

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı

Yrd. Doç. Dr. Aytül Papila

Özet

Sanat, bireysel ve toplumsal kimliklerin ifade araçlarından biridir. Toplumsal değişim süreçlerinde bazı kimlikler ortadan kalkarken, yeni kimlikler ortaya çıkar.

Bu yazı, Osmanlı Batılılaşmasının başladığı 18. yüzyıldan, Cumhuriyet dönemine kadar üretilen figüratif resimler üzerinden Osmanlı toplumunun bireysel ve toplumsal kimliklerinin irdelenmesini amaçlamaktadır. Ressamların kendilerini ve toplumlarını anlatırken kullandıkları üslup ve imgelerin anlamları üzerinde durulacaktır.

THE EMERGENCE OF PAINTING AND PICTORIAL EXPRESSION OF OTTOMAN IDENTITY DURING THE WESTERNISATION PERIOD OF OTTOMAN EMPIRE

Abstract

Art is a means of reflecting individual and social identities. During the periods of social changes, some identities disappear and new identities emerge.

This essay questions the individual and social identities of Ottoman society on the figurative painting produced during the Westernisation period of Ottoman empire which begun in the 18th century and ended with the declaration of Turkish Republic. The styles and the meaning of the images produced by the artists during this period are criticised.

Anahtar Kelimeler

kimlik
Osmanlı imgesi
batılılaşma
Osmanlı resim sanatı
Osmanlı kimliği

Keywords

identity
Ottoman image
westernisation
Ottoman painting
Ottoman identity

Giriş

Kimlik kavramı, "insanın toplumsal olarak adlandırılma süreci" olarak açıklanabilir. (Papila, S. 1, 2007) Bireysel ve toplumsal kimliklerin, toplumsal yapılar içerisindeki varlıkları, ekonomik, sınıfsal, siyasi, psikolojik boyutlarıyla tanımlanmaktadır. Toplumsal değişim süreçleri içerisinde bazı kimlikler varlığını korumakta, bazıları yeni tanımlar (adlar) kazanmakta, bazıları yok olurken, yeni kimlikler de ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun, 18. yüzyılda başladığı Batılılaşma hareketinin hedefi, kendisinden ileride olduğunu kabul ettiği Avrupa toplumunun sanatsal, teknik ve bilimsel bilgi birikimini edinerek, aynı düzeye gelebilmek, hatta geçebilmektir. Batılılaşma hareketinin getirdiği devlet ve toplumsal kurumların yapısındaki değişim, Osmanlı toplumunda yeni kimlikleri ortaya çıkardığı gibi, varolanları da görünür hale getirdi.

Bu yazının amacı, Türk Batılılaşmasının ilk aşaması olan, 18. yüzyıldan Cumhuriyet'e kadar, toplumsal değişimin bir göstergesi olan resim sanatının ortaya çıkışı ve figüratif resimler üzerinden yeni Osmanlı toplumunun bireysel ve toplumsal kimliklerinin ifadelerini ortaya çıkarmaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları İçerisinde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı

Kimlik kavramını oluşturan, "ben" ve "öteki" ilişkisi, Osmanlı ve Avrupa ilişkisine uyarlanabilir. Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa, "kimliklerini" tanımlarken, diğerini "öteki" olarak ifade etmişlerdir.

18. yüzyıla kadar, kendini Doğulu ve İslami referanslara bağlı olarak tanımlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun, güçlü olduğu sürece, "kimliği" ile ilgili bir sorunu yoktu. Mutlakiyetçi devlet anlayışı içerisinde, teb'asına bakışı, dinsel farklılıklarla tanımlanan "kulluk" ilişkisiydi. Avrupalılar için, "Frenk, kafir, gavur", sözcüklerini kullanan Osmanlılar, dinsel bir referansla hareket ederek, kendi gibi olmayana, "öteki"yi, Müslüman olmayan şeklinde tanımlamakta ve Avrupa'yı oluşturan uluslar arasındaki siyasi ve kültürel farklar üzerinde durmamaktaydı. Avrupa ile ilişki kurmak önemsenmediğinden, bu ilişkiler, İmparatorluğun gayrimüslim teb'asına bırakılmıştı.

Avrupa'nın Doğu hakkındaki görüşleri, Haçlı Seferleriyle birlikte oluşmaya başladı. Ortaçağ Avrupa'sının yoksulluğuna karşın, Doğu'nun her türlü lüksü, zenginliği barındıran bir bolluk ülkesi olarak görülmesi, bu toprakları ele geçirilecek bir hedefe dönüştürmüştü. Türklerin 14. yüzyıldan başlayarak Doğu Akdeniz'de büyük bir güç olarak ortaya çıkışı ve Batı'ya doğru ilerleyişinin yarattığı korku, Avrupa'da Türkler hakkında "barbar, ilkel, şiddet düşkünü bir toplum" imgesini ortaya çıkardı. Avrupa'nın Rönesans ile başlayan kültürel ve ekonomik değişimi, merkantilizm ve bunu izleyen yayılcılık politikalarının Doğu Akdeniz'de Osmanlılar tarafından durdurulması, Osmanlı'yı daha yakından tanıma çabasını doğurdu. 16. yüzyıldan itibaren, Avrupa'lı devletler, İstanbul'da bulundukları elçiler, tüccarlar ve gezginler aracılığıyla bilgi toplamaya başladılar. 16. yüzyıldan, Sanayi Devriminin gerçekleştiği 18. yüzyılın sonlarına kadar, Avrupalıların yarattığı Osmanlı imgesi, "korkulan barbar düşman ve saygı duyulan güçlü devlet" arasında aşağılama-yüceltme ikilemine dayalı bir değişkenlik göstermekteydi. Bu dönemde, bazı Avrupa'lı düşünürlerin kendi toplumlarını eleştirmek amacıyla yarattıkları "öteki" kavramıyla ilintili olarak Osmanlı imgesi, 16. yüzyılda, Müslüman dünyayı birleştiren, merkezîyetçi bir devlet yapısına sahip, güçlü bir düşman olarak tanımlanırken, Avrupa'nın aynı dönemdeki siyasi, dinsel ve toplumsal bölünmüşlüğüne işaret edilmekteydi. Ancak, 18. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa'nın dünya üzerinde sağladığı egemenliğin getirdiği kendine güvenin ifadesi olarak, "despotik Osmanlı imgesi, hukukun üstünlüğünün egemen olduğu, özgür bir toplum imgesinin karşıtı olarak tanımlanmıştır." (Çırakman, 2001, S. 44).

Avrupa'nın, Avrupalı olmayana karşı üstünlüğü düşüncesi, 16. yüzyılda başlayan sömürgeleşme hareketleri sırasında ortaya çıkmıştır. Bu düşünce başlangıçta, ele geçirilen kıtalardaki "ilkel" olarak adlandırılan halklar için geçerliyken, 18. yüzyıldan sonra, Osmanlı'nın yönetimindeki Doğu için de geçerli olmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğunun gücünü yitirmesi, imgesinin korkutuculuğunu yitirmesi ile paraleldir.

19. yüzyılın başında, Romantik sanatçıların kendi toplumlarından kaçmak için yarattıkları "öteki", Doğu toplumları olmuştur. Oryantalizm'in Doğu'nun tarihsel ve toplumsal gerçekliğini yansıtmaktan uzak yüzeysel imgeleri, özellikle Osmanlı'nın hükmettiği coğrafyanın "gerçekliği" olarak algılanmaya başlanmıştır. Doğu toplumlarının ayrıcalıklı üst sınıflarına özgü bir kurum olan harem ve Osmanlı'nın hamam kültürünün Batılı

sanatçılar tarafından erkek egemen bir bakışla yansıtıldığı resimler, Batılı sanatçının kendi toplumunda bulamadığı ve Doğu'da var olduğunu zannettikleri "cinsel özgürlüğün" simgesine dönüşmüştür. Her ikisi de erkek egemen toplumlar olan Avrupa ve Doğu'nun kadını edilgenleştiren, ikinci sınıf kabul eden bakışı, bu resimler üzerinden olumlanmıştır. Oryantalist resimlerde, giyim, günlük kullanım eşyaları, şehrsel görünüm gibi diğer kültürel farklılıklar abartılarak Doğu'nun yabancılığının altı çizilmiştir. Bu imgeler, Osmanlı'nın kendini Batı'ya anlatmaya başlamasından sonra sürekli karşısına çıkmış ve bazı Türk sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.

Osmanlı kimliğinin değişme süreci, 17. yüzyılda Avrupa'lı devletlere karşı askeri yenilgiler ve toprak kayıplarının sonucunda Batı'dan geri kaldığı düşüncesiyle başladı. Osmanlı'nın varlığını ve gücünü sürdürmesi için bulunan çözüm, daha önceden küçümsenen ve önemsenmeyen düşmandan öğrenilecek şeylerin olduğunun kabul edilmesiydi.

18. yüzyılda başlayan Osmanlı Batılılaşması, hükümdarların kişiliğine bağlı olarak belirledikleri çizgiler üzerinden, İstanbul merkezli devlet bürokrasisi tarafından yürütülmüştür. Kesintiler, duraklamalar ve geri dönüşlerle Cumhuriyet'e kadar devam eden bu sürecin aşamaları, sanat eserleri üzerinden izlenebilir.

Batıyla kurulan ilk ilişki, Sultan III. Ahmed döneminde Paris'e elçi gönderilmesi olmuş, bu gezinin sanat üzerindeki ilk etkileri, Osmanlı mimarlığında görülmüştür. 16. yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimari üslubu, Batı'nın Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle değişmeye başlamış, Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır.

Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan, askeri eğitimin Batı'lı bir yapıya dönüştürülmesi, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır. III. Selim döneminde, 1793 yılında açılan askeri mühendislik okullarında (Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun) Fransız askeri okulların eğitimi uygulanmıştır. Batı tarzı resim yapan ilk Türk sanatçıları, askeri okul öğrencileridir. Bu okullarda, daha çok askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesnelere iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasıyla birlikte göstermek öğretilmiştir.

19. yüzyılın başında eser veren ilk Türk ressamı, İstanbul'dan

mazaralar ve mimari betimlemeler üzerinde yoğunlaşmış, portre ve doğada figürden kaçınmışlardır. Bireysel ve toplumsal kimliklerin görsel olarak en iyi anlatım aracı olan insan figüründen kaçışın nedenleri arasında, bu sanatçıların figür üzerinde eğitim görmemeleri kadar, İslam sanatındaki figür yasağının etkisiyle biçimlenen Osmanlı sanatının geleneksel kurallarından henüz kurtulamamış olmaları sayılabilir. Osmanlı Batılılaşması, henüz, "Batılılaşmış insan" yaratamamıştır. Osmanlı sanatının soyuta yaklaşan görsel dilinin, bireylerin bilinçaltında devam ettiği görülmektedir. İstanbul'un bir başkent olarak sağladığı olanaklar ve kozmopolit yapısı, Türk resim sanatının merkezi haline getirmiştir.

Batılılaşma hareketleri, 1839'daki Tanzimat Fermanı ile yeni bir boyut kazanmıştır. Bu tarihe kadar yalnızca Osmanlı devletinin sorunu olan Batılılaşma, bu tarihten sonra, Avrupa Devletleri'ni de doğrudan ilgilendiren ve zaman zaman müdahalelerde buldukları bir sürece dönüşmüştür. Tanzimat Fermanını izleyen 1859'daki Islahat Fermanı, 1877'deki I. Meşrutiyet ve 1908'deki II. Meşrutiyet, Osmanlı'nın reform hareketlerinin aşamalarını göstermektedir. Bütün bu hareketlerde, devletin iç yapısının değiştirilmesi, "demokratikleştirilmesi" ile yıkılışın önüne geçmek ve uluslararası ortamda Avrupalıların desteğini kazanmak istenmiştir. Osmanlı'nın teb'asına bakışı, "kul"dan, hakları ve özgürlükleri yasal olarak tanımlanan "birey" e doğru dönüştürülmeye çalışılmış, ancak bu çaba, iç yapıdaki geleneksel unsurlar tarafından engellenmiştir.

19. yüzyılda, Batı tarzı resim sanatının varlığı ve gelişmesi, Osmanlı hükümdarları ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir. 1835 yılından başlayarak, yetenekli öğrencilerin Avrupa başkentlerine resim eğitimi görmek için gönderilmeleri de yer alır. Önceleri Avrupa'nın Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi başkentlerine öğrenci gönderilirken, daha sonra merkez haline gelen Paris'te, öğrencilerin daha iyi eğitim alabilmeleri için, 1861'de Mekteb-i Osmani açılmıştır. Bu uygulamanın amaçları arasında, bu gençlerin daha iyi eğitim almalarının yanında, geleceğin Osmanlı toplumunun üst düzey bireyleri olarak hedeflenen "Batılı kimliğini" yaşayarak edinmeleri sayılabilir.

Paris'te resim eğitimi alan, dönemin ünlü ressamlarının atölyelerinde çalışan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'in manzara ve natüremort üzerinde yoğunlaşmaları, yaptıkları sınırlı figür çalışmalarında, "erkek

figürlerini" seçmiş olmaları, Batı sanatını "eğitim" ve yaşayarak benimseyen "yeni Osmanlı bireyinin" ortaya çıkışının zorluğunu göstermektedir. Bu iki sanatçının figürü konu alan iki resmi, Batılılaşmanın iki farklı yüzünü yansıtmaktadır.

Şeker Ahmet Paşa'nın "Kendi Portresi" (Resim 1), "Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıkardığı yeni bireyi yansıtmaktadır. Karşımızda duran orta yaşlı erkek, fesi dışında, Batılı giysiler giymektedir. Elinde tuttuğu fırça ve palet, bize mesleğini, ressam olduğunu göstermektedir. Figürün yüz ifadesi ve duruşu, kendinden emin, gururlu, toplumsal konumundan oldukça hoşnut bir kişi olduğunu anlatmaktadır. Resim teknik olarak, Paşa'nın Paris'teki eğitimi sırasında etkilendiği, Fransız Akademik sanatın izlerini taşımaktadır.



Resim 1. Şeker Ahmet Paşa, Sanatkârın Kendi Portresi (tarihsiz), 116 x 84 cm., tuval üstüne yağlıboya, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul

Paşa'nın giysilerinin Batı'lılığı, yeni Osmanlı bireyinin dış görünümünün, hedeflenen kimliğe uyum sağlaması amacını yansıtmaktadır. II. Mahmut döneminde, devlet memurlarının Batı tarzı giyimeleri kuralı getirilmiş, Batılı giysilere fes eklenerek Osmanlı ve İslami bir işaret verilmek istenmişti. Bu değişimin tüm topluma uygulanmasıyla, dinsel, ırksal ve sınıfsal farklılıkların silinerek, "kıyafetin ayrıcalık göstergesi olması engellenmeye çalışılmıştı". (Kırpık, 2007, S. 14). Giyim tarzının tekdüze hale getirilerek, Osmanlı toplumunu oluşturan farklı dinler, ırklar ve sınıflardan gelen bireylerin kimlik işaretlerinin ortadan kaldırılması, herkesin eşit olduğu yeni Osmanlı

bireyinin gerçekleştirilmesi, bir demokratikleşme çabası olarak görülebilir. Bu ifadeler elbette, yalnızca "erkek kimliği" için geçerlidir.

Süleyman Seyyid'in İhtiyar Adam (Derviş) resmi, (Resim 2), Batılılaşmanın etkisinin yansımadığı, alt toplumsal sınıftan bir insanı yansıtmaya açısından önemlidir. Resimde, türbe ya da cami avlusunda geleneksel giysileri içerisinde yaşlı bir derviş görülmektedir. İzleyiciye bakmayan yaşlı adamın yüz ifadesinin, giysilerinin ve duruşunun doğallığı, poz vermemişesine sunulması, konunun Oryantalizm'e yakınlığına karşın, sanatçının Oryantalist bir teşhircilik ya da yapaylıktan kaçındığını göstermektedir. Bu resim, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun içinde barındırdığı Doğulu kimliğinin bir görüntüsüdür.



Resim 2. Süleyman Seyyid, İhtiyar Adam (Derviş), tuval üstüne yağlıboya, 35 x 32 cm., özel koleksiyon

19. yüzyılda, Osmanlı devleti, eğitimli insan gücü gereksinimini, İmparatorluğu oluşturan farklı uluslardan gençleri askeri ve devlet okullarında eğiterek karşılamaktaydı. Bu gençler, Tanzimat dönemi sonrasında sayıca ve nitelik olarak artan okullarda ya da yurt dışında eğitim gördükten sonra, devletin üst kademelerinde görev almaktaydılar. Devlet okullarını seçenler, genellikle, İstanbul merkezli devlet bürokrasisinin üst kesiminden insanların çocuklarıyken, askeri okulları, Osmanlı toplumunun orta ve alt sınıflarından gelen gençler seçmekteydi. Devlet okullarında ya da yurt dışında eğitim gören, üst toplumsal sınıflardan gelen sanatçılar, yaşamları ve eserlerinde, daha özgür davranıp, Osmanlı toplumunun geleneksel kurallarına başkaldırırken,

orta sınıftan gelen sanatçılar, aynı eğitimi almış olsalar bile, konumları gereği, daha temkinli hareket etmişlerdir.

Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Mihri Müşfik'in (1886-1954) yaşamları ve eserleriyle, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Türk sanatında öncü rolü oynamış olmaları, sınıfsal kimlikleriyle açıklanabilir.

Osman Hamdi Bey'in babası, İbrahim Edhem Paşa'nın, bakanlık ve sadrazamlık gibi Osmanlı bürokrasisinin en üst düzeyinde yer alması, onun Paris'e hukuk öğrenimi için gönderilmesinde etkili olmuştur. Paris'teki eğitimi sırasında, bir yandan da resim eğitimi alan, ressamların atölyelerine devam eden Osman Hamdi Bey, ülkeye dönüşünden sonra uzun bir süre üst düzey devlet memuru olarak görev yapmıştır. Emekli olduktan sonra asıl ilgi alanları olan arkeoloji ve sanata yönelmiş, Türk arkeolojisinin kurucusu olmuş, sanat eğitiminin kurumsallaşması için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmiştir. 1883'ten başlayarak 27 yıl müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müfredatını, akademik atölye resmine dayalı olarak belirlemiş, okulda Türk sanatında daha önceden üzerinde yeterince durulmamış olan "figür anatomisi ve portre sorununa önem verilmiştir." (Tansuğ, 1986, S. 108).

Bir ressam olarak Osman Hamdi Bey, Fransa'da eğitim aldığı Gerome'un etkisiyle, Oryantalist bir figüratif anlayışı benimsemiştir. Bu etkinin en belirgin olduğu Harem resmi, (Resim 3), figürlerin cinselliğinin çıplaklıkla vurgulanmadığı, üçüncü boyut etkisinin azaltıldığı, arka plandaki çinilerin dekoratif görüntüsüyle minyatüre yaklaşan bir Oryantalizm yorumudur.

Türbe Kapısı Önünde Üç Sakallı Adam (Konuşan Hocalar) (Resim 4) resminde, bakımsız bir türbenin avlusundaki figürlerin üçü de, sanatçının kendisidir. Bir Batılı gibi yetiştirilen ve yaşayan sanatçının, kendisini, çok sayıdaki resminde kıyafet balosundaymış gibi giysilerini değiştirerek büründüğü Doğulu kimliklerinin bir görüntüsüdür.

Osman Hamdi Bey'in resimleri, Batının Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülebilir. Batılılaşma çabasındaki bir toplum içerisinde yetişen ve örnek alması gereken toplumun Batı toplumu olduğu öğretilen bir insanın, Batının kültürünü benimserken, ne kadar eleştirel davranabileceği tartışılabilir. Ayrıca, Osmanlı, Doğu toplumu içerisinde kopmaya ve bütünleşmek istediği Batı'ya ait

değerleri benimsemeye çalışmaktadır. Hem Doğulu olmayı reddederek, Doğu'ya Batı'nın gözüyle bakmaya çalışmak, hem de kendisini anlatmak isterken, Batı'nın Doğu için yarattığı kalıpları kullanmak, Osman Hamdi Bey'in kişiliğinde, Osmanlı toplumunun kimlik karmaşasına işaret etmektedir.



Resim 3. Osman Hamdi Bey, Harem



Resim 4. Osman Hamdi Bey, Kompozisyon, Türbe Kapısı, Önünde Üç Sakallı Adam (Konuşan Hocalar), tuval üzerine yağlıboya, 140 x 105,5 cm. MSGSÜ Resim Heykel

Oryantalist imgelerin Osmanlı toplumuna etkilerinin diğer bir örneği de, Halife Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven" (Resim 5) resmidir. Bu resimdeki harem, Oryantalist ressamların erkek izleyicinin erotik hayalgücüne seslenmek için yarattıkları, çıplak kadın figürlerinin edilgen olarak sunulduğu bir mekân yerine, kadın ve erkeklerin Batılı giysiler içerisinde, Batı müziğini icra ettikleri bir mekân, "üst sınıfa ait bir aile ortamı" olarak gösterilmiştir. Zeynep Yasa Yaman, bu resim için,

"Avrupalı'nın düşsel kadın/harem fantezilerinin karşısına, Doğulu'nun Avrupa tasavvuruna göre "öteki"leştirerek Avrupalılaştırdığı kadın anlayışıyla çıkan erkek/sanatçı bakışı, harem/kadın ilişkisini de tersine çeviriyor" demektedir. (Yaman, 2006, S. 11), Ancak resimde, ötekileştirme tam olarak gerçekleşmemekte, Halife Abdülmecid, Batının ürettiği Oryantalist Harem imgesini, "aile ortamı" imgesiyle değiştirmek isterken, Oryantalizmi bütünüyle reddetmemekte, dış görünüşleri, davranışları ve eğitimleri Batılı gibi olsa bile, harem ve çok eşliliğin bir kurum olarak, varlığını sürdürdüğünü kanıtlamaktadır.



Resim 5. Halife Abdülmecid Efendi Haremde Beethoven, 155,5 x 211 cm. Tuval üstüne yağlıboya, MSGSÜ, Resim Heykel Müzesi, İstanbul

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Türk resim sanatında kadın figürünün ortaya çıkmasında, Tanzimatın getirdiği, kadınların eğitim yoluyla toplumsal yaşama katılımının artırılması düşüncesinin büyük etkisi vardır. Tanzimattan sonra, orta sınıftan kız çocukları, büyük şehirlerdeki devlete ait kız okullarında, üst sınıf ise, "konaklarında" özel eğitim görmeye başlamışlardır. İlk kadın ressamlar ve resmi yapılan ilk kadınlar, eğitilmiş üst sınıfın üyeleridir. "Tuvalde betimlenen kadın figürleri, yeni bir kimliğin temsilcileridir." (Inankur, 2001, S. 1).

Bu yeni kadın kimliğinin, ilk Türk kadın ressam Mihri Müşfik'in yaşamı ve eserlerinde somutlaştığını söyleyebiliriz. Babası, Mehmet Rasim Paşa'nın sağladığı olanaklar ve özgürlük, sanatçının yaşamında belirleyici olmuştur. Bu sayede, ressam olmak için, İstanbul'da özel dersler almış, sanat eğitimini Roma ve Paris'te sürdürmüş ve bu şehirlerin sanat ortamında yer alabilecek kadar bireysel davranabilmiştir. Evlenerek İstanbul'a dönüşünden kısa bir süre sonra, üst sınıf İnas

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmiştir. İstanbul'daki üst sınıf ailelerinin, kız öğrencilere eğitim verecek bir okul isteği, 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında gerçekleştirilmiştir.

Mihri Müşfik, 1914'te okulun ilk müdürü olmuş, eğitim müfredatını belirlemiştir. Öğrencilerini, kadın ve erkek modeller üzerinde çalışmaya, açık havada resim yapmaya ve kadın ressamı ilk kez birlikte sergi açmaya teşvik etmiştir. İstanbul'daki yaşantısı, kendisinin de bir üyesi olduğu, Osmanlı toplumunun en üst sınıfı arasında geçmiş ve bu sınıfı oluşturan harem kadınlarının, büyükelçi ve paşaların eşlerinin resimlerini yapmıştır.

Mihri Müşfik'in Letta Asım Balo'ya Giderken adlı resmi, (Resim 6), Asım Paşa'nın Avusturyalı eşinin portresidir. "Bu resim, Asım Paşa'nın Sofya'ya büyükelçi olarak atanması sırasında çekilen bir fotoğraftan yararlanılarak yapılmış olmalıdır." (İnankur, 2001, S. 6) Resimde dikkat çekici olan, Letta Asım'ın, giyimi ve duruşuyla, aynı dönemdeki herhangi bir Avrupa ülkesinin büyükelçisinin eşinin dış görünüşüne sahip olmasıdır. Ancak bu görüntü, tüm Osmanlı kadınlarının sahip olduğu özgürlüğü değil, üst sınıfın "gizli ayrıcalığını" yansıtmaktadır. Figürün giysisinin dekoltesiyle bizi şaşırtan bu resim, halka sergilenmek için değil, Letta Asım'ın evinde saklanmak için yapılmıştır. Letta Asım da diğer tüm üst düzey Osmanlı kadınları gibi, konağında ya da saray gibi halka açık olmayan mekânlarda Batılı tarzda giyinebilirken, sokağa çıkarken ferace, yaşmak ya da çarşaf giymek zorundaydı. Bu durum, Osmanlı toplumundaki kadının ikileminden, mahremde göreceli özgürken, sokaktaysa toplumun geleneksel kurallarına uymuş gibi davranmak zorunluluğundan kaynaklanmaktaydı. Batılılaşmayla bazı haklara sahip olan Osmanlı kadını, kimliğini, hâlâ erkeğin yüzyıllardır değişmeyen egemen bakışıyla belirlediği sınırlar içerisinde ifade edebilmekteydi.

Mihri Müşfik'in Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım resmi, (Resim 7) geleneksel bir Osmanlı kadınının portresidir. Naile Hanım'ın giysileri, oturuşu, elinde tuttuğu tesbihi, geçmişi yansıtmaktadır. Otoriter yüz ifadesi, Osmanlı toplumunda, kadınların yaşlanarak kazandığı gücü, evindeki diğer kadınları yönetecek konuma gelmiş olduğunu göstermektedir. Resim, kafesli pencereleri ve divanıyla bir Osmanlı evini betimlemekle birlikte, Naile Hanım'ın ceketini, sırtını dayadığı duvardaki Rokoko süslemeler ve perdenin kordonu gibi detaylarda, Batılılaşmanın

izleri görülmektedir. Bu ayrıntılar, geleneğin, Batılılaşmayı yüzeysel bir süs olarak algıladığını düşündürmektedir.

Mihri Müşfik'in kendi portresi, (Resim 8), 20. yüzyılda sanatçının Batılı kimliğini göstergesidir. Figürün duruşu ve yüz ifadesi, Art-Nouveau döneminin grafik illüstrasyonlarını çağrıştırmaktadır. Sanatçının yaşlı kadın portresinin (Resim 9) gerçekçiliği, Türk sanatında nadirdir.



Resim 6: Mihri Müşfik, Hariciye Hazırı Asım Bey'in Eşi Letta Asım Baloya Giderken, (1911-1912), 178,5 x 96,5 cm. Tuval üstüne yağlıboya, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 7. Mihri Müşfik, Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım, tuval üstüne yağlıboya

Batılılaşma döneminde, Türk sanatçıları, politik kimliklerini eserlerine sınırlı olarak yansıtmışlardır. Türk ressamların Paris'te eğitim gördükleri dönemde etkili olan Gerçekçilik akımının Türk sanatında aynı düşünsel altyapıyla görülmemesi, Osmanlı toplumunda burjuvazi-işçi sınıfı çelişkesinin olmayışı nedeniyledir. Osmanlı toplumu, kapitalizme henüz geçememiştir. Sanatçıların devletin iç ve dış politikalarını eleştirmeleri, devletle kurdukları sıkı bağlar nedeniyle pek mümkün olmadığı gibi, özellikle II. Abdülhamid döneminde devlete karşı her türlü eleştirinin ağır cezalandırılmış olması, sanatçıları politik konulardan uzak tutmuştur.

Türk sanatındaki tarihsel resimler, devlet politikalarını eleştirmekten çok, olumlamayı amaçlamaktadır. 1853-56'daki Kırım Savaşı, 1877-78 tarihli Osmanlı-Rus savaşı ve 1897 tarihli Osmanlı-Yunan savaşlarını konu alan tarihsel resimler atölyelerde yapılmıştır.

20. yüzyılın başında Batılı devletlerin saldırılarıyla dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu, kendi gerçekliğini yansıtmaları için sanatları görevlendirmiştir. II. Meşrutiyetle birlikte Osmanlı'nın yönetimde söz sahibi olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin bu konuya özel önem verdiği bilinmektedir. Savaşların yarattığı bireysel ve toplumsal sonuçları , gözleme dayalı olarak yansıtmaları için, sanatçılar Balkan ve Çanakkale cephelerine gönderilmiştir.



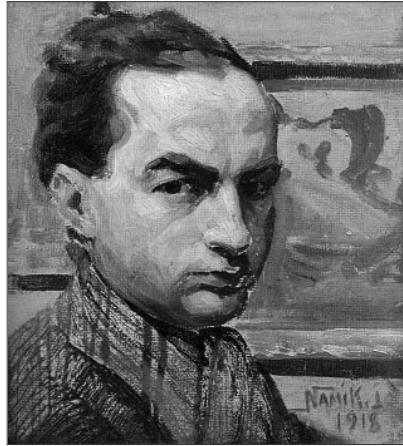
Resim 8. Mihri Müşfik, Otoportre, Sevgili Vecih'ciğime İstanbul Hatırası, (tarihsiz), 12,5 x 8 cm., kağıt üstüne suluboya, özel koleksiyon



Resim 9. Mihri Müşfik, Yaşlı Kadın Portresi, kağıt üstüne pastel (tarihsiz), 40x 30 cm. MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 10. Namık İsmail, Tifüs, 1917, tuval üstüne yağlıboya Ankara Resim Heykel Müzesi



Resim 11. Namık İsmail, Kendi Portresi, Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, 1918, mukavva üstüne yağlıboya, 39, 5 x 36 cm.



Resim 12. Avni Lifij: Pipolu Adam (Sanatkârın Kendi Portresi), 1906, 65 x 46 tuval üstüne yağlıboya, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, İstanbul

1917 sonbaharında Harbiye Nezareti tarafından kurulan Şişli Atölyesi'nde görev alan Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, İbrahim Çallı gibi sanatçılara, savaşın atmosferini yaratmak için, modeller ve eşyalar ordu tarafından sağlanmıştır. Bu sanatçıların bir kısmı, Paris'te resim eğitimi alırken I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla, 1914'te ülkeye dönmüşlerdir. Türk sanatında İzlenimcilik akımını başlatan yine bu sanatçılardır.

Namık İsmail'in Tifüs (1917) resminin konusu, (Resim 10), sanatçının yaşadığı bir olayı, Doğu Cephesinde askerken Erzurum'da yakalandığı tifüs salgınıdır. Resmin karamsar atmosferi, savaşların Anadolu'da yarattığı yıkım, umutsuzluk ve ölümü anlatmaktadır.

Osmanlı'nın son dönemine ait iki sanatçı portresi, Namık İsmail ve Avni Lifij'in kendi portreleri (Resim 11 ve Resim 12), Osmanlı Batılılaşmasının sonucunu yansıtmaktadır. Namık İsmail'in Batılı bir sanatçıdan ayırd edilemeyen görüntüsü ile Avni Lifij'in sanatçı kişiliğinin altını çizdiği, hedonistçe izleyiciye baktığı portresinde, Osmanlılığı işaret eden resmin üzerine eski yazı ile düştüğü notlardır.

Sonuç

Osmanlı Batılılaşmasının getirdiği toplumsal dönüşüm içerisinde kendiliğinden başlayan resim sanatı, devlet tarafından sahiplenilerek Batılılaşmanın bir göstergesi olarak desteklenmiştir. Bu desteklerle yurt dışına eğitim gören ya da İstanbul'daki eğitimi sonrasında başarılı bulunanlar, resim öğretmenliği gibi konumlarda devlet memuru olarak görevlendirilmişlerdir. Sanat eserinin alıcısının devlet ve devlet bürokrasisi olması, burjuva sınıfının bulunmayışı ve halkın resim sanatına yabancılığı, yalnızca resim yaparak yaşamını sürdüren, bağımsız bir ressam kimliğini ortaya çıkarmamıştır.

Yurt dışında eğitim gören Türk sanatçılar, Batılılaşma sürecinde örnek ülke olarak seçilen Fransa'da eğitim görürlerken, Fransız sanatçıların "kimliğini" benimsemek istemişlerdir. Ancak bu noktada, Osmanlı toplumunda yetişmiş gençlerin, Paris'teki yaşamları ve eğitimlerinin, onları ne kadar Batılı yaptığı tartışma konusudur. Bu durum, eserlerinin üslupları izlenerek açıklanabilir.

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi sanatçıların etkilendikleri Akademik sanat ile Osman Hamdi Bey'i etkilemiş olan Oryantalizm'in düşünsel altyapıları sanatçılarımız için anlaşılmasız gelmemiştir. Batılılaşmanın, Türk sanatçıları üzerinde bir kimlik bunalımı yarattığı, Doğu'lu mu yoksa Batılı mı olduklarına karar veremedikleri görülür.

I. Dünya savaşı öncesinde, Dışavurumculuk, Kübizm ve Fütürizm gibi modern akımların etkin olduğu ve sanatsal anlatım biçimleri

üzerinde büyük tartışmaların yaşandığı sıralarda Paris'te bulunan Türk sanatçıların, İzlenimcilik akımını yeğlemeleri dikkat çekicidir. Türk sanatçıların modern akımlardan uzak kalmalarının nedenleri arasında, Türk sanatının henüz gelişme aşamasında olup, anlatım biçimleri ve yöntemleri konusundaki sorunların henüz çözülmemiş olması kadar, Osmanlı toplumunun tüm Batılılaşma çabasına karşın, geleneksel toplumsal yapısını ve üretim biçimlerini değiştirememiş olması yatmaktadır. Batıdan alınan bazı kurumların Osmanlı toplumunda kök salmasına karşın, modernizmin kökenindeki kapitalizm, bilim devrimi ve bunları izleyen teknolojik gelişme gerçekleştirilememiştir. Modern yaşamın doğadan kopuk, "yabancılaşmış" bireyi, Osmanlı toplumunda henüz ortaya çıkmadığından, modern sanatçının varlığından söz edilemez.

Türk resim sanatının bu dönemde yansıttığı kimliklerin büyük kısmı, Batılılaşmayı gerçekleştiren üst toplumsal sınıfa aittir. Sanatçıların toplumsal ve ekonomik sorunlara değinmemelerinin nedenleri arasında, üst sınıftan gelen kadın-erkek sanatçıların bu sorunlardan çok etkilenmeyecek şekilde yaşamlarını sürdürmeleri, orta ve alt sınıflardan gelenlerinse, konumları gereği yaşadıkları toplumu eleştirecek cesareti bulamamış olmaları sayılabilir. Politik sorunlar ise, devletin belirlediği çizgide ifade edilmiştir. Bu nedenle, ressamın politik kimlikleri sınırlı olarak eserlerine yansımıştır.

Bu dönemde, Osmanlı'nın kadın kimliği üzerinde, Batılılaşma öncesine göre daha çok düşünülmüş, ancak dinsel baskılar nedeniyle sınırlı bir gelişme yaşanmıştır. Üst sınıf kadınlarının Batılılaşmayla kazandıkları "göreceli" özgürlük, yine bu sınıfa ait "harem" in varlığıyla çelişmektedir. Orta ve alt sınıflardaki kadınların sınırlı betimlemeleri, bu kadınların yaşam koşullarında Batılılaşma'nın etkisinin olmadığını düşündürmektedir. Genel olarak kadınların, özgürleştirilmesi ya da sınırlandırılmasının "erkeklerin tavrına" bağlı olarak gerçekleştiği, kadınların kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olmadıkları görülmektedir. Kadın kimliği, genç kız, eş, anne gibi, erkeklerle ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadır.

Betimlenen erkek kimliklerinin, (asker, üst düzey memur, hükümdar, ressam, derviş, hoca, gibi) çeşitliliği, erkeklerin kadınlara göre, geçmişte olduğu gibi Batılılaşma döneminde de toplumsal yaşama katılım açısından daha avantajlı olduğunu göstermektedir. Batılılaşmanın

getirdiği eğitime dayalı ressamlık, memurluk gibi meslekler erkeklere sunulmaktadır. Alt sınıfa ait kimliklerin, Batılılaşma ile geleneksel arasındaki eski-yeni çelişkinin içerisinde sınıfsal gerçeklikleri vurgulanmadan sunulması dikkat çekicidir.

Bu eserleri üreten tüm sanatçılar, yeni bir dili öğrenmek ve kendilerini bu dilde ifade etmek için gösterdikleri çaba nedeniyle takdir edilmelidirler.

Kaynakça

BAŞARAN, Serdar, "Türk 'Primitif' Resmi ve Fahri Kaptan Hakkında Yazılanlar Üzerine Düşünceler", Artist Dergisi, Mayıs 2007, sayı 5/78, s.20-27

CEZAR, Mustafa, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor, Sağlık Vakfı Yayını, No:1.Cilt:1, 1995.

ÇIRAKMAN, Aslı, Avrupa Fikrinden Avrupa Merkeziliğe, Doğu-Batı Dergisi, yıl 4, sayı 14, Şubat-Mart 2001, s. 28-46

GERMANER, Semra-İNANKUR, Zeynep, Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne hizmet Vakfı, İstanbul, 1989

GÖREN, Ahmet Kamil, Türk Resminde Savaş Teması ve Betimleme Anlayışındaki Dönüşümlerine İlişkin Bir Deneme, İ. Ü. Sosyoloji Yıllığı-Kitap 12, Semavi Eyice'ye Saygı, Tarihte Doğu-Batı Çatışması, İstanbul, 2005, s. 477-486

İNANKUR, Zeynep, "The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting", EJOS, IV, 2001, Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, The Netherlands, August 23-28, 1999, s. 1-21

KIRPIK, Cevdet, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları, Fes-Şapka Çatışması", Toplumsal Tarih, s. 162, Haziran 2007, İstanbul, s. 14-22

PAPİLA, Aytül, "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat", Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, s. 1, s. 1-25, İstanbul, 2007

SAĞLAM, Mümtaz, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1, Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler, Ankara, 2004

SAĞLAM, Mümtaz, Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, sayı 63, İstanbul 1996, s. 159-166

TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986

YAMAN, Zeynep Yasa, Kadınlar, Resimler, Öyküler, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü", Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayını, İstanbul, 2006

<http://www.sanalmuze.org>