

Resim Sanatında Galata Mevlevihanesi'nin Mekânsal Temsili (1700-1950): Oryantalist ve Modernist Yaklaşımlar

The Spatial Representation of the Galata Mevlevi Lodge in Painting (1700–1950): Orientalist and Modernist Approaches

İlyas SEVİNDİK 

Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Amasya,
Türkiye



Öz

İslam tasavvufunun estetik bir dışavurumu olan Mevlevilik öğretisi, yüzyıllar boyunca sadece dini bir kimlik değil, aynı zamanda sanatın farklı disiplinlerini besleyen güçlü bir ilham kaynağı olmuş ve bu bağlamda sema ayini ve derviş figürü, görsel sanatlar aracılığıyla Doğu ve Batı dünyasının ortak tahayyülünde derin izler bırakmıştır. Mevlevi ve semazen figürleri, 18. yüzyıldan itibaren Batılı oryantalist sanatçılar ile 20. yüzyıl Türk modern ressamı için mistik ve kültürel bir ilgi odağı olmuştur. Semazen figürü, insanın manevi yolculuğunu, evrensel birliği ve sonsuzluğu simgeleyen içsel bir arayışın ifadesi olarak 1700'lerden 1950'lere uzanan süreçte sanatçıların eserlerine yansımıştır. Galata Mevlevihanesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli dinî ve kültürel merkezlerinden biri olarak Mevleviliğin sanata ve toplumsal yaşama etkilerini görünür kılan bir mekân niteliği taşımaktadır. Bu mekândan ilhamla üretilen semazen temalı eserler, Osmanlı'nın dinî yaşamının yanı sıra estetik ve manevi boyutlarıyla evrensel bir kültürel mirası temsil etmektedir. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni benimsenmiştir. Galata Mevlevihanesi'nin 18. yüzyıl başından 20. yüzyıl ortasına kadar olan süreçte, farklı tekniklerde üretilmiş sanat eserleri aracılığıyla tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen on iki sanatçıya ait eserler doküman incelemesi yoluyla toplanmış; veriler görsel ikonografik ve karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Batılı sanatçıların eserlerinde oryantalist bir bakış açısıyla belgeleme kaygısı ve mimari detayların ön plana çıktığını, Türk modernist sanatçıların ise Galata Mevlevihanesi'nden hareketle daha içsel ve ekspresyonist bir ruh hâlini yansıttığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Galata Mevlevihanesi, sanatta tarihsel belgelemeden kültürel ifadeye geçişin kesişim noktasında yer almış ve sanatsal üretim yoluyla tarihsel ve kültürel bir değer kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Galata Mevlevihanesi, oryantalizm, modern Türk resmi, ikonografi, semazen figürü

ABSTRACT

The Mevlevi thought, an aesthetic manifestation of Islamic Sufism, has been not only a religious identity but also a powerful source of inspiration nurturing various artistic disciplines for centuries; in this context, the whirling dervish ceremony and the dervish figure have left profound traces in the collective imagination of both Eastern and Western worlds through visual arts. The Mevlevi and whirling dervish figures became a focal point of mystical and cultural interest for Western Orientalist artists from the eighteenth century onward and for Turkish modern painters in the twentieth century. The whirling dervish figure, as an expression of an inner quest symbolizing humanity's spiritual journey, universal unity, and infinity, was reflected in artists' works throughout the period from the 1700s to the 1950s. As one of the significant religious and cultural centers of the Ottoman Empire, the Galata Mevlevi Lodge functioned as a space that made visible the influence of Mevlevi thought on art and social life. The sema-themed artworks inspired by this site represent a universal cultural heritage through both the religious life of the Ottoman world and its aesthetic and spiritual dimensions. In this study, a case study design within qualitative research methodology was adopted. The representation of the Galata Mevlevi Lodge from the early eighteenth century to the mid-twentieth century was examined within its historical and cultural context through artworks produced in various techniques. Works belonging to twelve artists selected through purposive sampling were collected by document analysis, and the data were evaluated using visual iconographic and comparative analysis methods. The findings indicate that Western artists emphasized documentation concerns and architectural details from an Orientalist perspective, whereas Turkish modernist artists reflected a more internalized and expressionistic state of mind derived from the Galata Mevlevi Lodge. In conclusion, the Galata Mevlevi Lodge occupies an intersection between historical documentation and cultural expression in art, gaining historical and cultural value through artistic production.

Keywords: Galata Mevlevi Lodge, orientalism, modern Turkish painting, iconography, whirling dervish figure

Geliş Tarihi/Received: 17.02.2026
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.03.2026
Son Revizyon/Last Revision: 25.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
İlyas SEVİNDİK
E-mail: ilyas.sevindik@amasya.edu.tr

Cite this article as: Sevindik, İ. (2026). The spatial representation of the Galata Mevlevi lodge in painting (1700–1950): Orientalist and modernist approaches. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 10, 68–77.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Dünya resim sanatı, tarih boyunca farklı inanç sistemleri ve kültürel etkilerin izlerini taşımıştır. Her dönemde inançlar, sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu doğrultuda inanç temelli resimler üretilmiştir. Bülbül'e göre (2023, s. 63), toplumlar inançlarını ve kültürel değerlerini pekiştirmek amacıyla sanatı bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak, zamanla bu kullanım sadece dini amaçlarla sınırlı kalmamış, farklı inançlara mensup sanatçılar da bu temaları plastik ve estetik değerler açısından ele alarak kendi sanatlarında işlemişlerdir.

Bu çerçevede, çeşitli toplumların elçileri, misyonerleri, tüccarları ve yazarları başka kültürleri tanımak, gözlem yapmak ve kendi toplumlarında bir farkındalık oluşturmak amacıyla seyahat etmişlerdir. Arslan (1992, akt. Duru, 2007), Osmanlı İmparatorluğu'na diplomatik, ticari ya da kişisel görgülerini artırma amacıyla gelen Batılı elçi, yazar ve görevlilerin beraberlerinde ressamı da getirdiklerini belirtmektedir. Bu süreç, 19. yüzyılın sonuna kadar süren ve gravürlerle zenginleştirilmiş seyahatname geleneğinin doğmasına yol açmıştır. Sanatçıların İstanbul'da ürettiği, çoğunlukla törenleri, kıyafetleri ve kent manzaralarını konu alan bu eserler, Avrupa'da albümler hâlinde yayımlanmış ve Batı dünyasının Osmanlı'ya yönelik ilgisinin gelişmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Diğer taraftan seyahatnamelerin yazıldığı bu yolculuklar, uzak diyarlara duyulan özlem ve bilinmeyene olan merakla şekillenmiştir. Medeniyetler, ancak merak edildikleri sürece varlıklarını sürdürmüşlerdir (Şirin, 2012, s. 22). Bu bağlamda, farklı kültürlerle ve medeniyetlere duyulan ilgi, inanç temelli sanat üretimlerine de yansımış, Türk kültürü ve medeniyeti de bu karşılıklı kültürel alışveriş sürecine dâhil olarak Batılı toplumlar için ilgi odağı hâline gelmiştir.

Sema ve semazenler konusu, İslam tasavvufunun derin sembolizmini içermesi nedeniyle dünya resim sanatında etkili olmuştur. Bu temalar, Mevlevi dervişlerin dönüş ritüellerini ve tasavvufun ruhani boyutlarını anlamaya çalışan sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Sanatçıların Mevlevilikle ilgili anlayışları sadece izleyici olma düzeyinde kalmamıştır (Üstünipek, 2006, s. 538). Bu anlamda hem Türk hem de yabancı sanatçılar tarafından görsel olarak da aktarılmaya çalışılmıştır. İlk izlerini Türk, Moğol, Hint ve İran minyatürlerinde gördüğümüz Mevlevi resimleri, daha sonra pek çok Batılı sanatçının gravürlerinde ve farklı tekniklerdeki resimlerinde yer bulmuştur (Başbuğ ve Başbuğ, 2007, ss. 530-531). Türk resim sanatında ise Osmanlı geleneklerinden beslenip Cumhuriyet değerleriyle harmanlanan ilk dönem sanatçıların çalışmalarında bu tema özellikli olarak görülmektedir. İstanbul, başkent olmasının yanı sıra Batılı sanatçıların oryantalist ilgisinin odağı olması nedeniyle pek çok sanatçı tarafından ziyaret edilmiştir. Bu bağlamda, Galata Mevlevihanesi'nin sosyal ve kültürel yapısı, Mevleviliğin sanata ve sanatsal etkileşime ilham veren bir merkez olmasını mümkün kılmıştır. Sanatçıların kullandığı Batı resim teknikleri, Osmanlı kültürünün temalarıyla birleşerek özgün bir sanat dili oluşturmuş ve tarihi yapının görsel kültürü küresel bir izleyici kitlesine ulaştırmıştır.

Buna karşın, Galata Mevlevihanesi üzerine yapılan mevcut çalışmaların çoğunlukla mimari tarihçe veya genel Mevlevi doktrini üzerine odaklandığı görülmektedir. Mekânın, 18. yüzyıl oryantalist sanatçılarının belgeleyici tutumundan 20. yüzyıl Türk ressamlarının ifadeci yorumuna uzanan görsel evrimi, karşılaştırmalı bir perspektifle yeterince incelenmemiştir. Bu bağlamda çalışmanın

temel araştırma problemi, Galata Mevlevihanesi'nin fiziksel ve ruhani atmosferinin Batılı sanatçılar için gözlemlenen bir nesne, Türk sanatçılar için hissedilen bir özne olarak nasıl yeniden inşa edildiğinin sanatsal yansımalarını ortaya koymaktır.

Yöntem

Bu çalışma, Galata Mevlevihanesi'nin sanatsal temsillerindeki değişim ve dönüşümü çözümlenmek amacıyla nitel araştırma yaklaşımları içerisinde yer alan durum çalışması desenini benimsemiştir. Araştırmanın tarihsel çerçevesi, Türk resminde oryantalist perspektifin modernist arayışlara evrildiği kritik bir kırılma noktası olan 1700-1950 yılları arasını kapsamaktadır. Bu süreçte Galata Mevlevihanesi hem Batılı hem de Türk sanatçılar için ortak bir etkileşim alanı ve zengin bir görsel imge kaynağı sunması bakımından merkezi bir odak noktası olarak seçilmiştir.

Belirlenen bu tarihsel ve mekânsal odak doğrultusunda, araştırmanın örnekleme amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniğiyle yapılandırılmıştır. İncelenecek eserlerin seçiminde, doğrudan Galata Mevlevihanesi'ni veya sema ayinini konu alması, döneminin üslup özelliklerini plastik bir yetkinlikle yansıtması ve 1700-1950 arasındaki paradigma değişimini örnekeleyebilecek nitelikte olması temel kriterler olarak belirlenmiştir. Bu ölçütler çerçevesinde Batılı sanatçılardan Jean-Baptiste Vanmour, Amadeo Preziosi, Alexis Gritchenko, Adolphe Jean-Baptiste Bayot ve d'Ohsson; Türk sanatçılardan ise Hüsnü Yusuf Bey, İbrahim Çallı, Cevat Dereli, Cemal Tollu, Maide Arel, Fahrünnisa Zeid ve Aliye Berger'in eserleri kapsamlı bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Verilerin toplanması aşamasında doküman incelemesi ve arşiv taraması yöntemlerine başvurulmuş, ulaşılan görseller görsel ikonografik tanımlama ve karşılaştırmalı analiz teknikleri kullanılarak çözümlenmiştir. Değerlendirme sürecinde öncelikle figüratif ve mimari öğelerin tanımlanması, ardından bu unsurların Mevlevi kültürü ve ritüel düzenindeki karşılıklarının tespiti ve son olarak sanatçıların kültürel aidiyetlerinin kattığı ontolojik anlamların yorumlanması basamaklarını izlemiştir. Bu sistematik analiz boyunca eserler; mekânsal sadakat, figüratif deformasyon ve ruhsal atmosferin inşası gibi kriterler üzerinden değerlendirilerek, Batılı sanatçıların *dışsal gözlemi* ile Türk sanatçıların *içsel deneyimi* arasındaki kavramsal farklar görünür kılınmıştır. Böylelikle incelenen eserler, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda temsil ettikleri kültürel ve tarihsel anlam katmanlarıyla da bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Galata Mevlevihanesi'nin Tarihsel ve Sanatsal Kimliği

İstanbul, tarih boyunca dünya medeniyetine önderlik etmiş bir başkent olarak çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu kültürel zenginlik, pek çok alanda olduğu gibi resim sanatında da kendini göstermiştir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile yakınlaşma sürecinde, Batılı anlamda resim sanatı Türk resim sanatını ve sanatçılarını önemli ölçüde etkilemiştir.

Bu dönemde, artan oryantalist ilgi çok fazla sayıda Batılı sanatçının Osmanlı topraklarına girmesine sebep olmuştur. Gerek seyahat gerek ticari gerekse diplomatik nedenlerle İstanbul'da ve Türk topraklarında bulunan bu sanatçılar, Mevleviliğe dair daha fazla yazılı ve görsel eserin üretilmesine kaynaklık etmiştir. Ancak Üstünipek'in belirttiği gibi (2006, s. 537), Mevlevilik, Anadolu topraklarındaki 750 yıllık derin geçmişine Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiş; bu köklü miras, özellikle bu coğrafyanın değerleriyle yetişen sanatçıların estetik bakış açısını ve eserlerini

şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Ayrıca bu etki, başka ülkelerin sanatçıları tarafından da fark edilerek kendi anlayış ve biçimlemelerine konu olmuştur.

Özdemir'in belirttiği üzere (2010), Galata Mevlevihanesi, kurulduğu 1491 yılından tekke ve zaviyelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar yaklaşık 434 yıl boyunca Türk kültür ve sanatına hizmet etmiş, edebiyat, musiki ve resim başta olmak üzere pek çok ilim ve sanat erbabının yetişmesine imkân sağlamıştır. Bu anlamda, Mevlevihanenin bu tarihsel ve kültürel önemi, resim sanatına konu olarak esin kaynağı teşkil etmiştir. Bu tematik temin, bazı sanatçılar için estetik ve plastik bir tezahür olarak yansırken, bazıları içinse ruhani mesajlar içeren bir ifade biçimi olmuştur. Bu durum, ilahi aşk ve insanın kendini aşma çabası gibi evrensel temaların, sema aracılığıyla sanatçıların tuvallerine yansımaları sağlamıştır. Ayrıca, sema'nın Doğu ve Batı arasındaki kültürel alışverişin önemli bir temsili olarak sanatta kendine yer bulmasında, tarikatın toplumsal konumu da rol oynamıştır. Açık Önkaş (2011, s. 7), Mevlevilerin kuruluşlarından itibaren devlet yöneticileriyle daima olumlu ilişkiler kurduğunu ve tarikatın insani değerlere, sanata ve kültüre verdiği önem nedeniyle yöneticilerin destek ve himayesini kazandığını vurgulamaktadır. Bu destek, Mevlevilerin gelişiminde önemli bir rol oynamış ve onların sanat üretimine ilham veren bir merkez haline gelmesini sağlamıştır.

Sanat, yalnızca duyguların bir yansıması değil, aynı zamanda inanç, akıl, düşünce ve becerinin bir bütünüdür. İslam sanatçıları için sanat, bir nevi ibadetle eşdeğer bir anlam taşır. Çünkü İslam, sanata ve güzelliğe değer veren, bunları onaylayıp takdir eden bir bakış açısına sahiptir. Ancak İslam anlayışı, sanattaki güzelliğin nihai kaynağı olan mutlak güzelliği yalnızca Allah'ta ve O'nun kelamında bulur (Bülbül, 2023, s. 68). Batılı sanatçılar içinse sanat, kendi anlayışları içerisinde kendi inanç değerleriyle bütünleşirken daha çok dünyevileştiği görülür. Ancak Galata Mevlevihanesi ve Mevlevilik, Mevlâna'nın evrensel mesajı ve hoşgörü felsefesi sayesinde, farklı kültür ve inançlardan sanatçılara hitap etme gücüne sahip olmuştur. Bu evrensel etki, farklı inançlardaki Batılı sanatçılar tarafından dahi büyük bir hayranlık ve merakla incelenmiş, sanatçılara yeni bir dünyanın kapılarını açmıştır (Başbuğ ve Başbuğ, 2007, s. 492). Bu sayede Mevlevilik, ötekileştirmeyen bir ifade tarzını benimseyerek, sanata ve sanatçıya verilen değeri uluslararası düzleme taşımıştır.

Galata Mevlevihanesi'nin Resim Sanatındaki Temsilleri: Batılı ve Türk Sanatçı Yaklaşımları

Batılı Sanatçıların Oryantalist Yaklaşımları

Galata, sadece bir ticaret merkezi değil, aynı zamanda sanatçıların ve aydınların bir araya geldiği bir mekân olarak, resim sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, Galata'nın sosyal yapısı ve kültürel dinamikleri, ressamların eserlerinde kendini gösterirken bu kültürel yaşam zenginliği kendisini Mevlevihanelerde de ortaya koymuştur. Galata Mevlevihanesi'nin İstanbul'da kurulması ve kurumsallaşması, Mevleviliğin gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu gelişme, Mevleviliğin Osmanlı topraklarında, özellikle Balkanlar ve Akdeniz Bölgelerinde hızla yayılmasına ve kökleşmesine olanak sağlamıştır. İstanbul'daki mevlvihanelerin ve Mevleviliğin, Osmanlı yönetiminde etkili bir rol oynamasıyla, Anadolu'daki Mevlevilikten farklı olarak başkente özgü bir Mevlevi kültürü ve yapılanmasını beraberinde getirmiştir (Özdemir, 2010, s. 23). Bu durum hem kültürel hem de sanatsal birikimin günümüze taşınmasını sağlamıştır.

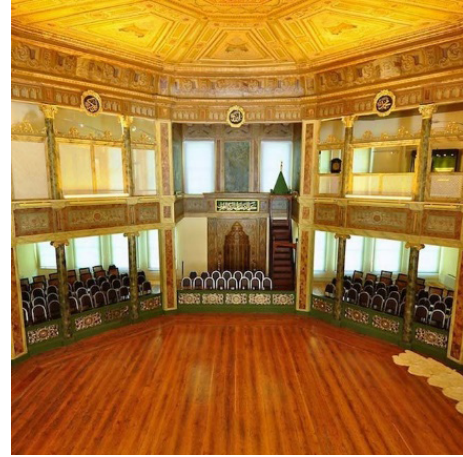
Görsel 1.

Galata Mevlevihanesi'nin 19. yüzyıldaki görünümü



Görsel 2.

Galata Mevlevihanesi'nin günümüzdeki görünümü



Galata Mevlevihanesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli kültürel merkezlerinden biri olarak, 19. yüzyılda resim sanatına önemli etkilerde bulunmuştur (Görsel 1). Bu etki, Mevlevilik tarikatının sanat ve edebiyatla olan derin ilişkisi ve Galata'nın kozmopolit yapısı ile şekillenmiştir. Mevlevilik, özellikle yüksek kültürle iç içe geçmiş bir yapıya sahip olması nedeniyle, sanatçıların eserlerinde farklı temalar ve estetik anlayışlar geliştirmelerine imkân sağlamıştır. İstanbul'un en eski ve de en iyi korunmuş mevlvihanesi olan Galata Mevlevihanesi 19. yüzyıl sonlarında Batılı seyyahların uğrak yeri olmuş ve sanatçılar burada Mevlevi gravürleri ile farklı tekniklerde eserler üretmişlerdir (Kuş vd., 2006, s. 167). Tabii ki yabancı sanatçıların Galata Mevlevihanesi'ni eserlerine konu etmelerinin en önemli sebebi, Mevlana'nın fikirlerinin bir ritüele dönüşerek dünyayı etkisi altına almasıdır (Köstüklü, 2010). Bu anlamda onun değer yargıları ilgili dergâh bünyesinde bir sanat ortamına dönüşmüş, ressamlar için semazen figürleri, hareketin dinamizmini ve derin bir ruhsal anlamı ortaya koyan birer imge haline gelmiştir. 19. yüzyılda Batılı sanatçılar, Doğu kültürlerine olan ilgilerinin etkisiyle Mevleviliği romantize etmişlerdir. Oryantalist sanatçılar, Mevlevi ayinlerini ve semazenleri egzotik bir tema olarak görüp eserlerinde sıkça kullanmışlardır. Bu durum, kültürel bir alışverişin örneği olmuş; Mevlevilik ile Batı arasında bir diyalog kurulmasına ve Doğu'nun mistik öğelerinin Batı sanatına girmesine olanak sağlamıştır. Rembrandt, Vanmour, Fausto Zonaro, Alexis Gritchenko, Jean Leon Gerome, Amadeo Preziosi, Aldo Mondino, d'Ohsson ve Gabriele Mandel Khan gibi sanatçılar, Mevlevilik ve semazenler üzerine eserler üreterek bu kültürel etkileşimin izlerini bırakmış-

lardır (Sevindik, 2024, s. 414). Bu sanatçıların bazılarının İstanbul'a gelerek Galata Mevlevihanesi'nden resimler yaptıkları tarihsel bir veri olmasının yanı sıra sanatçıların eserlerindeki mekân kurgusu, günümüz Galata Mevlevihanesi'nin mimari verileriyle uyusmaktadır. Pala Azsöz'e (2018, s. 283) göre, Mevlevihanelerde ibadetin ve ayinlerin gerçekleştirildiği semahane bölümleri, yapının tasarımında merkezî öneme sahiptir. Bu alanların biçimlenmesinde yalnızca ayinlerin ritüel yapısı değil, aynı zamanda yapının cami veya mescit olarak kullanılabilme işlevi de etkili olmuştur. İstanbul'daki bazı Mevlevihanelerde ayin mekânları farklı plan tipleri göstermektedir: Bahariye ve Kasımpaşa Mevlevihanelerinde köşeleri yuvarlatılmış kare plan, Yenikapı Mevlevihanesi'nde dairesel plan, Üsküdar Mevlevihanesi'nde dikdörtgen plan hâkimken, Galata Mevlevihanesi ise sekizgen planlıdır.

Bu çerçevede ele alınan sanat eserleri, Galata Mevlevihanesi'nin fiziksel mekânını (Görsel 2) veya sema ayinini görselleştirmekle kalmaz, aynı zamanda sanatçıların kültürel bağlamla ilişkisini, dönemin görsel stratejilerini yansıtmaktadır. Bu çerçevede görsel analizler, sadece figür yerleşimi ve malzeme betimlemesiyle sınırlı kalmayıp, eserlerin temsil düzeyindeki önemine odaklanarak, sanatçıların Doğu mistisizmini kendi estetik anlayışlarıyla nasıl yorumladığını göstermektedir. Özellikle Batılı sanatçıların oryantalist yaklaşımları ile Türk modernistlerin kültürel mirasla modernizmi sentezleme çabaları arasındaki farklar, karşılaştırmalı bir zemin üzerinden ortaya konmaktadır.

Batılı bir sanatçı olarak Jean-Baptiste Vanmour, İstanbul'da belirli bir dönem kalarak özellikle Galata Mevlevihanesi odağında Mevlevi dervişleri ve semazenleri konu alan resimler yapmıştır. "Dönen Dervişler" olarak adlandırılan eserde kubbeli dairesel yapı ve dönen semazenler sanatçı tarafından oldukça doğru ve detaylı bir şekilde yansıtılmıştır (Görsel 3). Bu durum sanatçının bu mekânı ziyaret ederek resim çizdiğinin bir kanıtı olarak yorumlanabilir (Renda, 2003, s. 61, akt. Abıyeva, 2017). Vanmour, kubbe altında diğer izleyicilerden ayrılan bir bölüm içerisinde sema eden dervişleri çoklu bir figür anlayışı ile ortaya koymuştur. Ayinin geleneksel bir anlayış ve düzen içerisinde adeta günümüzde olduğu gibi ifade edilmesi onun gözlemci yönünü ortaya koymaktadır. Resimde kahverengi, kırmızı, yeşil, siyah ve beyaz renkler ve bunların ton değerleri en dikkat çekici renkler olarak ortaya konulmuştur. Ancak resme hâkim olan rengin kırmızı olduğu söylenebilir. Kırmızı rengin öne çıkması, ahşap yapının sadece yapısal değil, aynı zamanda görsel olarak da güçlü bir şekilde vurgulanması, eserdeki renk uyumunun izleyici üzerindeki etkisini artırmaktadır.

Bu etki, kahverengi ve kırmızı tonların hâkimiyeti, sadece yapısal bir özellik değil, aynı zamanda mekânın mistik sıcaklığını ve dönemin ahşap mimarisinin yapısal karakterini aktarma stratejisidir. Ayrıca kubbeli ve dairesel kompozisyon ise ritüelin döngüsel ve sonsuzluk felsefesini görselleştirme çabası olarak yorumlanabilir; bu da sanatçının ayini sadece belgelemekle kalmayıp, içerdiği felsefi derinliği de yansıtmaya çalıştığını gösterir.

Karaduman (2006, s. 564), "Galata Mevlevihanesinde Sema Eden Dervişler" adlı eserinde Vanmour'un Mevlevihanenin içini inceleyerek, dervişlerin farklı renklerdeki kıyafetleri aracılığıyla eserin dinamikliğini ve derinliğini ortaya koyduğunu ifade eder. Işığın kaynağının belirsiz olmasına rağmen bu kadar belirgin renk kullanımının, özellikle de dini bir bağlamda, izleyiciyi duygusal ve estetik olarak etkilediğini vurgular. Yazar, kırmızı rengin arka planda ve figürlerde belirgin olmasının, kıyafetlerdeki renk farklılıklarının nedeni tam olarak bilinmese de sanatçı için bir tür enerji veya ruhsal durumu simgeleyebileceğini öne sürer. Böyle bir renk ahengi, eserin derinliğini arttırarak izleyiciye farklı yorumlar yapma fırsatı

tanyabilir. Bu yönüyle eser, Galata Mevlevihanesi'nin iç mekân yapısını yalın ancak işlevsel bir biçimde yansıtarak, ahşap malzeme kullanımı, simetrik mekânsal organizasyon ve merkezî sema alanı gibi mimari unsurları öne çıkarmaktadır. Bu detaylı yansıtmaya, yapının fiziksel özelliklerinin ötesinde, dönemin Galata Mevlevihanesi'nin yapısal düzeni ve Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel atmosferi hakkında da önemli ipuçları sunan nitelikli bir görsel belge özelliği sergilemektedir.

Görsel 3.

Jean-Baptiste Vanmour, Dönen dervişler



Vanmour'un bu öncü çalışmalarının ardından, 19. yüzyıl ortalarında Amadeo Preziosi'nin "Dervişler" (1857) adlı çalışması, mevlevihanenin fiziksel yapısına dair önemli görsel veriler sunmaya devam etmektedir (Görsel 4). Eserde, söz konusu mekânın sekizgen semahane planı, dikey hiyerarşiyi sağlayan mutrip mahfili ve izleyici galerileri mimari bir sadakatle betimlenmiştir. Bu durum, oryantalist bakışın bu kutsal alanı sadece bir dekor olarak değil, etnografik bir veri deposu olarak kodladığını kanıtlar. Biçimsel açıdan Preziosi'nin çalışması, mimari sadakat, kıyafet detayları ve fiziksel betimleme gibi doğrudan gözleme dayalı unsurların ön planda olmasıyla Vanmour'un eserindeki figür anlayışıyla paralellik sergilemektedir.

Bu bağlamda, Batılı seyyah ve sanatçıların gözlemlerine dayanan ve Paris merkezli yayımlanarak geniş kitlelere ulaşan eserler, Osmanlı dünyasındaki tasavvuf kültürüne dair bugün için paha biçilmez belge niteliğinde görsel kayıtlar sunmaktadır. Özellikle Mevlevi dervişlerinin kıyafetleri, ritüelleri, vecd anları ve mekânsal özellikleri, bu eserler aracılığıyla günümüze aktarılan mistik imgelemenin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır (Bican, 2020, s. 199).

Preziosi, Galata Mevlevihanesi'nden yaptığı bu resimde, semazenlerin kendi etrafında dönüşünü kubbe altında ve merkezde ele almıştır. Resmin odak noktası olan uzun sakallı dervişin kendinden geçmiş bir şekilde dönüşünü izlerken, izleyicinin fiziksel ve manevi olarak bu deneyimi paylaşması sağlanır. Bu tür bir anlatım, mekânın ağırlığını ve semanın anlamını derinleştirir.

Karaduman'a (2006, s. 565) göre bu durum, sadece bir hareket değil ruhsal bir arayış ve teslimiyetin ifadesidir. Dervişin çıplak ayakla dönüşü, onun dünyadan soyutlanarak yalnızca ruhsal bir arayışa odaklandığının bir simgesidir. Eserde sarı, kırmızı, yeşil, kahverengi ve pembenin pastel renklerde kullanıldığı görülmektedir. Kırmızı kıyafetli dervişin hemen arkasındaki gölgesi, hem ışığın yönünü anlamamıza olanak tanır hem de derinlik oluşturur. Bu detay, resmin çok katmanlı yapısını güçlendirmektedir. En solda ayini yöneten sema dedesinin varlığıyla kendinden geçen semazenlerin cepheden görüntüsü yakalanmıştır. Eserin en alt kısmında başka resimlerde hiç rastlanmayan bir görüntü olarak mekân içerisinde

çarıklara yer verilmesidir. Bu durum ritüelin gündelik yaşamla olan bağına gözlemleyen nadir bir detay olarak sosyal ve spiritüel bir anlam inşasını da içerdiğini gösterir.

Görsel 4.

Amadeo Preziosi, *Dervişler*, 1857



Bu bağlamda, Amadeo Preziosi'nin Batılı teknik ve perspektif anlayışıyla oluşturduğu bu kapsamlı görsel kayıt, Mevlevi sema töreni sırasında semazenlerin dönüş anı ile Mevlevihane'nin iç mekân düzenini ayrıntılı biçimde yansıtmaktadır. Kompozisyonda ahşap zeminli semahane, yüksek tavanlı ve revaklarla çevrili mimarisiyle dikkat çeker. Mekânın merkezinde yer alan sema alanı, işlevselliği kadar simgeselliğiyle de öne çıkar; bu alan etrafında konumlanan izleyiciler, mimarideki hiyerarşik düzenin bir yansımasıdır. Sanatçının bu titiz betimlemesi, Galata Mevlevihanesi'nin dönemin görsel kültürüne katkısını ve Osmanlı dini-mimari mekân algısının Avrupa izleyicisine aktarılmasındaki rolünü güçlendirmektedir.

1920'lerde İstanbul'a gelen Rus asıllı Alexis Gritchenko ise cami ve tekkelerdeki atmosferi keşfederek guaş ve sulu boya ile resimler yapmıştır. Galata Mevlevihanesi'nde gerçekleştirilen Sema ayinlerinden ilham alarak semazenlerin görsel betimlemelerini yapmış (Görsel 5), böylece Türk kültürünün evrensel bir değerini kendi sanat perspektifinden yorumlamıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 27). Bu süreç, Gritchenko'nun hem kültürel hem de sanatsal bir köprü kurarak bu mistik ritüelin dünya resim sanatında yer bulmasına katkı sağlamıştır. Mevlevilik, derin bir inanç, zengin bir sanat kültürü ve geniş bir hoşgörüyü şekillenen bir yol ve yolculuk olmuştur. Bu yol, sanatın sonsuz yaratıcı gücünde şekillenen bir birlikteliğe, sanatkarların ellerinde şekil bulan bir gönül bağlantısına götürür. Her adımı yalnızca manevi bir keşif değil, aynı zamanda sanatsal bir ifadedir; insan ruhunun derinliklerine inerek, sevgi ve anlayışla yoğrulmuş bir yaşam pratiği olmuştur (Sergen, 1992, s. 144).

Alexis Gritchenko, Galata Mevlevihanesi'nin iç mekânını ve burada icra edilen sema ayinini modernist bir üslupla yorumlamaktadır. Sanatçı, semazen figürünü merkezde konumlandırarak mekânı simetrik yapı, yüksek tavan ve ahşap öğelerle betimlerken, sarı ve turuncu gibi sıcak renklerin hâkimiyetiyle yapının mistik ve ruhani atmosferini vurgular. Kübist ve dışavurumcu yaklaşımla oluşturulan bu kompozisyon, Gritchenko'nun Osmanlı tasavvuf mekânını bireysel estetik anlayışıyla yeniden kurguladığını ve Batılı bir sanatçının gözünden Galata Mevlevihanesi'nin manevi boyutunu yansıttığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu modernist strateji, sanatçının Doğu mistisizmini kendi evrensel sanat diline taşıma çabasına dair bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Görsel 5.

Alexis Gritchenko, *Semazen*, 33x25,5 cm, Kâğıt üzerine sulu boya, 1920, Hordynsky caillat koleksiyonu, Fransa



Sema ve semazen temalı resimler, zengin görsel dünyasını yalnızca renkli kompozisyonlarla değil, siyah-beyaz gravür tekniğinin sunduğu grafik anlatımla da yansıtmıştır (Sevindik, 2024, s. 411). İstanbul'un kültürel cazibesıyla Galata Mevlevihanesi, seyahatnameler ve gravür albümleri için vazgeçilmez bir odak noktası olmuştur. Adolphe Jean-Baptiste Bayot "Dönen Dervişler" gravürünü bu dönemde ortaya koymuştur (Özdemir, 2010, ss. 25-26). Bu resim, Galata Mevlevihanesi'nin iç mekânını betimleyen bir kompozisyon sunmaktadır. Eserde, sema alanı ile izleyici bölümü arasında belirgin bir mekânsal ayırım yapılmış, merkezde semayı yöneten semazenbaşı eşliğinde dört semazen figürü resmedilmiştir. İzleyicilerin sahneye dâhil edilme biçimi, onları yalnızca pasif gözlemciler değil, aynı zamanda bu mistik ritüelin bir parçası hâline getirmektedir. Sanatçı, kompozisyonda doğrudan semazen figürlerine odaklanarak mekânsal detayları ikincil plana itmiştir (Görsel 6). Buna rağmen dikey ahşap sütunların varlığı, yapının üstünü örten kubbenin mekânda hissedilmesini sağlayarak Galata Mevlevihanesi'nin mimari karakterini dolaylı biçimde yansıtmıştır.

Görsel 6.

Adolphe Jean-Baptiste Bayot, *Dönen dervişler*, Gravür



D'Ohsson'a ait gravürde (Görsel 7), Galata Mevlevihanesi'nin iç mekânı detaylı biçimde betimlenmiştir. Kompozisyonda, sema alanı ile izleyici bölümü arasında belirgin bir fiziksel ayırım yapılmış; semazenler, merkezde konumlanan semazenbaşı eşliğinde sema hâlinde resmedilmiştir. Yapının mimari özellikleri, sütunlarla desteklenen çokgen planlı bir kubbenin varlığı üzerinden aktarılarak, öğeler mekânsal bir derinlik ve yapısal işlevsellik kazanmıştır. Gra-

vürdeki mimari düzen, mekânın kutsallığını ve ritüelin merkeziliğini vurgulayan estetik bir bütünlük içinde sunulmuştur. Plastik açıdan değerlendirildiğinde ise figürlerin döngüsel hareketi, simetrik kompozisyon kurgusuyla desteklenmiş ve seyirci ile semazenler arasındaki ritmik ilişki ön plana çıkarılmıştır. Bu yönüyle söz konusu gravür, mekânın işlevsel mimarisini olduğu kadar, ayin sırasında oluşan manevi atmosferi de estetik bir duyarlılıkla yansıtmaktadır.

Görsel 7.

D'Ohsson, Semazenler, Gravür



D'Ohsson'un bu resmi, Jean-Baptiste Vanmour'un benzer nitelikler taşıyan iç mekân betimlemeleriyle de paralellik göstermektedir. Her iki sanatçı da Galata Mevlevihanesi'nin mimari ve ritüel karakterini belgeleyici bir görsel anlatı düzleminde sunmuştur. Ancak burada ifade edilmesi gereken önemli bir nokta, Galata Mevlevihanesi'nin tarihsel süreçteki semahane yapılarıdır. Pala Azsöz (2018, s. 94), Mevlevihane bünyesindeki farklı sema alanlarına dikkat çekerek; özellikle üçüncü, dördüncü ve beşinci semahaneleri tasvir eden görsel belgelerin (yağlı boya resim ve gravürler) önemini vurgulamaktadır. Söz konusu kayıtlar ışığında, yapının 1766 yılından bu yana temel mimari karakterini muhafaza ettiği anlaşılmaktadır. Bu belgeler, mimari ayrıntılar zamanla şekillense de sekizgen plan şeması ile iki katlı mahfillerin değişmeden varlığını sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Mimarideki bu fiziksel süreklilik, sadece bir yapının korunması değil, aynı zamanda o mekânın sunduğu estetik tecrübenin de muhafaza edilmesini sağlar. Nitekim Aksüt Çobanoğlu (2022, s. 493), estetik değerlerin belirlenmesinde çevresel faktörlerin sanat yapıtının alımlanmasını doğrudan etkilediğini savunur. Bu bağlamda, Mevlevi ayinlerinin içsel kültürel değerlerinin yanı sıra, sanatçılar tarafından mekânsal bir ruhanîyet ve estetik birer tören olarak resmedildiği söylenebilir.

Bu tarihsel ve mimari sadakati esas alan klasik betimlemelerin aksine, 20. yüzyılın başında sahneye çıkan modernist yaklaşımlar, mekânı bir belge olmanın ötesine taşımıştır. Bu anlamda Alexis Gritchenko, her ne kadar Batılı bir gözlemci kimliğiyle mekâna yaklaşıp da kullandığı modernist biçim diliyle Türk ressamı üzerinde katalizör bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Gritchenko; çalışmada oryantalist belgencilik ile modernist ifade arasında köprü kuran, mekânın ruhanîyetinden ziyade görsel ritmine odaklanan 'geçişken bir halka' olarak konumlanmaktadır.

Galata Mevlevihanesi'nin ritüel zenginliği ve mekânsal atmosferi, yalnızca Batılı sanatçılar için değil, Türk modernist sanatçılar için de ilham kaynağı olmuştur. Ancak Türk sanatçılar, mekânın fiziksel detaylarını birebir betimlemek yerine, sema ritüelinin ve yapının sunduğu ruhani atmosferin içselleştirilmiş izlerini, dışavurumcu ve soyut bir estetik dil aracılığıyla eserlerine taşımışlardır. Bu yak-

laşım, Galata Mevlevihanesi'nden aldıkları etkiyi bireysel estetik ve duygusal yorumla birleştirerek, geleneksel ritüel ve mekânı modernist bir ifade biçimine dönüştürmelerine olanak sağlamıştır.

Türk Sanatçılarının Modernist Yorumları

İstanbul Galata Mevlevihanesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel inşasında ve sanatsal formasyonunda merkezi bir konuma sahiptir. Mevlevihane, tarikat kimliğini aşarak, edebiyat, musiki ve görsel sanatların gelişimini katalize eden ve entelektüel üretimin sürekliliğini sağlayan bir sanat-kültür odağı olarak işlev görmüştür. Bu merkez, Türk sanatçılarına farklı bakış açıları kazandırarak resmin zenginleşmesine ve çeşitlenmesine katkıda bulunmuştur. Yapının mimari dokusu ve sunduğu ruhani yaşam, yerel sanatçıların estetik dilini dönüştürerek Türk resminde tematik bir çeşitliliğe yol açmıştır. Bu kültürel beslenme, özellikle sema ayinlerinin sağladığı ilhamla birleşerek, sanatçıların kendi iç dinamiklerine dönmesi ve kültürel kökenlerden beslenen özgün bir ifade biçimi geliştirmesi sonucunu doğurmuştur. Galata Mevlevihanesi, Türk resminin kültürel temellerini güçlendiren ve sanat üretiminde kritik bir dönüm noktası oluşturan bir merkez olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde pek çok ressamın sadece estetik ya da teknik açıdan değil aynı zamanda manevi ve kültürel bir derinlik açısından Mevlevi tarikatına mensup oldukları göz önüne alındığında, diğer sanatlarla birlikte resim sanatının bu mekânlardaki yaygınlığı ve gördüğü kabul açıkça gözlemlenmektedir (Özyiğit, 2021). Türk resim sanatında dönemin yaşam ortamına ışık tutan ve Mevlevi olduğu düşünülen önemli bir sanatçı Hüsnü Yusuf Bey'dir. Sanatçı; mevlevihaneleri, Mevlevi figürleri ve çeşitli mimarlık örnekleriyle zenginleştirdiği çalışmalarla dikkat çekmiş İstanbul, Konya ve Afyonkarahisar Mevlevihanelerinden resimler çizmiştir (Turgut Cebeci, t.y., s. 57-60). Sezer Tansuğ'un *Çağdaş Türk Sanatı* (2008, s. 52) adlı eserinde yer alan ve Süheyl Ünver koleksiyonunda bulunan, diğer çizimlerle birlikte eskiz niteliği taşıdığı değerlendirilen "Sema Eden Mevleviler" resminde (Görsel 8), çizimin ait olduğu mevlevihane bilinmemekle birlikte, kontur çizgilerinin siyah-beyaz olarak işlendiği ve figürlerin, izleyiciden ayrılan korkulukların varlığı sayesinde resmin bir mevlevihane'nin iç mekânı içerisinden tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Aynı resim, Turgut Cebeci (t.y., s. 61)'ye ait makalede "Huzurda Semah" adlı isimle (Nasır Çizen Koleksiyonu, 1854) görülmektedir.

Görsel 8.

Hüsnü Yusuf Bey, Sema eden Mevleviler (Süheyl Ünver koleksiyonu), Huzurda semah (Nasır Çizen koleksiyonu, 1854)



1925 yılında Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması Kanunu ile mevlevihanelerin resmi statüsü değişse de bu mekânlar, Türk modernistleri için *donmuş bir geçmiş* olmaktan ziyade yaşayan bir kültürel bellek sahası olmayı sürdürmüştür. Modernist sanatçıların

bu temaya yönelmesi, Cumhuriyet modernleşmesi sürecinde gelenekle kurulan plastik bir köprünün ve kimlik inşasının sanatsal dışavurumudur. Berk ve Gezer (1973, s. 27), bu arayışın resim sanatındaki en karakteristik karşılığını, Galata Mevlevihanesi ile kurduğu kişisel temaslar neticesinde Mevlevilik temasına yönelen İbrahim Çallı'nın eserlerinde görür. Sanatçının *Mevleviler* serisi, bu mistik merkezin ritüellerine dair yüzeysel bir ilgiden öte, derinlikli bir gözlem ve içsel kavrayışın ürünüdür. Dağlı'ya (2021, s. 492) göre bu figüratif anlatım, Mevleviliğin metafizik boyutunu ve tasavvufi düşünce yapısını estetik bir ifade diline dönüştürerek, eserleri yalnızca birer temsil değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım aracı haline getirmiştir.

Altınölçek'in (1994, s. 60) teknik açıdan çözümlendiği (Görsel 9) kompozisyonda; yüksek bir kürsüde Mesnevi şerh eden bir Mevlevi Şeyhi ve onu huşu içinde dinleyen dervişlerin oluşturduğu hiyerarşik yapı, mekânın ruhani derinliğini yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Çallı bu eserinde, Galata Mevlevihanesi'ni fiziksel bir mekân olmanın ötesine taşıyarak, onu ruhan dünyevi olandan arındığı metafiziksel bir boşluk olarak kurgular. Sanatçı, mekânın mimari detaylarını modernist bir sadeleşmeyle ele almış; duvarları ve pencereleri derinlikli bir perspektif aracı olarak kullanmak yerine, ışığın ve gölgenin birer leke gibi dağıldığı duygusal yüzeylere dönüştürmüştür. Mekânın solgun pembe ve toprak tonlarındaki renk paleti, Mevlevihane'nin asırlık duvarlarına sinmiş olan huzur ve sessizliği görsel bir dile tercüme eder.

Görsel 9.

İbrahim Çallı, *Mevleviler*, 77x61,5 cm, Duralit üzerine yağlı boya



Resmin sembolik kurgusu, dervişlerin post üzerindeki duruşuyla mutlak bir teslimiyet sunar. Figürlerin başındaki sikkeler ve dikey hatlarla vurgulanmış hırkalar, anatomik ayrıntıdan arındırılarak basit geometrik kütleler halinde stilize edilmiştir. Çallı, figürlerin yüz detaylarını bilinçli bir belirsizlikle (flulukla) bırakarak, bireysel kimliğin yok olduğu ve evrensel bir *vecd* haline geçildiği tasavvufi düşünceyi plastik bir değere dönüştürür. Kompozisyonun odak noktasını oluşturan mavi cübbeli figür ve rahle üzerinde toplanan ışık, belli bir kaynaktan gelmek yerine sanki içerideki sükûnetten doğuyormuşçasına dağılarak esere spiritüel bir doku kazandırır.

Çallı'nın bu plastik tercihlerindeki belirgin dönüşüm, büyük oranda Rus ressam Alexis Gritchenko ile kurduğu sanatsal diyalogla ilişkilidir. Gritchenko'nun Doğu sanatına ve Bizans estetiğine duyduğu

ilgi, Çallı'yı alışılmış empresyonist ışık oyunlarından uzaklaştırarak daha yapısal ve ekspresyonist bir dile sevk etmiştir. Ancak bu etkileşim sadece teknik bir üslup aktarımı değil, Galata Mevlevihanesi'nin sunduğu yerel hafızanın Gritchenko'nun modern süzgeciyle yeniden keşfidir. Sanatçı, geleneksel perspektifi reddederek konuyu düzlemselleştirmekle, Mevleviliğin zamansız ve mekânsız mistisizmini modern resmin diliyle yeniden inşa etmiştir.

Görsel 10.

Cevat Dereli, *Semazenler*, 46x38.50 cm, Tuval üzerine yağlı boya



Mevlevi temalarını özgün bir mekân kurgusuyla ele alan bir diğer Türk sanatçısı Cevat Dereli'dir. Sanatçının Mevlevihane içerisinden oluşturduğu eserlerinde hareketlilik ve desenin güçlü bir şekilde vurgulanması, onun sanatında anlam ve estetiğin birleşim noktasını oluşturmaktadır (Karaduman, 2006, s. 572). Cevat Dereli, *Mevlevi* konulu resimlerinde, tasavvufi öğretilerle paralel olarak içsel bir hareket ve dinamizm yakalayarak, dönen figürlerin veya sembolizmin dinamizmini resmetmeye çalışmıştır (Görsel 10). Bu tür temalar, bir yandan estetik ve biçimsel olarak dikkat çekici bir enerji yaratırken, diğer yandan derin bir anlam taşır. Dereli'nin kullandığı bu dinamik formlar ve akışkan desenler, bir yandan izleyiciyi görsel olarak etkilerken, diğer yandan tasavvufun derin felsefi öğelerini görselleştirme amacını güder. *Semazenler* adlı eserinde sarı, kırmızı, yeşil, siyah ve beyaz tonlar belirleyici bir ağırlığa sahiptir. Bu durum izleyiciyle bir bağ kurma, bir düşünsel derinliğe inme ve ruhsal bir evrim yaşama arzusunun bir yansıması olarak görülebilir. Sanatçının resimlerinde iç mekânın algılanışı, ışık kullanımı, renk paleti ve perspektif teknikleriyle desteklenir. Mekânın sınırları çoğu zaman belirsizleştirilir, bu sayede iç mekân, gerçeklik ve hayal arasındaki bir arayüz haline gelir. Bu belirsizliğe rağmen, sema alanının ahşap korkulukları ve müzisyenlerin yuvarlak kemerli pencereler önünden yaptıkları icra, Mevlevihane'nin ruhunu sanatsal bir yorum tarzı ile somutlaştırır. Semazenlerin dönen hareketleri, mekânın durağanlığını kırarak mekânsal sürekliliğin ve ritmik akışın vurgulanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, iç mekân algısı, geleneksel figüratif anlatımın ötesinde, izleyiciyi manevi bir yolculuğa davet eden bir atmosfer yaratır. Bu durum, bütün mevlevihanelerin ruhuna uygun olduğu gibi Galata Mevlevihanesi'nin ruhunu da net bir şekilde yansıtmaktadır. Dereli'nin kompozisyonlarında mimari sınırların belirsizleşmesi, mekânsal bir kopuşu değil, aksine mekânın tinselleşmesini temsil eder. Semahane korkuluklarının dairesel ritmi, figürlerin dönüşüyle birleşerek mimariyi statik bir yapı olmaktan çıkarıp, semazenin ruhsal devrimine eşlik eden dinamik bir kuvvete dönüştürür.

Görsel 11.*Cemal Tollu, Dervişler sema ayininde***Görsel 12.***Maide Arel, Mevlevi, 1958*

Türk sanatçıları Cumhuriyetin ilk yıllarında Mevlevilik konusunu yerellik ve yöresellik kavramı içerisinde değerlendirerek bazen inanç, bazen plastik ve estetik bir öge bazen de kültürel bir değer olarak düşünmüş ve ortaya koymuşlardır (Sevindik, 2024, s. 413). Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında birçok sanatçının İstanbul'daki Mevlevi dergahlarıyla olan ilişkisi ve Osmanlı geleneklerine olan bağlılığın devamı göz önünde bulundurulduğunda, İbrahim Çallı, Cevat Dereli, Cemal Tollu (Görsel 11), Maide Arel (Görsel 12), Fahrünisa Zeid (Görsel 13) ve Aliye Berger (Görsel 14) gibi Cumhuriyet'in ilk dönem kuşaklarının sanatçıları, kendi düşünsel anlayışlarına uygun olarak hem Mevlevilikten hem de Galata Mevlevihanesi'nden ilham alarak Mevlevi figürlerini eserlerinde işlemişlerdir. Her ne kadar bazı sanatçıların eserlerinde bu yapıya ait bir iç mekân resim özelliği bulunmasa da yapılan çalışmaların, bu dergâhın ayinlerinden ve dervişlerle yapılan hasbihâllerden alınan ilhamla oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Görsel 13.*Fahr El Nisa Zeid, Mevleviler, Kâğıt üzerine keçeli kalem, 1912***Görsel 14.***Aliye Berger, Mevleviler, 1959***Bulgular**

Galata Mevlevihanesi'ni konu alan eserler, sanatçıların kültürel aidiyetleri, dönemsel üslupları ve mekânı algılayış biçimleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Elde edilen veriler; mekân, üslup ve içselleştirme düzeyleri dikkate alındığında; Batılı sanatçıların yapının kubbeli ve ahşap mimarisini titizlikle betimlediği görülmektedir. Buna karşın Türk sanatçıları, bu tarihi kültür odağını detaylı bir gözlemden ziyade sembolik ve plastik bir arka plan olarak ele almışlardır. Bu yorum farkı, Batılılar için gözlemlenenin kaydını tutmaktan, Türk sanatı için bu özel mekânın ruhsal olarak içselleştirilmesine geçişi ifade eder. İkonografik açıdan Batılı eserlerde nesnelere görsel tanımlaması ön plandayken, yerli modernistlerde bu unsurlar yerini ritüelin içsel anlamını temsil eden arayışlara bırakmıştır. Araştırma sonucunda şu temel bulgular saptanmıştır:

1. Mimari Sadakat ve Belgeleyici Yaklaşım: Jean-Baptiste Vanmour, Amadeo Preziosi, ve d'Ohsson gibi Batılı sanatçıların eserlerinde, Mevlevihane'nin fiziksel yapısı ön plandadır. Semahanenin ahşap işçiliği, sütun dizimleri ve kubbe mimarisi gibi detaylar, oryantalist sanatın kaydetme geleneğine uygun olarak belgesel bir doğrulukla betimlenmiştir. Bu noktada dikkat çekici olan bul-

gu ise Mevlevihane bünyesinde tarihsel süreçte inşa edilen farklı semahane evrelerine (üçüncü, dördüncü ve beşinci semahaneler) rağmen, sanatçıların kayıt altına aldığı temel mimari kurgunun değişmemiş olmasıdır. Bu durum, söz konusu eserlerin yapınının 18. yüzyıldan günümüze ulaşan ana hatlarını doğrulayan nitelikli birer görsel arşiv niteliği taşıdığını kanıtlamaktadır. Batılı sanatçılar, bu sadakatle mekânı sadece bir atmosfer olarak değil, mimari bir veri deposu olarak kodlamışlardır.

2. Dışsal Gözlemci Bakışı ve Eşik Figür: Batılı sanatçılar için Galata Mevlevihanesi ve sema ritüeli, *dışarıdan* izlenen egzotik bir sahne niteliğindedir. Bu bağlamda Alexis Gritchenko, Batılı belgeci gelenek ile modern biçim dili arasında duran *eşik bir figür* olarak konumlanmaktadır. Gritchenko'nun modernist üslubuna rağmen ritüelin hiyerarşisini ve mekânın simetrisini bozmaması, ritüeli manevi bir deneyimden ziyade görsel bir olgu olarak algıladığını teyit etmektedir.

3. Plastik Deformasyon ve Manevi Derinlik: İbrahim Çallı ve Cevat Dereli gibi Türk modernist sanatçıların eserlerinde, mimari detaylar yerini biçimsel bozulmalara (deformasyon) bırakmıştır. Burada figürün anatomik doğruluğundan vazgeçilmesi, ritüelin özündeki *vecd* duygusunu görselleştirmek için tercih edilen plastik bir stratejidir. Cevat Dereli özelinde görülen dairesel kompozisyonlar, mimariyi statik bir yapı olmaktan çıkarıp semazenin dönüşüne eşlik eden dinamik bir kuvvete dönüştürmektedir.

4. Mekânsal Sınırların Belirsizleşmesi ve Soyutlama: Fahrünnisa Zeid ve Aliye Berger gibi sanatçıların çalışmalarında Galata Mevlevihanesi, fiziksel bir mekân olmaktan çıkarak kozmik bir dinamizmin sahnelendiği soyut bir alana dönüşmüştür. 1925'te tekkelerin kapatılmasıyla değişen toplumsal yapıya rağmen, Türk sanatçıların bu mekâna yönelmeye devam etmesi, Mevlevihane'nin Cumhuriyet modernleşmesi sürecinde gelenekle kurulan estetik bir köprü ve *kültürel bellek* sahası olduğunu kanıtlamaktadır.

5. Ontolojik Ayrışma: Elde edilen bulgular, Mevlevihane'nin Batılı sanatçılar için *gözlemlenen bir nesne*, Türk sanatçıları içinse modern bir sanat diliyle yeniden kurgulanan *hissedilen bir özne* konumunda olduğunu ortaya koymaktadır. İkonografik açıdan Batılı eserlerde nesnelerin (sikkeler, mimari bezemeler) görsel tanımlaması ön plandayken; Türk modernistlerinde bu nesnelere yerini ritüelin içsel anlamını (vecd, hiçlik) temsil eden renk ve form arayışlarına bırakmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Galata Mevlevihanesi'nin 18. ve 20. yüzyıl resim sanatındaki temsillerini konu alan bu araştırma, görsel kültürün tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümü nitel bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Çalışma kapsamında uygulanan görsel ikonografik analizler; Batılı oryantalistlerin belgeci tutumu ile Türk modernistlerin içselleştirici yaklaşımı arasındaki derin paradigma farkını kanıtlamaktadır.

Elde edilen bulgular, durum çalışması olarak ele alınan mevlevihanenin; Amadeo Preziosi, Jean-Baptiste Vanmour, d'Ohsson ve Bayot gibi Batılı sanatçıların tarafından mimari sadakat ve ritüel hiyerarşisiyle *etnografik bir veri deposu*, *dışsal bir görsel kayıt* olarak inşa edildiğini göstermektedir. Bu grupta yer alan Alexis Gritchenko, üslup olarak modernizme yakın dursa da mekânın simetrisini ve ritüel düzenini koruyarak Batılı *gözlemci* perspektifini sürdürmüş, böylelikle oryantalist belgencilik ile modernist ifade arasında geçişken bir halka rolü üstlenmiştir. Buna karşılık, Hüsnü Yusuf Bey'in geleneksel hassasiyetle mekânı içeriden betimleyen ilk yerli örneklerinden itibaren başlayan süreçte, Türk sanatçıları Mevlevihane'yi 1925 yılındaki yasal düzenlemelere rağmen yaşa-

yan bir *kültürel bellek* olarak görmeye devam etmişlerdir. Hüsnü Yusuf Bey ile başlayan ve İbrahim Çallı ile ivme kazanan bu süreçte, figürlerin anatomik doğruluğundan vazgeçilerek *vecd* duygusunun ön plana çıkarıldığı; Cevat Dereli'nin kompozisyonlarında ise mimari sınırların belirsizleşerek *mekânın tinselleşmeye* başladığı tespit edilmiştir. Zeid, Berger ve Arel'in eserlerinde doruğa ulaşan bu soyutlama düzeyi, Mevlevihane'yi fiziksel bir yapıdan ziyade kozmik bir devinim alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bu durum, sanatın kültürel mirasın yorumlanışında sadece bir aktarım aracı değil, aynı zamanda ontolojik bir anlam inşa alanı olduğunu teyit etmektedir.

Araştırmanın metodolojik kısıtları, Galata Mevlevihanesi odağında 1700-1950 yılları arasındaki resim sanatı örnekleriyle sınırlı tutulmuştur. Söz konusu tarihsel ve mekânsal odak; oryantalistlerden modernizme geçişin en net biçimde gözlemlenebileceği dönemi çözümlenmek adına bilinçli bir metodolojik tercihin ürünüdür. Bu bağlamda mevcut çalışmadaki çözümlenme tekniklerinin farklı tasavvufi mekânlarla karşılaştırılarak genişletilmesi, literatürdeki *mekânsal bellek* tartışmalarını daha kapsamlı bir boyuta taşıyacaktır. Benzer şekilde, resim sanatıyla sınırlı kalan bu perspektifin fotoğraf, heykel veya dijital sanat gibi disiplinlerle zenginleştirilmesi, Mevlevi imgesinin görsel kültürdeki sürekliliğinin disiplinler arası bir düzlemde kavranmasına olanak tanıyacaktır. Özellikle Türk sanatçılarının bu mekânlarla kurduğu biyografik aidiyet bağlarının eserlerdeki manevi yoğunluğa etkisi üzerine odaklanacak derinlemesine incelemeler, alana özgün açılımlar kazandıracaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek olmadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulamalar kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author has stated that they did not use artificial intelligence-supported applications for this work.

Kaynakça

- Açık Önkaş, N. (2011). Mevlevilerin yönetimle ilişkileri. *Akademik Bakış Dergisi*, (23), 1-8. <https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423868169.pdf> (Erişim tarihi: 4 Mart 2025)
- Aksüt Çobanoğlu, S. (2022). *İstanbul'daki Mevlevi sema törenlerinin kültür ekonomisi bağlamında değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Altınöççek, S. (1994). *İbrahim Çallı Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/24616.pdf> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Başbuğ, M. & Başbuğ, F. (2007). *Mevlâna ve Mevlevîlik felsefesinin resim sanatına etkisi* [Bildiri]. Türk Kültürü, edebiyatı ve sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik ulusal sempozyumu bildiriler serisi: 1 (ss. 487-506). Konya, SÜMAM Yayınları. https://isamveri.org/pdfdrng/D154945/2007/2007_BASBUGM_BASBUGF.pdf (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bican, B. (2020, 7-9 Ekim). *Osmanlı Tanzimat modernleşmesi dönemi Batılı seyyahların ve Cumhuriyet modernleşmesi dönemi ressamlarının resimlerinde konu işleniş bağlamında; tasavvuf eserleri* [Bildiri]. 24. uluslararası Orta Çağ ve Türk dönemi kazıları ve sanat tarihi araştırmaları sempozyumu bildirileri (ss. 196-206). Nevşehir, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları. <https://www.academia.edu/49087773>

- (Erişim tarihi: 12 Şubat 2026)
- Bülbül, A. H. (2023). İnanç, İslâm ve sanat. *Erdem*, (85), 59–90. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3623794> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Dağlı, Ş. Z. (2021). Türk resminde bir sanat dehası: İbrahim Çallı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 489–497. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1760812> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Duru, N. F. (2007). Batılı seyyahların gözüyle dönen dervişler. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, (130), 118–146. https://turkoloji.cu.edu.tr/ESK1%20TURK%20%20EDEBIYATI/necip_fazil_duru_donen_dervisler.pdf (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Karaduman, A. (2006, 25-28 Mayıs). *Ressamların gözüyle Mevlevilik* [Bildiri]. Uluslararası düşünce ve sanatta Mevlâna sempozyumu, Çanakkale, Türkiye. https://isamveri.org/pdfrg/D170037/2006/2006_KARADUMAN.pdf (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Köstüklü, N. (2010). *Vatan savunmasında Mevlevihaneler*. Atatürk Araştırma Merkezi.
- Kuş, A., Divarç, İ. & Şimşek, F. (2006). *Türkiye Mevlevihaneleri fotoğraf albümü*. Efsane Ajans, Reklam ve Yayın.
- Özdemir, Y. (2010). *Galata Mevlevihanesi müzesi koleksiyonlarının çağdaş müzecilik anlayışı içinde değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Owg9_-h0I8aOEJD-EEaT2w&no=_I5I-HC-dTVWUIXGUb3VSg (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Özyiğit, H. (2021). İlk devir Türk ressamlarından bir kesit ve resim sanatına katkıları. *Belgi Dergisi*, (22), 879–905. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1639909> Doi: 10.33431/belgi.897250 (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Pala Azsöz, G. (2018). *İstanbul Mevlevîhânelerinde mimari düzen ve Beşiktaş Mevlevîhânesi* [Yayımlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. <https://dosyalar.semazen.net/Tezler/514725.pdf> (Erişim tarihi: 21 Mart 2025)
- Sergen, S. (1992). *IX. vakıf haftası kitabı*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Sevindik, İ. (2024, 5-9 Kasım). *Resim sanatında düşün biçim etkileşimi bağlamında sema ve semazen resimleri* [Bildiri]. H. A. Ertürk & S. Mad-sar (Ed.) IV. Uluslararası Türk dünyası iletişim ve sanat sempozyumu bildiriler kitabı (ss. 396–423), Ankara, Türk Dünyası Gazeteciler Federasyonu. <https://drive.google.com/file/d/12Uu3NK7zvADR6sNUiEyL0I-1i4TZiYewC/view?usp=sharing> (Erişim tarihi: 21 Mart 2025)
- Şirin, İ. (2012). Batılı seyyahların izleniminde Süfiler. *Sufi Araştırmaları*, 3(5), 21–45. <https://makale.isam.org.tr/server/api/core/bitstreams/83452315-6a6d-40eb-8a48-a7f0af8b3327/content> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı* (8. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Turgut Cebeci, N. (t.y.). Mühendishâne-İ Berrî-İ Hümayûn mezunu bir ressam: Hüsnü Yusuf Bey. *Milli Saraylar*, 46–67. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1524543> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)
- Üstünipek, M. (2006, 25-28 Mayıs). *Cumhuriyet dönemi Türk resminde Mevlevilik temasının öz ve biçim olarak ele alınışı* [Bildiri]. Uluslararası düşünce ve sanatta Mevlâna sempozyumu. Çanakkale, Türkiye. https://isamveri.org/pdfrg/D170037/2006/2006_USTUNPEKM.pdf (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)

İnternet Kaynakça

- Abıyeva, N. (2017). *Lale Devri'nin biricik tanığı Jean Baptiste Vanmour: İstanbul'un gündelik yaşamını belgeleyen resimler*. Manifold. <https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour> (Erişim tarihi: 4 Mart 2025)

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Galata Mevlevihanesi'nin 19. Yüzyıldaki Görünümü. <https://www.tarih-teninciler.com/galata-mevlevi-house-istanbul-19th-century-galata-mevlevihanesi-19-yuzyill/> (Erişim tarihi: 7 Şubat 2026)

Görsel 2.

Galata Mevlevihanesi'nin Günümüzdeki Görünümü. <https://www.fkriyat.com/galeri/islam/galata-mevlevihanesi> (Erişim tarihi: 24 Mart 2026)

Görsel 3.

Jean Baptiste Vanmour, Döner Dervişler. <https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour> Erişim tarihi: 4 Mart 2025)

Görsel 4.

Amadeo Preziosi, Dervişler, 1857. <https://artam.com/hemen-al-amadeo-preziosi-dervisler> (Erişim tarihi: 4 Mart 2025)

Görsel 5.

Alexis Gritchenko, Semazen, 33x25,5 cm, Kâğıt üzerine sulu boya, 1920, Hordynsky Caillat koleksiyonu, Fransa. <https://www.mesher.org/sergiler/alexis-gritchenko> (Erişim tarihi: 19 Mayıs 2025)

Görsel 6.

Adolphe Jean-Baptiste Bayot, Döner Dervişler, Gravür. <https://ozlemurat.weebly.com/tc-galata-mevlevi304hanes304-muumlzes304.html> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)

Görsel 7.

D'Ohsson, Semazenler, Gravür. <https://www.alifart.com/pictures/product/K1007-073xx.jpg> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)

Görsel 8.

Hüsnü Yusuf Bey, Sema Eden Mevleviler (Süheyl Ünver koleksiyonu), Tansuğ, S. (2008, s. 45)

Hüsnü Yusuf Bey, Huzurda Semah (Nasır Çizen koleksiyonu, 1854), Turgut Cebeci, N. (t.y.). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1524543> (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)

Görsel 9.

İbrahim Çallı, Mevleviler, 77x61,5 cm, Duralit üzerine yağlı boya. <https://br.pinterest.com/pin/502855114646785080/> (Erişim tarihi: 7 Şubat 2026)

Görsel 10.

Cevat Dereli, Semazenler, 46x38.50 cm, Tuval üzerine yağlı boya. https://www.reddit.com/r/Turkey/comments/166szi8/cevat_hamit_dereli_nin_19001989_baz%C4%B1_eserleri/ (Erişim tarihi: 7 Şubat 2026)

Görsel 11.

Cemal Tollu, Dervişler Sema Ayininde. <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/cemal-tollu-hayati-ve-eserleri-1899-1968/> (Erişim tarihi: 21 Mart 2025)

Görsel 12.

Maide Arel, Mevlevi, 1958. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4296177193739421&set=pcb.4296177290406078> (Erişim tarihi: 10 Şubat 2026)

Görsel 13.

Fahr El Nisa Zeid, Mevleviler, Kâğıt üzerine keçeli kalem, 1912. <https://artam.com/muzayede/274-cagdas-sanat-eserleri/fahr-el-nisa-zeid-1901-1991-mevleviler#images-1> (Erişim tarihi: 21 Mart 2025)

Görsel 14.

Aliye Berger, Mevleviler, 1959. <https://10layn.com/aliye-berger/> (Erişim tarihi: 21 Mart 2025)