi, 44*(27), 77-98.

Başkan, S. (2015). *Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Baydar, M. (1955). *31 Mart vakası*. İstanbul: Anıl Matbaacılık.

Baykal, İ. (1951). Son Osmanlı veliahdı ve halifesi Abdülmecid'in sarayında neler gördüm. *Tarih Dünyası*, (19), 824.

Baykara, T. (1990). "Yeniçeri ocağının kaldırılmasının sosyal sonuçları*". Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri*.

Belge, M. (1983). *"Türkiye'de günlük hayat",* Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C: 4. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (1998). *Şeker Ahmed ve orman, şiirin saati*, (Çev. G. Çapan). İstanbul: Adam Yayınları.

Berk, N. (1981). *Türk resminde modern eğilimlere ilk adımlar başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi.* İstanbul: Tiglat Yayınları.

Berkes, N. (1978). *Türkiye'de çağdaşlaşma.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berksoy, F. (2002*). Aydın portreleri: Türkiye'de toplumsal dönüşümün sanata yansıması*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Beydilli, K. (2011). *"Mahmud II".* TDV İslâm Ansiklopedisi**.** C:27. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Beydilli, K. (2011). *"Mustafa IV".* TDV İslâm Ansiklopedisi. C:31.Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Cezar, M. (2009). *Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Çetintaş, B. (2005). Osmanlı ressamlar cemiyeti marifetiyle yaptırılan iki mezar taşı. *Toplumsal Tarih*, (133), 102-103.

Çoruhlu, Y. (1998). *Erken devir Türk resim sanatı 'nın ABC'si.* Kabalcı Yayınevi.

Çufalı, M. (2000). *Osmanlı reformlarına yönelik İngiliz politikası*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Dastarlı Dellaloğlu, E. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk resminde modernleşme: İmgeler ve batılı kimlik*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Dastarlı Dellaloğlu, E. (2019). Batılılaşan Türk resminde kadın imgesinin kamusal alanın oluşumundaki önemi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* (22), 76.

Demirsar, B. (1989). *Osman Hamdi tablolarında gerçekle ilişkiler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Develioğlu, F. (1995). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın, Kitabevi.

Doğan, H. M. (2003). *Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Doğan, İ. (2004). *Vatandaşlık demokrasi ve insan hakları*. İstanbul: Pegem Yayınları.

Duben, İ. (2004). *Türk resmi ve eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eldem, E. (2004). Osman Hamdi Bey ve oryantalizm. *Dipnot*, (2), 43.

Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Erişti, Ö. C. (2015). "Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili", *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2*(2), 83.

Eryılmaz, B. (1992). *Osmanlılarda millet sistemi*. Ankara: Ağaç Kitabevi.

Eryılmaz, B. (2017). *Tanzimat ve yönetimde modernleşme*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Gencer, A. İ. (1985). *Bahriyede yapılan ıslahat hareketleri ve bahriye nezaretinin kuruluşu*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Georgeon, F. (2003). *Sultan Abdülhamid.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Georgeon, F. (2005). *Osmanlı Türk modernleşmesi 1900-1930.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gerçek, S. N. (1939). *Türk matbaacılığı*. İstanbul: Maarif Vekilliği Yayınları.

Germaner, S.& İnankur. Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray, K. (1983). *Güzel sanatlar eğitimi 100. Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Giray, K. (1993). Görsel sanatlarda kadın sanatçılar ve sorunları. *Türkiye'de Sanat*, (10), 40.

Goethe, J. W. (2016). *Faust* (Çev.İ. Cankorel). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Gören, A. K. (2005). Lifij'in bohem bir kimlik olarak kendi portresi. *Sanat Dünyamız,* (95),109.

Gören, A. K. (1995). 1914 Kuşağı sanatçıları Paris'te. *Antik ve Dekor*, (20),62-68.

Gören, A. K. (2001). *.Avni Lifij*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gören, A. K. (2002). Tıbbiye 'den ayrılıp harbiye'ye geçen ve buradan mezun olan ressam Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ve sanatta betimlemeye ilişkin bir değerlendirme. *Antik& Dekor***,** (72), 85.

Gören, A. K. (2004).Yeni bilgiler ışığında şehzade, veliaht, halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin yapıtlarını yeniden değerlendirmek. *Sanat Dünyamız,* (93), 30-32

Görünür, L. (1998-1999). Sadberk Hanım müzesi koleksiyonundan 19.yüzyıl kadın kıyafetleri. *P Dünya Sanatı Dergisi,* (12),91.

Gözler, K. (2000). *Türk anayasa hukuku*. İstanbul: Ekin Kitabevi Yayınlar.

Grabar, O. (1988). *İslam* sanatının *oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Güleryüz, M. (2014). *Resmigeçit.* (Yay. Haz. A.Sönmezay). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Güneş, İ. (1984). *Türk parlamento tarihi meşrutiyet'e geçiş süreci: I. ve II. Meşrutiyet*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Yayınları.

Güngör, N. (1999). *Popüler kültür ve iktidar*. Ankara: Vadi Yayınları.

Gürçağlar, A. (2000 Kasım). *Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in düşündürdükleri.* Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Ankara.

Gürçağlar, A. (2011). Namık İsmail: ressam ve ilk güzel sanatlar akademisi müdürü. *Antik&Dekor*, (122) 198.

Güz, Nurettin (2000). Osmanlı basını. *Selçuk İletişim Dergisi*. 1(3).

Hanioğlu, M. Ş. (1992). *Batılılaşma*. TDVİA, C.V, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Hanioğlu, Ş. (2001).*İttihat ve terakki cemiyeti*. Cilt XXIII, TDV İslam Ansiklopedisi.

Haşlakoğlu, O. (2016). Yaratılış'ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti. *Evrensel Kültür*, 291,88.

Hayta, N. & Ünal**,** U. (2020). *Osmanlı Devletinde yenileşme hareketleri*. Gazi Kitabevi.

Işık, Z. (2011). Osmanlı modernleşmesi sürecinde İngiltere'nin rolü. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergis*i.

İnal, G. (1976). *Türk İslam minyatür sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

İnalcık, H. (2016). *Devlet-i Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu üzerine araştırmalar-IV, Âyânlar, Tanzimat, Meşrutiyet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalcık, H. (2019). *Tanzimat nedir? Tanzima*t. İstanbul: İş Bankası Yayınları

İpşiroğlu, M. (2004*). Bozkır rüzgârı siyah kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İpşiroğlu, N. & M. (1983*). Sanat tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

İrepoğlu, G. (1986). Topkapı sarayı müzesi hazine kütüphanesi'ndeki batılı kaynaklar üzerine düşünceler. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, 56-72.

İskender, K. (1994). Türk resminin figüratif açıdan görünümü. *Türkiye'de Sanat*.

Kabacalı, A. (1999). *Türkiye'nin 150 yıllık toplumsal tarihi kesitler, Osmanlı'nın son yetmiş beş yılı*. İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım.

Kabacalı, A. (2000). *Başlangıcından günümüze Türkiye'de matbaa basın ve yayın*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Kahraman, H. B. (2013). Bir görselliğin serüvenli tarihine notlar. *Geçmiş ve gelecek*. İstanbul: İstanbul Modern Yayınları.

Kantar, S. S. (2007). "*Batılılaşma dönemi Türk resminde beden ve temsil sorunları çerçevesinde kadın figürü".* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Eskişehir Anadolu Üniversitesi.

Kapani, M. (2019). *Politika bilimine giriş*. Serbest Akademi Yayınevi.

Karal, E. (1988). *Selim III 'ün hattı hümayunları- Nizam-ı Cedît.* (1789-1807**).** Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karal, E. (1995). *Osmanlı tarihi*, C. V. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karal, E. (2011). Osmanlı tarihi Nizam-ı Cedid ve Tanzimat devirleri (1789-1856). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Karal, E. (2019). Gülhane hattı hümayunu'nda batı'nın etkisi. *Tanzimat*: İş Bankası Yayınları.

Karpat, K. (2001). *Türk demokrasi tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Karpat, K. (2006). *Osmanlı'da değişim modernleşme ve uluslaşma.* Ankara: İmge Kitabevi.

Katipoğlu, K. (2006). Dârüşşafaka mektebi ve resimleri saray'a sunulan bir grup Dârüşşafakalı ressam. *Milli Saraylar 150. Yıl Özel Sayısı,* 103.

Kaynar, R. (2010). *Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kılıçbay, M. A. (1985). "*Osmanlı ve batılılaşma"*. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, C.I. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kınaytürk, H. (1990). Yüzyıl öncesinin aydın bir ressamı: Şehzade Abdülmecit. *Sanat Çevresi,* 143, 3.

Kırpık, C. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme sancıları, fes-şapka çatışması. *Toplumsal Tarih,* (162),14-22.

Kızıltan, Y. (1994). I*. Meşrutiyet'in ilanı ve ilk Osmanlı Meclis-İ Mebusanı*. [Yayımlanmış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Kodaman, B. (2002). İttihat Terakki ve Almanya. *Yeni Türkiye,* 44, 343.

Koray, E. (1991). *Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecinde Tanzimat*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Köseoğlu, N. (1990). *Türk dünyası tarihi ve Türk medeniyeti üzerine düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Kuban, D. (2002). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lewis, B. (2008). *Modern Türkiye'nin doğuşu.* (Çev. B. Babür Turna). Arkadaş Yayınevi.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mardin, Ş. (1994). *Türk modernleşmesi*. İletişim Yayınları.

Meriç, N. (2004). *Gündelik hayat ve fetvalar*. İstanbul: Pınar Yayınları.

Moltke, V. H. (2016). *Moltke'nin Türkiye mektupları*, (Çeviren. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Mumcu, A. (1994). *İnsan hakları ve kamu özgürlükleri*. Savaş Yayınları.

Nohutçu, A. (2019). *Anayasa hukuku*. Ankara: Savaş Yayınevi.

Oğuz, A. (2011). *Birinci Meşrutiyet Kanun-ı Esasi ve Meclis-i Mebusan*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Ortaylı, İ. (2008). *Türkiye teşkilat ve idare tarihi.* Ankara: Cedit Neşriyat.

Ortaylı, İ. (2019). *Osmanlı'da değişim ve anayasal rejim sorunu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Öğün, S. (1995). *Modernleşme, milliyetçilik ve Türkiye*. Bağlam Yayıncılık.

Öndin, N. (2011). *Gelenekten moderne Türk resmi estetiği (1850-1950)***.** İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Öney, G. (1984). Gazneli saray süslemelerinin Anadolu Selçuk saray süslemelerine etkileri. *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi,* S. 3, 125.—127.

Öney, G. (1989*). Beylikler devri sanatı, XIV.-XV. Yüzyıl*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öney, G. (1992). *Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özcan, P. (2014). (Edhem Eldem ile röportaj). "Osman Hamdi Bey' in mihrap'ı nerede?" Habertürk.

Özdemir, N. (1997). *Anadolu halk kültüründe resim, heykel ve müziğin yeri, önemi.* Nurol Matbaa.

Özsezgin, K. (1986). Avni Lifij'in oto portresi üzerine aykırı düşünceler. *Artist Plastik Sanatlar Dergisi*, (8), 4.

Öztuna, Y. (1989). *II. Mahmud*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Papila, A. (2007). Kimliğin anlatım aracı olarak sanat. *Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 1-25.

Pınar, N. (1984). *1900-1983 yılları arasında Türkçede Goethe ve Faust tercümeleri üzerinde bir inceleme.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Renda, G. (1991). İTİEM'deki Zübdet-üt Tevarih'in minyatürleri. *Sanat Dergisi*, (6) 58-59.

Renda. G. (2000). *Portrenin son yüzyılı. Padişahın portresi: Tesavir-i Âl-i Osman.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Roberts, M. (2016). *İstanbul karşılaşmaları: Osmanlılar, oryantalistler ve 19. yüzyıl görsel kültürü,* (Çev. Zeynep Rona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rona, Z. (1992) .*Namık İsmail.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sander, O. (2008). *Anka'nın yükselişi ve düşüşü*. Ankara: İmge Kitabevi.

Seyitdanlıoğlu, M. (1990). Tanzimat'ın ön hazırlıkları ve Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye'nin kuruluşu (1838-1840). *Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri,* (28-30 Haziran 1989).

Shaw, S. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye*. İstanbul: E Yayınları.

Sinanlar, S. (2008). *Basın kaynaklarıyla Galatasaray Tıbbiyesi'nden Mekteb-i Sultani'ye eğitimde yenilik ve gelenek.* İstanbul: Domingo Yayınevi.

Sözen, M. (1998). *Geleneksel Türk el sanatları*. İstanbul: Hürriyet Matbaacılık.

Şen, A. (1995). *İbrahim Müteferrika ve Usulü'l-Hikem fi Nizâmi'l-Ümem*. TDV Yayınları.

Şerifoğlu, Ö. F. (Ed.). (2004). *Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde konular ve üslup. Hanedandan bir ressam Abdülmecid Efendi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanındı, Z. (2006). *İslam tasvir sanatlarında Hz. Muhammed'in hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Tanman, M. B. (Ed.). (2014). Osmanlı resminde kadın figürü. *Nurhan Atasoy'a Armağan*. İstanbul: Lale Yayıncılık.

Tanör, B. (1985). Anayasal gelişmelere toplu bir bakış. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, C.I.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanör, B. (2006). *Osmanlı-Türk anayasal gelişmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2012). *XIX. Asır Türk edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.

Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı aramak*. İstanbul**:** Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk sanatı.* Ankara: Remzi Kitabevi.

Timur, T. (1985). Tanzimatçılığın vardığı nokta. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı Ansiklopedisi,* C.I. İstanbul: İletişim Yayınları.

Toros, T. (1983). *İlk kadın ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Tunaya, Z. (2019). *Türkiye'nin siyasî hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul:

Turan, A. (1978). *Resimde geometri işleri ve sorunları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Turan, Ş. (2014). *Türk kültür tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Turhan, M. (1987). *Kültür değişmeleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Uçarol, R. (2019). *Siyasi tarih*. İstanbul**:** Der Yayınları.

Usta, N. (2001). Osmanlıda siyaset sosyolojisi tarihçesine kısa bir bakış. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Üldes, Y. M. (2017). *Türk resim sanatında bireyin temsili (1850-1950'li Yıllar)*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Ülken, H. Z. (2001). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi.* İstanbul: Ülken Yayınları.

Ürekli, F. (2003). Güzel sanatlar eğitiminde Osmanlı hanımlarına açılan bir pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Tarih ve Toplum*, (231), 55-183.

Ürekli, F. (2009). *Sanâyi-i Nefîse Mektebi.* Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Üstel, F. (2021). *Makbul vatandaşın peşinde II. Meşrutiyet'ten bugüne vatandaşlık eğitim.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Williams. R. (1993). *Kültür.* (Çev. Suavi Aydın) Ankara: İmge Kitabevi.

Www. tr.wikipedia.org

Www. www.altayli.net

Www.dergipark.org.tr.

Www.sanalmuze.org.tr

Www.sanatinyolculugu.com

Www.themagger.com

Www.ulakbilge.com

Www.zdergisi.com

Yağbasan, E. (2004). *Halife Abdülmecid Efendi ve sanatı*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Yağbasan, E. (2004). *Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944*). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalçınkaya, A. (2002). XVII. yüzyıl ıslahat, değişim ve diplomasi dönemi (1703-1789). Ankara: *Türkler Ansiklopedisi*.

Yaman, Y. Y. (2006). Kadınlar resimler öyküler. (Yay. Haz. Beğüm Akkoyunlu) *Modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü,* (s.72). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Yetik, S. (2017*). Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den asker ressamlara modern Türk resminin ilk ustaları*. İstanbul: Gram Yayınları.

Yetkin, Ş (1991). *Türk halı sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıldız, M. (2002). 1856 Islahat Fermanı'na giden yolda meşruiyet arayışları. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 45*. İstanbul: Kocav Yayıncılık.

Yücel, Y. (1988). *Osmanlı Devlet Teşkilatına dair kaynaklar- kitab-ı müstetab*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.