



**GEÇ OSMANLI ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE
TOPLUMSAL VE SİYASAL DÖNÜŞÜMLERİN
RESİM SANATINA YANSIMASI**
Sanatta Yeterlilik Tezi

Murat ATEŞLİ

Eskişehir-2016

**GEÇ OSMANLI ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE TOPLUMSAL VE SİYASAL
DÖNÜŞÜMLERİN RESİM SANATINA YANSIMASI**

Murat ATEŞLİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

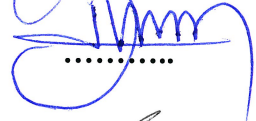
Güzel Sanatlar Enstitüsü


Eylül, 2016


JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI


Murat ATEŞLİ'nin "Geç Osmanlı Çağdaşlaşma Sürecinde Toplumsal ve Siyasal Dönüşümlerin Resim Sanatına Yansıması" başlıklı tezi 26 Eylül 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

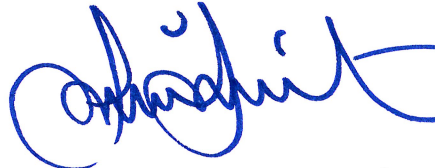
Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU 

Üye : Prof. Dr. Lale ALTINKURT 

Üye : Prof. Rıdvan COŞKUN 

Üye : Doç. M. Orkun MÜFTÜOĞLU 

Üye : Doç. Şemsettin EDEER 


Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

GEÇ OSMANLI ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE TOPLUMSAL VE SİYASAL DÖNÜŞÜMLERİN RESİM SANATINA YANSIMASI

Murat ATEŞLİ

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül, 2016

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Geç Osmanlı döneminde çağdaşlaşma çabalarıyla Türk resim sanatının gelişimi arasında yakın bir ilişki vardır. Erken dönem çağdaş Türk resim sanatında Osmanlı ressamları, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da görülmeye başlayan sanatsal üslup ve akademik yaklaşımlara göre manzara, natürmort ve figüratif resimler yapmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Osmanlı'da toplumsal ve siyasal olaylar, dinamik, zaman zaman çatışmacı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Osmanlı sanatçılarının siyasi ve toplumsal konulara ilgileri, Osmanlı yöneticilerinin ve toplumunun sahip olduğu kültürel, siyasi, ekonomik ve toplumsal çağdaşlaşma deneyimleriyle yakından ilişkili olduğu için; toplumsal ve siyasi konular birkaç sanatçı tarafından resmedilmiştir. Osmanlı çağdaşlaşma çabası kültürel sonuçlarıyla birlikte, Sultan II. Mahmud döneminde devlet politikası olarak başlamıştır. Tanzimat Fermanı'ndan sonra reform ve çağdaşlaşma süreciyle birlikte, Osmanlı toplumu 1876 yılında Kanun-ı Esasi'nin ilanı ile anayasal ve parlamenter yönetim biçimini kısa süreli de olsa yaşamıştır. Sultan II. Abdülhamid döneminde ise, gelenekçi muhafazakâr yöneticilerle genç kuşak reformcu aydınlar arasında demokratik çağdaşlaşma konusunda mücadeleler olmuştur. Bu çatışma süreci kültürel boyutta edebiyat ve sanat alanında da hissedilmiştir.

Bu araştırmanın amacı, erken dönem çağdaş Türk resim sanatında toplumsal ve siyasi dönüşümlerin sanatçı ve yapıtları üzerinde etkilerini belirlemeye çalışmaktır. Bu araştırma 1838 ve 1918 yılları arasında Osmanlı ressamları tarafından yapılan yapıtlarla sınırlıdır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaşlaşma, Geç Osmanlı Dönemi, Resim, Siyaset, Toplum.

ABSTRACT

REFLECTION ON PAINTING OF THE SOCIAL AND POLITICAL TRANSFORMATION IN THE LATE OTTOMAN MODERNIZATION PROCESS

Murat ATEŞLİ

Department of Painting

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, September, 2016

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

There is a close relationship between the Ottoman modernization efforts and the development of Turkish painting in the late Ottoman period. According to artistic styles and academic approaches seen in Europe since the middle of the 19th century, Ottoman painters have done landscape, still life and figurative paintings in early period contemporary Turkish painting. Social and political events have occurred dynamic, occasionally confrontational manner in Ottoman Empire since the second half of the 19th century. Because the attentions to political and social issues of the Ottoman artists were closely related with cultural, political, economic and social modernization experiences of the Ottoman administrators and society, social and political issues were depicted by a few artist. The Ottoman modernization has been started by Sultan Mahmud II as a government policy with the cultural consequences. After the declaration of the Tanzimat Edict with ongoing reform and modernization process, the Ottoman society lived the constitutional and parliamentary regime for a short time the announcement of Fundamental Law “*Kanun-ı Esasî*” in 1876. In the period of Sultan Abdulhamid II, there had been struggles between traditionalist and conservative managers and the younger generation reformist intellectuals about the democratic modernization. This struggle process has been felt in literature and art in the cultural dimension.

The purpose of this research is to try for identifying effects of the social and political transformation on the artists and their works in early period contemporary Turkish painting. This research is limited with artworks performed by Ottoman artists between 1838 and 1918.

Keywords: Late Ottoman Period, Modernization, Painting, Political, Society.

ÖNSÖZ

Geç Osmanlı Çağdaşlaşma Sürecinde Toplumsal ve Siyasal Dönüşümlerin Resim Sanatına Yansıması olan bu araştırma, 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma çabalarının toplumsal ve siyasal dönüşümlere etkisinin, yazın ve düşün alanı ile Türk resim sanatı üzerindeki yansımalarının ne olduğu sorunsalı üzerine kurulmuştur. Ayrıca bu çalışmada, Geç Osmanlı döneminde Batı dünyasında olduğu gibi Türk toplumunu da derinden etkileyen iç ve dış etmenlerin, tarihsel süreçlerin, toplumsal hareketlerin, kimlik ve siyasal mücadelelerin, “*toplumsal değişme*” ve “*siyasal dönüşüm*” temeli üzerinde genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Bununla birlikte, araştırmanın genel çerçevesi, Geç Osmanlı dönemi resim sanatında toplumsal ve siyasal dönüşümlerin sanatçı ve yapıtlara doğrudan veya dolaylı etkilerini belirlemektir. Bu araştırma esnasında: sanat, sanat tarihi, Osmanlı siyasal ve toplumsal tarihi, toplumbilim ve siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerden elde edilen bilgilerin uzun okuma süreci sonrasında sentezlenip düzenlenmesi temel zorluklardan biri olmuştur. Genelde, son dönemlerde yapılmış olan birçok yayına rağmen, Türk resmi üzerine yapılan araştırmalarda yaşanan en büyük zorluklardan diğeri ise resim envanterlerine ve arşivlerine ulaşmaktır. Bundan dolayı, araştırmanın konusuyla ilgili resim örneklerini ortaya çıkarmak başlı başına bir sorun olmuştur. Bu durumlara rağmen, erken dönem Türk resim sanatının toplumsal ve siyasal arka planını belirleme konusunda, meşakkatli bir süreçte ortaya çıkmış olan bu araştırmanın, araştırmacı ve sanat öğrencileri tarafından kaynak bir metin olarak kullanılmasını umut ediyorum.

Bu araştırmanın oluşmasında yardımları olan ve sanatta yeterlilik programı boyunca gerek derslerimde gerekse meslek yaşantımda bana yol gösteren tez danışmanım Prof. Zeliha Akçaoğlu'na, jüri üyeleri Prof. Yalçın Karayağız'a, Prof. Dr. Lale Altinkurt'a, Prof. Rıdvan Çoşkun'a, Doç. Şemsettin Edeer'e ve Doç. M. Orkun Müftüoğlu'na saygı ve sevgilerimi sunar; sabırla bu çalışmanın bitmesini bekleyen eşim Ayşe İşlek Ateşli ile kızlarım Doğa Ateşli ve İpek Derya Ateşli'ye teşekkür ederim.

26.09.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Murat ATEŞLİ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNİN SİYASİ VE SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜME ETKİSİ.....	7
1.1. 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Durumu.....	10
1.2. 19. Yüzyılın Başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi ve Kültürel Çağdaşlaşma Çabaları.....	13
1.3. Tanzimat Fermanı'yla Siyasal Dönüşümün Hukuki ve Kültürel Boyutu.....	31
1.4. 19. Yüzyılın Ortalarına Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi Dağılma ve İktisadi Bağımlılık Süreci.....	47
1.5. 19. Yüzyıl Sonlarına Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi, İktisadi ve Toplumsal Durumu.....	49
1.6. 20. Yüzyıla Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi, İktisadi ve Toplumsal Durumu.....	54

İKİNCİ BÖLÜM

2. II. ABDÜLHAMİD YÖNETİMİ VE II. MEŞRUTİYET'E DOĞRU.....	57
2.1. II. Meşrutiyet'in ilanı ve toplumsal, siyasi ve kültürel ortam.....	83

2.2. I. Dünya Savaşı Ortamında Toplumsal, Siyasal, Kültürel Durum ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıkılışı.....120

SONUÇ.....129

KAYNAKÇA.....135

EKLER.....145

ÖZGEÇMİŞ



TABLolar DİZİNİ

- Tablo 1.1.** 19. yüzyıl başlarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan önemli reformlar ve uygulamalar.....145
- Tablo 1.2.** 19. yüzyıl ortalarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan reformlar ve uygulamalar.....146
- Tablo 2.1.** 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan reformlar ve uygulamalar.....147
- Tablo 2.2.** 20. yüzyıl başlarında yapılan reformlar ve uygulamalar.....148
- Tablo 2.3.** Türk resim sanatının 1870-1970 arası gelişim aşamaları.....149
- Kaynak:** Turani, A. (1987). Post- Second World War Trends in Turkish Painting. *A History of Turkish Painting*. (Ed: O. Grabar). Genève: Switzerland.
- Tablo 2.4.** Tevfik Fikret'in 3 Mart 1902 yılında Tanin Gazetesi'nde yayınlanan Sis adlı şiiri.....150
- Kaynak:** Doğan, M. H. (1975). Tevfik Fikret'in Şiiri: Çağına Kadar Süregelmiş Şiir Anlayışını Değiştiren ve Bugün de Okunan, Şiirleri Türkçeleştirilen Tek Şair. *Milliyet Sanat Dergisi*. Sayı:145.

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Antoine Ignace Melling, “*Voyage pittoresque de Constantinople et des rives Bosphore Albümünden Tophane Çeşmesi*”, 100 x 67 cm, litografi illüstrasyon, 1819, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....**14**

Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/bibliotheque-ducs-luynes-chateau-dampierre-pf1333/lot.454.html> (Erişim Tarihi: 25.06.2015).

Görsel 1.2. Antoine Ignace Melling, “*Voyage pittoresque de Constantinople et des rives Bosphore Albümünden III. Selim*”, litografi illüstrasyon, 1840, Brüksel.....**15**

Kaynak: <http://www.galerialfa.com/v2/gravur-galeri.html?artist=2> (Erişim Tarihi: 25.06.2015).

Görsel 1.3. Kapıdağlı Konstantin, “*III. Selim'in Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 1803, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.**15**

Kaynak: Bağcı, S., Çağman F., Renda, G., Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. (2. Baskı). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Görsel 1.4. Joseph Andre Jacques Aved, “*Osmanlı Elçisi Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa'nın Portresi*”, 238 x 161 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1742, Musée de France, Versailles.....**17**

Kaynak:http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=%27Sa%EFd%20pacha%27 (Erişim Tarihi: 27.08.2015).

Görsel 1.5. George Engelhardt Schröder, “*Mehmed Said Efendi ve Maiyeti*”, 113 x 142 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1730'lar, Pera Müzesi, İstanbul.....**19**

Kaynak: <http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Mehmed-Said-Efendi-ve-Maiyeti/41/1> (Erişim Tarihi: 25.08.2015).

Görsel 1.6. Hippolyte D. Berteaux, “*Sultan II. Mahmut’un Atlı Portreleri*”, tuval üzerine yağlıboya, 1870’ler, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....**21**

Kaynak: Berkes, N. (2011). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. (Haz: A. Kuyaş). (16. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 1.7. Hüseyin H. Tengüz, “*Donanmanın Çanakkale’den İstanbul’a Dönüşü*”, kâğıt üzerine suluboya, Deniz Müzesi, İstanbul.....**21**

Kaynak: Yakarçelik, N. D. (2014). Deniz Müzesi Koleksiyonu İzdüşümünde Hüseyin Hüsnü Tengüz, Ali Sami Boyar ve İbrahim Seyfettin Soysalan’ın 1. Dünya Savaşı Etkisindeki Üretimleri. *Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi*. Sayı: 143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 1.8. Hovhannes Umed Beyzad, “*Üç Ambarlı Kosova Kalyonu*” 100 x 155 cm, tuval üzerine yağlıboya, Deniz Müzesi, İstanbul.....**22**

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık.

Görsel 1.9. François Dubois, “*Asakir-i Mansure-i Muhammediye Sultanahmet Meydanı’ında*”, yaklaşık 155x88 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1830’lar.....**22**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 1.10. Mimar Krikor Balyan, “*Nusretiye Cami’sinden Görünüm*”, yapım tarihi:1823-1826, Tophane, İstanbul.....**25**

Kaynak: Kuban, D. (2015). Osmanlı’da Barok ve Mimari Üsluplar. *Sabah Ülkesi Kültür Sanat ve Felsefe Dergisi*. <http://sabahulkesi.com/osmanl%C4%B1da-barok-ve-rokoko-mimari-%C3%BCsluplar-do%C4%9Fan-kuban/> (Erişim Tarihi: 22.06.2015). ve https://tr.wikipedia.org/wiki/Nusretiye_Camii (Erişim Tarihi: 22.06.2015).

Görsel 1.11. Anonim, “*Giuseppe Donizetti Paşa'nın Portresi*”, litografi illüstrasyon, 1830'lar.....25

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 1.12. Athanasios Karantz(ou)las, “*Sultan II. Mahmut'un Portresi*”, 189x91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1820'ler Pera Müzesi, İstanbul.....26

Kaynak: <http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Sultan-II-Mahmud/44/1> (Erişim Tarihi: 25.08.2015).

Görsel 1.13. Anonim, (Fransız Ressam Jean Portet veya Sebuhan ve Ruben Manas), “*Sultan I. Abdülmecid'in Portresi*”, 81,5 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1850'ler Pera Müzesi, İstanbul.....26

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_Abd%C3%BCImecid_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 13.05.2014).

Görsel 1.14. Sebuhan Manas'a atfen, “*Sultan II. Mahmud'un Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 1828-1830, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....29

Kaynak: Bağcı, S., Çağmanlı F., Renda, G., Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. (2. Baskı). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Görsel 1.15. Rupen Manas'a atfen, “*Sultan I. Abdülmecid'in Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 255 x 152 cm, 1850'ler, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....30

Kaynak: Bağcı, S., Çağmanlı F., Renda, G., Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. (2. Baskı). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Görsel 1.16. Anonim, “*Gülhane'de Koca Mustafa Reşit Paşa Tanzimat Fermanı'nı Okuyor*”, litografi illüstrasyon, 1839.....32

Kaynak: <http://www.dunyabulteni.net/haberler/344982/tanzimat-fermani-avrupaninbir-dayatmasi-miydi> (Erişim Tarihi: 13.11.2015).

- Görsel 1.17.** Anonim, “*İstanbul’da Ciğer Satan Seyyar Satıcı*”, litografi baskı 1880’ler.
Malik Aksel Koleksiyonu.....**35**
- Kaynak:** Öcalan, H. B. (2011). *Malik Aksel Koleksiyonu Taş Baskısı Halk Resimleri Sergisi Kataloğu*. Bursa: Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Görsel 1.18.** James Robertson, “*Dönerci*”, siyah beyaz fotoğraf, 1854, Özel Koleksiyon.....**36**
- Kaynak:** Öztuncay, B. (2006). *Dersaat’in Fotoğrafçıları*. (2. Baskı). Albüm: 2. İstanbul: Aygaz A.Ş. adına Mas Matbaacılık.
- Görsel 1.19.** Paskal Sebah, “*Sünger Satıcısı ve Sebzeci*”, siyah beyaz fotoğraf, 1870’ler, Özel Koleksiyon.....**36**
- Kaynak:** Öztuncay, B. (2006). *Dersaat’in Fotoğrafçıları*. (2. Baskı). Albüm: 2. İstanbul: Aygaz A.Ş. adına Mas Matbaacılık.
- Görsel 1.20.** Goupi ve Cie, “*Alberto Pasini’nin Küçüksu’da Türk Kadınları Adlı Tablosunun Fotoğrafı*”, Erol Makzume Koleksiyonu.....**37**
- Kaynak:** Makzume, E. (2012). *Batılının Fırçasından Ege’nin Bu Yakası*. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.
- Görsel 1.21.** Henri Delavallée, “*Galata Köprüsü*”, tuval üzerine yağlıboya, 187,5 x 165,5 cm. 1891, Rezan Has Müzesi, İstanbul.....**38**
- Kaynak:** Giray, K. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II* Rezan Has Müzesi Yayınları. İstanbul: Mas Matbaa.
- Görsel 1.22.** Félix Ziem, “*Constantinople İstanbul Manzarası*”, 70 x 106 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1850’ler Musée Ziem, Martigues.....**38**
- Kaynak:** <http://www.voilesetvoiliers.com/cultures-voiles/felix-ziem-martigues-les-tartanes-1865-1870/>(Erişim Tarihi: 13.11.2015).

Görsel 1.23. A. Jourdain, “*Dolmabahçe Saray Tiyatrosu*”, gravür illüstrasyon, 1850’ler.....**39**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 1.24. Ferik İbrahim Paşa, “*İstanbul Manzarası*”, tuval üzerine yağlıboya, 1850’ler.....**41**

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferik_%C4%B0brahim_Pa%C5%9Fa#/media/File:Ferik_ibrahim_pa%C5%9Fa_peyzaj.jpg (Erişim Tarihi: 13.11.2015).

Görsel 1.25. Janet Lange, “*Sultan Abdülaziz’in III. Napolyon Tarafından Lyon Garı’nda Karşılması*”, gravür illüstrasyon, 1867.....**42**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 1.26. Anonim, “*Kraliçe Victoria Sultan Abdülaziz’i Kraliyet Yatında Karşılıyor*”, kağıt üzerine suluboya, 1867.....**43**

Kaynak:http://dawlischchronicles.blogspot.com.tr/2014_07_01_archive.html (Erişim Tarihi: 08.04.2015).

Görsel 1.27. Anonim, “*1851 Londra Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu*”, renkli illüstrasyon.....**44**

Kaynak: Ergüney, Y. D. ve Pilehvarian, N. K. (2015). On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti. *Megaron Journal Dergisi*. <http://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-14238-ARTICLE-ERGUNEY.pdf> (Erişim Tarihi: 18.12.2015).

Görsel 1.28. Anonim, “*1863 Sergi-i Umumi-i Osmanî*” 16 Nisan 1863 tarihli L’Universe Illustré gazetesi illüstrasyonu.....**44**

Kaynak:<http://tarihvemedenyet.org/2013/11/yabanci-basindan-osmanliyi-kumak.html> (Erişim Tarihi: 08.04.2015).

Görsel 1.29. Sultan Abdülaziz'in yapmış olduğu bir desen.....**45**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. Erol Kerim Aksoy İstanbul: Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 1.30. Pierre Désire Guillemet, “*Sultan Abdülaziz'in Boy Portresi*”, 140 x 93 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.....**52**

Kaynak: Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür merkezi Başkanlığı Yayınları.

Görsel 1.31. Anonim, “*1876 Didar-ı Hürriyet Kurtarılıyor, I. Meşrutiyetin İlanı*” litografi posta kartı illüstrasyonu, 1895, İstanbul.....**52**

Kaynak: Kutlu, S. (2008). *Didâr-ı Hürriyet*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Görsel 1.32. Anonim, “*Meclis-i Umumi*” 7 Nisan 1877 tarihli The Graphic Gazetesi, Londra.....**53**

Kaynak:<http://tarihvemedeniyyet.org/2013/11/yabanci-basindan-osmanliyi-okumak.html> (Erişim Tarihi: 08.07.2014).

Görsel 1.33. Abdullah Briraderler'in Osmanlı Dönemi Fotoğraf Albümünden Sultan II. Abdülhamit'in Boy Portre Fotoğrafı, 1870'ler, İstanbul.....**53**

Kaynak: [http://www.turel-art.com/#!/Sultan II. Abdülhamid/zoom/c1ndp/image_e6o](http://www.turel-art.com/#!/Sultan%20II.%20Abd%C3%9Cmlhamid/zoom/c1ndp/image_e6o) (Erişim Tarihi: 08.04.2016).

Görsel 2.1. Stefano Ussi, “*Sürre Alayı*”, 45 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....**58**

Kaynak: Makzume, E. (2012). *Batılının Fırçasından Ege'nin Bu Yakası*. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.2. Fausto Zonaro, “*10 Muharrem*”, 140 x 252 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Modern, İstanbul.....**59**

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/10_Muharrem_\(tablo\)#/media/File:10_Muharram.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/10_Muharrem_(tablo)#/media/File:10_Muharram.jpg) (Erişim Tarihi: 08.07.2016).

Görsel 2.3. Abdullah Biraderler, “*Sultan II. Abdülhamid’in Fotoğraf Koleksiyonu Albümünden Aşiret Mektebi Öğrencileri*”, 1892-1893, siyah beyaz albümin baskı, İstanbul. Library of Congress, Washington DC.....**62**

Kaynak: <https://www.loc.gov/item/2001700156/> (Erişim Tarihi: 08.06.2015).

Görsel 2.4. Max Fleck, “*Osmanlı Askeri Kıyafetleri İçinde İmparator II. Wilhelm’in Boy Portresi*” tuval üzerine yağlıboya, 1916, , Almanya Sefaret Köşkü, İstanbul.....**63**

Kaynak: <http://www.tuerkei.diplo.de/Vertretung/tuerkei/tr/05-gk-istanbul/04-kanzlei-und-residenz/02-adler-brunne-graeber-kaiserzeit/04-kaiserzeit.html>

Görsel 2.5. Abdullah Biraderler, “*Sultan II. Abdülhamid’in Fotoğraf Koleksiyonu Albümünden Tophane Fabrikası*”, 1892-1893, siyah beyaz albümin baskı, İstanbul. Library of Congress, Washington DC.....**63**

Kaynak: <https://www.loc.gov/item/2003672021/> (Erişim Tarihi: 08.06.2015).

Görsel 2.6. Abdullah Biraderler, “*Sultan II. Abdülhamid’in Fotoğraf Koleksiyonu Pirinç Boru Fabrikası*”, 1892-1893, siyah beyaz albümin baskı, İstanbul. Library of Congress, Washington DC.....**64**

Kaynak: <https://www.loc.gov/item/2003671233/> (Erişim Tarihi: 08.06.2015).

Görsel 2.7. Konstantin Makovsky, “*Bulgar Şehideler*”, tuval üzerine yağlıboya, 207 x 141 cm, 1877, Belarus Cumhuriyeti Ulusal Sanat Müzesi, Minsk.....**65**

Kaynak: Eldem, H. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. İstanbul: P Kitaplığı.

Görsel 2.8. William Simpson, “*Bir Köyü Yakan Başlıbozuklar*”, 18 Ağustos 1876 tarihli The Illustrated London News gazetesi.....**65**

Kaynak: Eldem, H. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. İstanbul: P Kitaplığı.

Görsel 2.9. Pyotr Nikolayevich Gruzinsky, “*Rus Birlikleri Yaklaşırken Dağlıların Köylerini Terk Edişi*” tuval üzerine yağlıboya, 300 x 400 cm, 1872, St. Petersburg Rus Devlet Müzesi, Petersburg.....**66**

Kaynak: <http://bursagocmuzesi.com/wp-content/uploads/2014/12/72.jpg> (Erişim Tarihi: 08.04.2016).

Görsel 2.10. Osman Hamdi Bey, “*1865-1885 Günlüğünden: Üşüyen bir Tanık, Dorkovolu Tosun Bey ve Karabulaklı Ahmed Çavuş’un Portreleri*”, kâğıt üzerine karakalem, her biri yaklaşık 16 x 9 cm, 1876, Özel Koleksiyon.....**67**

Kaynak: Eldem, H. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. İstanbul: P Kitaplığı.

Görsel 2.11. Telakizadi Suphi Çelebi ve Nakkaş Hasan, “*Eğri Fetihnamesi*”, H 1609, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.....**68**

Kaynak: And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. (2. Baskı) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel 2.12. Hovhannes Umed Beyzad, “*Preveze Deniz Muharebesi*”, tuval üzerine yağlıboya, 125 x 200 cm, 1850’ler, Deniz Müzesi, İstanbul.....**68**

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık.

Görsel 2.13. Osman Nuri Paşa, “*Manzara*”, duralit üzerine yağlıboya, 17 x 28 cm, Ahu ve Can Has Koleksiyonu.....**69**

Kaynak: Olcay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Katoloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.14. Hüseyin Zekai Paşa, “*Yıldız Parkı*”, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 136,5 cm, 1897, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.....**69**

Kaynak: Olcay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Katoloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.15. Şeker Ahmed (Ali) Paşa “*Vazoda Çiçekler*”, Ahşap Pano üzerine yağlıboya,34x24 cm, 1894, Rezan Has Müzesi, İstanbul.....**70**

Kaynak: Giray, K. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II*. Rezan Has Müzesi Yayınları. İstanbul: Mas Matbaa.

Görsel 2.16. Süleyman Seyyid, “*Erenköy’den Adalar*”, tuval üzerine yağlıboya, 29 x 112 cm,, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.....**70**

Kaynak: Olcay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Katoloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.17. Halil Paşa, “*Manzara*”, tuval üzerine yağlıboya, 17 x 28 cm, 1899, Lucien Arkas Koleksiyonu.....**70**

Kaynak: Olcay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Katoloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.18. Hoca Ali Rıza “*Üsküdar’da Kar*”, tuval üzerine yağlıboya,54x81cm, 1893, Taviloğlu Koleksiyonu.....**71**

Kaynak: Cebeci, N. T. (2013). *Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930. (Haz: V. Uğurlu)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.19. Şehit Hasan Rıza,“*Yanıkale Meydan Savaşı*”, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 310 cm, Harbiye Askeri Müze.....**71**

Kaynak: Başkan, S. (1999). Şehit Hasan Rıza Osmanlı Savaşlarının Ressamı. . *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 40. İstanbul: Asır Matbaası/Biryay Yayıncılık.

Görsel 2.20. Anonim “1894 İstanbul Depremi”, gravür illüstrasyon, 1894, La Journal Illustré Dergisi kapağı.....72

Kaynak:<https://smediacachek0.pining.com/originals/98/b6/ce/98b6ceaace91ecc43a4d2a8d63320c29.jpg> (Erişim Tarihi: 22.03.2016).

Görsel 2.21. Levon Serope Kürkçüyan, “Ocak”, tuval üzerine yağlıboya, 1894.....72

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık.

Görsel 2.22. Mıgırđıç Civanyan, “Deniz Kenarında Yangın”, metal plaka üzerine yağlıboya, 35,7 x 55,2 cm, Atatürk Kitaplığı, İstanbul.....73

Kaynak: Göncü, B. (1991). *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Görsel 2.23. Mıgırđıç Civanyan, “Yangın”, metal plaka üzerine yağlıboya, 36 x 51,5 cm, Atatürk Kitaplığı, İstanbul.....73

Kaynak: Göncü, B. (1991). *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Görsel 2.23. Mehmet Ruhi Arel, “Taşçılar”, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 200 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....76

Kaynak: İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sergi Kataloğu.

Görsel 2.24. Namık İsmail, “Mavnada Hamallar”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu. İstanbul.....76

Kaynak: Rona, Z. (1992). *Türk Ressamları Dizisi- Namık İsmail*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.25. Hüseyin Avni Lifij, “*Hamallar*” mukavva üzerine yağlıboya, 16 x 18,5 cm, 1910’lar, Özel Koleksiyon.....76

Kaynak: Keskin, C. (2014). I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. *Gazi Üniversitesi Akademik Bakış Dergisi*. Cilt: 7. Sayı:14.<http://www.gaziakademikbakis.com/index.php/gab/article/view/229/204> (Erişim Tarihi: 15.05.2015).

Görsel 2.26. Hüseyin Avni Lifij, “*Kalkınma, Belediye Faaliyeti*”, tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 505 cm, 1913, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....77

Kaynak: Gören, A. K. (2001). *Türk Ressamları Dizisi- Avni Lifij*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.27. Simon Agopyan, “*Galata Köprüsünde Hamallar*”, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 91,5 cm, Özel Koleksiyon.....77

Kaynak: Saris, M. (2003). *Başlangıcından Günümüze Ermeni Resim Sanatı*. İstanbul: Agos Yayıncılık. ve Davidian, V. K. (2014). “*Portrait of an Ottoman Armenian Artist of Constantinople*”. *Çağdaş Ermeni Araştırmaları*. <https://eac.revues.org/648?lang=en> (Erişim Tarihi: 15.07.2016).

Görsel 2.28. Simon Agopyan, “*Muşlu bir Hamalın Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 33 x 40 cm, Özel Koleksiyon.....77

Kaynak: Davidian, V. K. (2014). “*Portrait of an Ottoman Armenian Artist of Constantinople*”. *Çağdaş Ermeni Araştırmaları*. <https://eac.revues.org/648?lang=en> (Erişim Tarihi: 15.07.2016).

Görsel 2.29. Tekezade Said, “*İhtiyar Yahudi*”, tuval üzerine yağlıboya, 81,5 x 62,5 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....78

Kaynak: Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Görsel 2.30. Ahmet Ziya Akbulut, “*Lehimci*”, tuval üzerine yağlıboya, 80,5 x 99,5 cm, 1918, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.....78

Kaynak: Olcay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Katoloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.31. Fausto Zonaro, “*Arzuhalciler*”, tuval üzerine yağlıboya, 1900, Özel Koleksiyon.....79

Kaynak: Makzume, E. (2012). *Batılının Fırçasından Ege'nin Bu Yakası*. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.32. Fausto Zonaro, “*Falci*”, kâğıt üzerine pastel, 1890'lar, Özel Koleksiyon.....79

Kaynak: Makzume, E. (2012). *Batılının Fırçasından Ege'nin Bu Yakası*. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Görsel 2.33. Osman Hamdi Bey, “*Arzuhalci*”, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 77 cm, 1900, Sabancı Müzesi, İstanbul.....80

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 2.34. Anonim, “*İttihad ve Terakki Cemiyeti Lider Kadrosu: Enver Bey, Talat Bey, Hareket Ordusu Komutanı Mahmut Şevket Paşa ve diğerleri*”, siyah beyaz fotoğraf, yaklaşık 1909.....86

Kaynak: Sayın, A. (2013). *Türk Siyasal Hayatı: İttihad ve Terakki Dönemi*. <http://www.tuicakademi.org/turk-siyasal-hayati-ittihat-ve-terakki-cemiyeti-donemi/> (Erişim Tarihi: 19.02.2015).

Görsel 2.35. Fausto Zonaro, “*Yeni Türkiye*”, kâğıt üzerine kuru pastel, 1908, Figaro Illustré dergisi kapağı.....87

Kaynak: Öndeş, O. ve Makzume, E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. (Ed: Ö. F. Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.36. Fausto Zonaro, “*Hürriyet La Liberta*”, tuval üzerine yağlıboya, 1908, Özel Koleksiyon.....**88**

Kaynak: Öndeş, O. ve Makzume, E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. (Ed: Ö. F. Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.37. Hüseyin Avni Lifij, “*Özgürlük Alegorisi*”, kâğıt üzerine karakalem, 63,5x48 cm, 1908 dolayları, B. Aksoy Koleksiyonu.....**90**

Kaynak: Gören, A. K. (2001). *Türk Ressamları Dizisi- Avni Lifij*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.38. Hüseyin Avni Lifij, “*Savaş- Alegori*”, kâğıt üzerine karakalem, 160 x 200 cm, 1917, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....**90**

Kaynak: İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sergi Kataloğu.

Görsel 2.39. Anonim, “*Selanik Beyaz Kule’de Müslüman ve Gayrimüslim Kadınlar Toplantısı*”, siyah beyaz fotoğraf, 1908, L’Illustration gazetesi, Atatürk Kitaplığı Koleksiyonu.....**91**

Kaynak: Somersan, B. (2009). Seçme ve Seçilme Hakkı 75. yıl. *NTV Tarih Dergisi*. Sayı: 11. İstanbul: NTV Yayınları.

Görsel 2.40. Anonim, “*Osmanlı Mudafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti Üyeleri*”, siyah beyaz fotoğraf, 1910, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Fotoğraf Arşivi.....**92**

Kaynak: Somersan, B. (2009). Seçme ve Seçilme Hakkı 75. yıl. *NTV Tarih Dergisi*. Sayı: 11. İstanbul: NTV Yayınları.

Görsel 2.41. Anonim, “*İnas Mekteb-i Alisi Mezunu Genç Kızlar*”, siyah beyaz fotoğraf, 1915, Kadınlar Dünyası Dergisi kapağı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Fotoğraf Arşivi.....**92**

Kaynak: Somersan, B. (2009). Seçme ve Seçilme Hakkı 75. yıl. *NTV Tarih Dergisi*. Sayı: 11. İstanbul: NTV Yayınları.

Görsel 2.42. Anonim, “*İstanbul’da yapılan işçi grevlerinden bir görünüm*”, siyah beyaz fotoğraf, 1908.....**94**

Kaynak: Aymalı, Ö. (2014). *Osmanlı’da İşçi Hareketleri ve Osmanlı Sosyalist Fırkası*. <http://www.dunyabulteni.net/haber/296865/osmanlida-isci-hareketleri-ve-osmanli-sosyalist-firkasi> (Erişim Tarihi: 22.09.2015).

Görsel 2.43. Anonim, “*İstanbul Pangaltı’daki 1 Mayıs İşçi Bayramı Kutlaması*”, siyah beyaz fotoğraf, 1912.....**94**

Kaynak: Aymalı, Ö. (2014). *Osmanlı’da İşçi Hareketleri ve Osmanlı Sosyalist Fırkası*. <http://www.dunyabulteni.net/haber/296865/osmanlida-isci-hareketleri-ve-osmanli-sosyalist-firkasi> (Erişim Tarihi: 22.09.2015).

Görsel 2.44. Anonim, “*II. Abdülhamid’in Katılımıyla Meclis-i Mebusan’ın Açılışı*”, siyah beyaz fotoğraf, 17 Aralık 1908.....**95**

Kaynak: Gül, E. (2011). *Meclis-i Mebusan’ın Açılışı*. <http://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/165316/meclis-i-mebusanin-acilisi> (Erişim Tarihi: 09.10.2015).

Görsel 2.45. Şehzade Abdülmecid Efendi “*II. Abdülhamid’in Hal’i*”, tuval üzerine yağlıboya, 234 x 172 cm, 1909, Dolmabahçe Sarayı Müzesi, İstanbul.....**97**

Kaynak: Öztaş, C. (2004). *Osmanlı Hanedanı’ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar Yayını.

Görsel 2.46. Fausto Zonaro, “Enver Paşa’nın Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 1909, Özel Koleksiyon.....**98**

Kaynak: Öndeş, O. ve Makzume, E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. (Ed: Ö. F. Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.47. Osman Hamdi Bey, “Enver Paşa’nın Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 70 cm, 1908, Arzu Sadıkoğlu Koleksiyonu.....**99**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 2.48. Ömer Adil Bey “Kızlar Atölyesi”, tuval üzerine yağlıboya, 81x118cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....**106**

Kaynak: İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sergi Kataloğu.

Görsel 2.49. Osman Hamdi Bey, “Rahle Önünde Kız”, tuval üzerine yağlıboya, 1880.....**108**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 2.50. Şeker Ahmet Paşa, “Kendi Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 111 x 84 cm, 1880, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....**109**

Kaynak: İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sergi Kataloğu.

Görsel 2.51. Süleyman Seyyid, “İhtiyar Adam”, tuval üzerine yağlıboya, 35 x 32 cm, 1898, Özel Koleksiyon.....**109**

Kaynak: Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel 2.52. Osman Hamdi Bey, “Mihrap-Yaratılış”, tuval üzerine yağlıboya, 210 x 108 cm 1901,.....**112**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 2.53. Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 117 cm 1906, Pera Müzesi, İstanbul.....**114**

Kaynak: Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.

Görsel 2.54. Şehzade Abdülmecid Efendi “*Recaizade Ekrem'in Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 143 cm, 1910'lı yıllar, İstanbul Aşiyen Müzesi, İstanbul.....**115**

Kaynak: İnel, B. (2000). Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri 2. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 42. İstanbul: Asır Matbaası/Biryay Yayıncılık.

Görsel 2.55. Şehzade Abdülmecid Efendi “*Abdülhak Hamit'in Portresi*”, tuval üzerine yağlıboya, 125 x 220 cm, 1910'lu yıllar, İstanbul Aşiyen Müzesi, İstanbul.....**115**

Kaynak: İnel, B. (2000). Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri 2. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 42. İstanbul: Asır Matbaası/Biryay Yayıncılık.

Görsel 2.56. Şehzade Abdülmecid Efendi “*Sis*”, tuval üzerine yağlıboya, 141,5 x 98,5 cm, 1901-1902, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Aşiyen Müzesi, İstanbul.....**116**

Kaynak: <http://asiyanmuzesi.com/index.php/tr/koleksiyon/tevfik-fikret> (Erişim Tarihi: 25.03.2015).

Görsel 2.57. Şehzade Abdülmecid Efendi “*Sarayda Beethoven*”, tuval üzerine yağlıboya, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....**117**

Kaynak: İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sergi Kataloğu.

Görsel 2.58. Şehzade Abdülmecid Efendi “*Haremde Goethe*”, tuval üzerine yağlıboya, 123x 73cm, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.....**118**

Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Abd%C3%BClmecid_\(halife\)#/media/File:Harem_de_Goethe.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Abd%C3%BClmecid_(halife)#/media/File:Harem_de_Goethe.JPG) (Erişim Tarihi: 25.03.2015).

Görsel 2.59. Halil Paşa, “*Uzanan Kadın*”, tuval üzerine yağlıboya, 41x 60cm, 1894, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....**119**

Kaynak: <http://www.aliartun.com/content/detail/57> (Erişim Tarihi: 13.08.2016)

Görsel 2.60. Nazmi Ziya Güran, “*Üsküdar’da Sabah*”, tuval üzerine yağlıboya, 33x 41cm, 1917, Özel Koleksiyon.....**123**

Kaynak: Pelvanoğlu, B. (2014). 1914 Kuşağı Sanatçılarının Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı: 143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.61. İbrahim Çallı, “*Adada Çamlar Arasında*”, tuval üzerine yağlıboya, 110x 75cm, 1917, Özel Koleksiyon.....**123**

Kaynak: Pelvanoğlu, B. (2014). 1914 Kuşağı Sanatçılarının Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı:143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.62. Mihri Müşfik, “*Portre*”, tuval üzerine pastel, 116 x 89 cm, 1894, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.....**124**

Kaynak: Pelvanoğlu, B. (2011). Kadın, Eğitim ve Sanat. Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar Sergi Kataloğu. (Küratör: L. Çalikoğlu) İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları.

Görsel 2.63. İbrahim Çallı, “Nöbette Bir Nefer”, tuval üzerine yağlıboya, 60x49cm, 1916, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, İstanbul.....126

Kaynak: Pelvanoğlu, B. (2014). 1914 Kuşağı Sanatçılarının Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı:143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.64. Mehmet Ruhi Arel, “Çanakkale Zaferi”, tuval üzerine yağlıboya, 1917.....127

Kaynak: Sönmez, N. (2014). 1914 Yeni Bir Dünyanın Kuruluşu. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı:143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2.65. Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, tuval üzerine yağlıboya, 124x150 cm, 1914, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....127

Kaynak: Haydaroğlu, M. (2014). Dünya Savaşının Sanata Yansımaları. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı:143. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GİRİŞ

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin yarattığı sonuçlar tüm dünyayı etkilerken, Batı dünyası dışında yer alan Doğulu devlet ve toplumları hazırlıksız yakalamıştır. Özellikle Çarlık Rusya'sı, Osmanlı İmparatorluğu, Çin Hanedanlığı ve Japonya İmparatorluğu gibi Asya tipi üretim (Bkz. Kongar, 2012) ve toplumsal modelleri yüzyıllardır hiçbir değişime açmadan devam ettiren devletler, Batı devletlerinin siyasi, toplumsal, ekonomik, teknolojik ve askeri alanlarda hızla modernleşmeleri karşısında sömürgeleşme, kolonileşme süreçlerine karşı dirençsiz kalmışlardı. Böylelikle bu devletler tarafından yenileşmenin ve değişimin kaçınılmaz olduğu anlaşılmıştı. Çarlık Rusya'sının 17. yüzyıl sonlarında I. Petro öncülüğünde yaşamış olduğu çağdaşlaşma sürecini, Osmanlı İmparatorluğu da benzer şekilde, 18. yüzyıl ortalarından itibaren yaşamaya başlamış; özellikle 19. yüzyıl ortalarında yoğun bir biçimde uygulanarak devam etmiştir. Aynı zamanda, Osmanlı çağdaşlaşma süreci:

Batı'nın korkusu veya baskısı ile değil, toplumun ve devletin kendi içinden gelen istekleriyle başlamıştır. İslam tarihinde ilk kez temelinde İslam olan bir devlet, kendi iradesi ile değişmeye, yenileşmeye karar vermiştir [...] III. Selim ve Tanzimat kararıyla başlayan değişim birçok sosyal, ekonomik, siyasi etkenlerin neticesi olduğu kadar dünyaya açılmaktır. Ama Osmanlı eliti, kendi kültürüne ve gelişimine uygun, uzun süreli bir plan yaratmaktan mahrum idi, çünkü yüzyıllar boyunca serbest düşünceyi baskı altında tutup, sosyal gerçekleri gören Kâtip Çelebi gibi düşünürlerin öğütlerine uymamıştır. Hazır modeli tercih etmiş ve Batı'yı kucaklamıştır. Tanzimat ve Islahat Fermanları, Osmanlı İmparatorluğu'nun katkısı olmadan Batı tarafından hazırlanmış ve olduğu gibi kabul edilmiştir. Amaç, vatandaşlık esas tutularak tebaayı eşit hale getirmektir. Kırım Savaşı'nı, Fransa ve İngiltere'nin katılması ile kazanan ve böylece varlığını güvence altına alan Osmanlı, artık Hıristiyan ülkelerle dost olacağına inanmış ve tüm kapılarını Avrupa'ya açmıştır. Bundan böyle devlet kesiminde değişim, Batı'nın etkisi, baskısı ve çekiciliğiyle olmuştur. *Batı'nın teknolojik ve kültürel üstünlüğü, Osmanlı'yı etkileyecek durumda olmasaydı, çağdaşlaşma süreci başlar veya devam eder miydi?* Esas olan, değişim sürecini başlatmaktır, çünkü Osmanlı'da en büyük değişim Batı ile ilişkilerin soğuduğu bir zamana, Sultan II. Abdülhamid dönemine rastlar. Sultan, siyasi tartışmaları önlemiş, fakat diğer alanları serbest bırakmıştır, çünkü o, sosyal ve entelektüel değişimin ihtiyacını kabul etmişti (Karpas, 2011, s. 54-55).

II. Meşrutiyet sonrası Türk toplumu, parlamenter sistemin yarattığı anayasal ve hukuk devleti ortamında 20. yüzyılda uluslaşma sürecine girerek siyasi ve toplumsal kimlik bilincine ulaşmıştı. I. Dünya Savaşı sonrası çöken imparatorluktan, çetin bir Milli mücadelenin sonunda kurulan modern bir ulus devlete dönüşümün sonucu olarak, Türk toplumunun sosyal ve entelektüel değişimi erken dönem Cumhuriyet Türkiye'sinde Gazi Mustafa Kemal Atatürk iradesi ve tek parti yönetiminde köklü biçimde yaşanmıştır.

Türk toplumunun 19. yüzyıl başlarından itibaren yaşadığı uzun ve sancılı çağdaşlaşma süreci, kimi zaman ikircikli siyasi ve toplumsal tavır ve durumlarla istenilen hedefe ulaşamamış; kimi zaman da toplumun bazı sınıf ve grupların yoğun karşı duruşlarına rağmen kesintili de olsa devam etmiştir. Böylelikle bu toplum ve siyasal yapı 18. yüzyıl sonundaki toplumsal ve siyasi konumundan çok farklı bir biçimde ve olumlu yönde çağdaşlaşmasını sürdürebilmiştir. 20. yüzyıl boyunca siyasi görüş ve nüans farkları güdülmesine rağmen Türk toplumu ve siyasi aktörleri geçmişten devralınan bu dinamiklerle bu süreci devam ettirmeye çabalamıştır.

Yaklaşık 250 yıldır devam eden çağdaşlaşma çabaları toplumun alt yapılarını, geleneklerini, yaşayışlarını ve dünya görüşlerini vb. değiştirdiği gibi, üst yapıları da değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Kültürel bir üst yapı olan sanat alanı da bu etkilenme alanı içindedir. Osmanlı Çağdaşlaşmasında sanat ve resmin önemi yadsınamaz. Bu bağlamda sanatsal ve kültürel kurumlar olarak Sanay-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun'un kurulmasındaki düşünsel yaklaşım ilginç bir biçimde Osmanlı geleneksel sanat formlarının “oymacılık, kumaş, dokumacılık, eski mimari yapıların inşa ve süsleme teknikleri vb.” kapitalist üretim ilişkileri karşısında yok oluşunu engellemek ve yeniden diriltmek içindi (Katoğlu, 2009, s. 29-31).

Osmanlı toplumunun Batı modernliğiyle teması arttıkça toplumsal ve siyasal yapılarındaki değişime benzer biçimde geleneksel üretim ilişkilerine bağlı sanat formları da bu süreçten nasibini almıştı. Zamanla bu alanlar terkedilerek Batı modernliğine adapte olmak için yeni sanat formları tercih edilmiştir. Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı hanedanlığı ve üst bürokrasisi tarafından çağdaşlaşma sürecinin önemli unsuru olarak ele alındığı dönemden itibaren toplumsal ve siyasal dönüşümlerin bir gösterge olarak yapıtlara yansıdığı görülmüştür.

Bu araştırmanın konusu ve problemi: Geç Osmanlı Çağdaşlaşma Sürecinde Toplumsal ve Siyasal Dönüşümlerin Resim Sanatına Yansımalarıdır. Bu konu başlığı altında *araştırmanın problemi:* Türkiye’de 19. yüzyıldan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemine kadar geçen sürede çağdaşlaşma çabalarının toplumsal ve siyasal dönüşümlere etkisinin, yazın ve düşün alanı ile Türk resim sanatı üzerinde bıraktığı izlerin ne olduğu sorunsalı üzerine kurulmuştur.

Araştırmanın amacı: Geç Osmanlı dönemi Türk toplumunu etkileyen iç ve dış etmenlerin, tarihsel süreçlerin, toplumsal ve siyasal mücadelelerin sonucunda ortaya çıkan *Osmanlı Çağdaşlaşmasını* toplumsal ve siyasal dönüşüm bağlamında açıklamaktır. Bununla birlikte, erken dönem çağdaş Türk resim sanatında toplumsal ve siyasal dönüşümlerin sanatçı ve yapıtlarına doğrudan veya dolaylı etkilerini belirlemektir.

Bu amaç doğrultusunda, araştırma iki bölüme ayrılmıştır. Her bir bölüm başlangıç ve bitiş tarihleri, önemli tarihsel ve toplumsal olaylarla bağlantı kurularak belirli alt başlıklar altında değerlendirilmiştir:

Birinci bölümde; II. Mahmud döneminden başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma çabalarının sebepleri, yaşanan süreçte yapılan reformların sonuçlarıyla toplumsal ve siyasal dönüşümler olarak ele alınmış, kültürel ve sanatsal ortama etkileri vurgulanmıştır.

İkinci bölümde; I. Meşrutiyet'in ilanından sonraki II. Abdülhamid dönemi değerlendirilmiştir. 1908 yılından itibaren II. Meşrutiyet döneminin toplumsal ve siyasal ortamındaki gelişmelerle Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne giden süreç ele alınıp, Türk resim sanatı ve kültürel ortamına etkileri incelenmiştir.

Araştırmanın önemi: Batı sanatında, 18. yüzyıldan başlayarak sanatsal üretimlerde “*edebiyat, plastik sanatlar, sinema vb.*”, sanatçıların siyasal tercihleri, toplumsal olaylar karşısındaki duyarlılıkları ve kimlik aidiyetleri üzerine kurdukları varoluşsal mücadelesi 20. yüzyılda yoğunlaşarak artmıştır. Geç dönem Osmanlı resim sanatında, Osmanlı ressamının, köklü geleneksel sanat formlarının mirasına sahip olmalarına karşın, yapıtlarında plastik biçimlendirme ve anlatım yönünde sorunları çözümlemesi, tıpkı Batılı sanatçıların karşılaştığı gibi, biçim-anlam boyutunda içerik kaygısı arayışlarına girmeleriyle sonuçlanması kaçınılmazdı. Bundan dolayı, 19. ve 20. yüzyıl başlarındaki Türk resim sanatının oluşum evrelerinde, sanatçıların tanıklık ettikleri toplumsal ve siyasal olaylar karşısında ortaya çıkardıkları yapıtların incelenip yorumlanması önemlidir.

Araştırmanın yöntemi: Kaya Özsezgin, Türk resim sanatının yakın dönemine dair yapılan bir araştırmada araştırmacı açısından çözümlenmesi gereken ilk sorunun yöntem sorunu olduğunu belirtir. Ayrıca, Türk resim sanatının gelişim evreleri üzerine yapılan

birçok araştırmada, genel olarak iki yöntemsel yaklaşımın tercih edildiğini de vurgular. Bu yaklaşımlardan birincisi; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden başlayarak Cumhuriyet dönemi boyunca oluşan sanatçı gruplarını, Türk resim sanatında gelişmelerin temel dinamiği olarak gören ve süreç açısından bu dinamiğe göre yorumlayan tarihselci¹ “*historicist*” yaklaşım. İkincisi; 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki gelişmelerin etkisiyle, gruplaşma eğilimlerinin giderek önemini yitirdiği bir ortamın koşullarından yola çıkan ve sanatsal anlatım biçimleri arasında koşutluklar arayan, benzer üslup karakterleri altında sanatçıları gruplandıran biimci² “*formalist*” yaklaşım. Bu iki yaklaşım, Türk resim sanatının Batı'ya yönelik oluşum çizgisini belirlemekte gelenekselleşmiş yöntemler olarak tmdengelim³ “*deductive*” bir anlayışa da sahiptir (1999, s. 7).

Türk resmi üzerine yapılan araştırmaların çoğunda tümdengelim bu iki yöntemsel yaklaşımla genelleştirilmiş kavram ve ilkelere bağlı olarak Türk resim sanatındaki oluşumlar ve evreler yorumlanmıştır. “*Geç Osmanlı ağdaşlaşma Sürecinde Toplumsal ve Siyasal Dönüşümlerin Resim Sanatına Yansımaları*” adlı bu araştırmada, sanatsal içeriğin tarihsel süreç içinde değerlendirilmesinde iki disiplini; toplum ve siyaset bilimi içermesinden dolayı, önceki araştırmalarda genel olarak tercih edilen *tarihselci* veya *biçimci* yöntem yaklaşımlarının yetersiz olacağı dşnlmştr.

Bu bağlamda araştırmanın yöntemsel yaklaşımının niteliksel erevesi; betimleme⁴ “*description*” ve aıklama⁵ “*explanation*” olarak iki aşamalı ele alınmıştır. Betimleme aşaması; olguları ve kendi aralarındaki bağlantıları belirleme, kategorize ve kayıt altına alma işlemidir. Araştırmacı tarafından deney, gözlem ve lme gibi işlemler betimlemede yöntem ve teknikler olarak kullanılır. Fakat olguları tanımlarken gözlem ve lme yeterli değerildir. Açıklama aşaması; betimlenmiş olguları ve olguların ilişkilerini yansıtan grgl⁶ “*ampirik*” genelleme “*generaliztion*” ve verileri, bazı kuramsal kavram ve genellemelere

¹ Tarihselci: Tüm nesne ve olayların gelişimlerini somut tarihsel koşullarla olan bağlantılarıyla inceleyen ve değerlendiren öğrenme yöntemi

² Biçimci: *Biçim* ve *z* ilişkisini irdeleyen đreتيye denir. Bu ğreti işığında özellikle sanat alanında “*sanat için sanat*” söylemi biçimci yaklaşımdır ve sanatsal biçimi düşünsel ze üstün tutan bir ifadedir. (Hançerlioğlu, 1996, s. 28).

³ Tümdengelim: Olgu ve görünüşleri tümel olandan tekil olana doğru olacak şekilde ve genel içinden özel olanı bulmaya yönelik bir akıl yürütme yöntemidir. (Bkz. Hançerlioğlu, 1996).

⁴ Betimleme: Mantık terimi açısından bir şeyi görünümüyle açıklamak için sözel veya metinsel biçimde tanımlamak ve ifade etmek (Bkz. Hançerlioğlu, 1996).

⁵ Açıklama: Bir durumu, olayı ya da herhangi bir şeyi, ayrıntıları ve sebepleriyle birlikte kavranabilir bir biçimde anlatma (Bkz. Hançerlioğlu, 1996).

⁶ Grgl: deney ve tecrübe edilerek analaşılmış olan

başvurarak anlaşılır biçimde ifade etme işlemidir. Genelleme, tümevarımcı⁷ “*inductive*” düşünme biçimiyle elde edilen ve gözleme dayanan bir işlemdir. Genellemde iki temel evre bulunur. Bu evreler, olgusal “*factual*” ve kuramsal “*theoretical*” aşamalardır (Armağan, 1983, s. 26).

Araştırmanın yöntemsel yaklaşımında birinci çerçeve olan betimleme aşaması, *tarama modeli* kullanılarak alan-yazın “*literature*” incelemesi sonucunda elde edilen yazılı ve görsel verilerle oluşturulmuştur. Tarama modeli, geçmiş süreçte olmuş veya devam eden bir olay ve olguyu var olduğu biçimiyle tanımlamayı hedefleyen bir yöntemsel yaklaşımdır. Bu yaklaşımda kişi veya kurumlar kendi şartları içerisinde oldukları gibi tanımlanıp açıklanmaya çalışılır; Herhangi bir biçimde değiştirmeye veya etkilemeye yönelik çaba gösterilmez (Karasar, 2009, s. 77). Araştırmada yer alan yapıtların toplumsal-siyasal olgularla bağlantılarını açıklamak ve yorumlamak için, birbirleriyle bağlantılı farklı disiplinlerin; toplumbilim, siyaset bilimi ve sanat alanlarına başvurmak gerekmektedir. Araştırmanın alanyazın tartışması kısmında sanat toplum ve siyaset ilişkisine dair belli kuramsal kavramlar ve yaklaşımlar tespit edilmiştir.

Özellikle, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı’da toplumsal ve siyasal olayların gelişimi dinamik, yer yer çatışmacı bir yapıda olmuştur. Bu sürecin kültürel ve sanatsal üretime yansımalarını anlamlandırmak için, toplumsal değişimin çözümlemesi üzerine Marksizm ve Neo-Marksizm düşünürlerinin geliştirdiği kuramlarla açıklamak tek ve mutlak yaklaşım olmasa da zorunludur. Bu bağlamda, Osmanlı iktisadi yapısı ve üretim ilişkilerinin yaratmış olduğu siyasi ve toplumsal değişimler üst yapıları ve sanat alanını etkilemiştir.

Hasan Bülent Kahraman (2002, s. 72), “Sanatın siyasetle olan ilişkisini en köklü biçimde irdeleyen ve temellendiren yaklaşımın Marksizm” olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde, Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi* adlı çalışmasının kuramsal yöntemini tarihsel materyalizm yani Marksizm olarak belirlemiş; toplumsal, siyasi ve düşünsel hayatın özelliklerini üretim tarzının belirlediğine vurgu yapmıştır. Arsal, izlediği yöntemde; belli bir dönemde belli bir toplumu ele alıp bu toplumun siyasi tarihini, iktisadi sistemini ve toplumsal yapısını çözümleyerek bugünün estetik beğenisini

⁷ Tümevarım: olgu ve görünüşleri tekil olandan tümel olana doğru; özel olandan geneli oluşturmaya yönelik bir akıl yürütme yöntemidir (Bkz. Hançerlioğlu, 1996).

biçimlendiren hâkim kültürü ve ideolojiyi kavramaya çalıştığını belirtmektedir (2000, s. 23). Aslı Daldal *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* adlı incelemesinde (2005), Arsal gibi Marksist estetik yaklaşımı tercih etmekle birlikte; daha güncel olan Bourdieu'nun çatışmacı sentezini önemsemektedir.

İpek Duben ise, (2007) *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950* adlı kitabında yazmış olduğu dönemde ağırlıklı kuram tercihi olan, toplumsal yapı ve devrim dinamiklerini temel alan Marksist eleştiri kuramlarına mesafeli durduğunu belirtmiş. Sanat üretiminin toplumsal etkenlerle birlikte çok özel ve öznel bir ifade olduğunu vurgulayarak, araştırmasının temel kuramsal çerçevesini: B. Croce, L. Venturi ve M. Raphael'in kuramlarıyla oluşturmuştur.

Türkiye'de Türk sanatı/resmi üzerine önemli çalışma ve incelemelerin kökeni, 1924 yılında İstanbul Darülfünunu (İstanbul Üniversitesi) bünyesinde *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*'nün ve 1943 yılında da *Sanat Tarihi Bölümü*'nün kurulmasından sonra bilimsel temelde kurumsallaşmasıyla başlamıştır denebilir. Özellikle, 1954 yılında İstanbul'da düzenlenen *Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresinden* başlayarak düzenlenen bir dizi sempozyum ve etkinlikler sonucu sanat eleştirisi ve çözümlemeleri için kuramsal yöntemler geliştirilmeye çalışılmıştır. 1970'li yıllardan itibaren Türk Resmi üzerine yayınlarda ciddi çalışma, çeviri kitaplar ve yöntembilimsel yaklaşımlar gerçekleştirilmiş; 1980'li yıllardan başlayarak bugüne değin, birçok çalışmada güncel sanat felsefesi ve kuramlarla birlikte çözümleme yöntem ve eleştiri kuramları kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, geçmişte Türk resmi üzerine yapılan incelemelerden yola çıkarak kuramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, çalışmada kullanılacak kuramsal yaklaşım için, *işlevselcilik kuramı*yla birlikte Karl Marx'ın ortaya koyduğu düşünsel mirasla Bourdieu'nun senteze ulaştırdığı *çatışma kuramı* ve Frankfurt Okulu etrafında şekillenen *eleştirel kuram ön plana çıkmaktadır*.

Araştırmanın sınırlılıkları: “Geç Osmanlı Çağdaşlaşma Sürecinde Toplumsal ve Siyasal Dönüşümlerin Resim Sanatına Yansıması” adlı bu araştırma, 1838 ve 1918 yılları arasında kapsayan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki toplumsal ve siyasal dönüşümlerin Türk resim sanatına yansımalarıyla sınırlıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNİN SİYASİ VE SOSYO-KÜLTÜREL DÖNÜŞÜME ETKİSİ

19. yüzyıl, siyasi, iktisadi ve sosyo-kültürel açıdan Osmanlı çağdaşlaşmasının, kısmi kesintili ara dönemler hariç, yoğun bir çaba ve uygulamalarla yaşandığı bir çağdır. Aynı zamanda, çağdaşlaşma süreci, Osmanlı sultanları: II. Mahmud, I. Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid'in ağırlıklı bir biçimde iradelerini ortaya koyarak rol aldıkları bir dönemdir. Çağdaşlaşma sürecinin devamlılığı bir devlet politikası olarak, Avrupalı emperyalist devletlere karşı kaybedilmiş siyasi, askeri ve kültürel üstünlüğün yeniden kazanılmasını tesis etmek içinde katkı sağlayacaktı. Böylelikle, o dönemki Osmanlı sultanlarının ve devlet üst bürokrasisinin yapmış oldukları kişisel çabaların yanında kurumsallaşmaya dönük atılımlarıyla, *Batılılaşma* diye adlandırılan çağdaşlaşma serüveni öncelikle askeri alanda başlamıştır. Süreç, zamanla devletin geri kalmış diğer üst yapılarının tasfiyesiyle sonuçlanarak, sivil ve kamusal alanın yanında toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel alanlarına doğru yavaş bir biçimde genişleyebilmiştir.

Bu uzun süreç, kimi zaman sancılı bir biçimde Osmanlı toplumuyla birlikte devlet yöneticileri ve diğer etnik-dini topluluklar arasında büyük çatışma alanlarına yol açmış; kimi zaman ise yapılan reformların sonuçları kısa sürede hissedilerek toplumsal ve siyasi yapıda yenilenmelerin önünü açmıştır. İmparatorluğu'nun son döneminden başlayarak, kültürel dönüşüm Osmanlı toplumunun belirli topluluklar ve zümreler arasında kabul gören bir olgu iken, uzun bir zaman içinde toplumun geniş bir kesimine zorlu bir uzlaşma yoluyla anlatılmaya çabalanmıştır. Hatta bu olgu Modern Türkiye devletinde köktenci bir biçime dönüşmüş ve devlet yöneticileri tarafından tüm Türk toplumuna benimsetilmeye çalışılmıştır.

Osmanlı çağdaşlaşmasının başlangıç dönemlerinde değişimin nihai amacı kültürel ve felsefi olmaktan öte, teknoloji transferine ve o teknolojinin kullanımına dönük bilgi aktarımına dayanan askeri bir yenileşmeydi. Bu yüzden, kültürel ve ideolojik bağlamda geçmişten tam bir kopuş söylenemez. Nitekim Osmanlı hanedanlığı ve devlet yöneticileri, uzun süre *nizam-ı âlem*'in (dünyanın düzeni) tesisi için *eskiyi ihya* etmeye dönük nostaljiye sarılarak çağdaşlaşmayı düşündüler; üst yapısal değişimlerin sebebi olan

üretim ilişkilerinin temellerini oluşturmak yerine, ithalci bir yaklaşımla hazır olanı almayı tercih ettiler. “Her teknoloji aktarımı, beraberinde bir ideolojik perspektif aktarımını getirir. Aynı şey kültürel alanda da geçerlidir. Batı dışı bir toplumun modernleşmesini Batı modernleşmesi izini sürerek yaratma çabası (Kahraman, 2013, s. 27-28)”, felsefi, toplumsal, iktisadi ve tarihsel gelişim kökenlerinden uzak olduğu için, rol modeli taklit etme üzerine kurulu olmuştur.

Osmanlılar Batı modernleşmesini taklit ediyordu. Kendi modernleşmelerini Batı’yı izleyerek kurmaya çalışıyordu. Fakat arada ekonomik modeller bakımından neredeyse üç yüzyıllık bir gecikme söz konusuydu. Buna mukabil, bu gecikmeyi meydana getiren bazı teknik imkânlar matbaa, Bilimler Akademisi daha erken bir tarihte “*ithal*” edilseydi yine aynı sonucu üretecek miydi sorusunun cevabı muğlaktır ve daha çok olumsuzu yakındır. Nedeni basittir: Matbaa veya Bilimler Akademisi, birer neden değil, sonuçtur (Kahraman, 2013, s. 151).

Osmanlı çağdaşlaşma süreci her ne kadar yukarıdan aşağıya doğru bir iradeyle yürütülmüş olsa bile toplumsal tabandan yukarı doğru üretim ilişkileriyle belirlenen tarihsel bir olgudur. Çağdaşlaşmanın nedenselliği öncelikle Batı dünyasıyla baş edebilmek ve onları yakalamak amacındadır. Niyazi Berkes (2011, s. 203-207), bu nedensellik bağlamında Osmanlı yöneticilerinin süreçte yaşadıkları çelişkileri ve zorlukları üç şekilde tanımlar:

- Dinsel geleneğin hükmettiği eğitim alanıyla dünyevi değişmelere bırakılan yüksek eğitim alanı arasındaki ayrışmanın sonucunda çıkan sorunlar ve çatışmalardır. 19. yüzyıl Osmanlı eğitim sisteminde yaşanan ikiliğin sonucunda; bireyler bir kez dinsel aşamadan, bir kez de dünyevi aşamadan geçerek öğretimlerini tamamlamış oluyor, yani iki kültürlü, iki eğitilmiş, iki kişilikli insanlar olarak yetişiyordu. Az çok eğitim görmüş birey, bir yandan geleneğin kalıbını vermiş olan ilk eğitimin, öte yandan da bu geleneğin ilkelerinin karşıtlarına dayanan bir eğitimin ürünü olarak dünya görüşleri oluşuyordu. Bireylerin bazıları kafaca ya yalnız geleneksel eğitimin ya da yalnız çağdaş eğitimin yetiştirdiği karakter olarak karşı karşıya geliyordu. Kimileri de ikisinin karması olarak çifte kişilikli bireyler oluyordu. Bu üç karakterin karşısında da hiç eğitim görmemiş büyük *cahil* kitlesi olarak *halk* yer alıyordu. Bu çelişkinin en yüksek aşamasına II. Abdülhamid döneminde ulaşılmıştı. Bu ikili eğitimin sonucunda, çağdaşlaşma eylemleri boyunca ulema ile aydın, halk ile aydın, halk

ile din arasında uçurumlar artmış ve reformların yapılması esnasında çatışmalar ve rekabet alanı oluşmuştur.

- *Eski Düzen* ile *Yeni Düzen* arasında var olan boşluğun benzer boyutu olan eski Osmanlı geleneğine özgü toplum-devlet arası kopukluğun yeni biçimi olarak, yenilikleri yukarıdan aşağı zorla uygulama yöntemiyle ilgili sorundur. Sorunun özünde yatan durum halk ile devlet arasında bir bağlantı kurulamamasıdır. Hariciye Nazırı Sadık Rifat Paşa'nın özlediği gibi *halkın devlet için değil, devletin halk için olması* gerekliliğidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden başlayarak Cumhuriyet Türkiye'sinin siyasi hayatı boyunca devlet ile halk arasında toplumsal ihtiyaçların karşılanması öncelikleri bakımından sıkıntıların doğmasına sebep olmuş, bir nevi, halk ile devlet ve halk ile seçkinler arasında güvensizlik duygusu artmıştır. Bunun sonucu olarak çağdaşlaşmanın halk kitleleri arasında ne kadar kabul gördüğü sorunu ortaya çıkmıştır.
- *Sivilizasyon*'a yani çağdaş hukuk devletine ulaşmak için yapılan dış siyaset ve iktisadi politikalar arasında ortaya çıkan çatışmaların meydana çıkardığı sonuçlardır. Sanayi Devrimi'nin engellenemez etkileriyle yüzleşen geleneksel lonca sistemli tarım ve el sanatlarına dayalı ekonomiye sahip Osmanlı İmparatorluğu'nda çağdaş teknolojilere ve üretim yöntemlerine yatırımlar devlet eliyle sadece askeri ve savunma alanlarına yapılmıştı. Yeni ekonomik sistem çok geç bir döneme doğru ancak özel kesimlerce yürütülebilecekti. Kapitalist ekonomik sistem, Avrupalı devletlerin kendi çıkarlarına uygun ticaret anlaşmalarıyla uzun vadede etkileri görülecek ve Osmanlı devleti için ekonomik çöküşün sebeplerinden biri olacaktır. Çağdaşlaşma hamleleri endüstriyel kalkınma ve ekonomik refahla desteklenememesinin sonucu olarak halk kitlelerinde huzursuzluklar yoğunlaşmıştır. Bu sebeple her reform ve kanun düzenlemesi halk kitleleri arasında şüpheyle karşılanmıştır.

Bu zorluk ve çelişkilere rağmen Osmanlı çağdaşlaşması kararlılıkla uygulanmıştır. Bu sayede Osmanlı toplumu 17. ve 18. yüzyıl toplum yapısından sıyrılarak modern hayatın gereklerini yerine getirmek zorunda olan toplumsal kimliğe dönüşmüştür. II. Mahmud döneminde temel eğitimin zorunlu hale getirilmesi ve eğitim kurumlarının yaygınlaşmasıyla Anadolu coğrafyasında yaşayan Osmanlı toplumunun okuryazarlık oranı kısmi bir artış göstermiş; bunun sonucu olarak kültürel bilinçlenme sayesinde çağın

dayattığı yeni iktisadi ve toplumsal düzene toplum ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Kültürel bilinçlenme sürecinde, daha önce toplumun belirli bir zümresinin ilgi alanı olan eğitim, bilim, sanat gibi kültürel üstyapılar ve üretimler, geçmiş yönetim sistemindeki devşirme yönetici zümre ve azınlık gruplarının tekelinden alınarak Osmanlı toplum tabakalarına açılmış oldu. 19. yüzyılın ortalarından sonra *Islahat Hareketleri* olarak bilinen hukuki, siyasi ve ekonomik düzenlemeler, durağan yapıya sahip Osmanlı toplumunun toplumsal dönüşümünü hızlandırmış; bu durumun nesnel görünürlüğü kent yaşantısındaki kültürel ve sanatsal etkinlik alanlarına yansımıştır. *Bernard Lewis'in dediği gibi:*

19. ve 20. yüzyıllar dünyasında, Türkiye ya modernleşmek ya da mahvolmak durumundaydı; Tanzimatçılar da bütün başarısızlıkları ile birlikte, daha sonra yapılacak olan daha köklü modernleşme için zorunlu temeli kurdular. Hukuki ve idari reformlar çok kez yanlış anlaşılmalı ve beceriksizce uygulanmıştır. Fakat demiryolları ve telgraflar dünyasında imparatorluğun eski feodal yapısı yaşayamazdı ve gerçekte pek az tercih serbestisi vardı. Muhtemelen en büyük başarıları eğitimde oldu. 19. yüzyıl boyunca kurulan yeni okullarda yeni bir ruh ve gerçekler hakkında yeni ve daha açık bir anlayışla, yeni bir okumuş elit, yavaş yavaş ve zahmetle yetişti [...] Bu yeni ruhun, imparatorluğun egemen sınıflarına sinmesi yavaş ve çok şevk kırıcı oldu; fakat yirminci yüzyıla gelindiği zaman, modern Türkiye'yi yapan büyük sosyal ve siyasal devrimi başaracak bilgi, yetenek ve her şeyin üzerinde sorumluluk ve karar duygusuna sahip bir idareci elit yetişmiş bulunuyordu. Bu elitlerin Türkiye için değeri, aynı miras ve sorunlarla karşılaşan diğer ülkelerde onun yokluğundan çekilen cezalarla göze çarpan bir şekilde doğrulanmıştır (Lewis, 1970'den aktaran Katoğlu, 2009, s. 26).

1.1. 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Durumu

Osmanlı İmparatorluğu, 17. yüzyılın sonlarından itibaren baş gösteren ağır ekonomik darboğaz ve borçlanmaların etkisiyle uzun süren savaşların sonucunda toprak kayıplarına uğramış ve siyasi açıdan Avrupalı emperyalist devletlerin karşısında gerilemeye başlamıştır. Büyük bir kısmında yenilgiyle sonuçlanan savaşlar ve ekonomik çöküntünün etkisiyle iç göç artmış, toplumsal düzen bozulmuş ve huzursuzluklar yoğunlaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu bu ekonomik ve toplumsal huzursuzluk ortamıyla uzun süre varlığını sürdürmek zorunda kalmıştır. Devletin siyasi, ekonomik ve toplumsal düzeni bozulmuş, hızla bir dağılma sürecine girilmiştir.

18. yüzyılın sonlarından itibaren görülen uzunca bir süreçte Avrupa'daki toplumların büyük bir kısmında siyasi ve toplumsal açıdan 1789 *Fransız İhtilali*'nin sonuçlarıyla iktisadi açıdan da 1820'li yıllarda Büyük Britanya'da başlayıp Avrupa'daki diğer büyük ülkelerde hızla ilerleyen *Sanayi Devrimi*'nin yarattığı yeni ekonomik düzenin

etkisiyle köklü değişimlerle yüzleştii görölmüştür. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin siyasi, toplumsal ve ekonomik alandaki köklü etkisi en çok feodal-monarşi biçimli eski rejimlerin hüküm sürdüğü devletlerin toplumsal ve kültürel yapılarıyla birlikte yönetim ve hukuk sistemlerini değiştirmiştir (McNeill, 2004, s. 645-676). Bu değişim baskısından en çok etkilenen devletlerin başında Osmanlı İmparatorluğu olmuştur. Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türk toplumunun soyut ve somut bütün etkinliklerin temel sürecini belirlemiştir. Osmanlı çağdaşlaşmasını, varlığını ve kaderini öteden beri Avrupa devleti olmaya bağlayan bir imparatorluğun kendi geleneklerinden kopmadan değişmek için çabalaması olarak açıklanabilir. Osmanlı yöneticilerinin 18. yüzyılın sonuna kadar hâkim olan eskiyi ihya ederek yeniden yapılandırma önerileri getiren düşünce ve uygulamalarının yerini, 19. yüzyılın ortalarından itibaren her ne kadar yine eskiyi ihyaya yönelik bir söylem taşısa da yeni bir düzen yaratma düşüncesinin almaya başladığı görölmektedir (Şahin, 2005, s. 102).

Gerçekte Avrupa'daki hızlı toplumsal değişme ve gelişimlerin kaçınılmaz etkisiyle yüzleşen Osmanlı İmparatorluğu yöneticilerinin *Yeni Düzen* oluşturma çabası sancılı olmuştur. Bu süreçte yeni düzen kurma amacı tam anlamıyla kendi iç dinamiklerinin yarattığı bir çağdaşlaşma deneyimi değildir. *Eskiye İhya* etme olarak çağdaşlaşma, geleneksel toplum yapısına ve üretim ekonomisine sahip Osmanlı toplumunun, kolonileşmiş sömürgeci düzende kurulan Batı dünyasına meydan okurcasına değişmeye direnmesi ve tarihsel süreci okuyamaması aynı zamanda kendisini yeniden üretememe çaresizliği içinde sahip olduğu imparatorluk ve din gibi değerleri koruma gayretine dönüşmüştür. Osmanlı, Batı toplumlarının yaşadığı değişim ve çağdaşlaşma sürecindeki düşünürlere ve onların fikirlerine sahip değildi. Değişme olgusu Avrupa'da kültürel bir talep olarak belirmişti. Oysa Osmanlı toplumu "*değişerek aynı kalma*" çabasıındaydı, bu aynı zamanda Doğu- İslam düşünce tarzının en temel refleksi idi. İlerlemenin ancak geriye, "*asr-ı saadete*" her şeyin mükemmel olduğu dönemlere gitmekle sağlanacağına inanılıyordu. Bu çelişkili düşünsel eyleme rağmen, Osmanlı toplumunun kendi dışındaki gerçekliğin farkına vardığı Batı'ya yönelme eğiliminin temellenmesinin ve daha sonra kökten dönüşümlere zemin hazırlayacak olan çağdaşlaşmanın başlangıcını oluşturmuştur (Akgül, 1999'dan aktaran Şahin, 2005, s. 103; Kahraman, 2013, s. 68).

18. yüzyılda İslahat hareketleriyle başlayan ve Tanzimat dönemi boyunca devam eden yenileşme/çağdaşlaşma istenci 19. yüzyılın sonlarına doğru ivmesini arttırmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde toplumsal ve siyasi dönüşümün hızı ve yönü, hiç şüphesiz düşünce ve eylem olarak temelleri Yeni Osmanlılar tarafından atılmış, devamında ise 1908-1909 “Jön” Genç Türkler olarak bilinen askeri ve siyasi grubun yani İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin ihtilalinden beri başlamış olan kaynaşma döneminin uzun gelişmeleri belirlemiştir. Bu dönemlerde Batı yaşam tarzı ve düşünceleri Türk toplumuna karmakarışık bir biçimde girmiştir. Yeni düşüncelerin devlete ve Türk toplumuna yayılması o kadar hızlı olmuştur ki, bunları özümsemeye yeteri kadar zaman bulunamamıştır. Fakat bu düşüncelerle entelektüel birikimin temelleri atılmış olup, bu süreç uzun sürmekle birlikte Batı dünyasına karşı bir mücadelenin ateşini tutuşturmaya da yetmiştir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra sosyo-kültürel değişimler yüzeye vurmuş ve hız kazanmıştır (Toynbee ve Kirkwood, 2009).

Osmanlı hanedanlığı başta olmak üzere, devletin bürokrat elitleri aracılığıyla yürütülen çağdaşlaşma süreci, öncelikle devletin varlığını korumayı ve eski ihtişamlı günlerine dönmesini sağlamayı amaçlamıştır. Ne var ki, Osmanlı toplumsal yapısında ki belirli zümreler ve şehirler dışında, çağdaşlaşma çabaları geniş kesimli bir toplum tabanına dayanarak yapılamamış; bunun sonucunda ise çağdaşlaşmanın görünürlüğü tüm Osmanlı coğrafyasına yayılamamıştı. O dönemdeki, Batı dünyasının kültürel ve toplumsal yapısından kaynaklanan siyasi ve iktisadi değişimlerin tersine bir durumla Osmanlı çağdaşlaşma süreci, toplumsal tabandan yukarıya doğru ilerlememiş; tam tersine, devletin üst yapısal kurumlarından toplumsal tabana doğru genişlemiştir. Bu bağlamda, Osmanlı yönetici elitleriyle yürütülen çağdaşlaşma çabaları, toplumsal mutabakatın olmayışından ve iktisadi altyapının yetersizliğinden dolayı çoğu zaman çatışmacı ve sancılı boyutta ilerlemiştir. Askeri ve siyasi alanlarda yapılan reformların bir kısmının etkileri devletin kurumlarını kısa zamanda toparlanmasını sağlamışken; bir kısmının etkileri ise uzun yıllar sonra fark edilmiştir. Özellikle, Askeri ve sivil alanda yapılan eğitim yatırımlarıyla ekonomik ve yasal düzenlemeler 20. yüzyılın başlarında sonuçlarını olumlu yönde göstermekteydi.

Ne var ki, 19. yüzyıl boyunca hüküm süren Osmanlı yöneticileri, 17. yüzyıldan itibaren başlayan iktisadi ve siyasi gerilemeyi engelleyememiş, ülke içi dinamiklerin ve dış etmenlerin etkisiyle devletin varlığı ağır ekonomik çöküşle sonuçlanmıştır. 20. yüzyıl başlarında yaşamış olduğu bir dizi yenilgiyle biten savaşlar sonucunda tarih sahnesinden çekilmiştir. Bu yok oluş sürecinde imparatorluk bakiyesinden kalan tüm kurumsal altyapı

ve insan kaynaklarıyla birlikte var olma mücadelesine girerek modern bir ulus devletine dönüşmüştür.

1.2. 19. Yüzyılın Başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi ve Kültürel Çağdaşlaşma Çabaları

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun ve toplumunun karşı karşıya kaldığı sorunların çözümüne ilişkin, Osmanlı yönetici ve aydın kesiminde “*Batılılaşma*” olarak adlandırılan çağdaşlaşma düşüncesinin, gerek resmi metinlerin gerekse siyasal, toplumsal ve Batı kökenli felsefi düşünce akımlarının merkezinde yer aldığı görülmektedir. Bu düşünceler ilk olarak, III. Selim'in yönetim döneminde başlamıştır. III. Selim devletin güçlü Avrupa devletleri karşısında eski ihtişamlı günlerindeki gücünü sağlamak için başta askeri ve eğitim alanında olmak üzere tüm kurumlarda çağdaşlaşmanın kaçınılmaz olduğunu görmüştü. “Onun yönetiminde Osmanlı İmparatorluğu'nu çağdaşlaştırmak için büyük bir reform projesi hazırlatıldı ve bunu Meşveret Meclisi'nde tartışılmasıyla reformları bireysellikten çıkarılıp, devletin kurtuluşu projesine dönüştürüldü (Güneş, 2009, s. 899)”.

III. Selim'in kendi bireysel çabalarının yanı sıra devletin önemli üst yöneticilerinin gayretleriyle sürdürülmeye çalışılan çağdaşlaşma hareketi, ağırlıklı olarak askeri alanda Batılı uzmanlar eliyle ve danışmanlar tarafından yapılırken, ister istemez kültürel boyutta da kendiliğinden Batı etkisi görülmekteydi. Fransa'nın İstanbul Büyükelçiliği'nde çalışan diplomat, Auguste Boppe, *18. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları* adlı eserinde o dönem boyunca İstanbul'a gelen sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi verir (Başkan, 2009, s. 162).

Fransız Sefareti aracılığıyla *Boğaziçi Ressamları* olarak adlandırılan: J. F. Cassos, Jean-Etienne Liotard, Louis- François Cassas, Armond Chrigo, Fosatti, Carafe, Préault, A. Gosselin, William Henry Bartlett, Thomas Allom, John Frederick Lewis, Antoine-Louis Castellan, Eugène Flandin, Jean-Baptiste Hilaire, Montagu O'Reilly, Masson, 18. ve 19. yüzyıl İstanbul'unda resimler yapar (Giray, 2009, s. 20). Bu ortamda, özellikle, Avrupalı elçilik görevlileriyle birlikte gelen gezginler ve ressamlar aracılığıyla Batı kültür ve sanat anlayışlarıyla tanışılmış oldu. III. Selim, Batı resmine ilgi duymuş, mimar ve ressam olan Antoine Ignace Melling'in imparatorluk başkentinde yaptığı gravürleri görmüştür (Görsel 1.1). Ayrıca, Melling'in *Voyage pittoresque de Constantinople et des*

rives Bosphore adlı gravür albümünün başında *Lemmon* adlı gravürçünün yaptığı Sultan III. Selim'in taşbaskı portresi (Görsel 1.2.) vardır. Gayrimüslim tebaadan bir Osmanlı ressamı olan Refail Manas tarafından I. Abdülhamid ve III. Selim'in resimlerinin yapıldığı görülür; ayrıca yine bir Osmanlı ressamı olan Kapıdağlı Konstantin tarafından III. Selim (Görsel 1.3) ve diğer padişahların portreleri yapılmıştır. Batı tarzı resim sanatının bir ders olarak okullarda öğretilmeye başlaması ilk defa III. Selim döneminde olmuştur (Cezar, 1995, s. 75).

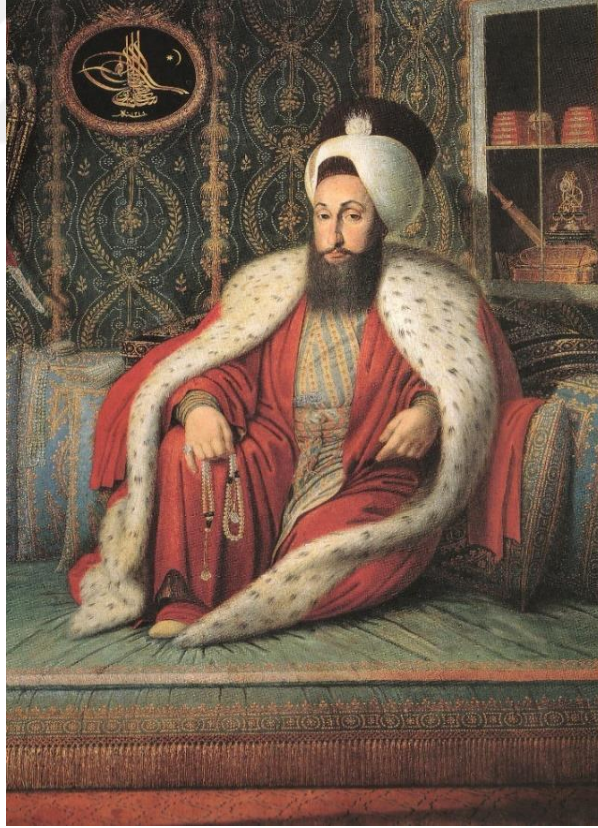
Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma çabalarının ilk evrelerinde, bu tür Batılı kültür ve yaşam tarzına yönelik tercihlerin amacı Batı dünyasını anlamak ve onunla rekabet edebilmektir. Osmanlı hanedanlığının ve yöneticilerinin fen bilimlerinin yanında “*sanat*” alanına ağırlık vermelerinde yatan sebep, eğitim ve kültür hayatının yeniden düzenlenmesi için gerekli önemli bir adım olarak görülmesidir.



Görsel 1.1. *Antoine Ignace Melling, “Voyage pittoresque de Constantinople et des rives Bosphore Albümünden Tophane Çeşmesi”, 100 x 67 cm, litografi illüstrasyon, 1819, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.*



Görsel 1.2. Antoine Ignace Melling, “Voyage pittoresque de Constantinople et des rives Bosphore Albümünden III. Selim”, litografi illüstrasyon, 1840, Brüksel.



Görsel 1.3. Kapıdağlı Konstantin, “III. Selim’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 1803, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

Esasında, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupalı elçilik görevlileri ve iş adamları aracılığıyla tanışılan Batı sanatı ve kültürel yaşam tarzı, III. Ahmet döneminde, 1720 yılında ilk defa daimi elçi olarak Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin ilk elden tanık olduğu olayları yazdığı Sefaretnamesi ve raporlarıyla ilgi odağı olmuştur. Yirmisekiz Mehmet Çelebi elçi olarak, Fransa ile bir ittifak antlaşması olanağı aramak üzere gönderilmişti. Bu görevine ilave olarak Fransız uygarlığını tanınması, bunların uygulanabilecek olanları üzerine bilgi getirmesi istenmişti. *Sefaretname*'sinde o dönem için Batı kültürünü anlamaya çalışmak açısından yeni sayılabilecek bir eylemdi. Yirmisekiz Mehmet Çelebi *Sefaretname*'sinde ve raporlarında Fransa'daki yeni teknikleri, bilim kurumlarını, askeri okulları, hastaneleri, rasathaneyi, anatomi laboratuvarlarını, limanları, karantina yöntemlerini, park, hayvanat bahçeleri, tiyatro ve opera gibi Batı uygarlığına ait bilim, sanat ve yaşam tarzını takdir ve hayranlıkla anlatmıştır. Elçinin burada gördüklerinin yansıması olarak Osmanlı kültürel yaşamında en önemli etkisi basım ve yayıncılık alanında matbaa teknolojisiydi. Özellikle Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile oğlu olan 1741-1742 yılları arasında Paris'te elçilik görevinin yanı sıra devlet kademelerinde de önemli mevkilerde bulunan Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa'nın (Görsel 1.4) Osmanlı'da matbaanın kurulmasında öncü olmasıdır (Berkes, 2011, s. 56).

Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa'nın elçi olarak Paris'te bulunduğu sırada ve muhtemelen Fransız kraliyeti tarafından Joseph Andre Jacques Aved adlı ressamla yaptırılan boy portresinde, bir Osmanlı üst yöneticisinin idealize edilmeden doğru bir biçimde tasvir edildiği görülür. Ayrıca resimde en dikkate değer diğer olgu ise kompozisyonda önemli bir yer teşkil eden kitapların varlığıdır. Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa'nın İstanbul'a dönüşünde Paris'te görmüş olduğu bilimsel ve kültürel alanlarda kitap ve yayıncılığın rolünün Osmanlı devletinin gelişimi için önemli bir gereklilik olduğunu raporlarında vurgulamasıdır. Bu bağlamda Paşa'nın portresinde yer alan kitapların varlığı, kendisinin matbaanın kurulmasında öncülük etmesi açısından ilginç bir ayrıntıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaa teknolojisi 16. yüzyıldan itibaren özel izin fermanları sayesinde gayrimüslimler arasında daha önceleri kullanılmaktaydı. Uzun yıllar Türk ve Müslüman toplumun dini hassasiyetleri ve devlet içinde ulema ile hattatların karşı çıkmaları sonucu matbaa teknolojisi çok geç uygulanabilmiştir. Yirmi sekiz

Mehmet Efendi ve Mehmet Said Paşa'nın desteğiyle İbrahim Müteferrika 1727 yılında ilk Osmanlı matbaasını kurmuştur. Bu matbaada basılan çeviri kitaplarla, sınırlı sayıda olsa bile, bilgi üretimi ve dağıtım yönünde Batı kültürel yaklaşımına ayak uydurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda II. Mahmud döneminde matbaa ve yayıncılığın gelişmesiyle, eğitim alanında yenileşmenin; edebiyat ve gazetecilik faaliyetleriyle muhalif düşüncenin yayılımı bakımından kültürel ortamın oluşmasında ilk temeller atılmış oldu.



Görsel 1.4. *Joseph Andre Jacques Aved, "Osmanlı Elçisi Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa'nın Portresi", 238 x 161 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1742, Musée de France, Versailles.*

Osmanlı Çağdaşlaşmasında Avrupa'daki yenilikleri ve gelişmeleri siyasi, askeri ve ekonomik açıdan değerlendirebilmek için elçilik kurumunun önemi Osmanlı hanedanlığı ve üst bürokrasisi tarafından anlaşılmıştı. Böylelikle Avrupa'daki gelişmeler an be an takip edilmiş olunacak ve yabancı ülkelerle kurulması düşünülen ticari, askeri ittifaklar sağlıklı bir şekilde yürütülecekti. Bu bakımdan Avrupa'nın önemli başkentlerine daimi elçilikler açılmaya başlandı. Aynı zamanda buralarda çalışacak sefaret görevlilerinin

yabancı dil bilgisi ve diplomasi niteliklerinin arttırılması sorunun çözümü içinde bir takım reformlar yapılacaktı.

İlk olarak 1793 yılında İngiltere'nin başkenti Londra'da, 1797 yılında Paris'te sonrasında Berlin ve Viyana'da Osmanlı İmparatorluğu'nun elçilikleri kurulur. Diplomatik görevlerin ve ikili antlaşmaların sağlıklı sürdürülmesinde tercümanlara daha çok ihtiyaç duyuldu. Osmanlı elçilerinin büyük bir kısmının yabancı dil bilgileri yetersizdi. Bu bakımdan elçilere çeviri konusunda yardımcı olarak Divan Tercümanları görevlendirilmekteydi. Bu tercümanların büyük bir kısmı uzunca bir süre Fenerli Rum tebaadan seçilmekteydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda ayrılıkçı etnik milliyetçiliklerin artmasıyla birlikte gayrimüslim tercümanlara karşı bir tutum değişikliği söz konusu olmaya başlamıştır.

Bunların içerisinde Osmanlı diplomasisiyle ilgili yazışmaları dış devletlere bildirenler olduğu gibi, devletin parçalanması için çalışanlar da vardı. Örneğin Paris Büyükelçisi Morali Seyit Ali Efendi'nin elçilik tercümanı Osmanlı Rum'u Panagiotis Codrikas, elçiliğe gelen tüm yazışmaları Fransız Başbakanı Talleyrand'a bildirdiği gibi, Napolyon Bonaparte'a da Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasıyla ilgili bir proje sunmuştu. Bu durumlar üzerine III. Selim zamanında, 1797'de bürokrasi alanında reformlar yapılırken Divan Tercümanları konusu da gündeme gelmiş ve buraya Müslüman elemanlar alınması düşünülmüştü. Fakat yapılan düzenleme sadece Divan-ı Hümayun, Mektubî ve Amedî Odaları ile Reisülküttab'ın statülerinin düzenlenmesi şeklinde oldu ve Divan Tercümanlığı yine Rumlar'da kaldı. Çünkü Müslümanlardan yabancı dil bilen yoktu ve ayrıca Fenerli Rum aileler bu alanda hegemonya sahibiydiler, tercümanlıklar ve voyvodalıklarda kendi tekellerini oluşturmuşlardı (Bilim, 1990, s. 32-33).

18. yüzyılda başlayan gayrimüslim tercümanlara karşı şüphe 1820 yılında Mora yarım adasında başlayan Yunan isyanıyla birlikte daha da artmış, elçilik görevlerinde tercümanlık işlerini tekellerine almış Fenerli Rumlara artık güvenilmemekteydi. 1821 yılında Müslüman-Türk görevlilerine yabancı dil öğretecek bir kurumun açılması zorunlu hale gelmişti. Bu bağlamda ilk ciddi teşebbüs olarak *Tercüme Kalemi* kurulur. Bu büroda sefaret görevlileri Fransızcanın yanı sıra o dilde tarih ve matematik derslerini de almaya başlamışlar ve bu kurum 1832'de genişletilerek *Tercüme Odası*'na dönüştürülmüştür. Bu büro, çağdaşlaşma çabalarında önemli roller üstlenecek ve daha sonraki dönemlerde sadrazamlık makamına çıkacak olan Ali, Saffet, Keçecizade Fuad ve Ahmed Vefik Efendiler gibi bürokratların yetiştiği yer olarak büyük önem kazanacaktır. Tercüme Odası, 1836 ve 1839 yıllarındaki ıslahat uygulamalarıyla devletin tüm dış ilişkilerini yürütecek Hariciye Nezareti'ne dönüşmüştür (Tezel, 2015, s. 107).

En az bir Avrupa dilini öğrenmiş olarak Avrupa'daki bu yeni ikamet elçiliklerinde yaşamaya başlayan Osmanlı diplomatları, dönüşte getirdikleri fikirler ve kitaplarla, Osmanlı İmparatorluğu'nda "Batılılaşma" diye bilinen çağdaşlaşma süreçlerinde öncü roller oynamışlar. Osmanlı İmparatorluğu'nda, sonunda yeni bir anlam dünyası ortaya çıkarmaya başlayacak olan, Avrupa'ya göre yeniden yapılanma süreci içinde, 18. yüzyılda kurulan ve askeri ihtiyaçları karşılamaya yönelik kara ve deniz mühendislik okulları büyük önem taşır. İlki 1734 yılında açılan bu okullarda Avrupa dilleri, Kartezyen matematik ve Newton fiziğinin okutulmasıyla, Osmanlı devlet ve düşünce hayatı, imparatorluğun merkezinde de, eleştirici aklın süzgecine ve sadece eleştirici aklın süzgecine tabi olan yeni bir medeniyet anlayışına kurumsal olarak açılmış oluyordu. Bu açılış, bir keyfi tercih değil, bir siyasi-kültürel varlık olarak yok olma tehlikesinin kapıya dayandığı bir ortamda, Osmanlıların *mecburiyet* içinde yaptığı, bir var olma mücadelesinin kendilerine dayattıkları bir tercihti. Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet olarak varlığının uzatılabilmesine imkân yaratan, bu arada bu imparatorluk içindeki Türklere bir toparlanma fırsatı, bir millî devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'ni kurabilecek şekilde tarih içinde varlıklarını saklı tutma şansı sağlayan, bu yeni ve çağdaş medeniyet üslubu içinde yetişen askerler, devlet adamları, düşünürlerdi (Tezel, 2015, s. 107-108).



Görsel 1.5. George Engelhardt Schröder, "Mehmed Said Efendi ve Maiyeti", 113 x 142 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1730'lar, Pera Müzesi, İstanbul.

Hariciye Nezareti, insani kaynakları açısından çağdaşlaşma sürecine önemli katkıları olmuş; Osmanlı diplomatları (Görsel 1.5), Avrupa'da tanık oldukları Batı kültür ve gelişmişliğinin kökenlerine dair kayda değer bilgileri raporlar haline getirdiler. Bu tespitleriyle 1837 yılında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun başkenti Viyana'da elçi olarak görev yapan Sadık Rıfat Paşa, yaptığı tespitlerle, çağdaşlaşma ve reform sorununun, şu ya da bunu düzeltmekten ziyade, *bir sistemden onun tersi olan başka bir sisteme toptan geçiş* demek olduğunu kavrayan ilk kişiydi (Berkes, 2011, s. 202);

Sadık Rıfat Paşa yazılarında Avrupa'nın özellikleri olarak *din özgürlüğünü, hükümet yönetimindeki intizamı, memurların dürüstlüğünü, eğitimin ve okuryazarlığın yaygınlığını, halkın eğitiminde kitap ve matbaanın önemini, sermaye yatırımlarının teşvikini, buhar gücü kullanılışını, demiryollarını, bankaları, posta hizmetlerini, otel ve lokantaların temizliğini, eğlence ve müziğin önemini, yoksullar ve hastalar için kurulmuş kurumları* sayar. Fakat bunlardan başka asıl söylemek istediği bir yenilik olan nokta daha vardır. Sadık Rıfat Paşa, Avrupa uygarlığının dıştan kolaylıkla gözüken bu görünüşlerinin altında bulunan ve onu Batı dışı uygarlıklardan ayıran yanı belki ilk sezen devlet adamı olarak şunu anlatmaya çalışır: Reform davası, her şeyden önce bir düşün biçimi sorunudur. Geleneğe bağlı, keyfi bir sistemden farklı olarak Avrupa'da hâkim olan *rasyonel devlet yönetimini* ve bu insan tabiatına, insanın "tabii haklarına" dayanır. Sadık Rıfat Paşa, Osmanlıca'da henüz karşılığı bulunmayan "sivilizasyon" terimini kullanarak bu kavramın, insan haklarının, yaşama, mülkiyet ve haysiyet gibi hakların tam gerçekleştirilmesi demek olduğunu söyler. Ona göre: "Avrupa sivilizasyonunda *halk hükümet için değil, hükümetler halk içindir*. Bundan ötürüdür ki hükümetler halkın haklarına ve kanuna göre çalışır" (Berkes, 2011, s. 202).

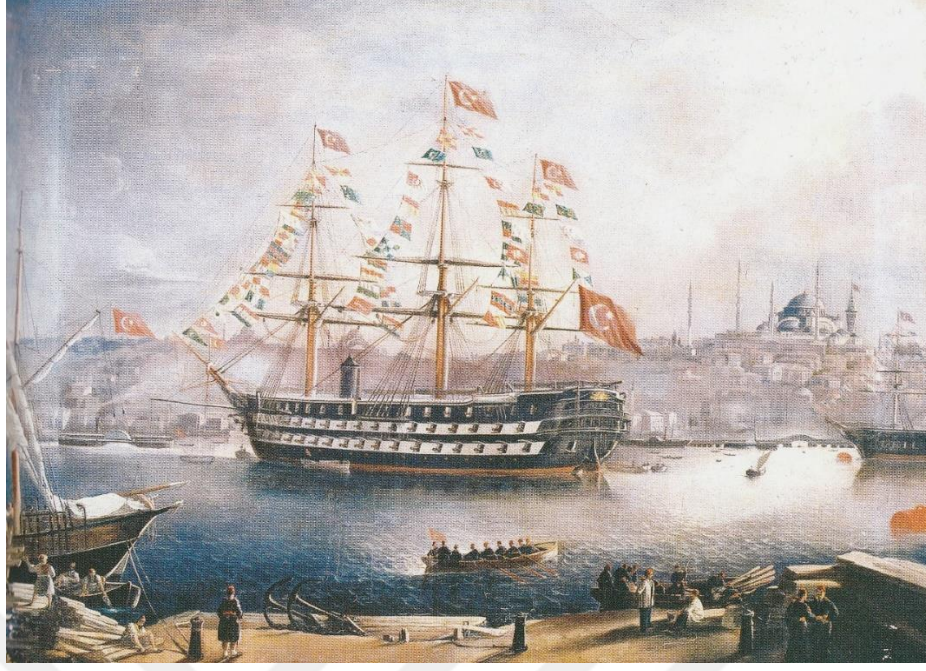
Bu bağlamda, III. Selim'in yapısal reformlarının temelleri sonucunda başlamış olan süreç, yönetici bürokrat elitlerin kuşaklar boyu süren bu ülküsel motivasyonuyla, II. Mahmud yönetiminde hızlı ve köklü bir biçimde uygulanmıştır (Görsel 1.6). Sultan II. Mahmud'un 1808-1839 yılları arasında süren uzun hükümdarlık dönemi Osmanlı çağdaşlaşma hareketlerinin bel kemiğini oluşturur. Devlet için çağdaşlaşma hareketlerinden en önemlisi yüzyılın modern teknik donanımlarına sahip ordunun oluşturulmasıydı (Görsel 1.7 ve Görsel 1.8). 1826 yılında, devletin yayılcı ideolojik gücünü simgeleyen, daha sonraki dönemlerde özellikle devletin başkentindeki iç karışıklıklarının kaynağı olan Yeni Çeri Ocağı'nı kaldırması olmuştur. "Vaka-i Hayriye" olarak bilinen bu değişimin ardından Yeni Çeri Ocağı'nın yerine 1826 yılında "Eşkinici Ocağı" kuruldu, daha sonra bu askeri birlik 1829 yılında "Asakir-i Mansure-i Muhammediye" (Görsel 1.9) adı verilen yeni bir orduya dönüştürüldü; Batılı tarzda eğitime tabi tutulması için 1834 yılında harp okulu açıldı. Bu dönemde modern eğitim kurumlarının; Tıbbiye, Harbiye gibi yüksekokulların kurulması ve yeniden organizasyonu, ilköğretimin yaygınlaştırılıp zorunlu hale getirilmesi, iktisadi alanda sanayileşmeyi hızlandırarak yerlileştirme-Türkleştirme çabaları, toplumsal yaşamın düzenlenmesi için nüfus sayımı, posta, pasaport gibi kamu hizmetleri, ilk resmi gazete ile resmi matbaanın kurulmasıyla basın yayının alanında öncülük yapılmaya çalışılmıştır. Osmanlı kamu bürokrasisinde yeni kılık kıyafet yönetmeliği düzenlenmiş, taşra ve kırsal kesimin dışında büyük kentlerde Batılı giyim tarzı yaygınlaşmaya başlamıştır (Arsal, 2000, s. 41-42; Berkes, 2011, s. 169- 198; Kahraman, 2013, s. 63-64; Ülken, 2013, s. 27-37).



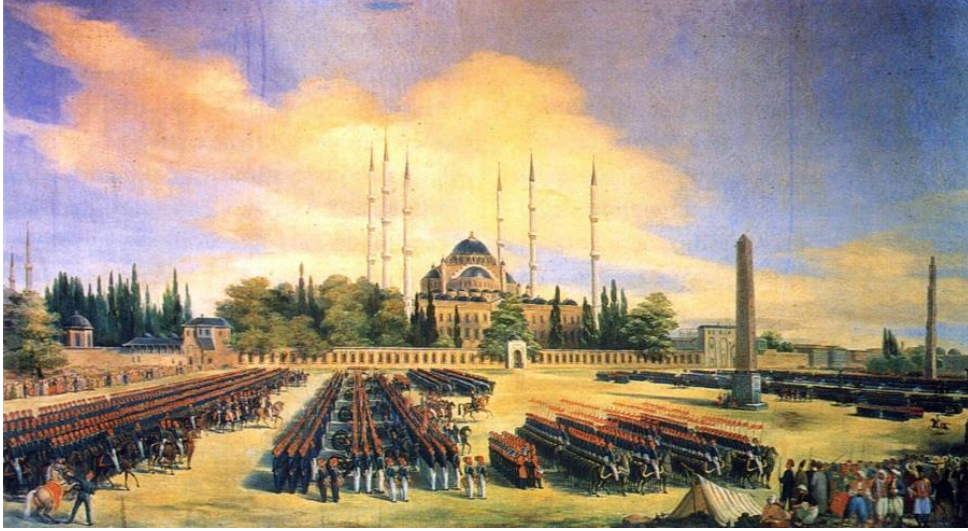
Görsel 1.6. Hippolyte D. Berteaux, “Sultan II. Mahmud’un Atlı Portreleri”, tuval üzerine yağlıboya, 1870’ler, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



Görsel 1.7. Hüseyin H. Tengüz, “Donanmanın Çanakkale’den İstanbul’a Dönüşü”, kağıt üzerine suluboya, Deniz Müzesi, İstanbul.



Görsel 1.8. *Hovhannes Umed Beyzad, “Üç Ambarlı Kosova Kalyonu”, 100 x 155 cm, tuval üzerine yağlıboya, Deniz Müzesi, İstanbul.*



Görsel 1.9. *François Dubois, “Asakir-i Mansure-i Muhammediye Sultanahmet Meydanı'nda”, 155 x 88 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1830'lar.*

II. Mahmud, III. Selim'in yarım bıraktığı reform hareketini kökten ele alarak *Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayunun* yanında tıp alanında da yenilenmenin gerekli olduğuna karar vermiştir. 14 Mart 1827 yılında İstanbul'da Vezneciler'de Tulumbacıbaşı Konağı'nda, temeli 1826 yılında kurulan Tıphane-i Amire'ye dayanan, "Tıphane" adı ile yeni bir okul kuruldu. Eğitim alanında kurumsal çağdaşlaşma çabalarına örnek olan Tıphane'nin, gerek batı ilimleri karşısında gerekse tıpçı öğretmenlerin eksik ve yetersizliğinden dolayı tekrar reformlarla düzeltilmesine ihtiyaç duyulmuştur. 1836 yılında bu kurumun yeniden düzenlenip ıslah edilmesi için Avusturyalı genç Profesör Karl Ambroso Bernard görevlendirilmiştir (Berkes, 2011, s. 185; Cezar, 1995, s. 85; Ülken, 2013, s. 18-20). *Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane*nin açılış töreninde II. Mahmud'un yaptığı konuşmasında devlet yöneticilerinin çağdaşlaşma çabalarının kararlılığı görülür; ayrıca Osmanlı çağdaşlaşma sürecinin zorlukları da anlaşılmaktadır. II. Mahmud, modern Türkçeye uyarlanmış olan açılış konuşmasında şunları ifade etmiştir:

Bu okula, insan sağlığının korunması gibi kutsal bir ödevde kendini verecek bir okul olacağı için öncelik verdim [...] Tıp öğretimi Fransızca olarak yapılacaktır. Bunun neden yabancı bir dille yapılacağını soracaksınız. Bunu zorunlu kılan güçlükleri bildireyim[...] Geçmişte bizde de tıp bilimleri üzerine birçok kitap yazılmıştır. Hatta Avrupalılar bu kitapları kendi dillerine çevirerek onlardan çok şey öğrenmişlerdir. Fakat bu kitaplar Arapça yazılmıştır. Birçok yıldan beri İslam okullarında bu kitaplar ilgi konusu olmaktan çıktıkları, bunları bilenlerin sayısı azaldığı için artık kullanılamaz olmuşlardır. Şimdi, tıbbi kendi dilimize çevirmek için yeniden bu kitaplara dönmek, yıllar alacak uzun bir iştir. Bu kitapları kendi dillerine çevirmekle Avrupalılar yüz yıldan fazla bir süreden beri bunlara birçok yeni katkılarda bulunmuşlardır. Bundan başka bu konuları öğretmenin yöntemlerinde büyük kolaylıklar getirmişlerdir. Bu yüzden tıp üzerine yazılmış Avrupa eserlerine kıyasla bu Arapça eserler artık yetersizdir. Bu eksikliklerin yeni eserlerden alınacak bilgilerle kaldırılabilceği iddia edilse bile, bunlar çabucak Türkçe'ye çevrilemezler. Çünkü tıp öğrenimi için gerekli olan beş altı yıldan başka Arapça'yı iyice öğrenmek en aşağı on yıl ister. Hâlbuki bir yandan ordumuz ve halkımız için iyi yetişmiş doktorlara, öte yandan tıp bilimlerinin kendi dilimize kazandırılmasına acele ihtiyacımız vardır. Bu yüzden Fransızca öğrenmenizi istemekten maksadım, onu sırf bu dilin hatırı için öğrenmeniz değil, tıbbi öğrenmeniz ve bu bilimi adım adım kendi dilimize kazandırmaktır [...] Ancak bu yapıldığı zaman kendi ülkemizde tıp kendi dilimizde okutulur hale gelecektir (Berkes, 2011, s. 185-186).

Tıbbiye, Mühendishane ve Harbiye okulları temeli sağlam öğrenciler bulmakta zorluklar çekmeye başlamıştı. Bu bağlamda, eğitim alanında çağdaşlaşmanın sağlam temeller üzerinde ilerleyebilmesi, askeriye ve devlet dairelerinde ihtiyaç duyulan okuryazar memurların seviyesini arttırabilmek için, 1824 yılında II. Mahmud'un yayımlanmış olduğu fermanla ilkokul eğitimini zorunlu kılarak bu sorunların kaynağının eğitim olduğu anlaşılmış, sorunun çözümünde temel eğitimin önemi kavranmıştı. Fakat o dönemki Osmanlı geleneksel toplumsal yapısından kaynaklanan dinsel ağırlıklı

eğitimden vazgeçilememiştir. Devletin uygulamaya koyduğu eğitim politikalarında, dinsel dünya görüşüyle dünyevi pozitivist bakış açısı arasında kalmasından kaynaklanan ikilik sebebiyle istenilen hedefe kısa sürede ulaşamamıştır. Temelleri III. Selim döneminde atılmış olan askeri okullardan devletin ihtiyaç duyduğu nitelikli okuryazar askeri ve sivil memurlar yetiştirilememiştir.

Nitekim 1838 yılında *Meclis-i Umur-ı Nafia*'nın (Yararlı İşler Meclisi) Osmanlı hanedanlığı ve devletin üst yöneticileri için hazırlamış olduğu raporda ilk ve orta öğretim okullarıyla askeri amaçlar için kurulmuş olan yüksek eğitim kurumları arasında doğrudan bir bağlantının olması gerektiği belirtilmiş. Raporda, çağdaş fen bilimlerine ağırlık verilmesi gerektiğini vurgulamış, ayrıca var olan eğitim kurumlarında ıslahatların yapılmasının zorunlu olduğunu anlatılmıştır. Bu rapor doğrultusunda örneğin *Askeri Şura Dairesi* ve *Adalet Kuralları Meclisi*'ne ait okullarda eğitim müfredatları gözden geçirilerek düzenlemeler yapılmıştır. Yararlı İşler Meclisi'nin raporu detaylı şekilde şöyledir:

Bütün sanatlar ve hırfetler (küçük el sanatları) bilim ile meydana gelir. Dinsel bilgiler insanı ahirette kurtuluşa hazırlayan bilgiler olduğu halde, fenler insanoğlunun dünyadaki hayatının gelişmesine yarar. Örneğin astronomi bilimi denizlerdeki gemilerin seferlerini kolaylaştırmaya, ticareti geliştirmeye yarar. Matematik bilimi savaş işlerinin, militer idarenin düzenlenmesini sağlar. Buhar gibi yeni ve yararlı araçların sanat ve hırfetlerin yapımında getirdiği kolaylıklar hep çağdaş bilimlerin ürünüdür. Bütün yenilikler, bilimlerin gelişmesiyle, yayılmasıyla, yeni bilimlerin doğuşuyla olmuştur. Yüz kişinin göreceği işi bir kişiye yaptırana nice araçlar hep bilimler sayesinde meydana gelmiştir. Halkı cahil olan ülkelerde kazanç ve kar sağlanmaz, pratik olarak meydana getirdikleri sanayi ilerlemez. Cahil insanlar devletin ve yurtseverliğin ne olduğunu da bilmezler. Bir devlette bilimlerin ve ihtisaslaşmanın öteki bütün amaç ve özelemlerin başında geldiğine şüphe yoktur (Berkes, 2011, s. 180-182).

II. Mahmud döneminin çağdaşlaşma hareketleri sadece siyasi ve kamusal alanın düzenlenmesiyle sınırlı kalmamıştır. Özellikle imparatorluğun başkentinde mimari kültürel alanlarda Barok ve Rokoko üslupların etkisi hissedilmeye başlamıştır (Görsel, 1.10). Osmanlı kamu mimarisinde klasik üslup ve teknikler terk edilmeye başlamış, saray musikisinin yerini hızla batı tarzı klasik müzik ve İtalyan bel-canto geleneğinin türevi olan operalar almaya başlamıştı (Kahraman, 2013, s. 65).



Görsel 1.10. Mimar Krikor Balyan, “Nusretiye Cami’sinden Görünüm”, yapım tarihi:1823-1826, Tophane, İstanbul.

Yeni Çeri Ocağı kaldırılınca yeni ordu düzenine uygun olarak Mehter Takımı’nın yerine askeri bando takımı “Mûsikâ-i Hümayun” kurulmuştur. Başına Donizetti Paşa denilen Giuseppe Donizetti adlı İtalyan müzisyen ve besteci getirilmiştir (Görsel 1.11). Yine aynı dönemde, devletin kamu kurumlarında, tıpkı Batılı hükümdarların devlet dairelerine asılması için yaptırtdıkları portre resimleri gibi, Sultan II. Mahmud ve I. Abdülmecid’in portre resimleri (Görsel 1.12, Görsel 1.13) asılmaya başlamıştır. Devlet dairelerine asılmak üzere resmini yaptıran ilk padişah II. Mahmud olmuştur (Cezar, 1995, s. 95-99; Öner, 2007, s. 152).



Görsel 1.11. Anonim, “Giuseppe Donizetti Paşa’nın Portresi”, litografi illüstrasyon,1830’lar.



Görsel 1.12. Athanasios Karantz(ou)las, “Sultan II. Mahmud’un Portresi”, 189 x 91 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1820’ler Pera Müzesi, İstanbul.



Görsel 1.13. Anonim: (Fransız Ressam Jean Portet veya Sebuğ ve Ruben Manas), “Sultan I. Abdülmecid’in Portresi”, 81,5 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1850’ler Pera Müzesi, İstanbul.

18. yüzyılın sonlarında ve III. Selim döneminde, daha önce geleneksel Osmanlı tasvir sanatlarında yapılan padişah portrelerinden farklı olarak Refail Manas, Zenop Manas, Sebuhan Manas, Rupen Manas ve Kapıdağlı Konstantin (Bkz. Görsel 1.3) gibi gayrimüslim Osmanlı tebaası nakkaş-ressamlar ilk defa batı tarzında yağlıboya padişah portreleri veya soyağacı şeklinde padişah portreleri yapmaya başlamışlardı. Esasında o dönemde yapılan bu resimlerin genel amacı: Avrupa kraliyetlerinde gelenekleşen hanedanlığın kökenlerine dair soyağacını görselleştirmeye benzer şekilde Osmanlı hanedanlığında da tercih edildiği görülür; hatta bu resimler Osmanlı yöneticileri açısından ülkeler arası ilişkilerde bir jest olarak hediyeleşme nişanesi olarak düşünülmüştür (Bağcı, vd., 2012, s. 282-283; Küçükhasköylü, 2011, s. 167-173).

II. Mahmud'un Athanasios Karantz(ou)las tarafından yapılmış olan portresi ise, tıpkı Avrupalı devletlerde kamu kurumlarında devletin kurumsal gücünün göstergesi olarak kralın portrelerinin bulunmasına benzer şekilde Osmanlı devletinde de en üst yöneticisi olarak padişah tasvirinin asılması bu işleve dönük bir amacı gütmektedir. Bununla birlikte II. Mahmud'un bu yöndeki kararlılığı sayesinde yeni kamu yönetiminin hukuki ve idari işleyişinin nasıl olacağı, bu bağlamda da geleneksel ve dini ağırlığın hissedildiği Osmanlı toplumuna çağdaşlaşmanın görünür kılınması hedeflenmiştir. Bu şekilde, fiili bir yöntem olarak resim aracılığıyla devlette yenilenmenin nesnel boyutu, topluma benimsetilmeye çalışılmıştır.

18. yüzyılla birlikte önce *Turquerie* daha sonra da *Oryantalizm* cereyanları içinde *Osmanlı İmparatorluğu*'na gelen ve burada bir süre kalan Avrupalı ressam, saray ve çevresinde kapalı devre bir sanatsal, etkinlik olarak devam eden Osmanlı minyatürünün Levni, Buhari gibi Türk; Konstantin, İstrati veya Oymacıyan, Civanyan gibi azınlıktan resim sanatçıları pek çok konuda, özellikle de figüratif anlamda etkilemiş olmalıdırlar. Sultan I. Abdülmecid, Abdülaziz hatta II. Abdülhamid gibi son dönem Osmanlı padişahlarının veya dönemin etkin paşalarının himayesinde onlarca yıl sarayda çalışan hatta haremde bazı bölümlerine girebilecek kadar saray bürokrasisinde ayrıcalık kazanan sanatçıların bu çevre içinde geleneksel üslupla çalışan yerli ressamı etkilememesi de düşünülemez. Ancak, Avrupalı sanatçıların daha kolay ilişki kurabilecekleri azınlık sanatçıların üzerinde etkileri daha belirgin olmuş olmalıdır. Levni'nin *Surname-i Vehbi* adlı eseri ile Abdullah Buhari'nin albümlerinde bir araya gelen geleneksel minyatür tekniği ile batı resmi geleneklerinin; Enderuni Fazıl Beyin *Zenanname* ve *Hubanname* adlı kitaplarında artık tamamen pentür özelliklerine dönüşmesi, Osmanlı tablo resmi gelişme sürecinin büyük oranda gerçekleşme yolunda olduğunu gösterir (Başkan, 2008, s. 5-6).

Fatih Sultan Mehmet'in portresinden başlayarak 19. yüzyılın başlarına kadar, Gentile Bellini, Jean-François Duchateau, Jean-Baptiste Van Mour gibi yabancı ressamın yapmış olduğu padişah portreleri dışında, Refail Manas'ın geleneksel Osmanlı tasvir sanatlarında kâğıt üzerine guaj boya yerine yağlıboyayı kullanması önemli

bir adım olmuştur. Refail Manas'ın I. Abdülhamid ve III. Selim portrelerinde tuval ve yağlıboyayı kullanması Osmanlı resim geleneğinde ilk defa yeni malzemelere dönük resim anlayışının başlangıcı sayılabilir. En önemli aşama, Kapıdağlı Konstantin'in 1803 yılında yapmış olduğu *III. Selim* portresiyle birlikte görülür ve bu bağlamda Batı tarzı tuval resim geleneği oluşmaya başlamıştır. Bu süreç, özellikle Osmanlı İmparatorluğu içerisinde hem hariciye bürokratları olarak hem de sanatçı yönleriyle uzun yıllar hizmet etmiş olan Ermeni kökenli *Manas Ailesi* üyeleriyle üst seviyeye ulaştırılmıştır. Bu açıdan, 18. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı ressamı tarafından yapılan padişah portrelerindeki süslemeci ve detaycı minyatür özellikli resim üslubundan uzaklaşıldığı görülmektedir.

Sebuh ve Rupen Manas kardeşlere atıf yapılan *II. Mahmud* ve *I. Abdülmecid* (Görsel 1.14 ve Görsel 1.15) portrelerindeki kompozisyon, figür-mekân ilişkisi, simgelerin Batı ikonografisine benzer şekilde kurgulanması ve çözümlenmesi, çağdaşlaşma sürecinde ve Batılı anlamda Osmanlı resim geleneğinin gelişimi bakımından önemlidir. Sebuh Manas'a atfedilen *Sultan II. Mahmud'un Portresi*'nde (Bkz. Görsel 1.14), sultan yeni kıyafetleri ve peleriniyle bir iç mekânda oturur durumda, arkasındaki uzaklıkta görülen Sarayburnu ve eski Çırağan Sarayı manzarasını önünde sağ eliyle ileri doğru işaret etmekte, sol elinde de tuttuğu ve yaptığı reformların simgesi olarak bir fermanla betimlenmiştir. Rupen Manas ait 1857 tarihli *I. Abdülmecid Portresi*, İsveç kraliçesine hediye edilmiştir ve bugün İsveç'teki Drottningholm Sarayı'ndadır. Bu portrede sultan bir verandada ayakta durur, sol elinde bir kılıç tutar, arkasında ise bir İstanbul manzarası bulunmaktadır. Aynı şekilde Topkapı Sarayı'nda bulunan yaklaşık aynı büyüklükte çok benzer bir başka portre olan *Sultan I. Abdülmecid'in Portresi* ise (Bkz. Görsel 1.15), yine bir verandada, ama bu kez parmağıyla bir Osmanlı haritasını gösterirken betimlenmiştir. Kuşkusuz bu harita, onun egemen olduğu coğrafyayı simgeler, yüzdeki gerçekçi ifade, usta fırça tekniği ve yumuşak ışık kullanımı (Bağcı, vd., 2012, s. 292), Batılı ressamın biçimsel yöntemlerinin ve dönemin resimsel üsluplarının Osmanlı ressamı tarafından da özümsemesini göstermesi bakımından ilk örnekler olarak değerlendirilebilir.



Görsel 1.14. *Sebuhan Manas'a atfen, "Sultan II. Mahmud'un Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 1828-1830, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.*

Osmanlı kültür hayatında yabancı, Levanten ve Azınlık sanatçıların dışında ilk defa tuval resmi yapan Türk ressamlar yurt dışına tıp ve askeri eğitimin yanında resim eğitimlerini almaya başlamalarıyla mümkün olabilmiştir. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey gibi ilk Türk ressamlar Sultan I. Abdülmecid döneminde varlık göstermeye başlamıştır. İlk Türk ressamı olarak anılan Ferik İbrahim Paşa'nın kendine atfedilen bir iki resim dışında yapıtları bugüne ulaşamamıştır. Ferik İbrahim Paşa yurtdışında eğitimlerini tamamlayan diğer Osmanlı subayların görevlendirildiği gibi askeri okullarda genç askerlerin eğitimiyle görevlendirilmemiş; sarayda kısa bir süre için Sultan I. Abdülmecid'in hocalığını üstlenmiştir. Abdülmecid'e resim öğrettiği düşünülmektedir. Ferik İbrahim Paşa, saraydaki görevi sırasında padişahın portresini yapan ilk Türk ressamı olduğu düşünülmektedir. Sultan I. Abdülmecid'in portresini ayrıntılı bir titizlikle; hatta Sultan'ın yüzündeki çiçek hastalığından kalan izleri resmetmesi üzerine Bursa'ya sürüldüğü anlatılmaktadır (Artun, 2007, s. 34). Böylelikle yabancı ve azınlık ressamlarının padişah portrelerinde takındıkları idealleştirme ve yüceltme yaklaşımı Ferik İbrahim Paşa'nın resminde görülmediği anlaşılmaktadır. Uzun yıllar boyunca Türk ressamların, padişah ve lider portrelerini yapmadıkları görülür. Türk resminin başlangıç sürecinden itibaren figüratif ve kurgusal kompozisyonlarda biçimlendirme anlayışı bakımından, yabancı ve azınlık sanatçılarına nazaran zayıf kaldıkları görülür. Tarihsel ve anlatısal figüratif konularla birlikte portre alanında 19.

yüzyılın sonlarına doğru Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi birkaç istisna sanatçı dışında Türk ressamların ilgi duymadıkları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Türk ressamların alanlarında karşılaştıkları yetkinlik ve kompozisyon sıkıntılarının sonucu olarak, uzunca bir süre toplumsal ve siyasi olaylara karşı eleştirel gerçekçi tavrı sergilemedikleri görülmektedir.



Görsel 1.15. *Rupen Manas'a atfen, "Sultan I. Abdülmecid'in Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 255 x 152 cm, 1850'ler, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.*

II. Mahmud döneminde, kurumsal ve kültürel temellerin atılmasıyla birlikte çağdaşlaşma süreci, uygulanan reform politikalarıyla devam etmiştir. Sonrasında da diğer Osmanlı hanedanları tarafından bu süreç sürdürülmeye çalışılmıştır. "Askeri alanda başlatılan ve giderek devlet ve toplum yaşantısında değişikliklere yol açan çağdaşlaşma hareketi aynı zamanda sistem arayışına dönüşmüştür. Aranan sistem ise anayasalı, temsile dayanan parlamentolu, meşruti bir yönetim olmuştur (Güneş, 2009, s. 899)". Bu düşünsel eylem, tarihsel süreç içinde kesintilere uğramış olsa bile, hukuki bağlayıcılığı olan fermanlarla tasdik edilmiş ve toplumsal bir sözleşme olarak anayasal monarşik bir yönetim biçimine dönüşerek kararlılıkla sürdürülmüştür.

1.3. Tanzimat Fermanı'yla Siyasal Dönüşümün Hukuki ve Kültürel Boyutu

Sened-i İttifak ve *Gülhane Hatt-ı Hümayun*, Osmanlı İmparatorluğu'nda devletin hukuk ve idare kuramlarının çağdaş örnekler ve fikirlerle yeniden kurulması, yeni bir devlet sisteminin oluşturulmaya çalışılmasının başlangıcıdır (Tezel, 2015, s. 109). Tarihsel açıdan bakıldığında, 1839 ile 1876 yılları arasındaki sürece Tanzimat Dönemi denir. Konum yasal çerçeveyi egemenliğin paylaşımı biçiminde değiştirme olunca, anayasa oluşumuna yönelik dönüşümler 18. yüzyılın son dönemlerinden itibaren başlamıştır. Egemenliğin paylaşımına ilişkin dönüşümler sırasıyla: a) Şer'i Hüccet b) *Sened-i İttifak* c) Tanzimat Fermanı d) Tanzimat sonrası İslahat düzenlemeleri şeklinde olmuştur. *Şer'i Hüccet*, bir sözleşme olarak Nizam-ı Cedit'in kaldırılması sırasında padişah ile kulları olan yeniçeriler ve ulema arasında kurulacak ilişkilerin ana koşullarını belirleyen bir metindir. *Sened-i İttifak*, Şer-i sözleşmeye göre daha geniş ve etkili bir egemenlik paylaşım belgesidir. Bu sözleşme ile Anadolu ve Rumeli bölgelerindeki feodal yapılar, merkezi iktidarın gücünü sınırlamak ve kendi mülki ve hukuki menfaatlerini koruma altına almak için "Meşveret Meclisi" denen bir denetleme kurulunun kurulmasını sağlamışlardır. *Tanzimat*, Osmanlı hanedanının egemenliğini sınırlayan ve bu sınırlamayı tüm Osmanlı toplumuna ilan eden ilk hukuki ve siyasi belgedir. Aynı zamanda, bu fermanla 1838 yılında İngilizlerle yapılan ticaret anlaşmasını yabancılar açısından garanti altına alındığı, Avrupa burjuvazisinin ve sermayesinin ülke içinde yatırım yapmasına imtiyaz sağlandığı söylenebilir. Tanzimat fermanı genel olarak üç temel ilke üzerine yazılmıştır. a) Padişahın kendi egemenlik hakkını sınırlaması, b) Kişinin can, mal ve onur hakkının padişahın egemenlik alanından çıkarılıp yasal düzenlemelerle korunup kollanması, c) Siyasi yürütmenin "Mevad-ı Esasiye" olarak nitelenen ilkeler uyarınca yasalarla belirlenmesidir. Mevad-ı Esasiye ilkelerine göre devletin yasama, yürütme ve yargı erklerinin nasıl işleyeceği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu ilkeler Yüksek Şura'da şu şekilde belirlenmiştir: a) Devletin yönetimi yeni kanunlara göre düzenlenecektir; b) Düzenlenecek kanunlar şeriat hükümlerine uygun olacaktır; c) Bu kanunlarla can, mal ve insani onur hakların dokunulmazlığı muhafaza edilmiş olacak; d) Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tüm dinsel topluluklara eşitlik ilkesi uygulanacak; e) Hükümdar bunlara aykırı eylemlerde bulunmayacağına dair taahhütte bulunacaktır. Bu ilkelerle belirlenen yönetim biçiminde bir yasama meclisi ilk defa kurulmuş oldu. Şuranın

üyeleri devletin asker-sivil bürokrasisi ve ulemalarından oluşmuştur (Çavdar, 2008, s. 22-27).

3 Kasım 1839 yılında Sultan I. Abdülmecid yönetiminde Koca Mustafa Reşit Paşa tarafından hazırlanan Tanzimat Fermanı'nın "*Gülhane Hatt-ı Hümayun*" ilan edilmesiyle birlikte, daha önce askeri ve teknik olarak başlayan çağdaşlaşmanın siyasi-hukuki bir biçime dönüşmüştür (Görsel 1.16). Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma çabaları yer yer kesintilere uğramasına rağmen, Bu ferman sayesinde, Batı devletlerini yakalamak için, askeri alanda, devletin bürokratik yönetiminde, hukuki olarak belirlenen vatandaşlık haklarında ve eğitim sisteminde gerekli olan çağdaş normlara uygun yönetmelik ve uygulamaların önü açılmıştır. Bunun sonucunda 19. yüzyılın ortalarından sonra Osmanlı toplumunda dönüşümün ivmesi daha da artmış, modern anlayışa uygun devlet kurumlarının kurulmasına devam edilmiştir (Arsal, 2000, s. 41-42; Ülken, 2013, s. 27-37).



Görsel 1.16. Anonim, "*Gülhane'de Koca Mustafa Reşit Paşa Tanzimat Fermanı'nı Okuyor*", litografi illüstrasyon, 1839.

Tanzimat Fermanının en önemli yanı devlet yönetiminin rejimsel yapısını değiştirmesidir. Artık, Padişah daha önce var olan hukuki ve siyasi statüsünün tersine mutlak iradesi sınırlandırılmış siyasi bir aktöre dönüşmüştür. Böylelikle imparatorluğun kuruluşundan 1839 yılına kadar sürmüş olan mutlak otoritesi zayıflatılmıştır. Padişah'ın cismani yapısında vücut bulmuş olan Osmanlı siyasal rejiminin en önemli yanı, dinsel görünümün yanında geleneksel yapıyı barındırmasıdır. Bu daha kapsamlı olarak hem İslamiyet'i hem de hilâfeti içeren Doğu toplumlarına özgü katı otoriter bir yapıdır.

Tanzimat öncesi Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi yapısındaki geleneksel olma durumu iki ilkeyle özdeşleşmiştir: ilki, “*nizam*”, “*âlem*” ya da “*nizam-ı âlem*” olarak adlandırılan düzen biçiminde kadercidir ve kutsal bir form olduğundan Tanrı tarafından belirlenmiş hükümlere göre değişmez bir sistemdir. İkincisi ise *nizam-ı âlem* olarak devletin hukuki uygulamalarını *kanun-ı kadim* meşrulaştırır. Bu iki ilkenin tamamlayıcı sonucu olarak üçüncü bir ilke belirir: Max Weber'in tanımıyla patrimonialist yani veraset yoluyla elde edilmiş hükümler ilkesidir. Bu üç ilkenin birleşimiyle Osmanlı padişahlık makamı, Tanrı tarafından yeryüzünde kurulmuş âlemin düzenini sürdürmekle yükümlü vekili olarak Osmanlı toplumu ve yöneticilerince benimsenmiştir. Bu ilkelere göre toplumlar için ideal toplum düzeni, statik bir biçimde denge halinde duran toplumdur. Tanrı toplumun bölümlerini ayrı ayrı yerlere koymuş, her birine verdiği görevlerle onları yerlerine yerleştirmiştir. Bu topluma *reaya* (sürü) tanımlaması uygun düşer. Tanrı'nın seçtiği vekil böyle bir toplumun lideridir. Hayatın kanunu değişme *inkılâp* değil, düzen yani *nizam*dır. İdeal olan değişme, evrim veya ilerleme değil, dengedir. Bu denge durumu tanrısal hükümlerle belirlenmiş adaletle sağlanır. Bunlara aykırı olan her şey ihtilâldir, anarşidir; çünkü değişme bozulmaya karmaşa haline yol açar. Dengesi bozulan toplumlara kurtuluş yoktur (Berkes, 2011, s. 30-31).

Osmanlılar, Hilâfet makamının sağladığı ayrıcalıklar ve üstünlükler ile kendi mükemmeliyetlerine olan inançlarının ve yüzlerce yıl süren kesintisiz fütihat gururunun etkisiyle uzunca bir süre Batı karşısında psikolojik açıdan mağrur bir tavır sergileyerek burada oluşmakta olan bilimsel, teknik ve kültürel gelişmelere kayıtsız kalmışlardır. Aslında Osmanlıların bu bakış açısında, İslam'ın kendi dışındaki unsurlara karşı, kendisini mükemmel görme ve İslami olmayana ve İslami olmayandan geleni şüpheyle karşılama anlayışının da önemli ölçüde etkisi olmuştur. Ancak, Avrupa ve Hristiyan dünyaya karşı olan bu bakış açısı daha sonra çok acı bir şekilde anlaşılacağı gibi Osmanlıya çok pahalıya mal olacaktır (Akyıldız, 1996'dan aktaran Başkan, 2009, s. 171).

Uzun yıllar bu biçimdeki geleneksel siyasi, felsefi düşünceyle var olmaya çabalayan Osmanlı toplumu ve yöneticileri, kendi yaratıkları duygu dünyasının dış gerçekliklerden uzak olduğunu 19. yüzyıl başlarında anlayabildiler. Hızlı ve yıkıcı bir biçimde varlığını hissettiren değişim olgusuna fazla direnemeyeceklerini anlamışlardı. Böylelikle, siyasi, iktisadi ve hukuki alanlarda reformlar yapmanın zorunluluğunu kabul ettiler. “Osmanlı siyasi rejiminde İslâm hukukuna, İslâm mezheplerine, Musa dinine, Ortodoks dinine, aralarında siyasi hukuk açısından düzey farkları olmakla birlikte, özel hukukça yer verilmiş olması bu rejime dinsel bir rejim görünüşü vermiştir. Gerçekte bu, dinsel olmaktan çok hukuksal bir durum görünüşüdür (Berkes, 2011, s. 30-33)”. Bu bakımdan, Tanzimat Fermanı geçmiş siyasi rejimin ve toplum algısını terk etmenin

gerekliliğini gösteren bir belgedir. Bu belge sayesinde eski Osmanlı rejiminin devlet toplum ilişkisine bakışını değiştirmiştir. Eski Osmanlı siyasal anlayışının Batı siyasal düşüncesinden ayıran noktası şunlardır:

Devlet ile toplum arasındaki ilişkinin Batı geleneğinden olan biçimin tam karşıtı olan biçimde olması, yani padişahlık devletinin yöneticileri olan hizmet sınıflarının toplum sınıflarını temsil eden kişiler olmamasıdır. Osmanlı devlet ve toplum görüşünün bu yanına göre devlet toplumdaki gelirlerden gelir. Devlet toplumun ekonomik çıkar sınıflarının çıkar geleneklerine dayanmaz. Siyasal egemenlik toplumsal köklerden gelir; toplumun üstüne Tanrı tarafından fetih ve güç yoluyla dışarıdan oturtulur (Berkes, 2011, s. 31-32) .

Bununla birlikte devletin yargısal işleyişinin temelinde yer alan İslam Hukuku'yla imparatorluk içerisinde yaşayan azınlıkların dini hukuk uygulamalarının yavaş yavaş terk edilmesini sağlamıştır. İmparatorluğun kapitalist ekonomik sisteme girmesi için uluslararası diplomasi ve hukuk kurallarına uygun reformların yapılması zorunluydu ve öncelikle bu durum Batılı devletler açısından menfaatleri gereği İslam Hukuku'yla devam ettirilemezdi. Böylelikle, toplumsal bir üstyapı olan hukuk sistemi yeni iktisadi düzenin hizmetine girmiştir. 1839 ile 1876 yılları arasındaki Tanzimat döneminde, yapılan bütün reformların amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Kapitalist Sisteme geçişini sağlamak içindi. Bu doğrultuda 1839 *Gülhane Hatt-ı Hümayun* ile mülk ve mallara el koymayı yasaklayan 1840 tarihli *Ceza Kanunu*, yabancıların tarım arazisi edinmelerine izin veren 1858 tarihli *Toprak Kanunu* ve 1867 yılında çıkarılan kanunlarla özel mülkiyet hakkı devlet tarafından garanti altına alınmıştı (Arsal, 2000, s. 46). Böylelikle Osmanlı hanedanlığı ve yüksek bürokratların yanı sıra gayrimüslim ve yabancıların ağırlıkta olduğu yeni bir burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır.

1838 yılında İngiltere ile yapılan ticaret anlaşmasıyla kapitülasyonların önü daha çok açılmış; Fransa, Danimarka, İsveç ve Norveç gibi diğer ülkelere de bu imtiyazlar sağlanmış oldu (Cem, 2015, s. 193). Bu ticaret anlaşmalarıyla birlikte imparatorluk *Dünya Kapitalist Sistemi*'ne girmiş oldu ve iktisadi açıdan yeni bir dönem açılmış oldu. Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle, sosyo-iktisadi bir yapı olarak geleneksel üretim biçimlerine dayanan ekonomik bir düzen olan *Tımar Sistemi* terkedildi. Tımarlardaki mülkler devletin, simgesel olarak Osmanlı hanedanlığının malıydılar. Hatta bunun karşılığında tebaasının yönetip koruyan devleti finanse etmek için kullanıldıklarından, genel anlamda miri arazi olarak görülebiliyorlardı. Geleneksel Osmanlı sosyo-iktisadi yapısının bir başka yönü de, üretimin günlük geçim için kullanıldığı ve bundan dolayı, içedönük, hane-tipi bir iktisat yapısının özelliklerini gösteren kendine özgü bir değiş-

tokuş esaslı küçük sermayeli ekonomik sisteme sahip olmasıydı (Arsal, 2000, s. 48). Malik Aksel'in Halk Resimleri örneklerinden biri olan *İstanbul'da Ciğer Satan Seyyar Satıcı* (Görsel 1.17) adlı litografi baskı resim ile birlikte, James Robertson'un *Dönerci* (Görsel 1.18) ve Paskal Sebah'ın *Sünger Satıcısı ve Sebzeci* (Görsel 1.19) adlı siyah beyaz fotoğraflarında dönemin kent yaşamında küçük ölçekli esnaf ve ticaret erbaplarının temsilleri görülmekte; bu görsellerde, hane-tipi geleneksel Osmanlı sosyo-iktisadi yapısı tasvir edilmektedir. *İstanbul'da Ciğer Satan Seyyar Satıcı* adlı litografide ciğer satan figür ve hayvanlar ile resmin mekân düzenlemesinde yer alan bina ve ağaçların boyutları arasındaki orantısız çelişki, o dönemde Osmanlı toplumunda yaşanmaya başlamış olan kültürel boyuttaki zihin karışıklığının ve geleneksel bakış açısının resimsel biçimlerde varlığını göstermesi bakımından ilginç bir göstergedir.



Görsel 1.17. Anonim, “*İstanbul'da Ciğer Satan Seyyar Satıcı*”, litografi illüstrasyon, 1880'ler. Malik Aksel Koleksiyonu.

19. yüzyılın ortalarından itibaren Ön-kapitalizme geçişle birlikte, kapitalist iktisadi yapı taşları olan özel mülkiyetin, sermayenin ve piyasa için çok miktarda yapılmış mal üretmenin egemenliği sağlanmıştı. 1839 yılında *Gülhane Hatt-ı Hümayun* ile tımar sistemi kaldırılmış; bunun sonucunda tımarlar hızla, sonradan Ayan'ı oluşturan mültezimlerin özel mülkleri olarak büyük çiftliklere dönüşmüştür. (Arsal, 2000, s. 48). Bu durum, Avrupalı örneklerine tam anlamıyla benzemese de Osmanlı toplumunda, büyük kentlerde ve taşrada burjuva görünümlü ayrıcalıklı bir yönetici sınıfının oluşmasını sağlamıştır.



Görsel 1.18. *James Robertson, “Dönerci”, siyah beyaz fotoğraf, 1854, Özel Koleksiyon.*

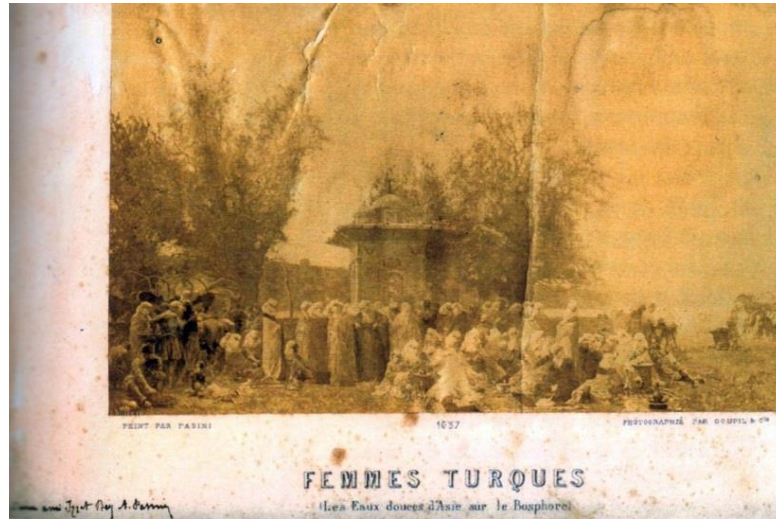


Görsel 1.19. *Paskal Sebah, “Sünger Satıcısı ve Sebzeci”, siyah beyaz fotoğraf, 1870’ler, Özel Koleksiyon.*

Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türk toplumunun yeni ekonomik düzene ayak uydurmaları oldukça güç olmuş, ekonomik sistemde azınlıklar ve yabancılar ağırlıklarını göstermeye başlamıştır. Azınlık ve yabancıların ticari faaliyetlerinin artmasıyla, özellikle İmparatorluğun İstanbul, İzmir, Selanik, Trabzon gibi liman şehirlerinde toplumsal ve kültürel hayatın büyük bir değişime uğradığı görülür. Ressam ve fotoğrafçılar tarafından yapılan görseller sayesinde, bu kentlerdeki sosyal yaşamın canlılığı dikkati çekmektedir (Görsel 1.20 ve Görsel 1.21). I. Abdülmecid döneminde İstanbul'a yabancı sermayedar ve işadamlarının yanı sıra ressamların, müzisyen ve tiyatrocuların gelmeye başladığı görülür. Tanzimat dönemi tiyatro ve müzik gösterilerine ilişkin olarak;

Avrupalılar tarafından kurulan, Beyoğlu tiyatrolarında I. Abdülmecid'in seyrettiği müzikli sahne sanatının Türk gençlerine de öğretilmesini Giuseppe Donizetti'den istemesi ve O'nun da bu isteği sağlamaya çalışmasıdır. Sultan Abdülmecid'in bu isteğinin 1848 yılında gerçekleştiği görülür ki, bu durumun tanığı, aynı yıl İstanbul'da Abdülmecid'in huzurunda bir konser vermiş olan ünlü kemancı Henry Vieuxtemps'tir. Vieuxtemps, Liege'de yayınlanmış anılarında, sarayda Bellini'nin *La Sonnambula* adlı operasından bir perdenin Muzikâ-i Hümayun'a mensup Türk gençleri tarafından sahnelendiğini, kendisinin de bu eseri seyrettiğini belirtmiştir (Sevengil, 1968'den aktaran, Yöre, 2011, s. 58).

Yine aynı dönemde, Venedik ve İstanbul ressamı olarak bilinen Félix Ziem, (Görsel 1.22) 1856 yılında İstanbul'a gelmiş ve şunu ifade etmiştir: “Bu şehirde aradığım sıcaklığı buldum, göz okşayan pitoresk ve değişik renklerde, biçimlerde uyumluluğu keşfettim (Makzume, 2012, s. 29)”.



Görsel 1.20. *Goupi ve Cie, “Alberto Pasini'nin Küçüksu'da Türk Kadınları Adlı Tablosunun Fotoğrafı”, Erol Makzume Koleksiyonu.*



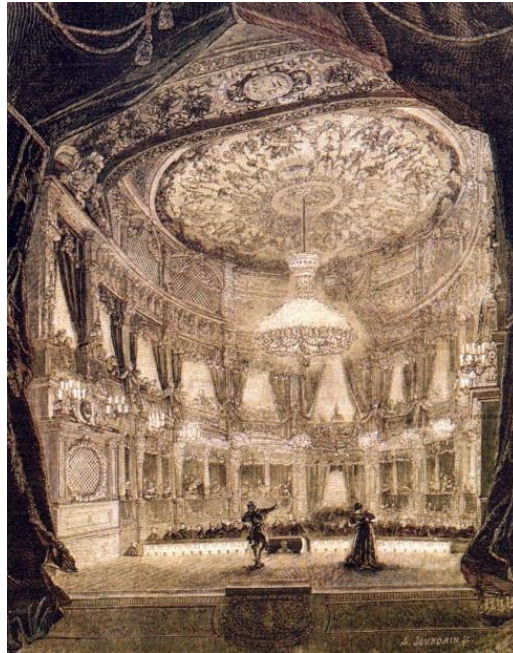
Görsel 1.21. *Henri Delavallée, “Galata Köprüsü”, tuval üzerine yağlıboya, 187,5 x 165,5 cm, 1891, Rezan Has Müzesi, İstanbul.*



Görsel 1.22. *Félix Ziem, “Constantinople İstanbul Manzarası”, 70 x 106 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1850’ler Musée Ziem, Martigues.*

1870'lerin sonuna doğru Osmanlı İmparatorluğunda Tanzimat Fermanı ve ticari anlaşmalarla görece iktisadi bir genişleme sağlanmış, bunun sonucunda özellikle imparatorluk başkentinde kültür ve sanat hayatı canlanmıştı. 1845 yılında Çırağan Sarayı'nda yabancı ressamlardan oluşan bir resim sergisi düzenlenmiştir. Sergi dışarıya kapalı olup, Osmanlı saray çevresi tarafından izlenebilmiştir. Yine 1849 yılında, Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin yapmış olduğu karma resim sergisi düzenlenmiştir. Bu sergilerle ilk defa imparatorlukta sanatsal ve kültürel faaliyetler gerçekleştirilmiş oluyordu (Cezar, 1995, s. 125). Her ne kadar, imparatorluğun büyük kentlerinde sanatsal ve kültürel etkinliklerde bir canlanma görülmüş olsa bile, bu durum geniş bir biçimde Osmanlı toplumunun tabanına yayılmamıştı. Osmanlı toplum tabanında sosyal, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin yaygınlaşmasının Batıya özgü sanatsal ve kültürel hayat, iktisadi gelişmişliğinin sağladığı imkânlar sonucunda Osmanlı yönetici elitleriyle Levantenler ve burjuva azınlıkları arasında varlığını sürdürmekteydi.

Muzikâ-i Hümayun'un sarayda opera sahnelemesine ilişkin çabasının yanı sıra (Görsel, 1.23), Osmanlı'da operanın gelişimi ve asıl temsiliyeti, padişahın izni ve maddi desteği ile açılan özel tiyatrolar çerçevesinde olmuştur. Levantenler arasındaki ilk Avrupa müziği konserlerinin, Galata'da org ve koro müziği ile başladığı, Ermeni ve Rum Katolikler aracılığıyla da öteki zengin Hristiyanların konaklarına doğru yayıldığı ve operanın da bunları destekleyen Levantenler tarafından Beyoğlu'na getirildiği görülür (Köseihal, 1939'dan aktaran Yöre, 2011, s. 59).



Görsel 1.23. A. Jourdain, “Dolmabahçe Saray Tiyatrosu”, gravür illüstrasyon, 1850'ler.

II. Mahmud döneminden başlayarak, özellikle Sultan I. Abdülmecid ve Abdülaziz yönetimlerinde Osmanlı çağdaşlaşma sürecinin siyasi ve askeri alanlardaki kurumsallaşmanın devam ettirilmesi sürdürülmüş; eğitim, kültür ve sanat alanında da kurumsallaşmanın gerekli olduğu hissedilmiştir. Azınlık ve Levantenlerin hâkimiyetinde olan bu alanda Türklerin de üretim yapmaları teşvik edilmeye çalışılmıştır. Bunun için, öncelikle sanat eğitimi için Askeri okullarda resim dersleri öğrenim programına dâhil edilmiştir. Roma Güzel Sanatlar Akademisi kökenli Mösyö Gués adlı bir ressam 1846-1867 yılları arasında Harbiye ve İdadi okullarda resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. Askeri okulların yanı sıra çağdaş sivil eğitim kurumlarının kurulmaya başlandığı görülür. 1848 yılında *Darülfünun* ve öğretmen yetiştirmek için *Darümuallimin* açılmıştır. 1867 yılından itibaren Fransız eğitim sistemi örnek alınarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda sürdürülen reform projelerine hız verilmiş ve yeni okulların açılması için yatırımlar yapılmıştır. Bu bağlamda 1869 yılında Maarif-i Umumiye yönetmeliği hazırlanmıştır. Bu yönetmelik kapsamında Mekteb-i Sanayi, Mekteb-i Sultani ve Darüşşafaka Lisesi yeni kuşakları yetiştirmek üzere açılan okullardır. Bu okulların eğitim programlarında da resim dersleri bulunmakta, askeri okullarda olduğu gibi eğitime katkı sağlamaktadır. Öğrenciler bu dersler sayesinde kısa zamanda resim tekniklerini öğrenmiş, sanata karşı sevgi ve ilgileri artmıştır. Askeri ve sivil okullardan mezun olan gençler daha sonraki dönemlerde resim sanatının topluma tanıtılmasında önemli görevler üstlenmiş, bazıları Türk resim sanatında ilk asker ve sivil Türk ressamı olarak tanınmışlardır (Olçay, 2013, s. 26).

Mehmed Esad'ın "Mirat-ı Mekteb-i Harbiye" isimli kitabına göre; Mekteb-i Fünûn-u Harbiye-î Şahnenin 1847 tarihli eğitim programında ilmi menazır ve resim derslerine rastlanmakla beraber bu program 1863 yılında uygulanabilmiştir. Yine bu kaynaktan, Selim Satı Paşa'nın Harbiye Nazırı olarak görev yaptığı 1837-1841 yıllarında bu okuldaki eğitimin yüksek düzeyde olmasına çok önem vermesinden dolayı, resim eğitimi için İspanya'dan Joseph Schranz isimli bir ressamın okul kadrosuna dâhil ettirdiği öğrenilmektedir (Çöteliolu, 1996'dan aktaran Olçay, 2013, s. 26).

1834-1835 yılından başlayarak, II. Mahmud zamanında ilk defa yurt dışına resim öğrenimi için İngiltere'ye gönderilen Mühendishâne-i Berri-î Hümayun mezunu Ferik İbrahim (Görsel 1.24) ve Ferik Tefik Paşa'dan sonra (Cezar, 1995, s. 96), Tanzimat döneminde de Hüsnü Yusuf Bey, Hasköylü Ahmed Emin Bey, Eyüplü Şükrü Bey, Miralay Hacı Mahmud Bey, 1860 yılında Miraliva Hafız Ali Bey gibi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Sultan Abdülaziz'in emriyle 1861 ve 1862 yıllarında Paris'e resim öğrenimine gönderilmiştir. Paris'e giden askeri öğrencilerin Fransız okullarına uyum

sağlamaları ve Fransızca öğrenmeleri için 1860 ve 1861 yıllarında Paris'teki Türk büyükelçiliği binasında “*Mekteb-i Osmani*” adını taşıyan bir okul açılmıştır. Mekteb-i Osmani'de öğrencilere resim, perspektif, hat gibi dersler de veriliyordu. 1874'de kapanan bu okulun öğrencileri arasında Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), Süleyman Seyyid, Halil Paşa da bulunuyordu (Başkan, 2009, s. 179; Giray, 2009, s. 18-22; Olcay, 2013, s. 26). Böylelikle yurt dışına eğitim için gönderilen öğrenciler ve subaylar, Türk resim sanatının ilk temsilcileri olan Asker Ressamlar kuşağı diye adlandırılan sanatçı kuşağını oluşturmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönem çağdaşlaşma sürecinde teknik ve kavramlarıyla Batıdan alınan sanat türlerinin gelişim mekanizması, diğer sosyal alanlarda yaşanan değişimden pek farklı olmamıştır. 1826 yılında ilk kez Avrupa'ya eğitime gönderilen Türk tıp öğrencileri nasıl bir anlamda modern tıbbın Türkiye'deki ilk öncüleri olmuş ise, Sultan I. Abdülmecid ve Abdülaziz döneminde yurtdışına resim eğitimine gönderilen öğrenciler de Türk resim sanatının gelişim basamaklarında benzer rolü üstlenmişlerdir (Başkan, 2009, s. 179).

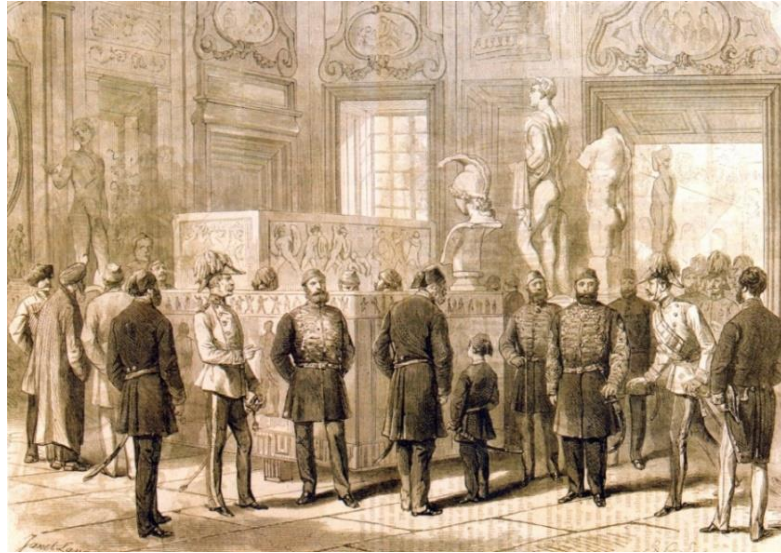


Görsel 1.24. *Ferik İbrahim Paşa, “İstanbul Manzarası”, 25 x 50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1850’ler.*

Kültür ve sanat alanı olarak Osmanlı çağdaşlaşma sürecinin en önemli sıçrama noktalarından birisi, daha önce bahsedildiği üzere, II. Mahmud’un kamu binalarına asılmak üzere kendi portresini yaptırması ve bu istençle Batılı düşünme bilincini toplumsal tabakaya diğer reformlarla birlikte benimsetmeye çalışmasıydı. Diğer önemli sıçrama noktası ise, Sultan Abdülaziz’in 1863 yılında Mısır’a ve 1867 yılında Avrupa’ya yaptığı seyahatlerdir ve bu seyahatler sonucu edindiği sanatsal ve kültürel deneyimlerinin

etkisiyle bir Osmanlı sultanı olarak atlı bir heykelini ve bir büstünü yaptırmıştır (Başkan, 2009, s. 176; Cezar, 1995, s. 147; Köksal, 2003, s. 119).

Sultan Abdülaziz, seferler ve bir kaç istisna dışında, ilk defa bir Osmanlı padişahı olarak yabancı devlet adamlarıyla ikili ilişkileri geliştirebilmek için yurtdışına resmi bir seyahate çıkmıştır. (Görsel 1.25 ve Görsel 1.26). 21 Haziran 1867 yılında başlayan Sultan Abdülaziz'in seyahatine hanedanlık ailesinden şehzadelerle birlikte devletin yönetici ve üst bürokratları da katılmıştır. Veliht Murad Efendi (*V. Murad*), Şehzade Abdülhamid Efendi (*II. Abdülhamid*), Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi, Hâce-i Sultan Hasan Fehmi Efendi, Hariciye Nâzırı Keçecizade Fuad Paşa, Başmabeyinci Hüseyin Cemil Bey, II. Mabeyinci Hâfız Mehmed Bey, Mabeyin Başkâtibi Mehmed Emin Bey, mabeyin ikinci kâtibi Halimi Efendi, Divan-ı hümâyun baş tercümanı Arif Bey, seyahatte yer alan kişilerdi. Seyahat, Fransa imparatoru III. Napolyon'un *Milletlerarası Paris Sergisi*'ne Sultan Abdülaziz'i resmi davetiyle gerçekleşir, böylelikle Abdülaziz bu ziyaretle hem Avrupa devletleriyle ikili ilişkileri geliştirmeyi, hem de ilk elden Avrupa'daki gelişmeleri görebilmeyi amaçlamıştı. Abdülaziz'in seyahati sırasıyla, İtalya, Fransa, İngiltere, Belçika, Prusya, Avusturya ve Macaristan ülkelerini kapsayacak şekilde devam etmiş; seyahat 7 Ağustos 1867 yılında tamamlanmıştır (Köksal, 2003, s. 119-122).



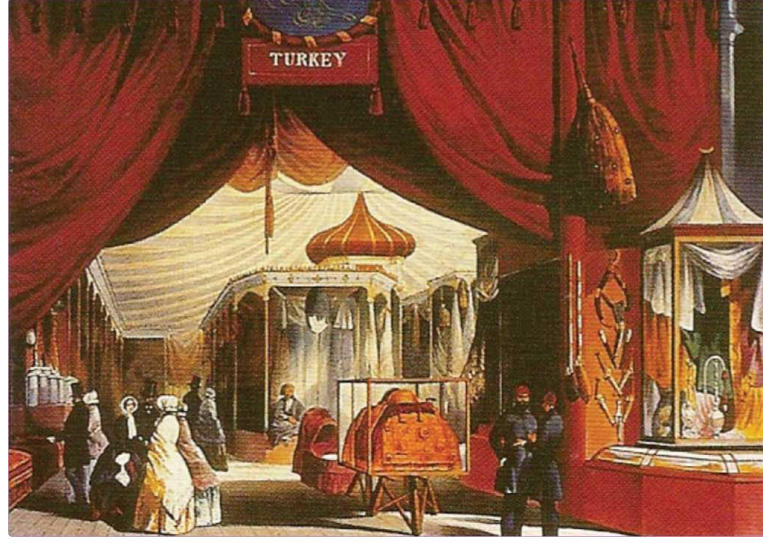
Görsel 1.25. Janet Lange, “Sultan Abdülaziz’in III. Napolyon Tarafından Lyon Garı’nda Karşılması”, gravür illüstrasyon, 1867.



Görsel 1.26. Anonim, “Kraliçe Victoria Sultan Abdülaziz’i Kraliyet Yatında Karşıyor”, kâğıt üzerine suluboya, 1867.

Sultan Abdülaziz uzun süren bu seyahati süresince birçok Avrupalı devlet yöneticileri ve hanedanlarıyla ikili temaslarda bulunmuş; Avrupa devletlerinin, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel hayatındaki yeniliklere ve gelişmelere bire bir tanıklık etmiştir. Abdülaziz *Milletlerarası Paris Sergisi*’ne (Paris Dünya Fuarı) gitmiş, diğer ülkelerin pavyonlarını ve Türk pavyonu ziyaret etmişti. (Cezar, 1995, s. 147). Böylelikle Devletin yapmış olduğu çağdaşlaşma ve reformların sonuçlarını diğer ülkelerin pavyonlarındaki ürünlerle kıyaslaması mümkün olmuştu. Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyılın ortalarından itibaren uluslararası dünya fuarlarına katılmaya başlamıştır.

“Osmanlı Devleti’nin 1850-1900 arasında düzenlenen dünya fuarlarına katılma isteği, temelde, toprak kayıplarına karşın, halen büyük dünya güçleri arasında olduğunu gösterme kaygısındanır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 225)”. 1851 yılında Londra’da düzenlenen ilk Dünya Fuarı’nda yer alan (Görsel 1.27) Osmanlı İmparatorluğu, o zamandan itibaren düzenlenen fuarlara da düzenli bir biçimde katılmıştır.



Görsel 1.27. Anonim, “1851 Londra Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu”, renkli illüstrasyon.

1863 yılında Sultan Abdülaziz’in talimatıyla, İstanbul Sultanahmet Meydanı’nda devletin daha önce temsil edildiği Dünya Fuarları örnek alınarak sergi mekânlarının Fransız mimarlar Marie-Augustin Antoine Bourgeois ve Leon Parvillee tarafından yapılan ve Sergi-i Umumi-i Osmani olarak bilinen bir sergi düzenlenir (Görsel 1.28). Serginin iç pazara dönük düzenlenmesinin amacı, Batılı devletlerle yapılan ticari anlaşmaların sonucunda zayıflayan milli sanayiye hareketlendirerek yerli üreticilere destek olmaktadır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 229).



Görsel 1.28. Anonim, “1863 Sergi-i Umumi-i Osmani”, 16 Nisan 1863 tarihli *L’Univers Illustré* gazetesi illüstrasyonu.

1867 Milletlerarası Paris Sergisi'nde Osmanlı İmparatorluğu, ülke içerisinde üretilen tarım, gıda sanayi ürünlerinin yanında güzel sanatlar alanından nesnelere temsil edilmiş ve fuardaki Türk sergi alanında:

Temsili Osmanlı mahallesindeki yapılar Yeşil Cami, Hürrem Sultan Hamamı ve Çinili Köşk'ün kopyalarıdır. Osmanlı Devleti'nin temsil öğeleri, halılar, altın kaplı kumaşlar, gümüş işlemeli ipek kıyafetler, lüks mobilyalar, ham ve işlenmiş ipek, kürkler, çömlekler, fayans ve çiniler, kuyum, müzik aletleri, silah, eyer, kundura, kozmetik ve ilaç endüstrisine ait eski objelerden oluşmaktadır. Fuarda ayrıca, Kıbrıs, Samos, Tenedos ve İzmir bölgelerine ait şaraplar, asma, tütün, mum, bal, tahta, altın külçeleri, gümüş, demir, bakır, kurşun, taş ve mermer örneklerinin sergilendiği bilinmektedir. Bu ürünler çoğunlukla sergi sarayının dar bölümlerinde yer alan vitrinlerde sergilenmiştir. Ana fuar binasının en son bölümünde, makine kısmına yakın son sergi salonunda Osmanlı sanayi ürünleri ile toprak ürünleri, tıbbi ve kozmetik ürünlerinden oluşan bir koleksiyon yer almıştır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 231).

Türk resim sanatının gelişimi bakımından; “Abdülaziz’in en dikkate değer tarafı, onun bizzat resim yapan bir hükümdar oluşudur (Görsel 1.29). Abdülaziz’in resmi sevmesi, kendisinin de resim yapması resim sanatının Türkiye’deki gelişiminde pek önemli ve o nispette de olumlu bir rol oynamıştır (Cezar, 1995, s. 156)”. “Şehzadeligi sırasında Gués ve Schranz adlı sanatçılardan resim dersleri alan Sultan Abdülaziz’in resme olan ilgisi ve yeteneğiyle sarayda yeni bir dönem başlamış olur; maiyetinde ressamlar çalıştırır ve saray koleksiyonu için yurtdışından eserler satın alır (Şerifoğlu, 2012, s. 42)”.



Görsel 1.29. *Sultan Abdülaziz’in yapmış olduğu bir desen.*

Sultan Abdülaziz, resim alanında koleksiyon oluşturma bilinciyle Milletlerarası Paris Sergisi ve Avrupa seyahati esnasında Kraliyet saraylarının duvarlarında gördüğü,

Jean-Léon Gérôme, Henri- Joseph Harpignies, Adolf Schreyer, Gustave Boulanger, Charles François Daubigny, Eugène Fromentin'in resimlerini satın alarak çağdaşlaşma anlamında Osmanlı saray ve sanat ortamını yetkin eserlerle zenginleştirmek istemiştir. Sultan II. Mahmud ve I. Abdülmecid'in yaptığı gibi Sultan Abdülaziz de, döneminin ünlü Fransız ressamı ve sanat adamı Eugène Fromentin ile manzara ressamı ve Fransız Barbizon okulu temsilcilerinden Charles- François Daubigny'yi İstanbul'a davet ederek, sarayda resimler yapmalarını sağlamıştır. Ayrıca Abdülaziz seyahatinde Avrupa kentlerinde sıkça gördüğü kültürel faaliyetler ve güzel sanatlar eserlerinden etkilenerek, tıpkı II. Mahmud'un kendi portresi yaptırarak devlet binalarına astırması gibi 1871 yılında İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'e Beylerbeyi Sarayı'nda olan at üzerinde bir heykelini ve mermer bir büstünü yaptırmıştır (Başkan, 2009, s. 176). Çağdaşlaşma açısından resmin yanında, dini çekincelere rağmen, heykel alanına da ilgi duyulması önemli bir gelişmedir.

Osmanlı çağdaşlaşmasının, düşün hayatındaki en önemli gelişmeleri Sultan Abdülaziz'in iktidarı döneminde olmuş; 1865 yılında çıkarılan basın-yayın kanununun ve devletin üst yapısal kurumlarında yapılan reformların etkisiyle, gazetecilik ve basılı yayınlar artmıştır. Bunun sonucu olarak, Osmanlı toplumunun düşün ve yazın alanında ülkelerarası etkileşimin artmasının bir boyutunun da etkisiyle ideolojik düşünce ve yayınların yaygınlaştığı görülür. Osmanlı aydınları arasında muhalif yazı ve düşünceler yaygınlaşmıştır. *Türk Milliyetçiliği* düşüncesinin ve 20. yüzyılın *ulus devlet* kavramının, Sultan Abdülaziz döneminde ortaya çıkan *Yeni Osmanlılar* tarafından savunulan Osmanlı vatanseverliğiyle bağlantılı geçmişi olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra yurt dışına eğitim için gönderilen öğrenciler, Batı kültür ve düşünce dünyasıyla tanışmışlardır. Bu bağlamda, bu öğrencilerden oluşan genç kuşak aydınlar, vatanın siyasi ve ekonomik anlamda kurtuluşuna dair düşünce ve eylemleriyle ifade ederek, Osmanlı İmparatorluğu da dâhil olmak üzere Avrupa'dan başlayarak geniş bir coğrafyada "jön" olarak adlandırılan siyasi hareketlerin kadrolarını oluşturmuşlardır. Avrupa kıtasında birliğini yeni oluşturmuş ülkelerle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda liberal, birlikçi, meşrutiyetçi ya da cumhuriyetçi gibi özellikleri olan bu hareketler, genç öğrenci ve aydın hareketleri olarak siyasi tarihte yerlerini almışlardır (Alkan, 2001' den aktaran Şahin, 2005, s. 103; Başkan, 2009, s. 176).

1.4. 19. Yüzyılın Ortalarına Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi Dağılma ve İktisadi Bağımlılık Süreci

19. yüzyıl, Osmanlı toplumu ve devleti için oldukça çetin ve zor bir sürecin başlangıcıdır; iktisadi ve siyasi anlamda bağımsız bir devlet olarak varlığını koruma çabası yüzyılın sonlarına doğru ancak Osmanlı yöneticileri tarafından fark edilebilmiştir. İmparatorluk için sıkıntılı ve çetin bu dönemin kökeninde uzun bir süreçte oluşan bir dizi sebepler yatmaktadır. Daha öncede belirtildiği üzere, genel olarak iki etmenin ağırlıkla bu sürecin kökeninde yer aldığı söylenebilir: Birincisi, 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı devletleri karşısındaki askeri üstünlüğünü yitirmeye başlaması, ikincisi ise; Fransız İhtilali'nin ve Sanayi Devrimi'nin hem siyasi hem de iktisadi sonuçlarının etkisidir. Bu etmenler sonucunda devlet yapısının idari ve ekonomik olarak bozulmasına, toplumsal ve etnik kökenli sorunlarının yoğun bir biçimde artmasına sebep olmuş, sonucunda siyasi ayrışmalar ve bağımsızlık hareketlerine dönük isyanlar patlak vermeye başlamıştır.

Toynbee bu sürecin kökenlerini şu şekilde ifade etmiştir (Berkes, 2011, s. 150): Başlangıcı 17. yüzyıla dayanan, Batı kültürünün Osmanlı gayrimüslim azınlıklara etkilerinin Batılı diplomatlar aracılığıyla Akdeniz üzerinden, Venedik ve İtalya güzergâhını aşarak yapılan ticari alışverişler sonucunda Osmanlı topraklarına girdiğini belirtir. Osmanlı toplumunda geçmişte yaşanan bu etkileşimin birikimi sonucunda, İmparatorluk içinde yer alan gayrimüslim azınlıkların Fransız İhtilali'nden en çok etkilenen toplumsal kesim olduğu söylenebilir. Özellikle Balkanlarda yaşayan gayrimüslim toplumlar arasında milliyetçilik ve bağımsızlık hareketlerinin yaygınlaştığı görülmektedir. Fransa Compo Farmio Anlaşması sayesinde Venedik topraklarını Avusturya ile paylaştıktan sonra Osmanlı İmparatorluğu'yla komşu olmuştur. Böylelikle Fransa ile birlikte diğer Avrupalı devletler tarafından, Osmanlıların Hıristiyan tebaasına hürriyet ve milliyetçilik düşünceleri aşılarmaya başlanmıştır (Bolat, 2005, s. 153). 1806 ve 1812 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu Çarlık Rusya'sı karşısında yaptığı savaşları kaybetmiş, bu durumun etkisiyle Batı dünyasında Türklerin Avrupa'dan atılması gerektiği düşüncesi yaygınlaşmaya başlamıştır. Marquis d' Argenson Avrupa'da en büyük devrimin Osmanlı İmparatorluğu'nun istilası olacağını belirtmiş, bu düşünceler Balkanlarda azınlıkların arasında yayılmaya başlamıştı (Berkes, 2011, s. 84). Askeri gerilemenin yanında, Osmanlı yöneticilerinin geç fark ettiği yerli Türk sermayesinin ve

ekonomik yetersizliğinin sonucunda, Avrupalı devletler karşısında Balkanlarda toprak kayıpları ve çözüme hızlanmıştı.

Osmanlı yöneticileri, bu dağılma sürecini engellemek için daha öncesinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla gayrimüslim tebaaya imtiyazlar sağlamışlar; Osmanlı toprakları içinde yaşayan tüm etnik ve dini toplulukları hukuk ve mülkiyet hakları bakımından eşit vatandaş olarak tanıdıklarını beyan etmişlerdi. Tanzimat Fermanı, Batı milletlerinin gerçekleştirdikleri hürriyet, eşitlik, demokrasi ideallerinin yekpare bir millet içinde gerçekleşmesinden çok, yabancı müdahalesinden faydalanan ve fırsat buldukça ayrılmak isteyen azınlıkların işine yarayan bir vasıta olarak kaldı. Devletin, Tanzimat ruhuna uygun olarak azınlıkları yüksek kamu hizmetlerine getirmesine, Onları ayırım yapmaksızın tercümanlar, sefirler, müşavirler ve hatta nazırlar olarak görevlendirmesine rağmen, bu yetki ve görevlendirmeler azınlıkları Osmanlı birliğine bağlamamış; aksine onların ayrılma fırsatlarını arttırmıştır (Ülken, 2013, s. 28).

Osmanlı İmparatorluğu içinde henüz Türk sermayesi ve burjuvazisi tam anlamıyla bulunmadığı için ticaret hayatının büyük bir kısmını gayrimüslim tebaa yürütmekteydi. Bu kesim özellikle, ticari çıkarlarında güçlü bir Osmanlı İmparatorluğu yönetiminden ziyade, Avrupalı emperyalist güçlerin himayesinde ticari hayatlarını koruma altına almışlardı. Tarım ve hayvancılık dışında yer alan ticari ilişkilerin Müslüman halklar arasında henüz yaygınlaşmamasının sonucu olarak Osmanlı ekonomisinde önemli bir nüfuz alanına sahip olan ve Batılı emperyalist devletler tarafından sağlanan ekonomik güvencelerle koruma altına alınan gayrimüslim azınlıklar, Fransız İhtilali'nin etkisiyle siyasal anlamda varoluş güvencelerini sağlamak için milliyetçilik ve özgürlük hareketlerine destek vermişlerdir (Ahmad, 2014, s. 12).

Bu bağımsızlık hareketleri ortamında, Sırlar 1804 yılında ayaklanmışlarsa da başarılı olamamışlardır. 1821 yılında Mora'da patlak veren ayaklanmanın etkisiyle, Avrupa devletlerinin desteklerini alan Balkan Rumları, 1828 yılında Yunanistan'ın bağımsızlığını ilan etmiştir (Bolat, 2005, s. 153). Balkanlarda başlayan bağımsızlık ve isyan hareketleri 19. yüzyıl boyunca yoğun bir şekilde devam etmiş; sırasıyla Arnavut, Bulgar, Sırp azınlıklarla birlikte Eflak-Boğdan bölgesinde etnik toplulukların bağımsızlıklarını ilan etmesiyle sonuçlanmıştır. Bu süreç "93 Harbi" olarak bilinen 1877-78 Osmanlı Rus savaşıyla doruğa çıkmış, bağımsızlığı ilan etmiş olan bu

azınlıkların Avrupalı emperyalist devletlerin yanında, Rusların güdümüne girdikleri de görülmüştür.

1.5. 19. Yüzyıl Sonlarına Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi, İktisadi ve Toplumsal Durumu

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendilerini “*Yeni Osmanlılar*” hareketi olarak nitelendiren aydın kesimin öncülüğünde, anayasal bir devlet yönetimi ciddi bir şekilde tartışılmaktaydı. Devlet yöneticilerinin yanında o dönemin aydınları olarak kabul edilen *Yeni Osmanlılar* ve sonrasında “*Jön*” *Genç Türkler* de çağdaşlaşmayla ilgili birçok fikirler belirtiyorlardı. Örneğin, Yeni Osmanlıların liderlerinden olan Namık Kemal, geri kalmışlığın kökenleri ve çözüm yollarını yazılarıyla genel ilkeler etrafında beyan etmekteydi. Onun yazılarında çıkarılan tespitler şunlardır; a) Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş nedenleri nelerdir? b) Bu çöküş sürecini tersine çevirmenin yolları var mıdır? c) Bu açıdan gerekli dönüşümler nasıl ve ne biçimde yapılabilir? d) Osmanlı İmparatorluğunun çöküş nedenleri ekonomik ve siyasaldır. e) Bu gerileme sürecini tamamıyla tersine çevirmenin tek yolu eğitimidir. f) Gerekli dönüşümlerin yapılabileceği tek şekil vardır; Anayasal, merkeziyetçi bir düzenin kurulmasıdır. Osmanlı entelektüel ortamında “*Şartlı*” hükümdarlık ve anayasa kavramı, 1870'li yıllarda açıkça dile getirilmeye başlamıştı. Ne var ki, bütün tartışmalar, aydınlar arasında, yani sınırlı bir çevrede oluyor ve toplumun sınıfsal yapısı, bu tartışmaları bir düşün akımı olmadan öte bir sınıf mücadelesi sorunu haline getirmiyordu (Çavdar, 2008, s. 38-39).

Batı dünyasında, siyasal değişim ve dönüşümlerin kökeninde toplumsal sınıfların mücadeleleri yatarken, Osmanlı toplumu sınıfsal farklılıklardan çok sınıfsal tabakalara sahip olduğu için (Kahraman, 2013, s. 69) siyasi bir dönüşüm ve değişme isteği toplumun üst yönetici ve aydın tabakasından aşağıya doğru inerek belirleniyordu. Osmanlı toplum yapısı durağan bir sınıfsal özelliğe sahipti. İstanbul gibi büyük liman kentlerinde yerleşik olan burjuvazi genellikle Levanten ve azınlıklardan oluşmaktaydı ve emperyalist devletlerin güdümüne açık konumdaydılar. Osmanlı yönetici ve bürokrasisi ise yeni bir düzeni kurmaktan çok, Devlet-i Âli'yi kurtarma çabası içindedir. Batı toplumsal yapısına benzer bir sınıf olmadığı için de, bütün uğraşları süresince toplumun tüm tabakaları tarafından tam anlamıyla desteklenmemiştir. Bu bağlamda, “*Şartlı*” egemenlik sorununu

gündeme getiren Osmanlı aydınlarının, soruna ne oranda geçerli çözümler getirdikleri de tartışmaya değer bir konudur (Çavdar, 2008, s. 38).

1860'lı yıllarda Batı'nın düşün akımları ile o döneme dek erişilmedik düzeyde yakın ilişkiler kuran Osmanlı aydınlarının, toplumun yapısından gelen bir ikiliğin "dualite" etkisini silemedikleri görülmektedir. Yeni Osmanlı aydınlarının öncü isimlerinden, Namık Kemal bu ikiliği yani çelişkiyi düşün düzeyinde sonuna kadar taşımıştır. Bir yandan "Devair-i Belediye" taraftarlığını, yani *Paris Komünü*'nü savunurken, diğer yandan "doğal hukuk ile şer'i hukuk'un ortak yanlarını gösterme çabasıydı. Namık Kemal, Batı'da bulunduğu sürece tanıştığı ve burjuvazinin kendi sınıf savaşımında egemen sınıflara karşı başarıyla kullandığını saptadığı *doğal haklar* ve *toplumsal sözleşme* gibi düşünceleri severek kabul ettikten sonra, koşullardan ötürü bu düşün akımlarının şeriatla uzlaştığı noktaları aramıştır (Çavdar, 2008, s. 38).

Çünkü toplumun yapısal açıdan dünya görüşü Batı dünyasından çok farklıydı ve bu yüzden çelişik görünen bu durumu Namık Kemal sentezlemeye çabalıyordu. Esasında Osmanlı aydınları ve bürokrat elitleri arasında "*Batı uygarlığı*", "*özgürlük*", "*ulus*" ve "*insan hakları*" gibi siyasi ve toplumsal kavramları, Osmanlı yönetiminde ilk defa *Sadık Rifat Paşa* ifade etmişti.

Namık Kemal'in anayasa ve meşrutiyet konusunda kanıtlamaya çalıştığı nokta, bu düzenlerin temelde İslam geleneklerine uygun olduğu, yani anayasa ve meşrutiyet *nizamının* İslam'da eskiden beri var olan bir düşüncenin canlandırılmasından ibaret olduğunu kanıtlamaktır. Ona göre; meşruta rejimini kabul, Batı rejimlerini taklit etmek değildir. Bu İslam'ın şeriat hükümlerinin, icmai ümmetin sorunlarının zamanın koşullarına göre değişebilir oluşundan ötürü mümkündür. İslam'da dünyanın neresinden gelirse gelsin, isterse Çin'den gelsin, nerede bir ilerleme varsa onu almak bize emredildiğinden geri dönme, ya da bulunduğumuz durumda kalma zorunluluğu yoktur. Sırf Batıda denendiği ve tutulduğu için meşruta rejiminin bir yenisini icada lüzum yoktur. Bizim geçmişimizde zaten vardır (Çavdar, 2008, s. 39).

19. yüzyılın son çeyreği Osmanlı İmparatorluğu için oldukça sıkıntılı bir dönem olmuştur. II. Mahmud'un uzun süren hükümdarlığı görece devlete siyasi istikrar getirmiş; I Abdülmecid'in yönetimi boyunca reformlar sayesinde devletin toparlanma imkânı yaratılmıştı. Fakat Sultan Abdülaziz'in hükümdarlığının son dönemlerinde siyasi ve ekonomik sıkıntılar tekrar ortaya çıkmıştı. 1875 yılında Osmanlı ekonomisi o güne dek görülmedik ciddiyette bir bunalımın içine girmiş, Dış borç kaynakları azaldığı gibi, borçların ödenmesi de imkânsızlaşıyordu. 1854 yılında devletin ilk dış borçlanmasından 20 yıl sonra, 1874 yılında, ödemek zorunda olduğu borç ve faizleri toplam bütçe gelirinin %80'ine ulaşmıştı. Borç taksitlerinin ödenmesi imkânsızlaşmıştı (Cem, 2015, s.195). Nitekim 1875 yılının ortalarına doğru Babıâli kısmi bir ekonomik batışın eşliğinde olduğunu resmen kabul etti. Bunun hemen arkasından Bosna-Hersek'ten başlayarak Balkanlarda isyanlar çıktı. Bütün bu isyanların ve ekonominin krizin hemen ardından

Avrupalı devletler, *Doğu* sorunu olarak adlandırılan Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi iç meselesini de ilgilendiren bir tartışmayı yeniden gündeme getirmişlerdir. Bu sırada Abdülaziz'in Rus Elçisi ile oluşturdukları siyasal cephe içeride güçlü bir karşıt grubun meydana çıkmasını gerçekleştirdi. Askeriyeden Hüseyin Avni Paşa ile Süleyman Paşa; sivil bürokratlardan Mithat Paşa ile Mütercim Rüştü Paşa, ulemadan Şeyhülislâm Hasan Hayrullah Efendi'nin işbirlikleriyle 30 Mayıs 1876 yılında Padişah Abdülaziz'e karşı bir darbe yapılmıştır. Darbeyi, cuntanın en dürüst ve en ilerici kişisi olduğu ileri sürülen Süleyman Paşa kumandasındaki Harbiye öğrencileri yaptılar. Şeyhülislamlığın medreseli öğrencileri de onların yanında yer aldı. Cuntanın din adamlarını da içermesi, bu darbeye “*Softalar Darbesi*” denmesine sebep olmuştur (Berkes, 2011, s. 311; Çavdar, 2008, s. 38).

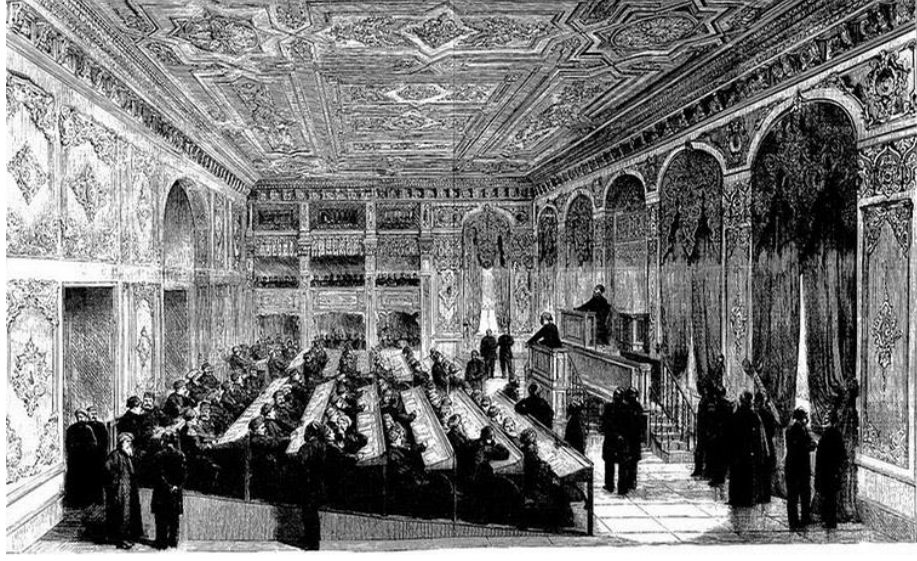
Sultan Abdülaziz'in (Görsel 1.30) tahttan indirilmesinden sonra darbe liderlerinden Mithat Paşa önderliğinde, anayasası olan bir meşruti yönetim sistemi tartışmaları yapılır. Bu tartışma siyasi gerginlik ortamında, önce Veliht şehzade V. Murat tahtta çıkarılır, kısa bir zaman sonra ruhsal sağlık sorunları sebep gösterilerek azledilip; yerine II. Abdülhamid geçirilir. 23 Aralık 1876 tarihinde anayasa “*Kanun-i Esasi*” kabul edilip, kısa süreli de olsa I. Meşrutiyet yönetim biçimine geçilmiş oldu (Görsel 1.31). Bu tarihi dönemeçle Çağdaş Türk siyasal tarihinin başlangıcının önemli adımlarından biri olarak, seçimle ve atamayla görev yapan parlamenter sistemlerin bileşimi olan Meclis-i Mebussan ve Ayan Meclisi'nin oluşturduğu Meclis-i Umumi ile anayasası olan siyasal yönetim biçimine geçilmiş oldu. Parlamento 19 Mart 1877 yılında açılır (Görsel 1.32). 13 Şubat 1878 yılında Ruslarla imzalanan Ayastefanos Mütarekesi'nin hemen ardından, II. Abdülhamid'in talimatıyla tatil ettirilerek, kapatılır ve mutlakiyet dönemi olarak adlandırılan ve 30 yıl sürecek olan II. Abdülhamid'in mutlak iktidarı başlamış oldu (Görsel 1.33) (Berkes, 2011, s. 309-336; Çavdar, 2008, s. 45-47).



Görsel 1.30. Pierre Désire Guillemet, “Sultan Abdülaziz’in Boy Portresi”, 140 x 93 cm, tuval üzerine yağlıboya, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.



Görsel 1.31. Anonim, “1876 Didar-ı Hürriyet Kurtarıyor, I. Meşrutiyetin İlanı”, litografi posta kartı illüstrasyonu, 1895, İstanbul.



Görsel 1.32. Anonim, “Meclis-i Umumi”, 7 Nisan 1877 tarihli *The Graphic* gazetesi, Londra.



Görsel 1.33. Abdullah Biraderlerin Osmanlı dönemi Fotoğraf Albümünden Sultan II. Abdülhamid'in Boy Portre Fotoğrafı, 1870'ler, İstanbul.

1.6. 20. Yüzyıla Doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi, İktisadi ve Toplumsal Durumu

Osmanlı hanedanlığı ile askeri ve sivil yöneticiler, devletin çöküşünü engellemek ve eski güçlü günlerine dönmesi sağlamak için bir dizi reformlar yapma gereği duymuşlardı. Çağdaşlaşma süreçlerini felsefi, bilimsel ve teknolojik atılımlarla tamamlamış olan, Sanayi Devrimi'nin sonucunda da büyük bir ekonomik güce kavuşan Batı devletlerinin dünya ekonomisini denetim ve tekellerine aldıkları görülür. Özellikle, 1881 ve 1883 yıllarında Osmanlı dış borç ödemelerinin düzenli yapılabilmesi ve İktisadi sermayesini kontrolü için kurulan Duyun-u Umumiye ve Tütün Reji şirketleri gibi kuruluşlar aracılığıyla Batı devletlerinin Osmanlı ekonomisi ve siyasetinde nüfuz alanlarını genişletmekteydi. Dışa bağımlı iktisadi yapıdan kurtulabilmek ve devlet olarak kapitalist ekonomik sistem ve yeni siyasal dünya düzeninde yer almak için Osmanlı devlet yöneticileri, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıl başlarına kadar bir takım kararları hızlı bir biçimde uygulamak zorunda kalmışlardır. Öncelikle, sanayii alt yapısının eksikliğinden ve eski üretim teknolojilerine sahip olunmasından dolayı, Osmanlı elitleri devletin sermaye ve ekonomik gücünü arttırmak için Batı ülkelerinin askeri varlığıyla boy ölçüşecek çağdaş bir ordu oluşturmakla bu duruma çözüm bulabileceği yanılgısına kapıldılar. Fakat bu durum kısa zamanda birkaç acı savaş deneyiminin sonucunda anlaşılmalı ve devlet yöneticileri, Batı dünyasına karşı gerilemeyi durdurmak için sadece askeri alanda çağdaşlaşmanın ve teknolojik yenilemenin tek çözüm olmadığını görmüşlerdi. Hanedanlık ve devletin üst bürokratik yöneticileri, modern donanımlı bir askeri gücün yanında siyasal, toplumsal ve ekonomik yapılarda da çağdaşlaşmanın gerekli olduğunu fark etmişlerdi (Ahmad, 2014, s. 11-12).

Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar çağdaşlaşma politikalarının önemli ayakları olan eğitim ve iktisadi alanlarda reform ve uygulamalar yapılmıştı. (Bkz. Ekler: Tablo 1.1 ve Tablo 1.2). Her ne kadar Batı karşısında yaşanan geri kalmışlığı telafi etmek için birçok çağdaşlaşma hareketlerinin sürdürülmesinin yanında siyasal, ekonomik ve toplumsal düzenlemelerin çıkarılmasında ve kurumsal yapıların oluşturulmasında neredeyse Batı kaynaklı kişi ve kurumların telkinlerine ve örneklerine bakılarak uygulamaya konulmuştur. Açıkçası Osmanlı Hanedanlığı ile askeri ve sivil yöneticilerin bu yolu seçmelerinden başka seçenekleri de kalmamıştı. Bilgi ve teknolojik açıdan donanımlı ve

eğitimli insan kaynağının yetersizliğinden dolayı, eğitim, sağlık, askeri, hukuki ve iktisadi alanlardaki kurumsal alt yapıların oluşturulmasında Fransa, Almanya ve İngiltere gibi ülkelerden uzmanlar getirilerek veya kendi vatandaşlarından seçilen bürokrat ve öğrencileri yurt dışına göndererek eğitim almalarını sağlayıp gerekli reformları yapabilmişlerdi. “Batı uygarlığının bazı yönlerine aşına, en azından bir batı dilini bilen bu insanların çoğu çağdaşlarının yaptığı gibi rahat bir cehalet içinden kâfir Batı’yı hor görmeleri olanaksızdı. Aksine, hem eğitim hem de çıkarlarından ötürü Batı’yla uyuşmuşlardı (Tezel, 2015, s. 109)”.

Yabancı uzmanlar eliyle yürütülen birçok altyapı çalışmaları ve reformlar Osmanlı İmparatorluğu’nu tam bağımsız güçlü bir ülke olmaktan çıkarıp; emperyalist güçler tarafından kapitalist dünya sistemine hammadde ihraç edip endüstriyel ürünler ithal eden yarı sömürge bir devlet haline dönüştürmüştür.

Yeni bürokrasinin işlevi Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitalist dünya ekonomisi içindeki ilişkilerini kolaylaştırmak ve bu nedenle Avrupa sermayesinin Osmanlı ekonomisindeki girişim ve çıkarlarına hizmet etmek olsa da, bağımsızlıkçı ve iktisadi-toplumsal gelişmeden yana bir Türk milliyetçiliği hareketi de gene bu yeni asker-bürokrat kadronun içinde filizlendi ve güçlendi. Osmanlı İmparatorluğu’nun yarı sömürge statüsü, bu kadro arasında, İktisadi ve toplumsal gelişmenin önündeki en büyük engel olarak görülmeye başlandı (Tezel, 2015, s. 111-112).

Yabancı uzmanların Osmanlı İmparatorluğu’nu etkilerine, hatta avuçları içine alması hemen her alanda kendini göstermiş, devlet kademeleri yabancı uzmanlarla dolmuştur. Örneğin 1838 yılında kurulan ve büyük önem taşıyan *Ziraat ve Sanayi* meclisinin müsteşarlığını bir İngiliz yapmaktaydı. Ekonomik durumu yönetip düzenlemekle yükümlü Meclis-i Maliye’de üç yabancı delege söz ve rey sahibidir. Özellikle *Nizam-ı Cedid* ve *Eşkinci Ocakları* gibi askeriyede uygulamaya konulan, 1720’li yıllarda başlayan *Islahat* ve *Batılılaşma* hareketleriyle birlikte Osmanlı ordusunda yabancı kurmay subayların görev alması mümkün kılınmış; Humbaracı Ahmet Paşa adıyla bilinen Fransız asker *Comte de Bonneval* ile başlayan bu süreçte, yabancı uzmanlar ordu ve devlet kademelerinde önemli mevkilere getirilmişlerdir. Mesela Bonneval ordu içindeki konum ve görevinden dolayı devletin Divan-ı Hümayun’unda vezir olarak bulunmaktaydı. Hatta Alman uzmanlar, I. Dünya Savaşı’nda Türk ordusunun Genel Kurmay ikinci başkanlığına kadar yükselebilmişlerdi (Berkes, 2011, s. 64-65; Cem, 2015, s. 199).

Bu sömürgeleştirme süreci, hukuki ve siyasi açıdan devam ederken, yabancı sermaye ve devletin yüksek faizli dış borçlanmalarıyla daha da hızlanmıştır. Yabancıların ekonomideki önemleri arttığı oranda Osmanlı idaresi çıkmaza girmiş, 1874 ve 1875 yılı devlet bütçesi 17 milyon *Osmanlı altın lirası* gelir olarak hesaplanırken, bütçeden ödenmesi öngörülen dış borç miktarı 13 milyon Osmanlı altın lirasıydı. 1854 ile 1914 yılları arasını kapsayan dış borç miktarı Osmanlı altın lirası olarak, I. Abdülmecid döneminde 16 milyon, Abdülaziz döneminde 227 milyon, II. Abdülhamid döneminde 113 milyon ve V. Mehmed Reşad döneminde 46 milyon olmak üzere toplamda 402 milyon lira alınmış, ele geçen esas miktar ise 243 milyon Osmanlı lirasıydı (Cem, 2015, s. 195). E. G. Mears'in *Modern Türkiye* adlı kitabında bu durumu kısaca şu şekilde ifade etmiştir: Yabancı sermayenin etki alanının Osmanlı İmparatorluğu'ndan daha geniş olduğu bağımsız bir devlet herhalde yoktur. Bu miras sadece ekonomik girişimleri ilgilendirmekle kalmamış, Osmanlı toplumunun siyasi ve toplumsal hayatının tümüne etkilerini yaymış. Ülke üzerinde siyasi denetim sağlamanın en güvenli ve basit yollarından biri sermaye ve ekonomik kaynaklar üzerinde egemenlik sağlamak olmuştur. Bu yapılanmayla Osmanlı İmparatorluğu şaşılacak derecede dış mali çıkarılara ipotek edilmiş durumdaydı (Boratav, 2007, s. 299).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı emperyalist devletlerin ittifak halinde sürdürdükleri sömürü düzeni 1910'lu yıllardan itibaren önemli çıkar mücadelelerine yol açtı. I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıl, nominal açıdan 157 milyon İngiliz sterlini dış borç tahvillerinin %48'lik kısmı Fransız, %19'luk kısmı Alman ve %13'lük kısmı ise İngilizlerin elindeydi. Yabancı sermayenin Osmanlı ekonomisinin çeşit sektörlerle doğrudan yatırımları yaklaşık 75 milyon sterlin idi. Bu yatırımların %63'ü demiryolları, %9'u limanlar ve liman şehirlerindeki belediye hizmetleri, 12'si bankacılık sektörlerindeydi. Bu hizmet yatırımlarının %50'si Fransız, %28'i Alman ve %15'i İngiliz kapitali Osmanlı İmparatorluğu'nda iktisadi imtiyazlara sahip olma isteği vardı. Özellikle Almanların Bağdat demiryolu ağı ile kendi nüfuz alanlarını genişletme politikaları ve bu sayede Kerkük-Musul petrol sahalarını kullanmak istemeleri sebepleriyle emperyalist güçler kendi aralarında Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili menfaat çatışmalarını derinleştirmişler; Büyük Savaş başlamadan ülkenin fiili paylaşımı için gizli kararlar almışlardı (Tezel, 2015, s. 111-112).

İKİNCİ BÖLÜM

2. II. ABDÜLHAMİD YÖNETİMİ VE II. MEŞRUTİYET'E DOĞRU

1878 yılında Meclis-i Umuminin II. Abdülhamid tarafından süresiz olarak tatil edilmesi ve Kanun-i Esasi'nin yani anayasanın geçici olarak yürürlükten kaldırılmasıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine girilmiş oldu. 1878 ile 1908 yılları arasındaki bu dönemde: II. Abdülhamid'in mutlak iktidarıyla birlikte uluslararası ilişkilerde denge ve uzlaşma izleri görülürken, ülke içi iç siyasette iktisadi ve toplumsal düzeni rayına oturtma düşünceleri bağlamında istikrarı sağlamak için baskıcı otoriter politikaların uygulandığı gözlemlenir.

1875 yılında devlet dış borçlarını ödemekte ve kamu ekonomisini yürütmekte zorlanmış, iktisadi iflasın eşiğine gelmişti. 1699 yılında *Karlofça Antlaşması*yla başlayan gerilemeyle birlikte, 93 *Harbi* olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı sonrası imzalanan *Ayastefanos Mütarekesi*'yle Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumeli ve Balkanlardaki hâkimiyeti ve nüfuzu daha da azalmıştır. O döneme kadar var olan büyük ve güçlü devlet algısı yıkılmış, imparatorluk kimliğinden orta ölçekli bir güce doğru bir ulus devlet olma sürecine girilmiştir.

Balkanlardaki azınlıkların Avrupalı emperyalist devletlerin himayesinde birer birer bağımsızlıklarını kazanması ve borçlanmalarla dış sermayeye dayalı ekonomik bağımlılık, yabancıların desteğiyle oluşturulan birçok reform kuşkuyla karşılanmaya başlanmış ve salt *Garpçılık* yaklaşımıyla Tanzimat boyunca sürdürülen çağdaşlaşma düşüncesi terkedilmeye başlanmıştır. Fakat II. Abdülhamid döneminde, Tanzimat'tan kalan iktisadi politikalarla vazgeçilememiş, Avrupa devletlerinden ve yabancı sermayelerden dış borç ve yatırımlar alınmaya devam edilmiştir. II. Abdülhamid'in yönetim şekli, bir takım zorunlu şartlar altında biçimlenmiştir. Onun yönetim şeklinin İstibdat idaresi olarak nitelendirilmesi, 19. yüzyılın sonuna doğru başlamıştır. Devletin çöküşünün belirtileri korkunç ölçülere varmasıyla birlikte içeride ve dışarıda bu yönetime karşı başlayan saldırılar birbirinden ayrı, çok kez birbirine karşıt amaçlar güden aktörlerden gelmiştir. II. Abdülhamid yönetiminin otoriter boyutlara ulaşmasında sadece Anadolu'da değil, İslâm dünyasında da hâkim olan koşulların sonucuydu. İlki, İslâm coğrafyasının büyük bir kısmını emperyalist Avrupa devletlerinin egemenlikleri altına

almalarıdır. Cava, Orta Asya, Hindistan, Mısır, Arabistan kıyıları, Tunus, Cezayir gibi ülkeler, Hollanda, İngiltere, Fransa ve Rusya'nın siyasal, ekonomik ve askeri hegemonyaları altında girmişti. Avrupa devletlerinin İslâm dünyasını sömürgeleştirmelerine tepki olarak, Müslümanların Osmanlı İmparatorluğu'na ve Osmanlı hilâfetine yöneldikleri görülür. 1882 yılında Müslümanlarca kutsal sayılan Hicret ve Hac zamanı II. Abdülhamid, İslâm dünyasının halifesi olarak birçok ülkeden gelen tebrik telgrafları aldığı zaman, İran, Fas ile bir kaç İslâm devleti dışında bütün İslâm coğrafyası emperyalist devletlerin egemenliği altına girmişlerdi. Haliyle kurtuluş yolu olarak, bu coğrafyadaki Müslümanlar arasında, İslâm halifesi etrafında bir İslâm birliği “ittihad-ı İslâm” özlemi uyanmış bulunuyordu (Berkes, 2011, s. 341-342).

Osmanlı toplumunun geleneksel din anlayışı ve ritüellere bağlılığı kültürel kimliğinin en temel yapı taşlarından birisi ola gelmiştir. Nitekim II. Abdülhamid öncesinde de bu kimliksel özellik Osmanlı toplumunda canlılığını korumaya devam etmiştir. İtalyan oryantalist ressam Stefano Ussi tarafından yapılan iki farklı *Surre Alayı* adlı resimde, Hac döneminde hacıların Kahire'den Mekke'ye deve kervanlarıyla dini bir kutlama içinde seyahatini betimlemektedir. Hükümrânlığının son dönemlerine doğru Sultan Abdulaziz'e Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından hediye edilmiştir. Hediye edilen büyük boyutlu *Surre Alayı* resmi şuan Milli Saraylar koleksiyonunda bulunmaktadır. Küçük boyutlu olan diğer resim ise özel bir koleksiyonda yer almaktadır (Görsel 2.1). Bu bağlamda, II. Abdülhamid tarafından toplumun geçmişinden gelen dini damarı devletin bekası için kullanılabilecek stratejik bir unsur olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 2.1. Stefano Ussi, “Surre Alayı”, 45 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Bununla birlikte hilafet makamının yanında İslamiyet'in kutsal mekânlarının önemli kısmının hala Osmanlı devleti sınırları içerisinde bulunması İslam birliği ideali açısından II. Abdülhamid için önemli görülmüştür. Ayrıca, Sultan II. Abdülhamid, bu stratejiye dönük İslam inancında diğer mezheplerle bağları güçlendirme çabasına girmiştir. Örneğin Şii mezhebi lideri Razık Han'a hediye olarak, Şii mezhebinde önemli bir yer tutan *10 Muharrem Ayı* (Görsel 2.2.) ile ilgili Saray ressamı Fausto Zonaro'ya resim yaptırmıştır⁸.



Görsel 2.2. Fausto Zonaro, “10 Muharrem”, 140 x 252 cm, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Modern, İstanbul.

II. Abdülhamid rejiminin katı otoriter boyutunun ikinci nedeni ise, Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki ilişkilerin Tanzimat'la birlikte başlayan hukuki ve siyasi dayatmaların sonuçlarıyla şüpheli ve savunmacı bir aşamaya gelmesiyle ayrılmasıydı. 1876 Anayasa yazım sürecinde yaşanan sıkıntılarla Mithat Paşa'nın büyük umutlar bağladığı İngiliz siyasetinin ikircikli tavrı, Süveyş Kanalı'na İngiltere'nin hâkimiyetiyle ortaya çıkmıştı. Tanzimat bildirisinden beri, Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğünün sürmesini desteklemeyi dış siyasetinin bir parçası olarak gören İngiltere için artık önemli bir strateji değildi. İngiliz diplomasisi için Osmanlı devletinin bütünlüğünden ziyade, Akdeniz ve Ortadoğu'da sömürge alanlarını genişletmek ve güvence altına almak öncelikli konu olmuştu. Stratejik açıdan Rusya ile İngiltere arasında siyasal bir boşlukta bulan II. Abdülhamid devleti, bir süre ikisine karşı uzlaştırıcı bir siyaset gütmek zorunda kaldı. Bu, Türk halkına ve başka birçok Müslüman halka, İslâm halifesinin Avrupa diktasından bağımsız bir hükümdar durumuna geldiği kanısını

⁸ Bkz. 10 Muharrem maddesi için, [https://tr.wikipedia.org/wiki/10_Muharrem_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/10_Muharrem_(tablo)) (Erişim Tarihi: 14.07.2016)

vermekteydi. Bu stratejiyi izleyerek Abdülhamid, İslam dünyasında dindar bir halife görünüşüyle saygı kazanmıştı. Üçüncü koşul ise, Tanzimat'la başlayan süreçte Anadolu'da büyük çoğunlukta bulunan halk kitlelerinin ekonomik durumlarının kötüye gitmesi ve yenileşme süreçlerine uyum sağlayamamalarıydı (Berkes, 2011, s. 341-342). Batı karşısında, özellikle Fransa ve İngiltere'nin Osmanlı menfaatlerine zarar veren dış politikalarına karşı duyulan şüphelerin etkisiyle:

Sultan II. Abdülhamid, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşını, Kıbrıs'ı ele geçirmek ve Osmanlı İmparatorluğu'nu egemenliği altına almak amacıyla, İngiltere'nin tezgâhladığını düşünecek kadar kötümser duygular içindeydi. İngiltere bununla da kalmamış, 1882 yılında Mısır'a yerleşmiş, işgali altındaki topraklarda yaşayan halkı Osmanlı aleyhine kışkırtmaya, Ermeni sorununa destek vermeye ve Girit konusunda Yunanistan'a arka çıkmaya başlamıştı. Fransa 1881 yılında Tunus'a yerleşmiş, Avusturya da Balkanlar'da gözü olduğunu açıkça ortaya koymuştu. Rusya ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun nefes almasından yana bile olmadığını, her fırsatta saldırarak göstermekte idi (Albayrak, 1995, s. 3-4).

II. Abdülhamid, bu siyasi koşullar altında bu devletlere karşı daha dirençli olabilmek için Almanya İmparatorluğu'yla ilişkiler geliştirmeyi ve doğuya, İslam coğrafyasına yönelmeyi düşünmüştür. II. Abdülhamid'in istibdat yönetimi boyunca, içeride geçici bir istikrarı sağlamış olmasına karşın, iç politikada temel bir yön değişikliği söz konusudur (Gencer, 2008, s. 357). Sultan'ın kişiliğinden ve hilafet makamının siyasi ve manevi gücünden yararlanılarak devletin çöküşünü engellemek için bu dönemde ümmetçi bir İslam Birliği *Panislamizm* politikaları uygulanmaya konulmuştu; İslamcılık ideolojisi üzerinden siyasal, yerlileşme üzerinden ise toplumsal ve iktisadi bir dönüşüm sağlanmaya çalışılmıştır. Yerlileştirme amacıyla uygulanmaya konulan eğitim, ticari ve tarım politikalarına rağmen Türk toplumunun ekonomik gücünde azınlıklara oranla kayda değer ilerleme sağlanamıyordu. Azınlıklar, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1838 yılından beri, emperyalist devletlerle yapmış olduğu ticaret anlaşmalarının sonucunda ekonomik alanda güçlendiler, yabancı sermayenin serbest bir biçimde girmesi onları ülke içindeki diğer Müslüman etnik topluluklar karşısında korumuş ve iktisadi hayatta güçlenmelerini sağlamıştır. Azınlık ve Levantenlerin karşısında, Ortaçağ yapılanmasını sürdüren Türk esnaf ve lonca sistemi çözülmeye başlamış, ekonomik olarak rekabet edemez hale gelmişlerdi. Zirai ve hayvansal ham madde ve ürünlere dayalı feodal Türk endüstrisi birçok dallarıyla yıkılmaya başlamış, kapitalist yeni sisteme ayak uyduramamışlardı (Ülken, 2013, s. 28).

Yabancı, Levanten ve azınlık toplulukları karşısında II. Abdülhamid döneminde de Türk ve Müslüman tebaanın iktisadi ve ekonomik zayıflığını gidermek için büyük çaba

gösterilmiştir. Tanzimat sürecinde imparatorluğun Rumeli ve Balkanlarda dağılmasının engellenmesi için nasıl ki gayrimüslim azınlıklara imtiyazlar sağlanmışsa, Anadolu coğrafyası dışında daha önce unutulmuş olan Müslüman tebaanın da siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan eksikliklerinin tamamlanmasına öncelik verilmiştir. Bu politikada İslam'ın manevi ve siyasi lideri olarak Sultan II. Abdülhamid, İslam inancını ve hilafet makamını Osmanlı coğrafyasında ve dışında yaşayan tüm Müslümanların ortak kimliğinin bağlayıcılığını sağlayan bir temel, aynı zamanda devlet ile tebaa ve diğer Müslüman topluluklar arasında bir köprü olarak kullanılabileceğini düşünmüştür.

II Abdülhamid'in iktidarını uzun süre ayakta tutabilmesindeki temel unsur, iç ve dış siyaset dengelerini gözeterek politikalar üretebilmesinin yanı sıra halk kitlelerini yanına alacak politikalar üretmesinde de yatar. Bu bakımdan II. Abdülhamid ile halk arasındaki bağı sağlayan *Din* olgusudur. Halife olarak padişah ile halk arasında bağın oluşmasında o dönem yetişmekte olan yeni bir din adamı tipi sayesinde. O dönem halktan kopuk bir dini formasyon sağlayan resmi ulema aristokrasisinin yanında ekonomik çöküşün etkisiyle Talebe-i Ulum, çerçiler, hafızlar, imamlar, şeyhler, büyüçüler gibi yetişmeye başlamıştı. Böylece feodal üretim ilişkilerinin yasal çerçevesi olan din, halk ile padişah arasında bir köprü oluşturmaktaydı. Din olgusu, II. Abdülhamid için hem iç hem de dış siyasette dayandığı en güçlü politik araçtı (Çavdar, 2008, s. 52).

Bu politikalar uyarınca, Müslümanları önceleyecek şekilde, ihmal edilmiş olan Anadolu ve Arap şehirlerine yatırımlar yapılmaya başlanmıştı. Arap coğrafyasının önemli şehirlerine de, İstanbul' da kurulan rüştiye, idadi ve teknik okulların benzeri okullar kurulmuş, İstanbul Bağdat demiryolu gibi altyapı yatırımları yapılmaya başlanmıştı. Bununla birlikte, Aşiret Mektepleri (Görsel 2.3) aracılığıyla ileri gelen Arap aileleriyle bağlar kurup, Arap gençleri Harp okullarında eğitim almaları sağlanmış; böylelikle o coğrafi bölge insanları üzerinde siyasi bir aidiyet duygusunu sağlamak hedeflenmişti. Bu bakımdan doğuya yapılan kültürel ve ekonomik yatırımlarla birlikte II. Abdülhamid yönetimi giderek İslami-gelenekçi siyasi bir yapıya yönelmekteydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda artan ayrılıkçı milli hareketlere karşı, Meşrutî yönetim biçimi, *Osmanlılık kimliği* ya da *vatanseverliği* idealleri çare olamamıştı. Bu durumu tersine çevirebilmek için devletin stratejik bakış açısını Avrupa'dan doğuya kaydırarak, tüm kurumlarıyla ve birçok yönüyle çağdaşlaşmasına devam eden sekülerleşmiş devleti yeniden İslam'a döndürmekten ziyade; II. Abdülhamid'in hedefi, Müslüman halk

arasında kendi iktidarının meşruiyetini sağlamlaştırmaktı (Albayrak, 1995, s.12; Baytal, 2000, 27-31; Gencer, 2008, s. 357-358).



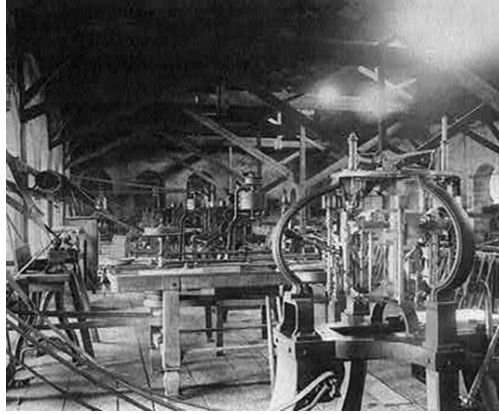
Görsel 2.3. *Abdullah Biraderler, "Sultan II. Abdülhamid'in Fotoğraf Koleksiyonu Albümünden Aşiret Mektebi Öğrencileri", 1892-1893, siyah beyaz albümün baskı, İstanbul, Library of Congress, Washington DC.*

Böylelikle, II. Abdülhamid ve Osmanlı üst bürokrasisi bu stratejik uygulamalarla dağılmakta olan devletin bütünlüğünü sağlamayı hedeflemekteydi. II. Abdülhamid dönemi, iktisadi, kültürel ve siyasi açıdan Tanzimat sürecinde yapılan reformların olumlu ve olumsuz tüm yönleriyle kurumsal sonuçlarının alındığı ve insan kaynakları bakımından da yetiştiği bir dönem olmuştur (Bkz. Ekler: Tablo 2.1). Ayrıca, Alman İmparatoru II. Wilhelm'le (Görsel 2.4) kurulan stratejik ilişkiler sayesinde ülke maliyesinde kısmi bir ferahlama sağlanmış olup, küçük ölçekte olsa bile sanayileşmeye hız verilmiştir (Görsel 2.5 ve 2.6). Alman eğitim sistemiyle birlikte askeri alanda modernizasyonlar olumlu sonuçlar vermeye başlamıştı. Anadolu'da yapılan demir yolu ve telgraf hatlarıyla iletişim ve seyahat kolaylaşmaya başlamıştı. Özellikle liman ve büyük kentlerde imalathane ve fabrikaların kurulmasıyla beraber yeni bir toplumsal sınıfın temelleri atılmaya başlamıştı. Çağdaşlaşma ve iktisadi gelişmelerin doğal bir sonucu olarak, Osmanlı ve Türk toplumu üzerinde etkilerin görülmesi kaçınılmazdı. II. Abdülhamid iktidarı, Anadolu Osmanlı toplumunu dış dünyaya karşı izole etmeye çalışırken, bu süreçte tam tersine dış dünyanın kültürel ve siyasal değerleri bu toplumu etkileyecek duruma gelmişti. Bu etkilerin niteliği, genişliği, derinliği, bölgesel açıdan farklılık gösterdiği gibi, toplumsal sınıflara ve tabakalara göre de farklı boyutlarda hissedilmekteydi. Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu bölgesinde yüzyıllardır reaya

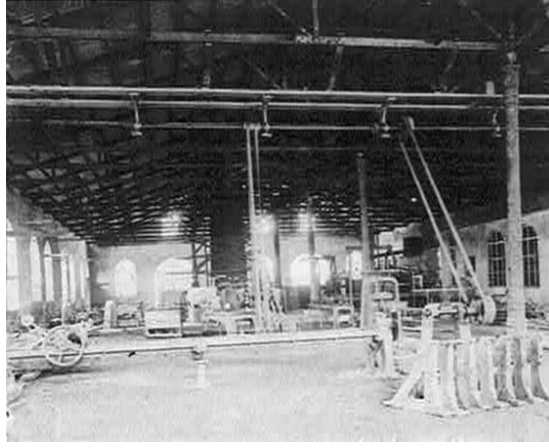
olarak yaşıyan köylü toplumu da bu etkilerin dışında kalamamıştır (Berkes, 2011, s. 365-366).



Görsel 2.4. *Max Fleck, “Osmanlı Askeri Kıyafetleri İçinde İmparator II. Wilhelm’in Boy Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 1916, Almanya Sefaret Köşkü, İstanbul.*



Görsel 2.5. *Abdullah Biraderler, “Sultan II. Abdülhamid’in Fotoğraf Koleksiyonu Albümünden Tophane Fabrikası”, 1892-1893, siyah beyaz albümün baskı, İstanbul. Library of Congress, Washington DC.*



Görsel 2.6. *Abdullah Biraderler, "Sultan II. Abdülhamid'in Fotoğraf Koleksiyonu Pirinç Boru Fabrikası", 1892-1893, siyah beyaz albümin baskı, İstanbul. Library of Congress, Washington DC.*

Rumi takvime göre 1293 yılında, Miladi takvime göre 1877-1878 yılları arasında Çarlık Rusya'sıyla yapılan 93 Harbi Osmanlı devletinin yenilgisi sonucunda Balkanlar ve Kafkaslarda yaşayan yüzbinlerce Türk ve Müslüman topluluklar Anadolu'ya ve İstanbul'a göç etmek zorunda kalmışlardır. 1850'li yıllardan itibaren Çarlık Rusya'sının Osmanlı toprakları içinde ve Balkanlarda yaşayan Ortodoks tebaa üzerinde etkili olan Panslavizm politikaları doğrultusunda bir dizi isyanların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle Bulgaristan, Bosna-Hersek, Romanya bölgelerini kapsayan Balkanlarda Türk toplumu ile yerel gayrimüslim halklar arasında husumet ve çatışmaların sonucunda isyanlar çıkmıştır. 1821 yılındaki Yunan isyanlarına benzer şekilde, Rusya ve Avrupalı emperyalist güçlerin dâhil olmasıyla, Osmanlı devletinin Balkan ve Kafkaslarda yaşadığı bu iç siyasal ve toplumsal krizlerin çözülmesi konusunda çaresizliği artmış; yaşanan isyanlar ve savaşlar sonucunda mülteci sorunları baş göstermiştir (Bkz. Köse, 2006, s. 263-273). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı ve Çarlık Rusya'sı arasında bir hâkimiyet alanı şeklinde savaşları doğuran Balkan ve Kafkaslardaki sancılı olaylarla ilgili Pavel Kovalevsky, Konstantin Makovsky (Görsel 2.7) gibi Rus sanatçılar tarafından birçok propaganda içerikli savaş resimleri yapılmıştır.⁹ Ayrıca, dönemin yabancı basınında yoğun propaganda malzemesi olarak bir çok illüstrasyon resimler (Görsel 2.8) basılmıştır.

⁹ Y. N. Bkz. 93 harbi maddesi için, https://tr.wikipedia.org/wiki/93_Harbi (Erişim Tarihi: 10.07.2016)



Görsel 2.7. Konstantin Makovsky, “Bulgar Şhideler”, tuval üzerine yağlıboya, 207 x 141 cm, 1877, Belarus Cumhuriyeti Ulusal Sanat Müzesi, Minsk.

Pyotr Nikolayevich Gruzinsky’in 1872 yılında yapmış olduğu “*Rus Birlikleri Yaklaşırken Dağlıların Köylerini Terk Edişi*” (Görsel 2.9) adlı büyük boyutlu tuval resim bu tür çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Bu resimde Kafkaslarda yaşayan Müslüman toplulukların ve Türklerin savaş esnasında can ve mal güvenliklerini korumak için köylerini terk edişlerini göstermektedir.



Görsel 2.8. William Simpson, “Bir Köyü Yakan Başıbozuklar”, 18 Ağustos 1876 tarihli *The Illustrated London News* gazetesi.



Görsel 2.9. *Pyotr Nikolayevich Gruzinsky, “Rus Birlikleri Yaklaşırken Dağlıların Köylerini Terk Edişi”, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 400 cm, 1872, St. Petersburg Rus Devlet Müzesi, Petersburg.*

1875 yılında Bosna-Hersek’te başlayan ayaklanmadan sonra 1876 yılında Bulgaristan’da da benzer olaylar çıkmış, yerel Müslüman Türk toplumuyla Bulgarlar arasında katliamlar yaşanmaya başlamıştı. Yerel ayanların kontrolünde kurulan Türk milisler ve Osmanlı ordusuyla Bulgar ayaklanması kanlı bir biçimde bastırılmıştır. Ne var ki, Osmanlı İmparatorluğu Bulgar ayaklanmasının bastırılması sonrası Avrupa devletlerinde, özellikle İngiltere’de sert bir kamuoyu tepkisiyle karşılaşır. Bu kamuoyu baskısı sonucunda İngiltere öncülüğünde siyasi baskılar arttırılmış; Osmanlı iç sorunu olan bu isyanda yaşanan insan mal ve can güvenliğine dair hak ihlalleri için bir komisyonun ve mahkemenin kurulması talep edilmiştir. Bu baskılar sonucu, 1876 yılında Osmanlı hükümeti tarafından Salim Efendi, Sadullah Efendi, İkyadis Efendi, Yuvaço Efendi, İsmail Efendi ve Osman Hamdi Bey’in üyesi olduğu bir soruşturma ve yargılama komisyonu kurulmuştur. Komisyonun görevi Bulgar isyanı esnasında yaşanan olaylar ve hukuk dışı muameleleri yapan yerel Türkler hakkında soruşturma yapmak ve yargılamaktı. Bu komisyonda en ilginç üyelerden birisi ise, Türk resim sanatı için önemli bir rol üstlenmiş olan Osman Hamdi Bey’dir. Osman Hamdi Bey, komisyona görevlendirilmeden kısa bir süre önce imparatorlukta basım ve yayımdan sorumlu Matbuat Müdürlüğü’ne yeni atanmıştı. Komisyon görevi boyunca Bulgaristan’ın Filibe sancağında uzun bir süre ikamet etmiş olan Osman Hamdi Bey, yakın bir zamanda gün yüzüne çıkan günlüklerinde aldığı notlar ve çizimlerle o dönem tanık olduğu olayları yansıtmıştır. Soruşturma ve gözlem süresince Osmanlı üst bürokrati olarak Osman Hamdi Bey’in devletin menfaati doğrultusunda sert bir karşı duruş sergilediği, isyan esnasında

yaşanılan olaylara ve insanların tavırlarına karşı şüpheyle yaklaştığı görülür. Ayrıca, Osman Hadi Bey komisyon mahkemesinde tanık ve sanık olarak olaylara karışan kişilerin tarihsel açıdan önemli bir belge niteliği taşıyan günlüğüne portrelerini çizmiştir (Görsel 2.10) (Eldem, 2015, s. 82-235).



Görsel 2.10. Osman Hamdi Bey, “1865-1885 Günlüğünden: Üşüyen bir Tanık, Dorkovolu Tosun Bey ve Karabulaklı Ahmed Çavuş’un Portreleri”, kâğıt üzerine karakalem, her biri yaklaşık 16 x 9cm, 1876, Özel Koleksiyon.

Resimlerinde oryantalist üslubu benimseyen Osman Hamdi Bey, yapmış olduğu bu çizim ve notlardan yola çıkarak o dönem yaşanan trajik olaylara dair bir tuval resim örneği bulunmamaktadır. Padişah portrelerinde olduğu gibi 1870’li yıllarda tarihsel, siyasi ve toplumsal olaylara karşı Türk ressamların takındığı tavır, savaş konulu resimlerde de görülür. Her ne kadar Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekai Paşa gibi asker kuşak ressamların tarihsel konulu ilk figüratif örnekler vermiş olmalarına karşın (Başkan, 2008, s. 7) ; genellikle, Balkan Savaşları’ndan Kurtuluş Savaşı’na kadar olan dönem hariç, epik teatral resim geleneğine Türk ressamların mesafeli oldukları görülür.

Tarihi konular çerçevesinde figürü eserlerinde değerlendiren, tarihi kişilikleri resmeden tüm bu konular üzerinde hassas bir duyarlık gösterenler, 19. yüzyılın ikinci yarısının ortalarında doğan sanatçılar olmuşlardır. Çoğu 1870’li yıllarda doğan Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı Tahsin, Mehmet Ali Laga ve Sami Yetik gibi bu sanatçılar tarihe ve figüratif resme karşı duyarlı veya doğrudan figür resmettikleri eserlerini 20. yüzyılın başlarında ortaya koymuşlardır. Hasan Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar’ın da dâhil olduğu Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Bahriye çıkışlı bu sanatçılar en güzel eserlerini Balkan Harbi (1912-1913) ve I. Dünya Savaşı (1914-1918) yıllarında yapmışlardır. Özellikle, Türk ressamların *Şişli Atelyesi* ortamında gerçekleştirdikleri *tarihi savaş konulu resimler epik kururgusal* anlamda bu alandaki özel bir kronolojiji oluşturmuştur (Başkan, 2008, s. 8).

Osmanlı geleneksel sanatlarından olan minyatür ve tezhipte tarihsel olaylarla birlikte hanedanlığın ve Osmanlı toplumunun günlük yaşamı ve dini konular da işlenmekteydi. Tarihsel ve savaş konularını ele alan en tipik çalışmalardan birisi olan Telakizadi Suphi Çelebi ve Nakkaş Hasan'ın *Eğri Fetihnamesi* (Görsel 2.11) adlı minyatürdür (Bkz. And, 2004). 18. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı sanat ve kültürel formlarında Batı tarzı biçimlerin etkisini artırmasıyla belgesel niteliği barındıran geleneksel biçimli tarihi konulu minyatürlerin Nakkaşhanede yapılmadığı görülür.



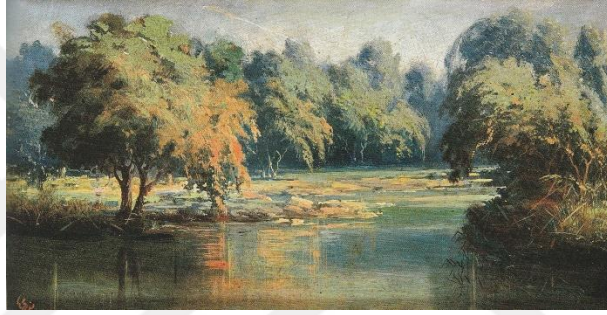
Görsel 2.11. *Telakizadi Suphi Çelebi ve Nakkaş Hasan, "Eğri Fetihnamesi", H 1609, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.*

Osmanlı resminde tarihsel konularla ilgili ilk örnekler, Hovhannes Umed Beyzad'ın tahminen 1850'li yıllarda yapmış olduğu *Preveze Deniz Muharebesi* (Görsel 2.12), Simon Agopyan'ın 1877 yılında yapmış olduğu *Alaca Dağ Muharebeleri* ile Şehit Hasan Rıza'nın *Yanıkale Meydan Savaşı* (Görsel 2.18) adlı resimler gösterilebilir.



Görsel 2.12. *Hovhannes Umed Beyzad, "Preveze Deniz Muharebesi", tuval üzerine yağlıboya, 125 x 200 cm, 1850'ler, Deniz Müzesi, İstanbul.*

19. yüzyılı sonlarına doğru Osmanlı Devleti toplum olarak ekonomik ve siyasi çöküntüyü yaşarken, bu durumun yanında kentlerde trajik felaketlerin, savaşların ve göçlerin yarattığı dramlarla da yüzleşmekteydiler. Birkaç gayrimüslim ve yabancı sanatçının dışında ilk kuşak asker ressamlardan Osman Nuri Paşa (Görsel 2.13), Hüseyin Zekai Paşa (Görsel 2.14), Şeker Ahmet Paşa (Görsel 2.15) Süleyman Seyyid (Görsel 2.16), Halil Paşa (Görsel 2.17), Hoca Ali Rıza (Görsel 2.18), Şehit Hasan Rıza gibi sanatçıların çoğu bu toplumsal dramlarla yüzleşmekten kaçınmışlar ve bu tür konularla ilgilenmemişlerdir. 19. yüzyıl sonlarında Türk ressamların genel resim tarzı, manzara ve natüremort geleneğine bağlı şekilde epik tarihsel ve estetikçi bakış açısıyla salt güzelliğin peşinde seyirlik kurgular şeklinde olmuştur.



Görsel 2.13. Osman Nuri Paşa, “Manzara”, duralit üzerine yağlıboya, 17 x 28 cm, Ahu ve Can Has Koleksiyonu.



Görsel 2.14. Hüseyin Zekai Paşa, “Yıldız Parkı”, tuval üzerine yağlıboya, 96 x 136,5 cm, 1897, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.



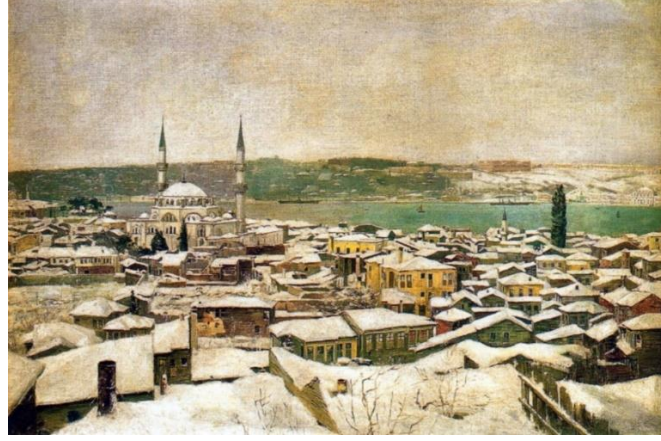
Görsel 2.15. Şeker Ahmet (Ali) Paşa, “Vazoda Çiçekler”, ahşap pano üzerine yağlıboya, 34 x 24 cm, 1894, Rezan Has Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.16. Süleyman Seyyid, “Erenköy’den Adalar”, tuval üzerine yağlıboya, 29 x 112 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.17. Halil Paşa, “Manzara”, tuval üzerine yağlıboya, 17 x 28 cm, 1899, Lucien Arkas Koleksiyonu.



Görsel 2.18. *Hoca Ali Rıza, “Üsküdar’da Kar”, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 81 cm, 1893, Taviloğlu Koleksiyonu.*



Görsel 2.19. *Şehit Hasan Rıza, “Yanıkale Meydan Savaşı”, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 310 cm, Harbiye Askeri Müze.*

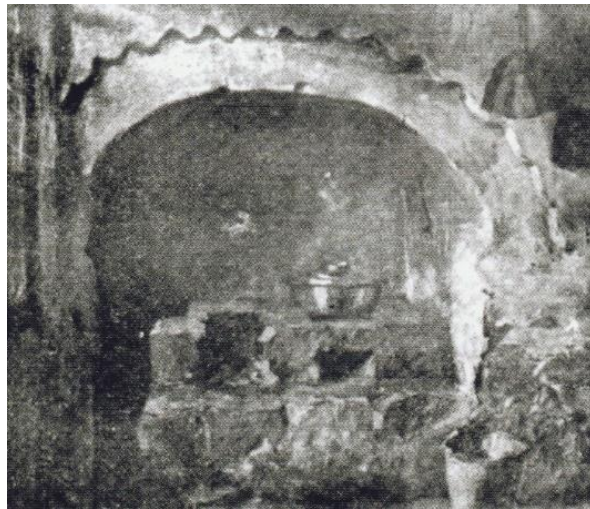
Osmanlı toplumunun yaşadığı sıkıntıları dönemin haber, fotoğraf, illüstrasyonları haricinde (Görsel 2.19); İstanbul kent yaşantısı ve mimari yapısından kaynaklanan 1870 Beyoğlu ve 1874 Üsküdar yangınlarıyla¹⁰, 1894 yılında İstanbul ve çevresinde yaşanmış olan, ayrıca önemli tarihsel felaketlerden biri sayılan depremle ilgili gayrimüslim ressamardan Levon Serope Kürkçüyan’ın *Ocak* adlı (Görsel 2.20) yapıtıyla, Boğaz ve İstanbul manzaralarıyla tanınan Mıgırdıç Civanyan’ın *Deniz Kenarında Yangın* (Görsel 2.21) ve *Yangın* (Görsel 2.22) adlı yapıtlarından başka resimler görülmemekte; Türk ressamlar tarafından bu tür konularla ilgili resimlere rastlanılamamaktadır. Kürkçüyan, 1894 yılında deprem esnasında İstanbul Samatya’da yıkılan evinden hızla uzaklaşp

¹⁰ Y. N. İstanbul’da yaşanmış büyük yangınlar için Bkz. <http://itfaiye.ibb.gov.tr/tr/istanbul-yaninlari.html> (Erişim Tarihi: 15.07.2016).

canını zor kurtarmış, deprem sonrası döndüğü yıkık evinin içinde ayakta kalmış mutfaktaki ocağı görerek ve annesini anımsayarak *Ocak* adlı resmi yapmıştır (Saris, 2003, s. 77).



Görsel 2.19. Anonim, “1894 İstanbul Depremi”, gravür illüstrasyon, 1894, *La Journal Illustré* dergisinin kapağı.



Görsel 2.20. Levon Seropé Kürkcüyan, “Ocak”, tuval üzerine yağlıboya, 1894.



Görsel 2.21. Mıgırdiç Civanyan, “Deniz Kenarında Yangın”, metal plaka üzerine yağlıboya, 35,7 x 55,2 cm, Atatürk Kitaplığı, İstanbul.



Görsel 2.22. Mıgırdiç Civanyan, “Yangın”, metal plaka üzerine yağlıboya, 36 x 51,5 cm, Atatürk Kitaplığı, İstanbul.

Mıgırdiç Civanyan’ın *Deniz Kenarında Yangın* adlı resmi, İstanbul’un Üsküdar semtinde 1874 yılında meydana gelmiş ve birçok evin yanmasına sebep olmuş yangını tasvir etmektedir. Ressamın Avrupa yakasında, muhtemelen Beşiktaş- Karaköy arası bir bölgeden bakarak izlediği olay ufuk çizgisinde yaşanmakta ve alevler göğe doğru yükselmektedir. Olayın Üsküdar bölgesinde olduğunu ve tarihini, resmin sol tarafındaki küçük bir ayrıntı olan alevlerin aydınlatığı Selimiye Kışlası’ndan anlaşılmaktadır. Civanyan’ın bir diğer resmi olan *Yangın* ise Üsküdar yangınından dört yıl önce 5 Haziran 1870 yılında Beyoğlu semtinde Galata Kulesi civarından tüm Karaköy semtini kapsayacak şekilde çıkmış büyük yangının tasviridir. Her iki resimde büyük bir ihtimalle bu olayları anlatmaktadır. Sanatçının resimsel üslubunda, Ayvazovski’nin etkileri açık bir biçimde görülmekte, romantik ve karamsar bir anlatım hissedilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan ve Kafkas bölgelerinde Çarlık Rusya'sına karşı siyasi ve askeri üstünlüğünü kaybetmesinin yanı sıra, 1875 yılında yaşanan ekonomik krizin sonucunda devletin iktisadi yapısı dış borçları ödeyemez noktaya gelmişti. Ayrıca Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle siyasi bir belirsizlik ortamı da oluşmuştu. Siyasi, askeri ve ekonomik sıkıntılarla birlikte 1878 yılında 93 Harbi'nin yarattığı göç dalgası ve kırsalda yaşayan Osmanlı toplumunu ekonomik ve toplumsal açıdan yoksullaşmasını derinleştirmişti. Osmanlı ekonomik sisteminin Tımar Sistemine göre düzenlenmiş toprak ve tarım politikası, 17. yüzyıldan itibaren bozularak Rumeli ve Anadolu'da var olan tarım alanlarının büyük bir kısmı zamanla Ayanlardan oluşan yeni tür Osmanlı elit yönetici sınıfın mülkiyetlerine geçmişti. Ayrıca tarım alanlarından mahrum kalan Osmanlı köylü kesimi zamanla yoksullaşmaya başlamıştı. Ayanlar, zengin toprak ağaları, yabancı ve gayrimüslim tacirler bu korkunç yoksullaşmayı kendi özel mülklerini ve menfaatlerini daha da genişletmek için kullanmışlardır. 19. Yüzyıl sonları ve 20. Yüzyıl başlarında tarım alanlarının % 65'i nüfusun % 5'ine aitti. Bu yüzden, eskiden tarımla uğraşan köylülerin belirli bir kesimi büyük çiftlik sahipleri için veya madenlerin, demiryollarının etrafındaki küçük atölyelerde çalışmak zorunda kalmışlardır. Büyük bir kısmı ise büyük şehirlere göç etmişlerdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun o dönemde var olan sanayisi ve iktisadi kapasitesi göç etmiş olan bu köylü kesimi istihdam edecek kapasiteye sahip değildi. Bu kesimin büyük çoğunluğu şehirlerde yaşayan lümpen proletaryaya dönüştü (Arsal, 2000, s. 50). 19. yüzyılın sonlarına doğru, İç Anadolu bölgesi kırsalından başlayan göç hareketleriyle büyük şehirlerde nüfus yoğunluğu artmaya başlamıştı. Tam anlamıyla bu merkezlerde oluşan yeni toplumsal tabakalarla kapitalist sanayi uygarlığının işçi sınıfı oluşmamış, bunun yerine seyyar satıcı, bekçi, kapıcı, hamal, hizmetçi ve dilenci yığınları denebilecek alt sınıfsal grupları meydana getirmişti. Bu topluluklar çağdaş işçi ve köylü sınıfını oluşturmaktan ziyade varoş toplumsal tabakaları meydana getirerek iktisadi ve siyasi bir güç olarak temsil edilmeleri de mümkün değildi. Özellikle Türk nüfusun geleneksel yaşam biçimi üzerinde çağdaşlaşmanın etkileriyle meydana gelen göç olgusu bu toplumun siyasi bilinç kavrayışının olmadığı bir döneme de rastlamaktaydı. Geleneksel kasabaların bile okumuş çevrelerinde değişmelerin etkileri başlamıştı. Daha büyük şehirlerde, İstanbul, Selanik, Samsun, Adana, Halep, Şam gibi yerlerde ise hayat daha çok kozmopolit bir yapıya büründü. Bu toplumsal yapı değişikliklerinin, çağdaş Avrupa uluslarının doğuşuna benzer

bir dönüşüm olmamakla birlikte, birçok geleneksel kurumların, yaşam biçimlerinin ve davranışların değişmesi bakımından etkileri olmuştur (Berkes, 2011, s. 365-366).

Yabancı ve Azınlık ressamların yanında, Türk ressamları büyük kentlerde yaşanan bu toplumsal tabakalardaki sınıfsal değişimlere toplumsal bir eleştiri amacı gütmeyen kayıtsız kalmamışlardır. Yurt dışında eğitim alan Osmanlı ressamları dışında Sanay-i Nefise Mektebi'nde İsmail Hakkı Altınbezer, Tekezade Said, Ali Cemal, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, İzzet Bey, Mehmet Ruhi Arel, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat gibi öğrenciler, hocaları Salvatori Valeri, Joseph Varnia-Zarzecki ve Yervant Oskan Efendi'nin natüralist akademik eğitiminden geçmişlerdi (Duben, 2007, s. 74). Bu eğitim yaklaşımının etkisiyle, Sanay-i Nefise öğrencileri figür ve mekân çözümlerinde sıklıkla model olarak hamallar, işçiler ve yaşlı insanları resmetme alışkanlığı içindeydiler. Haliyle bu insanlar figüratif kompozisyonların zorunlu ve vazgeçilmez konuları olmuşlardı. Mehmet Ruhi Arel'in *Taşçılar* (Görsel 2.23), Namık İsmail'in *Mavnada Hamallar* (Görsel 2.24) ve Hüseyin Avni Lifij'in *Hamallar* (Görsel 2.25) *Kalkınma, Belediye Faaliyetleri* (Görsel 2.26) adlı yapıtlarında konu olarak işçi sınıfına ve lümpen halk tabakasına ait betimlemeler görülür. Mehmet Ruhi Arel ve Namık İsmail'in yapıtlarındaki biçimsel yaklaşımın, Simon Agopyan'ın *Galata Köprüsü'nde Hamallar* (Görsel 2.27) ve *Muşlu bir Hamalın Portresi* (Görsel 2.28, Tekezade Said'in *İhtiyar Yahudi* (Görsel 2.29), Ahmet Ziya Akbulut'un *Lehimci* (Görsel 2.30) ve Zonaro'nun *Arzuhalciler* (Görsel 2.31), adlı yapıtlarında görülen natüralist akademik gerçekçi tavrıdan farklı olduğu görülmektedir. Hüseyin Avni Lifij'in yapıtında panoramik bir kompozisyon düzeni içinde, figür ve nesnelerin mekânsal bütünlüğü korunarak kurgulanmış, konuyla bağlantılı nesnelere üzerinden de renkçi ve simgesel bir anlatım biçimi tercih edilmiştir. Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yeri olan *Çallı* veya *1914 Kuşağı* ressamlarından Mehmet Ruhi Arel ve Namık İsmail, diğer sanatçılar gibi akademik izlenimci bir biçimsel dil tercih etmişlerdir. Ruhi Arel ve Namık İsmail, yurt dışında Fernand Cormon atölyesinde aldıkları eğitim sürecinde natüralist, sembolik anlatım ve biçimden uzaklaşarak Post-izlenimci tavrı, daha ifadeci ve yoğun fırça ve boya katmanları kullanarak resimlerini oluşturmuşlardır. *Taşçılar* ve *Mavnada Hamallar* adlı yapıtlarda bu biçimsel tavır açıkça görülmektedir.



Görsel 2.23. Mehmet Ruhi Arel, “Taşçılar”, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 200 cm, 1914, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.24. Namık İsmail, “Mavnada Hamallar”, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 80 cm, İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu, İstanbul.



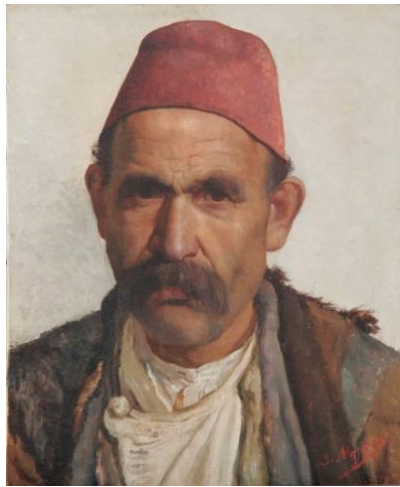
Görsel 2.25. Hüseyin Avni Lifji, “Hamallar”, mukavva üzerine yağlıboya, 16 x 18,5 cm, Özel Koleksiyon.



Görsel 2.26. Hüseyin Avni Lifij, “Kalkınma, Belediye Faaliyeti”, tuval üzerine yağlıboya, 173,5 x 505 cm, 1913, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



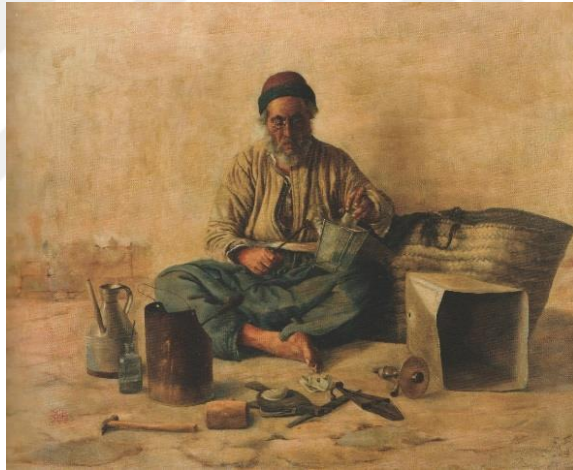
Görsel 2.27. Simon Agopyan, “Galata Köprüsü'nde Hamallar”, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 91,5 cm, Özel Koleksiyon.



Görsel 2.28. Simon Agopyan, “Muşlu bir Hamalın Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 33 x 40 cm, Özel Koleksiyon.



Görsel 2.29. Tekezade Said, “İhtiyar Yahudi”, tuval üzerine yağlıboya, 81,5 x 62,5 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.30. Ahmet Ziya Akbulut, “Lehimci”, tuval üzerine yağlıboya, 80,5 x 99,5 cm, 1918, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Bununla birlikte saray çevresinde görevli olarak çalışan oryantalist birçok yabancı ressam egzotik doğu imgesini haz nesnesi olarak resmederken, aynı zamanda Osmanlı toplumunun günlük yaşamında tanık oldukları bu alt grup işçi ve köylü lümpen sınıfa ilgi duymaya da başlamışlardı. Esasında 19. yüzyılın sonlarından itibaren ve II. Meşrutiyet dönemi boyunca Osmanlı sanatçıları arasında *Courbet*, *Corot* ve *Barbizon Okulu* öncülüğünde gelişen *Gerçekçi* ve *İzlenimcilik* öncesi *Natüralist* eğilimlerin etkisi hissedilmeye başlamıştı.



Görsel 2.31. Fausto Zonaro, “Arzuhalciler”, tuval üzerine yağlıboya, 1900, Özel Koleksiyon.



Görsel 2.32. Fausto Zonaro, “Falçı”, kâğıt üzerine pastel, 1890’lar, Özel Koleksiyon.

Fausto Zonaro’un *Falçı* (Bkz. Görsel 2.32) ve *Arzuhalciler* (Bkz. Görsel 2.31) adlı resimleri bu ilgiye ve Osmanlı toplumunun günlük yaşamına örnek teşkil etmektedir. Oryantalist bir ressam olmasına karşın Zonaro’nun resimlerindeki Doğulu tipler ve mekânlar hayali bir kurgu içinde resmedilmemiş, uzun gözlemlerin sonucunda izlenimci natüralist üsluba yakın biçimde tasvir edilmişlerdir. Doğulu biri olarak oryantalist anlayışta resimler yapan Osman Hamdi Bey’in de günlük yaşam ilgisini çekmiştir. Osman Hamdi Bey’in *Halı Satıcısı*, *Gezintide Kadınlar*, *Cami Önündeki Kadınlar* ve *Arzuhalci* (Görsel 2.33) adlı resimleri bu tür çalışmalara örnek olarak verilebilir. Fausto Zonaro’nun *Arzuhalciler* adlı resmiyle Osman Hamdi Bey’in *Arzuhalci* adlı resmi içerik ve mekân bakımından aynı dönemi ve insanlarını konu almış yapıtlardır. Osmanlı günlük ve bürokratik yaşamında sıklıkla karşılaşılan bir durumu konu alan her iki resimde, İstanbul’un sokaklarından birinde bir kadın tarafından arzuhalciye bir dilekçenin

yazdırıldığı görülmektedir. Ne var ki bir Batılı oryantalist olarak Zonaro'nun konuya bakış açısı Osman Hamdi Bey'e kıyaslandığında farklıdır. Zonaro'nun resminde mekânın ve kişilerin yaşam biçimine bakıldığı zaman o dönemin giyim kuşamına ve insan hal ve davranışlarına göre doğru ve abartısız bir betimleme güdüldüğü görülür. Osman Hamdi Bey ise bir Doğulu olarak kendi karakteristik kökenine yabancılaşmış bir biçimde oryantalist bakış açısı açıkça görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in resminde, kadınların duruş ve kıyafetlerindeki dönemin özelliklerine uygun olmasına ve mekânın önemli bir kısmını kaplayan tarihi binanın ayrıntılı ve doğru bir biçimde tasvir edilmesine karşın; resmin ana karakterlerinden biri olan arzuhalci erkeğin duruş ve kıyafetindeki süslemeci yaklaşım mizansen kurguyu açıkça hissettirmektedir.



Görsel 2.33. *Osman Hamdi Bey, "Arzuhalci", tuval üzerine yağlıboya, 110 x 77 cm, 1900, Sabancı Müzesi, İstanbul.*

İktidarını sürdürebilmek için II. Abdülhamid, Osmanlı imparatorluğu içinde büyük bir çoğunluk olan Müslüman nüfusun sosyo-ekonomik ve siyasal statülerini yükseltmeye karar vermiş, iktisadi ve eğitim alanlarında yatırımlar yapma gereği duymuştur. Her ne kadar olumlu bir politika da olsa, devlet yöneticilerinin uyguladığı bu düşünsel çaba ve uygulamalar bile Balkanlarda başlamış olan çözülmenin yanında özellikle I. Dünya Savaşı'nda imparatorluğun Arap coğrafyasındaki Müslüman topluluklarının isyanlarını ve bağımsızlıklarını engelleyememiştir. Gayrimüslim azınlıkların toplumsal ve siyasal statülerine zarar vermeyecek şekilde denge politikaları

güdümesine, devletin kültürel ve bürokratik makamlarında onlara imtiyazlar sağlanmasına karşın, II. Abdülhamid'in iç ve dış siyasette önemli bir siyasi güç olarak kullanmaya çalıştığı hilafet makamı, özellikle Anadolu coğrafyası dışında yaşayan azınlıklar tarafından şüpheyle karşılanmıştır. Devlet ile gayrimüslim azınlıklar arasında gerilim artarken, imparatorluğun Müslüman tebaasının büyük bir çoğunluğu II. Abdülhamid'e sadık kalmıştı. O, Batı tipi eğitim veren okulları kurmak suretiyle Osmanlı sarayına bağımlı liyakatli bürokratik bir seçkinler sınıfı yaratmak niyetindeydi. Fakat Fransa gibi Batı ülkelerinde var olan pozitivist aydınlanmacı düşüncelerle temas eden genç kuşak Osmanlı bürokratların padişah idaresine karşı dayanışması ortaya çıkmıştı. Böylelikle II. Abdülhamid'in en zayıf yanı, kendi okullarından eğitim görmüş olan yeni nesil bürokrat, subay ve Osmanlı aydınlarının muhalefetiyle karşılaşmasıydı (Gencer, 2008, s. 358).

II. Abdülhamid içeride ve dışarıda *İslamcı* bir politika izlerken amacı halkın çoğunluğuna dayanarak devleti kurtarmaktı. Bunu Jön Türklere karşı sert davranmayı öğütleyen İzzet Paşa'ya söylediği şu sözler açık şekilde göstermektedir: “[...] *İşte Avrupa'nın herhangi bir şehrine ya da ülkesine gitmenizi sağlayacak ferman [...] Tekrar İstanbul'a gelerseniz eski günlerinizin çok değişmiş olduğunu göreceksiniz. Türkiye Artık sadece küçük bir memleket olacak. Demokrasi bir mezhep mücadelesi haline gelecek. Zannetmem ki milletim bugünkünden daha mesut olsun.*” Bu sözlerde Abdülhamid'in otuz yıllık endişeleri, evhamları, korkuları gizlidir. Devletin bekası ile kendi hükümdarlığı arasında kurduğu çıkarıcı ilişki de bu sözlerde gerekçesini bulmaktadır. Abdülhamid'in kendi ruhsal çelişkilerinin kökleri bu noktada gizlenmektedir. Devletin bekası ve birliği ile bireysel fırsatçılığı arasında salınan kişiliği kendi yıkımını da hazırlamıştır. Meselenin ekonomik kökenlerini bilmediği için imparatorluğunu ve tahtını tüm gücüyle koruduğunu zannettiği dönemde emperyalist güçler ülkenin bütün kaynaklarına el atmıştı. Ülkenin ve toplumun içerisine ayrılıkçı, bölücü düşünceler girer diye tüm özgürlükler üzerine şal örttüğü zaman da, en ilerici fikirler aydınlar arasında filizlenmekteydi (Çavdar, 2008, s. 56).

II. Abdülhamid uzun iktidarı boyunca içeride uyguladığı sıkı ve tavizsiz politikalar, 1890'lı yılların ortalarından itibaren *Yeni Osmanlılar* akımı temelinde toparlanan yeni muhalif topluluklar ve cemiyetlerin kurulmasını engelleyememiştir. Bu siyasal gerilim süreci sonunda muhalefetin baskısıyla Sultan 1908 yılında II. Meşrutiyeti ilan etmek; 1909 yılında ise 31 Mart olayları olarak bilinen kargaşa ortamı sonunda iktidarı bırakmak zorunda kalmıştır. Genellikle, 1908 yılında II. Abdülhamid iktidarına yapılan ihtilalin, Tanzimat dönemi sonunda yetişmiş olan Osmanlı subay ve aydınlarının, Osmanlı burjuvazisi ve liberallerinin ortaklaşa muhalefetiyle birlikte salt Makedonya bölgesinde ortaya çıkan Temmuz ayaklanmasının kıvılcımıyla başladığı düşünülür. Bu olay bu yönüyle bağlantılı olsa da daha öncesinde birikmiş bir dizi ekonomik ve toplumsal olaylarla da ilişkilidir. Kökeninde 1894 yılından başlayarak II. Abdülhamid iktidarının

bozulan ekonomik siyasi düzeni yeniden tesis etmek için uyguladığı bir dizi kanunlar ve uygulamalar yatmaktaydı (Koçal, 2013, s. 246). 1878 ve 1894 yıllarında İstanbul ve çevresinde yaşanmış olan büyük depremler ile 93 Harbi sonrası Balkanlardan başlayan göçlerin etkisiyle ülke ekonomisi ve asayiş ortamı hızla bozulmaya başlamıştı. Avrupa'da yaşanan sanayileşmeye koşut işçi sınıfına benzemese de 19. yüzyılın ortalarından itibaren özel ve kamu kesimlerince yürütülen sanayileşme çabalarının sonucunda Osmanlı işçi sınıfı ortaya çıkmıştı. Bayındırlık ve belediye işlerinde, askeri alanlardaki inşaat işlerinde, küçük ve orta ölçekli el sanatları, dokuma ve tarım ürünleri işleme fabrikalarında, liman, tersane ve demiryolu gibi altyapı yatırımlarında çalışan belirli kalifiedeki bu işçi sınıfı ile işveren ve yöneticiler arasında, 1870'li yıllardan itibaren daha da bozulan Osmanlı ekonomisinin etkisiyle ücret ve temel çalışma koşulları üzerinde ihtilaflar yaşamaya başlamıştı. Bu ihtilafların giderilememesi sebebiyle 19. yüzyılın ortalarından itibaren yoğun bir iş bırakma eylemleri görülür (Yıldırım, 2013, s. 311-314).

1870'lerin başlarından itibaren artan grev eylemleri, II. Abdülhamid'in tahta çıktığı 1876 yılı sonrasında da devam etmiştir. İşçi hareketlerinin en fazla görüldüğü bölge ise, sanayileşme çabaları çerçevesinde 1830'lardan itibaren çok sayıda fabrikanın kurulduğu ve ülkenin diğer bölgelerine nazaran sanayinin daha fazla gelişmiş olduğu İstanbul'dur. Nitekim II. Abdülhamid'in tahta çıktığı 1876 yılından itibaren II. Meşrutiyet'in ilan edileceği 1908 Temmuz ayına kadar geçecek 32 yıllık süre içinde Osmanlı genelinde 83 grev yapılmıştır. Bu grevlerin 55'inin İstanbul'da yapılmış olması, işçi hareketleri açısından İstanbul'un ülkenin diğer bölgelerine nazaran çok daha hareketli olduğunu göstermektedir (Yıldırım, 2013, s. 314).

Bu gelişmelerin etkisiyle, ekonomik olarak fakirleşen ve toplumsal huzur bakımından sıkıntılar yaşayarak gerilime sürüklenen Osmanlı toplumunun kırsal köylü sınıfı ile alt tabaka ve işçi sınıfları istibdat yönetimine karşı muhalefetin toplumsal tabanını oluşturmaya başlamıştı. 1878 yılında yapılan *Berlin Kongresi*'yle Balkanlarda birçok bölge kısmi özerklikler kazanmış, Kıbrıs adası İngilizlerin eline geçmiş, doğu sınırları yeniden belirlenmişti. Bu antlaşmanın sonunda dış siyasette köşeye sıkışmış olan Osmanlı hanedanlığı, iç siyasette de ekonomik ve siyasi krizlerin bastırılması için yoğun önlemler almaya çalıştı. Berlin Kongresi hükümlerinden biri olan Doğu Anadolu bölgesindeki azınlıkların, özellikle Ermenilerin hakları için düzenlenen Vilayat-ı Sitte kanunları, Osmanlı İmparatorluğu tarafından yürürlüğe konmadığı için 1894 -1896 yıllarında Balkanlardaki ayaklanmalara benzer olaylar İstanbul ve Doğu Anadolu bölgesindeki illerinde ortaya çıktı (Kolbaşı, 2009, s. 28-35). 1908 Temmuz İhtilali'nin kökeninde yatan en önemli etmenlerden biri olarak toplumsal muhalefeti ortaya çıkaran iktisadi ve siyasi kriz ortamıydı. Büyük şehirlerde işçi sınıfıyla birlikte burjuvazi üzerinde

oluşmaya başlayan ağır baskı ortamının yanı sıra, 1904 ve 1906 yılları arasında tüm Anadolu'da uygulanmak üzere çıkarılan *Şahsi Vergi ve Hayvanat-ı Ehliye Rüsümü* adlı vergiler daha önce var olan ağır vergilerle birlikte taşradaki köylü, esnaf ve tüccar üzerinde kaldıramayacağı ağır bir yük getirmişti. Baskıcı siyasi ve ekonomik uygulamaların etkisiyle, Balkanlardan başlayıp Anadolu coğrafyasına yayılan ve nihayet 1908 Makedonya ayaklanmasını da içeren, Erzurum, Diyarbakır, Kastamonu, Sivas illerinde Anadolu halkının kitlesel ayaklanmaları sonucunda II. Abdülhamid yönetimine karşı ihtilal başlamış oldu. Bu bağlamda, 1908 ihtilalini salt Jön Türkler kökeninden gelen Osmanlı asker, aydın ve burjuvazisinin kurduğu İttihat ve Terakki cemiyetinin bir eylemi olarak düşünmemek gerekir (Aktan, Dileyici ve Saraç, 2003, s. 7-13; Koçal, 2013, s. 246). İhtilalin temelinde esas yönüyle baskıcı rejimin Osmanlı- Türk toplumu üzerinde 19. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl başlarına uyguladığı iktisadi ve siyasi uygulamaların yatmasıdır.

2.1. II. Meşrutiyet'in İlanı ve Toplumsal, Siyasi ve Kültürel Ortam

II. Abdülhamid'in iktidarının sonlarına doğru görülmeye başlayan muhalif hareketlenmeler, 1856 yılında Islahat Fermanı'na ve o dönemden itibaren iktidarını sürdüren Osmanlı hanedanlık yönetimine bir tepki olarak Türk Milliyetçiliği şekline dönmeye başlamıştı. Dönüşümün izi *Yeni Osmanlılardan Jön Türklere* doğru evrilmenin sonucunda isim değişikliğiyle anlaşılmaktadır (Arsal, 2000, s. 43). Tanzimat ve II. Abdülhamid yönetimlerinde kurulan askeri ve sivil yüksekokullardan yetişen genç kuşak Osmanlılar askeri ve idari yapıların üst kademelerinde yeni bir insan grubuna olarak daha çok görülmeye başlamıştı. Devletin ihtiyaç duyduğu yeni kuşak askeri-bürokratik kadro hızla büyümüş, 20. yüzyılın başlarında devlet teşkilatlarında 190.000 kişiye kadar ulaşmışlardı. Bu mevcudun büyük bir kısmını ordudaki subaylar oluşturuyordu. Ayrıca, yeni nesil Osmanlı bürokrat ve subayların büyük çoğunluğu, fakir ailelerden gelmekteydi. Bu kadrolar, Batı tipi eğitim veren kurumlardan aldıkları düşünce yapılarıyla kısa bir süre içinde, devletin siyasi, toplumsal ve ekonomik yapısının bir *burjuva ulus devleti* modeline göre yeniden şekillendirilmesi gerektiğini ve Türk devletinin bu yolla kurtarılmasını amaçlayan bir ideolojiyi benimsemişlerdi. Bu ideolojinin kökeni, Fransız ve Alman eğitim sistemi aracılığıyla dışarıya dayanmaktaydı. Bu ideolojik yaklaşım tam anlamıyla içte oluşan ve tabandan gelen toplumsal yapının sonuçlarından değildi. Bu ortamda oluşan bürokratik ve askeri yapılanmanın hedefi Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalist

dünya ekonomisi içindeki ilişkilerini kolaylaştırmak, yabancı sermayenin ekonomideki girişim ve çıkarlarına hizmet etmek olsa da, esasen bağımsız sosyo-ekonomik ilerlemeyi önemseyen bir Türk milliyetçiliği ideolojisine dayanan bir siyasetti. Jön Türkler ve sonrasında İttihat ve Terakki Cemiyeti üyeleri arasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun yarı-sömürge bir ekonomik yapıya dönüşmesi, yabancı sermaye ve kapitalist yapıların hegemonyalarını genişleterek tekelleşmeleri, devletin iktisadi ve toplumsal anlamda ilerlemesini engelleyen en önemli etmenler olarak düşünüldü. Bu bağlamda ilk defa 1908 ve 1918 yılları arasında devlet yönetiminde önemli bir konum yakalayan *İttihat ve Terakki Cemiyeti* yöneticileri *iktisadî milliyetçilik* düşüncesi etrafında koruyucu ekonomik kararlar almışlardı. Her ne kadar bağımsız bir ekonomi politikası güdülmeye çalışılmış olsa da devletin insani ve teknolojik kaynakların varlığını henüz ortaya çıkmamış ve bu kaynakların sonucunda oluşan üretimlerin ticarileştirilmesi konusunda yetersizlikler devam etmekteydi. Bu sebeple 19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı dış siyasetinde görülen Almanya İmparatorluğu'na mecburi yöneliş İngiltere ve Fransa'nın siyasi ve ekonomik etkisinden kurtulmayı sağlamış, fakat bu kez, Almanya'nın siyasi, askeri ve ekonomik nüfuzunu arttırmasının yolunu açmıştı (Tezel, 2015, s. 109-111).

Yeni Osmanlıların en önemli öncüleri olan ve burjuva-liberal yönde anayasal yönetim biçimine dair düşüncelerin yayılmasındaki etkileriyle Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa ve diğer aydınların muhalif yazıları sonucunda II. Abdülhamid dönemi genç aydınlar arasında Meşrutiyet düşünceleri tekrar dirilmekteydi. Özellikle Harbiye, mülkiye ve tıbbiye gibi yüksekokullardaki genç kuşak Osmanlıların arasında özgürlükçü ve dönüşümcü düşünceler yayılmaktaydı. Böylelikle Namık Kemal ve diğer Yeni Osmanlıların özgürlükçü eski söylemleri istibdat yönetimine yönelik Jön Türk eyleminin çekirdeğini oluşturan hareketin çıkmasını sağlamıştı. İlk örgütlenme 1889 yılında Askeri Tıbbiye öğrencileri arasında kurulmuştu. 1895 yılında İstanbul'da çıkan Ermeni isyanı ile Jön Türk hareketinin *Türk Milliyetçiliği* söylemi keskinleşmiş, böylelikle *Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti* bu yaşanan isyan sonrası kurulmuştur. 1902 yılından itibaren pozitivist ve materyalist yönü ağır basan Ahmet Rıza ile Âdemi Merkeziyetçi liberal düşünceyi savunan Prens Sabahattin öncülüğünde Jön Türkler Paris ve Londra'da çıkardıkları *Meşveret*, *Osmanlı Gazetesi*, *Şura-ı Ümmet* gibi gazetelerdeki muhalif yazılarıyla etkili olurlar. 1905 yılında yaşanan iki tarihsel ve siyasi olay Osmanlı

hanedanlığı ve Jön Türkler üzerinde büyük bir etki yaratır: ilki, Çarlık Rusya’ında çıkan *Moskova Ayaklanması*yla anayasal monarşiye geçilmesi; ikincisi aynı yıl İran Şahı’nın iktidardan indirilerek meşrutiyetin İran’da ilan edilmesidir. İran ve Rusya’da yaşanan halk ayaklanmalarına benzer olayların Anadolu’nun birçok ilinde özellikle Erzurum ve Sivas illerinde artmasıyla Jön Türklerin öncülüğündeki Osmanlı yeni kuşak asker ve aydınları yoğun bir hareketlenme içerisine girmişlerdir. 1906 ve 1907 yıllarında *Teşebbüsü Şahsi ve Âdemi Merkeziyet Cemiyeti* Terakki gazetesinde yayımlanan program dâhilinde Terakki ve İttihat Cemiyeti’ne dönüşür. Aynı yıllarda Rumeli’nde *Osmanlı Hürriyet Cemiyeti*, Şam ve Kudüs bölgesinde Mustafa Kemal’inde kurucuları arasında bulunduğu *Vatan ve Hürriyet Cemiyeti* birleşerek *Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti* kurulur. Şam ve Rumeli örgütlerinin birleşmesinden sonra Paris’te kurulmuş olan *Terakki ve İttihat Cemiyeti* Selanik’e taşınarak *Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti* ile birleşip güçlenirler. Nihayetinde Jön Türkler hareketi *İttihat ve Terakki Cemiyeti* adıyla diğer örgütlenmelerin birleşmesiyle kurulmuş olur (Görsel 2.34). 1907 yılında Jön Türkler çatı örgütlenme olarak *İttihat ve Terakki Cemiyeti* adıyla birleştikten sonra, özellikle Selanik’te ordu içinde yoğun propaganda faaliyetlerinde bulunurlar. Aynı yıl, Cemiyetin Paris merkezinde Ahmet Rıza, Samipaşazade Sezai, Prens Sabahattin, Fazıl Bey, Dr. Nihat Bey ile Malumyan Efendi öncülüğünde kurulan bir komisyonla kongre düzenlenir ve kongre bildirisi *Meşveret* gazetesinde yayımlanır. Bu bildiriye, açık bir şekilde ülkenin yaşamış olduğu sorunların kaynağı olarak II. Abdülhamid sorumlu tutulmuş, bu durumun çözüm yolu olarak da onun yönetimine karşı ayaklanma yapılarak iktidardan düşürülmesinin gerektiği dile getirilmiştir. 1908 yılı Mayıs ve Temmuz aylarında Manastır başta olmak üzere Selanik ve Kosova bölgelerinde Enver, Niyazi ve Eyüp Sabri Beyler liderliğinde başlayan isyanların sonunda II. Abdülhamid ve hükümeti 24 Temmuz 1908 yılında yaklaşık otuz yıldır yürürlüğü ve faaliyetleri tatil edilmiş olan *Kanun-i Esasi* ve *Meclis-i Umumi* tesis ederek II. Meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalmışlardır (Çavdar, 2008, s. 60-97).



Görsel 2.34. Anonim, “İttihat ve Terakki Cemiyeti Lider Kadrosu: Enver Bey, Talat Bey, Hareket Ordusu Komutanı Mahmut Şevket Paşa ve diğerleri”, siyah beyaz fotoğraf, yaklaşık 1909.

1908 yılında yaşanan bu tarihi siyasal olay Türk modern siyaset geleneğinde ilerde belirleyici olacak ordu, siyaset, toplum ve sermaye ilişkilerinin temelini oluşturmaktadır. 1908 ihtilali Osmanlı toplumunda tam anlamıyla sınıflaşmamış bir toplumsal tabaka olarak burjuva devrimi olarak düşünülmüştür. İhtilalin kökenindeki ideolojik yaklaşım tıpkı, 1789 Fransız İhtilali ve sonrasında yaşanan Fransız komün hareketlerindeki *Özgürlük, kardeşlik ve eşitlik* sloganlarıyla benzer şekilde *Hürriyet, Müsavat* (Eşitlik), *Uhuvvet* (Kardeşlik) söylemleri üzerine kurulu olup ayrıca *adalet ve vatanseverlik* motivasyonu ile sıkça vurgulandığı bir süreçti. Bu bakımdan ihtilal zamanında birçok gazete ve yayınlarda bu söylem çokça ifade edilmiştir. Bir bakıma ülkenin tümüne hürriyet ve adaletin geldiği düşüncesi yayılmıştı. Sultan II. Abdülhamid’in saray ressamı olarak görev yapmış olan Fausto Zonaro’nun, *Yeni Türkiye* (Bkz. Görsel 2.35) adlı küçük boyutlu kâğıt üzerine kuru pastel çalışması, 1908 İhtilal sonrası II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle ülkenin her bir yanında var olan umut ve özgürlük heyecanının, örtüsüyle elini kaldıran bir kadın portresi üzerinden ifade edilmesidir. *Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople* (İstanbul’un İlk Resim Salonları) ve *L’Art Ottoman* (Osmanlı Sanatı) adlı kitaplarıyla Türk resminin Batı’da tanınmasına ve sanat piyasası ile eleştirisine önemli katkı sağlamış olan Adolphe Thalasso (Eyice, 1988, s. 273), Osman Hamdi Bey, Şehzade Abdülmecid Efendi ve Fausto Zonaro ile yakın dost olmuştur. Thalasso, Osmanlı ve Fransız kültür çevreleriyle kurduğu dostluk ve ilişkiler sayesinde, sanatçılar ve yapıtları hakkında eleştiri ve tanıtım yazıları yazmaktaydı. Adolphe Thalasso Figaro Illustré dergisinin 1908 yılı *Constantinople* konulu Ekim ayı sayısında Zonaro’nun, sanatçının Osmanlı yönetimi ve Sultan II. Abdülhamid’in iradesinden

kaynaklanan bir takım çekincelerine rağmen, kendisi ve eserleri hakkında yazı yazmak istemiş ve dergi kapağında yer alan *Yeni Türkiye* adlı yapıtı ihtilal sonrası imparatorluktaki siyasi ortamı tanıtmak amacıyla kullanmıştır (Şerifoğlu, 2012, s. 45-46).



Görsel 2.35. Fausto Zonaro, “Yeni Türkiye”, kâğıt üzerine kuru pastel, 1908, *Figaro Illustré* dergisi kapağı.

II. Meşrutiyet ortamının yarattığı özgürlük ortamıyla Fausto Zonaro 1908 yılında *Yeni Türkiye* adlı küçük resimden sonra, bir yangın sonucu kaybolan *Hürriyet*, *La Liberta* (Görsel 2.36) adlı yağlıboya resim de yapmıştır. Resim açık bir biçimde alegorik bir anlatımı barındırmaktadır. 1908 yılında İhtilal başlangıcını ve ülke genelinde var olan kolektif ruhu temsil eden, İstanbul’un yamaçlarında Boğaz’a ve kente doğru harekete geçmiş farklı sınıflardan bir grup Osmanlı halk ile bu insan grubun önünde ayakta duran, sağ elinde bir demet çiçek tutan bir kadının önderlik ettiği görülür. Zonaro bu yapıtında 1789 Fransız İhtilali’nde sıklıkla kullanılan ve ihtilalle özdeşleşen “*Liberté-Egalité-Fraternité*” Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik söyleminden etkilenir. Sanatçı, tıpkı Eugén Delacroix’nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı yapıtındaki kadını (Marianne olarak bilinen Liberté), simgesel anlamına koşut bir biçimde 1908 İhtilali’yle oluşan özgürlük ortamını ifade etmesi için, alegorik bir anlatım nesnesi olarak kullanmıştır.



Görsel 2.36. Fausto Zonaro, “Hürriyet, La Liberta”, tuval üzerine yağlıboya, 1908, Özel Koleksiyon.

İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin 1908 İhtilali’yle ilgili olarak; Zonaro’nun resmiyle benzer anlamda ve ihtimal dâhilinde, Hüseyin Avni Lifij’in *Özgürlük Alegorisi* (Görsel 2.37) adlı taslak çalışması da bu dönemi ifade etmesi yönünde önemlidir. *Özgürlük Alegorisi* adlı çizimin tam olarak hangi tarihte yapıldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır, fakat taslağın içeriği ve isminden de anlaşılacağı üzere; o dönemki siyasi ve toplumsal olaylara sanatçının tanıklık ettiğini gösteren ipuçları vardır. Bu bağlamda taslak çizimle ilgili hangi tarihte ve olaylarla ilişkin olduğunu göstergelerden yola çıkarak birkaç fikirle öne sürülebilir. İlki, muhtemelen, Lifij’in 1909 yılından önce, Şehzade Abdülmecid Efendi’nin himayesinde sanat eğitimi için Fransa’ya gitmeden önce yapmış olabileceğidir. Celal Esat Arseven, Şehzade Abdülmecid Efendi gibi Hüseyin Avni Lifij de Fausto Zonaro’nun atölyesinde bu eseri muhtemelen görmüş olabilir. Bu sebeple Lifij’in taslağı Zonaro’nun *Hürriyet La Liberta* adlı yapıtıyla hem kompozisyon hem de içerik bakımından benzer simgesel anlatımı ifade ettiği görülmektedir. Bilindiği üzere, Türk resminde kurgusal ve simgesel anlatım dilini benimseyen Hüseyin Avni Lifij, yaptığı birçok tuvalininin bir ön taslaklarının poşad ve çizimler olarak yapmaktaydı (Bkz. Gören, 2001). Bu bağlamda *Özgürlük Alegorisi* adlı taslak çalışma, sanatçının yapmayı düşündüğü yapıtın ön hazırlıkları olmalıydı muhtemelen. Sanatçının bu taslağın tuval olarak bugüne ulaşamaması şu şekilde ifade edilebilir: tablonun zaman içinde kaybolması veyahut sanatçının *Özgürlük Alegorisi* taslağını tuval olarak yapmaktan

vazgeçmiş olma olasılığıdır. Bu olasılıklar: 1909-1912 yılları arasında, Fransa'da sanat eğitiminden dolayı bir ara vermektense ya da 1909 yılında yaşanan 31 Mart Vakası ile gelişen olayların sonucunda siyasi ortamının karmaşası, özgürlük ve adalet ideallerinin kaybolmasından kaynaklanmış olabilir.

İkinci ileri sürülebilecek düşünceyse şudur. Sanatçının bu taslağı 1908 olaylarından hemen sonra ihtilal ile ilgi yapmamış olma olasılığı da mevcuttur. 1912 yılında Lifij, Fransa'dan döndükten sonra 1923 ve 1927 yılları arasında Sanay-i Nefise Mektebi'nde hoca olarak çalışıncaya kadar çeşitli okullarda Fransızca ve resim öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştı. Öğretmenliğin yanında, Celal Esat Arseven, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin kollamalarıyla siparişler alarak geçimini sağlamak için bir dizi kurgusal resimler yapmaya başladığı görülür (Bkz. Gören, 2001). Bu dönemde 1916 yılında Kadıköy Belediyesi Müdürlüğü için ısmarlanan *Kalkınma, Belediye Faaliyeti* ve 1917 yılında *Şavaş-Alegori* (Görsel 2.38) yaptığı resimlerindeki kompozisyonlarındaki figür ve mekân çözümlenmeleriyle *Özgürlük Alegorisi*'ndeki figür ve mekân ilişkisi çok benzerlik göstermektedir. *Özgürlük Alegorisi* adlı taslak, dikey kompozisyonda düzenlenmiştir. Sanatçının tarihi yarımada da Fatih semtinde bulunan Süleymaniye mahallesindeki tepeden Eminönü, Haliç ve Boğaza doğru bakacak şekilde deseni çalıştığı anlaşılmaktadır. Resmin sağında, Süleymaniye külliyesinin dış avlusunda bulunan taç kapının içinden sol üst köşeye, hilal şeklindeki ayın olduğu yıldırımın çaktığı gökyüzüne doğru bir Türk bayrağını tutan melekler bulunur. Bu melekler ve bayrak, manevi ruhu ve yüce değerlerden birisi olan özgürlüğü simgelemektedir. Taslağın alt planında bulunan genç, yaşlı kadın ve erkeklerden oluşan insan grubu ise Türk toplumunu tasvir etmekte ve bayrağa doğru hamle yapmaktadır. Çizimin arka planının alt bölümüne doğru servi ve çınar ağaçlarından oluşan koruluk alanda Valide Sultan Camisi'nin silueti İstanbul Boğazı'na karşı resmedilmiştir. Hüseyin Avni Lifij'in taslakta kullandığı önemli dini mekânlar ve semboller, açık bir biçimde savaş ortamında ülkenin yaşadığı ruhsal çöküntüyü manevi duygularla ayağa kaldırma amacını gütmektedir. *Savaş-Alegori* adlı yapıt ise tam tersine savaşın tüm kötülükleriyle insanlar ve toplum üzerinde yarattığı çöküntü ve umutsuzluğu temsil etmektedir. *Özgürlük Alegorisi*'nin *Savaş-Alegori* adlı resimle bir serinin devamı olarak görülebilir. I. Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında yaşanan olaylara karşı Lifij'in melankolik kişiliğinden dolayı tepkisel bir ruh haliyle hem

Savaş-Alegori adlı tuvali hem de Özgürlük Alegorisi adlı taslağı birlikte 1916-1918 yılları arasında yapmış olma ihtimali oldukça yüksektir.



Görsel 2.37. Hüseyin Avni Lifij, “Özgürlük Alegorisi”, kâğıt üzerine karakalem, 63,5 x 48 cm., B. Aksoy Koleksiyonu.



Görsel 2.38. Hüseyin Avni Lifij, “Savaş- Alegori”, kâğıt üzerine karakalem, 160 x 200 cm, 1917, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle birlikte toplumsal ve kültürel hayatta büyük bir canlanma yaşanır. 24 Temmuz 1908 yılında basın, yayın kuruluşlarının yazı ve içerikleri sansür kuruluna gönderilmemiş; gazete, dergi, kitap yayınlarında büyük bir artış görülmüştür. Kadın haklarını temsil eden ilk feminist örgütlenme ve yayınlar (Görsel 2.39, Görsel 2.40 ve Görsel 2.41), işçilerin çalışma hak ve hukuklarını temsil eden örgütlenmeler ve grevler ortaya çıktı (Akşin, 2007, s. 27). Sultan Abdülaziz döneminden itibaren kız iptidai ve rüştiye mekteplerinin yanında kız öğretmen ve sanat okullarının kurulması ve ülke coğrafyasında yaygınlaşması, bununla birlikte kadınlara Tıbbiye'de ebelik eğitimlerinin verilmeye başlamasıyla sembolik anlamda Osmanlı Türk kadının toplum içinde statüsü ve kültürel gelişimine katkı sağlanmıştı (Somel, 2000). Osmanlı üst bürokrat ailelerinin kızlarının Osmanlı'da kurulmuş olan yabancı kolej ve okullarda eğitim almalarıyla kadın haklarının savunulması bakımından bir bilinçlenme dönemi başlamıştır. II. Meşrutiyet'in reform süreçlerinde Osmanlı kadının toplumsal statüsü önemli bir yer teşkil ediyordu. Bu konu o dönemki erkek aydınların arasında tartışılmaktaydı. Bir bakıma çağdaşlaşma sürecinde kadının konumu medeniyet ölçüsü olarak değerlendirilmekteydi (Somersan, 2009, 32-33).



Görsel 2.39. Anonim, “Selanik Beyaz Kule’de Müslüman ve Gayrimüslim Kadınlar Toplantısı”, siyah beyaz fotoğraf, 1908, *L’Illustration* gazetesi, Atatürk Kitaplığı Koleksiyonu.



Görsel 2.40. Anonim, “Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti Üyeleri”, siyah beyaz fotoğraf, 1910, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Fotoğraf Arşivi.



Görsel 2.41. Anonim, “İnas Mekteb-i Alisi Mezunu Genç Kızlar”, siyah beyaz fotoğraf, 1915, Kadınlar Dünyası Dergisi kapağı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Fotoğraf Arşivi.

Osmanlı kadın hareketlerinin Nezihe Muhittin, Ulviye Mevlan, Mükerrerem Belkis gibi feminist öncüler, Teali-i Nisvan Cemiyeti, İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi, Teali-i Vatan-ı Osmanî Hanımlar Cemiyeti, Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyeti, Esirgeme Derneği, Mamulât-ı Dâhiliye İstihlâki Kadınlar Cemiyet-i Hayriye ve Osmanlı Müdafaa-

i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti gibi örgütlenmeler ve yayınlar sayesinde kadını sembolik anlam boyutunun ötesine taşıyarak siyasal aktörler haline dönüşmüştür. Özellikle kadının bu güçlü rolü I. Dünya Savaşı'nda ve Milli Mücadele'de kendini gösterecektir (Somersan,2009, 32-33; Gülcü ve Tunç, 2012, s. 157).

II. Meşrutiyet öncesi diğer özgürlük ve hak arama örgütlenmelerinde olduğu gibi işçi hareket ve örgütlenmeleri de II. Abdülhamid döneminde gizli bir biçimde varlığını sürdürmekteydi. Daha önce de belirtildiği üzere; askeri ihtiyaçları karşılamak için ağırlıklı olarak kamu teşebbüsleri olarak kurulan birçok fabrika ve imalathanelerin yanı sıra, tarım, bayındırlık ve ulaştırma gibi özel sektörlerde çalışan işçilerin ücret ve çalışma koşulları sıkıntılıydı. Bu durumun düzeltilmesi için 1870'li yıllardan itibaren sınırlı sayıda ve kapsamda olsa da grevlere gidilmişti (Görsel 2.42) (Bkz. Yıldırım, 2013). Bu bağlamda Devlete ait Tophane fabrikalarında çalışan işçiler tarafından 1894 yılında ilk defa sınıfsal bir tabana dayanan gizli bir örgütlenme olan *Amele- i Osmani Cemiyeti* kurulmuştur. Bu örgütün kapatılmasına rağmen işçi hareketleri canlılığını korumaktaydı (Aymalı, 2014). II. Meşrutiyet'in ilanı sonucunda oluşan kısmi özgürlük ortamıyla Ağustos ve Eylül 1908 tarihleri arasında Selanik'teki *Alatini un* fabrikasının işçilerinden, İzmir-Aydın demiryolu, Anadolu demiryolu ve Tramvay şirketi işçilerine kadar 30 farklı grev dalgası yaşanmıştır (Çavdar, 2008, s. 113).

İstanbul'da işçilerin kurduğu İşçi Kulübü'ne ait *Amele* gazetesiyle, İzmir *Irgat* gazetesi yayın hayatına başlayarak işçi haklarını savunan yazılar yayımlamaktaydı. Üsküp, Selanik şehirlerinde başlayarak 1 Mayıs kutlamaları yaygınlaşmaya başlamıştı (Görsel 2.43). 31 Mart olaylarından sonra karşı devrimcilerin yanı sıra işçi hareketleri de çıkarılan *Tatil-i Eşkâl* kanunuyla bastırılmış ve kamu teşebbüslerinde grev yapmaları yasaklanmıştı. Bu olaylar karşısında İşçi sınıfı kendilerini siyasi hayatta daha iyi temsil edecek siyasi bir örgütlenmeye teşebbüs ederler. Karl Marks'ın felsefi görüşleri etrafında sosyalist düşünce ve yazılarıyla bilinen ve *İştirak* dergisinin sahibi olan Hüseyin Hilmi tarafından 1910 yılında Türkiye'de ilk defa sosyalist bir siyasi parti olan *Osmanlı Sosyalist Cemiyeti* kurulur (Aymalı, 2014).



Görsel 2.42. Anonim, “İstanbul’da yapılan işçi grevlerinden bir görünüm ”, siyah beyaz fotoğraf, 1908.



Görsel 2.43. Anonim, “İstanbul Pangaltı’daki 1 Mayıs İşçi Bayramı Kutlaması ”, siyah beyaz fotoğraf, 1912.

Osmanlı işçi sınıfının siyasi ve toplumsal mücadelesi erken dönemlerde Avrupa’daki işçi sınıfı hareketleriyle bir eşzamanlılık göstermesine rağmen, 1960’lı yılların başına kadar siyaseten güçlü bir varlık gösterememiş kültürel, hukuki ve ekonomik açıdan uzun bir süre boyunca baskılanmıştır. Bu sebeple ki, “Türkiye işçi sınıfı, 1970’li yıllara kadar gündelik yaşamını dile getiren, kendine özgü muhalif öğeler içeren bir kültür üretememiştir. Dolayısıyla, atalar ve torunlar arasında, çekilen çilelerin ve beslenen kurtuluş umutlarının sürekliliğini ima eden bir gelenek yaratamamıştır (Oktay, 2004, s. 78)”. Toplumsal alanda yaşanan bu hareketlenmelerin yanında Temmuz İhtilali sonrası yapılması düşünülen siyasi seçimlerle birlikte İttihat ve Terakki Cemiyeti içinde Prens Sabahattin öncülüğünde muhalif ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Prens Sabahattin önderliğinde Ahrar Fırkası kurulur. 1908 yılı Aralık ayında Meclis-i Mebusan

seçimleriyle Türk siyaset tarihinde ilk defa çok partili bir seçim yapılmış olur (Akşin, 2007, s. 27). Seçim İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin büyük bir milletvekili çoğunluğunu kazanmasıyla sonuçlanmış ve 17 Aralık 1908 yılında Meclis-i Mebusan Sultan II. Abdülhamid'in katılımıyla açılmıştır (Görsel 2.44) (Akşin, 2007, s. 27; Çavdar, 2008, s. 117).



Görsel 2.44. Anonim, “II. Abdülhamid’in Katılımıyla Meclis-i Mebusan’ın Açılışı”, siyah beyaz fotoğraf, 17 Aralık 1908.

Seçimlerin başında İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı başlatılan muhalif eylemlerle birlikte Meclis içinde ve dışında II. Abdülhamid taraftarlığına dönüşen siyasi muhalefet artmaktaydı. Özellikle Mecliste ezici bir çoğunluğa sahip olmalarına karşın hükümette yer almamanın getirdiği rahatsızlık İttihat ve Terakki Cemiyeti liderlerinde hoşnutsuzluk yaratmıştı. Muhalif çevrelerden önemli gazeteci olan Serbesti Gazetesi başyazarı Hasan Fehmi Bey'in öldürülmesi sonucu “31 Mart 1325” yani 13 Nisan 1909 yılında olayın sorumlusu olarak görülen İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı büyük bir ayaklanmaya sebep olur. İstanbul'da yaklaşık iki hafta süren ayaklanma Rumeli'nden gelen Hareket Ordusu tarafından bastırılır. 31 Mart Vakası olarak adlandırılan gericiilerin İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı yaptığı başarısız darbe girişimi II. Abdülhamid'in tahtını kaybetmesine sebep olmuştur; Meclis-i Mebusan toplanarak Sultanın halli sorununu tartışmış, Şeyhülislamın verdiği fetvaya dayandırılarak Sultan II. Abdülhamid tahttan indirilmiştir. Meclis'in kararından önce bir fetva alınmasını isteyenlerin çıkardığı tartışmalardan sonra, Abdülhamid'in halledilerek “Beşinci Mehmet” unvanıyla Reşat Efendi'nin tahta çıkması oybirliği ve ayakta alkışlarla kabul edildi. Başkâtip top sesleri

ve Meclis'ten bir heyetin gelmekte olduğuna ilişkin telgraf üzerine durumu anladı. Abdülhamid'e hallini bildirmek için giden heyette: Bahriye Feriki Arif Hikmet Paşa, Selanik Mebusu Emanuel Karasu, Draç Mebusu Esad Toptani Paşa. Senatör Aram Efendi ve Miralay Galip Efendi bulunuyordu. Hatta farklı dini, etnik ve sınıftan olan bu heyet, sonra dedikodulara konu olacak biçimde kozmopolitti. Buna Karşın Reşat Efendi'ye tahta çıktığını bildiren heyette Ayan ikinci başkanı Gazi Ahmet Muhtar Paşa ve Meclis ikinci başkam Talat Bey bulunuyordu. (Akşın, 2007, s. 28-29; Çavdar, 2008, s. 117). 1909 yılında II. Abdülhamid'in saltanatının sona erdirilmesini, yine tahttan bir darbe sonucu indirilen Sultan Abdülaziz'in oğlu olan hanedan üyesi Şehzade Abdülmecid, yaşanan olaya dair mekân ve kişilerin fotoğraflarını kullanarak belgeselci bir yaklaşımla resmetmiştir (Görsel 2.45) (Öztaş, 2004; Gören, 2004, s. 35-40). Şehzade Abdülmecid Efendi, Sultan'ın tahttan indirildikten yaklaşık 9 yıl sonra tamamlayabildiği II. *Abdülhamid'in Hal'i* adlı yapıtı belgeci doğrulukta yapabilmek için olayın kurgusunu ve eyleme katılan kişileri tekrar canlandırarak düzenlemiştir.

Şehzade Abdülmecid Efendi *Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i* adlı tablosunu nasıl yaptığını, kendi maiyetinde bulunan İsmail Baykal'ın sorusu üzerine şöyle anlatır: “Evvvela gördüğünüz bu şahısların hepsini saraya davet ettim. Abdülhamid'in hal' kararını tebliğ ettikleri gün karşısında duruş ve vaziyetlerini tespit ettim. Esasen Abdülhamid'in simasını o kadar iyi bilirim ki, görmeden dahi çizebilirim ve nitekim de yaptım. Yalnız bunlar arasında Karasu Efendi'nin duruşunda, bir aleti göğsüne sokarcasına vaziyet alması dikkatimi çekti, çizmekle beraber kendisinden sual ettiğimde “*Efendimiz biliyorsunuz, Abdülhamid atıcı bir zat idi. Ve eli de cebinde olduğuna göre, behemehâl her iki elinde de birer tabanca olduğunu zannederek bende de var fikrini vermek üzere böyle hareket ettim.*” demiştir (Sevinç, 2000'den aktaran, Kırmızı, 2011, s. 34-35).

Osmanlı hanedanlığının bir üyesi olarak, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin duygusal tepkisinin öne çıkarma ihtimaline karşın; resimdeki siyasi durumu, mümkün olduğunca objektif bir yaklaşımla ele almaya çabalamıştır. Şehzade Abdülmecid Efendi, II. Abdülhamid tarafından 1898 yılından II. Meşrutiyet'in ilanına kadar sürgün cezasına çarptırılmasına karşın, II. *Abdülhamid'in Hal'i* adlı resim konu ve karakterlerin konumları bakımından dönemin siyasi koşulları içinde hamasi veya politik eleştiri amacı güdülmeyen yapılmıştır. Şehzade Abdülmecid Efendi toplumsal ve tarihi konulara ilgisini *Sis*, *Tarih Dersi* ve *Nasihah* gibi diğer resimlerinde de bilinçli bir şekilde devam ettirdiği görülür. Bu bakımdan Türk resminde siyasi ve toplumsal konulara ilgi duyan ender sanatçılardan birisidir. Ayrıca, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Fausto Zonaro, Hüseyin Avni Lifij gibi çok az sayıda sanatçılarla birlikte Şehzade Abdülmecid Efendi'nin gerek Osmanlı yönetiminde dönemin siyasi ve toplumsal olaylarına ilk elden

tanıklık etmesiyle; gerekse Türk sanatına sağladığı maddi ve manevi destekleriyle önemli bir konuma sahiptir. Osmanlı çağdaşlaşmasını, *Haremde Beethoven* ve *Haremde Goethe* resimlerinde açıkça ortaya koyan bir sanatçıdır aynı zamanda.



Görsel 2.45. Şehzade Abdülmecid Efendi, “II. Abdülhamid’in Hal’i”, tuval üzerine yağlıboya, 234 x 172 cm, 1918, Dolmabahçe Sarayı Müzesi, İstanbul.

31 Mart Vakası olayından sonra devletin yegâne siyasi gücü olarak temsil edilen Osmanlı Hanedanlığının mutlak iktidarı azalmış, 1908 ve 1918 yılları arasında devletin siyasi gücü İttihat ve Terakki Cemiyeti ile asker olmuştur. Yeni iktidar ve muktedir siyasi aktörler İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin lider kadrosunu oluşturan Enver Paşa, Talat Paşa ve Cemal Paşa’da vücut bulur. İktidarın el değiştirmesinde Meşrutiyet’in ilanında önemli rol üstlenmiş Enver Paşa, yeni muktedirler arasında başı çekmiştir. Bundan dolayıdır ki yeni güç ve iktidar ilişkileri siyasal ve toplumsal alanı etkilediği gibi sanat alanında da gösterir. II. Meşrutiyet’in ilanı ve 31 Mart olayları, II. Abdülhamid’in Saray ressamı olarak çalışan Fausto Zonaro’nun İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Enver Paşa’yla ilişkileri sıcak tutma çabasına girdiği görülür. Fausto Zonaro, saray ressamlığı görevinden azledilmesinden önce ikbal kapısı olarak, İttihat ve Terakki Cemiyeti yöneticileriyle, özellikle Enver Paşa’yla görüşmüş, saray ressamı olarak devlet kademesinde edinmiş olduğu hakları koruma çabasına girmiştir. Hatta bunu sağlayabilmek için, 31 Mart olaylarında Enver Paşa’yı evinde saklamış, bir jest mahiyetinde onun portre tablosunu yapmıştır (Görsel, 2.46) (Öndeş ve Makzume, 2003).



Görsel 2.46. Fausto Zonaro, “Enver Paşa’nın Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 1909, Özel Koleksiyon.

1908 ve 1909 yıllarında yaşanan siyasi olayların etkisiyle tüm Osmanlı bürokratları gibi Osman Hamdi Bey de değişken ve riskli siyasi ortamdan etkilenmiştir. Osman Hamdi Bey resimlerinde sıklıkla kendisini, eşini ve çocuklarını kullanırken, nadiren de olsa yakın çevresindeki birkaç kişi dışında sıradan yaşlı köylü ve çocuk portreleri yaptığı görülür. 1908 yılında, Osman Hamdi Bey 66 yaşındayken Enver Paşa’nın ayakta duran portresini yapması ilginç bir durumdur (Görsel 2.47). Meşrutiyet’in ilanından önce Manastır’da alt rütbeli bir subayken, II. Abdülhamid iktidarına karşı *Temmuz İsyanlarını* yönlendirerek önemli bir rol üstlenen, Enver Bey, Rumeli’nde göstermiş olduğu kahramanlıklar sonucu halk arasında özgürlük kahramanı olarak anılmaktaydı (Çavdar, 2008, s. 103-113). II. Meşrutiyetle birlikte son dönem Osmanlı ve Türk siyasal hayatını aldığı kararlarla etkilemiş olan Enver Paşa, muhtemelen Osman Hamdi Bey tarafından ilgiyle izlenmiş olmalı. Bunun sonucu olarak, önemli bir siyasi figür olan Enver Paşa’nın portresini yapmış olabilir. Farklı zamanlarda Fausto Zonaro ve Osman Hamdi Bey’in Enver Paşa’nın portrelerini yapması, o dönem gelişen siyasi ve toplumsal eğilimin bir sonucudur.



Görsel 2.47. Osman Hamdi Bey, “Enver Paşa’nın Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 70 cm, 1908, Arzu Sadıkoğlu Koleksiyonu.

İttihat ve Terakki’nin iradesindeki Meclis-i Mebusan tarafından sultanlığa V. Mehmed Reşad seçildi, böylelikle Osmanlı İmparatorluğu’nun son güçlü hükümdarı olan II. Abdülhamid’ten sonra devlet yönetiminde tek hâkim güç olmaya çabalayan İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin 1918 yılına kadar baskıcı bir siyasi tutum aldığı görülür (Arsal, 2000, s.43). Özellikle tarihte Bab-ı Ali baskını olarak bilinen ve hükümet kabinesine karşı yapılan silahlı saldırıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti iktidarını güçlendirir. 1908 yılından itibaren İttihat ve Terakki liderleri, Osmanlı toplumunun bütün dokusunu baştan aşağıya dönüştürülmesinin çöküş halindeki toplumsal ve siyasi yapıyı kurtarmak ve onu yenilemek için gerekli olduğunu düşünmekteydiler. Prens Sabahattin ve Ahrar Fıkrası öncülüğündeki liberallerin önerdikleri gibi var olan toplumsal dokunun korunarak hak ve özgürlük alanlarının genişletilerek ve serbest piyasa koşullarına göre iktisadi yapıyı tesis etme düşüncesine tamamen karşıydılar. Onlar için Türkiye’yi çağdaş dünyaya adapte edecek bir toplumsal devrim hayatta kalmak için çok önemliydi. Fakat İttihat ve Terakki liderlerinin uygulamaya koyacakları Türk milliyetçiliği düşüncesine dayanan iktisadi ve siyasi programa uygun olarak daha akılcı ve egemen bir sistem kurma girişimlerini, ayrıcalıkları eski düzenin devamına bağlı olan herkesi yabancılaştırmaya itmişti. Bundan

dolayı, İttihat ve Terakki iktidarının politikalarına karşı Osmanlı Devleti içindeki hem Müslüman Türkler, Araplar ve Arnavutlar, hem de Hıristiyan Rumlar, Slavlar ve Ermeniler tarafından şiddetli biçimde muhalefet edilmiştir (Ahmad, 2014, s.54-55).

Toplum içinde yükselmeye başlayan muhalif dalgayı kendi politikalarının ve devletin devamı için engel olarak düşünen İttihat ve Terakki Cemiyeti üyeleri baskıcı politikalarını demokratik siyasi tarza uymayacak şekilde arttırmaya başlamıştı. 1908 yılından sonra gerçekleşen birçok faili meçhul siyasi suikastların ardında Cemiyetin yer alması toplum ve siyasi hayat üzerinde etkilerini göstermiştir. 1908’de İsmail Mahir Paşa, 1909’da *Serbesti* gazetesinden gazeteci Hasan Fehmi, 1910’da *Saday-ı Milliyet* gazetesinden gazeteci Ahmet Samim, 1911 yılında *Şehrah* gazetesinden gazeteci Zeki Bey ve 1913 ‘te Bab-ı Ali baskınında Harbiye Nazırı Nazım Paşa’nın öldürülmeleriyle siyasette ihtilaflar ve baskıcı ortam gittikçe artmıştı. Gazeteci Ahmet Samim’in öldürülmesi Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Hüküm Gecesi* adlı romanına konu olmuştur (Akşin, 2007, s. 34-35).

1908 yılında toplumsal ve siyasal yaşantıda hissedilen *Hürriyet* algısı kısa bir zaman içinde hayal kırıklıklarına dönüşmüş; hatta toplum II Abdülhamid dönemini arar olmuştur.

Türkiye’de 1850’li yıllardan itibaren özgürlükler bağlamında, sürekli bir biçimde kısıtlamalar olagelmiş, açıkçası hürriyet için hürriyetler ortadan kaldırılmıştır. Bu çelişik kısır döngüye dair, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle ifade etmiştir; “*politikadaki hürriyet, [...] bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık kapısıdır.*” Yine o dönemin siyasal kısır döngüsü için ise “*Huzur*” adlı eserinde şunları söyler: “*Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtların altında kaybolan nesne görmedim. Kısa ömrümde 7-8 defa memleketimize geldiğini işittim. Neyin? Hürriyetin... bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği halde 7-8 defa geldi. Ve o geldi diye biz sevincimizden davul zurna sokaklara fırladık. Bu hürriyeti sımsıkı yakalayamadığımızı göre, demek ki kimsenin ona ihtiyacı yok.*” Hürriyet inancı 1908 kuşağının özlem duyduğu bir olguydu. 24 Temmuz 1908 yılından itibaren Ömer Seyfettin’in Efruz Bey karakterinin ruh haliyle, içeriğini anlaşılmadan bir hevesin peşinden koşar gibi gidildi. Bu aynı zamanda kaybedilen şeyin niteliğini fark etmeden yitip gitmesine sebep olmuştu (Çavdar, 2008, s. 18-19).

29 Eylül 1911 yılında İtalya’nın Osmanlı Devleti’ne bir nota vererek Trablusgarp’ı işgal etmesiyle siyasi açıdan yeni bir döneme girilmişti. Trablusgarp savaşıyla birlikte Osmanlı- Türk toplumu, 1912-1913 yıllarında I. Balkan ve II. Balkan Savaşları, 1914-1918 yılları arasında I. Dünya Savaşı, 1919-1922 yılları arasında Kurtuluş Savaşı ile ardı ardına devam eden ve yaklaşık 12 yıl süren bir savaş döngüsü içine girmiştir. Bu döngü

insani, iktisadi ve siyasi bir çöküşü de beraberinde getirmiş, I. Dünya Savaşı'na girilmesiyle 1918 yılında yaşanan yenilgi sonucunda Osmanlı Devleti parçalanma sürecine girerek tarih sahnesinden silinmiştir. İttihat ve Terakki liderleri bu çöküşün sorumluları olarak görülmüş ve siyasi hayatları hazinle son bulmuştur. II. Meşrutiyet döneminde, İttihat ve Terakki yönetiminin baskıcı, otoriter siyasetine rağmen iktisadi, siyasi ve hukuki alanlarda reformlar devam ettirilmiş; İstanbul ve diğer büyük liman kentlerinde sanat, kültür ve düşün alanında yoğun bir hareketlenme yaşanmıştır (Bkz. Ekler: Tablo 2.2)

Bu dönemde birçok farklı eğilim ve düşünsel yaklaşımlarda birçok siyasi ve sivil toplum kuruluşları, dernekler, sportif kulüpler, gazete ve dergilerin faaliyetlerinde artış görülmektedir.

Sultan Abdülhamid döneminde, bilhassa 1880'den sonra, *siyaset ve hürriyetten* söz edilmediği sürece her yayın serbest bırakılmıştır. İşte bu dönemde ayırım ve seçim gözetmek-sizin Batı'nın birçok edebi eseri tercüme edilmiş, Servet-i Fünun dergisi (1891-1944) yayımlanmış, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati hareketleri oluşmuştur. Hatta Servet-i Fünun'un devamlı çıkmasını sağlayan Ahmet İhsan Sultan Abdülhamid'in maddi yardımı ile Avrupa'dan klişeci getirmiş, dergi muntazam olarak Rezaizade Ekrem, Halit Ziya ve Tevfik Fikret'in yazılarını yayımlamıştır. 1908'den sonra Selanik'te yayımlanan rakibi Genç Kalemler dergisi, yeni Türkçeyi, Türkçülüğü ve "*memleketi*" savunmuştur. Modern Türk edebiyatı bu dergilerin temsil ettiği fikirlerin sözcüsü olmuştur (Karpaz, 2011, s. 55).

II. Abdülhamid döneminde Tanzimat'tan devralınan iktisadi ve eğitim alanlarındaki reformların uygulanmaya devam edilmesi ve yaygınlaştırılması sonucunda; Geç Osmanlı toplumunda yapısal değişimler, birçok geleneksel müessesenin, tutumların, alışkanlık ve zevklerin çözülmesini sağlamıştır. Osmanlı toplumu içinde üst bürokratik sınıfın yanında yeni profilde insan karakteri belirmeye başlamıştır. Bu insan profili çoğunlukla iyi eğitim almış, orta ve sabit gelirlili memur sınıfı olarak, subay, öğretmen ve aydınlardan oluşmaktaydı. Özellikle aydın kesimin önemli bir kısmı devlet memuru olmakla birlikte zamanla ekonomik özerkliği elde eden aydın kesimi de yavaş yavaş oluşmaktaydı. Tanzimat döneminde aydınlığın statüleri saygın ve önemli bir konumdayken, II. Abdülhamid döneminin aydınlığı, siyasi koşulların yarattığı psikolojik ortamdan dolayı içe kapanık ve romantik bir ruh halindeydiler (Berkes, 2011, s. 366).

1908 İhtilali öncesi II. Abdülhamid dönemi Edebiyat-ı Cedide yani Servet-i Fünun çevresi aydın, yazar ve edebiyatçıları, özellikle şiir alanında Parnas okulu ve sembolizm akımı etkisinde, daha öznel estetikçi duyarlılıkta toplumsal sorunlara dair eleştirel

gerçeklikten uzak konuları ele almışlardır. Yazarların, 1908 sonrası yaşanan siyasi özgürlük ortamında özellikle roman alanında toplumsal ve siyasi konulara değindikleri görülmüştür. (Tuncer, 1992, s.8- 12).

Öyle ki II. Abdülhamid istibdadının korkunç yanlarını tanıtmakta gösterdikleri abartmalar ya da gülünçleştirmeler, yalnız bu rejimin trajik ya da komik özelliklerini değil, aynı zamanda aydınların kendi psikolojisini de yansıtır. Dönemin başlıca çehreleri Namık Kemal kuşağının yetiştirmeleri oldukları halde, siyasal düşün, yayın ve eylem alanında derin sessizlikleri dönem boyunca sürmüştür. Bunların en büyülmüşü olan Abdülhak Hamit, Londra ve Paris'te olduğu zaman bile siyasal düşünde ya susmuş, ya da Yeni Osmanlıların savaşlarının yararsızlığına inanmıştır. Aşk, ölüm ya da büyük İslam ve Doğu kahramanlarının hayali eylemlerini romantikleştiren eserler yazmıştır. Gerçi Abdülhak Hamit *Libérte Hürriyet* adında devrimci bir piyes yazdı; fakat bu, Sultan II. Abdülhamid döneminde değil, bol bol özgürlüğün geldiği 1908 yılından sonraya aittir. Bu dönemin aydınlarının çoğu çevrelerinden soğumuş, karanlıklar ve umutsuzluklar içindeydi. Tanrı'dan başka dayanak göremiyorlardı. Birkaçı intihara, çoğu da fırsatçılık yoluyla manevi intihara sürüklendi (Berkes, 2011, s. 367).

19. yüzyıl sonlarından başlayarak roman ve düz yazı biçiminde çağdaş Türk edebiyatı, toplumsal yapıdaki değişimlerin etkisiyle konularını seçmeye başlamışlardır. Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ömer Seyfeddin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali, gibi önde gelen edebiyatçılar, Türk insanının hazırlıksız yakalandıkları yeni toplumsal düzene karşı olan tepkilerini eserlerinde ifade etmişler. Kapitalist ekonomik sistemin dayattığı yeni üretim ilişkilerinin meydana getirdiği toplumsal tabakaların toplum içindeki sınıfsal durumlarına vurgu yapmışlardır. Batı kültüründe büyük bir anlatı rolü üstlenen roman geleneği, toplumsal farklılaşma yaşayan ve yeni değer yargıları yaratmak için uğraşan topluluklarda ortaya çıkmıştır. Batı sanat ve edebiyat tarihinde ün salmış, Balzac ve Turgenyev'den Faulkner'e kadar birçok edebiyatçı, toplumlarının hem yapı, hem değer yargıları bakımından değişikliklerini sanat yolu ile anlatmışlar ve bunların içinde insanın değerini belirtmişlerdir. Osmanlı ve Türkiye'nin toplumsal değişimlerini kavrayabilmenin temel yollarından birisi çağdaş Türk edebiyatıdır (Karpaz, 2011, 76).

1872 ve 1875 yılları arasında Şemseddin Sami Bey'in *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı ilk romanı yayınladığı dönemden 20. yüzyılın başlarına kadar Türk romancılığı tıpkı Türk resim sanatının gelişme evrelerine benzer biçimde dil ve kurgu bağlamında Batı sanatının seviyesine ulaşamamıştı. II. Meşrutiyet döneminde, büyük kentlerde belirli toplumsal sınıflar dışında özellikle taşra da, Osmanlı toplumsal kültürünün cemaat olgusunun ağırlığında bireyselleşmeye kapalı bir görünümü hala aşılammıştı. Yahya Kemal Beyatlı'nın da belirttiği gibi; Toplumsal kültürün, resim ve nesir yoksunu olması

aynı zamanda doğa ve gerçeklik yoksunu olması anlamını da içeriyordu (Kahraman, 2013, s.76).

“Çağdaş Türk edebiyatı en parlak aşamasına henüz ulaşamamasına rağmen, Türk toplumunu ve insanın değişme ve çağına uyma çabasını bütün çetin ve acı taraflarıyla ifade edebilmiştir (Karpas, 2011, s. 76-79)”. Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminde birbirinden farklı farklı dünya görüşleri ve siyasi eğilimleriyle edebiyatçılar eserlerini oluşturmuşlardır. Gautier, Baudelaire, Whistler ve Wilde gibi önemli şair, edebiyatçıların savunduğu “*sanat için sanat*” görüşünde olduğu gibi (Shiner, 2004, s. 334-337) Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati çevresi edebiyatçılar özellikle nesir yazımında sanatın amacının öznel ve kendisi olması gerektiğini vurgulamışlar (Tuncer,1992, s. 10); *Genç Kalemler* dergisi etrafındaki edebiyatçı ve yazarlar ise, dilin yenilenmesi üzerinden epik ve didaktik bir yönelimle sanatın toplumsal amacına vurgu yapmışlardır (Demir, 2014, s. 187-189). Bu bağlamda, Batı kurum ve felsefi temelleri üzerinde çağdaşlaşmayı savunarak bireyselleşme ve sekülerleşmeyi önemseyen yazarlar ile geleneğin ve geçmişin ihtişamlı tarihine sarılarak millileşme ve öze dönüşü ifade eden yazarlar arasında ikilik ve rekabet görülür.

Bazen birbirine taban tabana zıt gözükten iki yazar veya şair aslında belli bir sosyal olayın iki ayrı yüzünü belirtmektedirler. Biri geçmişin değerlerini savunurken, diğeri geleceği görmek ister, ikisi de aynı toplum içinde yaşarlar ve onun bir parçası olarak o topluma hâkim olan düşünceleri ifade ederler. Mehmet Akif ve Tevfik Fikret bu durumu göstermek açısından ilginçtir. İki edebiyatçı da toplumsal konular hakkında düşüncelere sahiptirler. Mehmet Akif, İslam'ın sosyal düşüncelerini kabullenerek, yirminci yüzyılda bu esaslar üzerine kurulmuş bir Türk-İslam devletini savunur ve kişiye bu amacı gerçekleştirmek için bir vasıta olarak bakar. Akif'te Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşı, gaza ruhunun ve kuvvetin halktan evvel geldiği düşüncesi bütün çıplaklığı ile meydana çıkar. Ona göre insan şehit olmak için yaratılmıştır ve değeri harp alanındaki başarısıyla ölçülür. Tarih ise bir kahramanlık destanıdır ve insan bu destanı yazmakla dünya üzerindeki sorumluluğunu yerine getirmiş olur. Tevfik Fikret bu görüşün tam tersine laiklik esasına dayanan insan eşitliğini, hür düşünceyi savunur. İnsanları, evvelden verilmiş hükümlerden kurtarmak ister. Fikret tarih içinde kahramanlık değil, yaşayan, acı gören ve arzularından, insan oluşundan ayrı düşen gayeler uğrunda harcanan bir insanı görür, onu düşünür. Her ne olursa olsun bu iki değerli şair, İttihat ve Terakki döneminde çarpışan düşünce akımlarını toplu olarak ifade etmişlerdir. Bunu yaparken de bir yandan geçmişin ve geleceğin davalarını topluma mal etmişlerdir [...].Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Mehmet Emin, karşıt görüşleri olmasına rağmen, şiir sanatından çok toplumsal ve siyasi düşüncelerle ilgilenen şairlerdi. Edebiyatın başlıca esini olarak görünen konular 1940'tan sonra yavaş yavaş toplumsal konulara bıraktı (Karpas, 2011, s. 77-88).

II. Meşrutiyet dönemi edebiyat ve düşün alanı siyasal ve toplumsal gelişmelere kayıtsız kalamamış, hatta bu konularda eserler vermenin yanı sıra *Yahya Kemal Beyatlı*, *Halid Ziya Uşaklıgil*, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* gibi bazı edebiyatçıların da

milletvekili, üst bürokratik görevlerde siyasi aktörler olarak görülmekteydi. Buna karşın Osman Hamdi Bey ve Şehzade Abdülmecid Efendi, 1914 kuşağından İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Celal Esat Arseven dışında Türk ressam ve eleştirmen sanat tarihçileri siyasi aktörlerle ilişkiler içinde olmamış, siyasi konuları tema olarak eserlerinde uygulamamışlardır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren diğer eğitim kurumlarında olduğu gibi çağdaş ve kurumsallaşma çabaları Osmanlı resim sanatı içinde uygulanmaktaydı. “Eğitim programında resim derslerinin yer aldığı ilk Türk yüksek eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berrî-i Hümâyün’da başlayan ve 1883 yılında Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi’nin açılmasıyla tamamlanan kısa dönem, Batılı anlamdaki Türk resminin hazırlık aşamasıydı (Başkan, 2009, s. 177)”. Bu bağlamda henüz yeni yeni öğrenilmeye ve plastik sorunlar çözümlenmeye çalışıldığı için, Avrupa sanat ortamında başlamış olan Gerçekçilik, İzlenimcilik ve Simgecilik akımları içindeki akademik-estetikçi ve işlevselci-toplumsal görüşler arasındaki tartışmalar, eğitimlerini yurt dışında alan Türk sanatçılar ile oryantalist ve klasikçi üslubu benimseyen yabancı sanatçı-hocalardan resim dersleri alan öğrencilerin için algılama ve yorumlama açısından erkendi. Bundan dolayı, uzunca bir süre Osmanlı ressamların siyasi ve toplumsal içerikli resimlere yönelimi ya çok az olmuş, ya da bu konulara estetikçi bir tercihle uzak durulmuştur. Şehzade Abdülmecid Efendi, Hüseyin Avni Lifij ve Mehmet Ruhi Arel, gibi istisnai birkaç sanatçı dışında Türk ressamların toplumsal ve siyasi olaylara karşı nötr duruşlarıyla ilgili olarak Mustafa Cezar, Osman Hamdi Bey, Salvatori Valeri, Joseph Varnia-Zarzecki ve Yervant Oskan Efendi gibi okul yöneticilerinin ve hocalarının öğretim yaklaşımlarıyla eğitim müfredatındaki ders içeriklerinin yetersizliğine vurgu yapmaktadır. Cezar’a göre:

Sanayi-i Nefise Mektebi açısından, asıl hata sayılması ve üzerinde durulması gereken husus, yerleri doldurulamayacak kadar güçlü kişiler olmayan Valeri, Varnia gibi ressamları pek uzun yıllar boyunca akademinin resim bölümü hocalığında tutmasında, öte yandan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekâi Paşa gibi Türkleri akademiye pek yaklaştırmamasındadır. O dönemde, arzularını hükümete kolaylıkla kabul ettirebilen Hamdi Bey, akademinin resim bölümüne Valeri ve Varnia’dan daha güçlü hocalar getirseydi, öte yandan mimar Vallaury’yi akademiye hocalık görevinin dışındaki işlerle fazlaca meşgul etmeseydi, okul için daha yararlı bir davranış sergilemiş olurdu. Sanayi-i Nefise Mektebi, Hamdi Bey’in 27 yıl süren müdürlüğü zamanında, bu öğretim kurumunun aşağı yukarı yaşıtı durumundaki Mülkiye, sivil Tıbbiye, hatta Ticaret Mektebi’ne nazaran, toplumda sesini pek duyuramadı. Harbiye, Mülkiye ve Tıbbiye gibi okullar, kurum olarak toplumda ağırlıklarını hissettirdikleri gibi, buralardan yetişenler de Türkiye’nin siyaset ve fikir hayatında önde geliyorlardı. Sanayi-i Nefise Mektebi, bir yüksek okul olarak kurulduğu halde, bu okul mensuplarının diğer yüksek okul mezunları gibi toplumda seslerini duyuramayışlarının, Sanayi-i Nefise Mektebi, yani akademililerden fikir, kültür ve siyaset adamına pek

rastlanmayışının nedenini, her şeyden önce, bunların sanat konuları ile uğraşmalarında aramak gerekirse de, bu konuda diğerk faktörler daha ağır basar görünmektedir. En başta, öğretim sırasında öğrencilerle en uzun süre karşı karşıya bulunan öğretmenlerin yabancı kimselerden oluşması, akademi öğrencisi için bir şanssızlık teşkil etmiş, akademili, ülke sorunlarıyla ilgili işler açısından, bu yabancılar yüzünden tecrit edilmiş, hatta ilgisizliğe mahkûm duruma düşmüştür. Ayrıca kültür dersleri programının da yetersiz oluşu, öğrencileri yabancı hocaların eline daha fazla bırakmıştır. Sanayi-i Nefise'ye gayrimüslimlerin fazla itibar göstermesi, çoğu yıllar gayrimüslim öğrencinin daha fazla sayıda olması da, bu konuda önemli bir faktör halinde göze batmaktadır. Akademiden fikir, kültür ve siyaset alanında dikkati çeken bir kimse yetişmemiş olması meselesi bir yana, Hamdi Bey'in müdürlüğü zamanı için, asıl üzerinde durulması gereken husus, Akademi'nin, resim alanında o dönem Türkiye'sinin ölçüsünde dahi önemli sanatçılar yetiştirememiş olmasıdır. Türkiye ortamının, özellikle resim ve heykel için kıraç bir saha halinde oluşu, Akademi'nin verimsizliğinde, şüphesiz en büyük rolü oynamış ve asıl sebep bu nokta üzerinde düğümlemmiştir (1995, s. 473).

Şeker Ahmet Paşa'nın, Süleyman Seyyid Bey'in yaşadıkları çağın siyasal olaylarına karışmamalarını doğal saymak gerekir askeri disiplin altında yetişmiş, genç yaşta saray çevresine alınmış bir ressam olarak Şeker Ahmet Paşa ve çağdaşlarının "devrimci" resimler yapmamış olmalarını anımsatmak yanlış bir değerlendirme olur. Onlar devrimci ya da padişahlığa karşı özgürlükçü bir tutum takınmış olmadıkları gibi, örneğin "tarihsel" ya da "hamasi" konulara da eğilmiş görünmezler. Batı resminin çok figürlü düzenleme geleneğine bu ölçüde sahip çıkmalarına, bu alanda başarılı olmalarına da olanak yoktu (Erol, 1981, s. 122).

Geç Osmanlı dönemi ilk kuşak asker ressamlar eğitim ve meslek yaşantılarından dolayı Avrupa'da 1850'lerin ortalarından itibaren başlayan Akademi ve Klasisizm karşıtı sanatsal eğilim ve hareketleri anlamakta zorluk çekmeleri olağan bir durumdu.

1937 yılında Ankara Halkevinde açtığı sergide *modern resim* üzerine kendisine yöneltilen bir soruya Halil Paşa'nın verdiği öfkeli yanıt bu bakımdan ilginçtir: "Hiçbir fikrim yoktur ve bir ümidim de yoktur. Ben Paris'te iken Manet isimli bir ressam empresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeğe çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Adeta bütün Paris'te moda oldu. Paris'te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı. Fransa'da eskiden çok kuvvetli ressamlar vardı. Fakat on beş sene evvel Paris'e gidişimde resmin berbat bir hale geldiğini, zayıf boyalar, çizgisiz renkler ve zayıf desenler gördüm. Bunlar hep Manet'in tesiriyle olmuştu. Bundan çok müteessir oldum. Mamefiş şimdi Fransa'da tekrar yeni klasik üstatlar yetişmeğe başladı. Ne ise, çok şükür" (Erol, 1981, s. 155-156).

1835 yılından başlayarak, Osmanlı çağdaşlaşma çabaları kapsamında devlet tarafından yurtdışına ihtisas eğitimi için gönderilen ressamların birçoğu felsefi ve kültürel altyapıdan yoksun bir biçimde benzer davranışlar geliştirmişlerdi.

Nasıl Şeker Ahmet Paşa Courbet'nin çabasından habersiz kalmışsa, aynı şekilde 1914 kuşağı da izlenimciliğin Ravel, Debussy etkilerine yabancıydı. Dolayısıyla transfer yoluyla gelen bu anlayış, sadece görsellikle, hatta onun tekniğiyle sınırlıydı. Yeni ideoloji olarak nitelendirebileceğimiz görsellik, bu şekilde izlenimci bir estetikle bütünleşiyordu. Söz konusu tercihin Türkiye'de zamanla genelleşmiş ve yerleşik hale gelmiş estetik tercih olduğunu belirtmek gerekir. Arkadan gelen bütün farklı akımlara rağmen, izlenimcilik ana yaklaşım olmuştur ve kuşağın en uzun yaşayan ressamı Hikmet Onat'ın 1977 gibi geç bir tarihte öldüğü anımsanırsa, söz konusu algının o döneme kadar uzadığı öne sürülebilir (Kahraman, 2013, s. 86).

1870’li yıllardan itibaren devlet himayesi ve denetiminde de olsa Türk resim ortamından bahsedilebilir. Müze-i Hümayun ile arkeoloji ve müzecilik alanındaki gelişmelerin yanında askeri ve sivil okullarda sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla İstanbul, sanat alanında ağırlığını koymuştur. 1883 yılında akademik anlamda sanat eğitimi sağlamak için Sanay-i Nefise Mektebi’nin kurulması Türk resim sanatının kurumsal temelini sağlamlaştırmış, II. Meşrutiyet döneminde kadınların aktif bir biçimde feminist yaklaşımları sonucu ve toplumsal cinsiyet alanında çağdaşlaşma göstergelerinden biri olarak, 1914 yılında İnas Sanay-i Nefise Mektebi’nin kurulmasıyla da (Görsel 2.48) kurumsallaşma süreci daha güçlenmiştir (Bkz Ekler: Tablo 2.3).



Görsel 2.48. Ömer Adil Bey, “Kızlar Atölyesi”, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 118cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Geç Osmanlı döneminde Türk resminin gelişimi ve Çağdaş Türk sanatının kökleşmesi bakımından, erken dönem *Mekteb-i Tıbbiye*, *Mühendishane-i Berrî-i Hümayun*, *Mekteb-i Harbiye-i Şahane* ile birlikte idadi ve rüştiye okullarında temel eğitim olarak verilen resim ve perspektif derslerinin başlangıcının etkisinin yanı sıra kız sanat okullarının açılması sonrası, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Hoca Ali Rıza gibi ve Sanay-i Nefise ve İnas Sanay-i Nefise Mektebi ile Müze-i Hümayun gibi kişi ve kurumların etkisi büyük olmuştur. Sanat eğitimi konusunda Hoca Ali Rıza, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa’nın rolleri, en önemlisi Osman Hamdi Bey’in hem Sanay-i Nefise hem de Müze-i Hümayun yöneticisi olarak katkıları muazzam olmuştur.

Osman Hamdi Bey, sanat alanında yapmış olduğu eserlerin çokluğuyla birlikte arkeolojik kazılardaki büyük gayretleri sonucunda tarihi eserlerle müze envanterini zenginleştirmesiyle önemli bir kişiliktir. Osman Hamdi Bey 1860 yılında, önemli devlet adamlarından olan babası Edhem Paşa tarafından eğitim amacıyla Fransa Paris'e gönderilmiştir. Barbet hazırlık okulunda birkaç yıl okuduktan sonra Hukuk Fakültesinde hukuk eğitimine başlamıştır. Ahmed Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyyid, Halil Paşa gibi 1863-1868 yılları arasında École des Beaux-Arts'ta Jean-Léon Gérôme ve Isidore-Alexandre-Augustin Pils'in atölyelerinde dışarıdan misafir öğrenci olarak resim derslerine girmiştir. Osman Hamdi Bey, babası Edhem Paşa'nın sert muhalefetiyle karşılaşması sonucunda eğitimini yarım bırakarak İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. Osman Hamdi Bey, oryantalist ressam ve hocaları olan Jean-Léon Gérôme ve Gustave Clarence Rodolphe Boulanger'in etkisinde kalarak sanat yaşamı boyunca, birkaç manzara ve portresi dışında Oryantalizm akımı çerçevesinde resimler yapmıştır. Osman Hamdi Bey'in oryantalist eser verme döneminin Paris'teki öğrenciliği sırasında başlamış, Sultan Abdülaziz'in iştirak ettiği 1867 yılındaki *Milletlerarası Paris Sergisi*'ne katıldığı "Çingenelerin Molası", "Zeybeğin Ölümü", "Pusuda Zeybek" adlı resimlerinde bu akımın etkileri görülmüştür. (Eldem, 2015, s. 22; Artun, 2007, s. 44-53, Cezar, 1995, s. 348-349). Adolphe Thalasso, Osman Hamdi Bey'in eserlerini tanımlarken Batılı oryantalistlerden şu şekilde ayırır:

Hamdi Bey sadece Türkiye'de değil, Avrupa ve Yeni Dünya'da da tanınmıştı. Paris'te çok sayıda sadık hayranları vardı. Nitekim seneyi geçmezdi ki bu Osmanlı sanatçısı Salon des Artistes Français'ye bir kaç eser göndermesin. Kanaatimce, Doğu'nun dekoru hiç bir yerde Hamdi Bey'in eserlerindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir. İşte bence onun tarzının özelliği de buradadır. O, detaylar yığını tuvallerinin her birini bir sanat şiiri haline getirir ki, onlarda en ufak ayrıntı, tabloya adını veren esas kişi kadar, incelikle belirlenmiş ve işlenmiştir. Etütlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil, Türk olmasında itinalı olduğu gibi, kostüm, dekor ve döşemenin de sadece Müslüman değil, Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey'de her şey Doğu Türkiye'sinden ilhamını almıştır. Sanatçı, konularını Türkiye'yi zar zor hatırlatabilecek dış dekorlar içine yerleştirmeyip, tablolarına yalnızca Türkiye'ye özgü iç dekorlar havası verip onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun, böyle bir estetikten ilhamını alan tuvaleri tamamen Türk'türler ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibainı verirler (Cezar, 1995, s. 354).

Her ne kadar Oryantalist ve aşırı akademik bir üslubu tercih etmiş olmasına karşın, Kapıdağlı Konstantin ve Manas Kardeşlerin yaptıkları resimlerle açtıkları çığır açıcı yol, Osman Hamdi Bey için de söylenebilir. Nitekim çağdaşlarından farklı olarak, Osman Hamdi Bey Türk resminin gelişimi açısından bakıldığında, anıtsal figür sorunsalını ilk gündeme getiren Türk ressam olmuştur. Hatta resimlerinde ele aldığı konular yönünde

yerleşik değerleri sarsabilecek tercihleriyle ki, bu tavrı onun, başlangıç aşamasında olan resim sanatı için köktenci bir sanatçı olduğunu gösterir. Thalasso'nun da vurguladığı gibi, Osman Hamdi Bey, çağdaşı Batılı sanatçılar kadar, sanatını icra ederken özgünlüğünü ve kimliğini koruyabilen, hatta bilgi ve literatüre hâkimiyetiyle Batılı çağdaşlarını aşabilen bir sanatçı karakterine de sahip olmuştur.

Osman Hamdi Bey, Namık Kemal'in İntibah adlı romanıyla Türk edebiyatına giren gerçekçilik denemelerinden daha kesin ve atılımcı bir gerçekçiliği figür resmine getirmiştir. 1880 tarihli *Rahle Önünde Kız* (Görsel 2.49) her anlamda radikal bir atılımdı. O güne dek hiçbir Türk ressamı, insan figürünü böylesine açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilememiştir. [...]Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyyid gibi sanatçılar natürmort ve peyzajla yetinmişler, figüre bilimsel ve araştırmacı bir gözle bakmamışlardı. Şeker Ahmet Paşa *Orman* ve *Karaca ve [Kendi Portresi (Görsel 2.50)]* tablolarında, Süleyman Seyyid *Mesire Yerinde Kadınlar'* [ve *İhtiyar Adam (Görsel 2.51)]* adlı resimlerindeki figür denemelerinde başarılı olamamışlardı. Şeker Ahmet Paşa'nın doğa resimlerinde ve Süleyman Seyyid'in natürmortlarında izlenen keskin bir gözlemciliğe karşın, figürden kaçınmaları, İslâm geleneğinde sureti günah sayan inancın yarattığı çekingenliğe bağlanabilir. Çekingenlik göstermeyen Osman Hamdi'de ise figür, resmin en baskın ögesidir. *Rahle Önünde Kız*, geleneksel inançlara, örf ve âdetlere meydan okuyan bir yapıtı. Osman Hamdi ve çağdaşlarının yaşadığı dönemde halk hikâyeleri ve masallarda övgü ifadesi olarak kullanılan iffet, saflık ve paklık gibi sıfatlar, toplumda gücünü henüz yitirmemiş değerlerdi. Öykülerde, saf olmayan iffetsizler her zaman kadın olurdu. Namık Kemal ve çağdaşları bu değerlerden kopamadılar. [...] Böyle bir ortamda Osman Hamdi, rahle önünde kutsal kitabı bir kadına okutuyordu (Duben, 2007, s. 36-37) .



Görsel 2.49. Osman Hamdi Bey, “Rahle Önünde Kız”, tuval üzerine yağlıboya, 1880.



Görsel 2.50. Şeker Ahmet Paşa, “Kendi Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 111 x 84 cm, 1880, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.51. Süleyman Seyyid, “İhtiyar Adam”, tuval üzerine yağlıboya, 35 x 32 cm, 1898, Özel Koleksiyon.

Osman Hamdi Bey'in figüratif Türk resminde radikal söylem ve kurgusuyla tartışma yaratan diğer yapıtı ise *Mihrap-Yaratılış* (Görsel 2.52) adlı resmidir. 1880 yılında yaptığı *Rahle Önünde Kız* adlı resimden farklı olarak karşıt bir kurgu ve anlatım söz konusudur. Osman Hamdi Bey'in, *Rüstem Paşa Cami Önünde*, *Bursa'da Yeşil Cami'de* ve *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı resimlerinde olduğu gibi kendisini kompozisyonun öznesi olarak konumlandırmasına benzer biçimde, ikinci eşi Naile Hanımı (Bkz. Eldem, 2015, s. 72) model olarak kullandığı 1901 tarihli ve en genel adıyla *Mihrap* olarak bilinen ya da başka bir adla tanımlanan *Yaratılış*¹¹ resminde dini-mitolojik ve simgesel bir anlatım mevcuttur.

Resimde bir mihrabın önünde sedef kakmalı bir rahlenin üzerine oturmuş bir kadın görülmektedir. Kadının oturduğu rahlenin ayak kısmına yakın, hemen önünde sağ ve sol taraflarında bir buhurdan ile dağınık bir biçimde atılmış eski yazma kitap ve Kuran ciltleri durmaktadır. Kadının arkasında, mihrabın hemen yanında büyük bir şamdanda sönmüş bir mum görülmektedir. Osmanlı camilerinde mihrapların her iki yanında bulunan bu büyük mumlar geceleri ibadet esnasında cemaatin imamı görmeleri için yakılırdı. Resimdeki mumun sönmüş olması mekânın ibadet zamanının olmadığını ve gündüz vaktine işaret etmektedir. Mihrabın önünde, kitapların arasında buharı tüter halde yer alan buhurdanın İslam ve Hıristiyanlık inancında kutsal bir nesne olması ilginç bir detaydır. Buhurdan¹², erken dönem İslam inancında önemli günlerde ritüellerin yerine getirildiği mekânların güzel kokularla kokması için kullanılırken; Hıristiyanlık inancındaki ritüellerde ise Hz. Meryem'i ve kutsal ruhu temsil etmesi için kullanılırdı. Osman Hamdi Bey, buhurdanı bu bağlamda rahledeki kadının kokusundan kaynaklanan çekiciliğine, Hz. Meryem'in ruhu üzerinden saflığına vurgu yapmak için resmin simgesel nesnelere biri olarak bilinçli bir şekilde seçmiş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, resimdeki simgeler ve anlamları üzerinden değerlendirildiğinde; Osman Hamdi Bey'in *Rahle Önünde Kız* resminde var olan kutsi bir eylemdeki kadın ile din ve kutsal kitap söylemine

¹¹ Osman Hamdi Bey *Mihrap-Yaratılış* adlı eseri: Öğrencisi olduğu, resimlerinden ve üslubundan etkilendiği ünlü oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme'un Yunanistan'ın Tanagra kentinde bulunan bir pişmiş toprak heykelcikten yola çıkarak yaptığı ve mitolojik bir kahraman olan, aynı zamanda Tanagra kentini temsil eden Tyche- *Şans Tanrıçası*-Tanagra Heykeli'nden yola çıkarak yaptığı düşünülür. Muhtemelen, Osman Hamdi Bey, *Şans Tanrıçası* anlamından farklı olarak Jean-Léon Gérôme'ın Tanagra'sını Pygmalion ve Galatea mitolojisindeki öyküyle ilişkilendirerek kadının yaratılması ve aşk nesnesi olarak yüceltilmesi biçiminde betimlemiş olabilir. Bu bağlamda *Mihrap* adlı yapıtın özgün ismi *Yaratılış* olarak Osman Hamdi Bey tarafından daha önce adlandırılmış olması daha akla yatkın görülmektedir. (Bkz. Eldem, 2015, s.254-255; http://www.wga.hu/html_m/g/gerome/ytanagra.html ve [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(tablo)) (Erişim Tarihi:12.08.2016.).

¹² Y.N. Buhurdan maddesi için Bkz. <http://www.diyantislamansiklopedisi.com/buhurdan/> ve <https://tr.wikipedia.org/wiki/Buhurdan> (Erişim Tarihi: 12.08.2016)

karşıt olarak *Mihrap-Yaratılış*, pagan kültürü ve mitolojisiyle içi içe geçecek bir şekilde kadının yaratılışını, cazibesini anlatmaktadır. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde vurguladığı Doğulu mekân, dekor, kılık kıyafet ve kişiliklere tezat biçimde *Mihrap-Yaratılış* adlı resimdeki karşıt dini söylem ve kışkırtıcı yaklaşım, 19. yüzyılın sonlarından itibaren çağdaşlaşma sürecinin sonuçlarından biri olarak, yaygın olmasa da, Müslüman Osmanlı üst bürokratlarında ve İstanbul gibi büyük şehirlerde yaşayan sermaye sahibi toplumsal tabakalarda sekülerleşme eğilimlerini göstermesi bakımından da önemlidir.

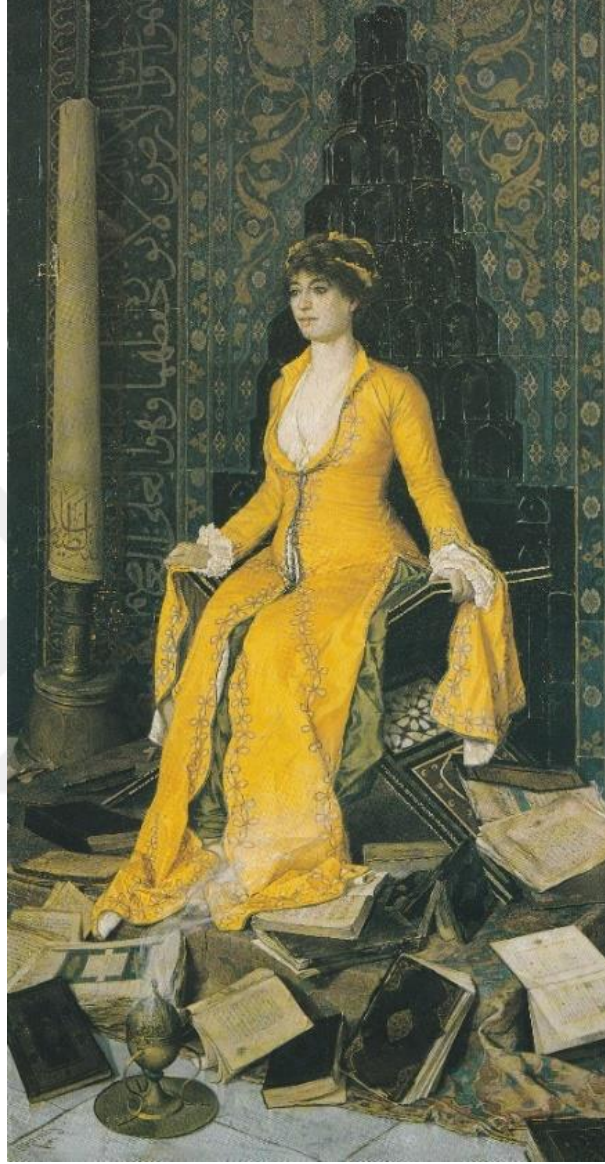
Resimdeki tüm nesnelere, Kuran rahlesi, buhurdan, şamdan ve büyük olasılıkla Kuran ciltleri, Müze-i Hümayun'un genişlemekte olan İslâm eserleri bölümündeki koleksiyonlara aittir. Mihrabın ve Kuran rahlesinin yerlerinden alınarak müzeye taşınması, sanat eserleri olarak korunmalarını sağlamışsa da, dinsel ibadet nesnelere olma işlevlerini de söktür almıştır. Müze ibadet nesnelere korur, ama bunu yaparken onları dünyevileştirir. Resimde, izleyici ile mihrabın arasında oturan figür, ibadeti engeller. Resimdeki kadın, temsil ettiği her şeyle birlikte, Kuran'ın rahledeki yerini alır ve kendisi ibadet nesnesi haline gelir. Bedenen orada olsa da bakışlarını uzaklara çevirmiş bu figür, bir bakıma Batı'yı çağırır: Güzel, büyüleyici, şaşırtıcı, ama soğuk ve ulaşılamaz. Yine de Osman Hamdi, mihrabın önüne kendi eşinin portresini yerleştirerek, kible ile sevgili arasındaki klasik metaforu gerçek hayata taşır. İran şiirinde de yaygın olarak kullanılan bir metafor bu. Hâfız şöyle yazar: "Her kim ki sokağının Kâbe'sine gelir / kaşlarının kiblesine dönmüş namaz kılar gibidir." Ayrıca 19. yüzyıl sonlarında, *Fransızca'daki patrie*¹³ kavramı gibi, ulusal ruhun kadınsılaştırılması Osmanlı geleneğine de nüfuz etmektedir (Shaw, 2004, s. 253-255).

19. yüzyılda resim sanatı gerek konuları gerekse teknik özellikleri bağlamında kendi içinde bir modernleşme süreci içindeydi ki buna konulara yaklaşım açısından Fransız Salon geleneği içinde değerlendirilen daha akademik nitelikli resimler de dâhildi. Örneğin 19. yüzyılın Oryantalist resimlerinde çıplaklığın yerini kadınların kapalı mekânlarda tek başına resmedildiği veyahut şehir hayatındaki günlük hareketlerinin gösterildiği resimler almış, kapalı ama şık, yeni moda kıyafetleriyle şehirde gezen kadın temsilleri ağırlık kazanmıştı. Bir Osmanlı Oryantalisti olarak Osman Hamdi Bey'in *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar*, *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın*, *Gezintide Kadınlar*, *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar* [...] gibi resimlerinde izlenen dünya da böyle bir dünyaydı. Osman Hamdi, ne giyineceği, nerede gezebileceği fermanlarla sıkı sıkı belirlenmiş bir dünyada Müslüman kadınların açık alanlardaki varlığını resmederek kadınların dışı açılmaya başlayan dünyasına dair ipuçları vermiştir (Antmen, 2013, s. 39).

Türk resminde II. Meşrutiyet'le birlikte manzara ve natürmort geleneğinin dışında figüratif resimde günlük yaşam, işçi-lümpen sınıfı temsil eden resimlerin yanında kadın imgesi ve görünürlüğü hızla artmıştır. Bu eğilim özellikle kadın imgesi, Levanten ve gayrimüslim Osmanlı ressamının yanı sıra, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin haricinde 1914 Kuşağı olarak adlandırılan genç kuşak sanatçıları arasında çıplaklık ve kadın konuları genel bir eğilime dönüşür. Bu bağlamda sanat nesnesi

¹³ Y. N. Patrie kavramı, Anavatan, yurt demektir. <http://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=patrie> (Erişim Tarihi: 13.08.2016).

olarak kadın bedeninin günlük yaşamda betimlenmesi Osmanlı çağdaşlaşmasında toplumsal cinsiyet rolü açısından kısmen de olsa kadının özgürleşmeye başladığı görülür.



Görsel 2.52. Osman Hamdi Bey, "Mihrap-Yaratılış", tuval üzerine yağlıboya, 210 x 108 cm, 1901.

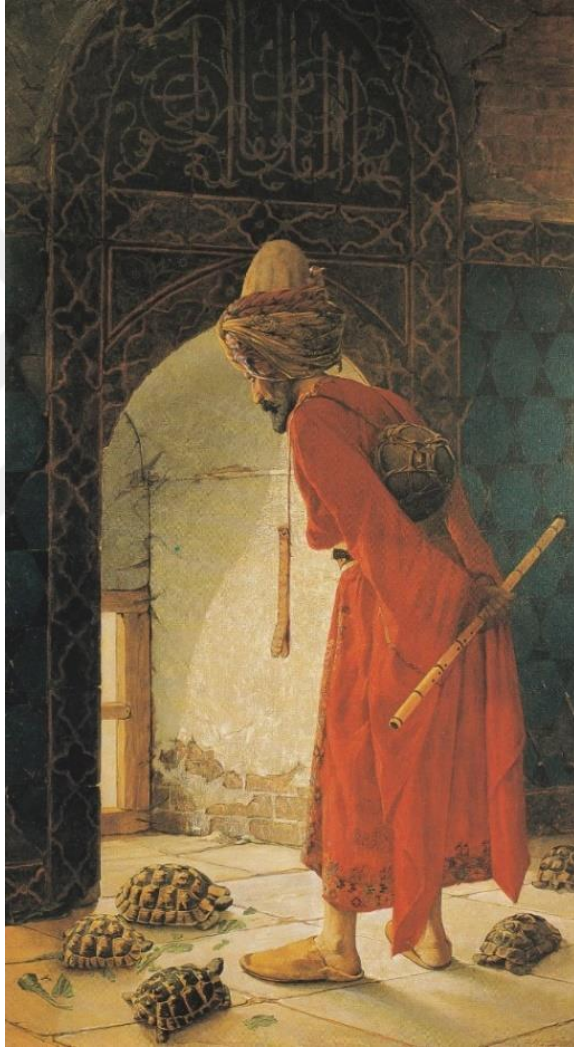
Osman Hamdi Bey'in figür, nesne, mekân çözümlerindeki sembolik detaycılığının yanı sıra, kompozisyonlarındaki kurgulama titizliği ve sağlamlığı eserlerinin tümünde var olan bir yaklaşımdır. Aynı zamanda onun eserleri Türk resminin başyapıtlarını oluşturmaktadır. Oryantalist üslup, her ne kadar döneminin sanat akımları arasında geçerliliğini yitirmiş olsa da fotoğraf, basın yayıncılık alanındaki güncel teknolojik gelişmelere kayıtsız kalmamış, resimlerinde fotoğrafı sıklıkla kullanmıştır. Ayrıca, arkeoloji alanından kaynaklanan ilgisiyle koleksiyonlarını yaptığı tarihi nesnelere

resimlerinde kullanmakla belgeselci bir tavırda sergilemektedir. Entelektüel kapasitesinin de çağdaşlarının büyük bir kısmından da ileri olması resimlerinde simgesel derinliği de arttırmaktadır. Dönemin aydın kimlikte bir bürokratı ve sanatçısı olarak Osman Hamdi Bey, devlet kademelerindeki yöneticilik vasfının yanında Osmanlı çağdaşlaşmasının tipik bir reformcu karakteri, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi insanıydı. Bu sorumluluk ve bilinçle, ülke topraklarından çıkarılarak kaçırılan tarihi eserlerin korunması muhafazası için Müze-i Hümayun'un düzenlenmesinde, Asar-ı Atika Nizamnamesinin çıkarılmasında önemli rol üstlenmiş, fakat tüm çabalarına rağmen birçok tarihi eserin yurtdışına kaçırılmasına engel olamamıştır. Osman Hamdi Bey'in bu sebeple yaşadığı düş kırıklıkları, Müze-i Hümayun'un, Sanay-i Nefise Mektebi'nin Osmanlı toplumu için bir eğitim kurumu olarak üstleneceği rol konusunda beslediği büyük umutları boşa çıkarmıştır (Bkz. Cezar, 1995; Düben, 2007, Shaw, 2004).

Bu bağlamda Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (Görsel 2.53) adlı resimdeki alegorik anlatımla kendisini dergâhta bir derviş kılığında resmederek; içinde yaşadığı toplumsal ve bürokratik sistemin kendi üzerinde yarattığı hayal kırıklıklarını kaplumbağaları eğitime zorluğuyla ilişkilendirir. Resimde derviş kıyafetleri içinde ayakta, arkası izleyiciye dönük bir biçimde duran Osman Hamdi Bey, Bursa Yeşil Cami'nin üst katındaki küçük pencerenin bulunduğu bölüme yaklaşmış, hafifçe eğilerek, verdiği yaprakları yemekte olan kaplumbağaları izlemektedir. Yaşlı derviş, arkada ellerini kavuşturarak tuttuğu neyle, yerde kendisine bakan kaplumbağalara komut vermek için bekler. Dervişin sırtında vurmali bir çalgı olan nakkare, ya da keşkülüfukara denilen ahşap oyma bir çanak ile omzundan aşağıya doğru sarkan, deriden yapılmış maşa biçimli mızrap bulunmaktadır. Yaşlı adam bu müzik aletlerini öğrencisi olarak gördüğü kaplumbağaları terbiye etmek için kullanır. Ne yazık ki Osman Hamdi'nin öğrencileri, çaldığı neyin sesini işitecek kulaklardan yoksundur; ayrıca boynundaki aletin darbelerini hissetmelerini önleyen sert kabukları vardır. Osman Hamdi Bey, bu yapıtla sanat kurumlarının Osmanlı toplumunda üstlendiği eğitimi rolüne alegorik bir göndermede bulunmuştur (Germaner ve İnankur, 2002, s. 308; Gürel, 2016; Shaw, 2004, s. 166).

Yaşlı adam tüm donanımı ve sabrıyla öğrencisi olarak kaplumbağaları eğitecek araçlarına sahiptir ama öğrencileri onun talimatlarını algılayabilecek kapasiteden yoksundur. Osman Hamdi, hiçbir şey öğrenmeden, doğal kapasitelerinin elverdiği şeyleri yapmakta olan çocuklarını izleyen umutsuz ve sabırlı bir derviştir. Tüm umutsuzluğuna

rağmen, Osman Hamdi Bey, kaplumbağaları kültürel eğitim almaya hazır kadir bilir öğrencilere, ya da en azından uygulanacak yasalar yapmaya istekli, anlayışlı ve sorumlu yöneticilere dönüştürmek üzere yeni bir nizamname devreye girmelidir (Shaw, 2004, s. 166). Yaşlı Osman Hamdi Bey açısından *Kaplumbağa Terbiyecisi*, uzun yıllar çalıştığı devlet üst bürokrasisinde yaşadığı hayal kırıklığının sonucu olarak, Osmanlı Devletinin artık aşılamayan ve düzelmesi mümkün olmayan hantal bürokratik yapısını temsil etmektedir.



Görsel 2.53. Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 117 cm
1906, Pera Müzesi, İstanbul.

II. Meşrutiyet dönemi kültürel ortamında edebiyatçılar ile ressamlar etkileşim halindedirler. Edebiyatçı karakterinin yanında resimle de ilgilenen Tefik Fikret sanat ve kültür tartışmalarının içindedir. Osmanlı sanat ortamının önemli hamilerinden biri ve

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahri başkanı da olan Şehzade Abdülmecid Efendi anıtsal ve çok figürlü resimleriyle yetkin bir sanatçıdır. Şehzade Abdülmecid Efendi edebiyatçılarla olan dostluk ve diyalog ortamında Şair Abdülhak Hamit (Görsel 2.54) ve Recaizade Ekrem'in (Görsel 2.55) portrelerini yapması edebiyat resim arasındaki etkileşimi göstermesi bakımından önemlidir.



Görsel 2.54. Şehzade Abdülmecid Efendi, “Recaizade Ekrem’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 143 cm, 1910’lı yıllar, İstanbul Aşiyen Müzesi, İstanbul.



Görsel 2.55. Şehzade Abdülmecid Efendi, “Abdülhak Hamit’in Portresi”, tuval üzerine yağlıboya, 125 x 220 cm, 1910’lu yıllar, İstanbul Aşiyen Müzesi, İstanbul.

Şehzade Abdülmecid Efendi, Osmanlı toplumunun yaşadığı o dönem ki siyasal ve psikolojik belirsizliği ifade etmesi bakımından, Tevfik Fikret’in *Sis* adlı şiirinden

esinlenerek, resim yapar. Sembolik anlatımı güçlü *Sis* şiiri gibi bu resim de Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecini ve meçhule gidişin kaçınılmazlığını anlatmaktadır (Bkz. Ekler: Tablo 2.4 ve Görsel 2.56).



Görsel 2.56. *Şehzade Abdülmecid Efendi, "Sis", tuval üzerine yağlıboya, 141,5 x 98,5 cm, 1901-1902, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyen Müzesi, İstanbul.*

19. yüzyıl boyunca, sarayda özel hocalar tarafından sanat eğitimi verilen Sultan I. Abdülmecid ve babası olan Sultan Abdülaziz gibi Şehzade Abdülmecid Efendi de sanat eğitimi almış; saray ressamı Fausto Zonaro ve Şeker Ahmet Paşa'dan aldığı resim eğitimi sayesinde sanatsal formasyonunu geliştirmiştir (Kahraman, 2013, s. 88). Geçmişte resim eğitimi alan sultanların ve bazı hanedan üyelerinin sanatı bir hobi ve kültürlenme eğitimi olarak benimsemelerine karşın, Şehzade Abdülmecid Efendi ressam olma kimliğini daha ön plana çıkardığı görülür. Şehzade'nin bu bilinçli tercihi, önemli yurtiçi ve yurtdışı sergi organizasyonlarına katılmasıyla görüldüğü gibi Osmanlı kültür ve sanat hayatında bir ilk

ve önemli bir adım olan Osmanlı ressamlar Cemiyet'inin onursal başkanlığını da yürütmesiyle anlaşılmaktadır. Geç dönem Osmanlı çağdaşlaşmasının somut bir örneği ve ilk elden tanığı olarak Şehzade Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* ve *Haremde Goethe* adlı resimleri Osmanlı hanedanının, sarayın ve üst tabakaların geçirdiği toplumsal değişimi göstermesi bakımından ilginçtir (Görsel 2.57 ve Görsel 2.58). Osmanlı hanedanlığı artık geleneksel değerlerini muhafaza etmekle birlikte Batı aristokrasilerin yaşamına benzer biçimde Batılı kültürel değerleri içselleştirmiştir (Kahraman, 2013. S. 89).



Görsel 2.57. Şehzade Abdülmecid Efendi, “Sarayda Beethoven”, tuval üzerine yağlıboya, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

Bununla birlikte Şehzade Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Beethoven* ve *Haremde Goethe* adlı resimlerinde kullanılan ana semboller bakımından, Osmanlı Devleti'nin Sultan II. Abdülhamid ve Alman İmparatoru II. Wilhelm dönemiyle başlayan iktisadi ve askeri işbirliğinin kültürel yansıması olarak Alman kültürünün iki önemli karakteri *Beethoven* ve *Goethe* üzerinden gösterge olarak ortaya çıkması ilginç bir rastlantıdır. *Harem'de Beethoven* ve *Harem'de Goethe* Abdülmecid Efendi'nin Batı müziğine ve edebiyatına olan ilgisini de göstermesi ve çok iyi bildiği bir konuları yansıtması açısından da önemlidir. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin *Harem'de Beethoven* adlı yapıt yaygın olarak *Saray'da Beethoven* adıyla tanınmaktadır. Aykut Gürçağlar'ın (2000) Halife Abdülmecid Efendi ve Harem'de Beethoven Düşündürdükleri adlı makalesine göre:

resimle daha önce anılan mekânın Dolmabahçe Sarayı olmadığı, Şehzade'nin Bağlarbaşı'ndaki Abdülmecid Efendi Köşkü'nün bugünkü yapısı içinde selamlık bölümü olan harem dairesi olduğunu göstermektedir. Resmin konusunun geçtiği mekânın doğru şekilde tespit edilmesiyle eserin adı *Harem'de Beethoven* olarak anılmaktadır (Gören, 2004, s. 39). Resimde yedi figür yer almaktadır. Resmin ön planında sağ tarafta yer alan, Osmanlı üst rütbeli üniforması ve koltuk üzerinde gelişi güzel bırakılmış kalpak, mont ve silah takımıyla koltukta oturan kişi muhtemelen Şehzade Abdülmecid Efendi'yi tasvir etmekte, Şehzade'nin önünde keman çalan kadın ise, *Harem'de Goethe* adlı resimdeki kadın modele çok benzemesinden dolayı, şehzadenin eşi Şehsuvar Kadınefendi'yi çağrıştırmaktadır. Resimde piyano (Ofelya-Hatça Kadın), keman (Şehsuvar Kadınefendi) ve viyolonsel çalan kişiler tarafından icra edilen eserin Beethoven olduğu, Abdülmecid Efendi'nin yanındaki yerde bulunan kitapçıktaki yazıdan anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Şehzade ile Şehsuvar Kadınefendi'nin ortasında duvara yakın biçimde duran büst heykeli de Beethoven'ın kendisidir. Resmin arka planında siyah bir silüet halinde Şehzade'nin babası olan ve küçük yaşta bir darbe sonucu tahtan indirilmiş Sultan Abdülaziz'in Charles Fuller tarafından yapılmış heykeli görülür (Gören, 2004, s.39-40; Ersin, 2009).



Görsel 2.58. Şehzade Abdülmecid Efendi, "Haremde Goethe", tuval üzerine yağlıboya, 123x 73cm, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.

Harem'de Beethoven adlı resimde yer alan batı kültürüne ait heykel, resim, müzik, dekorasyon nesnelere ve kişilerin giyim kuşamlarıyla Batı modernliğine öykünmedir.

Bunun yanında doğrudan ve dolaylı simgesel vurgularla kurulan alegorik anlatım, Johannes Vermeer'in *Ressam ve Atölyesi-Resim Sanatının Alegorisi* adlı resimdeki alegorik kurguyu çağrıştırmaktadır. *Harem'de Goethe* adlı resim ise, daha kapalı bir mekânda, antik Avrupai tarzda bir kanepeye uzanmış, ressama özel olarak mahremiyet hissi veren bir duruşla poz vermiş Şehsuvar Kadınefendi görülür. Şehsuvar Kadınefendi sağ elinde Goethe'nin bir kitabını, sol eliyle ise inci kolyesini tutmaktadır. Arka planda duvarda bir halı ve küçük bir fotoğraf görülür. Ön planda küçük oyma sehpanın üzerinde birkaç mektupla, cam vazo durmaktadır. Harem'de Beethoven resmi daha kamusal ve olayın örgüsü içinde bir anı temsil ederken, Harem'de Goethe, mekânın işlevsel yapısıyla tam bir bütünlük sağlamıştır. Osman Hamdi Bey'in Mihrap resmindeki kadın ve mekân ilişkisiyle, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Harem'de Goethe'si benzer olduğu kadar, içeriksel amaç bakımında örtük göndermeleriyle farklı bir anlatıma sahiptirler. Osmanlı çağdaşlaşmasında toplumsal üst tabakalarda seküler eğilimlerin artmasıyla birlikte figüratif resimde kadın imgesine karşı tutumların gevşemesiyle 19. yüzyılın sonlarından itibaren Türk sanatçıların resimlerinde simgesel anlatımın önemsendiği ve kadın imgesinin ana öznelere biri olarak tercih edilmeye başladığı görülür. Bu yönde, Osman Hamdi Bey'in *Rahle Önünde Kız* ve *Mihrap-Yaratılış* adlı eserleri, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin *Harem'de Goethe'si* ve Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* (Görsel 2.59) adlı eseri, önemli yapıtlar arasındadır.



Görsel 2.59. Halil Paşa, “Uzanan Kadın”, tuval üzerine yağlıboya, 41x 60cm, 1894, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

2.2. I. Dünya Savaşı Ortamında Toplumsal, Siyasal, Kültürel Durum ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Yıkılışı

2 Kasım 1889 tarihinde Alman imparatoru II. Wilhelm'in II. Abdülhamid'in davetlisi olarak İstanbul'a gelmesi Osmanlı dış siyaset dengesi açısından önemlidir. Böylelikle, Almanya ve Osmanlı İmparatorlukları arasında Fransa, İngiltere ve Rusya devletlerine karşı iki ülke arasındaki askeri, iktisadi ve siyasi yönden stratejik işbirliği görünür hale gelmişti. Daha önce değinildiği gibi, bu stratejik işbirliği sayesinde Osmanlı devleti, askeri, ekonomik, teknolojik ve eğitim alanlarında hızlı bir yenileşmeye girmiş, bu yenileşme ve gelişmenin etkileri 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar sürmüştür.

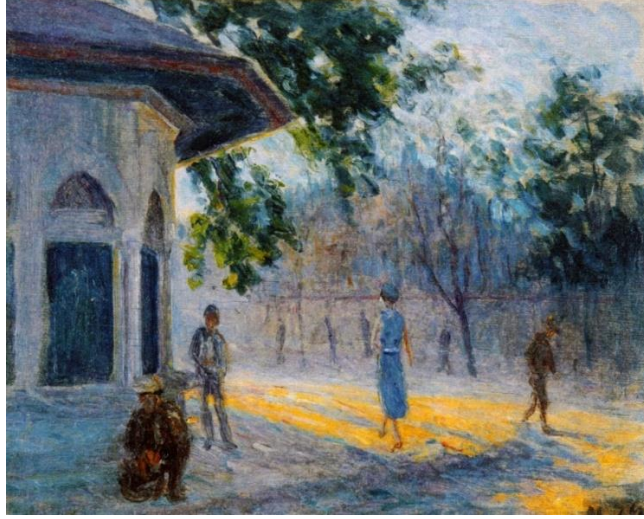
II. Wilhelm ve maiyetindeki heyetle İstanbul'daki bu ilk ziyaretlerinde; Beyoğlu'ndaki Protestan Kilisesi, Topkapı Sarayı, Müze-i Hümayun, Sanayi-i Nefise ve Harbiye Mekteplerini, Ayasofya ve Süleymaniye Camilerini gezmişler. Yıldız Sarayı'nda imparator ve Alman heyeti onuruna verilen ziyafetler sonucunda iki ülkenin ileride gelişecek olan ticari ve askeri ilişkilerin temeli atılmış oldu. 1898 ve 1917 yıllarında II. Wilhelm'in yapmış olduğu diğer ziyaretler sonucu, Osmanlı İmparatorluğu'nun üzerinde askeri ve siyasi anlamda Alman nüfuzu daha da yoğunlaşmıştır (Karacagil, 2013, s.113-115).

II. Meşrutiyet döneminde özellikle 1912 yılı Meclis-i Mebusan vekilleri seçimi ile 1913 Bab-ı Ali baskını sonrası İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin devlet yönetimine tam hâkim olmuştu. Özellikle 31 Mart olayların bastırılmasında önemli bir rol üstlenmiş Mahmut Şevket Paşa'nın sadrazamlık görevini yürütürken suikast sonucu öldürülmesi İttihatçıların tüm muhalif unsurlara karşı cadı avı başlatarak baskı uygulamasını doğurdu. Böylelikle ülke içi siyasal yaşamda militer-otoriter bir zemin hazırlanmış oldu (Çavdar, 2008, s. 139-146). Ayrıca, Trablusgarp ve Balkan Savaşları'nın olumsuz etkileriyle Almanya ile ilişkiler siyasi-askeri ittifak yönelimi gittikçe artmıştı. Osmanlı İmparatorluğu'yla ve Alman İmparatorluğu arasındaki askeri ittifak yakınlaşmasında, 1908 yılında emperyalist devletlerin kendi aralarında yaptığı *Reval Görüşmeleri* esnasında İngiltere, Fransa ve Rusya'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanıp paylaşılmasında Almanya Devleti'nin yer almaması önemli bir rol oynamıştır. Cemiyet, Almanya'ya stratejik ilişkileri kuvvetlendirmek için, Trablusgarp ve Balkan Savaşlarında bozguna uğrayan Osmanlı ordusunun ıslahını yapmak üzere Alman askeri uzman ve

kurmaylardan oluşan bir heyet çağırılmış, ordunun önemli mevkilerinde görevlendirmiştir. Ekonomik ve askeri işbirliği Osmanlı Devleti'ni Almanya'ya daha bağımlı hale getirmiş, 2 Ağustos 1914 tarihinde imzalanan gizli Türk-Alman İttifak Antlaşmasıyla iki ülke I. Dünya Savaşında müttefik olmuşlardı. (Karacagil, 2013, s.113-115).

I. Dünya Savaşı sırasında İttihat ve Terakki Cemiyeti ve önderleri, toplumsal ve siyasal muhaliflerin sindirerek pozitifist ve seküler anlayışta politik hedeflerini sorunsuz uygulayacakları bir ortam yaratmışlardı. Yalnız muhalefetten çekinilmediği için değil, din taassubunun da baskı altına alınması sayesinde bu serbestlik elde edildi. Arap yarımadasında Şerif Hüseyin önderliğinde ayaklanma başladıktan sonra Arapların I. Dünya Savaşında Osmanlı Devletine karşı aldıkları olumsuz tavırlar İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından daha iyi anlaşılmalı, Türk Milliyetçiliği söylemleri daha yüksek sesle dillendirilerek Liberal, İslamcı, etnik sınıfsal siyasi düşüncelere ve dini geleneklere karşı mücadelelerini artırmaya başlamışlardı. Toplumsal yapıda seküler ve ulusal değerlerin eğitimden ekonomiye, hukuktan kültürel hayata kadar tüm alanlara nüfuz etmesi için büyük bir gayret için girilmiş ve politikalar uygulanmıştır. I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'ni ekonomik, siyasi ve toplumsal açıdan en çok zorladığı dönemde bile çağdaşlaşma çabaları yönünde Modern Cumhuriyet Türkiye'sine miras kalacak bir dizi reform uygulamaları devam ettirilmiştir. 1916 İttihat ve Terakki Kongresi'nde alınan kararlarla bütün Şer'iyehane mahkemeleri Şeyhülislâmlık makamından ayrılıp, 1917 yılında Adliye Nezareti'ne bağlanarak hukuk alanının laikleşmesi yönünde çok önemli bir adım atılmış oldu. İttihat ve Terakki'nin çağdaş, burjuva zihniyetinin bir sonucuydu. Bundan dolayı ülkede şeriat hukuku devam ettikçe, Avrupalıların bunu ileri sürerek Türk mahkemelerinin yetkisine itiraz etmeleri kolaylaşıyordu. Özellikle ticaret hayatında Avrupa hukuk sistemiyle İslam hukuk sistemi arasında yaşanan ikilikler birçok ihtilafların çözümünde Osmanlı Devleti aleyhine işlemekteydi. Özellikle Osmanlı şehirlerinin nüfusunun artması, Almanya desteğiyle canlanan ticaret sayesinde okumuş ve ekonomik refah düzeyini arttırmış Osmanlı orta sınıf memur, aydın burjuvazisiyle birlikte feminist hareketlerin yoğun baskıları sonucu, Türk Medeni kanunun ilk temeli sayılabilecek bir uygulama olan, Hukuk-u Aile Kararnamesi hukuki alanda laik çağdaşlaşmanın ilk adımlarından biriydi. Bu kararname, Müslüman ve gayrimüslim tüm Osmanlı toplumunun aile hukukunu düzenleyen bir sistem getirmekteydi. 1917 yılında çıkarılan *Medaris-i İlmiye Hakkında Kanun* düzenlemesiyle medreselerin çağdaş din

eğitimi kurumları haline dönüşmesi hedeflenmiş, Ders programlarına müspet ve doğal bilimleri, Batı dilleri okutulması düşünölmüştür. Cumhuriyet döneminde uygulamaya konulacak Harf devriminin önceli olan ve kültürel anlamda millileşme için önemli bir adım sayılabilecek Osmanlıca harflerinin Türkçe ses yapısına daha uygun hale getirmek için gösterilen çabalardır. Hatta 1911 yılında *Türk Ocağı* çevresinde kurulmuş olan *Islah-ı Huruf Cemiyeti*'nde Hüseyin Cahit Latin alfabesine geçilmesini önerenlerden biriydi. I. Dünya Savaşı öncesi Harbiye Nazırı Enver Paşa, ordu içinde alt birim ordu birliklerinde talimgâh emirlerinin daha iyi okunmasını sağlamak için, Arap harflerin bitişik değil de, Latin harfleri gibi ayrı ayrı yazıldığı bir denemeye girişmiş, fakat bu konuda kayda değer ilerleme sağlayamamıştı. Osmanlı Devleti'nin ve II. Meşrutiyet yönetimin sonlarına doğru insani kaynak açısından erkeklerin büyük bir kısmı cephelerde savaşmak zorunda kaldığı için iktisadi çalışma hayatında istihdam sorunu ortaya çıkmıştı. Bu sebeple istihdam sorunun çözmek için Osmanlı kadını iş hayatına daha çok sokuldu. Öğretmenlik, hemşire ve ebelik mesleklerin yanında, askeri fabrikalarda, devlet dairelerinde, belediye işlerinde, tarlada, kadın istihdamı artmaya başlamıştı. Örneğin, Harbiye Nezareti'nin himayesinde kurulan *Kadınları Çalıştırma Cemiyeti* üyesi yaklaşık 6000 ile 8000 arası kadın işçiler ordu için üniforma, çamaşır, kum torbaları gibi askeri malzemeleri hazırlıyorlardı. Hatta o dönem Osmanlı yapısı için radikal bir öneri olarak savaş esnasında Kadın Taburu bile kurulmuştu. Kültür ve eğitim alanında kadınların daha aktif bir şekilde dâhil oldukları görölmüş, İnas Sanay-i Nefise Mektebi, Darülfünun gibi yüksekokullarda okumaya başlamıştı. İstanbul gibi merkezlerde kent yaşamının kamusal alanlarında kadınların sosyal yaşantılarında, kılık ve kıyafetlerinde kısmi bir özgürlük ortamı oluşmaya başlamıştı. Darülbeydi'nin (İstanbul Şehir Tiyatroları) kurulmasıyla hem gösteri sanatlarının ulusallaştırılma çabası arttırılmış hem de Müslüman kadınların oyuncu olarak sahne kadrolarında çalışmasındaki engeller kaldırılarak Osmanlı toplumunun feodal, gelenekçi bakış açısıyla kadına biçtiği konumun tabusu böylelikle yıkılmıştı(Görsel 2.60 ve Görsel 2.61) (Akşin, 2007, s. 63-64).



Görsel 2.60. Nazmi Ziya Güran, “Üsküdar’da Sabah”, tuval üzerine yağlıboya, 33x 41cm, 1917, Özel Koleksiyon.



Görsel 2.61. İbrahim Çallı, “Adada Çamlar Arasında”, tuval üzerine yağlıboya, 110x 75cm, 1917, Özel Koleksiyon.

II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte özellikle, 1914 yılında kadın hareketlerinin siyasal ve toplumsal baskısının etkisi, daha önce Osmanlı üst bürokrasında bazı ailelerin kızların okumasına teşvik etmeleri, ayrıca kadınların bireysel çabalarla öğrenmeye çalıştıkları

resim ve sanat dersleriyle, genel anlamda okullarda kızların sanat eğitimi görmeleri için çabalar görülür. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde ressam ve resim sanatıyla ilgili tartışmaların yanında kadınlarla ilgili konuların geçtiği görülür. Ayrıca kızlar için açılan liselerde resim dersleri verecek kadın öğretmen sorunu gündeme gelmiştir. Bu sorunların ve isteklerin çözümü için Darülfünun'da bir resim dershanesi oluşturularak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde, kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Darülmuallimatlar'dır. İstanbul Darülmuallimatı'nda, Müfide Kadri ve Mihri Müşfik gibi iki kadın ressamın orada eğitimci olmaları, inas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hazırlayıcısı olmuştur. Otuz beş öğrenciyle eğitime başlayan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim ve heykel bölümlerinin ders programında, her biri otuz iki dersten oluşan menâzır, teşrih ve sınıt-ı nefise tarihi olmak üzere üç program yer almaktadır. Okulun resim bölümünde Ali Sami Boyar ve Mihri Müşfik'in hocalık yaptığı iki atölyede ders verilir Ali Sami, 1915'in ekim ayında okuldan ayrılınca yerine 24 Mart 1915 tarihinde Aznif Hanım atanmıştır. Okulun ilk müdürü, Halide Edip'in ilk eşi Salih Zeki Bey olmuş; sonrasında Mihri Müşfik (Görsel 2.62) , Ömer Adil Bey ve Cemil Bey müdürlük görevlerini sürdürmüşlerdir (Pelvanoğlu, 2011, s.45-48) .



Görsel 2.62. Mihri Müşfik, "Portre", tuval üzerine pastel, 116 x 89 cm, 1894, İstanbul Modern Koleksiyonu, İstanbul.

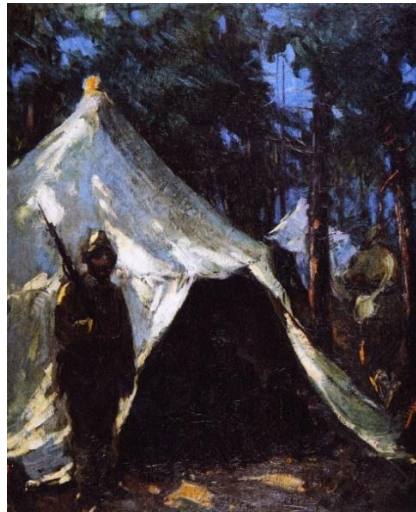
II. Meşrutiyet dönemi başlarından itibaren yaşanan kısa süreli ekonomik canlanmayla kültürel ve sosyal hayatın hareketlendiği görülür. Bu bağlamda tiyatro ve operanın yanında yeni sanat türü olarak sinema gösterilerine de Osmanlı toplumunun ilgisi artmaya başlamıştı. Bu eğilim sayesinde Osmanlı Sarayı dışında Pera bölgesinde sinema gösterileri yaygınlaşmaya başlamıştı. Osmanlı toplumu tarafından tıpkı dünyadaki gelişmeyle eşzamanlı biçimde kabul edilmiş olup; böylelikle Osmanlı'da sinema kitlesel bir eğlence türü olmaya başlamıştı (Temel, 2015, s.777-779). İttihat ve Terakki iktidarı sinemanın kitlesel ve propaganda gücünü kısa zaman içinde fark etmiş ve bu alanı devlet eliyle yönlendirmek için bir sinema kurumu oluşturmayı hedeflemişlerdi.

Bunun için, 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulur. Birinci Dünya Savaşı'na katılan ülkelerin sinemayı bir silah olarak kullandığına tanık olan Enver Paşa, Almanya'da gördüğü gibi, orduya bağlı bir sinema kurumunun oluşturulması emrini vermiş, bu kuruluşun başına da 1896'da İstanbul'da ilk film gösterimini yapan, Pathe Film Makineleri Türkiye Mümessili Sigmund Weinberg getirilmiştir. Türkiye'nin ilk sinema yapım şirketi olan Merkez Ordu Sinema Dairesi, askeri amaçlarla kurulduysa da, yeterli donanımın ve uzman kişilerin olmaması nedeniyle sadece bazı kısa belgeseller çekilebilmiş, istenen amaca ulaşamamıştı. Ancak bu arada Weinberg, Harbiye Nezareti'nden izin alarak ilk konulu filmlerin de çekimlerine başlar. Türk sinemasının ilk konulu film denemesi olan *Leblebici Horhor Ağa* (1916) ordudan ücretsiz olarak sağlanan aygıtlarla gerçekleştirilmiştir. Ancak 1916'da Osmanlı devleti ile Romanya arasında savaşın başlaması, Romen uyruklu Weinberg'in görevine son verilmesine sebep olur ve yerine ilk Türk sinemacılarından Fuat Uzkınay geçer (Evren, 1995'ten aktaran, Maktav, 2013, s. 5).

Tanzimat döneminin sonlarından başlayarak Osmanlı Devleti'nde plastik sanatlar alanında, Osman Hamdi Bey, Şehzade Abdülmecid Efendi, gayrimüslim, Levanten ve yabancı sanatçılar haricinde asker kökenli Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulut, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid gibi ressamların hâkim olduğu görülür (Başkan, 2009, s. 189). 1883 yılında Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından sonra resim sanatı alanının sivil Osmanlılara açılmış olması yeni kuşak sanatçıların yetişmesini sağlamıştı. Bu yeni kuşak sanatçılar arasında *Çallı Kuşağı* veya *1914 Kuşağı* diye adlandırılan: İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Feyhaman Duran adlı ressamlar, II. Meşrutiyetin son dönemleri ile Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk dönemlerinde sanat alanında aktif biçimde önemli bir rol üstlenmişlerdir. Çallı kuşağı sanatçıları da ilk dönem asker kökenli ressamlar gibi yurtdışına ihtisas eğitimi için gönderilirler. Paris'te Jean Paul Laurens ve Fernand Cormon atölyelerinde 1908 ile 1914 yılları arasında eğitim görmüşlerdi. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda geri dönmek zorunda kalmışlardı. Yurda dönen Çallı

kuşağı sanatçıları, Sanay-i Nefise Mektebi ilk hocalarının emekli olmalarıyla boşalan öğretim kadrolarında çalışmaya başlamışlardır. Böylelikle Çağdaşlaşma sürecinin insani kaynağı olarak yabancı ve gayrimüslim Osmanlı yurttaşların yerini II. Meşrutiyet dönemi her alanda *millileşme* ülküsü etrafında Türk insanı almaya başlamış oldu (Tansuğ, 1993, s. 118-121). Asker kuşak ressamlar öncülüğünde başlayan Batılı sanat anlayışının ulusallaştırılma süreci, Çallı Kuşağı ve Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi asker kuşak ressamlar aracılığıyla Erken Dönem Cumhuriyet Türkiye'sine aktarılmaya devam edecektir.

I. Dünya Savaşı'nın ortalarında yaşanan muharebelerin etkisiyle Türk toplumunda bir milliyetçi seferberlik ruhu yükselmeye başlamıştı. Siyasal ve kültürel hayatta başlamış olan milliyetçi söylem resim alanında da yerini almaya başlamıştı. 1917 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından, tıpkı Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşundaki amacı güdecek şekilde I. Dünya Savaşı'nda gösterilen kahramanlıkların ve savaş koşullarının yansıtılması için İstanbul Şişli semtinde bir resim atölyesi kurulması istenir. Çallı kuşağı ressamların katıldığı bu resim atölyesinde yapılmış resimlerin, bir sergi organizasyonu ile Osmanlı Devletinin müttefiki olduğu ülkelerde sergilenmesi de düşünüldü (Tansuğ, 1993, s. 151-152). Şişli atölyesinde yapılan resimler sayesinde Türk resim sanatı açısından, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemlerini içine alan önemli sayıda envanter yapıtlar oluşmasını sağlamıştı (Görsel 2.63, Görsel 2.64 ve Görsel 2.65).



Görsel 2.63. İbrahim Çallı, “Nöbette Bir Nefer”, tuval üzerine yağlıboya, 60x49cm, 1916, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, İstanbul.



Görsel 2.64. Mehmet Ruhi Arel, “Çanakkale Zaferi”, tuval üzerine yağlıboya, 1917.



Görsel 2.65. Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, tuval üzerine yağlıboya, 124x150 cm, 1914, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

1918 yılında I. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Osmanlı Hanedanlığı, İttihat ve Terakki Cemiyeti yöneticileri imparatorluğun çöküşünün önlenemeyeceğini fark etmişler; ülke için kaçınılmaz son gelmişti artık. Osmanlı Devleti ve Müttefiklerin yenilgisi sonrası, 30 Ekim 1918 yılında Mondros Mütarekesi İmzalandı. Bu mütareke sonrasında İtilaf devletleri, 1908 yılında gerçekleştirdikleri *Reval Görüşmelerinde* aldıkları gizli anlaşmalardaki kararlarla Osmanlı İmparatorluğu'nu parçalamaya ve işgal etmeye başlamışlardı. İngiltere'nin İstanbul'u işgali ve 1920 yılında Meclis-i Mebusan'ın kendini feshetmesiyle 1908 ve 1920 yılları arasındaki Meşrutiyet rejimi ile İttihat ve Terakki yönetimi son bulmuştur (Çavdar, 2008; Akşin, 2007). 1919 yılı Mayıs ayında İzmir'in işgali sonrası Gazi Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan bağımsızlık savaşının kazanılması sonucu 1923 yılında Cumhuriyet Türkiye'sinin kurulmasıyla Osmanlı İmparatorluğu son bulmuştur.

SONUÇ

Geç Osmanlı dönemi çağdaşlaşması, 18. yüzyıl ortalarında *Islahat Hareketleri*yle başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar devam eden, *Tanzimat* ve *I.-II. Meşrutiyet* dönemlerinde toplum ve devlet yapısında uygulamaya konulan, siyaset, hukuk, iktisat, sağlık, kültür ve eğitim alanlarını kapsayan reform ve yenileşme sürecidir. 1918 yılında I. Dünya Savaşı'nın sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına kadar devam eden Osmanlı çağdaşlaşması, Kurtuluş Savaşı'yla modern Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurulmasından sonra da Osmanlı devletinden kalan bazı kurumsal alt yapı ve insan kaynaklarıyla 20. yüzyılın ilk yarısına kadar devam ettirilmiş ve yaklaşık 250 yıllık süreyi kapsayan zorlu bir süreci içermektedir. Bu sürecin başlamasındaki ilk temel nedensellik: Osmanlı Devleti'nin daha çok din referanslı yapıyla sürekli çatışma halinde olduğu Batı karşısında varlığını sürdürebilme ve rekabet ettiği karşı kültürün gerisinde kalmama çabasıdır. Osmanlı yöneticileri ve toplumu, Batı toplumlarının yaşamış olduğu köklü değişimleri algılamakta zorlanmıştır. Osmanlı yöneticileri, tarihsel süreç içinde askeri ve siyasi alanda yaşanan bir dizi acı tecrübeyle Batı devletlerinden iktisadi ve siyasi açıdan geri kalmış olduklarını fark etmişlerdi. Avrupalı emperyalist devletlere karşı 18. yüzyıl sonlarına doğru fark edilen bu geri kalmışlık durumunu kapatmak için, bir dizi reformlar uygulanmaya konmuştur. Kimi zaman öncelik sırası değişse de bu reformlar, askeri, siyasi, iktisadi, toplumsal ve kültürel alanları kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Osmanlı hanedanlığı ve elitleri tarafından belirlenen politika ve stratejilerin esası Osmanlı Devleti'nin geniş bir coğrafyada hâkimiyetini sürdürmek ve askeri bir güç olarak menfaatlerini muhafaza etmektir. Bunu sağlayabilmek için öncelikle reformlar askeri ve teknik alanları kapsayacak şekilde yapılmış, bu reformlarla Batılı emperyalist devletler karşısında gerilemeye başlayan devletin gücünü yeniden sağlamak hedeflenmiştir.

Osmanlı çağdaşlaşma çabası için, yapılan yöntem ve reformlar, örnek aldığı modelin farklı kültürel ve siyasal kimlikler olması sebebiyle çelişkili bir durum yaratmıştır. Bu bağlamda, bu süreç örnek aldığı modelden dolayı kimi zaman bir başka adlandırma olan *Batılılaşma* kavramıyla da ifade edilmiştir. Bazı araştırmacıların *Batılılaşma* tanımını, kültürel ve dini kimliği İslam kaynaklı olan Osmanlı Devleti yöneticilerinin çağdaşlaşma niyetlerinde Batı uygarlığının kültürel ve toplumsal yaşayışlarından etkilenmeyeceklerini düşünüp, sadece teknolojik gelişmelerini almakla

sorunların çözülebileceği yanılgısına kapılmalarından dolayı bir benzeme, taklit etme süreci olduğunu belirtmek için kullanılmaktadır. Esasında, İran, Çin ve Japonya gibi Batı dışı çağdaşlaşma süreçlerini yaşayan toplumların bu taklit etme veya benzeme süreci yaşamaları örnek alınan modelin doğası gereği kaçınılmaz olmuştur. Osmanlı çağdaşlaşmasının bilimsel ve teknolojik alt yapısının yetersizliğinin sonucu olarak; Batı toplumlarının çağdaşlaşma dinamiklerinin aksine, diğer Doğu toplumlarının deneyimlerine benzer şekilde Osmanlı toplumunun çağdaşlaşma deneyimi dünyayı algılama ve yorumlama yaklaşımındaki farklılıktan dolayı üretim ve geliştirme aşamalarına sahip olamadığı teknolojiyi ithal edip, kullanmakla sınırlı kalmıştır. Batı toplumlarının yaşamış olduğu siyasi, bilimsel ve iktisadi devrimlerin sonucunda kendi toplumsal üst yapılarındaki dönüşümler, doğal bir sebep-sonuç ilişkisi nedenselliğiyle var olurken, Osmanlı çağdaşlaşma sürecinin başlarından itibaren Osmanlı toplumunun kültürel, siyasi ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılayacak üretim teknolojileri, kendi sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik dinamikleri tarafından belirlenmemiştir. Özellikle Osmanlı hanedanlığı ve üst bürokrat yöneticileri, devletin ve toplumun hızlı bir biçimde çağdaşlaştığını ve yenileştiğini gösterebilmenin yöntemi olarak Avrupalı yaşam tarzını, mimarisini, sanatını, giyim kuşamını vb. kullanmayı tercih etmişlerdi. Weberyenci yaklaşımla ifade edilecek olursa, uzun yıllar gelenekçi, durağan ve feodal özelliklerini muhafaza eden Osmanlı toplumunda sosyolojik ve siyasi değişimin sağlanabilmesi II. Mahmud, II. Abdülhamid gibi sultanlarda vücut bulan *rasyonel, gelenekçi* veya *karizmatik otorite* tarafından Batı teknolojisi, kültürü ve toplumsal biçimleri yukarıdan aşağıya doğru benimsetilme çabalarıyla olmuştur.

Çağdaşlaşma süreci genel hatlarıyla üç evre etrafında: birincisi, Sultan III. Ahmet, III. Selim ve II. Mahmud dönemlerini kapsayan, ağırlıklı bir biçimde askeri ve idari alanlarda yapılan reformlarla *başlangıç ve hazırlık evresi*; ikincisi, Sultan I. Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerini kapsayan, hukuki, siyasi ve kültürel alanlarda yapılan ıslahat ve reformlar sonucu *anayasal ve hukuk devleti* olma yolunda *kurumsallaşma evresi*; üçüncüsü, Sultan II Abdülhamid ve İttihat ve Terakki iktidarını kapsayan dönemdeki, iktisadi bağımlılık-bağımsızlık, dini koruma-sekülerleşme, ilerici-gerici gibi siyasi ve ekonomik ihtilafların yaşandığı *siyasi çatışma, kapitalist ekonomik sisteme eklenme evresi* olarak tanımlanabilir. Genel olarak bu üç evrede çağdaşlaşmanın görünür kılınması

için sanat ve kültür işlevsel alan olarak hem eğitim kurumları bağlamında hem de ekonomik bağlamda Osmanlı yöneticileri tarafından önemli ölçüde desteklenmiştir.

Sanat ve kültürel boyut açısından Osmanlı çağdaşlaşmasının birinci aşaması olan *başlangıç ve hazırlık evresinde*; Sultan III. Ahmet, III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde, Fransa ve Hollanda'nın başını çektiği yabancı sefaret görevlileri ve seyyahlar aracılığıyla Batı kültür ve yaşam biçimi etkisini göstermeye başlamıştır. Osmanlı yöneticilerinin daimi elçilik kurumlarını faaliyete geçirerek, Batı'da var olan yenilik ve gelişmeleri yakından takip etmiş. Böylelikle Osmanlı sefirleri aracılığıyla yabancı askeri, bilim ve sanatla ilgili uzmanlar getirilmiş ve bu uzmanlar sayesinde askeri mühendislik ve tıp okullarında ıslahatlar yapılmıştır.

Osmanlı sarayında Nakkaşhane'de nakkaşlar geleneksel sanat formlarında ve minyatürde klasik şematik biçim ile stilizasyondan uzaklaşarak, 18. yüzyıl sonlarından itibaren yabancı seyyah ressamlar aracılığıyla görmeye başladıkları tuval resimlerden etkilenmişler ve bilimsel olmayan perspektif görünümlü ışık gölge etkileriyle hacimli figüratif çalışmalar yapmışlardır. *Mekteb-i Tıbbiye, Mühendishane-i Berrî-i Hümayun, Mekteb-i Harbiye-i Şahane* gibi askeri ve tıp okullarında temel eğitim düzeyinde verilen resim ve perspektif dersleri Osmanlı pentür resminin ilk temel ve önemli bir aşamasını oluşturmuştur.

1830'lu yılların ortasından başlayarak ilk kuşak asker ressamların Fransa, İngiltere ve İtalya'da resim ve askeri alanda ihtisas eğitimlerini almaya başladıkları görülür ve 1850'li yılların sonundan itibaren Osmanlı ressamları eserler vermeye başlamışlardır. Bu ilk kuşak asker ressamlardan önce Osmanlı saray çevresi ve resim alanında yabancı, Levanten ve gayrimüslim sanatçıların ağırlıkları hissedilir. İlk dönem Osmanlı çağdaşlaşmasında, Refail Manas, Zenop Manas, Sebuhan Manas, Rupen Manas ve Kapıdağlı Konstantin gibi gayrimüslim Osmanlı tebaası nakkaş-ressamlar ilk defa batı tarzında yağlıboya padişah portreleri ve soyağacı şeklindeki padişah portreleri yapmaya başlamışlardır. Özellikle Manas ailesi, uzun yıllar Osmanlı hanedanlığına hem sefaret görevlisi hem de saray ressamı olarak hizmet etmişlerdir. II. Mahmud yağlıboya tuval portresini devlet dairelerine astırması ile birlikte yapmış olduğu idari ve askeri reformların resimlerini yaptırarak sanat alanında devletin öncülüğünde ilerici bir adım atılmasını sağlamıştır.

Osmanlı çağdaşlaşmasının ikinci aşaması olan *anayasal ve hukuki kurumsallaşma evresinde*; Sultan I. Abdülmecid ve Abdülaziz'in yapmış olduğu ticari ve siyasi alanlardaki Tanzimat ve ıslahat fermanlarıyla Osmanlı Devleti tebaası tüm etnik ve dini topluluklar olarak eşit vatandaşlıkla tanımlanmış; temel hak, can ve mal varlıkları güvenceye alınmıştır. Eşit vatandaşlık, temel haklar, can ve mal varlıklarının devlet tarafından güvenceye alınması, kurumsal ölçekte kurulan yeni yargı organlarıyla uygulamaya konmuştur. Sanat ve kültür alanında batılılaşma etkisi en çok Sultan Abdülaziz döneminde görülür. İstanbul onun döneminde yabancıların ve gayrimüslim toplulukların ekonomik gelişmişlikleriyle kozmopolitleşmeye başlamıştır. Osmanlı büyük liman şehirlerinde azınlık boyutunda olsa da burjuvazinin artmaya başlamasıyla birlikte sanat ve kültür hayatında canlılık başlamış, özel tiyatro, resim sergilerinin, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış çeviri kitap ve romanların ilk örnekleri görülmüştür. Bu dönemle birlikte Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hoca Ali Rıza ve Osman Hamdi Bey gibi Türk ressamlar ilk eserlerini vermeye başlamıştır. II. Mahmud'un kendi portresini yaptırarak devlet binalarına astırmasıyla resmileşen sanat politikası, Sultan Abdülaziz'in 1871 yılında İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'e yaptırdığı at üzerinde bir heykeliyle sanat alanında ve Osmanlı kültüründe var olan bir tabuyu yıkma çabası olarak önemlidir. Bu adım sayesinde ileride kurulacak olan Sanay-i Nefise Mektebi'nde heykel derslerinin verilmesinin önündeki engelin gevşetilmesi sağlanmıştır. Osmanlı çağdaşlaşmasının hazırlık ve kurumsallaşma evrelerinde az sayıda gayrimüslim ve yabancı ressam dışında genelde Osmanlı ressamları eserlerinde eleştirel bakış açısından kaçınmış, figüratif, natürmort ve manzara türlerinde çalışmalar üretmişlerdir.

Osmanlı çağdaşlaşmasının üçüncü aşamasında, uzun iktidar dönemiyle Sultan II. Abdülhamid ve militer-parti devlet yönetimi anlayışında İttihat ve Terakki iktidarı hüküm sürmüştür. 1877 ile 1918 yılları arasında geçen her iki iktidar döneminde iktisadi bağımlılık-bağımsızlık, dini koruma-sekülerleşme, ilerici-gerici gibi siyasi ve ekonomik ayrışmalar etrafında yoğun mücadeleler yaşanmıştır. Bu açıdan bakıldığında zaman, Osmanlı çağdaşlaşmasındaki bu aşamaya *siyasi çatışma, kapitalist ekonomik sisteme eklemlenme evresi* denebilir. 19. yüzyıl başından Tanzimat dönemi ortalarına kadar çağdaşlaşmanın insani kaynakları batı kökenli uzmanlar ve sanatçılar olmuştur. Bu tercihle Batı kültürü ve sanatı anlaşılmaya çalışılmıştır. Tanzimat ve ıslahat hareketleriyle Osmanlı eğitim ve

hukuk sistemi modernleştirilmeye çalışılmış, bu dönemde yapılan reformlar sayesinde özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun azınlıkları lehine ekonomik ve siyasi kazanımlar ortaya çıkmıştır. Osmanlı toplumunun kırsal yaşantısında ise kayda değer bir ilerleme sağlanamamış aksine refah seviyesinde hızlı bir düşüş görülmüştür. Tanzimat dönemi sonlarına doğru yaşanan ekonomik dar boğaz ile 1875 yılında yaşanan ekonomik buhran ve 93 Harbi sonrası başlayan Rumeli'den göç dalgası, Osmanlı Devleti'nde hâkim toplumsal tabaka olan Türk ve Müslüman toplum içinde muhalif güç birikmesine sebep olmuştur. Bu koşullar altında Osmanlı yöneticileri, Batı devletleri tarafından telkin ve yer yer zorlamalarla yapılan ekonomik ve siyasi reformlara şüpheyle bakmışlardır. Özellikle II. Abdülhamid döneminde siyaseten ve ekonomik anlamda bağımlılıktan kurtulmak için milli politika ve stratejiler geliştirilmeye çalışılmış, fakat kısmi alanlar dışında genel olarak başarılı olunamamıştır. Ayrıca, siyasi gerilimin artmasıyla devletin kurtarılmasına dönük fikir ve siyasi muhalefet artmış *Yeni Osmanlılar*'dan *Jön Türklere* ve nihayetinde *İttihat ve Terakki Cemiyeti*'ne evrilen muhalif hareketlere karşı, II. Abdülhamid baskıcı politikalar uygulamış ve mutlak otoriter yönetim anlayışıyla uzun bir süre iktidarını muhafaza etmiştir.

Osmanlı çağdaşlaşmasının üçüncü aşamasında, tıpkı Sultan I. Abdülmecid ve Abdülaziz tarafından devletin hukuki ve idari yapısında yapılan reformlarla modern bir kamu yönetimi anlayışıyla kurumsallaşmanın temelleri atılmış, II. Abdülhamid öneminde bu kurumsal çabalar genişletilmiştir. II. Abdülhamid dönemi için en kayda değer reformlar, eğitim kurumlarının yaygınlaştırılması, sanat ve kültür kurumlarının eğitim vermeye başlamasıdır. Müze-i Hümayun'un kurulmasıyla arkeoloji ve müzecilik alanındaki gelişmelerin yanında askeri ve sivil okullarda sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla İstanbul sanat alanında ağırlığını koymuştur. 1883 yılında akademik anlamda sanat eğitimi sağlamak için Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulması Türk resim sanatının kurumsal temelini sağlamlaştırmış, II. Meşrutiyet döneminde kadınların aktif bir biçimde feminist yaklaşımları sonucu ve toplumsal cinsiyet alanında çağdaşlaşma göstergelerinden biri olarak, 1914 yılında İnas Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla da kurumsallaşma süreci daha güçlenmiştir. İdari ve hukuk alanındaki kurumsallaşmaya koşut olarak yapılan eğitim kurumlarına dair reformlar, Osmanlı toplumunun okuma yazma oranını biraz yükseltmiştir. Osmanlı toplumu içinde köylü ve çiftçi olarak yaygın bir kitleyi oluşturan ve reaya denilen toplumsal tabakaların yanında öğretmen, doktor

bürokrat askeri ve sivil memurlardan oluşan alt orta sınıfa mensup aydın sınıfın oluşmasını sağlamıştır. Bu aydın kesim edebiyat, fikir ve sanat alanında önemli roller üstlenmiş, Osmanlı kültür ve siyasal ortamında görüşleriyle eleştirel yaklaşımlar sergilemişlerdir. II. Meşrutiyet, Tanzimat boyunca sanat alanında insana yapılan yatırım ve eğitimlerin sonucunun alındığı dönemdir. Bu dönemde, ikinci ve üçüncü kuşak asker ve gayrimüslim sanatçıların olgunluk eserlerini vermeye başladığı görülür. Osmanlı toplumunda çağdaşlaşmanın etkilerini dolaylı ve doğrudan yansıtması bakımından Osman Hamdi Bey, Fausto Zonaro, Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Şehzade Abdülmecid Efendi, Hüseyin Avni Lifij, Simon Agopyan, Mıgırdiç Civanyan, Mehmet Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran Hikmet Onat, Mihri Müşfik, Müfide Kadri gibi sanatçıların rolleri büyüktür.

Sonuç olarak, Osmanlı çağdaşlaşması başlangıç aşamasında toplumsal, ekonomik, teknolojik ve insan kaynaklarının yetersizliklerine rağmen kültürel ve sanatsal alanı ikinci plana atılmadan devam etmiştir. Tüm bu olumsuz koşullar altında, ekonomik az gelişmişliğin getirdiği sebeplerden dolayı sanat piyasasının olmaması ve İstanbul gibi çok az sayıdaki gelişmiş Osmanlı kentlerinde kısıtlı bir biçimde varlığının sürdürmesine karşın, II. Meşrutiyet dönemi sanatçıların bireysel çabaların sayesinde sanat ve kültür alanında önemli atılımlar sağlanmıştır. Özellikle, Osman Hamdi Bey, Şehzade Abdülmecid Efendi, Fausto Zonaro, Hüseyin Avni Lifij gibi sanatçılar tarafından 1880’li yıllardan itibaren zamanın ruhunu ve Osmanlı toplumunun kimliğini yansıtan yapıtlar yapılmıştır. Osmanlı edebiyat ve yayıncılık alanında var olan siyasal ve toplumsal eleştiri, Osmanlı resminde görülmez. Bu bağlamda o dönemin sanatçılarını eleştirmek, henüz yeni yeni çözümlenmeye başladıkları plastik ve içerik sorunları karşısında haksız bir yorum ve eleştiri olur. Nitekim Osmanlı sanatçıları arasında, yurt dışında birçoğunun aldıkları sanat eğitimlerinde hâkim olan sanatsal üslup ve akımlar, Avrupa sanat ortamında Batılı sanatçılar tarafından sorgulanırken, Osmanlı sanatçılarının bu sorgulama sürecine hazır bulunuşları ölçüsünde ve sanatsal formasyonlarının geçmişten miras aldıkları duygu ve düşünce algılarıyla ilişkilendirmek gerekir. Buna rağmen, eleştirel ve siyasi duruşları nötr olan Osmanlı sanatçılarının içinden dönemin toplumsal ve siyasal olaylarına karşı kayıtsız duramamış ressamlar çıkmış ve yaptıkları yapıtlarla dönemin ruhunu yansıtması bakımından kayda değer başarılar göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2014). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (14. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akgül, M. (1999). *Türk Modernleşmesi ve Din*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktan, C. C., Dileyici, D. ve Saraç, Ö. (2003). Osmanlı Tarihinde Vergi İsyanları II. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. Cilt: 8. Sayı: 1. <http://sablon.sdu.edu.tr/fakulteler/iibf/dergi/files/2003-1-1.pdf> (Erişim Tarihi: 06.08.2014).
- Akyıldız, A. (1996). Osmanlı Bürokratik Geleneğinin Yenileşme Süreci: Yenileşmeyi Zorunlu Kılan Nedenler. *İslam Gelenek ve Yenileşme. 1. Uluslararası Kutlu Doğum İlmî Toplantısı*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Yayınları.
- Albayrak, M. (1995). Osmanlı-Alman İlişkilerinin Gelişimi ve Bağdat Demiryolunun Yapımı. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. Sayı: 6. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1152/13540.pdf> (Erişim Tarihi: 06.08.2015).
- Alkan, M. Ö. (2001). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi*. (Ed: T. Bora ve M. Gültekingil). Cilt: I. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. (2. Baskı) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antmen, A. (2013). *Kimlik Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armağan, İ. (1983). *Yöntembilim I, Bilimsel Yöntem*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Yayınları.
- Arsal, O. (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi 1839-1924*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Aymalı, Ö. (2014). *Osmanlı'da İşçi Hareketleri ve Osmanlı Sosyalist Fırkası*.
<http://www.dunyabulteni.net/haber/296865/osmanlida-isci-hareketleri-ve-osmanli-sosyalist-firkasi> (Erişim Tarihi: 22.09.2015).
- Bağcı, S., Çağman F., Renda, G., Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. (2. Baskı).
Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Başkan, S. (2008). Son Dönem Osmanlı Resminde Figüratif Anlayış ve Tarih Yorumu.
Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi. Sayı: 51.
http://www.academia.edu/8739516/Son_D%C3%B6nem_Osmanl%C4%B1_Resminde_Fig%C3%BCratif_Anlay%C4%B1%C5%9F_ve_Tarih_Yorumu (Erişim Tarihi: 22.07.2016).
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*.
Ankara: Atatürk Kültür merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Baytal, Y. (2000). Tanzimat ve II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Politikaları. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. Sayı: 11.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1267/14565.pdf> (Erişim Tarihi: 06.08.2015).
- Berkes, N. (2011). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. (Haz: A. Kuyaş). (16. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilim, C. Y. (1990). Tercüme Odası. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. Sayı: 1.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1150/13495.pdf> (Erişim Tarihi: 23.11.2015).
- Bolat, B. S. (2005). Fransız İnkılabının Türk Modernleşme Sürecine Etkileri. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt: 6. Sayı: 1.
http://kefad.ahievran.edu.tr/archieve/pdfler/Cilt6Sayi1/JKEF_6_1_2005_149_167.pdf (Erişim Tarihi: 06.08.2014).
- Boratav, K. (2007). *İktisat Tarihi*. Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980. (Ed: S. Akşin). (9. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi. ss. 297-370.

- Candan, R. B. (2015). 1840 Tarihli Ceza Kanunname-i Hümayunu İncelemesi. *Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*. Cilt: 1. Sayı: 1. <http://andhd.dergi.anadolu.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/22-published.pdf> (Erişim Tarihi: 06.012.2015).
- Cem, İ. (2015). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. (24. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 1. Erol Kerim Aksoy İstanbul: Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. Cilt: 2. Erol Kerim Aksoy İstanbul: Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Çavdar, T. (2008). *Türkiye’de Demokrasi Tarihi, 1839-1950*. (4. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çötelioglu, A. (1996). Genç Asker Ressamlar. *Antik Dekor, Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi*. Sayı: 45. İstanbul: Asır Matbaacılık.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Demir, Ş. (2014). Tartışma ve Polemik Kavramlarına Dair. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum. *Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 3 Sayı:9. ss. 183-192.<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/egitimvetoplum/article/view/5000142257/5000129961> (Erişim Tarihi: 18.12.2015).
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, H. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. İstanbul: P Kitaplığı.
- Ergüney, Y. D. ve Pilehvarian, N. K. (2015). On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti. *Megaron Journal Dergisi*.

<http://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-14238-ARTICLE-ERGUNEY.pdf> (Erişim Tarihi: 18.12.2015).

Erol, T. (1981). 19. Yüzyıl Türk Ressamları. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. (Haz: G. Renda, T. Erol ve K. Özsezgin) Cilt:1. İstanbul: Tıglat Yayınları. ss. 79-165.

Ersin, ř. (2009). İdil Biret, Osmanlı Sarayı ve Batı Sanatı. <http://www.derindusunce.org/2009/07/14/idil-biret-osmanli-sarayi-ve-bati-sanati/> (Erişim Tarihi: 13.08.2016)

Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Eyice, S. (1988). Yüzyıl Önce İstanbul'da Fransızca Çıkan Dergi: La Revue Orientale ve Kurucusu Adolphe Thalasso. *Tarih ve Toplum Dergisi*. Kasım 1988. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16335/001582838010.pdf?sequence=1> (Erişim Tarihi: 18.07.2016).

Gencer, M. (2008). Osmanlı-Türk Modernleşme Sürecinde Kültür, Din ve Siyaset İlişkileri. *Turkish Studies Dergisi*. http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1942488675_gencermustafa.pdf (Erişim Tarihi: 18.09.2015).

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

Giray, K. (2009). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II* Rezan Has Müzesi Yayınları. İstanbul: Mas Matbaa.

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

Gören, A. K. (2004). Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliht, Halife Abdülmecid Efendi'nin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek. *Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi*. Sayı: 93. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Ss. 35-42.

- Gülcü, E. ve Tunç, S. (2012). Osmanlı Basın Hayatında Kadınlar Dünyası Dergisi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 3.2. ss. 155-176. http://sbedergi.karatekin.edu.tr/Makaleler/1816548151_10.pdf (Erişim Tarihi: 18.09.2015).
- Güneş, İ. (2009). *Osmanlı İmparatorluğunda Anayasa, Parlamento ve Demokrasi Anlayışı*.<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2009/5/50.pdf>____(Erişim Tarihi: 18.04.2013).
- Gürel, H. N. (2016). *Osman Hamdi Bey ve İkonografisi*. <http://web.archive.org/web/20160305132115/http://www.sanalmuze.org/arastirara/kogrenmek/osmanhamdi.htm> (Erişim Tarihi: 13.08.2016).
- Gürçağlar, A. (2000). Halife Abdülmecid Efendi ve Harem’de Beethoven’ın Düşündürdükleri, *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu Hacettepe Üniversitesi, Bildiriler*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.s.136-141.
- Hançerlioğlu, O. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. (10. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahraman, B. H. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, B. H. (2013). *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (15. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karabulut, M. (2010). Tanzimat Dönemi’nde Osmanlının Yenileşme Sürecine Bir Bakış. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 187. http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/mustafa_karabulut_tanzimat_osmanli_yenilesme.pdf (Erişim Tarihi: 18.06.2014).
- Karacagil, Ö. K. (2013). Alman İmparatoru İstanbul’da (1917). *Gazi Üniversitesi Akademik Bakış Dergisi*. Cilt: 6. Sayı: 12. <http://www.gaziakademikbakis.com/index.php/gab/article/view/186> (Erişim Tarihi: 18.06.2015).

- Karpat, K. H. (2011). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. (2. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Katoğlu, M. (2009). *Şematizmden Yaratıcılığa Cumhuriyet Türkiye'sinde Yüksek sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kırmızı, A. (2011). *Sultan II. Abdülhamid İmparatorluğunun Son Nefesi, II. Abdülhamid, Modernleşme Sürecinde İstanbul*. (Ed: C. Yılmaz). İstanbul: 2010 İstanbul Kültür Başkenti Ajansı Yayını.
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/297/2011-AKirmizi02.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 18.06.2016)
- Kolbaşı, A. (2009). 1878 Berlin Kongresi Sonrasında Osmanlı Ermenilerinin Siyasi Kimlikleşmesi Sürecinde Rus ve İngiliz Etkisi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*. Sayı: 14.
<http://w3.balikesir.edu.tr/~akolbasi/1878Osmanliermenileriingilizrus.pdf> (Erişim Tarihi: 18.06.2015).
- Kongar, E. (2012). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. (16. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Koçal, V. A. (2013). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türkiye'de Otoriter Yönetim Geleneğinin Sosyo-Ekonomik Kökleri: İttihatçılığın Sosyo-Ekonomik Temelleri Üstüne Bir Çözümleme Denemesi. *Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi*. Cilt: 6. Sayı: 2. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/niguiibfd/article/view/5000066636/0> (Erişim Tarihi: 18.06.2015).
- Köksal, O. (2003). Sultan Aziz'in Avrupa Seyahati Dönüşü Münasebetiyle Yapılan Kutlamalar ve Bir Manzum Tarihçe. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 4. Sayı: 1. http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/4_1_Makale_7.pdf (Erişim Tarihi: 18.06.2013).

- Köse, O. (2006). Bulgaristan Emareti ve Türkler. *Turkish Studies Dergisi*. Cilt: 1/2. http://turkishstudies.net/Makaleler/1663181736_14osmankose.pdf (Erişim Tarihi: 18.06.2016).
- Kösemihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. Cilt: 1. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Küçükhasaköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayında Ermeni Sanatçılar: Manas Ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 28. Sayı: 1. <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/index.php/EFD/article/view/648/470> (Erişim Tarihi: 25.06.2016).
- Lewis, B. (1970). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Makzume, E. (2012). Düşsel Doğu'dan Gerçekçi Doğu'ya. *Batılının Fırçasından Ege'nin Bu Yakası*. Sergi Kataloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.
- McNeill, H. W. (2004). *Dünya Tarihi*. (9. Baskı). (Çev: A. Şenel). Ankara: İmge Kitabevi.
- Oktay, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Olçay, S. (2013). *Asker Ressamlar*. Sergi Kataloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.
- Öndeş, O. ve Makzume, E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. (Ed: Ö. F. Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öner, S. (2007). Türk Basımının İlk Resmi Gazetesi Takvim-İ Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*. Sayı:29. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019010365> (Erişim Tarihi: 18.06.2013).
- Özcan, A. (1995). II. Mahmud ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler. *Tarih İncelemeleri Dergisi*. Sayı: 10.

http://www.egeweb2.ege.edu.tr/tid/dosyalar/X_1995/TIDX-1995-02.pdf (Erişim Tarihi: 14.09.2014).

Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztaş, C. (2004). *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar Yayını.

Pelvanoğlu, B. (2011). Kadın, Eğitim ve Sanat. *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar Sergi Kataloğu*. (Küratör: L. Çalıkoğlu). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları.

Sevengil, R. A. (1968). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.

Sevinç, G. (2000). Ressam Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi (Hal'i) Adlı Tablosuna Dair Çözümler. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 45. İstanbul: Asır Matbaası/Biryay Yayıncılık.

Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. (Çev: E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Somel, S. A. (2000). Osmanlı Modernleşme Döneminde Kız Eğitimi. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 10. ss. 223-238. https://kebikecdergi.files.wordpress.com/2012/07/17_somel.pdf (Erişim Tarihi: 18.04.2013).

Somersan, B. (2009). Seçme ve Seçilme Hakkı 75. Yıl. *NTV Tarih Dergisi*. Sayı: 11. İstanbul: NTV Yayınları. ss. 31-41.

Şahin, M. C. (2005). Osmanlı Reform Çağında Gelenekçilikle Karşı Gelenekçiliğin Düşünsel Boyutu ve Eğitim Düşüncesindeki Paradigma Değişimi. *TSA Dergisi*.

Yıl: 9. Sayı:1-2. http://dokuman.tsadergisi.org/dergiler_pdf/2005/2005-Nisan-Agustos/6.pdf (Erişim Tarihi: 18.04.2013).

Şerifoğlu, Ö. F. (2012). Türkiye’de Resim Sanatı ve Oryantalist Ressamların Rolü. *Batılının Fırçasından Ege’nin Bu Yakası*. Sergi Kataloğu. İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları.

Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Temel, M. (2015). Sinemanın Osmanlı’da Yaygınlaşmasında Sinema Dergilerinin Rolü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 8. Sayı: 40. ss. 777-791. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi40_pdf/6iksisat_kamu_isletme/temel_mustafa.pdf (Erişim Tarihi: 23.04.2016). Tezel, Y. S. (2015). *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi 1923-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tezel, Y. S. (2015). *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi 1923-1950*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Toynbee, A. ve Kirkwood, P. K. (2009). *Türkiye, Bir Devletin Yeniden Doğuşu*. (Çev: N. Uğurlu, K. Yargıcı). İstanbul: Örgün Yayınevi.

Tuncer, H. (1992). *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı II: Servet-i Fünun Edebiyatı*. Ankara: Akademi Kitabevi.

Turani, A. (1987). Post- Second World War Trends in Turkish Painting. *A History of Turkish Painting*. (Ed: O. Grabar). Genève: Switzerland.

Ülken, H. Z. (2013). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yazıcı, A. (2014). Arazî Kanunnâmesi (1274/1858) ve İntikal Kanunlarıyla İslam Miras Hukukunun Mukayesesi. *EKEV Akademi Dergisi*. Yıl: 18. Sayı: 60. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ekev/article/viewFile/5000144117/5000131633> (Erişim Tarihi: 18.08.2015).

Yıllancıoğlu, S. S. (2005). Türk Romanının Oluşumunda Çevirinin Ekinsel Etkileri. IV. *Uluslararası Dil Yazın ve Deyiş Bilim Sempozyumu*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. ss. 287-292. http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/seza_yilancioglu_turk_romaninin_olusumunda_cevirinin_etikisi.pdf (Erişim Tarihi: 23.05.2014).

Yıldırım, K. (2013). *Osmanlı'da İşçiler (1870-1922) Çalışma Hayatı, Örgütler, Grevler*. İstanbul: İletişim Yayınları

Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı'da Operanın Görünümü. *Zeitschrift für die Welt der Türken, Journals of World of Turks*. Cilt: 3. Sayı: 2. http://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/234/s_yore (Erişim Tarihi: 23.08.2013).

<http://itfaiye.ibb.gov.tr/tr/istanbul-yanginlari.html> (Erişim Tarihi: 15.07.2016).

<http://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=patrie> (Erişim Tarihi: 10.08.2016).

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/buhurdan/>(Erişim Tarihi: 12.08.2016).

http://www.wga.hu/html_m/g/gerome/ytanagra.html (Erişim Tarihi:12.08.2016.).

EKLER

Ek-1:

Tablo 1.1. 19. yüzyıl başlarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan önemli reformlar ve uygulamalar.¹⁴

II. Mahmud (1808-1839) Döneminde Yapılan Reformlar ve Uygulamalar	Tarih
İstanbul'un Eyüp, Beykoz ve Tophane bölgelerinde buhar gücüyle çalışan imalathane ve orta ölçekli fabrikaların kurulması	1810-1838-1890'lar
Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil eden Kırmızı zemin üzerine beyaz renk hilal ve sekiz köşeli yıldız olarak bayrak kanununun çıkarılması	1820'ler
Eyalet yönetimlerinin yeniden düzenlenmesi, eyalet valilerinin Sadaret makamına bağlanması ıslahatı	1820'ler
Eğitimde reformların yapılması ve ilköğretimin zorunlu ve ücretsiz olmasına dair fermanın yayımlanması	1824-1839
Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması	1826
Asakir-i Mansure-i Muhammediye adında modern talimli ordunun kurulması	1829
Kamu dairelerinde çalışan memurlar için düzenlenen kılık-kıyafet kanununun çıkarılması ve kendi portrelerini kamu dairelerine astırması	1829
Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin Kurulması	1834; 1827-1836
Pasaport uygulamasına geçilmesi	1830
Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ve Mühendishane-i Berr-i Hümayunların ıslah edilmesi ve Mekteb-i Funûn-u Harbiye'nin kurulması	1831- 1839
Mûsikâ-i Hümayun adlı Batı tarzı askeri bandonun kurulması	1831
Umur-ı Hayriye olarak bilinen ilk nüfus ve hane sayımının yapılması	1831
Takvîm-i Vekayi adlı ilk Osmanlı gazetesi yayımlanmaya başlaması	1831
Posta Nezareti'nin kurulması ve teşkilatın ıslahının yapılması	1831-1835
Tercüme odasının kurulması ve ilk yabancı yazıların çevrilmesi	1832
Ticaret, imar, dışişleri, içişleri, maliye, adalet gibi devletin idari teşkilatında Nezaretlerin kurulmaya başlaması	1832-1839
Yurtdışına ilk defa öğrencilerin eğitim alması için gönderilmesi	1835
Meclis-i Vala-yı Ahkâm-ı Adliye'nin kurulması	1837
Meclis-i Umur-ı Nafia adlı eğitimle ilgili ilk kurulmuş kurulması.	1838
Rüştiyelerin (ortaöğretim okulları) kurulmaya başlaması	1838

¹⁴ Y.N. Tablo 1.1'in düzenlenmesinde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Bkz. Albayrak, 1995; Arsal, 2000; Baytal, 2000; Berkes, 2011; Candan, 2015; Çavdar, 2008; Cezar, 1995; Ergüney ve Pilehvarian, 2015; Gencer, 2008; Karabulut, 2010; Kahraman, 2013; Özcan, 1995; Tezel, 2015; Ülken, 2013; Yazıcı, 2014; Yılancıoğlu, 2005.

Ek-2:

Tablo 1.2. 19. yüzyıl ortalarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan reformlar ve uygulamalar.¹⁵

I. Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) Dönemlerinde Yapılan Reformlar ve Uygulamalar	Tarih
Gülhane Hatt-ı Hümayun adlı Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi	1839
Özel mülkiyet haklarını koruyan Ceza Kanunname-i Hümayunun yürürlüğe girmesi	1840
Mihail Naum tarafından Beyoğlu'nda Naum Tiyatrosu'nun kurulması	1844
Çırağan Sarayı'nda yabancı sanatçıların katıldığı ilk karma resim sergisinin düzenlenmesi	1845
Osmanlı ordusu için kurmay subaylar yetiştirmek üzere Mekteb-i Erkân-ı Harbiyye-i Şahane'nin kurulması	1845
İlk Osmanlı bankası olan Bank-ı Desaadet'in kurulması	1847
Darümuallimin, erkek öğretmen okullarının açılması	1847
Rüştiye ve İdadi okulların açılmasına devam edilmesi	1847-1868
Mekteb-i Erkân-ı Harbiyye-i Şahane'de Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin katıldığı ilk karma resim sergisinin düzenlenmesi	1849
Devletin tarım ve sanayi mamulleri ile küçük el sanatlarından oluşan ticari ürünlerle Londra Dünya Fuarına katılması	1851
İlk Osmanlı telgraf hatlarının döşenmeye başlaması ve telgraf idaresinin kurulması	1855
İslâhat Hatt-ı Hümayun adlı İslahat Fermanı'nın yayınlanması	1856
Dolmabahçe Sarayı'nın ve Beyoğlu civarının sokak aydınlatmalarının havagazıyla yapılmaya başlaması	1856
Matbaa Nizamnamesi adlı kanunun yayınlanması	1857
Maarif-i Umumiye Nezareti'nin kurulması	1857
Yabancıların Osmanlı Devleti sınırları içinde toprak satın almasını sağlayan ve devlet tarafından korunmasını garanti altına alan Arazi Kanunnamesinin yürürlüğe girmesi	1858-1867
Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun Kurulması	1859
Devletin ihtiyaç duyduğu sivil bürokratların yetiştirilmesi için Mekteb-i Mülkiye'nin kurulması	1859
Edebiyatçı ve gazeteci İbrahim Şinasi tarafından ilk Türkçe Şair Evlenmesi adlı tiyatro oyununun yazılması	1859-1860
Güllü Agop tarafından ilk Osmanlı özel tiyatrosunun kurulması	1860
Tercüman-ı Ahval adında bağımsız ilk Türkçe gazetesinin çıkarılması	1860
Yusuf Kamil Paşa tarafından Monthe Fénelon'un Les Aventures de Telemaque adlı yapıtının Türkçe'ye çevrilmesi	1862
Sergi-i Umumi-i Osmanî'de ticari ve el sanatları ürünlerinin sergilenmesi	1863
İlk Osmanlı posta pulunun basılması	1863
Bank-ı Osmani-i Şahane'nin açılması	1863
Vilayet Nizamnamesinin yürürlüğe girmesi vilayet meclislerinin kurulması	1864
Donanmaya ilk zırhlı savaş gemisinin alınması	1864
Mekteb-i Sanayinin teknik meslek Okulunun açılması	1865
Devletin, Paris Dünya Fuarı ve Viyana Dünya Fuarına katılması	1867-1873
Darülfünun ve Mekteb-i Sultaninin kurulması	1868
Divan-ı Ahkâm-ı Adliye ve Şura-yı Devlet'in kurulması	1868
Maarif-i Umumiye Nizamnamesinin yayımlanması	1869
Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye'nin, İslami esaslı özel medeni hukuk, yayınlanması	1869
Maarif-i Umumiye Nizamnamesinin yayımlanması	1869
İlk Osmanlı Müzesi olan Müze-i Hümayunun kurulması	1869
Darümuallimat, Kız Öğretmen okullarının açılması	1870
Sultan Abdülaziz'in Charles Fuller tarafından atlı heykelinin yapılması	1871
Belediyelerin Kurulması ve ilk modern İtfaiyenin kurulması	1826- 1871
Edebiyatçı ve çevirmen- sözlükçü Şemseddin Sami tarafından ilk Türkçe Taaşuk-ı Talat ve Fitnat adlı romanın yazılması ve yayımlanması	1872-1875
Darüşşafaka'nın açılması	1873
Şeker Ahmet Paşa tarafından düzenlenen ve Osmanlı'da açılan ilk kişisel resim sergisi	1873
Mekteb-i Maadin, maden tetkik okulunun açılması	1874

¹⁵ Y.N. Tablo 1.2'nin düzenlenmesinde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Bkz. Albayrak, 1995; Aarsal, 2000; Baytal, 2000; Berkes, 2011; Candan, 2015; Çavdar, 2008; Cezar, 1995; Ergüney ve Pilehvarian, 2015; Gencer, 2008; Karabulut, 2010; Kahraman, 2013; Özcan, 1995; Tezel, 2015; Ülken, 2013; Yazıcı, 2014; Yılancıoğlu, 2005.

Ek-3:

Tablo 2.1. 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı çağdaşlaşmasında yapılan reformlar ve uygulamalar.¹⁶

II. Abdülhamid (1876-1909) Dönemlerinde Yapılan Reformlar ve Uygulamalar	Tarih
Kanun-i Esasi'nin ilan edilmesi ve Meşrutî yeni yönetim biçiminin kabul edilmesi	1876-1878
Meclis-i Mebussan ve Ayan Meclisi'nin oluşturduğu Meclis-i Umuminin açılması	1877-1878
Kız Sanayi Mekteplerinin açılmaya başlaması ve yaygınlaştırılması	1870'ler ve 1882
Osmanlı polis ve zaptiye teşkilatının kurulması ve yeniden düzenlenmesi	1869- 1879, 1881
Alman İmparatorluğuyla ticari ve askeri ilişkilerin başlaması ve Osmanlı ordusunun modernizasyon sürecinin hızlanması	1880'ler
Mekteb-i Hukuk-i Şahnenin açılması	1880
Tramvay ve tren hatlarının projelendirilip yapılmaya başlaması	1880'ler ve 1910'lar
Muharrem Kararnamesi'yle dış borçların ödenmesine ilişkin Duyun-u Umumiye idaresinin kurulması	1881
Ceza hukukunda Usul-i Muhakemat-ı Cezaiye ve Usul-i Muhakemat-ı Hukukiye Kanunları'nın yürürlüğe girmesi	1881-1882
Kadınlarında sayıldığı Nüfus sayımının yapılması	1882
Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahnenin kurulması ve eğitime başlaması	1882-1883
İstanbul Lisesi'nin kurulması, diğer Osmanlı şehirlerinde bu okulların kurulmaya başlaması ve Fransız eğitim sistemi anlayışının yanında Alman eğitim sisteminin de etkisinin başlaması	1884
Beyazıt Devlet Kütüphanesinin açılması	1884
Hendese-i Mülkiye'nin kurulması; Mühendis Mekteb-i Âlisi'ne dönüştürülmesi	1883;1909
Hamidiye Ticaret Mektebinin açılması ve Mekteb-i Mülkiyenin yüksek okul seviyesine çıkarılması	1883
Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin (Kızılay) kurulması	1887
İlk ulusal sermayeli kamu bankası olan Ziraat Bankasının kurulması	1888
Alman Deutch Bank tarafından işletilen Osmanlı Anadolu Demiryolları şirketinin kurulması ve İstanbul Bağdat demiryolu hattının projelendirilmesi	1888
Sanayileşmeyi geliştirmek için sanayi teşvik kanunlarının çıkarılması	1888-1897
Alman imparatoru II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'na resmi ziyareti	1889
Servet-i Fünun Dergisi'nin yayına başlaması	1891
İlk kadın romancı olan Fatma Aliye Muhadarat adlı eserini yazar	1891
Mimar Alexandre Vallauray tarafından tasarlanıp inşa edilen Müze-i Hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzesi) binasının hizmete girmesi	1891
Osmanlı- Arap tebaanın elit ailelerinin çocuklarını eğitmek için Mekteb-i Aşiret-i Hümayunların kurulması	1892
Darülaceze'nin açılması	1895
Gülhane Seririyat Hastanesi'nin açılması; askeri ve sivil hastanelerin kurulmasına devam edilmesi	1898
Hicaz demiryolunun açılması	1908
II. Meşrutiyet'in İlan edilmesi ve Meclislerin kurul toplantılarının yapılmaya başlaması	1908
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması	1908-1909

¹⁶ Y.N. Tablo 2.1'in düzenlenmesinde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Bkz. Albayrak, 1995; Arsal, 2000; Berkes, 2011; Candan, 2015; Çavdar, 2008; Cezar, 1995; Ergüney ve Pilehvarian, 2015; Gencer, 2008; Karabulut, 2010; Kahraman, 2013; Özcan, 1995; Tezel, 2015; Ülken, 2013; Yazıcı, 2014; Yılancıoğlu, 2005.

Ek-4:

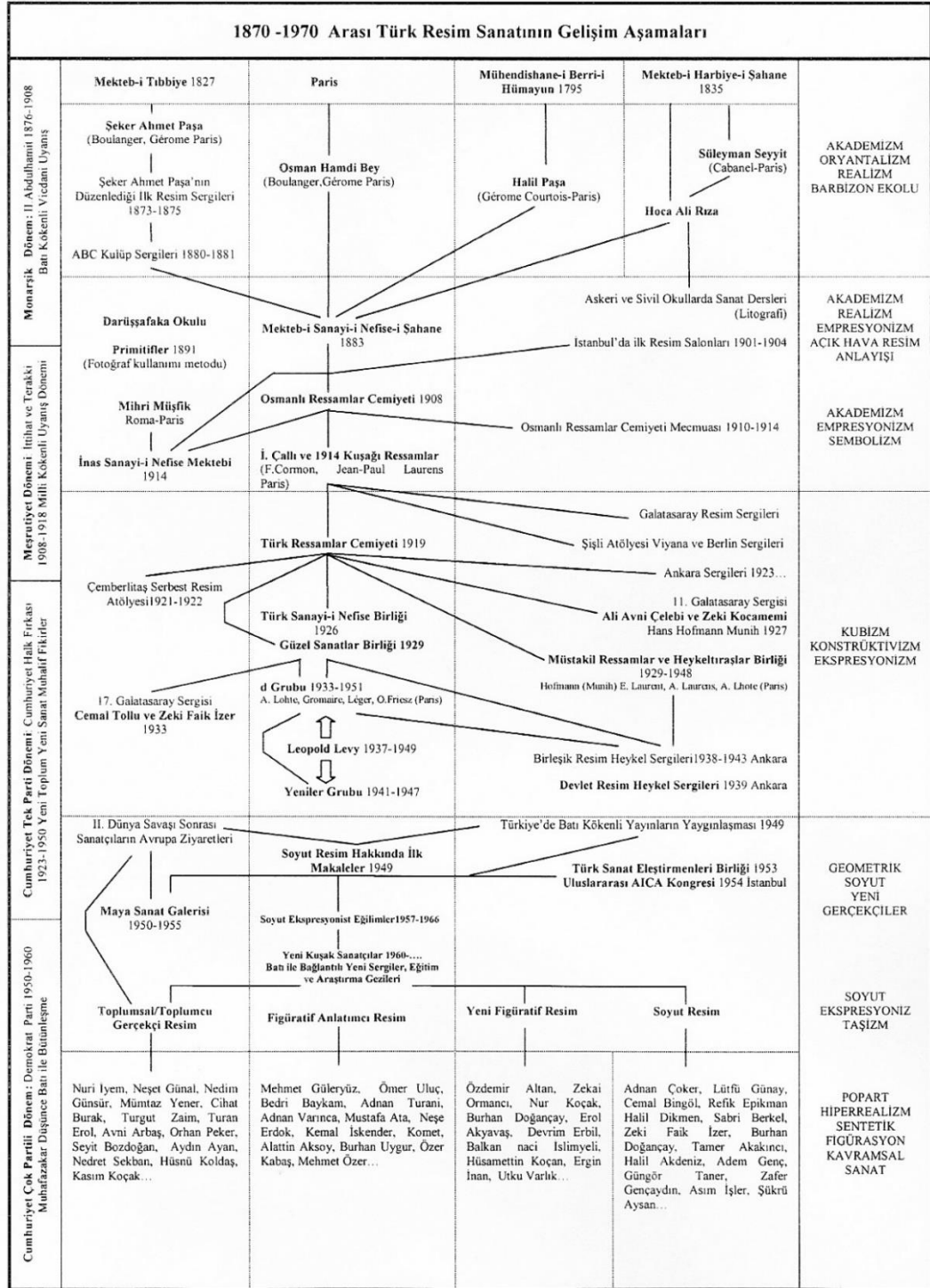
Tablo 2.2. 20. yüzyıl başlarında yapılan reformlar ve uygulamalar.¹⁷

II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki Döneminde (1908-1918) Yapılan Reformlar ve Uygulamalar	Tarih
II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi ve Meclislerin kurul toplantılarının yapılmaya başlaması	1908-1920
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması	1909-1919
İlk sanat dergisi olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasının yayınlanmaya başlaması	1910-1914
Prens Sabahattin önderliğinde Ahrar Fırkasının kurulması	1908
Hüseyin Hilmi önderliğinde Osmanlı Sosyalist Cemiyeti'nin kurulması	1910-1913
İlk kadın örgütlenmelerinden Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin kurulması	1910
Osmanlı'da ilk spor gazetesi futbol yayın hayatına başlar	1910
Edebiyatta Türkçe'nin sadeleşmesini önemseyen milliyetçi Genç Kalemler Dergisi'nin Selanik'te yayına başlaması	1910-1912
Mehmet Emin ve Yusuf Akçura'nın öncülüğünde Türk Ocaklarının kurulması ve Türk Yurdu Dergisinin yayınlanmaya başlaması	1911
Ege bölgesinde çiftçileri kalkındırmak için İncir Himaye-i Zürra Şirketi'nin kurulması	1911
Darülfünunda yeni öğretim programlarının birleştirilmesi ve reformların yapılması	1912
Yerli mallarının kullanımını özendirmek için İstihlak-ı Milli Cemiyeti'nin kurulması	1912
Öğretmen yetiştirmek üzere Darümaulliminler'in taşra teşkilatlarında açılmasına devam edilmesi	1913
Ressam ve sanat eğitimcisi Hüseyin Zekai Paşa Mübaccel Hazinler ve Bedayi-i Asar-ı Osmaniye adlı ilk sanat kitaplarını hazırlaması	1914-1919
Sanay-i Nefise Mektebi'nde kızların okuması için İnas Sanay-i Nefise Mektebi'nin açılması	1914-1920
Darülbedayi'nin (İstanbul Şehir Tiyatroları) kurulması ve Müslüman Türk kadınlarının oyuncu olarak görev almaya başlaması	1914
1914 veya Çallı Kuşağı Sanatçıları olarak bilinen sanatçıların yurda dönüşleri ve aktif sanat hayatlarına başlaması	1914
Ziya Gökalp'in Kızıl Elma adlı eserini yayımlaması	1914
Propaganda filmlerin çekilmesi için Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulması	1915
Türk sinemasının ilk filmi olan Leblebici Horhor Ağa'nın çekilmesi	1916
Şer'îye mahkemelerinin Adalet nezaretine bağlanmasını düzenleyen kanunun yürürlüğe girmesi	1916
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin Galatasaray Sergilerini başlatması	1916
Hukuk-u Aile Kararnamesi'nin yürürlüğe girmesi	1917
Rumi ve Miladi takvimde gün farklarının kaldırılarak eşitlenmesi	1917
Medaris-i İlmiye Kanun yürürlüğe girmesiyle medreselerde matematik fen gibi derslerin tekrar eğitim programına alınması	1917
Kadınları Çalıştırma Cemiyeti'nin kurulması	1917
Mihri Müşfik tarafından İnas Sanay-i Nefise Cemiyetinin kurulması	1917
Şişli Atölyesi olarak bilinen I. Dünya Savaşı'nda propaganda amacıyla kurulması	1917
Viyana'da ilk karma yurtdışı Türk resim sergisinin düzenlenmesi	1918

¹⁷ Y.N. Tablo 2.2'in düzenlenmesinde şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Bkz. Akşin, 2007; Albayrak, 1995; Arsal, 2000; Aymalı, 2014; Berkes, 2011; Candan, 2015; Çavdar, 2008; Cezar, 1995; Ergüney ve Pilehvarian, 2015; Gencer, 2008; Gülcü ve Tunç, 2012; Karabulut, 2010; Kahraman, 2013; Karpas, 2011; Özcan, 1995; Pelvanoğlu, 2011; Somersan, 2009; Tansuğ, 1991; Tezel, 2015; Ülken, 2013; Yazıcı, 2014; Yılancıoğlu, 2005.

Ek-5:

Tablo 2.3. Türk resim sanatının 1870-1970 arası gelişimi aşamaları.¹⁸



Kaynak: Turani, 1987, s. 236.

¹⁸ Y.N. Adnan Turani, bu tabloyu Adnan Çoker'in tablosundan yararlanarak oluşturmuştur. Çeviri ve yeni eklemeler araştırmacıya aittir.

Ek-6:

Tablo 2.4. Tevfik Fikret'in 3 Mart 1902 yılında Tanin Gazetesi'nde yayınlanan Sis adlı şiiri.¹⁹

SİS	
Sarmış yine ufuklarını inatçı bir sis, Bir akça karanlık ki bu gitgide artan. Basınının altında silinmiş gibi her şey, Bir tozlu ve görkemli yoğunluk ki bakışlar Dikkatle işleyemez derinliğine, korkar; Ama lâyık sana bu karanlık, derin örtü, Lâyık bu örtünüş sana, ey sahnesi zulmün! Ey sahnesi zulmün...Evet, ey sahnesi her gösterişin, Ey facialarla bezenmiş parıltılarla dolu sahne! Ey parlaklığın, gösterişin beşiği ve mezarı; Doğunun ezelden beri hep gözalan kıralığı; Ey kanlı sevgileri tiksinden, ürpermeden Besleyip büyüten zevk düşkünü göğüs, Ey Marmara'nın mavi kucagında Ölmüş gibi dalgın uyuyan canlı yığın; Ey kâhne Bizans, ey koca gözbağıcı bunak, Ey bin kacadan arta kalan kız gibi dul Hâlâ güzelliğinde tazeliğin büyüü var, Hâlâ titrer üstüne bütün gözler senin. Dışardan, uzaktan açılan bakışlara süzgün Mavi gözleriyle ne uysal görünürsün. Uysa, fakat en kirli kadınlar gibi uysal; Üstünde coşan gözyaşının hepsine hissiz. Temelin atılırken daha bir hayin el Yapına zehirli bir lânet suyu katmış sanki! Bir sahtecilik kırı dalgaların zerrelerinde, Bir zerre temizlik bulamazsın içerinde; Hep sahteliğin, hep hased'in, hep çıkarın kirliliği; Yalnız bu...ve yalnız bunun yükselme ümidi. Milyonla barındırdığın cesetler arasından Kaç tane alın vardır çıkacak pak ve ışıklı? Örtün, evet ey facia...Örtün, evet ey kent; Örtün, ve de sonsuz uyu, evrensel orospu. Ey debdebeler, tantanalar, şanlar alaylar; Kaatil kuleler, kaleli, zindanlı şaraylar; Ey anıların kurgun kaplı türbesi, ulu tapınak; Ey mağrur sütunlar ki bağlı birer dev, Geçmişleri geleceklere anlatmaya memur; Ey dişleri düşmüş sırttan sur kafilesi; Ey kubbeler, ey şanlı yapıtlar, dualar için; Ey doğruluğun sözlerini taşıyan minareler. Ey damları çökmüş medreseler, mahkemecikler; Ey servillerin siyah gölgesinde birer yer Tutabilmiş nice bin sabırlı dilenci:	"Geçmişlere rahmet!" diyen mezar taşları; Ey türbeler, ey her biri velveleli bir yad Uyandırarak sessiz soluksuz uyuyan atalar; Ey çamurla tozun savaştığı eski sokaklar; Ey her açılan gediğinden bir olay sayıklar Viraneler, ey it kapuğun uyuyup pustuğu yerler; Ey kapkara damlarla ayakta birer yası Temsil eden tasasız, çürük çarık evler; Ey her biri bir leylege, bir çaylağa yurt Gamlı ocaklar ki somurtmuş acılarıyla, Yıllarca zamandan beri tütmek ne...unutmuş; Ey midelerin sıkboğaz zehri önünde Her tür adılığı yutmakta olan kupkuru ağızlar; Ey Doğa'nın bağıyla en hazır, en nimet verici Yaratılmışken aç, tenbel ve kısır; Her nimeti, her lutfu, kurtuluşun bütün nedenlerini Gökten dilenen adı boyun eğme...iki yüzlü gidi! Ey köpek sesleri, ey konuşma onuriyle seçilmiş İnsanda şu nankörlüğü lânetleyen haykirmalar; Ey faydası yok gözyaşları, ey acı gülmeler; Ey dertten ve acizden yakınan sözler, kinli bakışlar; Ey efsane boşluğuna yuvarlanmış anı; namus; Ey ikbâl kiblesine çıkan yol; ayak öpme; Ey eli silahlı korku, ki ettiğin kötülükler yüzündendir, Öksüz, dul ağızlardaki her yakınığ talihten; Ey kişiye dokunulmazlık ve özgürlüğe benzer Bir soluk alma hakkı veren kanun masalı; Ey gerçekleşemez vaat, ey ebedi ve mutlak yalan, Ey mahkemelerden birtevi sürülen hak; Ey kuruntular saldırısıyla duygusallık gücü gitmiş Vicdanlaradek uzatılmış hafiyecilik kulakları; Ey işitilmek korkusuyla kilitlenmiş ağızlar; Ey hor görülen, kin duyulan ulusallık ünü; Ey kılıç ve kalem, ey iki siyasal mahkûm; Ey erdem ve edepten pay alanlar, unutulmuş yüzler; Ey korku yükünden iki büklüm gezer olmuş Egraf ve bütün halk, o ün almış koca toplum; Ey önüne eğilmiş baş, ki akpak fakat iğreniş; Ey taze kadın, ey onu taakibe koşan genç; Ey hicranla vurulmuş ana, ey küskün duran eş; Ey kimsesiz, avare çocuklar...hele sizler, Hele sizler... Örtün, evet, ey facia...Örtün, evet, ey kent; Örtün, ve de sonsuz uyu,

AHMET MUHİP DIRANAS söyleyişiyile

Kaynak: (Doğan, 1975, s. 16).

¹⁹ Y.N. Tevfik Fikret'in ölümünün 60. yıldönümü dolayısıyla Milliyet Sanat Dergisi Ağustos 1975 Tevfik Fikret özel nüshasında yayınlanmış olan Sis adlı şiiri, şair Ahmet Muhip Dranas tarafından Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine uyarlanmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı: Murat ATEŞLİ

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Afyonkarahisar, Emirdağ, 1976.

E-Posta: muratatesli@yahoo.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Lisans.

2004, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans.

2016, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik.

2003-2016, Öğretim Görevlisi, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Ödülleri:

1998, Jüri Özel Ödülü, Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması, İzmir.

2006, Başarı Ödülü, 32. DYO Resim Yarışması, İstanbul.

2008, Başarı Belgesi, Işık Üniversitesi 1. Uluslararası Baskıresim Bienali, İstanbul.