

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ

SANAT
TARİHİ

YILLIĞI

XIX



SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İ. Ü. Yayın No. 4700
ISSN 0509-4080
Sayı 19 / 2006

SANAT TARİHİ YILLIĞI XIX



İSTANBUL
2007

İstanbul Üniversitesi
Basım ve Yayınevi Müdürlüğü
İSTANBUL - 2008

Tel : 631 35 04 - 440 00 00/26500

SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

YAYIN KURULU

Tarcan Yılmaz
Yayın Kurulu Başkanı

Hüsamettin Aksu
Feridun Emecen

M. Baha Tanman
Engin Akyürek

DANIŞMA KURULU

Karin Adehl
Hüsamettin Aksu
Ayda Arel
Oluş Arık
Rüçhan Arık
Oktay Aslanapa
Nurhan Atasoy
Esin Atıl
Serpil Bağcı
Afife Batur
Gönül Cantay
Yıldız Demiriz
Geza Fehervari
Semra Germaner
A. Sinan Güler
Zeynep İnankur
A.Gül İrepoğlu

İlknur Kolay
Hans Georg Mayer
Zeynep Mercangöz
Selçuk Mülayim
Robert Ousterhout
Ayla Ödekan
Semra Ögel
Gönül Öney
Filiz Özer
Ebru Parman
Günşel Renda
Julian Ruby
Zeki Sönmez
M.Baha Tanman
Zeren Tanındı
Uşun Tükel
Tarcan Yılmaz

Yazışma Adresi

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Tel: 0212 455 57 00/ 15732

Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67

e-mail: tarcan@istanbul.edu.tr

JOURNAL OF ART HISTORY

Istanbul University
Faculty of Letters

EDITORIAL BOARD

Tarcan Yılmaz
Editor in Chief

Hüsamettin Aksu
Feridun Emecen

M. Baha Tanman
Engin Akyürek

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Karin Adehl
Hüsamettin Aksu
Ayda Arel
Oluş Arık
Rüçhan Arık
Oktay Aslanapa
Nurhan Atasoy
Esin Atıl
Serpil Bağcı
Afife Batur
Gönül Cantay
Yıldız Demiriz
Geza Fehervari
Semra Germaner
A. Sinan Güler
Zeynep İnankur
A.Gül İrepoğlu

İlknur Kolay
Hans Georg Mayer
Zeynep Mercangöz
Selçuk Mülayim
Robert Ousterhout
Ayla Ödekan
Semra Ögel
Gönül Öney
Filiz Özer
Ebru Parman
Günsel Renda
Julian Ruby
Zeki Sönmez
M.Baha Tanman
Zeren Tanındı
Uşun Tükel
Tarcan Yılmaz

Correspondence Address

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul
Phone: 0212 455 57 00/ 15732
Fax: 0212 511 43 71- 511 24 67
e-mail: tarcan@istanbul.edu.tr

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

The Traditional and the Modern, The Private and the Public: The Subtle Nudity of Halil Pasha's "Reclining Woman" Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Örtülü Çıplaklık AHU ANTMEN.....	1
The Islamic Influence on Turkish Modern Art in the Period after 1980 and Two Artists: Ergin İnan and Murat Morova 1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova EMİNE ÖNEL KURT.....	15
The Contemporary Photographic Performance and Cindy Sherman Çağdaş Fotoğrafik Performans ve Cindy Sherman AYŞEGÜL GÜÇHAN	27
View of women artists of themselves and of women in general from the pre-republican era to the present time Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı ESRA ALIÇAVUŞOĞLU	41
Architectural Patronage of Women in Early Otoman Era (1299-1512) Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği (1299-1512) AYŞE ÇIKLA BÖLÜKBAŞI	73
The examples reflecting Ottoman cultural influence on European Society as a result of interactions between 16th to 18th centuries 16. ve 18. Yüzyıllar Arasında Avrupa ve Osmanlı Münasebetleri Neticesinde Osmanlı Kültür ve Sanatının Avrupa Toplumunu Üzerinde Gösterdiği Etkileşimlerden Bazı Örnekler BANU BİLGİCİOĞLU	91
NEKROLOJİ/ Necrology H. Cihat Soyhan	133

Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Örtülü Çıplaklık

*The Traditional and the Modern,
the Private and the Public: The
Subtle Nudity of Halil Pasha's
"Reclining Woman"*

Ahu Antmen *

In the long history of Western art, certain poses of the body have become so coded with tradition that they create an understanding of artistic representation between the artist and the viewer. One such pose is undoubtedly the "reclining nude". A favourite subject for Western artists especially since the Renaissance, the 'reclining nude' only came to be represented by Turkish painters in the early 20th century, around the time of the announcement of the modern Turkish Republic. However, a pro-Western modernization campaign was already going on in the public and private sphere in the late 19th century, creating an array of change. One of the reflections of these changes was the beginning of Western-style painting. Depictions of the nude were still banned however, since even the representation of the figure was considered a big step forward. This paper focuses on Halil Pasha's "Reclining Woman" to explore the ways in which the traditional and the modern, the private and the public meet in the field of artistic practice in late 19th century Turkish society. The reclining pose is given special significance as a code in itself, since Halil Pasha –an artist educated in the West- was familiar with the subject, yet refrained from practising it or exhibiting it in his own cultural surroundings. Could there be an implied, subtle nudity in his "Reclining Woman"? This paper will try to answer this question within the background of artistic and cultural life of its execution in 1894.

* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi
Yard. Doç. Dr., Ahu Antmen

Üçüncü Asker Kuşağı ressamlarından Halil Paşa'nın (1852-1939) 1894 tarihli "Uzanan Kadın", (Resim 1) figürün anatomik özelliklerini gizlemesine karşın Batı sanatının gelenekselleşmiş çıplak figür resminin bir uzantısı olarak değerlendirilmiş; giyinik olmasına karşın pozu itibarıyla uzanan bir çıplağı çağrıştıran resmin, giysi ve detayların altında beden yapısının kavranabildiği büyük ustalıklar içerdiği iddia edilmiştir.¹ Resme bu açıdan bakmak, Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau'nun "Le peintre du pont des Arts" (1953) (Resim 2) başlıklı fotoğrafını akla getirir: Bu fotoğrafta bir ressam, karşısındaki giyinik kadını uzanan bir çıplak olarak betimlemekte, bu görsel espri aracılığıyla çıplaklığın bir yandan da figüre giydirilen bir poz olduğunu ortaya koymaktadır. Poz, Kenneth Clark'ın vurguladığı gibi, çıplak beden (*naked*) ile 'sanatta çıplak beden' (*nude*) arasındaki ayrımın belirlenmesindeki en temel öğelerden birisidir; bedeni sanatsal görme biçimiyle kuşatan bir tür kalkan gibidir.² Bu anlayışa göre sanatçı için çıplak beden gerçekte canlı bir organizma değil, poz ve ışıkla şekil bulan bir tasarımdır. Çıplaklığın 17. yüzyılda İtalyanların keşfettiği opera sanatı gibi bir sanat türü olduğunu, İ.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar tarafından temellerinin atıldığı iddia eden Clark'a göre, resim ve heykelin belli bir kültürel değer taşıdığı ülkelerde sanatın başlıca konusu çıplak insan bedeni olmuş, ayrıca çıplak her çağda akademik bir ustalık gösterisi olarak önemini korumuştur.³ "Uzanan çıplak" ise, şematik olarak çıplak tasarımlarının belki de en yaygın örneği, türünün stereotipik bir uygulamasıdır.

Halil Paşa "Uzanan Kadın" resmini yaptığında, Osmanlı ülkesinde toplumsal ve kültürel düzeyde yaşanmakta olan bir dizi modernleşme atılımına karşın sanatta çıplaklığın temsili ve kamusal alanda teşhirinin, hâlâ kesin bir tabu olduğu bilinmektedir. Çıplaklık bir yana, figürün temsiline ilişkin çekingenliğin

yeni yeni aşılmaya başlandığı bir dönemde gerçekleştirilen bu resim, kadını iç mekân içinde başlı başına bir konu olarak ele almasıyla bile ciddi anlamda bir dönüşümü yansıtmaktadır. 1880'lerden başlayarak özellikle Osman Hamdi'nin (1842-1910) "Vazo Yerleştiren Kız" (1881) ya da "Okuyan Kız" (1893) (Resim 3) örneklerinde gördüğümüz gibi kadın figürünü ilk kez "seyirlik" bir imge olarak gündeme getiren resimler, ağırlıklı olarak manzara ve natürmort gibi türlere yönelen ressamlar açısından ayrıksı örneklerdir. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise, Osman Hamdi'den İbrahim Çallı'ya (1882-1961), başka bir deyişle Türk resminin ilk figürlü resimlerinden, figürün belli bir cinsiyete ve tenselliğe bürünerek betimlendiği resimlere uzanan 30 yıllık süreç içinde nasıl bir aşama yaşanmış olabileceğini hayal etmemize olanak tanıyan, bir tür köprü işlevi gören, bu bakımdan ayrıca ele alınmaya değer bir yapıt olarak dikkat çekmektedir.

Bu makalenin çıkış noktası ve temel sorusu, Halil Paşa'nın en çok tanınan resimlerinden biri olan bu imgenin kendi döneminin koşulları içinde nasıl konumlandırılacağı, Türk sanatında çıplak türüne uzanan adımlardan biri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Örneğin, Semra Germaner'in belirttiği gibi Türk ressamları gerçekten de figürü adeta aşama aşama soyarak mı çıplaklığa varmışlardır?⁴ Batı'da eğitim görmüş, dolayısıyla Batı'nın biçimsel/tematik/üslupsal dağarcığına yabancı olmayan bir ressam olarak Halil Paşa'nın resmettiği figürün şematik olarak uzanan bir çıplağı çağrıştırdığının, ayrıca resimdeki en dikkat çekici öğenin figürün çıplak ayakları olduğunun bilincinde olmaması mümkün müdür? Öte yandan, başlı başına bu pozun, resmi sonraki yıllarda göreceğimiz çıplakların bir tür öncülü ya da en azından habercisi olarak değerlendirmemize yetmeyeceği de ortadadır. Bugünün gözlerine sıradan bir uzanan kadın gibi görünen bu imgenin taşıdığı etkinin, izleyiciyi, kültürel anlamda geleneksel ile modern arasında

¹ TANSUĞ, Sezer, Halil Paşa, 38.

² CLARK, Kenneth, *The Nude-A Study in Ideal Form*, 3-30

³ A.g.k., 3.

⁴ Semra Germaner ile yaptığımız bir söyleşide dile getirdiği bu izlenim, üzerinde çalışmakta olduğum başka bir çalışmanın da konusunu oluşturmaktadır.

duran bir kadının *mahremine* sokmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Kendi geçmişinin koşulları içinde bu, bir tür çıplaklıktır. Bu makalenin bir amacı da resme söz konusu bu etkiyi kazandıran koşulları ortaya koyabilmek, çıplak beden temsiline giden yolda atılan çekingen adımların arka planını kavrayabileceğimiz verileri değerlendirmektir.

Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ını gelenekselleşmiş çıplak figür resmiyle ilişkilendirmek, öncelikli olarak geniş bir coğrafi alanda ve tarihsel süreçte gerçekleştirilmiş örneklerin şekillendirdiği bir görme biçiminin yansıması olarak düşünülebilir. Etrüsk lahitlerinde bulunan figürlerden (Resim 4) antik heykellere (Resim 5) değin çeşitli örneklerine rastladığımız bu 'poz', esas olarak Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlamış, Venedikli ressam Giorgione (1475-1510), 'uzanan çıplak'ı yaratan kişi olarak değerlendirilmiştir.⁵ Kenneth Clark'a göre Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ünden (1508) (Resim 6) sonraki tüm uzanan çıplaklar, aynı tema üzerine çeşitlemelerdir.⁶ Batı sanatının en çok bilinen uzanan çıplaklarından biri olan "Çıplak Maya"nın (1799-1800) (Resim 7) bir de giyinik versiyonunun bulunması ise, konumuz bağlamında ilginç bir örnek oluşturmaktadır. İspanya'da 18. yüzyılın sonunda -Goya'nın (1746-1828) "Çıplak Maya"yı yaptığı sırada- çıplak kadın resmi yapmanın yasak olduğu bilinmektedir.⁷ "Çıplak Maya", kendi döneminde üretilen çıplaklardan daha "çıplak" bir imgedir üstelik; klasik bir Venüs'ten çok, sıradan bir kadını andırır, böylece bir geleneğin sınırlarını da aşar. Goya'nın "Çıplak Maya"dan sonra yaptığı "Giyinik Maya"nın (11800-03), (Resim 8) gerekirse ilk resmi gizlemek ve başka türlü göstermek amacıyla yapılmış olduğu sanılmaktadır. İspanyol devlet adamı ve ünlü sanat koleksiyoncusu Manuel de Godoy'un sarayında bulunan bu resimlere el konmuş, 1815 tarihinde İspanya Engizisyonu Gizli Dairesi'nin

bir raporunda belirtildiğine göre Goya mahkemeye çağrılmış ve söz konusu resimleri yapıp yapmadığını açıklamasını, bunların kim tarafından ve neden ısmarlandığını anlatması istenmiştir.⁸ "Çıplak Maya", zamanında Godoy'un koleksiyonunda bulunan gizli çıplaklardan yalnızca birisidir; bu tür resimlerin, onlara sahip olan kişinin özel yaşam alanlarında tutulduğu, çoğunlukla evin hanımı da dahil olmak üzere başka kimse tarafından görülmediği bilinmektedir.

18. yüzyılda İspanya'da dinsel bir tutuculuğun yansıması olarak çıplak resimlere karşı gösterilen hassasiyet, en azından Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllara değin yaşam kültürünü İslam dininin şekillendirdiği Türkiye'de de geçerlidir. Fakat burada da yine özel bir kesimin, yani saray aristokrasisinin görsel zevkini tatmin etmeye yönelik çıplak betimlemelerine rastlanmakta; 18. yüzyıla değin resim örneklerini minyatür dalında veren bir kültürün, minyatür sanatında görülen yeni biçimsel etkiler ve yeni konular bağlamında tek başına betimlenen çıplak figürlere de olanak tanıdığı görülmektedir. Günsel Renda'nın belirttiği gibi, 17. yüzyılın sonunda hazırlanan ve içinde yıldız ve burçları simgeleyen figürlerin yer aldığı bir elyazmasında çıplak kadın figürleri de görülmektedir.⁹ Turan Erol da 18. yüzyıla ait saray albümlerinde yer alan ve ressamı Abdullah Buhari'nin, peştemali dizlerine kaydığından örtülmesi gereken hiçbir yerini gizlemeyerek betimlediği çıplak bir kadın figürünü gösteren hamamda yıkanan bir kadın imgesine (1741) (Resim 9) şaşırtıcı bir örnek olarak dikkat çekmektedir.¹⁰ Metin And, Buhari'nin bu minyatürünün yanı sıra 18. yüzyılda saray ressamı olan ve İstanbul'da bir Ermeni ailesinden gelen Rapayel Manas'ın hamamda yıkanan bir anne-kızı gösteren resmini geleneksel tasvir sanatlarından olabildiğince uzaklaşmış bir örnek olarak göstermekte, bu noktaya gelinene değin rastlanan diğer tek ya da

⁵ FERRARA, Lidia Guibert-BORZELLO, Frances, *Reclining Nude*, 7-14.

⁶ CLARK, Kenneth. *The Nude-A Study in Ideal Form*, 110.

⁷ MARQUÉS, Manuela B. Mena, *Goya*, 27.

⁸ MARQUÉS, Manuela B. Mena, *Goya*, 28.

⁹ EROL, Turan-REDA, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 42.

¹⁰ EROL, Turan-REDA, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 83.

çok figürlü çıplak betimlemelerine de değinmektedir.¹¹

Abdullah Buhari'yle birlikte 18. yüzyılın yenilikçi minyatür ustası sayılan Levni'nin (?-1732) genç kadın minyatürleri arasında yer alan bir uzanan kadın betimlemesi ise (**Resim 10**), çıplak olmamasına karşın şematik olarak geleneksel bir uzanan çıplağı çağrıştırması, çıplak ayaklarının yanı sıra özellikle göğüslerinin çömertçe sergilenmiş olması açısından sıradışı bir örnek olarak nitelendirilebilir. Metin And'a göre, ayrı bir çekiciliği olan bu minyatür, kadını tam bir rahatlık içinde gösterir.¹² Rüçhan Şahinoğlu'na göre kadının açılmış kemeri, kuraldan arınmışlığın bir göstergesidir.¹³ Gül İrepoğlu da imgeden yansıyan bu rahatlık halinin üzerinde durmuş, göbeği örten şeffaf örtüye de dikkat çekerek Levni'nin modeline erotik bir görüntü vermeyi amaçladığını söylemiştir.¹⁴ Levni'nin uzanan kadını, 18. yüzyılda Lale Devri'nin, yani Osmanlı sarayının Batı'ya daha çok ilgi duyduğu, Avrupa kültür ürünleriyle daha çok karşılaşmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Gözlerden uzak bir albüm sayfasında kapalı kalmış olsa da kendi döneminin yenileşme çabalarına ve etki alanlarına tanıklık eden bir imgedir. Aynı yorumu, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı için de yapmamız mümkündür: Bu resim de 19. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı'nın elit bir kesiminin modernleşme çabasına dair ipuçlarıyla doludur. Bu açıdan bakıldığında Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, Levni'nin minyatüründeki uzanan kadınla o rahatlık halinden fazlasını paylaşmakta, örneğin Levni'nin minyatüründe kadının göğüslerinden yansıyan erotizm, Halil Paşa'da kadının ayaklarına yüklenmekte, fakat sonuçta her iki imge de Batı resminde görülen uzanan çıplak betimlemelerinin çağrışımını taşımaktadır.

19. yüzyıl sonunda bir Türk ressamından bu çağrışımın ötesini beklemek, inandırıcı olmaz. Bu dönemde Türkiye'de belli bir varlık gösteren Türk ressamlarının çıplaktan önce figürle ilgili çekinceleri aşmaları gerekmiş, Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Hoca Ali Rıza (1864-1930) gibi asker kökenli ressamlar, manzara ve natüremortlara ağırlık vermişlerdir. Türk resminde ilk kez ve sistemli bir şekilde figür resminin başlaması ise, bilindiği gibi, 1883'te Osman Hamdi Bey'in girişimiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla olmuştur.¹⁵ Bu yıllarda kadın modelden çalışmak ise söz konusu değildir; akademik disiplinin önemli koşullarından biri olan canlı modelden çıplak etüt eğitimi ise, ancak yurt dışında okumaya gidenlerin sahip olduğu bir olanaktır. 1890-92 yılları arasında Sanayi-i Nefise Okulu'nda resim eğitimi gören Celal Esad Arseven, akademide model konusundaki durumu şu şekilde aktarır: "Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu gibi kadın model de getirilmiyordu. O zamanları halkın taasubu nazar-ı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkânsızdı. Tenekeci, hamal, rencber, satıcı gibi gündelikte tutulan bazı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı."¹⁶ Aynı dönemde İstanbul'da açılan az sayıdaki sergide çıplak kadın resimlerinin sergilenmesinin de yasak olduğu tahmin edilebilir; örneğin 1901 ve 1902 İstanbul Salonları'nda çıplak tuvalerin gösterilmemesi yolunda hükümet emirleri bulunmaktadır.¹⁷

¹¹ AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 / Minyatür*, 426.

¹² AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1/Minyatür*, 425.

¹³ ŞAHİNOĞLU, Rüçhan, *Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı Levni ve Öteki Bakış*, 68.

¹⁴ İREPOĞLU, Gül, *Levni: Paintings, Poetry, Colour*, 163-164.

¹⁵ ÖNDİN, Nilüfer, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 47.

¹⁶ ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, 131.

¹⁷ CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 422.

Bu çerçevede bakıldığında, 1869-1873 yılları arasında Mühendishane'de eğitim gören, 1880'de padişah tarafından yurtdışına gönderilen ve sekiz yıl kalan Halil Paşa'nın bilinen çıplaklarının hepsinin akademik birer etüt oluşu ve hemen hepsinin Paris'te yapılmış olduğu anlaşılabilir. Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Courtois (1853-1924) atölyelerinde eğitim gören Halil Paşa, bu yıllarda erkek ve kadın modelden çalışarak güçlü bir bedensel kavrayışı duyuran çıplak desenler yapmıştır (**Resim 11**). Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi, Sanayi-i Nefise Okulu'nda çıplak bedenün tüm ayrıntılarına girmekten özenle kaçındığı bir süreçte Halil Paşa, akademik bir atölye disiplinini yansıtan sayısız figür çalışması yaparak bu konudaki çekingenliği aşmıştır.¹⁸ Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ının giyinik olmasına karşın giysinın kıvrımları ve dökümü altındaki bedenün yapısını görsel olarak kavrayabilmemiz, hiç kuşkusuz Halil Paşa'nın bu akademik geçmişinin bir sonucudur (**Resim 12**).

Halil Paşa, "Uzanan Kadın"da, aslında bir yanıyla da geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirmektedir; örneğin figürün içinde yer aldığı mekânın aslında tıpkı bir minyatür gibi, derinlik duygusundan son derece yoksun olduğu görülebilmektedir. Fakat yine de burada artık ete kemiğe, gerçekliğe bürünen bir figür vardır; üstelik figürün örtük olmayan kesimlerindeki ince işçiliğin yarattığı etkiyi görmezlikten gelmek güçtür. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ında yüz, el ve ayaklar adeta figürden bağımsız ayrıntılar olarak dikkati çekmekte (**Resim 13, 14, 15**); izleyicinin gözünü almaktadır. Yüze bu etkiyi veren, genç kadının boynuna düşen, başı sanki bedenden ayıran saçlarıdır. El, resmin tam merkezinde yer almaktadır. Titiz 'işçiliğiyle' dikkat çeken ayaklar ise, bu ayrıntının, aynı resimde kalın, ince ve şeffaf kumaşlar, bitki, halı, ahşap, cam, su, ten gibi farklı dokuları betimleyen ve sanatçının ustalığını sergilemek için seçtiği başlıca unsurlardan biri olduğunu düşündürür. Osman Hamdi'nin resimlerinde de kadın

figürleri pek çok kez çıplak ayaklarla betimlenmiştir, ancak izleyicinin gözü, çoğunlukla okuyan, vazo yerleştiren, müzik çalan, izlendiğinin sanki farkında olmayan bu kızların yaptığı işlere ve "Doğu" kültürünün yansıdığı ortamlara, kıyafetlere çekilir. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise başlı başına bir seyirlik gibi uzanmış; ayaklarının da bu seyrin bir parçası olduğunun farkındaymış gibi izleyiciye bakmaktadır.

Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı gerçekleştirdiği yıllarda yüz, el ve ayakların sıkı örtünme kurallarına tabi olduğunu, ayrıca İslam kültüründe ayakların açık olmasının namazın geçerli ya da geçersiz sayılmasına yönelik tartışmalara¹⁹ konu olduğunu bilmemiz, bir kadının "mahrem"ine yönelen bu resmin kendi döneminin kültürel koşulları içinde fazlasıyla açık olduğu düşüncesini de beraberinde getirir. "Uzanan Kadın"ın gerçekleştirildiği dönemde bazı modernleşme atılımlarına karşın kamusal alanda kadının mahremiyetine verilen önem hiç de azalmamıştır. Mehmet Ö. Alkan'ın dikkat çektiği gibi, Tanzimat'tan sonraki dönemde kadınların yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da "görünmez" kılınmasına yönelik yasalar hâlâ çıkarılmakta, örneğin nüfus kayıtlarıyla ilgili bir talimatnamede erkeklerin fiziksel görünümüleri betimlenirken, kadınların yalnız isimlerinin ve yaşları yazdırılmakta; ya da örneğin bir evin kadınlara ait mekânlarını gören komşunun, duvar ya da tahta perde yaptırarak görüşü engellemesi ve verdiği zararı telafi etmesi gerekmektedir.²⁰ Kadınların kamusal alanda nasıl giyindiği ise, resmi düzeyde başlı başına önem verilen bir konu olarak dikkat çekmektedir; bu konuda sürekli fermanlar çıkarıldığı, kurallara uymayanların cezalandırıldığı ve bu uygulamaların, 1890'lı yıllarda bir ölçüde gevşemeye başladığı

¹⁸ TANSUĞ, Sezer, Halil Paşa, 30.

¹⁹ Bu konuyla ilgili tartışmalar için bkz. ARSEL, İlhan, Şeriat ve Kadın, 260.

²⁰ ALKAN, Mehmet Ö., Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü, 85-95, aktaran: GÖLE, Nilüfer, Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme, 23.

gözlemlense bile kadınların yine de sıkı bir denetime tabi tutuldukları bilinmektedir.²¹

Kadın bedeniyle siyasi otorite arasındaki ilişkileri irdeleyen Nora Şeni, kadın bedeni ve kıyafetlerinin toplumsal tercihlerin simgesel olarak belirlendiği yer olduğunu²² söylerken, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ının kendi dönemi içinde ne kadar göstergesel bir yapıt olduğunu belirlememize yardımcı olacak bir pencere de açmış olur. Nilüfer Göle de kadın bedenini, mahrem ile namahrem alan arasındaki sınır çizgisini belirleyen ve farklı toplumsal projelerin sergilendiği bir yer olarak dile getirmektedir.²³ Göle'nin Türkiye'de modernleşme süreci içinde İslam/Batı, geleneksel/modern, mahrem/namahrem gibi karşıtlıkları çevreleyen bir çatışmada²⁴ kadının belirleyici konumuna işaret etmesi de konumuz açısından önem taşımaktadır. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, tuvale yapılmış olması ve tek başına bir kadın figürünü ele alması açısından İslam'a değil Batı'ya; kadının kıyafetinden ve mekânın özelliklerinden de gördüğümüz gibi geleneksel'e değil modern'e, özel bir anı ve alanı teşhir etmesi açısından mahrem'e değil namahrem'e yönelir. Turan Erol'a göre Lale Devri'nden başlayarak Osmanlı toplumu ile Avrupa arasındaki duygusal engelin kalkması, Türk sanatında Batı'dan aktarmacı bir süreci başlatmış; sarayda ve varlıklı aileler arasında güçlenen Avrupa'ya öykünme eğilimi, en çok da giyimde, kuşamda, evlerin döşenişinde ve kadınların takılarında görülmüştür.²⁵ Bu noktada "Uzanan Kadın"a bakarak, bir Osmanlı kadını olduğunu gösteren herhangi bir simge taşımakta mıdır, diye sormamız gerekir. Örneğin, 1894 yılında -yani resimle aynı tarihte- bir Türk kadınına betimlemek üzere çekilmiş bir stüdyo fotoğrafına bakarak, Türk kadının değişen

imgesine dair fikir yürütebiliriz. (Resim 16).²⁶ Yanıt ortadadır; belli ki "Uzanan Kadın"daki kadın, tüm yasaklara karşın İstanbul'da Avrupa giysileri satan Selanik Bonmarşesi, Şişman Yanko gibi Türk uyruklu mağacılardan alışveriş eden, salon yaşamında Avrupa modasına göre giyinen bir sınıfın mensubu olarak²⁷, giderek Batılı bir görünüm kazanan kadınlara daha çok benzemektedir. Söz konusu fotoğraf Türk kadının imgesini içinde yer aldığı mekân, etrafındaki nesnelere, giydiği kıyafetleri ve pozu itibarıyla "Doğulu" olarak yansıtırken, Halil Paşa'nın resmi onu bir "Batılı" olarak kurgular.

Nilüfer Göle'nin belirttiği gibi, 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında Batıcılar için kadının peçesini kaldırması, ev dışına çıkması ve özgürleşmesi medeniyetin bir ön şartı olarak belirirken; İslamcılar için kadının İslami ahlaka uygun giyinmesi ve davranması gelenekleri korumanın bir teminatıydı.²⁸ İçerisi ve dışarı, mahrem ve namahrem arasındaki sınır çizgisini kadının bedeni çizmekteydi; hangi medeniyetin yörüngesine girileceğini ise kadının mahrem ile namahrem daireleri arasındaki yeri belirlemekteydi.²⁹ "Uzanan Kadın"a bir de bu açıdan bakmakta fayda var: Bu resim, modernleşen kadının ve modernleşen imgenin ifadesidir ama, aynı beden üzerinde iki farklı düşünsel yapının çatışmasını taşıdığını görmezlikten gelmek mümkün müdür? Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, pembe elbisesiyle mavi bir divana uzanmış genç bir kadını gösterir. Fakat burada figür kadar dikkat çeken bir başka nokta, figürün içinde yer aldığı oldukça karanlık ve dar mekândır. Burası, öylesine içe dönmüş bir dünyadır ki, duvardaki manzara bile dışarıya yönelik bir simge olarak gözümüzün görebileceği alanın dışında bırakılmıştır. Türk resminin en çok tanınan iç mekân resimlerinden biri olan bu yapıtta " iç

²¹ CAPORAL, Bernard, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, 141-142, 144-145.

²² ŞENİ, Nora, "Ville Ottomane et representations du corps féminin", 66-96, aktaran: GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 18.

²³ GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 24.

²⁴ GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 18.

²⁵ EROL, Turan-REDA, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 80-81.

²⁶ Bu ve aynı dönemde çekilmiş başka fotoğraflar için bkz. ÖZENDES, Engin, *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a- Fotoğrafta Oryantalizm*, 10-13, 16-18.

²⁷ CAPORAL, Bernard, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, 145.

²⁸ GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 32-33.

²⁹ GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 32-33.

mekân", adeta bir metafor olarak da ifadesini bulur: Burası sonuçta bir evin haremliğidir: 20. yüzyıl öncesinde hemen tüm Osmanlı evlerinde haremlik/selamlık uygulaması vardır.³⁰ Modern görüntüsüne karşın "Uzanan Kadın", sonuçta yalnızca dışarıya yönelik görüntüsünde moderndir aslında: Toplumsal konumunda değişen pek fazla şey yoktur. Yine büyük ölçüde kapalı mekânda yaşamaya, dışarı çıkarken belli kurallara göre örtünmeye mahkûm, 16 yaşında bir kızdır. Kendisinden 26 yaş büyük bir kişiyle evlenecek; 26 yaşına gelmeden üç çocuk doğurmuş olacaktır. Halil Paşa'nın "Eşinin Portresi" başlıklı 1900 tarihli olduğu sanılan bir resimdeki kadınla aynı kadın olmasına bakılırsa, büyük olasılıkla 16-18 yaşları arasında evlendirilmiştir.³¹ 19. yüzyıl sonunda gazete ve dergilerde genç kızların çok erken yaşlarda evlendirilmesinde yönelik tepkiler içeren çok sayıda yazı yayımlandığından, bu dönemde evlenme yaşının kızlar için hâlâ çok düşük olduğu da bilinmektedir.³² Halil Paşa'nın eşi, Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım'ın portresi olan "Uzanan Kadın", dış görüntüsü itibarıyla modern ve toplumun en modernleşmiş kesiminden bir yansıma olmasına karşın, sonuçta geleneksel yapıyı içinde barındıran bir figür ve imgedir.

"Uzanan Kadın"ın, modern bir imge olmasına karşın geleneksel toplum yapısını içselleştirmiş bir kuşağın ressamı tarafından yapıldığını da unutmamak gerekir. Kaçgöç olgusunun, yani dinsel bir anlayışla Müslüman kadınların erkeklere görünmemesi kuralının hâlâ geçerliliğini koruduğu bir kültürde genç bir kadını başı açık, izleyenle göz teması kuracak şekilde, son derece rahat bir uzanma pozisyonunda, dahası ayakları çıplak vaziyette betimlemek bile cesur bir adım olarak nitelendirilebilir elbette; ancak Halil Paşa bu resmi yaptığı yıllarda onu evinin dışında teşhir

etmeyi büyük olasılıkla aklından bile geçirmemiştir. Yapıt, nispeten küçük diyebileceğimiz 41x60 cm boyutlarıyla ev içine, ev içinde dahi muhtemelen genç kadının yaşadığı odalardan birine asılmıştır.³³ Sanatçının diğer kadın betimlemeleri arasında "Madame X" 100x60 cm, bahçede duran bir kadını gösteren "Şakayıklar ve Kadın" (1898) 120x73 cm, oturan bir figür olan "Pembeli Kadın Portresi" (1904) 124x79 cm boyutlarındadır ve bu resimlerin her birinde kadınların modern giyimlerine karşın bedenleri tümüyle kapalıdır. "Uzanan Kadın" bir çıplak değildir belki, ama tüm özellikleri göz önünde bulundurulduğunda örtülü bir çıplaklık taşıdığı iddia edilebilir. Ya da kendi dönemi içinde, tıpkı Goya'nın Maya'sının bir de giyinik versiyonunun bulunmasıyla ilgili koşulları çağrıştıran; bir kültürün bedene, çıplaklığa, mahremiyete ve kadına yönelik tavrının çıplak bir göstergesine dönüşebilir.

Celal Esad Arseven'in "Türk Sanatı Tarihi"nde Süleyman Seyyid'in (1842-1913) atölyesinde çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğraf, Arseven'in de değindiği gibi, hakkında yazdığı yazılarda yalnız natüromort yaptığı söylenen bir ressamın figür, portre, peyzajın yanı sıra çıplak da yaptığını ortaya koyar.³⁴ Bilindiği kadarıyla Süleyman Seyyid, o çıplağı hiç sergilememiştir. Türkiye'de çıplakların ilk kez 1922'de, 4. Galatasaray Sergisi'nde sergilendiği sanılmaktadır.³⁵ Bu çıplaklar, Halil Paşa'dan sonraki kuşağın sanatçıları Namık İsmail (1890-1935) ve İbrahim Çallı'nın imzasını taşır. Tutucu çevrelerin tepkilerine karşın çıplağı kabul ettirebilenler de bu kuşağın sanatçıları olmuştur. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise, çıplağı akademik bir etütten öteye taşıyacak olanağı bulamamış bir kuşağın simgesidir sanki;

³⁰ CROUTIER, Alev Lytle, *Harem-The World Behind the Veil*, 145.

³¹ Halil Paşa'nın evliliği ve Aliye Hanım'ın yaşı konusundaki belgeler ve ailesinden alınan çeşitli bilgiler için bkz. TANSUĞ, Sezer, *Halil Paşa*, 20-22.

³² DUBEN, Alan-BEHAR, Cem, *İstanbul Haneleri-Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, 145-149.

³³ Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" resmiyle ilgili MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan envanter kayıtlarında, yapıtın daha önce nerelerde sergilendiği yer almamaktadır. Resmin geçmişiyle ilgili bilinen tek ayrıntı, 1966'da Güzel Sanatlar Akademisi tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne satın alındığıdır.

³⁴ ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, 142.

³⁵ ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (yay. haz.), *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, 38.

aradaki topu topu 30 yılda bir ülkenin çehresi kökten değişime uğrarken, o dönüşümün ardında kadının yaşamına yönelik değişen ve değişmeyen koşulları gözler önüne sermekte, ayrıca hem kadınların hem kadın resimlerinin 'mahrem'ine girmenin neredeyse çıplaklıkla eşdeğer olduğu bir dönemi yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alkan, Ö. Mehmet (1990), "Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü", *Toplum ve Bilim*, No. 50, İstanbul.
- And, Metin (2002), *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 / Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arsel, İlhan (1996), *Şeriat ve Kadın*, Dilek Ofset, İstanbul.
- Arseven, Celal Esad (1967), *Türk Sanatı Tarihi*, Cilt III, İstanbul Maarif Basımevi, İstanbul.
- Caporal, Bernard (1982), *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Cezar, Mustafa (1971), *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Clark, Kenneth (1972), *The Nude- A Study in Ideal Form*, Princeton University Press / Bollingen Paper backs, New York.
- Croutier, Alev Lytle (1989), *Harem-The World Behind the Veil*, Abbeville Press Publishers, New York.
- Duben, Alan-Behar, Cem (1996), *İstanbul Haneleri-Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Erol, Turan-Renda, Günsel (1980), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- Ferrara, Lidia Guibert-Borzello, Frances (2002), *Reclining Nude*, Thames & Hudson, Londra.
- Göle, Nilüfer (1991), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül (1999), *Levni: Paintings, Poetry, Colour*, Republic of Turkey, Ministry of Culture, Ankara.
- Marqués, Manuela B. Mena (2002), *Goya*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid.
- Öndin, Nilüfer (2003), *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Özendes, Engin (1999), *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a-Fotoğrafta Oryantalizm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şahinoğlu, Rüçhan (2000), *Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı Levni ve Öteki Bakış* (yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Şeni, Nora (1984), "Ville Ottomane et representations du corps féminin", *Les Temps Modernes (Turquie)*, Temmuz-Ağustos, Paris.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk (2003), *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (Tarih), *Halil Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.



Resim 1: Halil Paşa, "Uzanan Kadın", 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



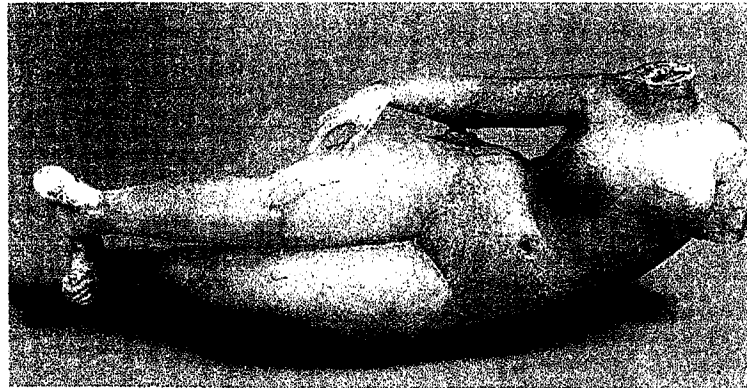
Resim 2: Robert Doisneau, "Pont des Arts'da Ressam", fotoğraf, 1953.



Resim 3: Osman Hamdi Bey, "Okuyan Kız", 1893, (Mustafa Cezar'ın kitabında yer almaktadır, s. 306; nerede olduğu bilinmemektedir)



Resim 4: Etrüsk uzanan figür, seramik heykel, İ.Ö. 3. yy, İtalya.



Resim 5: Uzanan mermer figür, İ.Ö. 2. yy, Mezopotamya.



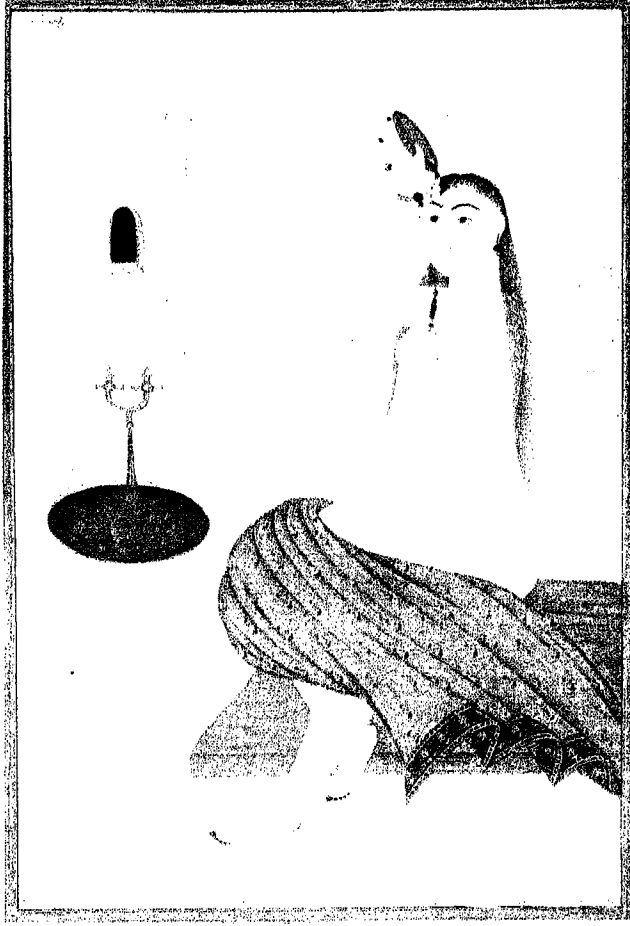
Resim 6: Giorgione, "Uyuyan Venüs", ykş.1509, tuval üzerine yağlıboya, 108.5x175 cm, Gemäldegalerie, Dresden.



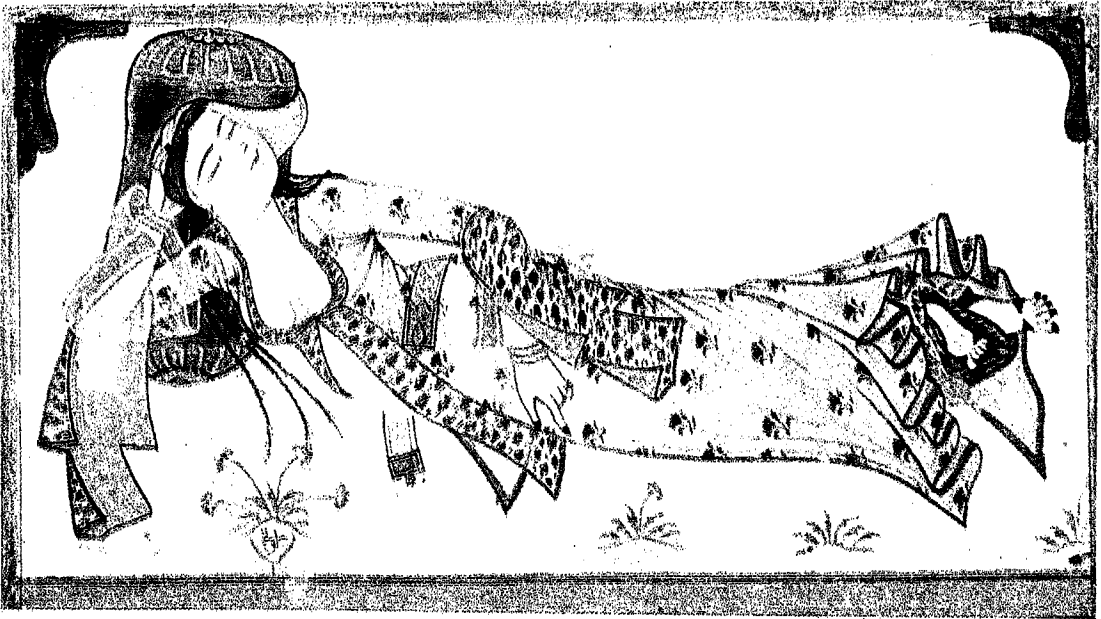
Resim 7: Goya, "Çıplak Maya", ykş. 1799-1800, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 8: Goya, "Giyinik Maya", ykş.1800-03, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 9: Abdullah Buhari, Hamamda yıkanan kadın, 1741, tek yaprak (TSM, YY1403).

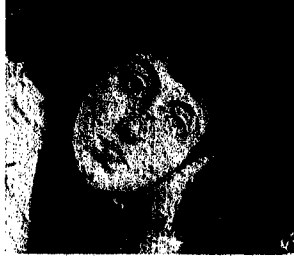


Resim 10: Levni, Uzanan kadın, 18. yüzyıl, album (TSM, H2164).



Resim 11: Halil Paşa, "Nü", 1881, kâğıt üzerine karakalem, 70x50 cm, Cengiz Akıncı koleksiyonu.





Resim 12, 13, 14, 15: "Uzanan Kadın"dan ayrıntılar.



Resim 16: "Türk Kadını", Sebah & Joaillier, 1894, fotoğraf, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.

1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova

*The Islamic Influence on Turkish
Modern Art in the Period after
1980 and Two Artists: Ergin İnan
and Murat Morova*

Emine Önel Kurt*

This article aims mainly to explore the social and historical process that led to the tendency to use Islamic images in post-1980s Turkish art. It then seeks to examine a sample of artworks in light of the specific developments that took place in this period. It further compares the use of religious imagery in Turkish arts to similar tendencies in Western arts as well as to those in other Muslim countries. The artists whose works are taken to represent this tendency and sampled here are Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli and Murat Morova. The use of calligraphy, religious stories and symbols has been evaluated as religious images in the works of said artists. The method has been to research the secondary literature, interview the artists themselves and evaluate the artworks in their and other collections. The main approach of our research is towards examining the works of the artists in the context of socio-historical developments in Turkey. In these works, the use of religion may enable the artist to carry his or her beliefs from everyday life to artwork. In this sense it acts as a powerful shaper of their culture. Such religious imagery can also act as a symbolic vehicle for the artist to express a particular situation/problem in the present. Accordingly this article looks at the possible links between representations in fine arts and the increasing popularity and social presence of religion in post-1980 Turkey.

* Yrd. Doç.Dr., YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

1980 sonrası Türk resminde sanatçıların din kavramına yaklaşımı irdelenmek istendiğinde bu dönem sanatında, dinsel imge kullanma eğilimini hazırlayan sürecin tanımlanması ve sonucun bu süreçte yaşanan gelişmelerle ilişkilendirilmesi önem taşır. Bu makalede ele alınan yapıtlarda simgeleri aranan ve değerlendirilen din, İslam dinidir. Çalışmanın ana yaklaşımı, incelenen sanatçı ve yapıtların anlamlarını, sosyal değişimler bağlamında değerlendirmeye yönelik olmuştur. İrdelenen yapıtların sınırlandırıldığı tarih aralığı, dinsel imge kullanımında, bu imgelerin tercih edilme nedenlerinin ve yaklaşım biçimlerinin değiştiğinin görüldüğü 1980 yılı ve sonrasında yaşanan süreçtir.

1980 yılı Türkiye’de ve dünyada siyasal ve sosyal alanlarda yaşanacak olan değişimlerin başladığı tarih olarak kabul edilebilir. “80 sonrası” tanımlaması, Türk siyasal ve sosyal yaşamında, din adına da, önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönem olması bakımından yapılmıştır. Temelleri 1945 ve sonrasındaki yıllarda atılan, İslami kesimdeki değişimin esas olarak varlığını hissettirdiği yıllar 1980 sonrasıdır. Bu yıllarda Türkiye’deki siyasal hareketlerde İslami çevreler yeni bir kimlik üstlenmeye başlamıştır. Sanat alanında da dinsel imge kullanma eğiliminin olduğu üretim bu yıllara rastlar¹.

80’li yıllar, Türkiye’de yaşanan ekonomik ve sosyal çalkantıların da etkisiyle İslami kesimin özellikle genç nüfusun ve kadınların, daha önceleri dışında kaldıkları çağdaş dünya ile etkileşim içine girdikleri yıllardır². İslam ve modernleşme arasında bir senteze ulaşan bu değişimler aldıkları eğitimle birlikte toplumda sınıfsal olarak farklı bir konuma yükselen yeni İslami kimlikten beslenmiştir. İslami çevre, 80’li yıllara kadar daha seyrek görüldüğü alanlarda etkin olmaya başlamıştır³. Kentlileşen ve buna bağlı olarak modern mekanlarda yer almaya başlayan ve toplumsal değişimlere yön verebilir duruma gelen “İslamcı entelektüeller” olarak tanımlanan İslami kesimin aydın çehresi bu yıllarda oluşmuştur⁴. Çoğunluğu üniversite eğitimi almış olan kadın ya da erkek bu kesim, İslami kimlikleriyle kültürel ve siyasal bir güç olmuşlardır. Bu geçiş döneminde İslamcı kimlikler var olan kamusal alanlarda yer almaya başlamış, kendi inançları doğrultusundaki yeni kamusal alanları da oluşturmaya çalışmışlardır⁵. Bu değişim sürecinde İslami değerlerin dayanak olması aynı zamanda, “İslamiyet’in yalnızca bir din değil, sosyal bir kimlik aracı olma özelliği”⁶ ile de ilişkilendirilebilir. 90’lı yıllarda ise tarikatlar, özellikle Fethullah Gülen Cemaati, İskenderpaşa Cemaati vb. hareketler, 80’li yıllara kadar taşıdıkları siyasal yönlerinin yanına eğitim ve yayın alanlarındaki rollerini de eklemişlerdir. Dini inancın ötesinde de bir anlam yüklü olan İslam’ın, günlük yaşam ve toplumsal örgütlenmeler içinde de yeri vardır. Buna bağlı olarak söz konusu gruplar, iş dünyası (sigorta ve finans şirketleri), spor kulüpleri ve

¹ 1980 öncesi dönemine baktığımızda, Türk resim sanatının Cumhuriyet sonrası döneminde Batılı anlayışla üretim yapan sanatçıların, kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı kalan bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Bu çerçevede ele alınabilecek sanatçılardan Cevat Dereli, Fahrnissa Zeid, Aliye Berger, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Şevket Arman, Sabri Berkel ve Selim Turan gibi isimler çalışmalarında zaman zaman dinsel çağırışım yapan imgeleri de kullanmışlardır. Ancak bu imgeler soyutlamadan öteye gitmemiştir. Bu örneklerde Mevleviler gibi tasavvufa ilişkin konuların resmedildiği az sayıdaki örnek dışında ağırlıklı olarak yazıya yer verilmiştir. Özellikle Selim Turan ve Sabri Berkel’in yazı soyutlamaları bu geleneğin yeniden yorumlanmasında önemli bir yer tutar. Çağdaş bir resimde eski yazı kullanımı, çoğu izleyicide ister istemez dinsel çağırışım uyandırır. Ancak, gerek Turan’ın gerekse Berkel’in bu yaklaşımları, bu etkiyi yaratmaktan çok, dinsel bir imgeyi soyutlayarak yeni, çağdaş bir motife dönüştürme isteği olarak değerlendirilebilir.

² Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

³ 80 sonrasında İslami çevrelerin kendi kimlikleri üzerinden, gazete ve dergi yayıncılığında, televizyon ve radyo kanallarında, sinema, edebiyat, müzik ve düşün alanlarında üretimde bulunmuşlardır. İslami kesim için özel üretim yapan giyim firmaları, ve bu firmaların yaptıkları moda gösterileri, İslami kesime hizmet veren modern bir tatil köyü, İslami yaşam biçiminin kamusal alana yansımaları açısından önemli örneklerdir.

⁴ Bu konuyla ilgili bkz. Ali Bayramoğlu, *Türkiye’de İslami Hareket: Sosyolojik Bir Bakış (1994-2000)*, İstanbul, Patika Yayınları, 2001.

⁵ Nilüfer Göle, *İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.34.

⁶ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji: Bütün Eserleri 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s.79.

medya kurumlarının (gazeteler, dergiler, televizyon ve radyo kanalları) yanı sıra eğitim yoluyla da toplumsal kurumlarda var olmuştur⁷.

Bu arada, İslamcı politika 90'lı yıllarda çağdaş olanakları kullanır ve çağdaş alanlarda yer alırken, sanatın sansürü⁸, kadının cinselliğinin kontrol altında tutulması gibi yöntemlerle de kamusal alanın ahlaki açılarından kontrolünü ve "İslamileştirilmesi"⁹ni hedefleyerek iki yönlü bir yapı sergilemiştir⁹. Dinin, dünyayı anlama ve kendini o dünyada belirli bir yere yerleştirme modeli olarak bir fonksiyonu olduğu göz önünde bulundurulursa dinsel kimliğin, siyasal ve kamu alanlarının yanı sıra kişilerin kültürel alanlarını da etkilemesi kaçınılmazdır. Dinsel kimlikleri, kişilerin bu doğrultuda kültürel etkinlik üretmelerine ve tüketmelerine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte karşı görüşler çerçevesinde de olsa modern kesimle olan etkileşim bir anlamda siyasal İslam'dan kültürel İslam'a doğru geçişe olanak vermiştir. Bu geçişte televizyon ve yayınların yanı sıra bazı öne çıkan kişiler de aracı olmuştur. Yeni oluşan dindar aydınlar aracılığıyla geleneksel İslam sınırları içinde kalanların yanı sıra kendilerini İslamcı çevrenin dışında tutan "modern" kesimin de İslami kesimle yakınlaşmaya geçtiği gözlenir¹⁰. İslami kesimin yayımladığı gazete ve dergilerde, gene bu kesime ait televizyon ve radyo kanallarında İslamcı aydınlar¹¹, 80 öncesinde sol kesim aydınlarının üstlendikleri rolün benzeri şekilde

kendi İslamcı hareketlerinin ideolojilerini yaymaktaydılar. İslamcı aydınlar sadece Türkiye dışındaki Müslüman düşünürleri değil, modern Batı düşünürlerini de referans alınarak laik aydın kesimle ortak noktalara sahip oluyorlardı.

Sanat üretimi açısından bakıldığında plastik sanatlar alanında, dinsel kesim sanatçıları açısından radikal bir değişim yaşanmaması; bu kesimin sanat anlayışının süslemeyle sınırlı kalması pek de şaşırtıcı değildir. Bunun kökenleri İslami gelenekteki tasvir yasağına dek uzanabilir. Kuran-ı Kerim'de, canlı varlıkların resmini tamamen yasaklayan bir ayet görülmemesine rağmen, birçok hadiste natüralist anlayışta resim yapan sanatçıların suçlandığı bilinir. Siyasal İslam kendi "kimliklerini" yaratmakla ve güçlendirmekle beraber onların kendi öznelliklerini ifade etmelerine izin vermediği düşüncesinden hareket edilirse, İslami kesimden çağdaş sanat üretiminin çıkmaması doğal bir sonuçtur. Bununla beraber, İslami bir kimliğe sahip olmasa da, toplumdaki bu değişimden ve çalkantılardan etkilenen ve bunu sanat yapıtına yansıtan bir kesim söz konusudur. Bu anlamda yapıt üretiminde, İslami alandaki değişimlerin yanı sıra bu yaklaşımın bir "moda" haline gelişi de etkili olmuştur.

Bu bağlamda, bu makalede, yapıtlarında dinsel imgelere yer veren ve 1980 sonrası üretimlerinin ele alındığı sanatçılar Ergin İnan ve Murat Morova'dır¹². Her iki sanatçının da, yapıtlarında diğer konuların yanı sıra dinsel imge kullanımı ağır basar ve konuyu ele alışlarında bir süreklilik izlenir. Buna bağlı olarak bu yazıda sanatçıların konumuzla ilgili yapıtları ele alınmış ve sanatçıların yapıtlarında dinsel imge olarak yazı, dinsel öyküler ve dinsel simgeler değerlendirilmiştir. Ele alınan yapıtların biçimsel olarak değerlendirmesi yapılmamış, içerik olarak da sadece kullanılan imgelerin saptanması amaçlanmıştır. Söz konusu dinsel öykü ve simgeler, sanatçıların yaklaşımı nedeniyle ağırlıklı olarak İslam'ın tasavvufi boyutuyla ilişkilidir. Dinsel imge

⁷ Fethullah Gülen hareketi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Uğur Kömüçoğlu, "Kutsal ile Kamusal: Fethullah Gülen Cemaat Hareketi", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.148-194.

⁸ İslami kesimin sanata uyguladığı sansüre örnek olarak Mehmet Aksoy'un yaptığı heykelin Ankara'nın Refah Partili belediye başkanı Melih Gökçek tarafından bulunduğu yerden kaldırılması verilebilir.

⁹ Nilüfer Göle, "Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.28.

¹⁰ A. Esra Özcan, "Yaşar Nuri Öztürk ve Yeniden Öğrenilen İslam", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.195-215.

¹¹ Burada söz edilen İslamcı entelektüeller, aynı zamanda İslami çevreye ait olmayan birçok dergi ve gazetede, özel televizyon ve radyo kanalında da yer alırlar ve laik kesimden çok sayıda izleyicileri vardır.

¹² Dinsel imge kullanımında benzere sürekliliğin izlenebildiği diğer sanatçılar Erol Akyavaş, İsmet Doğan ve Balkan Naci İslimiyeli'dir.

olarak kabul ettiğimiz ve çalışmanın bütününde adı geçen “yazı”, Cumhuriyet’in kuruluşunun ardından gerçekleşen Harf Devrimi sonrasında yaygın olarak “eski yazı” şeklinde tanımlanan Arap harflerine ve Arapça ya da Osmanlıca metinlere referans vermektedir.

Çalışmalarını dinsel imge kullanımı çerçevesinde ele alabileceğimiz sanatçılardan, Malatya’da, Anadolu gelenekleriyle büyüyen Ergin İnan, çocukluk yıllarından belleğine yerleşen kimi imgelere resim üretiminde yer vermiştir¹³. Sanatçının resimlerinde kullandığı Arap harfleriyle yazılmış yazılar, çocukluğunda yaşadıkları evde bulduğu eski yazılı kitaplara uzanır. Resimlerinde kullandığı, içerikleri öyle olmasa da dinsel çağrışım uyandıran eski kitap sayfaları, İslam tasavvufunda önemli yeri olan kişilere ait alıntılar, öyküler ve sembeler, Ergin İnan’ın resminde izlenebilen dinsel imgelerdir. Sanatçı çalışmalarında ayrıca, İslam dininin yanı sıra diğer dinler için de önem taşıyan kişi ve sembelere yer vermiştir.

Ergin İnan’ın İslam felsefesine ve özellikle de Mevlana’ya ve Mesnevi’ye ilgisi, sanat eğitimi aldığı yıllarda artar. Bu yıllardan itibaren Mevlana’nın Mesnevisi, İnan’ın kaynak kitaplarından biri olur. 1976 yılında yaptığı “Kim Ağlar” adlı desenine yazdığı Mesnevi etkili, “Gözden uzakta değilsin ama gönülden dışarıda değilsin... / Aşk birliğidir bu... Burada iki yok... / Ya ben varım, ya da ben varım...” dizeleri¹⁴, bu yıllardan başlayarak İnan’ın resmine girecek yazının ilk örneklerindedir. Resmin altında İnan’ın el yazısı ile yazılan yazılar yer alır. Bu yazılar, Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe olabilirler; önemli olan “okunamaz” oluşlarıdır ve İnan’ın resminin yüzeyini oluşturan eski kitap sayfalarındaki yazıların da bugün “okunamamaları”yla ilişkilidirler. Kendi el yazısı dışında İnan’ın resminde kullandığı kitap sayfaları, sanatçının içlerinde ne yazdığını bilmeden sahaflardan aldığı kitaplardır. Bu kitapların İnan’ın ilgisini çekmelerinin esas

nedeni, içerikleri değil sayfa tasarımlarıdır. Birçoğunu içeriğini gözetmeden kullanmıştır, ama 1978 tarihli “Nuh Mektubu”nda olduğu gibi *Nuh Tesviri*’den okuttuğu sayfalara göre de resim yapmıştır. İnan, 1982 yılında yaptığı oto portresinde (Resim 1) kendi el yazısı ile Mesnevi’den alıntı yaptığı, “Gel Gör ki bu can neler anlatmada / Gel gör ki bu görünenden nice canlar var olmada / Her can ağlamaktan ırmak olmuş gözyaşı / Sen iç bu ırmaktan var olmuş gözyaşını” dizelerini kullanmıştır¹⁵.

Ergin İnan’ın resmine giren dinsel imgeler, “El” ve “Ayak” serilerinde ve “Baş” ve “Yüz Silüetleri”nde daha da belirginleşir. Hz. Fatma’nın eli¹⁶ ve Hz. Muhammed’in ayak izine gönderme taşıyan bu seride el ve ayak birer motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmışlardır. Örneğin, 1988 yılında yaptığı “El Görür” adlı 12 adet baskıdan birinde, resim düzleminin merkezindeki el motifinin ortasında bir portre, parmaklarında ve elin diğer bölümlerinde yazılar, İnan’ın kendi el yazısı ile notları, böcek motifleri ve işaret parmağında, merkezinde Allah ve 1000 tarihinin okunabildiği yuvarlak bir mühür vardır (Resim 2). 1996 yılına tarihlenen “Yazıt, El, Ayak” adlı çalışmasında ise, el ve ayak motifleri bir arada kullanılmıştır (Resim 3). Ergin İnan’ın, bu yapıtlarındaki el ve ayak motifleri yazıda olduğu gibi doğrudan kullanımlar değil, sanatçının kendi el ve ayak izleridir. Sanatçı bu örneklerde, dinsel anlam yüklü motifleri kendi kurguladığı şekilde kullanmıştır.

“El” ve “Ayak” resimlerinde olduğu gibi “Baş” ve “Yüz Silüetleri” serilerinde de baş ve yüz motifleri resmin esasını oluşturur ve yüzeyleri İnan’ın diğer yapıtlarında kullandığı yazılar, notlar ve böceklerle bezelidir. 1987 tarihli “Kafa” adlı çalışmada profilden verilen bir başın yüzeyi başka figür desenleri, yazılar, mühürlerle doldurulmuştur (Resim 4). İnan,

¹³ Kıymet Giray, *Ergin İnan*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001, s.12.

¹⁴ Giray, a.e., s.52.

¹⁵ Kıymet Giray, böylelikle sanatçının Mevlana’dan edindiği izlenimleri kendisiyle özdeşleştirdiğini vurgular. Giray, a.e., s.86.

¹⁶ Hz. Fatma’nın elini simgeleyen el motifinin nazara karşı koruyucu olduğuna inanılır. Bu eldeki beş parmak Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i ifade eder.

başın boyuna yakın kısmına İsa'nın çarpmıha gerilişini gösteren bir resim yerleştirerek resmine Hıristiyanlıkla ilgili bir imgeyi de sokmuştur. 1988 tarihli "Portre İçinde Portre" adlı çalışmasında ise, sanatçı diğer resimlerdeki portrelerin çizgilerine sahip bir çerçevenin içine daha belirgin hatlara sahip bir yüzü, bunun çevresine de kendi yazdığı notları ve kitap sayfalarını yerleştirmiştir (Resim 5). Bu örneklerin her biri İnan'ın kendi portresi ya da başı olarak kabul edilirse, motifler de sanatçının belleğinde yer alan ya da iz bırakan imgeler olarak değerlendirilebilir.

Sanat yaşamının başlangıcından itibaren Mesnevi ile ilgisi zaman zaman resimlerine yansısı da, İnan aynı adı taşıyan resimleri 80'lerin sonuna doğru gerçekleştirir. Mevlana'nın Mesnevi'si, tasavvuf ilkeleri, tasavvufun temel düşüncesi olan vahdet-i vücud, Tanrı, yaratılış, peygamberlik, çeşitli dinler ve inançlar gibi konuları içerir. İnan'ın bu serideki resimleri Mesnevi'nin kendi üzerindeki yansımaları ve sanatçının yorumlarıdır. 1980-90 tarihlerini taşıyan "Mavi Boşluğa Uçtu" adlı çalışmasında resmin merkezinde yer alan kanatlı böcek figürü bir Mevlevi sikkесinin üzerinde yer alır (Resim 6). Bu resimde kullanılan sikke motifi, İnan'ın "Mesnevi" serisinde ana motif olmuş; bu motifin içinde ve çevresinde ise sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi eski kitap sayfaları, İnan'ın yazıları, eski yazı alıntıları, mühürler, böcek motifleri, portre ve figür eskizleri kullanılmıştır (Resim 7). Serinin diğer örneklerinde Mevlevi sikkесi yerine, resmin merkezinde birçok inanışta mükemmel form olarak kabul edilen daire ya da haç formunda motiflerin kullanıldığı da olmuştur.

Murat Morova'nın dinsel imge taşıyan çalışmalarına baktığımızda ise, gelenekselle çağdaş arasında bir ilişki kurma çabası görülür. Morova, geleneğin nasıl birebir tekrar edileceği ile değil, bugünkü dile nasıl aktarılacağı ile ilgilidir. İnanç sistemlerinin sosyolojik yanına değindiğini, bunun toplum hayatına geçişini sanata yansıttığını vurgulayan Morova, dinsel sembelleri ya da öyküleri resmine taşımasının kendini ifade etmek için çok uygun olduğunu

belirtir¹⁷. Buna bağlı olarak da sanatçı doğrudan kendi yetiştiği ortamdan kaynaklanan, inancına ilişkin imgeleri yapıtına taşımıştır. Genelde tüm inanç sistemlerinin özeldense, İslam'ın heteredoks yanıyla ilgili olan sanatçı bunu, başkaldırıcı en iyi ifade etme şekli olarak görür.

Dinsel bir imgeyi soyutlayarak çağdaş bir motife dönüştürme yaklaşımını Murat Morova'nın çalışmalarında izlemek mümkündür. Sanatçının "Remz"¹⁸ (meramı işaretle anlatma¹⁹) adını verdiği seride yazı tamamen Morova'nın kurguladığı şekliyle kullanılmıştır. Farklı boyuttaki tuvallerin yan yana yerleştirilmesi ile oluşturulan bu seride tuvallerin bütünü bir anlamı vardır. 1993 yılında sergilendikleri İstanbul Urart Sanat Galerisi'nde tuvaller, aynen bir cami ya da türbede rastlayabileceğimiz bir yazı kuşağı mantığında göz seviyesinin üzerine yerleştirilmiştir. Bu kuşağın iki noktasında tuvaller bir mihrap oluşturur. Üç kanatlı panoları anımsatan bu düzenleme Hıristiyanlıkla ve Bektaşî inancıyla (Allah, Muhammed ve Ali üçlemesi) ilişki kurar. Sıralanmalarında çeşitleme yapmaya uygun olarak tasarlanan bu tuvallerde, Arap harfleriyle hiçbir ilişkisi olmayan, Morova'nın, izleyiciye bir anımsatma yapması için "uydurduğu"²⁰ yazıyı simgeleyen motifler yer alır. Sanatçı, eski yazının bugünkü okunamazlığını, yeni bir kurgu ile vurgulayarak, izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri, çağrışımları kullanır (Resim 8-9).

Murat Morova'nın, 2000 yılına tarihlenen "Ten Yorgunu" adını verdiği on iki parçadan oluşan yapıtında "insan-ı kamil"²¹ motifi

¹⁷ Murat Morova ile Kasım 2000'de yapılan görüşme.

¹⁸ Arapça'dan gelen remz (Türkçe'de remiz olarak kullanılır), sembol, rumuz anlamlarının yanı sıra meramı işaretle anlatmak demektir. Bkz. "Remiz", *Türkçe Sözlük*, C.II, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998, s.1845.

¹⁹ (Nilüfer Kuyuş), "Sonsuzluk Üzerine Çeşitlemeler", *Remz*, İstanbul, Urart Sanat Galerisi Yayını, (Sergi Kataloğu), 1993, s.y.

²⁰ Sanatçı ile Kasım 2000'de yapılan görüşmede kendi kullandığı ifadedir.

²¹ "İnsan- kamil deyimi, Tanrı'da yok olmak, Tanrı aşkı ve bilgisiyle dolarak kendinden geçmek, bir anlamda ermek/ermişliğe ulaşmak anlamlarını taşır. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, "İnsan-ı Kamil", *İslam İnançları Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.198; Annemarie Schimmel,

kullanılmıştır (Resim 10). Sanatçının bu çalışması dörderli üç parça şeklinde tasarlanmıştır. İlk dörtlüde, insan-ı kamil motifinin ardında bir Osmanlı anatomi kitabından alınmış kasları, sinir ve sindirim sistemlerini gösteren sayfalar ve üzerlerinde sanatçının kendi sureti ile bir kurgu yapılmıştır. İkinci dörtlüde toplumun kişiye taktığı kimliklere gönderme yaparak figürlerin üzerlerinde yer alan pop rozetlerdeki "asosyal", "istenmeyen adam" gibi tanımlamalarla, yakın sosyal tarihin verilmesi amaçlanmıştır. Tüm bunların üzerinde yer alan sineklik telinden yapılmış katmanlar kaldırıldıkça yüz/suret; o da açılınca toplumun kişiye yakıştırdığı kimlikler ortaya çıkar. Onun da arkasında beden vardır. İnsan-ı kamil yan ise tüm bunlar kaldırıldığında ortaya çıkan ve kişiyi kendi yapan yandır. Son dörtlüde sanatçının kişisel tarihine ait, sağlık sorunları ile ilgili raporlar, röntgen filmleri vb. malzemeler zemin olarak kullanılmıştır. Bu Morova için, malzemeyi doğru okuyup yeni bir dile döküldüğünde ulaşılabilecek çileli yoldur; hem sanatçının çileli yolu, hem de izleyiciyi davet ettiği yoldur. Bu çalışmada sanatçı, dinsel bir simgeden yola çıkarak onun anlattığı öykü yoluyla kendi öyküsünü oluşturur. Dinsel simgeyi dinsel içeriğinin dışında, günümüz koşullarındaki bir duruma gönderme yapmak için kullanan Morova, simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurar.

Morova'nın üçboyutlu çalışmalarından, 1997-98 tarihli "Hayır"da ise feministler, eşcinseller, kayıplar, marjinaler vb. grupların yayımladığı dergilerden görüntüler, iki adet büyük boyutlu elin üzerine yerleştirilmiştir (Resim 11). Hz. Fatma'nın elini simgeleyen aynı zamanda nazara karşı koruyuculuğuna inanılan, el falı ve kaderle ilgili anlamlar da taşıyan bu ellerle sanatçı, simgenin geçmişte temsil ettiği ile bugün arasında bir paralellik kurarak bir anlamda yeni bir okuma yapıyor. Haksız yere çocuklarını kaybeden Hz. Fatma ile

Cumartesi Anneleri²² arasında bir bağ kurduğunu belirten Morova, Hz. Fatma'nın parmaklarıyla simgelenen beş kişi üzerinden de, bu dergilerle bağlantılı olan, Kürt olan, gözaltına alınan, coplana kişileri Hasan ya da Hüseyin'le ilişkilendirerek bir anlamda, "alt kültür ikonlarıyla heteredoks ikonları örtüştürerek"²³ kendi ikonografisini kurmaya çalışıyor.

Sanatçılar, 1980 sonrasında Türkiye'de din alanında yaşanan gelişmelerin kültürel üretimlerde, tercihlerde ve yaşam biçimlerinde yarattığı durum sonucu dinin bu şekilde gündemde oluşunu yapıtlarına yansıtması olabirler. Bahsedilen sanatçıların yapıtlarında din, inançlarını, yaşantılarından yapıtlarına taşıdıklarını, yaşadıkları kültürün biçimleyicisi olmayı simgeleyebildiği gibi, sanatçının bugüne ait bir durumu/sorunu ifade etmesinde kullandığı araç, biçimsel ve estetik değeri için tercih edilen bir motif olabilir.

Dinsel imge içeren yapıtların üretiminin arttığı yıllar Türkiye'de aynı zamanda, toplumun belirli kesiminde, eski yazı levhaları, hilye, mezar taşı gibi antika değeri olan kimi sanat objeleri koleksiyonculuğunun da gündeme geldiği zamana rastlar. Bu kapsamda, bu yapıtların alıcıları arasında bu koleksiyoncuların da oluşu, daha önce değindiğimiz moda olma konusunu gündeme getirir.

Bahsedilen sanatçıların dinsel imge kullanımında Morova'da olduğu gibi inançlarının etken olduğu örnekler olduğu gibi İnan'daki gibi belleklerinde iz bırakan imge olarak dinselliği resimlerine taşıdıkları da gözlenir. Kimi örneklerde ise dinsel imgeler biçimsel ve estetik değerleri için tercih edilmiştir. Kültürün belirleyicisi ve biçimleyicisi bir öge olarak da kullanılan bu imgelerin, Morova'nın çalışmalarında olduğu gibi sanatçının bugüne ait bir durumu ifade etmesinde aracı olduğu da izlenir.

²² Kayıp olan çocukları ve yakınları için her cumartesi günü İstanbul'da Galatasaray'da toplanarak yarım saat oturma eylemi yapan grup.

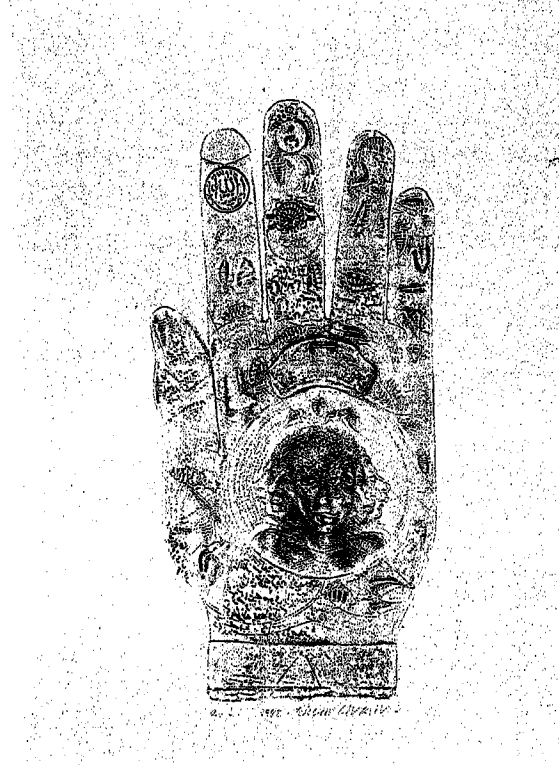
²³ Beral Madra, "Murat Morova", *Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar*, Haz. Hasan-Uddin Khan ve Beral Madra, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Rockefeller Vakfı Yayını, 1998, s.53.

Bu makalede ele alınan Ergin İnan ve Murat Morova'nın, yapıtlarında dinsel imgelere yer vermeleri, İslami kesimin toplum içinde sosyal ve siyasi alanda yeni bir kimlik kazanması ile aynı döneme denk düşer. 80 sonrasındaki bu değişim olmasa da sanatçılar bu eğilim içerisinde olabilirlerdi. Ancak sanatçı,

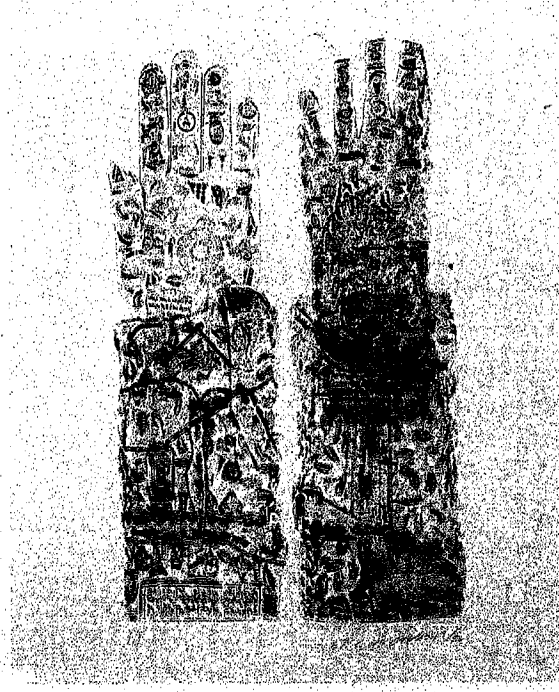
bulduğu ortamdaki sosyal oluşumların etkilerine açıktır ve bu etkileri yapıtına yansıtır. Buna bağlı olarak da İslami çevredeki dönüşümlerin kültürel üretimlerde, tercihlerde ve yaşam biçimlerinde yarattığı bu durumu sanatçılar yapıtlarına taşımış olabilir.



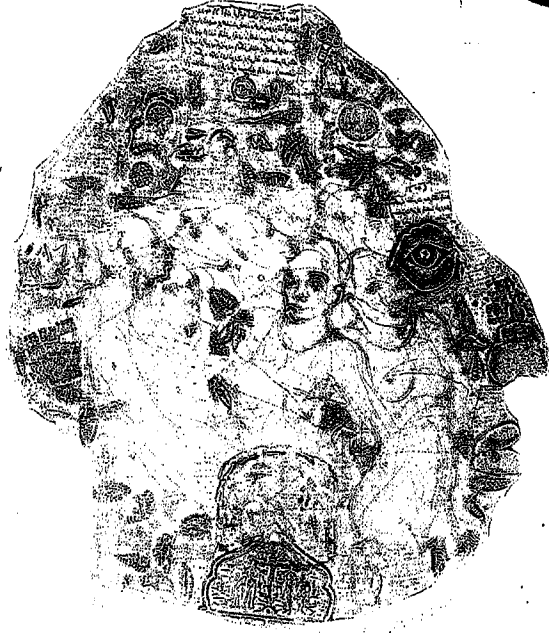
Resim 1. Ergin İnan, *Kendi Portresi*, 1982, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 25x18 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



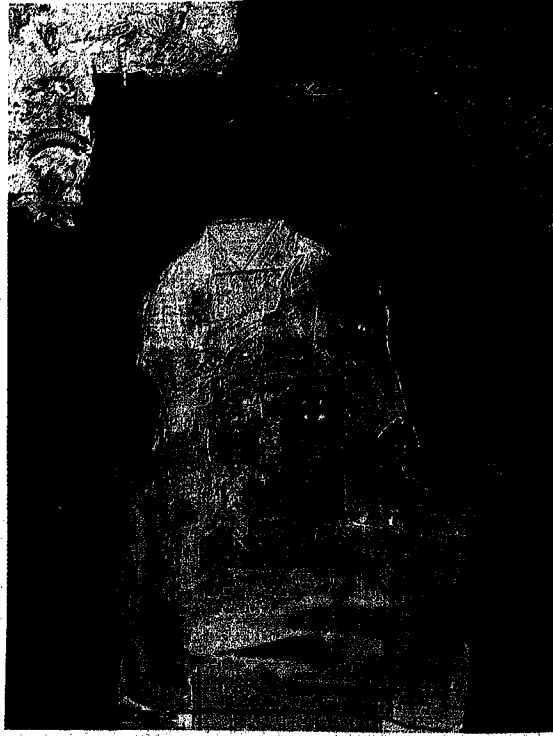
Resim 2. Ergin İnan, *El Görür*, 1988, gravür, 39x27 cm, özel koleksiyon, İstanbul, Berlin.



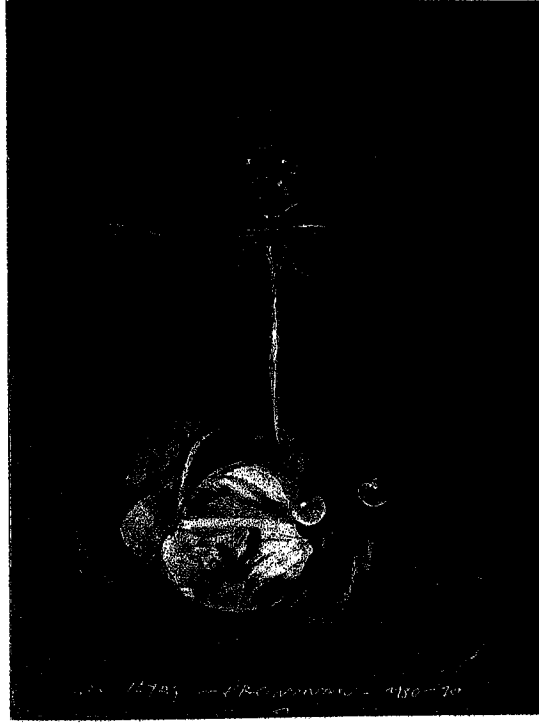
Resim 3. Ergin İnan, *Yazıt, El, Ayak*, 1996, gravür, 105x80 cm.



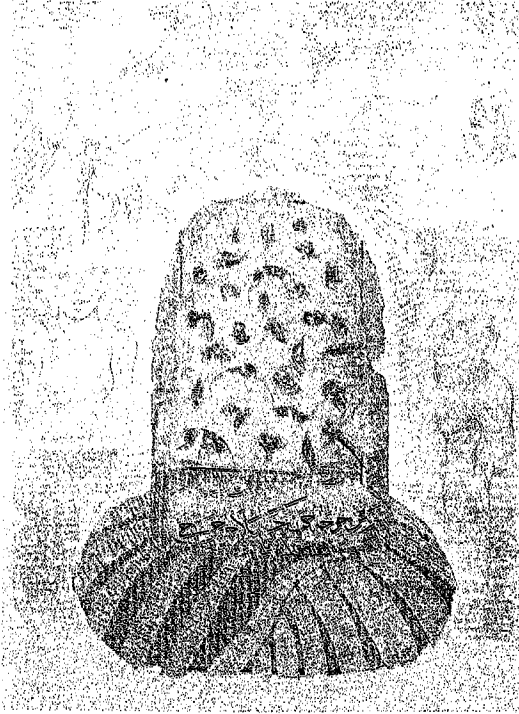
Resim 4. Ergin İnan, *Kafa*, 1987, gravür, 60x50 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



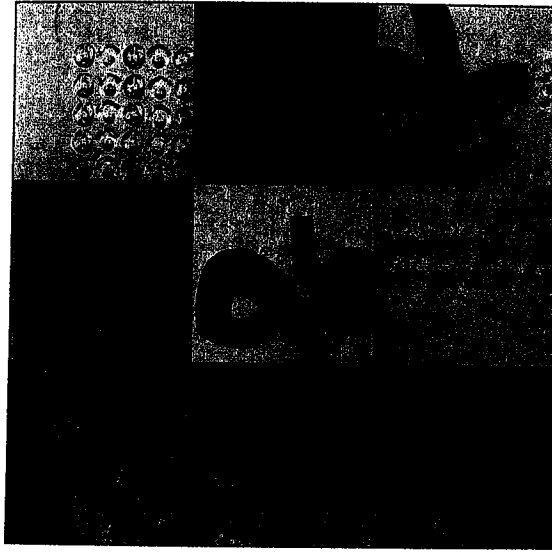
Resim 5. Ergin İnan, *Portre İçinde Portre*, 1988, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 47x35 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



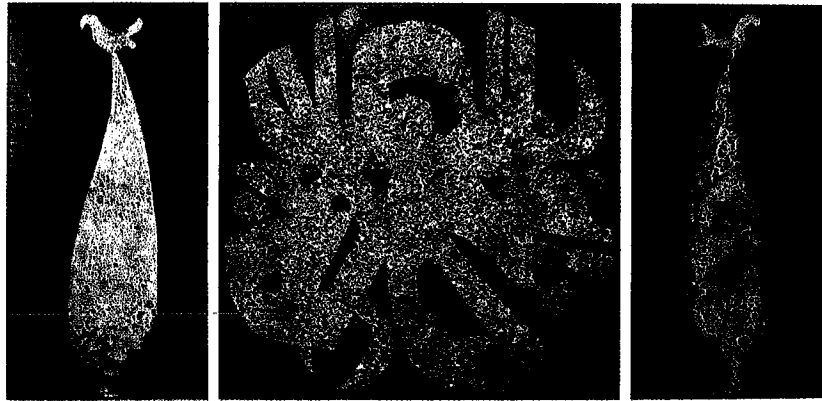
Resim 6. Ergin İnan, *Mavi Boşluğa Uçtu*, 1980, yağlıboya, 30x26 cm.



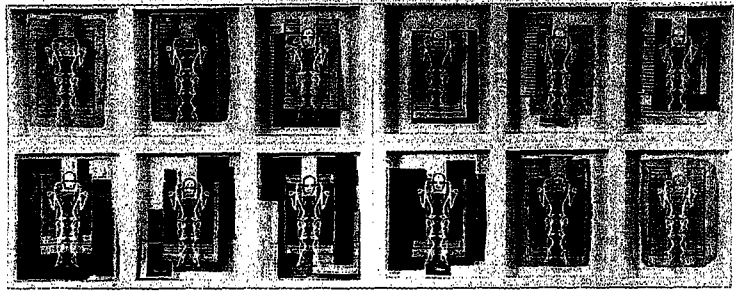
Resim 7. Ergin İnan, *Mesnevi*, 1989, taşbaskı, 60x41 cm, British Museum, Londra.



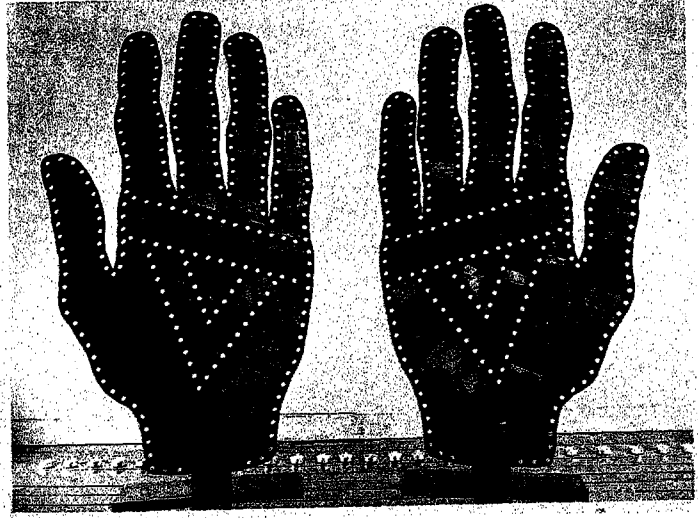
Resim 8. Murat Morova, *Remz* serisinden, 1993, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 9. Murat Morova, *Remz* serisinden, 1993, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 10. Murat Morova, *Ten Yorgunu*, 2000, karışık malzeme.



Resim 11. Murat Morova, *Hayır*, 1997-1998, karışık malzeme, 190x260 cm, sanatçı koleksiyonu.

Çağdaş Fotografik Performans Ve Cindy Sherman

*Contemporary Photographic
Performance and Cindy Sherman*

Ayşegül Güçhan *

Cindy Sherman, one of the most interesting artists of the late twentieth century, is known with her different attitude to photography. Although the majority of her photographs are pictures of her, these conceptual photographs are not supposed to be self-portraits. Rather, Sherman uses herself as a medium for interpretation on a range of issues of the contemporary world: the role of the woman, the role of the artist, the role of the mass media and so on. It is through these photographs that Sherman has developed an individual style. Through a number of different series of works, Sherman has raised challenging and important questions about the role and representation of women in society, the media, and the nature of the creation of art.

* Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr., Ayşegül Güçhan.

Günümüzün en çok tanınan Amerikalı kadın sanatçılarından biri olan ve kariyerine 1970'li yılların ortalarında başlayan Cindy Sherman, fotografik çalışmaları nedeniyle genellikle fotoğraf sanatçısı olarak tanımlanır. Oysa Sherman'ın fotoğrafla ilişkisinin, fotoğrafı bir aracı olarak kullanmasıyla sınırlı olduğu söylenebilir. Çalışmalarında her biri farklı toplumsal katmana ve farklı döneme ait figürleri canlandıran Sherman, sergilediği dört yüzden fazla fotoğrafta farklı bir kimlik ortaya koyar (Morris 1999, 5).

Sanatçının ait olduğu yaş grubu ve yapıtlarını sergilemeye başladığı 1970'li yılların ortaları göz önüne alındığında, günün hareketli siyasal/toplumsal yaşamının, çalışmalarındaki eleştirel dozu yüksek olan yöne etkisi açıklık kazanır.

Sanatçının Biçiminin Oluştığı 1960'lı ve 1970'li Yıllarda ABD

1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri yoğun politik gelişmelere sahne olmaktadır. ABD'nin 1955 yılında Vietnam'a danışman göndermesiyle başlayan Vietnam serüveni 1965 yılında politik bir açmaza dönüşür; çünkü bu tarihte ABD'nin savaş gemileri Vietnam'a ulaşır ve ABD ordusu 23 Ocak 1973 tarihindeki ateşkese değin Vietnam'da savaşır.

Vietnam'a ABD askeri danışmanlarının gönderilmesiyle başlayan gerilimle ilintili olan sivil muhalefet 1960'lı yıllarda *New Left* (Yeni Sol) olarak adlandırılan radikal bir siyasal hareketin oluşumuna yol açar. Özellikle üniversite öğrencileri arasında yandaş bulan hareket adını sosyolog C. Wright Mills'in 1960 yılında yayınladığı *Letter to the New Left* adlı açık mektuptan alır. Bu metupta yeni sol hareketin salt emek üzerinde yoğunlaşan geleneksel sol'dan farklı olarak toplumsal yabancılaşma ve bu yabancılaşmaya etki eden faktörler, otoriter kişilik ve modern toplumun diğer hastalıkları üzerinde yoğunlaşması zorunluluğu vurgulanır. SDS (Students for a Democratic Society) adlı örgütün sözcülüğünü

yaptığı hareketin temel etkinliği savaşa karşı toplumsal bir bilinç geliştirmektir.

Siyasal/entelektüel açıdan çok canlı ve verimli olan 1960'lı yılların ardından Amerika Birleşik Devletleri'nde 1970'li yıllar karşıt yönde oldukça tutucu hareketlerin de yükselişe geçtiği yıllardır ve Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Avrupa'nın birçok ülkesinde kadınlar ve azınlıklara karşıt yönde bir söylemin egemenliği söz konusudur. Bu söylem, önde gelen sanat kurumlarında da baskın söylem olarak egemenliğini sürdürmektedir. 1960'ların canlı ortamına karşı 1970'lerin tutucu ve kötümser atmosferi tümü de ABD yapımı olan 1975 tarihli *Jaws*, 1976 tarihli *Taxi Driver*, 1977 tarihli *Star Wars*, 1978 tarihli *The Deer Hunter*, 1979 tarihli *Apocalypse Now* başta olmak üzere, bugün yedinci sanatın başyapıtları arasında sayılan filmlerde yansır. Bu filmler söz konusu karamsar tablonun göstergelerinden sadece birkaçıdır.

Susan Faludi'nin 1991 tarihli kitabı *Blacklash: The Undeclared War Against American Women*'de, 1980'lerde ABD'de tutucu Ronald Reagan ve İngiltere'de Margaret Thatcher'ın iktidara gelmesiyle kadın haklarına karşı bir direniş olduğu ve bu direnişin de siyasal/toplumsal kabul gördüğü ayrıntılı bir biçimde anlatılır (Faludi 2006, 229-257). Berlin Duvarı'nın yıkılışı, komünizmin çöküşü ve Ortadoğu'da askeri anlaşmazlık, Falkland Adaları sorunu, ardından Bosna, siyasal ve kültürel hegemonyaya karşı yeni değişikliklerin işaretlerini verir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Ahlaksal Çoğunluk Hareketi, İngiltere'de Eğitim Reformu Bildirgesi, 1960'lardan itibaren sosyal bilimlerde etkinliği duyumsanan Kültürel Çalışmalar'ın etkisi, kadınların düşük ve kürtaj hakları tartışmaları ve AIDS virüsünün dünya çapında yayılımı... Tüm bunlar kadınları büyük ölçüde etkileyen toplumsal atmosferin değişimine katkıda bulunan etmenlerdir. Ayrıca 1970'li ve 1980'li yıllar, feminist teoride kadının medya ve sanattaki görsel sunumuyla toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkilerin ve etkin erkek bakışı

karşısında edilgin kadın objenin tartışıldığı yıllardır (Owens 1992, 183).

Cindy Sherman'ın biçemi bu atmosferde oluşmaya başlar. Sanatçının toplumsal cinsiyetin değişkenliğini açığa çıkaran fotoğrafları verili, doğuştan ve uzlaşmaz bir kadın cinsel kimliği düşüncesine karşı bir meydan okuma olarak nitelenebilir. Bunu Batı kültürünün filmlerde ve reklam imgelerinde tüketime sunduğu imgenin arkasındaki "gerçek" kadını kurgulayarak yapar. 1978 tarihli çalışmaları 1950'li ve 1960'lı yıllarda çekilmiş Hollywood filmlerinin belleklerde yer etmiş karelerinin yeniden yorumudur ve erkek-egemen söylemin, kadını değişmez bir kimlik içinde görme arzusunun sorgulanmasıdır. Sanatçı erken tarihli bu çekimlerinde model olarak da kendisini kullanmaya başlar.

Erken Tarihli Portreler

Sanatçının kariyerinin ilk fotoğrafları tek kaşlı sarhoş delikanlı fotoğraflarından saçları tokalı genç kız fotoğraflarına uzanan bir dizi portreden oluşur (Res. 1). Sherman 1975 yılında çekimine başladığı erken tarihli bu çalışmalarından başlayarak işlerinin modelliğini de kendisi yapar ve makyaj, saç stili, kostüm ve yüz ifadeleri yoluyla kimlik değiştirir. Çalışmalarındaki her karakter bir diğerinden farklı olan sanatçının figürleri, her birinin modeli kendisi olduğu halde, kendisi ile herhangi bir benzerlik taşımamaktadır. Teknik açıdan her biri birer oto-portre sayılabilecek olan çalışmalar kesinlikle sanatçının portresi olma amacıyla gerçekleştirilmezler ve yaşayan ya da bir zamanlar yaşamış olan kimlikleri canlandırma amacı da gütmeyiz (Steiner 2003, 7). Sanat tarihçisi ve eleştirmen Arthur Danto, "bir ressamın modeli nasıl ki o resmin öznesi değilse, Sherman da işlerinin öznesi değildir" ifadesi ile bu çalışmaların tümünün Sherman tarafından birer otoportre tekniği ile çekildiği halde, sanatçının işlerinin öznesi olmadığını vurgular (Danto 1990, 10). Sherman'ın kendisinin de ısrarla vurguladığı gibi, sanatçı tüm otobiyografik özellik taşıyabilecek

öğelerden kaçmakta ve bu tür bir okumayı olanaksız kılmaktadır (Steiner 2003, 12).

Çağdaş Sanatta Sanatçı-Modeller ve Kimlik Değiştirme Olgusu

Sanatçı ve yazarların kurgusal kimlikler yaratarak kılık değiştirmeleri oldukça sık rastlanan bir olgudur. Bunun en iyi bilinen örneği Marcel Duchamp'ın geliştirdiği ve Rose Selavy olarak adlandırdığı alter ego'dur. Bir dişil kimlik olan Rose Selavy, Duchamp'ın kariyeri boyunca zaman zaman ortaya çıkmıştır. Ancak, Duchamp'ın alternatif kimliği olan Rose Selavy, Cindy Sherman'ın karakterlerinin tersine, çok iyi kurgulanmıştır ve arkadaşı Man Ray tarafından fotoğraflanan bu karakter, Sherman'ın kimlik gizleme tavrının tam karşıt yönünde olarak, kendini açık bir biçimde ortaya koyar (Res. 2). Sherman'ın karakterleri tutarlı alternatif kimlikler olmayıp sanatçının çalışmalarında kullandığı bir kereye mahsus karakterlerdir.

Çağdaş sanatın kendi-modelliğini yapan sanatçıları arasında en çok tanınanlardan bir diğeri ise Nikki S. Lee'dir. Sherman gibi fotoğrafla çalışan Lee, içlerinde yuppiler, punklar, yaşlılar, striptizciler, uyuşturucu bağımlıları gibi karakterlerin yer aldığı ve modelliğini de kendisinin yaptığı bir dizi fotoğraf çeker (Res. 3). Sanatçı bu fotoğrafları çekmeden önce, yansıttığı rolün ait olduğu toplumsal grup içinde kimi zaman aylar boyu yaşar ve kendisini o role uyarlar (Ferguson 2001, 48).

Hem Nikki S. Lee'nin, hem de Sherman'ın örnek aldığı sanatçı, onlar gibi performansı ve fotoğrafı birleştiren ve 'fotoğrafik performans' olarak tanımlanabilecek türün yolunu açan Eleanor Antin'dir. Sherman gibi Antin de performanslarında makyaj ve temaya uygun kostümler yardımıyla birbirinden çok farklı kimliklere bürünmekte; bu kimliklere bürünmüş halde çektiği fotoğraflarını da performanslarında kullanmaktadır (Carlson 2004, 110-123).

Bişeminin oluşumunda performans sanatının yeri önemli olmakla birlikte, Sherman'ın çalışmaları performans olarak nitelenmemektedir (Jones 2005, 133-5). Çalışmaları bütünüyle teatral bir nitelik taşıyan sanatçının, tüm işlerini stüdyoda gerçekleştirmesi ve izleyici kitlesi önünde performans yapmayı performans sanatçısı olarak tanımlanmamasına gerekçe oluşturur (Danto 1990, 99).

Portreden Film Karelerine Doğru

Sherman'ın sanatçı olarak tanınması, fotoğrafların, bir filmin karelerini anımsatır bir biçimde sergilendiği *Untitled Film Stills* dizisi ile 1977'de gerçekleşir. Bu dizide yer alan figürlerin tümü de kadındır (Sherman 2003, 33) ve söz konusu kadın figürler kapalı mekanda sergilenebildiği gibi, açık alanda da yer alabilmektedir. Kent ortamında fotoğraflanan karakterler, 1950'li yılların filmlerinde sıkça rastlanan çalışan kadın imgesine giysiler ve çevrede yer alan ve iş yaşamını simgeleyen gökdelenlerle gönderme yapar (Res. 4). Ancak, sanatçı göndermeleri mekan ve giysiyle sınırlar ve anlam üretiminde izleyiciye yer açmak amacıyla geri çekilir (Cruz 2003, 21).

Sanatçının fotoğraflarında yansıttığı karakterler ve toplumsal roller üzerinde oldukça yoğun tartışmalar olmaktadır. Sherman'ın işlerini eleştirel olarak değerlendirenler olduğu gibi, yanstığı toplumsal rollerin, varolan durumu pekiştirdiğini ve gerçekte eleştirildiği savunulan rollerin arkasında durduğunu savunanlar da vardır. Kimi sanat yazarları ve eleştirmenler bu figürlerin birer prototip olarak eleştirel bir çerçevede sunulduğunu ve sanatçı tarafından klişe eleştirisi yapıldığını savunsa da, sanatçı bu konuda açık ifadelerle konuşmadığı için sayısız yorum yapılmakta ve ağır eleştiriler almaktadır (Steiner 2003, 15).

Sherman Çalışmalarında Eleştirel Yönün Belirginleşmesi

Sanatçın 1980-1981 tarihli olan ve bu kez televizyona gönderme yapan *Rear Screen*

Projection dizisi ile renkli çekime başlar. Bunlarda figürler prototipler değil zeki tiplerdir ve davranışları isyancıdır. Bu dizi, mesajının çok basit ve göze çarpıcı olmasından dolayı fazla ilgi görmez. 1981'de *Artforum* dergisi sponsorluğunda *Centerfold* (orta sayfa) dizisini yapan sanatçının söz konusu çalışmaları çok daha ince bir eleştiri tonu taşır. Buradaki imgeler pornografik dergilerin orta sayfalarındaki imgelere gönderme yapar; ancak, bu imgeler erkekler tarafından düşlenen dişilikten çok, psikolojik tedirginlik ve savunmasızlık üzerine kurgulanmıştır.

Diziyi ismarlayan *Artforum* dergisi sanatçıyı şaşırtarak diziyi reddeder, çünkü dizide kabul gören dişil davranışlar yerine, bunların altını kazan davranışlar sergilenmektedir. Sanatçının sonraki iki dizisi *Pink Robe* ve *Color Test* (1981-2) dizileri olasılıkla *Artforum* dergisinin bu tavrına birer tepki olarak tasarlanmıştır. Bu dizide yer alan kadın karakterler makyajsızdır ve kullanılan kostümler de karakterlerin ifadesini tamamlamaktadır. Bu dizi ile sanatçının iddialı bir yakın çekim deneyimi başlattığı fark edilir. Figürler o denli yakından fotoğraflanmaktadır ki, model fotoğraf karesini tümüyle doldurur (Taylor 1985, 78-9) (Res. 5). Özellikle *Pink Robe* dizisinde makyajın kullanılmaması ve modelin yalın bir giysi ile fotoğraflanması, kadının en yalın biçimde "kendini" oluşunu keşfetmesi olarak değerlendirilmektedir (Morris 1999, 66-70).

Sherman Fotografisinde Moda İmgeleri

1980'li yılların başında siyah-beyazdan renkli fotografiye geçen Sherman'ın biçimsel arayışlarına içerik arayışları da eşlik etmektedir. Kadın oluşun tüm görünümünü irdeleyen sanatçı, 1983'te, medyada yansıyan ideal kadının, moda aracılığı ile bir prototipe dönüşümüne ilgi duyar ve moda dünyasına eğilir. Dizide, çalışan kadın modasından günlük spor giysilere değin dönemin gündemde olan tüm giysileri yer alır.

Sanatçı, kısa süren moda temalı fotoğraflarına 1990'lı yılların başında dönüş yapar. Yeni imgeleri çok daha keskin bir eleştiri

tonu taşımaktadır. Önceki moda fotoğrafları medyada yer alan kadın figürleri iken 90'lı yılların moda fotoğraflarında yer alan figürler aracılığıyla evrensel kadın prototipleri sorgulanmaktadır. Bunların içinde en karakteristik olanı *Untitled # 276* (1993) sadece son modayı değil, aynı zamanda tüm yananamlarıyla 'prens' i de sergiler (Res. 6). Bu prens beyaz elbisesi, kabarık saçları ve tacı ile tam bir prens sembolizmine sahiptir. Ancak figür, bir prensin veremeyeceği sıradan ve kaba bir poz vermektedir; ayrıca üzerindeki şık giysiyle tam bir karşıtlık içinde olan kaba ve düşük çoraplar giyen prens, günün prenslik kodlarını alaşağı etmektedir.

Sherman Fotografinde Karanlık İmgeler

1985'te Sherman Vanity Fair'den aldığı bir öneri ile yeni ve gerçek anlamda "karanlık" bir diziye başlar. Vanity Fair'in önerisi, peri masalları üzerinde temellenen bir dizi fotoğraftır. Sherman *Fairy Tales* dizisinde modanın dünyasından Grimm Kardeşler'in şaşkınlık, umut, inanç ve korku ileten dünyasına kolayca geçiş yapar. Ancak, Grimm kardeşlerin korkulu masal dünyasında çocuklar korkarken aynı anda eğlenir; oysa Sherman'ın fotoğraflarında yansıyan dünya kullanılan peruk, protez, yoğun renkler ve keskin ışık/gölge karşıtlıklarıyla gerçeküstü bir korku dünyasıdır. Sanatçı bu dizisiyle peri masallarının perili, gulyabanili, cinli, iblisli dünyasından çıkarak korkunç yüzlü kızların, gerçek barbar ve korkunç yaratıkların Gotik dünyasına adım atar. Sherman'a göre pekçok kişinin peri masallarında farkına varamadığı nokta, bu masalların içerdiği ürkütücü şiddettir ve asıl ilginç olan ise, çocukların ayırdına varmaksızın, bu şiddetten hoşlanmalarıdır (Morris 1999, 76). Sherman'ın bu diziyi oluşturmadaki amacı, pek çok masalda örtük bir biçimde var olan, ancak pekçok dikkatli editörün ve anne-babanın dikkatinden kaçan gizli şiddeti bulup açığa çıkarmak ve sergilemektir (Res. 7) (Morris 1999, 79).

Peri Masalları'ndaki ürkütücü imgelere geçişten sonra *Disaster* dizisine başlayan

Sherman'ın fotoğraflarında felaket imgeleri başgösterir. Dizide, pek çok insanın maruz kaldığı, nesnesi olduğu, hatta öldüğü şiddetin çeşitli görünümleri ele alınır. Günümüz kaosuna denk düşen dizinin *Untitled # 175* no'lu işinde canlı model tümüyle yok olmuştur; sadece bir yansıma olarak Ray-Ban güneş gözlüklerinde varlığı ayrımsanır. Sona ermiş bir plaj partisinin ipuçları ile dolu olan imge, kum kaplı kekleri, çukolata ambalajları ve kustumuk öbekleri ile sefahati anımsatmaktadır (Res. 8). Disaster dizisinde sanatçının model olarak kendisini kullanmadığı bilinmekle birlikte, işlerin bir köşesine gizlenip sahneyi izliyormuş izlenimi, engellenemeyen bir izlenimdir.

Bir Dönüm Noktası Olarak Retrospektif Sergi

1987'de Whitney Museum of American Art, Sherman'ın ilk retrospektif sergisini yapar. Sanatçı otuz üç yaşındadır, kariyerinin tam ortasındadır ve çok onurlandırıcı bir davranış olmakla birlikte, bu denli erken bir retrospektif serginin genç bir sanatçıya ağır bir yük yükleyeceği ve ileriye dönük olarak ne yapabileceği konusunda kararsızlık çekeceği düşünülmektedir. Bununla birlikte, sanatçının yeni bir projeye başlaması uzun sürmez ve yeni projesi olan *History Portraits*'e başlar. Bu dizinin başlangıcı 1988'dir. 35 fotoğrafın yer aldığı dizide Sherman işlerini sanat tarihinin eski ustalarının tarihsel portreleriyle ilişkilendirir. *Untitled # 225*'te sanatçı Boticelli'nin *Bir Kadın Portresi*'nden esinlenmiştir ve eski ustaların kadın anatomisini işleyişleriyle alay etmektedir. Burada kendisine poz veren yine Cindy Sherman'dır; ancak makyajı, peruğu, takma göğsü ile yine kendisinden çok farklı bir kimliğe bürünmüştür ve figürün göğsünden bir sıvı püskürterek büyük ustaların aristokrasiye karşı olan tavrıyla ince ince alay etmektedir (Res. 9). *History Portraits* o denli büyük başarı kazanır ki, Metro Pictures'da açılan sergide galerinin giriş katından başlayarak gerçek bir izdiham yaşanır (Morris 1999, 93).

Beden İmgesinin Yok Olması: Seks Fotoğrafları

Sherman'ın kariyerinin başlangıcından itibaren işlerinin her zaman merkezinde olan beden, aşamalı olarak yerini beden belirtilerine bırakır. Sanatçının çalışmalar bütünü içinde beden imgesinin tümüyle yok olduğu tek dizi ise *Sex Pictures* dizisidir. Söz konusu dizide beden yerini tümüyle ortopedik destekler ve vitrin mankenleri almıştır. *Sex Pictures*'da fotoğraflanan ve artık işlevsel olmadıkları açık olan kol, bacak, torso, cinsel organlar gibi beden parçalarını sanatçı tıbbi kataloglardan ve pornografik malzeme satan mağazalardan edinir. Bunların tümü de piyasada bulunan ve her isteyen sipariş vererek sahip olabileceği parçalardır.

Bu dizi kimliğin biyolojik tamamlayıcısı olan cinselliğin gerçekte kültürel bir yapı olduğunu ve günümüz toplumlarında çeşitli amaçlarla yozlaştırılıp ucuzlatılarak pornografik sömürüye davetiye çıkarıldığını imler. Dizide pornografinin alışlagelmiş pozlarını taklit eden Sherman, manken ve ortopedik destek malzemeleri kullanarak çok çeşitli kombinasyonlar yoluyla pornografinin gülünç yönünü vurgular. Sanatçı dizideki kara mizahla bir yandan pornografiyi gülünç duruma düşürürken, diğer yandan pornografiden heyecan duyan seks düşkünleriyle alay eder.

Palyaço-Sanatçı Cindy Sherman

Sanatçının son çalışmaları ilk kez 2003 yılında Londra'da Serpentine Gallery'de sergilediği palyaçolardır. Bu yoğun karakteri seçişini Sherman, insanları eğlendirirken kendi hüznü ile başbaşa kalan palyaçonun gerçekte sanatçının rolünü üstlendiği şeklinde açıklar. Ayrıca Sherman'a göre palyaço da tıpkı kendisi gibi kendi yazarı, yönetmeni, makyajcısı ve kostümcüsüdür (Steiner 2003, 20).

Sherman palyaço karakteri ile, dış görünüşü ve bu görünüşün ardındaki kimlik bağlamında ilgilenir. Bu makyajın ardında nasıl bir karakter – bir melek, bir alkolik, bir tacizci – olduğunu merak ettiğini vurgulayan sanatçının Palyaçolar

dizisinin amacına en çok yaklaşan işlerinden biri *Untitled # 412*'dir (Res. 10). çizgili bir giysisi olan uzun saçlı bu genç palyaço, elinde bir erkek bebek tutmaktadır. Palyaçonun eldivensiz elleri, makyaj yardımıyla görüldüğü gibi genç değil, aslında yaşlı bir adam olduğunu açığa vurmaktadır. Dış görünüş ile içsel yapı arasındaki bu karşıtlık sanatçının tüm kariyeri boyunca ilgisinin odak noktasını oluşturmuştur. Sherman'ın tüm işleri içinde belki de en etkileyici olanı yine bu dizi kapsamında yer alan *Untitled # 413*'tür. Makyaj ve destek malzemelerle elmacık kemikleri abartılmış, takma burunlu bu palyaço figürü 1950'li yıllar stili bir saten ceket giymektedir ve bu ceketin göğsünde gururla 'Cindy' yazısı okunmaktadır. Açıkça adını yazarak kendisini dahil ettiği bu çalışması, Sherman'ın yüzlerce işi arasında kendisini açığa vurduğu ve bir 'otoportre' olarak tanımlanabilecek tek yapıdır (Res. 11). (Steiner 2003, 20-22).

Sonuç

1976'da sergi yapmaya başlayan ve 1980'de popülaritesini kazanan Cindy Sherman'ın bugüne değin sergilediği yüzlerce çalışmasının kimi ortak noktaları olduğu ayrımsanır. Bunlardan ilki bu fotoğraflarda sergilenen ve kostüm, makyaj ve aksesuarların altındaki sanatçının kim olduğu sorusunun herkes tarafından merak edilmesi noktasıdır. İzleyici bu soruyu sorduğu anda, gizlenen, ancak, bulgulanması beklenen kimliğin gerçekte kendisi olduğunu ayrımsar. Sherman'ın imgeleri bir maskedir; daha doğrusu bu imgelerin her biri izleyicinin kendi kimliğini 'görmesine' yarayan aynalardır. Anlatıya dayanan işler yapan sanatçı izleyiciyi bu anlatıyı keşfe çağırırken gerçekte kendi kendisini keşfe çağırılmaktadır.

Sherman'ın işlerinin hemen tümünde ortak olan bir başka nokta ise *Untitled Film Stills*'den *Centerfolds*'a, *Sex Pictures*'a değin izleyiciyi kültürel ikonlar, güzellik kavramı, kadının toplum içindeki rolü ve insan doğası üzerine düşünmeye yönlendirmesidir. Yoğun eleştiri dozu taşıyan Cindy Sherman fotoğraflarıyla birlikte, denebilir ki, fotoğraf artık gerçekliğin

bir kesiti olmaktan çıkmıştır ve bu iki boyutlu imge izleyiciyi sınırlarının ardını; sorgulamaktan, hatta düşünmekten çekindiği konuları sorgulamada yüreklendirmektedir.

Cindy Sherman'ın örtük olmakla birlikte eleştirel olduğu yadsınmaz fotoğraflarının, bireyin kendine özgü içsel niteliklerini görmezden geldiği ve bireyi salt dışsal etkenlerle oluşturulmuş 'tipler' olarak yerdiği öne sürülerek sanatçı çoğu zaman eleştirilmektedir. Ancak, Sherman'ın fotoğraflarında gözden sıkça kaçan bir nokta, bu çalışmalar aracılığıyla eleştirel tavrını ortaya koyan sanatçının, aynı anda, bireyin kendini dünyaya sunma özgürlüğünü de ortaya koymasındır. Birey, yaşamda oynamak istediği rolü seçebilir ve bunu, istediği zaman da değiştirebilir. Kısaca bireyin, toplum tarafından kalıba dökülmüş karakterler olmaksızın, kendi seçtiği ve hoşlandığı karakter olmayı seçme özgürlüğüne işaret eden çalışmalarıdır Cindy Sherman fotoğrafları.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- R Brilliant, *Portraiture*. London: Reaktion Books Limited, 1991.
- (Ed.) S Bryson, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- A S Byatt, *Portraits in Fiction*. London: Vintage, 2001.
- M Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- A Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997.
- A Cruz, E A T Smith, A Jones, *Cindy Sherman Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2003.
- S Faludi, *Blacklash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor, 1992.
- R Ferguson, 'Let's Be Nikki', Nikki S. Lee: *Projects*. Ostfildern – Ruit: Hatje Cantz, 2001.

- A Jones, A Stephenson, *Performing the Body, Performing the Text*. New York: Routledge, 2005.
- M Kimmelman, *Portraits*. New York: Modern Library Paperback Editions, 1998.
- R Krauss, 'Cindy Sherman: Untitled', Cindy Sherman 1975-1993. New York: Rizzoli, 1993.
- C Morris, *The Essential Cindy Sherman*. New York, The Wonderland Press, 1999.
- M F Prather, *A History of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1998.
- S Rice, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Boston: MIT Press, 1999.
- C Sherman, *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
- B Wallis (Ed.), *Art After Modernism*. New York: The New Museum of Modern Art, 1999.
- (Ed.) J Woodal, *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

SERĞİ KATALOGLARI

- 'Cast of Characters: Cindy Sherman', R Steiner. London: Serpentine Gallery, 2003.
- 'Cindy Sherman', P Schjeldahl, L Philips. New York: Whitney Museum of American Art, 1987.
- 'Portrait of the Art World: A Century of ART news Photographs'. Washington D. C.: National Portrait Gallery, in association with New Haven: Yale University Press, 2002.

MAKALELER

- N Bryson, 'The Ideal and the Abject: Cindy Sherman's Historical Portraits', *Parkett*, no. 29 (1991), s. 92.
- J Burton, 'Cindy Sherman: Retrospective', *Artforum* (May 2006), s. 111.
- J Craven, 'What Lies Beneath', *Vogue* (London: June 2003), ss. 7-23.
- A Haden-Guest, 'Art and Erotica', *Financial Times* (June 10, 2006), s. 11.
- F Hodgson, 'A Shape-Shifter's Study of the Self Photography', *Financial Times* (May 31, 2006), s. 13.
- K Johnson, 'Storyteller Who Told Their Tales in Pictures' (*New York Times* (April 13, 2006), s. 1 (Ek).
- W Koestenbaum, 'Fall Gals', *Artforum* (September 2000), ss. 148-151.
- L Nilson, 'Q & A : Cindy Sherman', *American Photographer*, (September 1983), s. 77.
- P Taylor, 'Cindy Sherman', *Flash Art*, (October-November 1985), ss. 78-79.



Resim 1



Man Ray
Marcel Duchamp, Detached as From Spring, 1924
Gift to silver print
21.5 x 11.5 cm
Part of a collection of Art T. S. Samuel S. White and
and the White Collection

Resim 2: Man Ray, Marcel Duchamp Portresi, 1924.



Nikki S. Lee

Punk Project, 1997
A black and white photograph showing two individuals sitting on the ground in an urban setting, likely a city street. The individuals are dressed in dark, heavy clothing, including jackets and beanies, suggesting a cold environment. The background is a blurred city street with buildings and a sidewalk.

Resim 3: Nikki S. Lee, Punk Projesi, 1997.



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



© Ayşegül Güçhan

Resim 9



© Ayşegül Güçhan

Resim 10



Cindy Sherman
1977

Resim 11

Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı

*View of Women Artists of
Themselves and of Women in
General From the Pre-Republican
Era to the Present Time*

Esra Aliçavuşoğlu *

The present article is focused on how women artists describe themselves and their gender in general and how they perceive them in the context of their struggle to obtain an equal position in the society and of the women's rights discussions in the process of Westernization before and after the proclamation of the Republic and at the present time. From the moment women artists started to produce works up to the present time, the changing images of women are certainly a significant subject of discussion. For this reason, we have limited the discussion of each era to a single woman artist. We examined Mihri Müşfik from the pre-republican era, Hale Asaf from the republican era and Gülsün Karamustafa from the present time, putting emphasis particularly on how they perceive themselves and their gender and what different approaches they have adopted, through their own works of art dealing with women. In the context of the present article, based on the works of three women artists each from a different generation, we have observed that the representation of the image of woman in visual arts has developed in parallel lines with the social history of Turkey. Changes and transformations have had an effect, direct or indirectly, on the way women artists perceive themselves and their gender. In the course of the process from the beginning of the 20th Century to the present time, women artists have reflected the issues relating to their identity within the peculiar structure of the history of art in Turkey sometimes in covered forms and sometimes in quite expressive forms. Unlike male artists, whose observations are directed, generally, to the world outside, to others, women artists are focused on the inner world of themselves or of other women.

* Dr. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, Öğretim Üyesi.

Türkiye’de kadının sanat alanında varoluşuna ilişkin ilk bilgiler ancak 19. yüzyılın son çeyreğinde karşımıza çıkmakta; Osmanlı Sarayı’nda sanatçı olarak çalışan ya da nakkaşhane mensubu kadın bulunduğuna ilişkin somut bir iz bulunmamaktadır. Osmanlı döneminde resim ve çizim yapmak seçkin kadınlardan beklenen beceriler arasında yer almamakta ve 19. yüzyıl öncesinde kadın sanatçıların bulunduğunu gösteren elle tutulur kanıtlara rastlanmamaktadır. Yazma siparişi veren kadınlara ilişkin kayıt sayısı gayet azsa da, sanat hamiliği yapan kadınlar bulunmakta; ancak bu himaye genellikle mimari alanında kendini göstermektedir.¹ Ancak bu döneme değin kadınlar, el sanatları ya da zanaat olarak tanımlayabileceğimiz, halı, nakış, kilim, hat gibi alanlarda yetkin ve sanatsal değeri yüksek ürünler vermiş; bunları kendi kültürel çevrelerinde paylaşma imkanı bulmuşlardır. Bir bakıma, 19. yüzyılın sonlarına dek kadınların el sanatları aracılığıyla yaratıcılıklarını ve yeteneklerini sergiledikleri ifade edilebilir.

Bu bilgi çerçevesinde, kadınların görsel sanatlar alanında konu olmaktan öteye geçemedikleri; kimi zaman kalabalık içinde bir imge, kimi zaman ise portre olarak varolabildikleri, minyatürlerde ise ancak konunun gereklerine uygun biçimde ele alındıkları sonucu çıkarılabilir.² Osmanlı döneminde resim sanatına ancak, üzerine yüklenen “güzel”, “hoş”, “zarif”, “eğlendirici”, “anne” sıfatları bağlamında eğilinen kadın, bir nesne olmaktan öteye gidememiş, genel olarak, bu sıfatların ötesindeki bireyselliğine ulaşamamıştır. Elbette bu sıfatlar onun üzerine, erkek egemen toplumun biçtiği kalıplardır. Çoğu erkek sanatçıların elinden çıkma Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi Türk resmine

baktığımızda, resimlere konu olan bu kadın imgesinin toplumun yaptırımcı kodlarıyla örtüşen bir özellik gösterdiğine tanık olunmaktadır. Toplumun özel alan içine sıkıştırdığı bu kadınlar kimi zaman “güzel” resim verdikleri için portre olarak, kimi zaman ise kamusal alana çıktıkları yerlerde -kırd a piknik, sandalla gezinti, konser dinleyenler-manzarayı “güzelleştirici” nesnelere olarak kullanılmışlardır.

Bu kadın imgeleri kimi zaman ayrıca, yine erkek sanatçıların bakışlarıyla farklılaştırılarak İstanbul elitinin başat imgelerine dönüştürülmüşlerdir. Onların bu türden resimlerde kitap okudukları, İstanbul’un çeşitli sayfiye yerlerinde dolaştıkları, balolarda dans ettikleri, müzik dinleyip, keman, piyano çaldıkları, plajlarda güneşlenip, denizde yüzdükleri gözlemlenmektedir.³ II. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte özellikle büyük kentlerde kadınların geleneksel kodların dışında erkeklerin dünyasında şair, yazar, öğretmen, ressam gibi çeşitli meslek gruplarında kendilerine bir yer açmaları görsel sanatlar alanındaki betimleme kalıplarını, sayıları çok az olmakla birlikte, bir ölçüde değiştirdiği de gözlemlenmektedir. Cumhuriyet öncesi Türk resminde kadını diğer çağdaşlarından farklı, onu bir eylem içinde gösteren çok sayıda resme rastlanmamaktadır. Ancak bu dönemde kimi ressamlar kadınları bir eylemi ya da mesleği icra ederken ele almışlardır. Avni Lifij’in kadını esin perisi olarak gösterdiği “Atelye” (Resim 1), Şehzade Abdülmecid’in “Haremde Goethe” (Resim 2) ve “Haremde Beethoven” (Resim 3) adlı yapıtları kadının “güzel”, ve “hoş” imgesine bu kez entellektüel bir davranış biçimini de eklemiş gözükmektedir. Ömer Adil Bey tarafından 1919-1922 tarihleri arasında yapıldığı düşünülen, kadınları resim atölyesinde çalışırken betimlediği “Kızlar Atölyesi” (Resim 4) adlı yapıt ise son derece ilginçtir. Kadının romantik bir imge olmaktan çıkarak erkekler

¹ Nancy Micklewright, “Müziyenler ve Dans Eden Kızlar’: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 149.

² Osmanlı minyatüründe kadın betimlemeleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için, bkz. Nancy Micklewright, “Müziyenler ve Dans Eden Kızlar’: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 144-160.

³ Zeynep Yasa Yaman, *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 12.

dünyasında varoluşunu müjdeleyen bu resim, kadının artık resim sanatının nesnesi olmaktan çıkıp bir eylemi gerçekleştiren kişi olarak ele alınması bakımından önemlidir. Bu resmin yanı sıra Halil Paşa'nın "Resim Yapan Kız" (**Resim 5**) adlı yapıtı da bir eylemi görünür kılmaktadır. Halil Paşa'nın resmi Batı sanatında genellikle kadın ressamların oto-portrelerinde karşımıza çıkan atölyesinde ressam temasının özelliklerini içermekte, Ömer Adil Bey'in resmi ise daha belgesel bir nitelik taşımaktadır.

Toplumun kadına yüklediği roller, toplumsal değişimlerle birlikte çeşitlenmeler göstermektedir. 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kadın, cumhuriyet düzeninin gerekliliklerine uyan, çağdaş, ilke ve inklaplara bağlı, eğitilmiş bir role bürünmüştür. Aslında bir önceki döneme ait sınıflara eklenmiş yeni kodlardır bunlar. Türk resminin Cumhuriyet'in hemen sonrasına ait örneklerinde kadın ne olursa olsun çağdaş ve uygardır; baloya gider, karşı cinsle dans eder ya da başındaki şapkası ile alış verişe hazırlanmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kadın, modern Türkiye'nin değişen yüzünü temsil etmektedir. Kadın sanatçıların kendi kimliklerini ve toplum içindeki kadının birey olarak sorunlarını ele aldıkları çalışmalara ise ancak 1980'lerden sonra rastlanmaktadır. Bu olgunun, Türkiye'nin siyasal değişimlerine bağlı olduğu kadar, dünyadaki feminist hareketin ve kuramların yaygınlık kazanması ile bağlantılı olduğu ifade edilebilir.

Bu makale, Batılılaşma dönemiyle birlikte yükselişe geçen kadın hakları tartışmaları ekseninde kendine yer edinmeye çalışan kadın sanatçıların, Cumhuriyetin ilanından önce, sonra ve günümüzde kendilerini ve hemcinslerini nasıl betimledikleri ve nasıl gördükleri üzerine odaklanmaktadır. Kadın sanatçıların yapıt vermeye başlamalarından günümüze dek geçen süre içinde, değişen kadın imgeleri kuşkusuz önemli bir araştırma konusudur. Bu çalışmada her dönemin bir kadın sanatçı ile sınırlandırılması öngörülmüştür. Cumhuriyet öncesi dönemden Mihri Müşfik, Cumhuriyet döneminden Hale Asaf ve günümüzden Gülsün

Karamustafa'nın kadınları konu edinen yapıtları üzerinden, kendilerini ve hemcinslerini nasıl ele aldıkları, ne tür düşünce farklılıkları ile konuya yaklaştıkları incelenmeye çalışılacaktır.

Bu bakışı daha net gözlemleyebilmemiz için öncelikle ilk kadın sanatçılarımızdan Mihri Müşfik'i besleyen ortama ve o günün koşullarına göz atmak yerinde olacaktır. Örneğin hukuksal düzlemde, Avrupalı kadınlardan farklı olarak Osmanlı kadını 19. ve 20.yüzyıla kadar evlendikten sonra da servetinin denetimini elinde tutabilmekteydi. Buluğa erip de reşit olunca hukuksal kimlik kazanmakta, yani bir haksızlığa uğradığında mahkemeye başvurabilmekte, tabii başkaları da ondan şikayetçi olabilmekteydi. Kentlerde mahkemelere ulaşmak kolay olduğu için, kadınlar bu hukuksal kimliğin doğurduğu olanakları pratikte de kullanmaktaydı. Ancak onların mahkemelerde zorluklarla karşılaşmadıklarını düşünmemek gerekmektedir. Burada söz konusu sadece aile erkeklerinin gayri resmi baskıları değildi, bunun dışında şeriatın kadınların tanıklığına getirdiği önemli kısıtlamalar da bulunmaktaydı.⁴ Osmanlı kadınının sosyal yaşamına ilişkin bilgiler kısıtlı olmakla birlikte, üst düzey kadınların bir araya geldiğinde neler konuştuğunu, Osmanlıca'sını bu tür sohbetlerle ilerletmiş olan Lady Montagu'nün yazdıklarından öğrenebilmek mümkündür. Anlaşıldığı kadarıyla konuşmaların çoğu çocuk yapma çevresinde geçmekteydi; Lady Montagu, dostluk ettiği kadınlar çevresinde çocuk doğuramayacak yaşa gelmenin en büyük bahtsızlık olarak görüldüğünü anlatmaktadır.⁵ Mantagu'nun anıları kentli, küçük bir çevrenin gerçeklerini yansıtıyor görünse de genele ilişkin bilgiler sunmaktadır. Kadınların özel alana sıkışmış yaşamlarının sadece çocuk büyütmeyle sınırlı kaldığını düşünmek biraz haksızlık olsa gerek. Örneğin edebiyatta kadın yazarlar azsa da her dönemde var olmuşlardır. Ancak şiir yazacak düş gücü

⁴ Suraiya Faroqi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla*, 4. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002, s. 115.

⁵ A.g.e., s. 106-107.

bulunan bir kadının bu yeteneğini geliştirmesi için bir erkekten çok daha şanslı ve işbilir olması gerekmektedir.⁶ Müzik ile uğraşmak da kentli ailelerin genç kızları ve saray ileri gelenlerinin ilgilendiği alanlardan biriydi. Oysa resim yapmak gibi bir uğraş İslami gerekçeler nedeniyle her zaman geri plana itilmiştir. Ancak, 19. yüzyılın sonlarında sanatsal etkinliklerde adlarını duyurmuş gayrimüslim kadın sanatçıların, örneğin; 1880 ABC Kulübü'nün sergisinde Prenses Nazlı Hanım, Matmazel Serviçen, 1881'de aynı kulübün sergisinde Leyla Hanım (Matmazel Jones) ve İstanbul salonlarında yaptıkları sergilenen Matmazel Gabuzzi, Matmazel Tayla Flora gibilerinin, Osmanlı toplumundaki Türk kadınlarında bu özlemi uyarmada etkisi olmuştur.⁷

Kadın hakları ve kadın sorunu Osmanlı İmparatorluğu'nda İkinci Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle birlikte toplumun üzerinde düşündüğü konuların başında gelmekteydi. İkinci Meşrutiyet'i izleyen dönemde kadın dergilerinin yayımlanmaya başlaması, kadın sorunlarını ele alan derneklerin kurulması, geçmiş yüzyıllardan farklı bir canlılığın yaşanmasına neden olmuştur. Kız sanat lisesi, hasta bakım kursları gibi birbiri ardına açılan okullar kadınların eğitimini hızlandırmış; 1914'te kız öğrencilere güzel sanatlar eğitimi vermek amacıyla kurulan İnas Sanayi Nefise Mektebi ise bu yeniliklerin hepsinden daha önemli bir başlangıcı görünür kılmaktadır.

Sadece erkek öğrencilerin kabul edildiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 3 Mart 1883'te eğitime başlamasından 31 yıl sonra, 1914'te kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi alışıldığı üzere bir erkek eğitmenin Salih Zeki Bey'in yönetiminde açılmış, ancak hemen ardından bir kadın eğitmenin Mihri Müşfik'in yönetimine geçmiştir. Müfide Kadri gibi ilk kadın ressamlarımızdan biri olan Mihri Müşfik (1887-1950 ?), gerek sanatı, gerekse özel yaşamındaki farklılığıyla dönemin öne çıkan kadın figürleri arasındadır. Paris ve Roma gibi önemli sanat

kentlerinde eğitim alan, öğrencilerine çıplak kadın modelden etüd yapmayı; çıplak erkek model sorununu ise Osman Hamdi Bey ile yakınlığını kullanarak Arkeoloji Müzesi'nden getirttiği torsolarla çözen bu aydın ve yenilikçi kadın⁸, Türk sanatı içinde yaşamının bilinmeyen yönleri ve sanatıyla her zaman bir giz perdesi bırakmıştır. Mihri Müşfik'in yaşamı dönemin kadınlarından farklı, cesur ve renkli bir yol izlemiş; Kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1919 yılına dek yöneticilik yaptıktan sonra İtalyan Şair Gabriele D'Annunzio ile birlikte İtalya'da yaşamaya başlamıştır. Mihri Müşfik'in İtalya'ya gidiş nedeni ilk bakışta bir aşk macerası gibi görünse de, ülkeyi terk etmesi aslında İttihat ve Terakki üyeleri ile ilişkisi nedeniyle. İttihat ve Terakki ile ilişkisinden kaynaklanan baskılara dayanamayarak İtalya'ya giden Mihri Hanım, Cumhuriyet'in ilanının ardından tekrar ülkesine dönmüş ve daha sonra ölümüne dek yaşayacağı Amerika'ya yerleşmiştir.⁹ Mihri Müşfik Amerika'da yaşadığı süre içinde bu ülkede sergi açan ilk

⁸ "Mihri Müşfik, olağanüstü girişkenliği ile atölyeye kadınlar hamamından model getiriyor, bu konuda çekingen olan Türk hanımların yerine, daha cüretkar olabilen Rum ve Ermeni hanımları ikna edebiliyordu. Çıplak erkek model sorununu Arkeoloji Müzesi'ndeki torsoları kullanarak çözümlenmeye çalıştığı biliniyor. Mihri hanım bu yolda bile yapılan itirazları, torsoların beline peştamal bağladığını söyleyerek karşılayabilecek kadar zeki, mizahçı ve cüretkardı. Kız Sanayi Nefise Mektebi'nde, Erkek Sanayi Nefise Mektebi'nde olduğu gibi, giysili erkek model de kullanılıyor; fakat bu modellerin mümkün olduğu kadar yaşlı kişiler olması öngörülmüyordu. Bu yolda uzun yaşamı (150 yıldan fazla) dünyaca bilinen Zaro Ağa da atölyeye aynı amaçla getirilmiş; fakat kızların bu sorunu alay konusu etmeleri Zaro Ağa'nın anılarında bile yer almıştır." Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.137-138.

⁹ Mihri Müşfik'in Amerika'daki yaşamı ile ilgili bilgiler sınırlıdır. II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşamını yitirdiği ve bu süre içinde sanatını kullanarak hayatını kazandığı kaynaklarda geçmektedir. Mihri Müşfik'in Amerika'daki gösterdiği varlık ile ilgili en önemli olaylardan biri 1938-1939 yıllarında Amerika'da Long Island'da açılan Dünya Fuan'nda teşrifatçılık yaptığı, bu sırada bir Lady'nin evinde kendisinin verdiği bir davete Türk gazetecileri de çağırmış bu arada Ahmet Emin Yalman'ın eşi Rezzan Yalman'ın bir portresini yaptığı öğrenilmiştir. Bu portre şimdi Rezzan Yalman'da bulunmaktadır. Bu bilgiler Canan Beykal'ın 1 Nisan 1981'de Rezzan Yalman ile gerçekleştirdiği özel görüşmede anlatılmıştır.

⁶ A.g.e., s. 131.

⁷ Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Boyut*, Ekim 1983, Sayı: 16, s. 3.

Türk sanatçısı olmuş ve 1938-1939 ve 1943 Dünya sergilerine katılmıştır.¹⁰

Geçmişle bağımlı, uzlaşmadığı çevreyle ilişkisini kopartacak denli güçlü bir kişilik olan Mihri Müşfik¹¹'in dönemin Türk toplumu için sıra dışı yaşamı, Batı'da, özellikle 20. yüzyılın başlarında yapıtlarıyla tabu kırıcı bir misyon yüklenen kadın sanatçılara benzemektedir. Fakat bu benzerlik sanatçının ürettiği yapıtlarda değil, daha çok yaşam tarzında kendini göstermektedir. 20. yüzyıla salt kadın sanatçılar bağlamında bakacak olursak, bu yüzyıl başında, geçmiş dönemlerden farklı bir kadın sanatçı kimliğinin oluşmaya başladığı açıkça görülmektedir. Bağımsız, alışılmışın dışında, özgüvene sahip olan bu kadınlar geleceğin sanat tarihi içinde de önemli birer figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Mihri Müşfik'in çağdaşları olan Gwen John, Susana Valadon, Gabriele Münter, Laura Knight, Paula Modersohn-Becker gibi sanatçılar 20. yüzyılın ilk bohem kadın sanatçılarıdır ve modernist hareketin kadın kahramanları olarak yüzyılın önemli bir dönemecini oluşturmaktadırlar.

Batı'da, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınların sanat dünyasına hızla girişi, psikanalizin doğuşu ile aynı döneme rastlamaktadır. Hiç kuşkusuz kendi kendini yetiştirmeye ve bilgilendirmeye yönelik ilginin, izleyici ile paylaşılan çıplak, kişisel tutkuların ön planda tutulduğu oto-portrelerin bu yeni ilgi alanı ile bağlantısı bulunmaktadır.¹²

Batılı kadın sanatçıların daha önceki yüzyıllarda olmadığı kadar kendi içlerine dönük yapıtlar ürettikleri ve "kendine ait bir oda" arayışlarının resimlerde sıkça karşımıza çıktığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Öyle ki Virginia Woolf'un 1929 yılında yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda* adlı yapıtından çok daha önce sanatçılar atölyelerini, kendi özel mekânlarını resmetmişlerdir. Örneğin Emilie

Charmy'nin 1900'lerin başında çalışma odasını resmettiği bir çok yapıt bulunmaktadır. Batılı çağdaşlarının bireysel varoluşlarını göstermeye yönelik bu ilk adımlarının aksine Mihri Müşfik henüz, erkekler dünyasında bir ressam olarak kendine yer edinmeye çalışmaktadır. Buna karşın Mihri Müşfik'in doğduğu ve büyüdüğü ülkenin ilk modernist kadın sanatçılarından biri olduğu yukarıda değindiğimiz yaşam hikayesi ile kendini göstermektedir. Batılı çağdaşlarının yapıtlarına baktığımızda, kadın kimliğinin o güne dek olmadığı kadar çok vurgulandığını, sorgulandığını ve yapıtların bir kadın elinden çıktığını gösteren somut veriler bulunsa da, Mihri Müşfik'in kendi portresi de dahil olmak üzere hemcinslerini konu aldığı yapıtlarının hemen hiç biri bir kadın tarafından gerçekleştirildiğine dair bir iz taşımamaktadır. Mihri Müşfik özel yaşamında sıradışı bir tutam izlemiş; resimlerinde ise biçim olarak akademismi benimsenmiştir. Onun kadın portreleri, genel olarak kentli ve elit bir kesimin içinde yer alan kadınların görünür kılındığı çalışmalardır ve çağdaş erkek ressamlarınkilerden farklı değildir. Bir bakıma, hem kendini hem de kadınları eril bir bakış açısı ile tuvale yansıtmaktadır. Bu portreler, yapıldığı dönemin modalarından izler taşımakta, güzel ve genç kadını göstermekte; bazen de tıpkı kendi gibi ruhen özgür, aydın Türk kadınının temsilini yansıtmaktadır.

Mihri Müşfik'in "Çarşafı Genç Hanım" (Resim 6), "Kadın Portresi" (Resim 7), "Mavi Saç Bantlı Kadın" (Resim 8), "Kahve İçen Hanım" (Resim 9) ve "Genç Kadın Portresi" (Resim 10) gibi yapıtlarına bakıldığında, olağanüstü bir yeteneğin sergilendiği, ancak kompozisyon olarak tipik portre anlayışı ile gerçekleştirilmiş yapıtlarla karşılaşılmaktadır. Mihri Müşfik, yukarıda sözünü ettiğimiz, yapıtın bir kadına ait olduğunun anlaşılması meselesi ile ilgilenmemiştir. Örneğin, çağdaş kadın sanatçılar gibi kendini ne atölyesinde varoluşunu vurgulayan bir biçimde resmetmiş, ne de inanışlarını yansıtan ip uçları sunmuştur. Edebi bir tanımlama olsa da ancak kimi oto-portrelerinin onun "tutkulu" ve "cesur" mizacını

¹⁰ Necla Arslan, "Mihri Müşfik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1244.

¹¹ Beykal, a.g.e., s.5.

¹² Frances Borzello, *Seeing Ourselves Women's Self-Portraits*, Singapore, Thames and Hudson, 1998, s. 125-126.

gösterdiği söylenebilir. Elbette Mihri Müşfik ve diğer Türk kadın sanatçıların ön planda tuttukları kaygı, Batılı çağdaşlarınınkine benzememektedir. Onlar henüz, erkeklerden ibaret sanat dünyasında kendilerine yer açmak için çabalamakta; bu çabanın gerekliliği olarak da onlar gibi görüp, düşünerek ve resmederek varoluşlarını düşünsel alandan çok pratik alanda ispatlama yolunda gitmektedirler. Dolayısıyla Mihri Müşfik'in kadın portrelerini, sorgulayan, kadının kimliğini ön plana çıkaran yapıtlar olarak değil, sadece varolanı gösteren portreler olarak nitelenebilir.

Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi¹³ zaman zaman çarşaf giyip, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ile alafrangalığı bir arada yaşayan Mihri Müşfik, kadın portrelerinde de bu ikilemi açıkça yansıtmaktadır. Onun kadın portrelerinde, kimi zaman çarşafın altına gizlenmiş güzel yüzler, kimi zaman ise kahvesini keyifle yudumlayan ve izleyiciye bakmaktan çekinmeyen özgüveni ilk bakışta dikkat çeken kadınlar görülmektedir. Özetle, Mihri Müşfik'in konu olarak seçtiği kadınlar salt "kadın" ve portre olarak resmedilmiş; iç dünyalarına ve kadınlıklarına ilişkin ayrıntılar altı çizilerek belirtilmemiştir

Kadın sanatçıların kendilerine ait gerçekliklerin farkına varmaya başlamaları için Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemi beklemek gerekmektedir. Bu bağlamda, kadın sanatçıların bağımsızlık ve kendini ifade özgürlüğünü kazanmasında toplumsal değişimlerin büyük rol oynadığını bir kez daha belirtmekte yarar bulunmaktadır. Bunların elbette en önemlisi Cumhuriyet'in ilanı ve bu süreçte değişen dinamiklerdir. Cumhuriyet'in ilanının ardından 1926'da medeni kanununun kabul edilmesi ve 1934'de kadınlara oy hakkının tanınması¹⁴ Cumhuriyet'in kadınlara tanıdığı demokratik hakların başında

gelmekteydi.¹⁵ Halifelik kurumunun ve tarikatların tasfiye edilmesi, laik eğitime geçilmesi, dil reformu, Batı takviminin ve metrik sisteminin kabul edilmesi gibi Cumhuriyet'i laikleştirmeye ve Batılılaştırmaya yardımcı olan bütün reformlar, kadınlara toplumda yeni kamusal roller oynama cesareti vermiştir. Kadınlar kamusal alanda erkeklerle eşit olması beklenen meslek sahibi olabiliyor, insanoğlunun evrensel eşitlik ideallerini somutlaştırıyorlardı. Bu süreç içinde kadınlar yeni rollerini kıvançla benimsemişlerdir.¹⁶ Osmanlı modernleştiricileriyle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları arasında bir süreklilik olduğunu¹⁷ kabul edersek, kadınların sanat yaşamının da ivme kazanarak sürdüğünü gözlemleyebiliriz. Bu olgu özellikle, sergilere katılan kadın sanatçıların çoğalmasıyla kanıtlanabilmektedir.

Hale Asaf¹⁸ (1905-1938), modernleşme sürecini ve kadının sanat alanındaki değişen temsilini en iyi biçimde yansıtan sanatçılardan biridir. Kökeni Osmanlı sadrazamlarından Halil Hamit Paşa'ya dek uzanan, kentli ve eğitilmiş aileye mensup olan sanatçının ilk eğitimini evlerindeki İngiliz mürebbiyeden alması, ardından Notre Dame de Sion'da öğrenim görmesi onun çağdaş ve Batılı bir yaşam tarzı sürdürmesinin temellerini oluşturmaktadır. İngilizce, Rumca, Arapça, Fransızca, Almanca ve İtalyanca bilen ve bu çok-kültürlülüğü kısacık yaşamına sığdıran Hale Asaf'ın bir

¹³ Tansuğ, a.g.e., s.137.

¹⁴ 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi bir kadın sanatçının resmine de konu olmuştur. Melek Celâl Sofu 1936 tarihli "Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" adlı resminde kürsüde kadını görselleştirmiştir.

¹⁵ Maarif Vekaleti'nin yönetimi altında 1928'de kurulan kız enstitüleri ve daha sonra oluşturulan Akşam Kız Sanat Okulları kadınları evlerinde modernleşme görevine yöneltiyordu. 1940'lara gelindiğinde 32 ayrı kentte 35 Kız Enstitüsü, 59 kasabada da 65 Akşam Kız Sanat Okulu vardı. 1940-41 öğretim yılında bu okullara kayıtlı kadın sayısı 16.500'dü.

¹⁶ Yeşim Arat "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s.88.

¹⁷ Çağlar Keyder, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 31'den Eric J. Zürcher, Turkey: A Modern History, Londra, I. B. Tauris, 1993.

¹⁸ Hale Asaf'ın yaşamı ve yapıtları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu Pelvanoglu, *Hale (Salih) Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı*, yayımlanmamış lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2002.

diğer özelliği ise Mihri Müşfik'in yeğeni olmasıdır. İlk resim derslerini Mihri Müşfik'in İtalya'da bulunduğu 1919'da henüz 14 yaşında almaya başlayan sanatçı, Namık İsmail'in de öğrencisi olmuştur. 16 yaşında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Von Arthur Kampf'ın atölyesinde çalışan Hale Asaf, Türkiye'ye döndükten sonra ise İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiş ve 1925'te mezun olmuştur. 1925 yılında Avrupa konkurunu kazanan sanatçı, 1926'da Almanya'ya gönderilmiş, 1927'de gittiği Paris'te ise André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Hale Asaf'ın Cumhuriyet'in ilanının ardından modernleşmeyi hızla içselleştiren ve bireyselleşmeye başlayan kadın figürüne bir örnek teşkil etmesi, onun tek kadın sanatçı olarak kuruluşunda görev aldığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin etkinlikleri ile daha iyi anlaşılmaktadır. Hale Asaf, sadece Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruculuğunu üstlenmemiş aynı zamanda birliğin etkinliklerinde de en öne çıkan sanatçılardan biri olmuştur. Hale Asaf, gerek aldığı eğitimin yetkinliğini sanatına özgün biçimde aktarması, gerekse yurtdışında bulunduğu süre içinde dönemin ünlü sanatçıları ile kurduğu yakınlıklar ile hiç kuşkusuz Cumhuriyet devriminin özlenen ve istenen kadın figürünü örneklemektedir. Sanatçının 33 yıl gibi çok kısa bir yaşam sürdüğü göz önünde tutulursa sanat alanında verdiği yapıtların onun ilerici kişiliği ve özgün sanat anlayışının sadece ve sadece çok küçük bir parçasını görünür kıldığı söylenebilir.

Hale Asaf 'ın sanatını derinden etkilediğini düşündüğümüz özel yaşamı ise tıpkı teyzesi Mihri Müşfik gibi onun çevresinde de bir mit üretilmesine neden olmuştur. Özellikle, yaşamını yitirdiği Paris'te son günlerine dek süren İtalyan edebiyatçı Antonio Aniante ile yaşadığı çalkantılı ve son derece ilginç birliktelik dikkat çekicidir. Aniante'nin, *Ricordi di un Giovane Troppo Presto Invecchiatosi* (Vaktinden Evvel İhtiyarlanmış Bir Gencin Hatıraları) adlı yapıtında onun ne denli zor,

duygusal anlamda çalkantılı bir yaşam sürdüğü ayrıntılarıyla anlatılmaktadır.

Bu makalenin ana eksenlerinden birini oluşturan Hale Asaf ve kadın portreleri, Cumhuriyet'in ilanının ardından Türk sanatının olduğu kadar Türk kadının kültürel yapısını temellendirmede de bize kaynaklık etmektedir. Hale Asaf'ın kişiliği ve yapıtları, Cumhuriyet'in ilanı ile ivme kazanan Türk modernitesinin gelişim aşamasında kadının rolü ve sanata yansıma biçimi üzerine somut kanıtlar sunmaktadır. Yoğun dramatik etkinin ön plana yerleştiği portrelerinde Hale Asaf, tıpkı Mihri Müşfik gibi döneminin kadınlarını resmetmiştir. Bu kadın portrelerine salt biçimsel olarak baktığımızda modernleşen yeni Türkiye'nin aydınlık ve yenilikçi yüzü izlenebilmektedir. Hale Asaf'ın kadın portrelerinde, Türk kadınının Batılılaşma¹⁹ ve modernizm sürecinde geçirdiği değişimin izlerini ve ayrıca oto-portrelerinde de kadın olma hallerine dair izler gözlemlenebilmektedir. Cumhuriyet'in ilanının ardından, gerek erkek, gerekse kadın ressamların modern Türkiye'nin sanatın diliyle de oluşturulmasına öncülük etmiş olduklarını unutmamak gerekmektedir. Bu bağlamda, Hale Asaf'ın portrelerindeki kadınlar, Atatürk devriminin yenilikçi kadınlarıdır. Modern, eğitilidir, günün modasını takip eder, saç tuvaletinden, kıyafetlerine kadar çağdaştır. Dolayısıyla Asaf'ın kadınları o güne dek hiç olmadığı kadar modern olmayı içselleştirmiştir.

Hale Asaf'ın 1925 tarihli olduğu düşünülen "Paletli Oto-Portre"sinde (**Resim 11**) ilk kez bir kadın ressam kendisini çalışırken; paleti ile resmetmiştir. Sanatçının hocası Feyhaman Duran'ın eşi ressam Güzin Duran'a itafen imzaladığı ve hediye ettiği bu resim, Asaf'ın

¹⁹ Modernleştirme Türkler modernleşmeyi Batılılaşmayla, Avrupa uygarlığında bir yer edinmeyle özdeşleştirmişlerdi. Modernlik onların kavrayışında bütünsel bir projeydi; Avrupa'yı modern kılan kültürel boyutların tümünü kucaklayıp içselleştiren bir proje. Onlar sadece akılcılığı, bürokratikleşmeyi ve örgütsel etkinliği artırmakla yetinmiyor, laikliği, bireyin özerkliğini ve kadın-erkek eşitliğini sağlamak için bir toplumsal dönüşüme de ihtiyaç duyuyorlardı. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bir yaklaşım için bkz. Çağlar Keyder, "The Dilemma of Cultural Identity on the Magrin of Europe", *Rewiev*, XVI, no: 1, Kış 1993, s. 19-33.

gerçek bir kadın ressam olarak portresidir. Hale Asaf'ın "Paletli Oto-Portre"sinin kompozisyon kurgusu, Batı sanat tarihi içinde aynı şema çerçevesinde yapıt vermiş, Elisabetta Sirani (1660), Elisabeth Vigée-Lebrun (1782), Milly Childers (1889), Marije Bashkirtseff (1880) ve Gabriele Münter'in (1911) yapıtlarına benzemektedir. Batı sanat tarihinin önemli kadın sanatçılarının sıkça betimlemeyi yeğledikleri, kendilerini paletleri ile gösteren bu yapıtlar, Asaf tarafından görüldü mü bilemiyoruz; ancak bu resme, Şeker Ahmet Paşa'nın kendisini atölyesinde paletiyle resmettiği çalışması kompozisyon şeması bağlamında esin kaynağı olarak gösterilebilir. Aslında Hale Asaf'ın bu resmi yaparken kimlerden esinlendiği değil, onu bu resmi yapmaya iten nedenler daha önemlidir. Bir kadın ressamın kendini paletiyle resmederek izleyiciyle kurduğu bağ, o güne dek karşımıza çıkmaması nedeniyle ve kadının bağımsızlığını ilan ettiğini gösteren en önemli kanıt olmasıyla son derece önemlidir. Hale Asaf bu resminde cinsel ve kültürel kimliğini birarada ele almayı yeğlemiştir. Hale Asaf'ın bu resminden önce Avni Lifij tarafından yapılan ve kadını bir esin perisi olarak ele alan resmindeki kadın bu kez tuvalin başına geçmiş; Halil Paşa'nın kendi halinde tuval başında resim yapan ve izleyici ile herhangi bir bağlantı kurmayan "ressam kızı" ise cinsel ve kültürel kimliği ile de tuval üzerinde varolabileceğini kanıtlamıştır. Hale Asaf'ın "Paletli Oto-portre"si kendisinden sonraki kadın sanatçılar tarafından sıkça kullanılan bir tema değildir. Neş'e Erdok'un 1987 ve 1989'da yaptığı otoportreleri dışında kadın sanatçılar kendilerini tuval başında resmetmeyi yeğlememişlerdir. Aliye Berger'in Fahrünnisa Zeid'i tuvali başında resim yaparken gösteren "Fahrünnisa Zeid" başlıklı resminde olduğu gibi kimi zaman kadın sanatçıların hemcinsi bir sanatçıyı tuvali başında çalışırken gösterdiği örneklere rastlanmaktadır.

Hale Asaf'ın portrelerindeki ifadelerin farklılaşması 1928 tarihli oto-portresi ile başlamaktadır. Kendini şapkalı tayyör bir takımla betimlediği, Lhote atölyesinde çalıştığı döneme ait olan "Oto-portre"si (Resim 12), bu

resimden üç yıl önce yaptığı "Paletli Oto-portre"den dramatik etki bakımından ayrılmaktadır. Resim henüz 23 yaşındaki genç bir kızın elinden çıkmış bir çalışmadan çok, adeta yaşamın ağırlığı altında ezilmiş bir kadının portresidir.

Hale Asaf'ın 1929 tarihli olduğu düşünülen bir diğer ilginç portresi ise "Kedili Kız" (Resim 13) adlı resmidir. Sanatçının "Paletli Oto-portre"sindeki saç tuvaletiyle büyük benzerlik gösterdiği için bir oto-portre olma olasılığı yüksek olan bu resim, yine günün modasını yansıtmaktadır. Bu portrenin Türk resim sanatı için önemli yanlarından biri, genç kızlıkla kadınlık arasında yer alan bir kadının kucağında tuttuğu kedi figürüdür. Bu resim eğer Hale Asaf'ın kendi portresi ise tıpkı "Paletli Oto-portre"de olduğu gibi sanatçının sahip olduğu ve değer verdiği nesnelere izleyici karşısına çıkmayı yeğlediğini, kendisi ile ilgili düşündüğünü ve bunu resmetmekten kaçınmadığını göstermektedir. "Kedili Kız" portresi, Türk resminde alışık olmadığımız bir konudur. Ve o güne dek kadınları resmeden erkek ressamlarca kullanılmamış bir kompozisyondur. Kucağındaki kediyi tıpkı ayrılmak istemediği bir oyuncak gibi sıkıca tutan bu genç kız, üzerine yüzyıllardır yüklenen kodların dışına çıkıp, çok daha insancıl, çok daha kendi gibi olma halini izleyici ile paylaşmaktadır.

Hale Asaf'ın 1931 tarihli "Mavi Elbiseli Kadın" (Resim 14) ve Antonio Aniante tarafından İstanbul'a getirilen, 1935 yılı ve sonrasına ait olduğu düşünülen²⁰ sanatçının oto-portresi olabileceği ihtimalinin ağır bastığı çalışmalarında, erken dönem portrelerinden farklı kadın yüzleriyle karşılaşmaktadır. Bu iki resimde de kadınlar yaşadıkları yoğun duygusal dramın etkisinde oldukları izlenimi vermekle birlikte, yine dönemin kadın modalarını yansıtan özellikler taşımaktadırlar. Hale Asaf'ın yetkin üslubunu ustaca sergilediği bu yapıtların izleyicide yoğun bir dramatik etki bırakmasının

²⁰ Burcu Pelvanoğlu, Hale Asaf Retrospektifi, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. www.sanalmuze.org.

nedeni olarak sanatçının 1930'larda iyice ağırlaşmaya başlayan hastalığının neden olduğu söylenebilir. Sanatçının duygusal çöküntülerini ve çıkmazlarını yansıtan bu resimler, genç bir kadının hem sanatını, hem de kendisini yurtdışında var edebilme çabasını da gözler önüne sermektedir.

Hale Asaf'ın gerek oto-portreleri, gerekse kadın portreleri, o güne dek hiç yansıtılmadığı kadar gerçekçi ve psikolojik tarafı ağır basan çalışmalardır. Öncülü ve çağdaşı erkek ressamlardan farklı olarak, bir kadının iç dünyasına yönelik ip uçlarının yansıtıldığı bu çalışmalar, kadına yüklenen "güzel", "anne", "eş" sıfatlarından... hiç birinin kullanılmadığı resimlerdir. Erkeklerin dünyasından etkilenerek kendine bakan kadının yerini, kimliğini ve varoluşunu sorgulayan, kendini tanımayı amaç edinen bir kadın sanatçı portresi almıştır. Belki de Hale Asaf, devamını neredeyse yarım yüzyıl kadar sonra göreceğimiz sorgulamaların ilk soru işaretlerini yöneltmiştir kendine ve onu izleyenlere.

Hale Asaf'ın ardından Türk resim sanatında kadın sanatçıların sayıca ağırlık kazanması 1960'lardan sonraya rastlamaktadır. Örneğin 1930'lu yıllarda doğan kadın sanatçı sayısı 5 iken, 1940'larda bu sayı 15'e yükselmektedir. Yükseliş, 1940'larda doğan kadın sanatçıların ürün vermeye başladığı 1960'larda ve 1960'ların ikinci yarısında kendini iyice hissettirmektedir.²¹ 1960'lardan sonraki dönem, kadın sanatçıların özgür ifadelerini, o güne dek olmadığı kadar farklı malzemeleri ve konuları yapıtlarına yansıttıkları dönemin başlangıcıdır.

Uluslararası sanat ortamında, özellikle 1970'lerde, feminist hareketin hızla yayılması ile kadın sanatçıların sesleri ve etkinlikleri daha güçlü yankı bulmaya başlamıştır. 1970'lerin başında sanat tarihçisi Linda Nochlin'in yazdığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" adlı makale önemli bir dönemecin ilk adımıdır. Bu yıllarda, bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi

ve eleştirmen, kadının sanat ortamında temsil alanının genişletilmesi için çalışmış; 1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerde yaşanan politik değişim ve eylemler sanatçıların, kendi geçmişlerinden ve kültürlerinden beslendiği çalışmalara ağırlık vermesine neden olmuştur. Bu yıllarda ayrıca, feminist teoriler aracılığıyla, sanat tarihi içinde kadın sanatçının yeri irdelenmeye ve kadın sanatçıların yaşamları araştırmaya başlanmıştır. Bu dönem kadın sanatçıların özellikle kendi deneyimlerini konu olarak seçtikleri; kadın olma bilincini gösteren çalışmalara imza attıkları söylenebilir. Kadınlığa özgü, hamilelik, regl dönemleri, cinsellik gibi konular ve imgeler o güne dek resim sanatında karşımıza çıkmayan bir ikonografinin oluşmasına neden olmuştur.

Türkiye'de ise kadın sanatçılar, özellikle 1970'lere değin kadın kimliğini tartışmadan sanat dünyasında varolmuş, 1980'lerden itibaren ise kadının yanı sıra hemen her türlü sorunsal üzerine düşünen, irdeleyen ve düşünce üreten bir kimlik kazanmışlardır. Türk sanat tarihi içinde, Batı'dakine benzer biçimde bir "kadın sanatı"ndan söz etmek mümkün değildir. Kadın sanatçıların çoğu salt kadına odaklanan ve bu söylemin sürekli altını çizen bir yaklaşımdan çok, kadın olgusunun ara sıra ele alındığı, toplumsal olan ile bireysel olanın aynı potada eritildiği bir yaklaşımı benimsemişlerdir.

Gülsün Karamustafa'nın (1946)²², kadını ön plana çıkartmayan, ancak yapıtlarının bazılarında bu sorunsala gerek "kendini", gerekse "öteki" kadınlar üzerinden değinen bir yaklaşım içinde olduğunu söylenebilir. Karamustafa, Türk sanat tarihi içinde 1980'lerden itibaren, özgün, nitelikli ve çok-kültürlü üretim sürecine giren kadın sanatçı tipinin önemli örneklerinden biridir. Çalışmalarında kadın, kimlik, toplumsal

²¹ Kadın sanatçıların doğum tarihlerine göre sınıflandırılması ve sayılarının belirlenmesi; Kaya Özsegin, *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999 adlı yayını temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

²² İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden 1969 yılında mezun oldu. Bir süre İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunda asistan ve öğretim görevlisi olarak çalıştı. Sinema sanatıyla tanışması 1984 yılında Atif Yılmaz'ın yönettiği "Bir Yudum Sevgi" filmindeki sanat yönetmenliğiyle gerçekleşti. Bu tür çalışmalarını daha sonraki yıllarda da sürdürdü. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda kişisel sergi açan sanatçı, çeşitli bienal ve karma sergilere de katıldı.

ve bireysel sorunsallar üzerine yoğunlaşan sanatçı, Türk sanatında kadın konusuna yaklaşımı ile de dikkat çekmektedir.

Gülsün Karamustafa'nın Cumhuriyet öncesi ve sonrası kadın sanatçılardan farklı bir yaklaşım geliştirdiği yapıtlarından örnekleyeceğimiz ilk çalışması 1993 tarihli "Okul Defteri"²³ (Resim 15) adlı yerleştirmesidir. Fener'de Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde sergilenen bu çalışma, sanatçının, kişisel tarihinden yola çıkarak olgunlaştırdığı ancak içeriği ile toplumsal tarihe ve belleğe gönderme yapması ile de dikkat çekmektedir. Oto-biyografik malzemelerin – ilkokulda kullandığı bir defter ve siyah önlüklü çocukluk fotoğrafı- kullanıldığı bu çalışma, Karamustafa'nın unutulmuş çocukluk anlarına ait nesnelere, kişisel olduğu kadar toplumsal tarihe işaret etmesiyle önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Geçmişten bugüne yöneltilen bu defterler, bir dönemin gerçekliğine ve yaşam üslubuna da vurgu yapmaktadır. Okul sıralarına gönderme yapan tahta kasalar üzerinde, bu defter sayfalarından renkli fotokopi ile çoğaltılmış sayfaların sergilendiği çalışmaya, sanatçının önlüklü fotoğrafının 4 adet kopyası eşlik etmektedir. Bu fotoğrafların üzerinde yine bu defterlerin içinde yer alan muhtemelen dönemin ilkokul müfredatına ait metinler yer almaktadır. Bu metinlerin içeriği ülkenin bütünlüğünü savunmaya yönelik bir anlayışı gösteren soğuk savaş yıllarının bir yansıması olarak okunabilir. Karamustafa'nın bu çalışması, kendi kuşağından kadın sanatçılar gibi kişisel

tarihinin derinliklerine inerek, bireyselden yola çıkan ama toplumsal tarihi sorgulayan ve gösteren bir yapıt olma özelliği taşımaktadır. "Okul Defteri" adlı yapıtta ilk bakışta her ne kadar sanatçının içe dönük bir yaklaşım sergilediği düşünülse de, çok partili döneme geçişin tanığı olan bir kız çocuğunun anılarından bugüne yönelen, hiç müdahale edilmeden gerçekleştirilmiş bir sunum söz konusudur.

Gülsün Karamustafa'nın kendi yaşamından ayrıntılarıyla, içsel bir yolculuğa çıktığı çalışmalardan bir diğeri ise, 1998'de Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı "Güllerim Tahayüllerim" (Resim 16) başlıklı sergidir²⁴. Sanatçının, geçmiş zamanın peşinden giden "Okul Defteri" adlı yapıtının bir devamı niteliği taşıyan bu serginin çıkış noktasını da, sanatçının 5 yaşlarına ait siyah-beyaz bir fotoğraf oluşturmaktadır. Maçka Sanat Galerisi'nin girişindeki kör nişlerden birine, dijital olarak büyütülmüş şekilde oturtulan bu fotoğraf, bir "cumhuriyet" çocuğunun ailesiyle birlikte çıktığı tren yolculuğunu görünür kılmaktadır. Sanatçının da vurguladığı gibi bu fotoğraf, çocukluğunun onu en çok etkileyen dönemine, 1950'lerin Türkiye'sine bugünden atılan kısa ama etkili bir bakıştır. Bu fotoğrafın alt katmanları ise, sanatçının çocukluğuna ait belleğinde kalan kafiyeli kelimeleri sergi mekânının hemen her yerine yerleştirmesi ile ortaya çıkmaktadır: biter-gider, sahne-köhne, kandili-mendili, melek-kelebek, güllerim-tahayüllerim vb. Sanatçı burada bir bakıma yine kişisel tarihinden yola çıkıp, her izleyicinin kendi kişisel tarihine oradan da toplumsal olana doğru yolculuğunu görselleştirmekte ve belleği sorgulamaktadır.

1994 tarihli "Osmanlı Nisa Soyağacı" (Resim 17) adlı çalışması sanatçının, direkt kendi çağının kadın sorunsalına olmasa da, geçmişin, Osmanlı kültürünün kadına, özellikle de gayri-müslüm kadına bakışını irdeleyen bir içerik taşımaktadır. Oluşumunu ilginç bir tesadüfe borçlu olan bu çalışma, Gülsün

²³ "Sekiz yıl önce, babama ait evrakın arasından, Sultanahmet'teki ilkokula devam ederken kullandığım bir defter ve içinden aynı yıl çekilmiş bir küçüklük fotoğrafım çıktı. Defter de, fotoğraf da büyük bir özenle bir araya getirilmiş ve saklanmıştı. Elime aldığım andan itibaren onların, benim için bir sanat nesnesi oluşturabileceği düşüncesine kapıldım. Defterin bütün sayfaları, o yaşta bir çocuktan beklenmeyecek bir coşkuyla haddinden fazla resimlenmiş, abartılı kenar süsleriyle bezenmişti. Buna karşılık içeriği, yaşanmakta olan Soğuk Savaş yıllarının izlerini taşıyan, militan ve militan metinlerden oluşuyordu. Bu, son derece kişisel, bir yandan kendine has şiddet, öte yandan masum bir heyecan yaşayan nesnelere, sanat noktasıyla buluşabilmek için epey beklemek zorunda kaldılar", Gülsün Karamustafa, Gülsün Karamustafa 14 Works Create Your Own Story With the Given Material, İstanbul, Mataş/Proses, 1998, s. 28.

²⁴ Gülsün Karamustafa'nın Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı bu sergi, mekânı da içine alan bir çalışmadır. Bu nedenle çalışma bir bütün olarak sergi bağlamında ele alınacaktır.

Karamustafa'nın Zeynep Sultan İmaretini için çekeceği dokümanter film için kaynak araştırması yaptığı sırada karşılaştığı padişah eşlerinin ve kızlarının isimlerini içeren bir dizini bulmasıyla başlamıştır. Karamustafa'nın, padişah eşleri ile kızlarının taşıdıkları isimler üzerine, hem eleştirel, hem de görsel bir anlatım mantığı ile yaklaştığı bu çalışma, aslında günümüz kadın sanatçısının sadece kendi kuşağının sorunlarına değil, genel anlamda kadının çağlar ya da dönemler bazında görünümüne, algılanışına dikkat çekmektedir.

Bu dizinde yer alan isimlerin çoğu, –özellikle de İstanbul'un fethinin ardından padişaha eş olarak seçilen gayri-müslüm kadınların– onların kişilik ya da biçimsel özelliklerini imleyen özelliklere sahiptir. Bir anlamda, onların güzelliklerini, yeteneklerini, kısaca o kişiyi tarif etmeye yönelik isimlerdir bunlar. En ilgi çekici yanı ise bu isimlerin çoğu kez tekrar edilmemesi ve kişiye özel kalmasıdır. Sanatçının dikkatini çeken ve işinde de özellikle vurguladığı bir diğer önemli ayrıntı ise, padişahların bu gayri-müslüm kadınlarla evliliklerinden doğan kızlarına saraya ve Osmanlıya uygun bir ağırbaşlılık taşıyan, çoğu Kuran'dan alınmış isimlerin verilmesi ve sürekli olarak bu isimlerin tekrar edilmesidir. Hanedan boyunca, 18 Fatma, 11 Hatice, 10 Ayşe, 7 Emine, 4 Zeynep adlı sultana rastlanmaktadır.²⁵

Bu çalışmada, asıl isimleri Halifira, Teodora, Efrandize vb. olan gayri-müslüm kadınlara eş olduktan sonra verilen Hayrandil, Piruselek, Hüsnümelek, Nevfidan gibi yakıştırma isimleri, onlardan doğma kızlara verilen, dinsel göndermeleri, anlamları olan ve bir anlamda asilleştirilen isimler takip etmekte ve karşıtlık vurgulanmaktadır. Küçük bir asetat parçası

üzerine yazılı bir isim ve o ismi taşıyan kadına sunulmuş bir nesne ile sonlanan bu çalışma, isimlerin değiştirilerek melezleştirilmesine tanıklığı görselleştirmektedir. Birinci dizide, imparatorluğa ait bir birey haline getirilen kadına sunulan kurdeleler hayli renkli ve kişiye özel; ikinci dizideki kadınlara sunulan kurdeleler ise sıradan, renksiz (siyah) ve tekdüzedir. Gülsün Karamustafa'nın "Osmanlı Nisa Soyağacı" adlı yapıtı, Osmanlı'nın kadın ile ilişkisini, eşler ve çocukların karşıtlığını oldukça minimize edilmiş bir biçimde belirginleştirmekte ve sorunsallaştırmaktadır.

Gülsün Karamustafa'nın kadınları konu alan çalışmalarından biri ise 1995'te gerçekleştirilen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Antrepo'ya yerleştirdiği "Kayıp Kızlar" (**Resim 18**) adlı yapıtıdır. Sanatçının Antrepo'nun konumlandığı yer olan Karaköy ve liman olma özelliği taşıyan mekânın gerçek işlevine gönderme yaptığı bu çalışma, "Kayıp Kızlar" metaforundan yola çıkmaktadır. Antrepo'nun üst katında, denize doğru, yüzeyden tavana doğru gerilmiş 40'tan fazla halatın üzerine asılan kurdeleler, "artist" olmak ya da daha iyi bir yaşamı yakalamak için evinden kaçan ve bulunamayan genç kadınların isimlerinin baş harfini taşımaktadır. Gülsün Karamustafa, daha iyi bir yaşam için evinden kaçan kadınların dramını oldukça şiirsel bir dille ele alırken, daha önce hiçbir kadın sanatçının ele almadığı bir konuyu bu kentin tanıklığında sunma yolunu seçmiştir.

Gülsün Karamustafa'nın son olarak ele alacağımız yapıtı, Metin And'ın "16. Yüzyıl İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam" adlı kitabında yer alan ismi bilinmeyen bir Alman ressam tarafından yapılmış suluboya resmin temel alındığı ve ölçeği büyütülerek kullanıldığı "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" (**Resim 19**) başlıklı çalışmasıdır. İstanbul'da kurulu bir köle pazarını gösteren bu resimde, üç Avrupalı kadın, Osmanlı köle alıcıları tarafından "elleme" ve "bakma" eylemleri ile incelenmektedir. Ancak bu resimde belki de en dikkat çekici nokta, resmin köşesinde yine bir köle satıcısı tarafından sahneye sokulmak istenen siyah bir kadın silüetidir. Bu siyah kadının var ile yok

²⁵ "Osmanlı Nisa Soyağacı projesi, işte bu kadın isimlerinin bende yarattığı bir 'nesep' gözlemi üzerine kurulu. İstedğim vurguyu elde edebilmek için elbette sanatsal bir ayıklama ve zamansal bir müdahale söz konusu oldu. Harem tarihindeki karanlık dönemle ve bilgi eksiklikleri yüzünden tamamını asla elde etmemiz mümkün olmayan bu isimler dizininin beni istediğim sonuca götürebilecek şekilde yönlendirilecek soylara ait bir kurgudur sunduğum." Bu alıntı Gülsün Karamustafa'nın Osmanlı Nisa Soyağacı adlı çalışmasını sergilediği Ankara Siyah-Beyaz Galerisi tarafından yayımlanan broşürden alınmıştır.

arasındaki ayrıntısız betimlenişi ile Avrupalı “beyaz” kadınların ayrıntılı betimlenişi arasındaki karşıtlık resmin diğer önemli yanını ortaya koymaktadır.

“Erken Bir Temsiliyetin Sunumu”, bir çok açıdan önemli veriler sunmaktadır. Bunlardan belki de en önemli olanı bu resmin, sanat tarihi içinde yoğunlukla 19. yüzyılda gözlemlediğimiz Oryantalist düşünce biçiminin ve bunun görsel sanatlara yansımalarının çok erken bir örneği –16. yüzyıl– olmasıdır. Edward Said’in “Oryantalizm” başlıklı kitabında özellikle altını çizdiği gibi, bu resimde de karşımıza çıkan, Avrupa’nın ya da Batı’nın Doğu’yu tanımlama girişimidir. Batı tarafından çizilen, yazılan ve oluşturulan Doğu imajı bu tür görsel yapıtlarla daha da pekiştirilmektedir. Edward Said’in gerek “Oryantalizm” gerekse “Kültür ve Emperyalizm” başlıklı çalışmalarında sözünü ettiği gibi oryantalizm ve emperyalizm, Batı’nın Doğu’yu ırkçı, erkek egemen, baskıcı gösterebilmesinin bir yoluydu. Karamustafa’nın kullandığı bu resme ve 19. yüzyılda yapılmış diğer Oryantalist yapıtlara baktığımızda, ele alınan ve görselleştirilen temaların büyük bir bölümünün, Doğu’nun mistik olduğu kadar, özellikle kadın-erkek ayrımının çok keskin hatlarla çizildiği bir coğrafya olma özelliğiyle de vurgulandığı görülmektedir.

Gülsün Karamustafa, bu resmi temel alarak oluşturduğu yapıtında, hem Batı’nın Doğu’nun kadına nasıl yaklaştığını gösterme çabasına tekrar dikkat çekerken, hem de bu resmin altına eklediği kendi kültürüne, yaşadığı coğrafyaya, geçmişine yönelik sorularla, Doğu’nun ve Batı’nın aynı konu üzerindeki yaklaşımını bir sorunsal haline getirip, irdeleme yolunu seçmektedir.

Gülsün Karamustafa’nın çalışmaları, kendisinin de çoğu kez vurguladığı gibi, içiçe geçmiş bir yapı biçiminde kendini var etmektedir. Çoğu iş bir öncekini tekrar çağrıştıran, öncekine gönderme yapan, onun anlamını yoğunlaştıran bir yapıdadır. Sanatçının kadınları ve kendi geçmişini temel alarak gerçekleştirdiği çalışmalarda, kadınlık

durumuna ilişkin ayrımcı bir yaklaşım hiçbir zaman kullanılmamıştır. Karamustafa çağdaşı bir çok kadın sanatçı gibi varolan öyküler, geçmiş, bellek ya da tarihsel gerçeklikler üzerinden kadın sorunsalını irdelemiştir. Gülsün Karamustafa’nın kadın kimliği üzerinden sorguladığı çoğunlukla birey olmaya ve bireyin toplumdaki konumuna ilişkindir.

Sonuç olarak; üç farklı kuşağa ait kadın sanatçının yapıtlarından yola çıkarak ele alınan bu makale bağlamında, görsel sanat alanında kadın imgesinin temsilinin Türkiye’nin toplumsal tarihine paralel olarak geliştiği söylenebilir. Değişimler ve dönüşümler, kadın sanatçıların kendilerini ve hemcinslerini ele alış biçimini bazen direkt bazen ise dolaylı yoldan etkilemiştir. 20. yüzyıl başından bugüne uzanan süreçte kadın sanatçılar, kimlikleri ile ilgili sorunsalları, Türk sanat tarihinin kendine özgü yapısı içinde bazen örtük, bazen ise oldukça anlatımcı biçimde ele almışlardır denebilir. Ancak genel olarak hemen hepsinin bakışı doğrudan dışarıya, başkalarına yönelen erkeğin aksine, içe, kendine yöneliktir.²⁶ Bu içe yönelen bakış kimi zaman da, öteki kadının içine bakış olarak çeşitlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Alptekin, Hüseyin, “Kumaşlar, Melez İmajlar, Kişisel Defterler Gülsün Karamustafa”, *Anons*, Ağustos-Eylül 1995, Sayı: 53-54.
- Arat, Yeşim, “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadımlar”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Arslan, Necla, “Mihri Müşfik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1244.
- Borzello, Frances, *Seeing Ourselves Women’s Self-Portraits*, Singapore, Thames and Hudson, 1998.
- Bozdoğan, Sibel. Kasaba, Reşat (ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

²⁶ Richard, Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çeviren İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.274’den John Berger, *Ways of Seeing*, Londra, British Broadcasting Corporation, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, s. 45-64.

- Beykal, Canan, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Boyut*, Ekim 1983, Sayı: 16.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1992.
- Eczacıbaşı Sanal Müzesi. www.sanalmuze.org
- Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla*, 4. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*, 3. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Karamustafa, Gülsün, *Gülsün Karamustafa 14 Works Create Your Own Story With the Given Material*, İstanbul, Matas/Proses, 1998.
- Keyder, Çağlar, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Kosova, Erden, "Gülsün Karamustafa ile Röportaj", *Artist*, Sayı: 4, İstanbul, 2001.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Micklewright, Nancy, "Müzisyenler ve Dans Eden Kızlar: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri", *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Ödekan, Ayla (ed.), *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*, İstanbul, Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ortak yayını, 1999.
- Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Pelvanoğlu, Burcu, *Hale (Salih) Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı*, yayımlanmamış lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Said, Edward. W, *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul, Metis, 2003.
- Schick, İrvin, Cemil, *Batının Cinsel Kıyısı (Başlıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık)*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- Smith, Edward, Lucie, *Movements in Art Since 1945, Issues and Concepts*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- Toros, Taha, *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988.
- Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çeviren: Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Yaman, Zeynep Yasa, *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006.
- Zilfi, Madeline C. (ed.), *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.



Resim 1: Avni Lifij "Atelye", tuval üzerine yağlıboya, 56 x 40 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 2 Şehzade Abdülmecid "Haremde Goethe" , 1917, tuval üstüne yağlıboya, 132 x 173 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



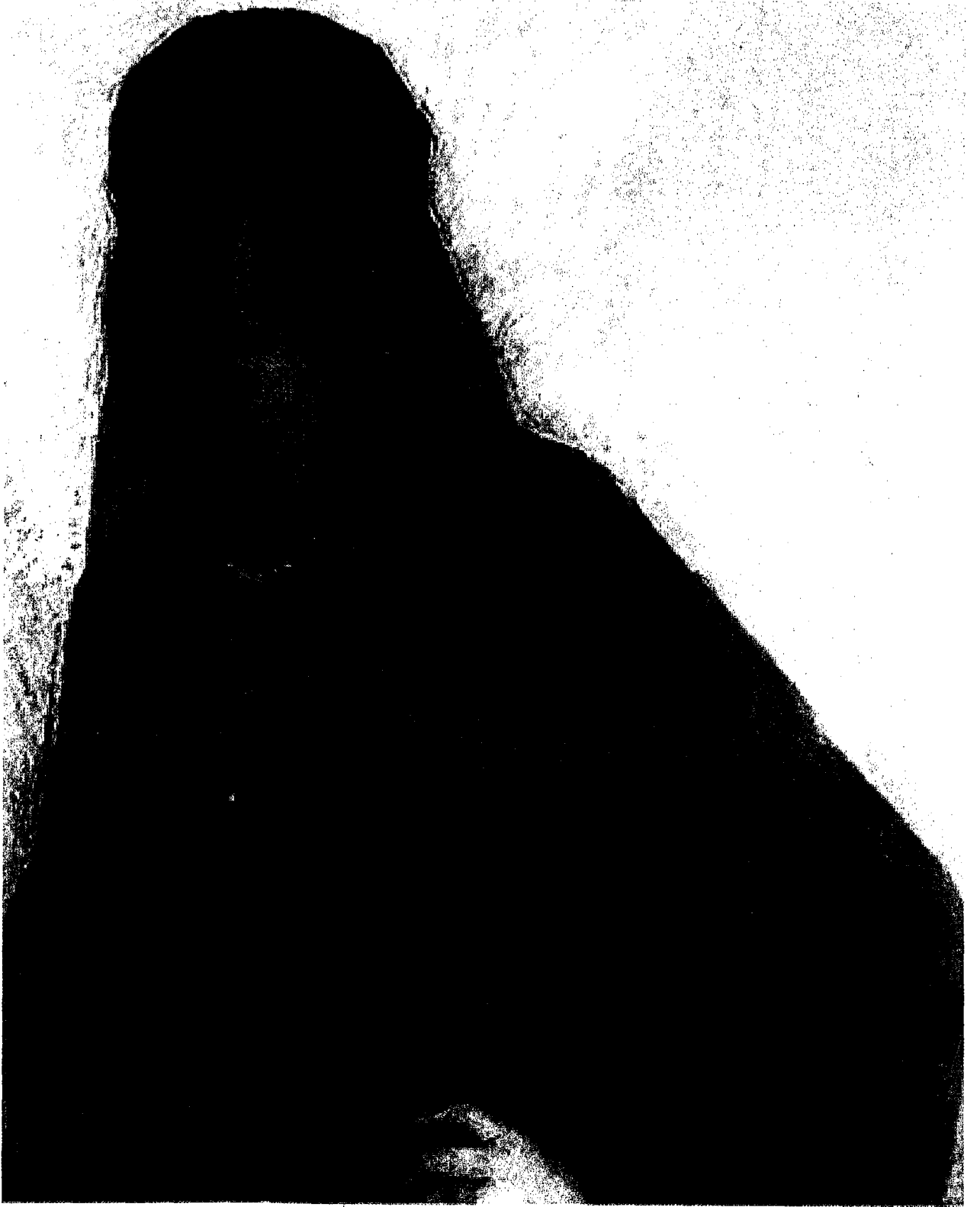
Resim 3 Şehzade Abdülmecid "Haremde Beethoven", 1915, tuval üstüne yağlıboya, 155.2 x 211 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 4 Ömer Adil Bey "Kızlar Atölyesi" 1919-1922 (?), tuval üstüne yağlıboya, 81x 118 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 5 Halil Paşa "Resim Yapan Kız", tuval üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm., SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.



Resim 6 Mihri Müşfik "Çarşafı Genç Hanım", tarihi ve nerede olduğu bilinmiyor, kağıt üzerine pastel.



Resim 7 Mihri Müşfik "Kadın Portresi", tuval üstüne yağlıboya, tarihi bilinmiyor, 99 x 61 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 8 Mihri Müşfik “Mavi Saç Bantlı Kadın”, kağıt üzerine pastel, 50 x 40 cm., özel koleksiyon.



Resim 9 Mihri Müşfik "Kahve İçin Hanım", (1918'den önce) boyutları, malzemesi ve nerede olduğu bilinmiyor.

Kaynak: Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Boyut, Ekim 1983, Sayı: 16.



Resim 10 Mihri Müşfik "Genç Kadın Portresi", mukavva üzerine pastel, 65 x 50.5 cm., MS6SÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 11 Hale Asaf "Paletli Oto-Portre" 1925 (?), tuval üzerine yağlıboya, 60x 50 cm., Feyhaman/Güzin Duran Müzesi
İstanbul Üniversitesi



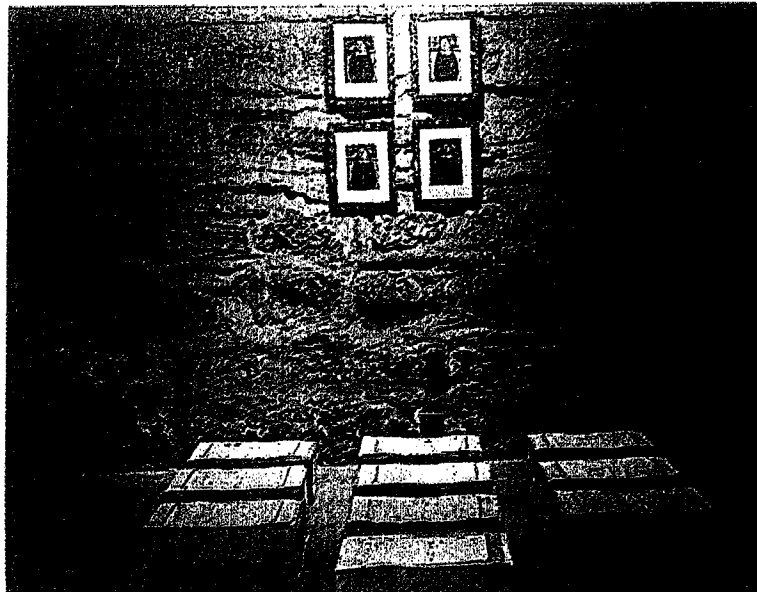
Resim 12 Hale Asaf "Oto-portre", 1928, tuval üzerine yağlıboya, 64x58cm., özel koleksiyon.

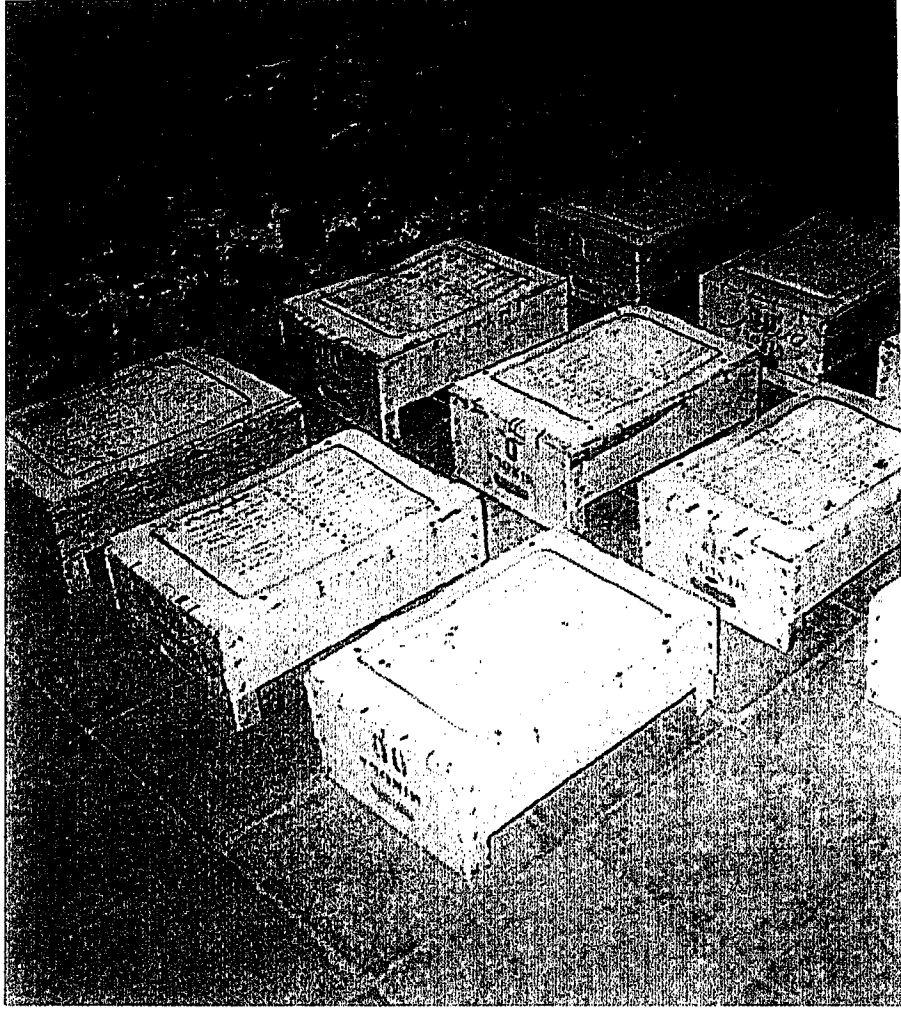


Resim 13 Hale Asaf "Kedili Kız", 1929 (?), malzemesi ve nerede olduğu bilinmiyor.



Resim 14 Hale Asaf “Mavi Elbiseli Kadın”, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 52 cm., özel koleksiyon.

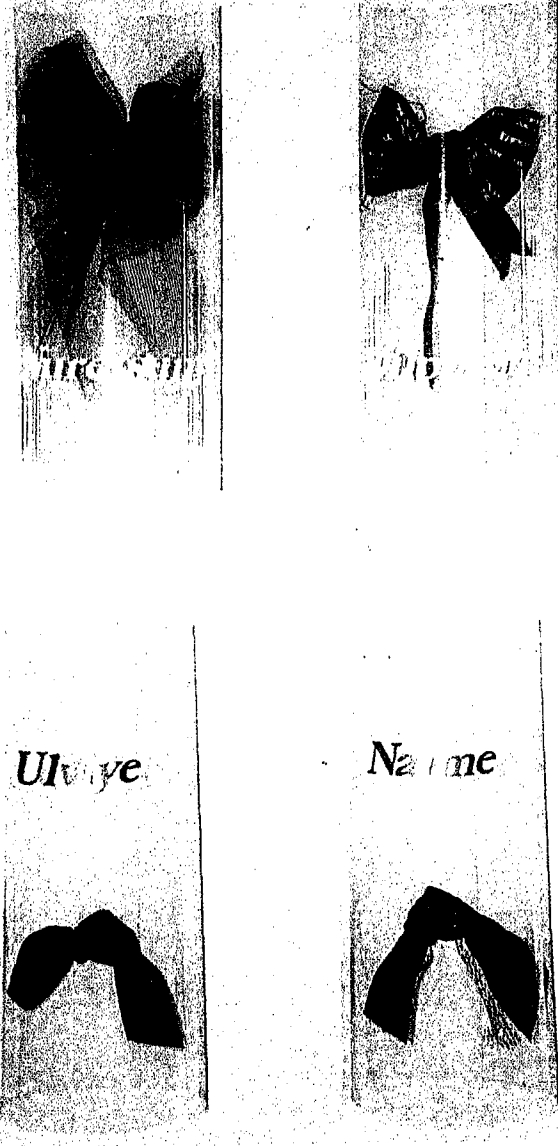




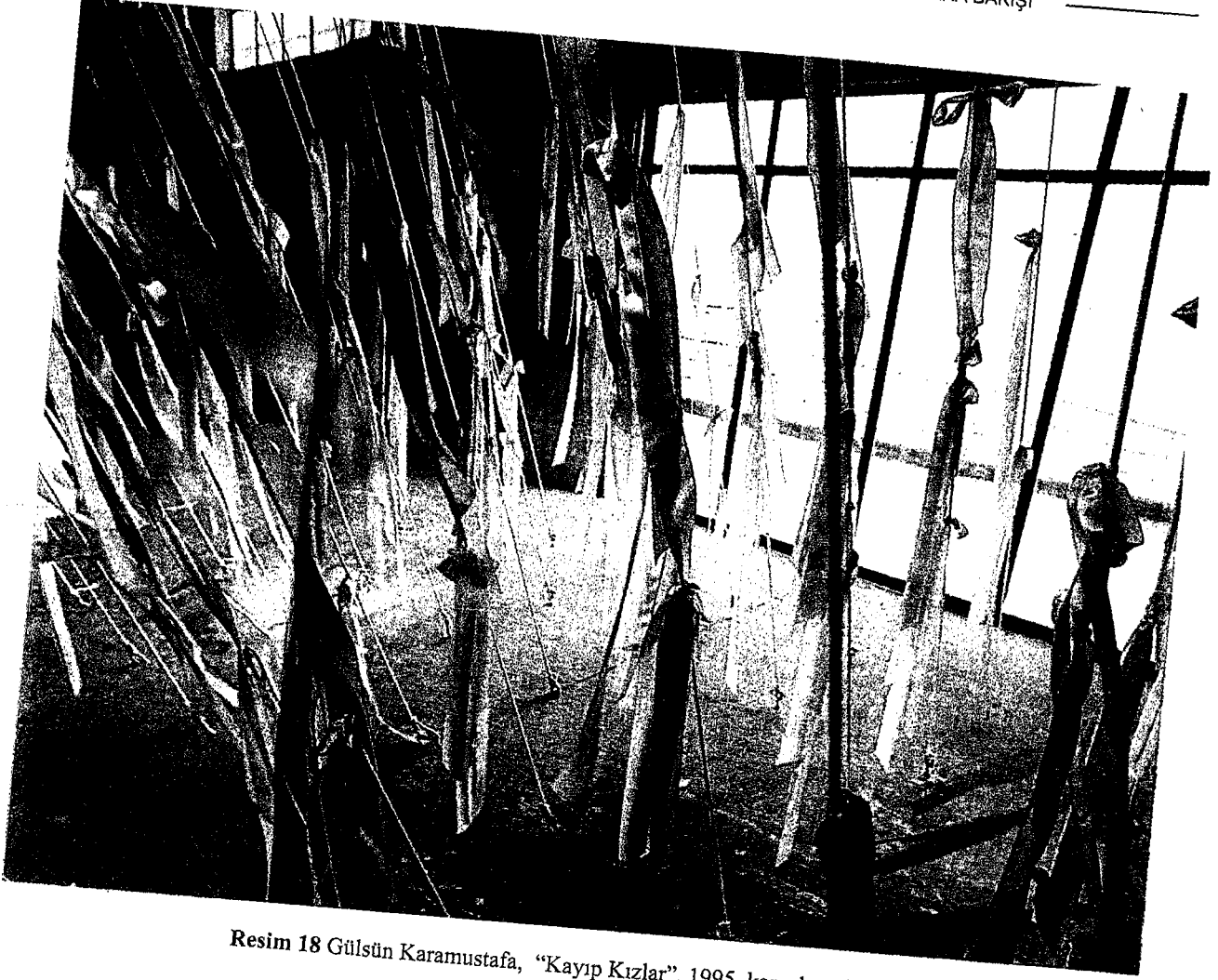
Resim 15 Gülsün Karamustafa “Okul Defteri” 1993, renkli fotokopi, tahta, cam, 21 x 30 cm (4 adet), 30 x 42 cm (10 adet)., sanatçının kendi koleksiyonu.



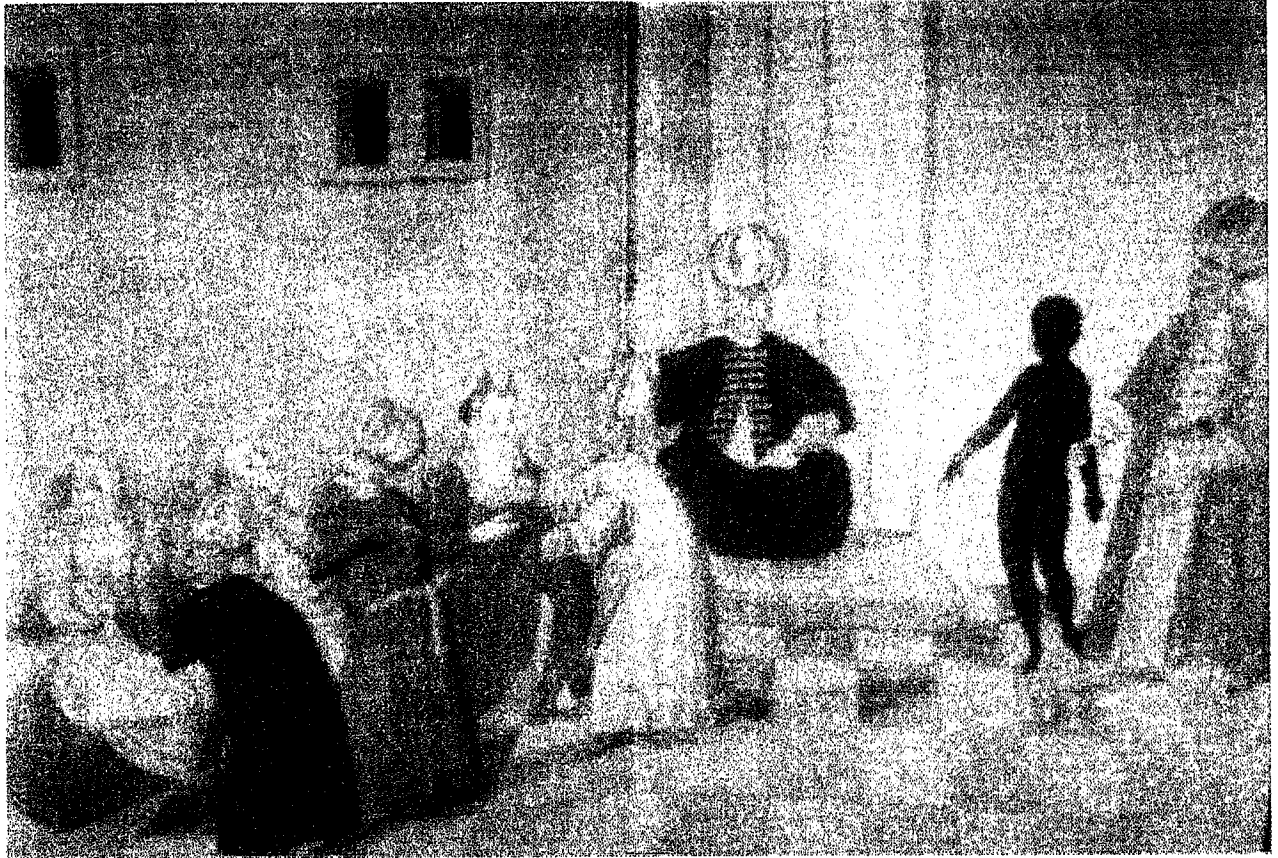
Resim 16 Gülsün Karamustafa "Güllerim Tahayüllerim", 1998, lazer baskı, 125 x 175 cm. enstalasyon-yerleştirme, Maçka Sanat Galerisi, sanatçının kendi koleksiyonu.



Resim 17 Gülsün Karamustafa, "Osmanlı Nisa Soyağacı", 1994, karışık malzeme.



Resim 18 Gülsün Karamustafa, "Kayıp Kızlar", 1995, karışık malzeme.



Resim 19 Gülsün Karamustafa, "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu", 1996.

Erken Osmanlı Devletinde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği (1299–1512)

*Architectural Patronage Of
Women In Early Ottoman Era
(1299–1512)*

Ayşe (Çıkla) Bölükbaşı *

This article examines architectural patronage of women through changing economic, social, political balances and gender relations. Changing conditions highlighted prominence of non-royal women in various origin, in different periods. Also these changes influenced the internal dynamics of the Ottoman dynastic household, thus architectural patronage of royal women. Various features of buildings - type, location, physical appearance, offerings, should not be considered only as a result of these changing happenings, but also of patronesses' wealth and particularly possibilities offered to women. In general, women's architectural practices were generally composed of modest buildings in early Ottoman era. However one could claim a visible progress- particularly with their complexes at the time of Bayezid II. through their architectural patronage.

* İ.T.Ü. Doktora Öğrencisi

Osmanlı Devleti patrimonyal bir devlet olarak patronaj** ilişkilerinin toplumsal ilişkilerin önemli bir boyutunu oluşturduğu bir sisteme sahipti.¹ Patron²- yandaş ilişkilerinin varlığı birçok alanda görüldüğü gibi mimari girişimlerde de görülmekteydi. Devlet, hanedan üyelerinin nüfuz alanı gibi görüldüğünden öncelikle onların böyle mimari girişimlerde bulunmaları çok doğal bir durumdu. Bu makalenin konusunu oluşturan Osmanlı Devlet'inin kuruluşundan II. Bayezid devrinin sona erdiği 1512 yılına kadar geçen sürede hanedan mensubu kadınların önde gelen banîyeler olması bunu doğrulamaktadır. Öte yandan hanedan mensubu olmayan kadınlar ise ait oldukları farklı sosyal grupların, patrimonyal ilişkiler ağının en tepesinde bulunan padişahlarla yakın ilişkileri neticesinde mimari alanda kendilerini göstermişlerdir.

Erken Osmanlı'da (1299–1512) erkeklerin mimari girişimleri farklı çalışmalarda ortaya konmuşsa da kadınlarınkinden çok sınırlı miktarda bahsedilmiş hatta hiç yokmuşçasına çoğu zaman yer verilmemiştir. Oysa patrimonyal bir devlet olan Osmanlı'da hamilik meselesi sadece erkekler için değil, kadınlar için de önem arz eder. Bu çalışmada kadın hamiliği meselesi, erkek hamiliğine karşıt ya da benzer yönleriyle sorgulanarak patronaj meselesi tümüyle açığa çıkarılmış olacaktır. Böylece erken Osmanlı'da kuruluştan imparatorluğa geçiş sürecinde kadınların mimari alandaki hamiliği toplumsal cinsiyet meselesi bağlamında da değerlendirilmiş olacaktır.³

* 10.04.2006

** Patronaj kelimesinin yerine hemen hemen aynı anlama gelen hamilik kelimesi ilerleyen kısımlarda kullanılacaktır.

¹ Patronaj eşit olmayanlar (önderler / patronlarıyla yandaşlar / izleyiciler arasındaki kişisel ilişkilere dayanan bir siyasal sistemdir. İki grup arasında karşılıklı bir alışveriş söz konusudur. Patronların sunduğu himaye, konukseverlik, iş sağlama gibi imkânlarla karşılık yandaşları da sadakat, boyun eğme, hürmetkâr bir dil kullanma gibi daha çok simgesel yollarla desteklerini ve saygılarını gösterirler. Peter Burke. Tarih ve Toplumsal Kuram (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994), s.70

² Metnin ilerleyen kısımlarında patron kelimesinin yerine banîye kelimesi kullanılacaktır.

³ Bu çalışmanın kapsadığı dönem içerisindeki kadın banîyelerle ilgili değerlendirmeler, temel olarak bu kadınlar adına düzenlenen vakfiyeler, yayınlanmış birincil belgeler ve bu hanımların binalarından bahseden ikincil kaynaklar kullanılarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmanın hamilik ve kadın boyutunun dışında diğer bir özelliği ise erken dönem yani 1299-1512 yılları arasını kapsamasıdır. Günümüz Osmanlı tarih yazınında, çoğunlukla Kanuni Sultan Süleyman dönemi kadın banîyeleri öne çıkartılmaktadır. Oysaki Osmanlı Devlet'inde kadınların mimari girişimlerine çok daha önceleri tanık olmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki ihtişama sahip olmasa bile Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde yaşayan kadınlar da önemli binalar yaptırmışlardır.

Bu mimari girişimlerin büyük bir kısmı tek kubbeli camilerden oluşmaktadır. Kadınların yaptırdıkları binalardan gösterişli bir külliye görüntüsü sergileyenlerin ilkleri ise, Osmanlı Devlet'inin kuruluşundan iki asır sonra, II. Bayezid döneminde, Osmanlı tahtı varislerinin anneleri tarafından inşa ettirilmiştir. Ancak bu külliyeler bile hanedan ailesinin erkeklerinin yaptırdığı külliyelerle karşılaştırıldığında mütevazı sayılabilecek bir görünüm teşkil etmektedir. Öte yandan Osmanlı Devletinin kuruluşundan itibaren kadınların inşasını üstlendiği binalar incelendiğinde tek binalar veya küçük külliyelerden II. Bayezid dönemindeki gösterişli külliyelere geçilmesi Kanuni Sultan Süleyman devrindeki kadınların hamiliğinin hazırlayıcısı olması anlamında önemli bir aşamadır.

Bu kadın banîyelerin toplumun hangi sosyal tabakalarından olduğu, ait oldukları bu sosyal tabakaların o dönem için ne ifade ettiği, ne tür binaları nerelerde (kentlerde mi? köylerde mi? yeni fethedilmiş yerlerde mi? Osmanlı kurumlarıyla donanmış yerlerde mi? sözgelimi kent içindeyse kent içinde nerede? sur içinde mi dışında mı? kentin merkezinde mi kıyısında mı? vs.) ve niçin inşa ettirdikleri, inşasını üstlendikleri kurumların kimlerin ihtiyaçlarını nasıl karşıladığı gibi sorular etrafında kadınların mimari alandaki hamiliği değerlendirilecektir.

Bu tür sorular temel olarak siyasal, sosyal, ekonomik değişimlerin erken Osmanlı kadınlarının mimari girişimlerini nasıl şekillendirdiği ve toplumsal cinsiyet meselesi etrafında değerlendirilecektir. Değişen siyasi,

sosyal, ekonomik dengeler hanedan mensubu olmayan farklı kökenli kadın banîyelerin öne çıkmasını sağlarken, Osmanlı hanedanı içindeki dinamiklerin değişmesine yol açarak hanedan mensubu kadınların da mimari girişimlerini etkilemiştir.

Ayrıca, toplumsal cinsiyet bağlamında kadınların mimari hamiliğinde kendi tercihleri ve onlara sunulan imkânlar da etkili olmuştur. Osmanlı toplumundaki kadın erkek arasındaki ilişkiler kadınların mimari alandaki hamiliğini kısmen binaların türü açısından, önemli ölçüde binaların yeri açısından etkilemiştir. Eğitimde merkezileştirme faaliyetlerinin sonucu olarak medrese binalarının sayısının hızla yükseldiği II. Mehmet (1451-1481) döneminde kadınların bu türde yaptırdığı hiçbir binanın olmaması ve hepsinin erkekler tarafından inşa ettirilmesi onlara sunulan imkânların kısıtlı olduğunun göstergesi olabilir. Kadınlar mimari girişimlerini ya kendi tercihleri ya da kendilerine verilen imkânlar neticesinde fethedilen yerlerin siyasi, sosyal, ekonomik ağ örgüsünün oluşturulmasından sonra başlatmışlardır. Oysa erkekler binalarını Osmanlı niteliği kazanmış yerlerde yaptırdıkları gibi yeni fethedilen yerlerde de inşa ettirmişlerdir.

Hanedan Mensubu Kadınların Mimari Hamiliği

Hanedan mensubu kadınlardan padişah anneleri, Osmanlı Devletinin ilk zamanlarından itibaren mimari girişimleriyle öne çıkmışlardır. Osmanlı padişahlarının anneleri bu binaların bir kısmının inşasını kendileri üstlenirken bir kısmı da onlar adına tahta geçmiş oğulları tarafından bina ettirilmiştir. Bu gelenek Osmanlıların çok erken yıllarında, I. Murat'ın Nilüfer Hatun adına yaptırdığı İznik' teki imaretle başlatılmış ve sonraki yıllarda da devam ettirilmiştir.⁴

⁴ Nilüfer Hatun'dan sonra Yıldırım Bayezid' in annesi Gülçiçek Hatun'un Bursa'daki imaretini, medresesini, Çelebi Mehmet'in annesi Devlet Hatun'un Merzifon'daki zaviyesini, II. Bayezid'in annesi Gülbahar Hatun'un İstanbul'daki camisini, Tokat'taki cami, medrese ve imareten oluşan külliyesini, Tokat Sorkuoğlanı'ndaki camisini bu dönemdeki padişah annelerinin yapıları içinde

Osmanlı hanedanı içinde değişen dinamikler II. Bayezid döneminde (1481-1512) tahta geçemeyen şehzade annelerinin de önemli mimari girişimlerde bulunmasını sağlamıştır. Bunların muazzam külliyesiyle bilinenleri II. Bayezid'in şehzadelerinden Sultan Ahmet'in annesi Bülbül Hatun, Şehinşah'ın annesi Hüsnüşah Hatun ve Alemşah'ın annesi Gülruh Sultan'dır.⁵ sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan güçlü valide sultanların habercileri gibidir. 16. yüzyılda Osmanlı hanedanı içinde değişen dinamikler var olan rolleri başka düzeylere getirdiyse de -mesela padişah kızlarının devletin ileri gelenleri ile evlenme yoluyla elde ettikleri statü-⁶ Osmanlı tahtı varislerinin annesi olma rolü giderek önemini arttırmıştır. Hanedana mensup kadınların üstlendiği rollerin hiçbiri valide sultanlarla boy ölçüşemeyecektir.

Bina yaptıran şehzade annelerini ortak noktada birleştiren, ister oğulları taht mücadelesinde başarılı olmuş olsun, ister başarısız olmuş olsun, Müslüman kökenli olmayışlarıdır. Genellikle komşu Müslüman devletlerin kızları olan Müslüman eşlerin ne çocuk sahibi olmalarına ne de kendilerini kamusal alanda görünür kılan mimari girişimlerde bulunmalarına izin verilmezdi.⁷ Bunun tek istisnası II. Mehmet'in eşi Sitti Hatun'dur. Edirne'de saray bahçesinde inşa ettirdiği cami kamusal alanda olmadığından izin verildiği düşünülse de, İznik' deki Eşrefzade

sayabiliriz. Bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, (İstanbul: Baha Matbaası,1966), Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde ÇelebiMehmet ve II. Sultan Murat Devri*,(İstanbul: Baha Matbaası, 1966), Godfrey Goodwin, *The Ottoman Architecture*,(New-York: Thames&Hudson, 1987), Aptullah Kuran, *Early Ottoman Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), *Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve EskiEserler III,IV* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983), M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1980), İhsan Aydın Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Devri:1481-1520* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1983). Bu ikincil kaynaklar dışında birincil kaynak olarak, bkz. Gülçiçek Hatun'un vakfiyesi - VGMA- 590, Devlet Hatun'un vakfiyesi - VGMA-746

⁵ Bu isimlerden sonuncusunun mimari girişimleri I. Selim döneminde (1512-1520) gerçekleşmiştir.

⁶ Leslie P. Peirce.The Imperial Harem; Women and Sovereignty in the Otoman Empire (New York, Oxford:Oxford University Press,1993), s.230

⁷ age, s.40

dergâhına yaptığı vakıfların tamamen özel bir girişim olduğu düşünülemez.

Osmanlı padişahlarının kızları, hatta onların kızları⁸ da padişah anneleri gibi Osmanlı Devlet'inin kuruluş yıllarından itibaren başlayan mimari alandaki faaliyetlerini sonraki yıllarda da arttırarak sürdürmüşlerdir. Padişah kızlarının önde gelen devlet adamlarıyla evlilikleri onların mimari girişimlerini güçlendirmiştir.⁹ Padişahlar giderek damatlarını daha güçlü paşalar arasından seçmiştir. II. Bayezid babasının döneminde görülmeyen bir şekilde, kızlarını vezirlerle de evlendirmiştir. Ancak bu noktada karşımıza ilginç bir durum çıkmaktadır. II. Bayezid devrinde vezirlerle evlenen padişah kızları mimari girişimlerde bulunmamışlardır. Mimari girişimlerde bulunanlar daha alt rütbeli devlet adamlarıyla evli olan padişah kızlarıdır. Bayezid döneminden sonra bu durum değişmiştir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde nüfuzlu vezirlerle evlenen padişah kızları sahip oldukları iktidarı yansıtan binaları diledikleri gibi yaptırmışlardır. Bu binalar onların sadece padişah kızları olarak taşıdıkları gücü değil, aynı zamanda vezir kadınları olarak sahip oldukları gücü de yansıtıyordu.¹⁰

Serez Sancakbeyi Ferhat Bey ile ilk evliliğini ve Gedik Ahmet Paşazade Mehmet Bey ile de

ikinci evliliğini¹¹ yapan II. Bayezid'in kızı Selçuk Hatun'un durumu bizim için çarpıcı bir örnek teşkil eder. Selçuk Hatun Serez'de vakfettiği mülklerle bir medrese inşa ettirmiş ve artakalan mülklerden bir zaviye kurulmasını istemiştir. Bu girişimlerin kadınların mimari girişimlerinin çok kısıtlı miktarda görüldüğü Balkanlar'da yer alması bu kadının farklı statüsünü ortaya koymaktadır. Ayrıca kadınların mimari girişimleri incelendiğinde sadece sayılı birkaç hatunun binaları arasında görülen medrese türündeki binalardan birinin de bu kadın tarafından yaptırılmış olması eşlerinden birinin ona sağladığı konumu göstermektedir.¹²

Hanedanla kan bağı ya da evlilik bağı olmamasına rağmen, saray mensubu olan kadın bânîyelere değinilmemesi kaçınılmazdır. Bazı padişah annelerinin zamansız ölümleri, padişah ile kandaş olmayan ama onun yakın ilişki içerisinde bulunduğu kadınları kamusal alanda inşa ettirdikleri kurumlarla ön plana çıkarmıştır. Sultan I. Mehmet Çelebi ve II. Mehmet'in dâyeleri (sütanne) ve muhtemelen II. Bayezid devrinde yaşamış Asude Hatun olarak da bilinen Kethüda Hatun padişahların annelerinin zamansız ölümleri sebebiyle padişah annesi olmanın ayrıcalıklarına ve statüsüne kısmen sahip olmuşlardır.¹³

II. Mehmet'in dayesi diğerlerine göre daha ayrı bir yere sahipti. Bu hatunun varlıklı bir kadın olduğu çoğu kez kaynaklarda bahsedilmiş ve vurgulanmış bir husustur.¹⁴ Bu açıdan bakıldığında onun diğerlerine nazaran daha fazla sayıdaki mimari girişimini açıklamak daha kolaydır. I. Mehmet'in sütannesinin sadece bir mescidi, II. Bayezid devrinde yaşamış kethüda hatunun ise İstanbul'un farklı mahallelerinde bir mektebi, hamamı ve türbesi bulunmaktayken, (Şekil 3) II. Mehmet'in sütanesi bunlardan

⁸ Padişah kızlarından yaptırdıkları binalarıyla öne çıkan, I. Murat'ın kızı, Karamanoğlu Alaaddin Bey'in hanımı Melek Hatun, Çelebi Mehmed'in kızı, Selçuk Hatun, (bu hanımın kızı Hatice Hatun), II. Bayezid'in kızı Ayşe Hatun ve Selçuk Sultan bunlardan sadece birkaçıdır. Bu kadınların binalarıyla ve statüleriyle ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri* (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1966), Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri III- IV* (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1974), Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*, (İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1966) *Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve EskiEserler III, IV* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983), M. Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1980), İhsan Aydın Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Devri: 1481-1520* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1983)

⁹ age, s.230

¹⁰ Leslie Peirce, "The Family As Faction: Dynastic Politics In The Reign of Süleyman", In Soliman Le Magnifique Et Son Temps (Süleyman The Magnificent And His Time (Paris:1992, Acts Of The Parisian Conference- Galeries nationales Du Grand Palais 7-10 March 1990)ed. Gilles Veinstein, s. 106

¹¹ (Mehmed Bey'in Serez'de bir camii ve zaviyesi dolayısıyla muhtemelen bunlar için vakfettiği mülkleri vardı.)

¹² (Eşlerinden biri diye belirtmekteyim çünkü iki eşinin de Serez ile bağlantıları olduğu gibi bu kadının buradaki binalarını hangi evliliği esnasında yaptırdığını da bilmiyoruz.)

¹³ bkz. Leslie Peirce, 1993, s.131,132

¹⁴ Franz Babinger, (1978) *Mehmed the Conquerer and His Time*, ed. William C. Hickman, Princeton University Press, Princeton and New Jersey, s.12

oldukça fazla sayıda binanın inşasını üstlenmiştir.

Hanedan Mensubu Olmayan Kadınların Mimari Hamiliği

Sultanların izledikleri siyasetin farklı dönemlerdeki -beylikten merkezi devlete geçiş süreci, merkezi devlet ve sonrasında merkezi devletin sağlama süreci- etkisi hanedan mensubu olmayan kadınların mimari hamiliğini doğrudan biçimlendirmiştir.

Hanedan mensubu olmayan kadınlar ilk defa fetret devrini takip eden günlerde mimari alandaki hamilikleriyle ortaya çıkmışlardır. Bu dönemde yani, beylikten merkezi devlete geçiş sürecinde hanedan mensubu olmayan kadın banîyelerin önde gelenleri Anadolu kökenli ailelerden gelmekteydi. Hatta bu dönemde (1413-1451 yılları arasında) inşasını üstlendikleri yahut adlarına yaptırılan hayır kurumları, hanedan mensubu kadınların binalarının sayısını dahi aşmaktaydı. Dönemin Amasya'sının önde gelenlerinden Yörgüç Paşa'nın hanımı Şahbula Hatun'un mektebi, çeşmesi ve kabri, Mahmud Neccari'nin kızı Esleme Hatun'un mescid, mektep, çeşme ve kabri, yine Yörgüç Paşa'nın torunu Hatice Hatun'un Bursa'da mescidi, Edirne'de Saruca Paşa'nın hanımı Gülçiçek Hatun'un Zen-i Saruca adıyla bilinen mescidi, vb. örnek olarak gösterilebilir.¹⁵

Fetret devrini takiben II. Murat kolayca isyana yol açabilecek merkezileştirme politikalarına devletin hazırlıklı olmadığı düşüncesiyle Osmanlı toplumunun o dönemde önde gelen ailelerinin topraklarını müsadere edip devlet topraklarına dönüştürme yoluna

gitmemiştir.¹⁶ Kadın banîyelerin zenginliği ve itibarı ailelerinininkiyle paralel bir seyir izlemekteydi. Dolayısıyla kadınların bu dönemdeki mimari hamiliğine ailelerinin sahip olduğu gücün ve saygınlığın getirisi olarak bakmak daha doğru bir değerlendirme olacaktır. Öte yandan bu binaların nüfuzlu ailelere mensup bu kadınlar tarafından değil de, onlar adına ailenin erkekleri tarafından yaptırılmış olabileceği ihtimali de böyle bir değerlendirmeyi kuvvetlendirebilecek niteliktedir.

II. Mehmet zamanında bu durum değişmiştir. II. Mehmet'in merkezileştirme çabaları neticesinde devşirme sisteminin iyice yerleşmesiyle, devşirme kökenli aileler önemli derecede nüfuz sahibi olmuşlardır. Bu durumun yansımaları devşirme ailelerin kamusal alandaki mimari girişimlerinin padişah tarafından desteklenmesi hususunda gözlemlenebilir. Bu ailelerin kadınları da aynı yolu izleyerek Osmanlı topraklarındaki mimari girişimlere bu dönemde katkıda bulunmuşlardır. Bu hatunlar arasında devşirme kökenli devlet adamı Zağanos Paşa'nın zevceleri başta gelir. Yaptırmış oldukları iki binadan müteşekkil küçük külliye Zağanos Paşa'nın zevcelerini çağdaşı olan diğer kadınlardan daha ayrıcalıklı bir konuma yerleşmiştir. Öyle ki Zağanos Paşa'nın hanımlarının bu külliye tarzındaki mimari girişimleri, hanedan mensubu kadınların inşa faaliyetleri arasında dahi görülmez.¹⁷

¹⁶ Demetriades Vassilis "Vakfs along the Via Egnatia" in *The Via Egnatia Under Ottoman Rule; 1380-1699*, Elizabeth Zachariadou, ed., (Rethymnon; Crete University Press, 1996), s.86

¹⁷ Bu dönemin hanedan mensubu kadınlarının en varlıklıları bile birçok binaları olmasına rağmen bir külliye inşa edememiştir. Bu kadınlardan, I. Mehmet'in kızı, II. Mehmet'in halası olan Selçuk Hatun farklı yerlerde birçok bina yaptırmasına rağmen (Edirne ve İstanbul'da mescitleri, Bursa'da bir tabhanesi ve köprüsü, Balıkesir'de de bir zaviyesi), bunlar bir külliye oluşturacak şekilde inşa edilmemiştir. Bu kadının binalarının aynı yerde bir külliye teşkil edecek şekilde inşasına izin verilmemişti ya da O işleyişi esnasında daha masraflı olabilecek bir külliye ziyade daha az harcama gerektiren ferdi binalar inşa ettirmeyi istemişti. Hatta bir binanın inşasını üstlenmektense inşa edilmiş bir binanın işleyişini devam ettirmeyi bu şartlarda daha makul bulan kadınlar da vardı. Yalnız şunu da belirtmek gerekir ki bu hatunlar bina inşasını üstlenebilecek kadar varlıklı olmayan, sadece bu tür kurumlara bağlı

¹⁵ bkz. Hüseyin H. Yaşar, *Amasya Tarihi*, (Ankara; Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 1986), v;1, Tayyib Gökbilgin, *XV. ve XV. Asırlarda Edirne ve Paşa Livasındaki Has-Mukataa, Mülk ve Vakıflar*, (İstanbul: Üçler Basımevi, 1952), *Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve Eski Eserler III, IV*, (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983), F. Th. Dijkema, *The Ottoman Historical Monumental Inscriptions in Edirne* (Belgium: Leiden E. J. Brill, 1977), Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II: Sultan Murad Devri* (İstanbul: Baha Matbaası, 1966).

Bu dönemde merkezileştirilmeye çalışılan eğitim sisteminin ileri gelen ulema ailelerine mensup kadın banîyeler ise yok denecek kadar azdır. Aslında bu şaşılacak bir durum değildir. Bu kadınların eşlerinin de mimari girişimleri sınırlı miktardaydı. Bu dönemde merkezileştirme çabaları sonucu sayısı iyice artan medreselerin inşasında devşirme kökenli aileler ulema ailelerine göre daha önemli bir rol oynamıştır.¹⁸

II. Bayezid devrinde ise, II. Mehmet'in merkezileştirme siyasetinin tersine izlenen bir süreç söz konusudur. Siyasi, sosyal, ekonomik gücün dağılımı daha geniş bir yelpazede gerçekleşmiş, neticede II. Mehmet dönemine göre sayıca daha çeşitli gruplara imkânlar sunulmuştur. Bu devirde Anadolu kökenli ailelerin kadınlarının sayıca az da olsalar mimari girişimleriyle kendilerini görünür kılmaları dikkat çekicidir.¹⁹ II. Bayezid dönemi II. Mehmet'in müsadere ettiği toprakların tekrar toprak sahiplerine iade edildiği bir dönem olarak bilinir. Neticede bu Anadolu kökenli ailelere mensup kadınların mimari girişimleri hem ailelerinin sahip olduğu gücün bir yansıması hem de ailelerinin mimari girişimlerinin tamamlayıcısıdır.

yapabilen kimseler değildi. Yukarıda sözü edilen Selçuk Hatun banîyeliğiyle ön plana çıktığı gibi kutsal ziyaret yerlerinin ihtiyaçları için kurduğu vakıflarla da bilinmekteydi. Selçuk Hatunun bu yöndeki tercihleri dindarlığı ve hayırseverliğinden kaynaklanmış olabileceği gibi, bu devrin siyasi çehresinden de şekillenmiş olması olasılıklar dâhilindedir. Bu tür gelişmeler II Mehmet'in hanedan mensubu kadınları da dahil ettiği merkezileştirme politikasından kaynaklanmaktaydı. Bu kadınların muazzam külliyelerle geniş arazilerde güç sahibi olmasındansa ferdi binalarla küçük alanlarda güç ve prestij sahibi olmasını öngörmüştür.

¹⁸ Devşirme kökenli ailelerin inşa ettirdiği medreselerin ulema ailelerinininkilerle karşılaştırıldığında sayıca daha fazla olduğunu detaylıca görmek için bkz. Ekrem, Hakkı Ayverdi. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri III- IV* (İstanbul, 1974).

¹⁹ Karacabey'in kızı, Çandarlızade İbrahim Bey'in hanımı Şehzade Hundi Hatun bunlardan en bilinenidir. bkz. Hundi Hatun'un vakfiyesi -V.G.M.A - 581/382 (Karacabey'in kızı), İhsan Aydın Yüksel, *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim Devri: 1481-1520* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1983), Hüseyin H. Yaşar, *Amasya Tarihi*, (Ankara; Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 1986), v;1, Tayyib Gökbiçgin, *XV. ve XV. Asırlarda Edirne ve Paşa Livasındaki Has-Mukataa, Mülk ve Vakıflar*, (İstanbul: Üçler Basımevi, 1952), *Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve Eski Eserler III; IV*, (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983).

Osmanlı toplumunun farklı sosyal tabakalarından gelen bu varlıklı kadınlar yukarıda belirtildiği üzere her devirde azalan yahut artan şekilde mimari girişimlerde bulunmuşlardı. Yalnız bunların sayısı, fetret devrini takiben II. Mehmet devrine gelinceye kadar geçen süreç dışında, hanedan mensubu kadınların binalarının sayısını asla aşmamıştır.

Binaların Türleri

Bu dönemin kadın banîyelerinin inşa ettirdikleri binaların türü onların kamusal alandaki görünürlüğü, daha doğrusu güçlerini sergilemelerini etkileyen dikkate değer bir husustur. Ancak onlar güçlerini sergilemekte sınırsız bir özgürlüğe sahip değildi. Çoğu zaman istediklerini değil, izin verileni yapıyorlardı. Daha doğrusu merkeziyetçi politikalar farklı kökenlerden gelen sosyal grupların mimari girişimlerini kontrol altında tutup etkilediği gibi binaların türünü ve ihtişamını da etkilemiştir.

Osmanlı Devlet'inin kuruluş yıllarında Osmanlı hanedanına mensup kadınlar zaviye-imaret türünde binalar yaptırmışlardır. Bu tür binaların varlığı Osmanlı Devlet'inin içinde bulunduğu siyasi, sosyal şartlarla şekillenmiştir. Osmanlı sultanlarının merkezileştirme gayretleri neticesinde ulemanın toplumdaki önemi arttıkça, dervişler kuruluş yıllarındaki muazzam güçlerini kaybetmeye başlamışlardır. Sonrasında ise zaviye-imaret türündeki binaların yerini zaviyeli camiler almıştır. Zaviyeli camiler dervişler kadar ulemaya da hizmet veren kurumlardır.²⁰ Nilüfer Hatun adına I. Murat tarafından yapılan bina zaviye-imaret türünde bir yapı iken, daha sonraki sultanların devirlerinde, I. Mehmet'in annesi Devlet Hatun'un zaviyeli camiinde olduğu gibi zaviyeli camiler ağırlık kazanmıştır.

Öte yandan devletin banîyelerin isteklerini ve tercihlerini, kendi önceliklerine göre şekillendirmekte kullandığı başlıca güç, mali

²⁰ Alioğlu Füsün, "Erken Osmanlı Döneminde İznik Kentinin Fiziksel Gelişimi" *In Essays in Honour of Aptullah Kuran, Çiğdem Kafesçioğlu and Lucienne Thys - Şenocak*, ed.(danışman der.Gülhan Danışman) (İstanbul:Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı,1999), s.90

temellere dayanmaktaydı. Banîyeler gelirlerini bir şekilde devletten sağladıkları için, yaptırdıkları eserlerin türü devletin sağladığı gelirin miktarına göre belirlenmiştir. Yukarıda bahsedilen zaviye-imaret ya da zaviyeli cami türündeki binaların genelde hanedan mensubu kadınlar tarafından yaptırılmış olması bu noktada şaşırtıcı değildir. Bir mescit yahut bir caminin inşası esnasında yapılması gereken harcamalar bir zaviyeli cami veya zaviye-imaret türündeki bir binanın harcamalarıyla karşılaştırıldığında aynı olabilir. Ancak bir hayır kurumunun inşasını üstlenen her banîye bilirdi ki, bu hayır kurumunun işleyişini de sağlayacak nitelikte gelir getiren mülke ihtiyaç vardır. Bu açıdan bakıldığında bu tür zaviyeli cami, zaviye-imaret diye tabir edilen bu kurumlar ferdi camilere yahut mescitlere nazaran daha fazla amaca hizmet ettiğinden, kurumsal olarak işleyişleri sırasında daha fazla harcama gerektirmiş olabilir.

Benzer eğilimler, kadınların yaptırdığı eğitim kurumlarında da yansımalarını bulmuştur. Kadınların yaptırdıkları eğitim kurumları genelde mekteplerden oluşmakta ve medrese yaptırmayı mektep yaptırmaya tercih edenler sadece sayılı birkaç hanedan mensubu kadından oluşmaktaydı. Yalnız bu medreselerin hiçbiri, ulema ailelerinin daha ön plana çıktığı ve medreselerin sayısının hızla yükseldiği II. Mehmet devrinde inşa edilmemiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde kadınların az sayıda medrese türünde bina yaptırmış olması acaba kendi kişisel tercihlerinin neticesi miydi diye düşünmemek kaçınılmazdır. Oysa bunun kadınlara sunulan imkânların da bir neticesi olması oldukça makuldür. Şayet II. Mehmet devrindeki bu tür binaların azlığını onlara sunulan imkânların azlığına bağlarsak, aslında kadınların bu yöndeki tercihlerinin de bu devirde izlenen siyasetten etkilendiği aşikârdır. Kısacası kadınlar bu yöndeki tercihlerini bu devrin siyasetine uydurmak zorunda kalmışlardır.

Medreseler ticari kurumlar gibi gelir getiren veya bir mektep gibi az gideri olan yapılar değildir. Medreselerin günlük ihtiyaçları

mekteplere göre çok daha fazlaydı. Bir medresenin harcamaları hem personeline verilen ücretler hem de medrese öğrencilerinin ihtiyaçları açısından çok daha yüksekti.²¹ Dolayısıyla erken dönemde Osmanlı Devlet'inde daha çok mütevazı girişimleriyle bilinen kadınların banîyeliği genişledikçe medreselerinden ziyade mekteplerinin sayısı artmıştır. Hatta bu mektep türündeki yapılar hanedan kadınları tarafından da inşa ettirilmiş ve II. Bayezid devrinde öylesine yaygınlık kazanmıştır ki, kadınların yaptırdığı en yaygın yapı birimi olan mescit ve cami sayısının bir hayli üstüne çıkmıştır. Ayrıca işaret edilmesi gereken bir başka husus şudur ki herkesin medrese yaptırmasına izin verilmiyordu. Medreselerin işleyişinde izlenmesi gereken hususlara belki başka kurumlara göre daha çok dikkat ediliyordu. Dolayısıyla bir medresenin ders programının binanın kurucusunun istekleri göz önüne alınarak belirlenmesi de muhtemelen bunun bir neticesiydi.²² Bu hususlardan ötürü belki de kadınların bu tür kurumlar inşa ettirmelerine kısıtlı olarak izin veriliyordu.

Kadınların ilk ticari binaları ise II. Mehmet döneminde inşa ettirdikleri hamam ve hanlarla başlamıştır. II. Bayezid döneminde önde gelen banîyelerin hepsi bir han, kervansaray yahut bedesten sahibi değilse de, en azından bir hamam sahibiydi.

Binaların Kentler Arasında Dağılımı

Kadınların nerede bina inşa ettirdiğini ve bina yerini belirleyen şartları tespit etmek kadınların kamusal alandaki konumunu algılamak ve anlamlandırmak açısından önem taşır. Kadınların mimari girişimlerinin yerini belirleyen değişik faktörler mevcuttur. Osmanlı tahtı varislerinin annelerinin binaları oğullarıyla birlikte gönderildikleri sancaklarda yer almıştır. Bunun ilk örnekleri I. Mehmet döneminde başlamış, sonraki yıllarda da devam etmiştir.

²¹ Michael Kiel, *The Monuments of Early and Classical Ottoman Architecture* (Great Britain: Varlorum, 1990), s.132

²² Hüseyin Atay, *Osmanlılarda Yüksek Din Eğitimi*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983), s.78

Öte yandan bu sancaklar bazı devirlerde sadece bir şehzadenin sancakbeyliği döneminde mimari girişimlerinin sergilendiği kentlerden öte, sultanın tahta çıkmasından sonra bir nevi vefa borcunu ödercesine mimari girişimlerini hızlandırdığı yerler olmuştur. Amasya bu açıdan iyi bir örnek teşkil eder. II. Bayezid döneminde 16. yüzyıla kadar ayrıcalıklı bir sancakbeyliği olan Amasya ve çevresinin o tarihe kadar görülmeyen derecede popüleritesi artmıştır. II. Bayezid'in Şehzade Cem'e karşı mücadelesinde başarılı olmasında Halvetiyye tarikatının destekçilerinin önemli bir payı vardı. Halvetiler Şehzade Bayezid'in Amasya'daki sarayının önde gelenlerinden idi.²³ Aslında bunlar II. Mehmet'in toprak politikasından olumsuz yönde etkilenmiş ve sonrasında ona karşı gizli karşıt güçler oluşturmuş gruplarda aktif olarak rol almışlardı. Nitekim II. Bayezid kendi devrinde II. Mehmet'in politikasının tersine müsadere edilen toprakları eski sahiplerine geri vermiştir.²⁴

II. Bayezid'in tahta geçişinden sonra şehzade hanelerinin yakın çevresinde bulunan Halvetiyye tarikatına mensup bu kimseler, II. Bayezid'in tahta geçişini takiben İstanbul'da önemli görevlere getirildiler. Sultan Bayezid'in tahta geçmesinden sonra şehzade hanesinin önde gelenlerini İstanbul'da saray çevresinde önemli görevlere getirmesi alışılabilir bir durumdu. Daha açıkça ifade etmek gerekirse şehzade sancağında müstakbel padişahın etrafında kümelenen gruplar, şehzade tahta geçtiğinde nüfuzlarını payitahta taşıyorlardı.²⁵

Padişah tahta geçtikten sonra Amasya'da muazzam bir külliye yaptırmış ve birçok varlıklı kimseleri bu kentte çeşitli hayır kurumları inşa etmeleri yönünde teşvik etmiştir. Bu devirde yaşanan gelişmelerin yansıması kadınların mimari hamiliğinde de görülmektedir. Bu

dönemdeki kadınların binalarının önemli bir kısmı Amasya'da inşa edilmişti. II. Bayezid'in kadınlarından, Şehzade Ahmet'in annesi Bülbül Hatun, kadınların inşasını üstlendikleri yapıların en görkemlilerinden biri olan bir külliye Amasya'da yaptırmıştı. Ayrıca Amasya'ya bağlı Lâdik'te ise aynı kadının bir camisi ve hamamı bulunmaktaydı.²⁶ II. Bayezid, annesi Gülbahar Hatun adına dönemin en önemli külliyelerinden biri olan, çeşitli kurumlardan müteşekkil külliye de Amasya'da yaptırmıştır.

Açıkça görüldüğü üzere Amasya'nın bu dönemde erkek baniler tarafından arttırılan popüleritesi kadınların mimari faaliyetleriyle daha da genişletilmiştir. Oysaki II. Bayezid'in babası II. Mehmet döneminde mimari faaliyetler çok yoğun olarak İstanbul'da sürdürülürken, kadınların binaları Bursa ve Edirne'de inşa edilmekteydi. (Şekil 1 ve Şekil 2) Aslında bu eğilim kadınların bu iki devirdeki inşa faaliyetlerinin zıt yönde ilerlediğini göstermekten ziyade kadınların yeni fethedilmiş yerlerde mimari girişimlerde bulunmadığını yahut bulunamadığını gösterir.

Kadınların mimari girişimlerdeki bu eğilim Edirne ve Bursa gibi kentlerin yeni fethedildikleri dönemlerde de gözlemlenmiştir. Öte yandan Osmanlı Devlet'ine farklı dönemlerde başkentlik yapan bu kentler kadınların mimari girişimlerinin önemli ölçüde sergilendiği yerlerdi. (Şekil 1 ve Şekil 2) Hatta Bursa kadınların yaptırdıkları hayır kurumlarının harcamalarını karşılamak için Balkanlardan veya çok uzak Anadolu kentlerinden gelir transfer edildiği ve padişah annelerinin binalarını sancaklarda inşa ettirmeye başlamadan önce, binalarını yaptırdıkları kent görünümündeydi. Ancak kadınların buralardaki

²³ Çiğdem Kafesçioğlu. "Constantinople/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Making of the Ottoman Capital" s. 383 yayınlanma aşamasında

²⁴ Halil İnalcık, Donald Quatert, (ed.) *An Economic and Social History of the Ottoman Empire 1300-1914* (Cambridge University Press;1994), s.127

²⁵ Leslie P. Peirce. *The Imperial Harem; Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (New York, Oxford:Oxford University Press,1993), s.46

²⁶ bkz. Bülbül Khatun'un vakfıyesi - V.G.M.A 734 /140, Godfrey Goodwin. *The Ottoman Architecture* (New-York: Thames&Hudson, 1987), Aptullah Kuran. *Early Ottoman Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), *Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve Eski Eserler III, IV*, (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1983), M. Çağatay Uluçay. *Padişahların Kadınları ve Kızları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1980), H. Hüseyin Yaşar, *Amasya Tarihi* (Ankara: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 1986), v;1, İhsan Yüksel Aydın. *Osmanlı Mimarisinde II. Beyazid ve Yavuz Selim Devri:1481- 1520* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1983).

mimari girişimleri, bu yerlerin siyasi, sosyal, ekonomik, dini ağ örgüsünün oluşturulmasından sonra başlamıştır.

İstanbul'un fethinden kısa bir süre sonra hem Osmanlı hanedanına mensup hem de hanedan dışı farklı sosyal tabakalardan gelen beyler birçok mimari girişimde bulunmalarına rağmen, kadınlar o yıllarda sadece birkaç binanın inşasını üstlenmişlerdir. İstanbul'da dikkate değer sayıda kadın, ilk defa II. Bayezid döneminde hayır kurumları yaptırmıştır. (Şekil 3) Bursa ve Edirne ise kadınların yaptırdıkları binalara buraların fethinden çok sonra kavuşmuştur. Bursa ve çevresinde kadınların yaptırdığı binaların ilkleri I. Murat döneminde Nilüfer Hatun ile başlar. Ancak Bursa'nın fethi Orhan Bey zamanında gerçekleşmiş ve onun zamanında hem kendisi hem de o devrin önde gelenleri tarafından birçok kurum inşa edilmiştir. Ayrıca 1361'de Edirne'nin fethini izleyen yıllarda birçok sosyal, ekonomik, dini kurumun inşası gerçekleştiği halde, kadın banîyelerin kendilerini yaptırdıkları kurumlarla kamusal alanda göstermeleri 1430'lardan sonra gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler şunu gösteriyor ki kadınlar yeni fethedilen yerlerde hayır kurumları inşa etmeyi tercih etmemişlerdir ya da buna izin verilmemiştir.

Fetret devrini takiben hanedan mensubu olmayan, Osmanlı toplumunun farklı sosyal tabakalarından gelen kadın banîyelerin mimari girişimleri de aynı tezi doğrular niteliktedir. Bu hatunlar mimari girişimlerinin yerleri hususunda ailelerinin erkeklerine tezat bir tavır göstermişlerdir. Yeni fethedilmiş ya da uç bölgelerden ziyade Osmanlı kurumlarıyla donanmış kentleri tercih etmişlerdir. Bu kadınların ailelerinin gazi, ahi, şeyh, akıncı gibi unvanlarla bilinen erkekleri ise daha çok yeni fethedilen yerlerde ve uç bölgelerde mimari girişimlerde bulunmaları yönünde teşvik edilmişler ve buralarda birçok kurumun inşasını ve işleyişini sağlamışlardır.²⁷ Elbette binaların

hangi kentlerde inşa edildiği kadar kurulmuş oldukları kentlerdeki konumu da önemlidir. Dolayısıyla kadınların binalarının kent içindeki konumunu görmeksizin onların mimari hamiliğinin anlaşılması imkânsızdır.

Binaların Kent İçindeki Konumu

Belirtildiği üzere bu devirde kadınlar binalarını genelde kentlerde yapmışlar ve buralarda görünürlüklerini sağlamışlardır. Kadınlar inşa faaliyetleriyle fethedilen yerlerin kentleşmesinde mevcut düzeni devam ettirmeyi yeğledikleri gibi, kent içinde yeni girişimleri başlattıkları az da olsa rastlanan bir durumdur. Bu binalar hem anıtsal yapı olarak kent silüetine katkıda bulunmuş, hem de kurumsal olarak işleyişi esnasında sağladığı çeşitli imkânları insanların istifadesine sunmuştur.

Kadın banîyelerin bir kentte inşa ettirdikleri binalarıyla, devletin kentleşme hususunda izlediği siyasete paralel bir eğilim göstermeleri çoğu zaman karşılaşılan bir durumdur. Osmanlı sultanları fethedilen kentlerin surlarının dışında yeni yerleşim yerleri oluşturmayı desteklemişlerdir. Bu alanlarda kendileri mimari girişimlerde buldukları gibi başka grupları da bu tür girişimlerde bulunmaları yönünde teşvik etmişlerdir. Bu tür girişimler bir kentin gelişimi için daha geniş alanlar oluşturma gayreti içerisinde yapılmaktaydı.²⁸ Benzer uygulamalar Bursa ve Edirne'nin fethini izleyen zamanlarda da görülmüştür. Bu kentlerin sur dışı alanlarının sultan ve gazi, ahi, derviş unvanlarıyla bilinen gruplar tarafından mimari girişimlerle şenlendirilmesi gayretleri, hanedan mensubu olmayan kadınların mimari faaliyetleriyle de artırılmıştır. Bu kadın banîyeler sur dışında bina yaptırarak bu kentlerin kentleşmesi hususunda izlenen siyasete paralel bir tavır izlemişlerdir. (Şekil 1 ve Şekil 2)

Öte yandan Osmanlı Devlet'inde kadın banîyelerin bir kentte yaptırdıkları binalarla, kentin gelişmesini mevcut olanın dışında farklı

²⁷ Tülay Artan. "Periods and Problems of Ottoman Women's Patronage on The Via Egnatia" in The Via Egnatia Under Ottoman Rule 1300-1699, Elizabeth Zachariadou, ed. (Rethymon; Crete University Press, 1996), s.33

²⁸ Richard Van Leeuwen, *Wakfs and Urban Structure: The Case of Ottoman Damascus* (Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999), s.186

şekillendirdikleri de olmuştur. Bunun en çarpıcı örneği ise II. Bayezid döneminde Manisa'da görülmüştür. Manisa şehrinin merkezi II. Bayezid dönemine kadar Saruhanoğullarının çok daha önceleri yaptırdığı Ulu Cami'dir. II. Bayezid'in oğullarından Şehinşah'ın annesi Hüsnüşah Hatun'un Manisa'da yaptırdığı külliye ile şehrin merkezi değişmiştir. Hüsnüşah Hatun'un külliyesi ile Manisa'nın kentsel gelişiminde önemli bir gelişme yaşanmış, aynı yöndeki gelişme Kanuni Sultan Süleyman'ın annesinin yaptırdığı Hafsa Hatun külliyesiyle daha da artırılmıştır. Osmanlılar bu kenti fethetmelerinden itibaren binalarını Saruhanlıların oluşturdukları aks üzerinde inşa ettirmişlerdi. Oysa Hüsnüşah Hatun'un bu girişimiyle kentin merkezi şehrin kuzeyine doğru kaymıştır.²⁹ (Şekil 4)

Osmanlı kadın banîyeleri kentlerdeki nüfuzlarını sadece inşasını üstlendikleri yapılarla değil bu kurumlar için vakfettikleri mülklerle de genişletmişlerdir. Osmanlıların kuruluş yıllarında kadınlar mülk olarak daha çok kırsal alanlarda bulunan arazilerini vakfetmişlerdir. II. Mehmet döneminden itibaren ticari mülk olarak tanımlanabilecek dükkân, ev, hamam, bedesten gibi gelir sağlayan akarlar ortaya çıkmaya başlamıştır. II. Bayezid devrinde ise bunlar önemli bir orana ulaştığından kadınların ticari alanda varlığını görmek çok daha fazla mümkündür. Bu devirdeki banîyelerin yarısı inşa ettirdikleri kurumlar için dükkânlar vakfetmişti. Elbette bu ticari binaların yahut bunlara vakfedilen mülklerin sayısı kadar kent içindeki yerleri de kadınların mimari alandaki konumlarını etkilemiştir. Bunların en önemli sayılabilecek olanı Hüsnüşah Hatun'un mimari girişimleridir. Hüsnüşah Hatun külliyesinin bir parçası olan Kurşunlu Han'ın inşasını üstlenerek, Manisa'nın kuzeyinde şehrin sonraki yüzyılda daha da çok gelişecek olan çarşısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. 16. yüzyılda

varlığından bahsedilen şehrin üç büyük hanından biri de bu handır.³⁰

Kent içinde bu tür ticari akarların varlığı kadınların inşa ettirdiği kurumlardan istifade eden şehirli grupların sayısını daha da arttırmıştır. Ayrıca ticari binalarıyla çok fazla kentlerin ticari ağına dâhil olamayan kadınlar, yaptırdıkları binalara vakfettikleri ticari mülklerle bu alanda daha fazla görünür olmuşlardır. Bu kurumlarla sunulan türlü imkânlar kadınların sahip olduğu gücün, saygınlığın ve hayırseverliklerinin kamusal alanda gösterilmesini sağlayan önemli bir araç olmuştur.

Sonuç olarak, Osmanlı hanedanından ve Osmanlı Toplumunun farklı sosyal tabakalarından gelen varlıklı kadınların gücünün, hayırseverliğinin en somut göstergelerinden biri olan binalarını ve onlar aracılığıyla sundukları hayır işlerini Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren görmek mümkündür. Ancak şu bir gerçek ki kadınların yaptırdığı binaların hem fiziksel hem de kurumsal açıdan oluşturduğu imaj farklı dönemlerde değişimlere uğramıştır. II. Bayezid döneminde ilk defa gösterişli külliyeler inşa ettirilmiştir. Bu külliyeler Süleyman döneminin çok daha büyük ölçekli anıtlarına geçişin önemli bir aşamasını oluşturur. II. Bayezid döneminin şehzade annelerinin, şehzade sancaklarındaki bu külliye banîyeleri, I. Selim'in annesi Gülbahar Hatun'un Trabzon'daki, I. Süleyman'ın annesi Hafsa Hatun'un Manisa'daki külliyelerinin öncüsü olmuştur. (Şekil 4) Hafsa Hatun kendisinden önceki padişah annelerinden çok daha görkemli bir külliye inşa ettirmiş ve Süleyman dönemi kadınlarının mimari girişimleriyle oluşturdukları ihtişamı paylaşmıştır. I. Süleyman dönemi, kadınların yaptırdığı büyük ölçekli yapıtlardan ziyade bu yapıtların ilk kez imparatorluğun başkentinde yer almasıyla önceki dönemlerden ayrı bir yere konulmaktadır. Özellikle Süleyman'ın hanımı Hürrem Sultan'ın ve Mihrimah Sultan'ın başkentteki anıtları bu noktada dikkate değerdir.

²⁹ Feridun Emecen, "Manisa" DİA, 27(2003):579

³⁰ age, s.76

KAYNAKÇA**Birincil Belgeler****Topkapı Sarayı Arşivi, İstanbul Evrakları**

Topkapı Sarayı Arşivi E.10518

Topkapı Sarayı Arşivi E.11999

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi Vakfiyeler

Gülçiçek Hatun'un vakfiyesi (Yıldırım Bayezid'in annesi) - VGMA- 590

Devlet Hatun'un vakfiyesi (Çelebi Mehmet'in annesi) - VGMA- 746

Esleme Hatun'un (Hacc'ül- haremeyn Emir Beyoğlu Süleyman Bey'in kızı) vakfiyesi - VGMA- 582

Bülbül Hatun'un vakfiyesi (II. Bayezid'in oğullarından Şehzade Ahmet'in annesi) — VGMA. 734 / .140

Hatice Hatun'un (I. Mehmet'in kızı Selçuk Hatun ile İsfendiyoğlu İbrahim Bey'in kızı) vakfiyesi - VGMA.581/376

Selçuk Hatun'un (II. Bayezid'in kızı) vakfiyesi -VGMA.- Defter.608/2

Asude Hatun'un (kethüda hatun) vakfiyesi – VGMA.- 745/ 246

Hüsnüşah Hatun'un (II. Bayezid'in oğullarından Şehzade Şehinşah'ın annesi) vakfiyesi - VGMA/608/1 -211

Gülruh Sultan'ın (II. Bayezid'in oğullarından Alemşah'ın annesi)5815 vakfiyesi - VGMA /617 -136

Hundi Hatun'un vakfiyesi -V.G.M. A - 581/382 (Karacabey'in kızı)

Yayımlanmış BelgelerBerki Ali Himmet. "İslam'da Vakıf: Zağanos Paşa ve Zevcesi Nefise Hatun Vakfiyeleri", *Vakıflar Dergisi*,4 (1958)Barkan, Ömer Lütfi, Ekrem Hakkı Ayverdi (der.), *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 953 (1546) Tarihi* (İstanbul, 1970)Kunter, Halim Baki. "Emir Sultan Vakıfları ve Fatih'in Emir Sultan Vakfiyesi" *V. D.4* (1958)Uluçay, M. Çağatay, *Haremden Mektuplar* (İstanbul, 1956)Tamer, Vehbi. "Fatih Devri Ricalinden İshak Paşa'nın Vakfiyeleri ve Vakıfları" *V.D. 4*(1958)**İkincil Kaynaklar**Abouseif, Doris Behrens, "Qaytbay's Foundation in Medina, the Madrasah, the Ribat and the Dashishah", *Mamluk Studies Review*, 1998,2Adam, Sabra, *Poverty and Charity in Medieval Islam:Mamluk Egypt -1250-1517* (Cambridge University Press:2000)Akbar Nuri, *Osmanlı Yer Adları Sözlüğü* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,2001)Akin, Himmet, *Aydinoğulları Tarihi* (Ankara: Ankara Üniversitesi,1968)Alderson A. D., *The Structure of the Ottoman Dynasty*. (Oxford,1956)Alioğlu, Fusun, "Erken Osmanlı Döneminde İznik Kentinin Fiziksel Gelişimi" *Essays in Honour of Aptullah Kuran* içinde, ed. Çiğdem Kafesçioğlu and Lucienne Thys-Şenocak (danışman der. Günhan Danışman) (İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı,1999)Artan, Tülay, "Periods and Problems of Ottoman Women's Patronage on The Via Egnatia" *The Via Egnatia Under Ottoman Rule 1300-1699* içinde,ed. Elizabeth Zachariadou (Rethymon; Crete University Press,1996)Aslanapa, Oktay, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri* (İstanbul: Üçler Basımevi,1949)

Aslanoğlu, İnci, "Tire'de Camiler ve Üç Mescit" (Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi-Mimarlık Fakültesi, 1978)

Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Fatih Devri Mimarisi*, (İstanbul: Baha Matbaası,1953),*Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri:1451-1481* (İstanbul: Baha Matbaası,1974)*Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murat Devri*(İstanbul: Baha Matbaası,1966)*Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*,(İstanbul: Baha Matbaası,1966)*Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri; Bulgaristan, Yunanistan, Arnavudluk IV* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti,1982)Babinger, Franz, *Mehmed the Conqueror and his Time* (Princeton University Press,1978)Baer, Gabriel, "Women and Wakf: An Analysis of the Istanbul Tahrir of 1546", *Journal of the Israel Oriental Society*,17(1983)Barkan, Ömer Lütfi, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân Ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler -İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler".*V.D.* (1942)Barnes John Robert, *An Introduction to Religious Foundations in the Ottoman Empire*, (Leiden; E. J. Brill,1981)Beldicaanu, Nicoara, *XIV. Yüzyıldan XVI. Yüzyıla Osmanlı Devletinde Tımar* (Ankara: Teori Yayınları, 1985)Blair, S. Sheila, "Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran: The Case of Rashid al-Din" *Oxford Studies in Islamic Art xii :The Court of The Il-Khans 1290-1340* içinde ed. Julian Raby and

- Teresa Fitzherbert (London: Oxford University Press,1996)
- Blake, Stephen R., "Contributors to the Urban Landscape: Women Builders in Safavid Isfahan and Mughal Shahjahanabad", *Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage and Piety* içinde, ed. by Gavin R. G. Hambly (New York: St.Martin's Press, 1999)
- Brubaker, Leslie, "Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Patronage in the Fourth and Fifth Centuries" *Women, Men and Eunuchs* içinde.ed. Liz James (London and New York:Routledge, 1997)
- Cerasi, Maurice M., *Osmanlı İmparatorluğunda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi.*(İstanbul: YKY,1999)
- Cezar, Mustafa, *Mufassal Osmanlı Tarihi*, (İstanbul: Şehir Matbaası, 1958)
- Cormack, Robin,*The Byzantine Eye : Studies in Art and Patronag.* (London:Variorum Reprints,1989)
- Crane, Howard, "Notes on Seldjuq Architectural Patronage in Thirteenth Century Anatolia" içinde, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 36 (1993)
- "The Otoman Sultan's Mosques; Icons of Imperial Legitimacy" *The Ottoman City and Its Parts* içinde,ed. by Irene A. Bierman Rıfaat A. Abou-El-Haj, Donald Preziosi (New-York, New Rochelle; Aristide D.Coratzo, 1991)
- Creelius, Daniel, "The Wakf of Muhammad Bey Abu Al-Dhahab in Historical Perspective",*International Journal of Middle East Studies*,23 (1991)
- "The Organization of Wakf Documents in Cairo" ,*Middle East Studies* 2(1971)
- Çelebi, Amil, (der.) *Ramazaname*. Atatürk Üniversitesi Kitaplığı, Yazmalar Bölümü/408 (Tercüman 1001 Temel Eser 22)
- Demetriades, Vassilis, "Vakıfs along the Vıa Egneta" *The Via Egneta Under Otoman Rule; 1380-1699* içinde,ed. Elizabeth Zachariadou, (Rethymnon; Crete University Press, 1996)
- Devellioğlu Ferit, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat* (Ankara: Aydın Kitabevi,1999)
- Dijkema, F.Th., *The Ottoman Historical Monumental Inscriptions in Edirne* (Belgium: Leiden E. J.Brill, 1977)
- Devellioğlu Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, (Ankara: Aydın Kitabevi, 1999)
- Divitçioğlu, Sencer, *Asya Üretim tarzı ve Osmanlı Toplumı* (Kırklareli-Vize,1981)
- Durukan, Aynur, " Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Banıyeler", *Sanat Tarihi Dafterleri*, 5(2001)
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi I, (İstanbul; Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı,1993)
- Emecen, Feridun, *XVI. Asırda Manisa Kazası* (Ankara; Türk Tarih Kurumu Basımevi,1989),
- "Manisa" *DİA*,27(2003)
- Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar* (İstanbul: CHP Manisa Halkevi Yayınları,1950)
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3* (İstanbul: YKY,1999)
- Eyice, Semavi, "*İlk Osmanlı Devri'nin Dini -İctimai Bir Müessesesi, Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler*" (İstanbul: Sermet Matbaası,1963)
- Faroqhi, Suraiya, *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia;Trade,Crafts and Food Production in An Urban Setting, (1520-1650)* (Cambridge; Cambridge University Press, 1984)
- "XV. ve XVI. Yüzyıllarda Orta Anadolu'da Şeyh Aileleri" *Türkiye İktisat Tarihi Seminerleri*, 13 içinde (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1975)
- Fay, Mary Ann, "Women and Wakf:Property,Power and the Domain of Gender," *Middle Eastern Women in the Early Modern Era;Women in the Otoman Empire* içinde, (New York, Köln:Brill Leiden, 1997)
- Fernandes, Leonor,"Mamluk Architecture and The Question of Patronage", *Mamluk Studies Review*, 1997
- Gerber, Haim, "The Wakf Institution in Early Otoman Edirne", *Asian and African Studies*, 17(1983)
- Gökbilgin, Tayyib, *XV. ve XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livasındaki Has-Mukataa, Mülk ve Vakıflar* (İstanbul: Üçler Basımevi,1952)
- "Edirne" *İ.A.*, 4 (1988)
- "Tokat" *İ.A.*, 12 (1979)
- "15. ve 16. Asırlarda Eyalet-i Rum" *V.D.* 6 (1995)
- "Edirne Hakkında Yazılmış Tarihler ve Enis-ül Müsamirin" , *Edirne, Edirne'nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı Kitabı* içinde. (Ankara: Türk tarih Kurumu Basımevi, 1993)
- "Edirne Şehrinin Kurucuları", *Edirne, Edirne'nin 600. Fetih Yıldönümü Armağan Kitabı* içinde.(Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993)
- Goffman, Daniel, *The Ottoman Europe and Early Modern Europe*, (Cambridge University Press; 2002)
- Goodwin, Godfrey, *The Ottoman Architecture* (New York: Thames&Hudson, 1987)
- "Konya"E.I, 5(1979)
- Grabar, Oleg, *The Shape of the Holy; Early Islamic Jerusalem* (Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1996)

- Güler, Mustafa, *XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Osmanlı Devletinde Haremeyn Vakıfları ve Ehemmiyeti* (Phd. Thesis) (İstanbul,1999)
- Gümüşçü, Osman, *XVI. Yüzyılda Larende (Karaman) Kazasında Yerleşme Ve Nüfus* (Türk Tarih Kurumu; Ankara, 2001)
- Güran, Ceyhan, *Türk Vakıflarının Gelişimi ve İstanbul Hanları Mimarisi* (Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1976)
- Griswold, William J., "A Sixteenth Century Ottoman Pious Foundation", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 27, Part:2
- Haarmann, Ulrich, "Islamic Duties in History", *The Muslim World*, 68,1978
- Hill, Barbara, "Imperial Women and the Ideology of Womanhood in the Eleventh and Twelfth Centuries", *Women, Men and Eunuchs* içinde (London and New York:Routledge, 1997)
- Hillenbrand, Robert, *Islamic Architecture: Form, Function, Meaning*. (New York:Columbia University Press, 1974)
- Hoexter, Miriam, "Huquq Allah and Huquq Al-Ibad As Reflected In The Waqf Institution" *Jerusalem Studies in Arabic and Islam(JSAI)* 19, (1995)
- "Wakf Studies in the Twentieth Century :The State of the Art", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*,41(1998)
- Humphreys, Stephen R., *Islamic History* (London:I B Tauris and G.Ltd.1991)
- "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas*,11(1994)
- "The Expressive Intent of The Mamluk Architecture of Cairo: A Preliminary Essay", *Studia Islamica*, 35(1972)
- Işın, Ekrem, "Tarikatların İstanbul'da Gündelik Hayatı Şekillendirmesi" *İstanbul Armağanı III, Gündelik Hayatın Renkleri* içinde (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi,1997)
- İnalçık, Halil, *The Ottoman Empire; Conquest, Organization and Economy -Collected Studies* (London: Varlorum Reprints, 1978)
- İnalçık, Halil and Donald Quatert (ed.), *An Economic and Social History of the Ottoman Empire; 1300-1914*, (Cambridge University Press;1994)
- The Ottoman Empire; The Classical Age 1300-1600* (London: Phcenix,1994)
- The Ottoman Empire; Conquest, Organization, Economy Collected Studies*, (London: Variorum Reprints, 1978)
- "Policy of Mehmed II in Istanbul Toward The Greek Population of Istanbul and The Byzantine Buildings of The City" *Dumbarton-Oaks Papers*, 23-24, (1969-970)
- James, Lız, "She for God Only?Empresses as Religious Patrons" , *Empresses and Power in Early Byzantium* içinde.(New York:Leicester University Press, 2001)
- Kavallo, Sandra, *Charity and Power in Early Modern Italy* (Cambridge University Press:1995)
- Kafadar, Cemal, *Between Two Worlds:The Construction of Ottoman Stat*, (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995), p.140-141
- Kafesçioğlu Çiğdem, *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Making of the Ottoman Capital* yayınlanma aşamasında.
- Kara, Mustafa, "Bağdat'tan Bursa'ya Bir Yol:Eşrefiyye", *Journal of the History of Sufism*, I-II (İstanbul, 2000), 400
- Karamanlı Hekim Beşir Çelebi'nin Edirne Tarihçesi ve Çirmen Sancakbeği Karaman Beğ*. Ali Gülcan tarafından transkript edilmiştir. (1978)
- Karakaya, Enis, and Çobanoğlu Ahmet Vefa. "Ishak Pasha" *DİA*,22 (İstanbul,2000)
- Kozłowski, C. Gregory, "Private Lives and Public Piety:Women and The Practise of Islam in Mughal India", *Women in the medieval Islamic World:Power, Patronage and Piety* içinde,ed. by Gavin R. G. Hambly (New York:St. Martin's Press, 1999)
- Kiel, Michael, *The Monuments of Early and Classical Ottoman Architecture* (Great Britain: Varlorum, 1990)
- Konyalı, İbrahim Hakkı, "Bir Hüccet İki Vakfiye", *Vakıflar Dergisi*, 6, 1965
- Abideleri ve Kitabeleriyle Karaman Tarihi* (İstanbul: Baha Matbaası, 1967)
- Korkmaz, Fatma, *Selçuk Hatun Vakıfları* (Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi,1997)
- Kozłowski, Gregory C., "Private Lives and Public Piety: Women and the Practise of Islam in Mughal India", *Women in the Medieval Islamic World:Power, Patronage and Piety* içinde,ed. Gavin R. G.Hambly (New York: St.Martin's Press, 1999)
- Kuban Doğan, "Anadolu Türk Şehri Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler", *V.D* (1968):60
- Kuran, Aptullah, *Early Ottoman Architecture* (Chicago : University of Chicago Press, 1968)
- Lapidus Ira M, "Mamluk Patronage and The Arts in Egypt: Concluding Remarks", *Muqarnas*,1984
- Leeuwen Richard Van, *Wakfs and Urban Structure: The Case of Otoman Damascus* (Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999)

- Leiser Gary, "The Endowment of the Al-Zahirıyya in Damascus", *Journal of the Economic And Social History of the Orient*, 27, 1984
- Mehmed Süreyya, *Osmanlı Devletinde Kim Kimdi: Osmanogulları I* (Ankara: Küğ Yayını,1969)
- Meriwether, L.Margaret, "Women and Wakf Revisited: The Case of Aleppo, 1770-1840"
Middle Eastern Women in the Early Modern Era: Women in the Otoman Empire içinde,ed. Madeline Zilfi (New York and Köln:Brill Leiden,1997)
- Muir, William, *The Mameluke or Slave Dynasty of Egypt A.D. 1260-1517* (Amsterdam; Oriental Press, 1968)
- Patterson, Catherine F., *Urban Patronage in Early Modern England*, (California, Stanford: Stanford University Press, 1999)
- Pekolcay, A. Necla - Abdullah Uçman "Eşrefoğlu Rumi" *DİA*, 11, 1995
- Peri, Oded, *Christianity Under Islam in Jerusalem: The Question of Holy Sites in Early Ottoman Times* (Leiden.Boston.Köln:Brill, 2001)
- "Wakf and Ottoman Welfare Policy", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 35(1992)
- Petry Carl F. , "A Paradox of Patronage During the Later Mamluk Period", *Muslim World*, 73(1983)
- Pierce, Leslie, *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (New York:Oxford University Press (1993)
- Morality Tales ;Law and Gender In the Otoman Court of Aintab* (Berkeley, Los Angeles,London:University of California Press, 2003)
- "The Family As Faction: Dynastic Politics In The Reign of Süleyman", *Solman Le Magnifique Et Son Temps (Süleyman The Magnificent And His Time* içinde (Paris;1992, Acts Of The Parisian Conference- Galeries nationales Du Grand Palais 7- 10 March 1990)ed. Gilles Veinstein
- Repp, Richard, "Some Observations on the Development of the Ottoman Leraned Hierarchy", *Scholars, Saints and Sufis* içinde, ed. Nikki R.Keddie (Berkeley, Los Angeles, California:University of California Press,1972)
- Savaş Saim, *Bir Tekkenin Dini ve Sosyal Tarihi; Sivas Ali Baba Zaviyesi* (İstanbul; Dergah Yayınları,1992)
- Singer, Amy, *Constructing Ottoman Beneficence-An Imperial Soup Kitchen in Jerusalem* (State University of New York Press,2002)
- Stephan St. H. " An Endowment Deed of Khasseki Sultan, Dated 24 Mayıs 1552", *Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine* 10 (1944)
- Şehsuvaroğlu, Bedi N., "Edirne Fatih Devri Eserlerine Kısa Bir Bakış ve Sitti Hatun Camii", *V.D.*,5,1962
- Şimşirgil, Ahmet, *Osmanlı Taşra Teşkilatında Tokat (1455 -1574)*Ph. D. Diss. (Marmara Üniversitesi, 1990)
- Şenocak, Lucienne Thys-, "Yeni Valide Mosque at Eminönü" *Muğarnas* (1995)
- Tabbaa, Yaser, *Contructions of Power and Piety in Medieval Aleppo.*(Pennsylvania State University Press ,(1997)
- Tanman, Baha, "Emir Sultan Külliyesi", *DİA* 11 (İstanbul, 1995)
- Tokluoğlu, Faik, *Tire* (Tire: Şehir Matbaası,1964)
- Türkiye'de Vakıflar ve Abideler ve Eski Eserler III; IV,*(Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü,1983)
- Tolmacheva, Marina, "Female Piety and Patronage in the Medieval Hajj", *Women in the Medieval Islamic World* içinde,ed. Gavin R. G. Hambly, (New York: St. Martin's Press, 1999)
- Uluçay M. Çağatay, *Padişahların Kadınları ve Kızları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu,1980)
- Manisadaki Saray-ı Amire ve Şehzadeler Türbesi* (İstanbul; Resimli Ay Matbaası, 1941)
- Ülken Hilmi Ziya, *Vakıf Sistemi ve Türk Şehirciliği V.D*, IX, (1971)
- Ünver, A. Süheyl, *Hızır Bey Çelebi, Hayatı ve Eserleri* (İstanbul: Numune Matbaası, 1944)
- Wolper, Ethel Sara, "The Politics of Patronage:Political Change and The Construction of Dervish Lodges in Sivas", *Muğarnas*, 12 (1995)
- Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* (İstanbul: Y KY,1999)
- Yaşar, Hüseyin H., *Amasya Tarihi*, (Ankara; Amasya Belediyesi Kültür Yayınları,1986),v;1
- Yüksel, İhsan Aydın, *Osmanlı Mimarisinde II. Beyazid ve Yavuz Selim Devri:1481-1520* (İstanbul: İstanbul Fethi Cemiyeti,1983).
- Yürekli, Zeynep, "The Sufi Convent of Sokullu Mehmed Pasha in İstanbul".*Muğarnas*, 20 (2003)
- Zachariadou, Elizabeth A. , (ed.) *Osmanlı Beyliği 1300-1389* (İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı)

Kısaltmalar

DİA İslam Ansiklopedisi (Diyanet İşleri Bakanlığı)

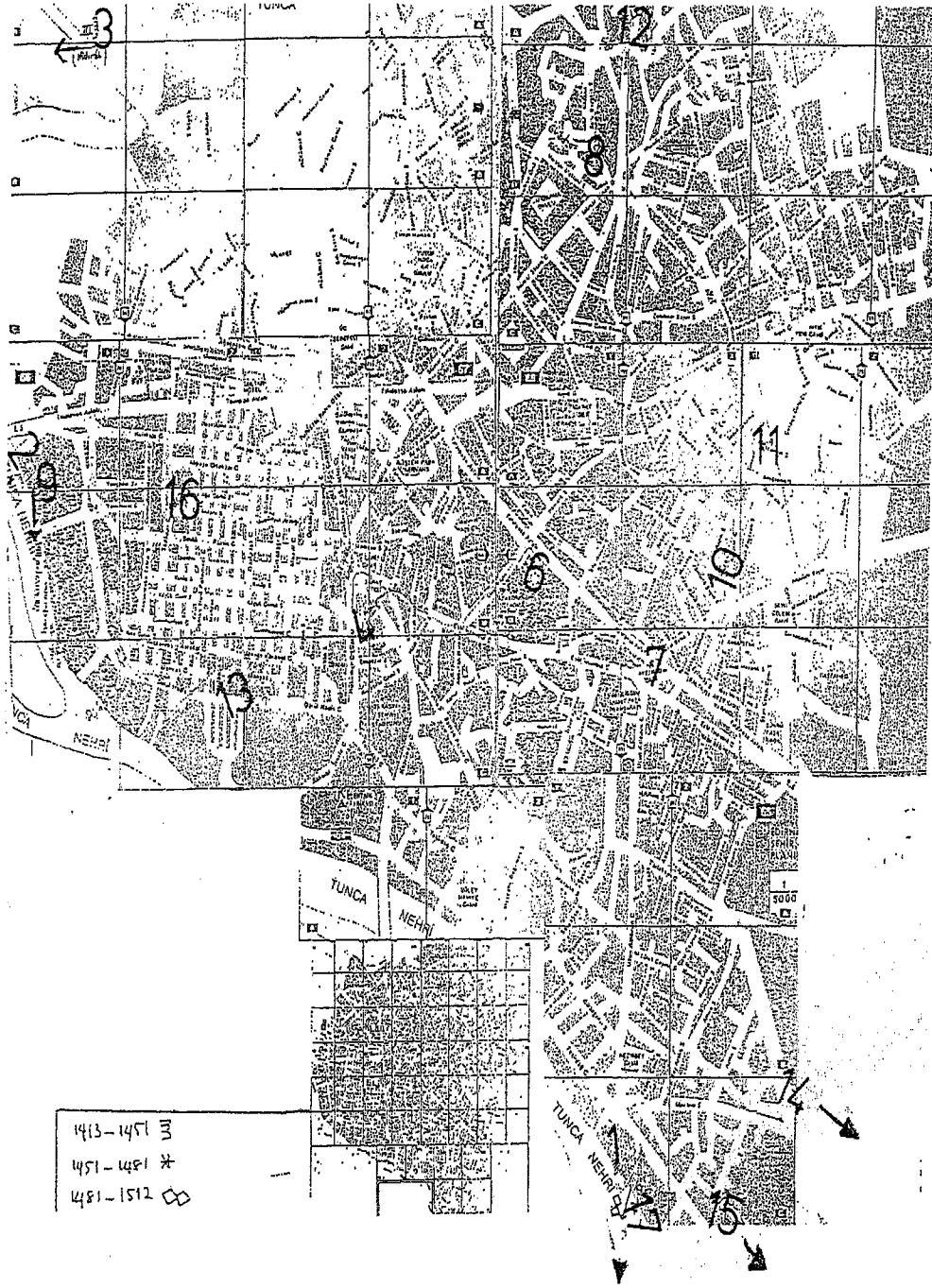
E.I Encyclopaedia of Islam

İ.A. İslam Ansiklopedisi

V.D Vakıflar Dergisi

VGMA Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

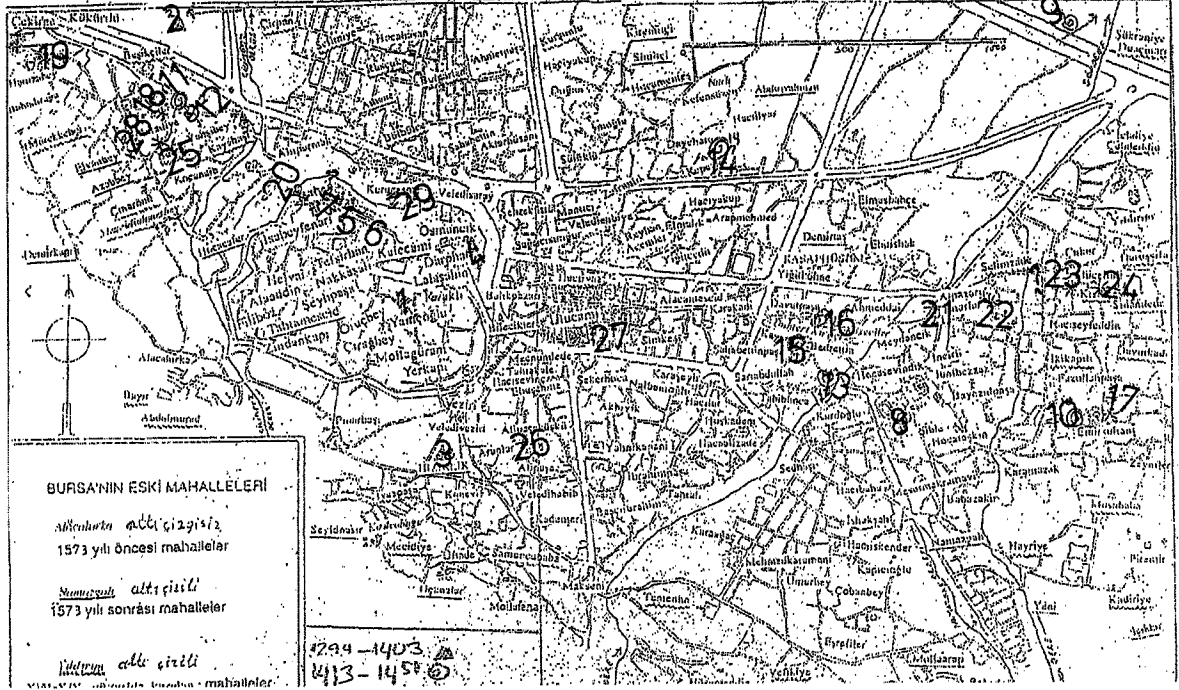
TSAE Topkapı Sarayı Arşivi, Evrak



Şekil 1:Edirne Kent Planı: Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların İnşa Ettirdiği Binalar (Kentin Planı Ratip Kazancıgil, Edirne Mahalleleri Tarihçesi 1529-1992 [İstanbul:1992]'den alınmış ve kadınların binaları yerleştirilerek yeniden düzenlenmiştir.)

Edirne'de Kadınların Binaları (1299-1403)

- 1-Bezirci Hatun Mescidi 2- Zen-i Saruca Mescidi 3- Tur Paşa Hatun Camii 4-Fatma Hatun Camii
 5-Selçuk Hatun Mescidi 6- Sitti Sultan Camii 7- Ayşe Kadın Camii 8- Gülbahar Hatun Camii 9- Selçuk Hatun Mescidi
 10- Zen-i İbrahim Paşa Camii 11- İbrahim Paşa Hamamı 12- Daye Hatun Camii (II. Mehmet 'in dayesi)
 13- Daye Hatun Kervansarayı 14- Daye Hatun Hamamı (Çorlu'da) 15- Fatma Hatun Mescidi (Malkara'da) (1481-1503)
 16- Kazasker Hamamı 17- Ayşe Hatun Mektebi ve Mescidi



Şekil 2: Bursa Kent Planı: Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların Bursa'da İnşa Ettirdiği Binalar (Kentin Planı Raif Kaplanoğlu. Bursa'da Yer Adları Ansiklopedisi [İstanbul:1996]'dan alınmış ve kadınların binaları yerleştirilmiştir.)

Bursa'da Kadınların Binaları (1299-1403)

- 1- Nilüfer Hatun Tekkesi 2-Nilüfer Hatun Türbesi 3-Hıdırlık Mescidi
- 4- Zarbhanne Mescidi (Büyük olasılıkla surların içinde bulunmaktaydı.) 5- Gülçiçek Hatun İmaret 6-Gülçiçek Hatun Türbesi (1413-1451)
- 7- Gülçiçek Hatun Medresesi 8- Devlet Hatun Türbesi 9- Hatice Hatun Mescidi 10- Hundi Hatun Zaviyesi,
- 11- Hatuniye Türbesi 12- Hatuniye Mektebi 13- Selçuk Hatun Mescidi 14- Daye Hatun Mescid (I. Mehmed'in dayesi)
- 15- Hafsa Hatun (Bedrüddin Mescidi) 16- Kirişi Kızı Mescidi (1451-1481)
- 17- Hatice (Hanım) Sultan Mektebi 18-Ebe Hatun Kümbet 19- Mıhraplı Köprü 20- Selçuk Hatun Tabhanesi
- 21- Sitti Hatun (Kanberler) Mescidi (Oruç Bey'in kızı) 22- Sitti Hatun (Kanberler) Mektebi
- 23- Fatma Hatun Mektebi (Muallimhanesi**) 24- Fatma Hatun Mescidi 25- Gülşah Hatun Türbesi
- 26- Duhteri Şeref Mescidi (1481-1512)
- 27- Şehzade Hundi Hatun Muallimhanesi **(Mektebi) 28- Şirin Hatun Türbesi 29- Aynışah Hatun Mektebi



Şekil 3: İstanbul Kent Planı: Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların Bursa'da İnşa Ettirdiği Binalar (Kentin Planı Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskânı ve Nüfusu* [Ankara: 1958]' den alınmış ve yeniden düzenlenmiştir.)

İstanbul'da Kadınların Binaları

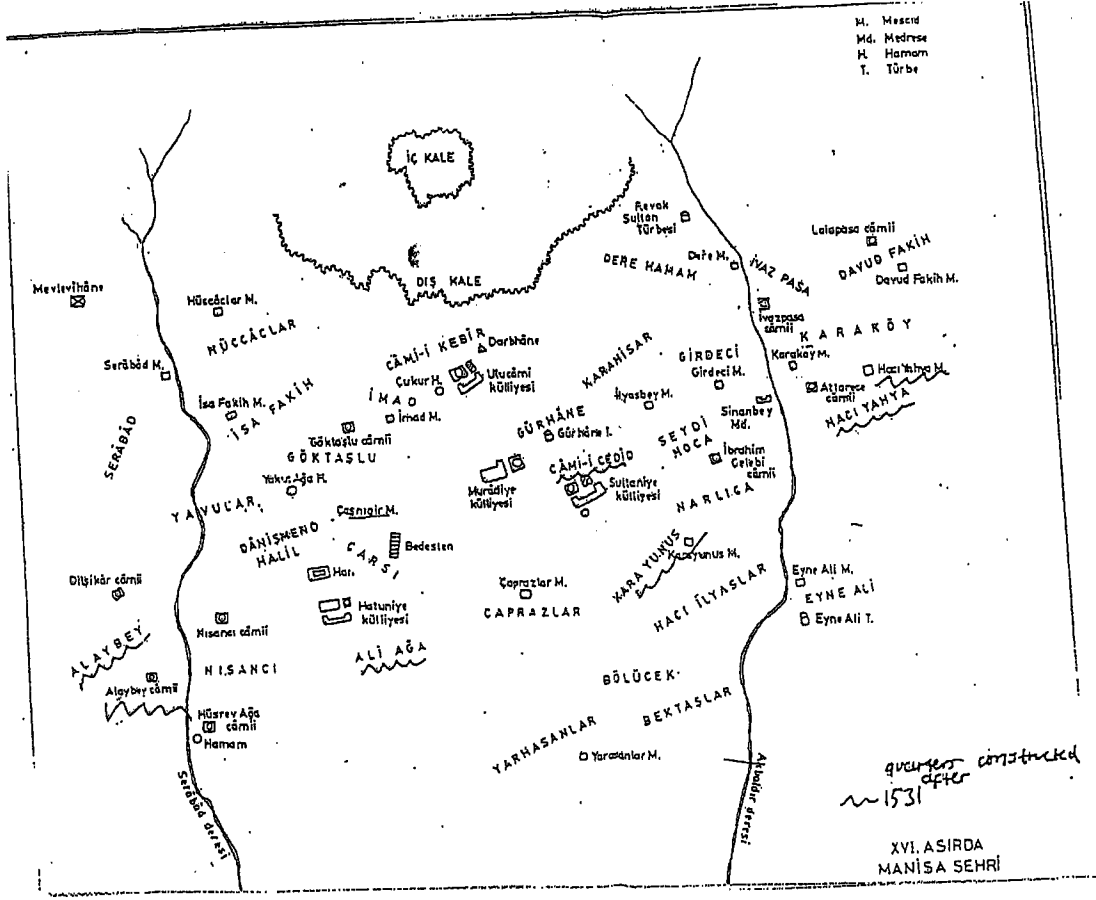
(1451-1481)

1-Daye Hatun Camii 2-Daye Hatun Mescidi 3- Daye Hatun Türbesi 4- Gülbahar Hatun Türbesi 5-*Hızır Bey Camii? Hacı Hatun Camii? 6-Hacı Kadın Hamamı 7-Keyci Hatun Mescidi 8-Selçuk Hatun Mescidi 9-Hacı Kadın Camii 10-*Mihrinaz Hatun Mescidi (Karagümrik'de)

(1481-1512)

11-*Asude Hatun Hamamı (Mevlana Gurani Mahallesi'nde. II.Mehmed devrinde aynı isimle bilinen üç mahalle vardı.) 12-Asude Hatun Mektebi 14-Aişe Hatun Muallimhanesi** 15-Aişe Hatun Muallimhane**? (Mahmud Bey'in kızı) 16-Aynışah Hatun Mektebi (II: Bayezid'in torunu) 17-*Hani Hatun Muallimhanesi** 18-Hatice Hatun Külliyesi (Edirnekapı yakınlarında bir mescidi, mektebi ve hamamı vardı. Büyük olasılıkla bunlar bir külliyeinin parçalarını oluşturuyordu.) 19-Melek Hatun Mescidi 20-Selçuk Hatun Hamamı 21-*Kumru Hatun Muallimhanesi** (*Bu binaların yerleri belirlenememiştir.)

(** Erken Dönemde Osmanlı Devleti'nde mektep ve muallimhane aynı işlevi yapan kurumlardır.)



Şekil 4: 16. yüzyılda Manisa kent planı (Feridun M. Emecen, *XVI. Asırda Manisa Kazısı*, [Ankara 1989]'dan alınmıştır).

16. Ve 18. Yüzyıllar Arasında Avrupa ve Osmanlı Münasebetleri Neticesinde Osmanlı Kültür ve Sanatının Avrupa Toplumunu Üzerinde Gösterdiği Etkileşimlerden Bazı Örnekler

The examples reflecting the Ottoman cultural influence on European society as a result of interactions between 16th to 18th centuries.

Banu Bilgicioğlu* (M.A.)

The rise of the Turks in military and political fields continued in cultural, social and artistic fields. The change in cultural and social events the Ottoman state initiated in European society did not appear suddenly but was provoked by political and economical reasons. In the 15.th century, European society started to be interested closely with the Ottoman state and culture. The rapid development in diplomatic and commercial relationships influenced positively the cultural relations. As a result of the relations developed by ambassadors, a great number of tradesmen, travellers, holy men, diplomats, scientists, writers, architects and artists/painters came to Ottoman lands. The relations between the two societies resulted in a mutual influence. By time, Turkish influence could be seen in European cultural, social and daily life and also in every domain of art. Turkish influence expanded and entered even in novels, poems, theatre pieces, opera and ballet. In countries like Germany, England or Poland it was common to see Turkish kiosks in public parks or gardens. In some European countries there were examples of Turkish hamams (bath houses) and coffee shops. In house interiors, it was wide spread to have a Turkish room or to have decorated the whole interior in Turkish style. It was frequent to see aristocratic or common people walking through the streets wearing Turkish clothes/ a Turkish outfit.

* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Turizm Rehberliği Bölümü Öğretim Görevlisi.

Toplumlar arası iletişimde sanat ve kültür alanındaki etkileşimler son derece olağandır. Kültür tarihi araştırmalarındaki yoğunluk arttıkça, coğrafi konumları değişik olan Doğu ile Batı'nın ayrı kültürlerle kendilerini ifade ettikleri bilinmekle birlikte, her iki topluluğun bir sentez içerisinde birbirlerini etkilemiş oldukları da kabul görmektedir.

Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) İstanbul'u almasıyla başlayan Türkler'deki yükseliş çizgisi, Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde doruk noktasına ulaşır. İki kez Viyana'yı kuşatacak kadar Avrupa içlerine sokulan Osmanlılar, hemen hemen Doğu Avrupa'nın tamamına hakim olmuştur¹. Siyasî ve askerî alandaki üstünlüklere ekonomik zenginlikler de eklenince, adeta İslâmiyet'in merkezi sayılan Osmanlılar'ın tarih içerisindeki etkinliği artarak kendini göstermeye başlar. Türklerin yükseliş çizgisinin sadece askerî, siyasî alanlarla sınırlanmayıp buna paralel olarak kültür, sanat ve de sosyal alanlarda da devam ederek, bugün dahi dünyayı hayran bırakacak yüksek bir medeniyetin mimarı olduklarını ifade edebiliriz. Tüm bu gelişmeler neticesinde Türkler doğrudan doğruya Avrupa ile ilişki kurmuş; böylece bu yakın temas, ayrı kültür yapısına sahip toplumların karşılıklı etkilenmelerine yol açmıştır. Bu karşılıklı tesirin 18. yüzyıla kadar serbest ve münferid kültür değişimi şeklinde devam ettiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada Osmanlı kültür ve sanatının Avrupa ülkelerinde görülen etkilerinden bazı örnekler verilmiştir; kültür ve sanat alanındaki yansımalar ele alındığı için siyasî ilişkilere fazlaca yer verilmemiştir².

Osmanlılar'ın Avrupa toplumu üzerinde gösterdiği etkileşim alanlarını genel olarak şu başlıklar altında sıralayabiliriz:

-Ticari alışverişle birlikte küçük el sanatlarında görülen etkiler

- Mimarideki etkiler,
- Edebiyattaki etkiler,
- Resimdeki etkiler,
- Giysideki etkiler,

16. yüzyılda Türklerin Viyana, Macaristan içlerine kadar sokulması yeni koşulları beraberinde getirmiş; Osmanlılar'ın Avrupa devletleri üzerindeki etkileme sürecini hızlandırmıştır. Aslında bu sürecin Edirne'nin alınışından itibaren, Türklerin Avrupa'ya sokulma politikasıyla başladığını söyleyebiliriz. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ülkeleri ile olan politik, askerî, ekonomik, sosyal ve de kültürel temasları farklı geliştiğinden, İmparatorluğun Avrupa devletleri üzerindeki kültür ve sanat alanındaki etkileşimleri de doğal olarak değişik sebepleri doğurmuştur.

Bugünkü Balkan devletlerini topraklarına katan Osmanlılar buralarda hem mimari hem de sanatsal etkiler göstermiştir. Doğrudan Osmanlı topraklarına katılmayan ancak, Osmanlı İmparatorluğu'nun politik ve askerî etki alanına giren Polonya (Lehistan) ve Romanya gibi ülkelerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu ile politik ticari ilişkileri olan Fransa, İngiltere, Hollanda, Avusturya ve de İtalya'da (özellikle de Venedik) Osmanlı eserlerinin yayılım nedenlerini farklı bir sebebe dayandırmaktadır. Bu ülkeler arasında Venedik ve Avusturya Osmanlı İmparatorluğu ile sınırları olması açısından Avrupa ülkeleri arasında ayrı bir yer tutar. Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili Avrupa'da yayılan haberlerin kaynağı genellikle Viyana ve Venedik çıkışlı olmuştur³. Venedik ile 14. yüzyıldan itibaren ticari ilişkiler artmış, bu şehirde Osmanlı tüccarları için Fondaco dei Turchi denilen bir tür kervansaray ayrılmıştır⁴. Avusturya'nın Osmanlı İmparatorluğu ile bazı bölgelerde aynı politik ve askerî hakları iddia etmeleri sonucunda birçok bölge iki imparatorluk arasında sık sık el değiştirmiştir. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu I. ve II. Viyana kuşatmaları (1529 ve 1683) sebebiyle Avusturya ile devamlı ve zorunlu askerî ilişkiler içerisinde bulunmuştur. Bu nedenle, Avusturya'da bulunan Osmanlı eserlerinin diğer Avrupa ülkelerine göre dağılım nedenleri çeşitlilik ve farklılık göstermektedir. Osmanlı ordusunun değişik sınıflarını oluşturan grupların silah, bayrak, çadır gibi askerî malzemeleri, 19. yüzyıldan beri Viyana'da koleksiyonlar

oluşturmuştur. Öte yandan 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'da girdiği savaşlar ve yenilgiler, bu bölgelerde yoğun bir biçimde Osmanlı askerî eserlerinin dağılmasına olanak sağlamıştır. Güney Almanya'da Bavyera bölgesi ve Avusturya, Osmanlı askerî malzemenin çokça bulunması bakımından diğer Avrupa ülkeleri arasında ayrıcalıklıdır⁵.

Hiç kuşkusuz Osmanlı İmparatorluğu gücünün doruğunda olduğu dönemlerde dünya devletleri üzerinde etkin bir politikaya sahiptir. Siyasî ve sosyal alanda Osmanlılar'ın Batı'ya tesirlerini, özellikle 16.yüzyılda görmek mümkündür⁶. Türk siyasî ve askerî gücü Batı'da önemli bir değişiklik meydana getirmiştir. Bu siyasî değişiklikler de Türkler ve Batı arasında kültür alış-verişine zemin hazırlamıştır⁷. Çok yönlü kurulan ilişkiler neticesinde artık, Avrupa'da kültürel, sosyal ve günlük yaşantıyla birlikte sanatın hemen her dalına Türk esintileri girerek, Türkler gibi yaşamak, Türkler gibi giyinmek ve evleri Türk dekoratif unsurlarıyla döşemek olağan hale gelmiştir. Zamanla Avrupa'da Türk modası yaygınlaşır. Bilhassa Fransa'da "Turquerie" cereyanları çok etkili hale gelmiştir. Evlerinde Türk köşesi buldurmamayan sosyete mensuplarına gerici nazarıyla bakılırdı⁸. Öte yandan Şark eğlenceleri, Şark oyunları moda olmuştur. Akdeniz'deki Türk korsanlarının maceraları çocuk kitaplarına girerken, Türk tiplerini ve resimleri çocuk oyunlarına yansımıştır. Bunlar arasında satranç oynayan Türk, sihirbazlık yapan kurnaz Türk görüntüleri sayılabilir⁹. Türk teması romanlara, şiirlere, tiyatro oyunlarına, piyeslere, müzikli opera ve bale oyunlarına kadar yayılmıştır. 16. ve 17. yüzyıl boyunca Osmanlı mehterhanesi, müzik bakımından olduğu kadar çeşitli müzik aletleriyle de Batı müziğini etkilemiş ve bu etkileyiş, bazı Türk müziği aletlerinin Batı bando ve orkestralarında da bir süre oldukları gibi yer almalarına ve Batı bestecilerin Türk tarih ve kültüründen esinlenerek geniş çapta eserler yazmalarına yol açmıştır¹⁰. Avrupa ordularında görülen askerî bando Osmanlılar ile başlamıştır¹¹.

18. yüzyıla gelindiğinde Avrupalılar'ın Türkler'e bakış açısının değişerek, korku unsurunun hemen hemen yok olduğu anlaşılır. Bunda, Türkler adına başarısızlıkla sonuçlanan 1683'teki Viyana kuşatması etkisi büyük olmuştur. Ayrıca bu yüzyılda Avrupa'da aydınlanma çağı da başlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde Türkler ve Türkiye hakkındaki konulara duyulan merak yeniden hız kazanmıştır. Mimari, süsleme sanatı, kıyafet ve müzikte özellikle Batı klasik müziğinin kimi temalarında Türk esintilerine rastlamak mümkündür. Beethoven, Mozart ve Haydn gibi klasik müzik bestecileri, mehterin etkisini eserlerine yansıtılmışlar; Beethoven'ın 9. senfonisinin son bölümünde ve Mozart'ın Türk Marşı'nda bu izler görülmektedir.

Bu yüzyılda Osmanlı eserlerinin Avrupa'daki dağılım nedenlerinin yeni sebeplere dayandığını görmekteyiz. Avrupa'daki sosyal ve kültürel gelişmeler sonucu ilerleyen bilimsel araştırmacılık ve Doğu'yu görme, tanıma arzusuyla yapılan geziler sonucu, bu ülkelerden getirilen malzemelerin özel koleksiyonlara yayılması, Osmanlı eserlerinin dağılım nedenleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Böylece daha önceleri gelişmiş bir endüstriden yapılan ithalat biçiminde Avrupa'ya yayılan Osmanlı eserleri, 18. yüzyıldan sonra daha çok bu bölgelerde değişik amaçlar için bulunan kişilerin ülkelerine geri götürdükleri parçalardan oluşmaya başlamıştır¹².

Türklerle ilgili eserlerin yabancı ülkelere akışını sağlayan diğer etkin bir yol da ikili diplomatik ilişkilerdir. Karşılıklı yollanılan elçi heyetleri sanat alışverişinde azımsanmayacak rol oynamış; Osmanlı sarayına gelen elçiler beraberlerinde hediyeler getirirken, Osmanlı padişahları hem gelen elçinin kendisine hem de karşı hükümdara değerli armağanlar vermiştir. Elçi eşlerine de sunulan bu hediyeler arasında kaftanlar, kumaşlar, değerli halılar, tuğralı gümüşler ve mücevherler yer almıştır. Nadide kumaşlardan yapılan kaftanlar gelen elçiler yoluyla Avrupa koleksiyonlarına geçmiştir. Gelen elçi ve maiyetindekilerin piyasadan el

yazması, seramik, halı değerli silah ve madeni eşya satın alıp götürdükleri de bir gerçektir¹³.

Yine 18. yüzyılda Avrupa'ya giden elçilerin artmasıyla Avrupalılar Türkleri yakından tanımının heyecanını yaşamaktaydılar. Uzaktan tanıdığı Türk'ün Avrupa'daki imajının değişmesiyle birlikte Avrupa'ya giden elçilerin karşılanmaları coşkulu ve törensel bir havada geçmektedir. Elçilerin görünüşü, davranışları ve kıyafetleri son derece merak uyandırmaktadır. Avrupa şehirlerine yapılan bu ziyaretler, sosyal hayata bir canlılık getirerek, farklı bir atmosfer yaratılmasına neden olmakta aynı zamanda, kültür ve sanat ortamına da bir hareket ve yenilik katmaktadır. Ressamlar Osmanlılar ile ilgili konulara yönelerek, günlük yaşamlarına dair resimler yapmaya başlamışlardır. 1721'de Paris'e elçi olarak giden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin (?-1761) Paris'teki dolaşmalarını gösteren birçok oymabaskı ve tablo yapılmıştır. Örneğin; Ressam P. D. Martin onu "Kralın 21 Mart 1721'deki kabulünden çıkarken" adlı tablosunda ölümsüzleştirmiştir. Bu tabloların bazıları 1746 Salonu'nda sergilenmiştir¹⁴. Ressam Van Mörk'ün¹⁵ Şark kıyafetine, Şark adetine ait debdebeli resm-i kabullere dair resmettiği tablolar Paris sosyetesindeki kadınlar arasında pek rağbet görmüştür. Yine bir başka ressam, Lancret "Aşık Türk" adıyla bir tablo yaparak, Place Vendôme'da, Mösyö de Boloynik¹⁶ Oteline asmıştır. Yirmisekiz Çelebi Paris halkını o derece cezbetmiştir ki, herkes sefirinden başka, kendisini gönderen ülkenin hayat ve adetiyle meşgul olmaya başlamıştır. Mesela "*Mercure de France*" dergisi, İstanbul ile ilgili haberler yazıyor, kitapçı camekanlarında Şarkın adetine, siyasetine ve tarihine dair eserler yer alıyordu. Montesquieu, daha önce bir İran sefirinin Paris sefaretini münasebetiyle "*Acem Mektupları*"nı (1721) yazmış; sonra da bunu takliden "*Türk Mektupları*" yazılmıştır. Artık roman kahramanları da Türklerden seçilmeye başlamıştır. Birçok romanlarda korsanlardan, saraylara kapatılmış genç cariyelerden, odalıklar kaçırılan cüncülerden¹⁷, kıskanç ağalardan, harem bekçilerinden bahsediliyor, Şark hayatını

gösteren bu tasvirlerden halk sonderece memnun oluyordu. Mehmed Efendi'nin ziyaretinden sonra yayımlanan romanların en önemlileri "*Cousin de Mahomet*", "*Abau Mauslen*" ve daha pek çok eser yer almaktadır¹⁸. Ayrıca Mehmed Efendi'nin Paris'te bulunması büyük hayranlıklara yol açar. Bu tesirle canlı bir kültür merkezi olan Paris'ten bütün Avrupa'ya, "Turquerie" diye isimlendirilen, Türk'e has bir zevk, giyim-kuşam, dekor, zerafet modası yayılır¹⁹. Yine 1797 yılında Paris'e es-Seyyid Ali Efendi (1757 ? -1809) adında bir elçi daha gönderilmiştir. İlk daimi elçi olan es-Seyyid Ali Efendi'nin Paris'te bulunması, eğlence hayatında daima yenilik ve çeşitlilik arayan Paris kadınları için yeni bir olay yaratmıştır. Ali Efendi, bir müddet sonra Paris'in eğlence hayatına katılarak tiyatrolara, balolara gitmeye başlamıştı. Hemen hemen bütün kadınlar onunla sohbet etmeyi arzu ediyor, bütün balolarda onun bulunmasını temenni ediyorlardı. Elçinin kadınlar üzerindeki etkisi çok kuvvetli olmuştur. O zamana kadar giyilen Yunan kıyafetleri terk edilmiş, yerine odalık ve sultan kıyafetleri geçmiştir. Madam de Taylen²⁰ Odeon'da verilen bir baloda sırf alaturka giyinmiş; her tarafta Şark usulü şapkalar moda olmuştur²¹. Öte yandan onun gidişi nedeniyle Paris İstanbul semtlerinden biri haline gelmiştir: Moda tüccarları türban biçiminde başlık, Türk külâhı, Türk tarzı ve odalık tarzı kıyafet siparişlerini karşılayabilmek için hayli çalışmak zorunda kalmışlar²².

Dönemin önde gelen gazetelerinde de gelen Türk elçileri hakkında geniş yazılara yer verilmektedir. Mehmed Efendi'nin gelişi ve ikametinin etkisi büyük olmuştur. Devrin gazeteleri bu olaya büyük yer vermiş; "*Gazete*" elçinin Paris'e girişini ve kralla ilk görüşmesini anlatan, on iki tam sayfadan meydana gelen özel bir sayı çıkarmıştır²³. 1794 yılında İngiltere'ye giden Yusuf Ağâh Efendi (1744-1824) hakkında "*The Times*", "*The London Gazete*" ve "*True Briton*"da çeşitli haberler yer almaktadır. İngiliz basını ve kamuoyu, Türk elçiliğinin Londra'da açılacağından duyurulmasından itibaren Türkler'e Türk gelenek ve göreneklerine büyük ölçüde ilgi duymaya başlarlar. Bu arada Türkler'in sigara

içme geleneği, pipo ve nargile kullanımı halk arasında yaygın olarak konuşulur. Ayrıca elçiyle beraber gelen genç Türk memurlar ve hizmetliler de halk kitlesi, özellikle kadınlar tarafından büyük ilgi ile takip edilmekte idi. Türk şerbeti en beğenilen, içecek olup, Türk mendilleri ise halk arasında en çok rağbet gören eşyalardan idi²⁴.

Ticari Alışverişiyle Birlikte Küçük El Sanatlarında Görülen Etkiler

Türk tesirinin Avrupa'da geniş ölçüde yayılmasına yol açan etkenlerin içerisinde, ticari alışverişler küçümsenmeyecek bir öneme sahiptir. Doğu ve Batı arasındaki ticaret alışverişi, 1453'den sonra hızlanmış, İstanbul'dan Avrupa'ya, özellikle İtalya'ya göç edenler beraberlerinde birçok sanat eseri de götürmüşlerdi. Diplomatik ilişkilerin artmasıyla birçok Türk sanatçı da Avrupa'da çalışmıştı²⁵. 15. ve 18. yüzyıllarda ekonomik alanda gelişme gösteren Osmanlı endüstrisinin lüks tüketim malları Doğu'dan Batı'ya aktarılmaktaydı. 15. yüzyıldan sonra hızlanan ticaret çok sayıda halı, kumaş, seramik ve madeni eşyayı ihracat yoluyla Avrupa'ya ulaştırmıştır. Buna 16. yüzyıldan sonra sayısı giderek artan Avrupalı tüccar ve gezginlerin Türkiye'den satın aldıkları mallar da eklenmiştir²⁶. Özel siparişlerin de çoğunlukta olduğu mallar arasında çini duvar kaplamaları, seramik günlük kullanım eşyaları, oymalı kakmalı eşyalar, halı, dokuma kumaşlar, maroken, silahlar, Türk ve Arap atları, kokular, tathırlar, şekerleme gibi ürünler Batı'da büyük bir hayranlık uyandırmış. Ticari alış-verişlerin artması kültür ve sanat etkileşimindeki yoğunluğu hızlandırmıştır. Böylece Osmanlı ülkesinden ithal edilen ürünlerin Avrupa pazarlarında geniş yer tuttuğunu görüyoruz. Bu ürünlerde küçük el sanatlarına ait malların yaygınlığı gittikçe artarak, bu konudaki talepleri de hızlandırmıştır.

Çini: Türk sanatının en seçkin örneklerini veren Türk çini ve keramikleri, Avrupalıların beğenisini kazanarak bunların kapladığı pazar payı da genişlemiştir. 15. yüzyıl boyunca İznik'te imal edilip ve Milet'ten özellikle

İtalya'ya ihraç edilen, bu nedenle de kaynaklara "Milet işi" çiniler olarak geçen oysa, İznik Erken Dönem Osmanlı Çinileri olarak tanımlanan bu grup kullanım eşyasının İtalya'ya ihraç edilmesi, bu ülkedeki Majolika imalatının ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Gerek biçim, gerek de süsleme açısından Osmanlı ithal seramiklerin etkisi altında kalmış, özellikle Albarello denilen ilaç kapları bu teknikle imal edilmeye başlamıştır. Daha sonra ise, özellikle 16-17. yüzyıl İznik çini imalatının en özgün ve gelişmiş örneklerinin ortaya çıktığı dönemlerde, bu tip tabaklar majolika tekniği ile doğrudan doğruya İtalya'da imal edilmiştir (**Resim 1**). 16.yüzyılda Osmanlı çinilerinin kaliteli bir biçimde üretilmesi, Hollanda'da aranan ve ithal edilen bir mal olmasına neden olmuştur. Özellikle 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başından sonra gelişmeye başlayan Hollanda Delft seramik imalatında Osmanlı çini tabaklarının etkisini bulmak olasıdır. Tıpkı İtalyan Majolika imalatında olduğu gibi, Delft seramikleri arasında da gerek biçim gerek süsleme açısından Osmanlı çini tabaklarını örnek alan imalat çoktur²⁷.

İngiltere müzelerinde ise el yazmalarından sonra en fazla görülecek örnekler Türk çini ve keramikleridir. Yazılı kaynaklar ve eserler incelendiği zaman Türk çini ve keramiklerinin 16. yüzyılın ikinci yarısından önce İngiltere'ye gelmediği anlaşılır. İngiltere koleksiyonlarında bulunan dört adet İznik keramiğinin, 1585-1598 yılları arasında Londralı bir kuyumcu tarafından eklenen gümüş kaide, kulp ve kapaklarındaki tarih ve damgalardan hareket ederek, 16. yüzyılın ikinci yarısında İznik keramiklerinin İngiltere'ye ulaştığı anlaşılmaktadır (**Resim 2**). 1599 yılında İngiltere'yi gezen İsviçreli T. Platter, uzun yıllar Hindistan'da bulunan Mr. Cope'un garip eserlerle dolu konsolunda, Türk ibrik ve kapları gördüğünü anlatır. 1612 yılına ait bir envanter defterinde M. T. Bishopgate'in mutfağında bir şilin altı pens değerinde topraktan yapılmış bir Türk leğeniyle, boyalı tabaklar kayıtlıdır. Essex'in güney batısında Waltham Abbey'nin güney kısmında Sewardstone Street'de Ortaçağ yaşantısını incelemek ve bölgedeki Ortaçağ ve daha sonraki

çömlek işçiliğinin gelişmesini izleyebilmek amacıyla 1966 yılında yapılan kazıda da bir İznik çinisi ortaya çıkarılmıştır²⁸.

16. yüzyılda İznik çini ve keramikleri Avrupa'da çok beğenilmekteydi. Bu yüzyıllarda satın alınan çini ve keramiklerin çok üstün kalitede olduğu sanılmaktadır. Alışılmışın dışında bir şekle sahip olan küçükü büyüklü bir dizi İznik tabağının çiçekli motifleri arasında yer alan ve Avrupalı bir aileye ait olduğu sanılan hanedan armaları, bunların İznik atölyesinde sipariş olarak yapıldığı ve bu atölyelerin zaman zaman yabancı tüccarların siparişlerini yaptıklarını göstermektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'ye ulaştığı sanılan dört İznik keramiği dışında, gerçekte İngiltere'ye çok sayıda Türk keramiği geldiği sanılmaktadır. 17. yüzyılda sarayın çini siparişleri azalmış, İznik çini atölyelerini ise bir süre Avrupalı ve Rum müşterilerin ayakta tuttuğu sanılır. 17. yüzyılda Türk keramiklerinin İngiltere'ye zaman zaman yolcu beraberinde özel eşyalar arasında girdiği sanılır. Bunun yanında ticari amaçlarla getirilenler de vardır. Levant Company'nin 1669-1671 yıllarına ait gümrük kayıtlarında Türkiye'den getirilen kahve fincanları görülmektedir. Kraliçe Mary'nin (1689-1694) Doğu çinilerine karşı düşkünlüğü 1689-1702 yılları arasında İngiltere'de evlerde çini konsollarının moda olmasına yol açmıştır²⁹.

Öte yandan çeşitli nedenlerle Avrupa müzelerinde yer alan çok sayıda Türk eserlerine rastlanmaktadır. İsviçre'deki, Cenevre Ariana Museum'de Türk keramiklerinden oluşan çok önemli bir koleksiyon görülmektedir. Müzenin İslam Ülkeleri Keramikleri Bölümü'nde sergilenen 300 kadar yapıtın yüzden fazlası Türk keramiğidir. Aynı bir bölümde yer alan Türk keramiklerinden 33 tabak, 46 duvar çinisi, 8 sürahi 16. ve 17. yüzyıl İznik kaynaklıdır. Bu koleksiyona 21 parçadan oluşan bir Kütahya keramik grubu da eklenmiştir. 16. ve 17. yüzyıl İznik tabakları, duvar çinileri ve sürahiler, klasik desenleri ve formlarıyla, başka koleksiyonlarda ve müzelerde sergilenen örneklerden farksızdır. Bu devirde Avrupa'da pek tutulan İznik keramiklerinin Avrupa çömlekçileri tarafından

taklitlerinin de yapıldığını söyleyebiliriz. Ama bunlar pek başarılı olamamışlardır³⁰. Viyana Österreichisches Museum für Angewandte Kunst'da Müzesi'nde büyük çoğunluğunun halı, kumaş ve çini parçalarının oluşturduğu müzedeki Osmanlı eserleri içerisinde 16. ve 17. yüzyıl duvar çinilerinden parçalar bulunmaktadır. Büyük bir olasılıkla ufak birer hatıra olarak getirilen bu parçalar arasında, İstanbul Piyale Paşa Camii'ne ait olduğu söylenen çiniden bir pencere alınlığı en önemli yeri tutar. Bu panonun tıpkı benzerleri Avrupa'nın diğer müzelerinde ve Amerika'da da bulunmaktadır. Tekniği açısından 16. yüzyıla tarihlenen bu panonun, Piyale Paşa Camii'nden gitmediği yapılan araştırmalarla anlaşılmıştır³¹.

Macaristan'da Türk tesiri gösteren keramik eşya, 16. yüzyılda yapılmaya başlanmıştır. Bunu, "kanunname"lerden başka kazılardan elde edilen bilgiler de ispatlamaktadır. Peç şehrindeki müzede bulunan Türk çanak çömlek koleksiyonu, Macaristan'daki en önemli koleksiyondur. Bu malzeme üzerinde çeşitli incelemeler yapılarak bunların Bosna-Hersek'teki Türk eserleriyle yakından ilgili olduğu ortaya çıkartıldı³². Estergon Müzesi'ndeki Türk keramikleri ise bambaşka bir yüzle ortaya çıkar. Bu müzede hem çömlekçilik eserleri, hem de bakırcılık örnekleri vardır. Keramik eşyanın bir kısmı, 1926 yılında Szenttamás Dağı'nda, Türklerin "Tepedelen" dedikleri kale yakınlarında meydana çıkartılan bir keramik fırınında bulunmuştur. 1926'da rastlantıyla bulunan bu eserlere, aynı yerde 30 yıl sonra, 1956'da yapılan kazılarla yenileri ilave edildi. Tarihi verilere bakılırsa bu malzeme 16. yüzyıl sonlarına aittir. Tepedelen Kalesi yakınındaki fırında bulunan keramik eşyanın çoğu ayaklı tabak ve çanaktır. İçlerinde Türkçe ve Arapça yazılı olanı da vardır (**Resim 3**). Keramik eşyanın dışında Macaristan'da pek çok Türk tesiri gösteren bakır kapacak bulunmaktadır³³. Bununla birlikte Transilvanya'da bulunmuş çini bir sobaya ait parçalarda Türk tesiri görülmüş, bunlar asıl biçimlerini buldukları yerde, yani Transilvanya'da almıştır³⁴.

Osmanlı yapılarını süsleyen çini duvar kaplamalarının Avrupa ülkelerinde yayıldığı saha ise sadece saray ve saray çevresinde kısıtlı bir lüks ithalat malı olarak karşımıza çıkmaktadır. Romen Prensi V. L. (1595-1661) 1636-40 yıllarında Yaş (Jassy), Suceava ve Hirlean'daki prenslik saraylarını onartırken İznik çini atölyelerine duvar çinileri ısmarlar. Romanya dışında bu tür malzemenin kullanım alanı bulunduğu diğer bir örnek ise Venedik'tir. St. Lazaro Kilisesi'nin duvarları 18. yüzyılda Kütahya'da imal edilen Osmanlı çinileriyle kaplanmıştır³⁵.

Maroken: Türkiye'nin zenginler nezdindeki prestijini arttıran, bir başka mal da maroken³⁶ adı verilen tabaklanmış keçi derisidir. O dönemde Doğu Akdeniz'e özgü malların ithalatı içinde hiç de küçük bir yere sahip olmayan bir üründür. Osmanlıların bu ürünü elde etmedeki zenaatsal teknikleri, mükemmellik ve nitelik açısından ün kazanmıştı. Maroken, kitap ciltleri için olduğu kadar, koltuk ve kanepelerinde de kullanılan, son derece lüks ve kullanımı pahalı bir üründür. Fransa'ya oldukça geç giren bu ürün İstanbul'dan alınarak İtalya ve Venedik üzerinden ancak, 16. yüzyılda girmiştir. En eski Fransız kraliyet maroken ciltleri, R. Estienne'in (1538-1540) yaptığı iki filo³⁷ Kitab-ı Mukaddes cildi olmalıdır. Fransa'da iktidarın en yüksek çevrelerinden kaynaklanan bazı 17 ve 18. yüzyıl belgelerinden Doğu Akdeniz'de görevli kişilerin bu cins derilerin alımına büyük özen göstermelerinin emredildiği anlaşılmaktadır³⁸.

Maroken, büyük esnekliğinden ötürü döşemecilik alanında da aranılan bir malzeme olmaktaydı. H.Havarad, "*Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*" adlı kitabında bu malzemeyle kaplanmış bazı mobilya örneklerini işaret etmektedir. 30 Ocak 1681'de düzenlenen "*L'Etat des Meubles de la Couronne*" adlı çalışmada küçük altın ve gümüş işlemlerle süslenmiş ve çepe çevre şerit geçirilmiş maroken bir yatak örtüsü zikredilmiştir. 17. yüzyılda Fransa'da tahtirevanlar da çoğu zaman marokenle kaplanmaktaydılar³⁹.

Dokuma-kumaş: Özel siparişler üzerine Avrupa'ya gönderilen mallar arasında Osmanlı kumaşları, Bursa kadife ve ipekleri ayrı bir öneme sahiptir. Bilhassa Fatih Sultan Mehmed tarafından imalatçılara verilen vakıfane⁴⁰ emirlerden sonra, İtalyan Venedik'li, Cenovalı büyük tacirler vasıtasıyla bu kumaşlardan Fransa'ya, İngiltere'ye, Almanya'ya büyük miktarda sevkiyat yapılmakta idi. Bunlar Polonya'dan İskandinavya'ya gidiyordu⁴¹. Dokuma sanatı Osmanlı döneminde 15. yüzyıldan sonra zengin örnekler vererek çeşitliliği, kaliteleri, renk ve süslemeleriyle üstünlüğünü kanıtlamıştır. Önce Bursa'da, daha sonra İstanbul'da gelişen Türk dokuma sanayiinin ünü, 17. yüzyıl ortalarına hatta 18. yüzyıl başına kadar Avrupa'da da devam eder⁴². 16. yüzyılda Bursa çatma yastık yüzlerinin ünü yurt dışına yayılmıştır. Çok pahalı olmasına rağmen dış pazarda rağbet görmüş. Ayrıca saray tarafından görevlendirilen elçi heyetlerinin yabancı devlet başkanlarına sunduğu hediyeler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Avrupa ve Amerika müzelerinde bu kadar çok çatma yastık yüzünün bulunmasının bir sebebi de budur. Batılıların broker dedikleri kemhaları da çok meşhurdur. 16. yüzyılda Batı'dan özellikle papaz kıyafetleri ve imparatorluk çevrelerinden tören kıyafetleri için siparişler verilmiştir. Günümüzde böyle Osmanlı kemhalarından yapılmış papaz elbiseleri müzelerde ve kilise hazinelerinde bulunmaktadır⁴³. İsveç'te bu Türk kumaşlarının en güzel numunelerinden yapılmış olan papaz elbiseleri zamanımıza kadar muhafaza edilmiştir. Londra'da (Victoria and Albert Museum), Paris'te (Musée des Art Décoratifs), Lizbon'da (Gulbenkian Museum), St. Petersburg'daki (Hermitage Museum) müze ve özel koleksiyonlarda Osmanlı devrine ait bilhassa Bursa, Bilecik, İstanbul'daki (Üsküdar) el tezgahlarında dokunmuş çatma kadife, atlas, kemha, diba, canfes, sevai, seraser, zerbaft gibi adlar alan çeşitli kumaşlar sergilenmektedir.

Dokumacılıkta görülen bu çeşitliliğin yanı sıra, boyacılıkta elde edilen deneyimle, renklerde de çeşitliliğe ulaşıldı. Bu renklerden "Türk kırmızısı" olarak tanınan al, 18. yüzyıl sonuna kadar, Avrupalıların ağırlığınca altın

ödeyerek satın alabildiği bir sırrın ürünüydü. Yüzyıllarca ülke zenginliğinin bir göstergesi gibi bolca kullanılan kırmızı renk başta olmak üzere Türk mavisi, yeşil ve sarı renklerde çok çeşitli tonlar bu dokumalara can vermiştir. 16. yüzyıldan başlayarak Avrupa pazarları Türk dokumalarını ısrarla arayıp kullanmaya başlayınca, dönemlerinin soyluları bu kumaşlardan dikilmiş giysileriyle ressamalara poz vererek soyluluklarını ölümsüzleştirmeye çalıştılar. Örneğin; E. di Toledo'nun 1546'da A. Bronzino tarafından yapılan resminde (**Resim 4**), üzerinde çatma'dan yapılmış bir kıyafeti bulunmaktadır⁴⁴.

İngilizler'in Osmanlı pazarında kendi yünlü kumaşlarını pazarlama gayretlerine karşın, Türk kumaşlarına karşı bir tutkuları vardı. Daha ilk yıllardan itibaren bunları satın almanın yanısıra, nasıl yapıldığını öğrenip, taklitlerini yapmak için Osmanlı İmparatorluğu'na giden tüccarlara direktifler vermişlerdi⁴⁵. 16. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı pazarının taleplerini karşılamak üzere yünlü kumaş imalatında kaliteyi yükseltme ihtiyacı duydular, kaşmir tipi kumaş üretimini bırakmış yerine kaliteli bir yünlü kumaş üretmeye başladılar⁴⁶. R. Hakluyt, 1582 yılında İstanbul ve Türkiye'nin diğer yerlerinde neler yapılabileceğini bir dizi kurallar halinde yazıp, Türkiye'ye giden bir arkadaşına vermiştir. 16 ve 17. yüzyıllarda Türk kumaşlarını çok beğenmişler, önceleri bunları Türkiye'den almışlar, fakat daha sonra taklitlerini yapmışlardı⁴⁷.

Batı'da yünlü kumaş üretiminin gelişmesinin kaynağı Levant (Doğu Akdeniz) pazarıydı. Ayrıca pamuklu kumaş sanayiinin doğması ve Sanayi Devrimi, Hindistan ve Osmanlı pazarlarıyla doğrudan ilişkilidir. Osmanlı İmparatorluğu 16 ve 17. yüzyıllarda Avrupa pazarlarına, özellikle Fransa'ya ucuz pamuklu ürünlerini ihraç etmeyi sürdürdü. İzmir'den ihraç edilen beyaz ve mavi kaba pamuklu ürünler Marsilya'da büyük rağbet görüyor ve Amerika'daki plantasyon ve kolonilerdeki köleler için ucuz giysi olarak kullanılmak üzere (kot patolonların kökeni) buradan İspanya'ya ihraç ediliyordu⁴⁸. 16 ve 17. yüzyıllarda, Osmanlı ülkesinden Avrupa'ya ihraç edilen Türk

kumaşları elbise veya evlere perde olarak dikilerek Avrupalıların beğenisine sunulmuştur.

Halı: Doğu'dan Batı'ya akan bu eşyalar arasında özellikle Türk el sanatlarının önemli örneklerinden biri olan halı, Avrupa kültür tarihi açısından hayli önem arz etmektedir. Haçlı seferleri sırasında Avrupa'da tanınan halı, 13. yüzyıl sonlarında lüks bir tüketim maddesi olarak yayılmış, saray ve şatolar halılarıyla döşenmeye başlanmıştır⁴⁹. 1450-1550 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile ticari ilişkileri İtalyanlar tarafından yürütülüyordu. İtalya bu yıllarda Osmanlı ürünlerinin satıldığı zengin bir pazar olmakla kalmamış aracı rolünü de oynamıştır. Böylece Türk halıları Venedik ve Cenevizli tüccarlar tarafından Avrupa'ya ulaştırılmış⁵⁰. 13 ve 15. yüzyıllarda Anadolu'da dokunan bu halıların, şenlik ve törenlerde süs amacıyla pencere ve balkonlara asıldığına ya da gondollara serildiğine, dini konulu resimlerde de fon olarak kullanıldıklarına tanık olmaktayız⁵¹.

Halının ithal edilmesinin ardından, Avrupa'da kullanım sahasının genişlemesiyle birlikte pek çok Batılı ressamın tablo ve freskolarında dekoratif bir unsur olarak ele alınmıştır. Dini nitelikli kompozisyonlarda masa üzerine ya da yere serili, balkondan sarkan veyahut bir kilisenin apsisini süslemede Türk halılarının kullanıldığını görmekteyiz. Stilize hayvan figürlü ve geometrik motifli halı desenlerinin Avrupa'daki erken tarihli örnekleri, özellikle Asisi ve Floransa ekolünün ressamları tarafından tasvir edilmiştir. Asisi'de Giotto ve mektebine atfedilen bir resimde (**Resim 5**), Prato'da St. Spirito'da bulunan gene aynı ekole ait bir diğerinde ve Floransa'da St. Maria Novella'da bulunan bir freskoda halı tasvirlerine rastlanmaktadır⁵². J. van Eyck ve talebesi P. Christus, V. der Weiden, V. der Goss gibi Flaman ressamları Hz. İsa'nın hayatıyla ilgili çeşitli sahneleri tablolarında işlerken, kilise apsislerine veya yere yayılı bir Türk halısını da resmetmişler. Bu durum Venedik resim ekolünde de görülür. Haçlı seferleri sebebiyle Türk sanatını öğrenen Batı Hıristiyanları resim ekollerinde özellikle L. Lotto, V. Carpaccio, J. Bassano, Bellini ailesi ve diğer Venedik resim ekolü ressamları eserlerinde Türk halılarını

göstermişlerdir⁵³. Batılı ressamın içinde Türk halılarını resimlerinde çokça işleyen, ancak yanlış olarak "Holbein halıları" adıyla anılan H. Holbein'in resimleri bilinen en tanınmış örneklerdendir. 1526'da İngiltere'ye yerleşen H. Holbein VIII. Henry'nin (1509-1547) sarayında görev almış ve saray alayları için, giyim-kuşam ve mücevherat desenleri çizmiştir. Tablolarına, işlediği Türk halılarına adını veren Holbein 1526'da İngiltere'ye yerleştikten sonra da Türk halısını resimlerinde sıkça kullanmıştır (**Resim 6**). İngiliz portre ressamı W. Larkin, bugün birçoğu Suffolk koleksiyonunda bulunan ve 16.yüzyıl sonu ile 17.yüzyıl başında İngiliz saray modasını yansıtan portrelerinde pek çok Holbein tipi halı kullanır (**Resim 7**)⁵⁴. Böylece Türk halılarının Batı resim sanatında uzunca süre kullanılmış olduğunu görmekteyiz.

Avrupa kendisinden daha gelişmiş bir "endüstriden" bu tür malları almakla yetinmemiş, gelişmekte olan endüstrisine katkı olsun diye bu tür malların benzer örneklerini yapmaya çalıştığı gibi, bunları daha iyi üretebilmek için Osmanlı İmparatorluğu'na uzmanlarını göndererek o işin inceliklerinin de öğrenilmesine çalışmıştır. Halı dokumacılığını yakından görsün ve hatta çalıştırmak üzere Avrupa'ya Osmanlı ustalarını getirsin diye Flaman ressam P. C. van Alost, Kanunî Sultan Süleyman döneminde İstanbul'a gönderilmiştir. Fransa'da IV. Henri (1572-1610) zamanında kurulan halı atölyelerinde ithal edilen Osmanlı malları kopya edilerek, Türk düğümüyle yapılan yeni bir imalata geçilmiştir⁵⁵. M. de Médicis'nin (1573-1642) çevresinde, kraliçe için halı dokuyan Türk asıllı hanımlar ve aynı işte uzmanlaşmış birkaç kişi bulunmaktadır. Aslında çok daha önceleri Paris'te bir "Müslüman halıcılar" loncası bulunmaktaydı; bu lonca 1568'de "pike ve karyola örtüsü imalatçıları loncasıyla", tek bir lonca halinde birleşmişti. Bununla birlikte 17.yüzyılda İzmir'den Fransa, İspanya ve Piemonte'ye halı sevkiyatı yapılmıştır⁵⁶.

İngilizler'i Türk sanatlarında en fazla etkileyen sanat dalı Türk halı sanatı olmuştur. 15. yüzyılda birkaç Türk halısı İngiltereye ulaşmış, 16.yüzyılda ise Osmanlı İmparatorluğu'ndan ithal edilmekle beraber, yine

de değerli, nadir bulunan lüks eşyalar sayılırdı. Öte yandan 16.yüzyılda Türk halılarının taklitlerinin yapıldığı görülür⁵⁷. Türk halıları 16.yüzyılın ikinci yarısında daha da yaygınlaşmış ve Londra'nın hemen hemen bütün büyük evlerinde kullanılmıştır⁵⁸. 18.yüzyıl ortalarında The Royal Society of Arts, bu sanatı teşvik etmek amacıyla yarışmalar düzenler. Ödül kazananlardan biri olan T. Wtitty'nin, Axminster'de bir halı fabrikası kurmuştur⁵⁹. Bugün birçok Türk halısı, Avrupa müzelerinin değişik salonlarında sergilenmektedir. Viyana Österreichisches Museum für Angewandte Kunst'da 16 ve 17. yüzyıla ait yıldızlı, madalyonlu, kuşlu ve Holbein tipi büyük ebatlarda halılar bulunmaktadır⁶⁰.

Yukarıda görüldüğü üzere Doğu'dan Batı'ya akan bu ürünler sadece Avrupa toplumunun beğenisi sınırında kalmamış, Avrupalılar bunların üretimine de öncelik vererek yeni endüstri sahaları oluşturmuşlardır. Doğu'dan giden eşyaların Avrupa'da yaygınlaşmasıyla birlikte, yeni bir moda akımı olan koleksiyon merakının da başlamasına neden olur. Önceleri silah ve koşum takımları toplayan asilzadeler başka alanlarda da yeni koleksiyonlar meydana getirmişlerdir. Türkiye'den ithal edilen porselen, ayna, pipo, koşum parçaları, madalyalar ve lake eşyanın yanında arkeolojik değeri olan diğer eşyalar, örneğin Türk mezar taşları, Türk paraları, Türk minyatürleri, muskalar, halılar ve özellikle el yazması kitaplar aranan eşyalar arasındadır. Avrupa'da görülen Osmanlı etkileri önceleri, koleksiyon merakıyla birlikte, küçük el sanatlarında, günlük kullanım ve süs eşyalarının yanısıra dekoratif unsurlarla ve de sosyal yaşantıda kendini hissettirirken, zamanla mimaride, edebiyatta, resimde, müzikte⁶¹ ve de giyside ciddi ve kalıcı örnekler meydana getirmeye başlamıştır.

Mimarideki Etkiler

Macaristan, Yugoslavya, Bulgaristan gibi Türk egemenliğinin hakim olduğu bölgelerde ana yurttan görülen dini ve sivil mimari örneklerin benzerleri yer alırken, Almanya, Fransa, İngiltere gibi ülkelerin parklarında münferit halde yapılagelmiş Türk köşklerinin

yanı sıra, minyatür cami ve minareler yaygınlaşmıştır; sosyal yaşantının vazgeçilmez öğeleri olan Türk hamam ve kahvehaneleri de bu süreçte, mimari alandaki etkileşimlerin birer parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yaklaşık 600 yıl Osmanlı-Türk egemenliği altında bulunan Balkanlar'da Türk üslubunun çizgilerini görmek son derece doğaldır. Balkanlar 14. yüzyılda Osmanlı egemenliğine katıldığı dönemde yerel krallıklar tarafından idare ediliyordu. Osmanlılar, Balkanlar'da hakimiyetini kurarken istihkam ve istihdam faaliyetlerine başladı. Yeni fethedilen bölgelerde, Osmanlı idare sistemini kuvvetlendirmek için Anadolu'dan Balkanlar'a memur, esnaf, usta, zenaatçı, tüccar ve din görevlisi gibi Türk aileleri iskana tabi tutuldu. Balkanlar'da Osmanlı yapılarının ilk banileri, Anadolu'dan Balkanlar'a göç eden bu Türk aileleri ile orada İslâmiyet'i kabul eden yerli halktır⁶². Balkanlar'ın hemen her ülkesinde camilerde, köprülerde, han ve hamamlarda Türk mimari unsurların yanısıra Türk mimarlarının da ortaya koyduğu birçok esere rastlanılmaktadır. Zamanla Osmanlı kültürünün bir parçası olan mimari dokunun çok geniş bir alana yayılarak, bu geniş coğrafyada Türk-İslâm kültürünün izlerini taşıyan pek çok yapının yer aldığına tanık olmaktadır. Bulgaristan'da, Yunanistan'da, Arnavutluk'ta, Makedonya'da, Bosna-Hersek'in her yanında, Yugoslavya ve Hırvatistan'ın kimi şehirlerinde ve de Romanya'da Türk sanatının çok çeşitli örnekleri yer almaktadır (**Resim 8**). Diğer yandan Türk sanatının esintileri Doğu Avrupa ülkelerinde de görülmektedir. Bu ülkelerin başında 1526-1699 yılları arasında Osmanlı idaresinde bulunan Macaristan gelir. Macaristan'daki Türk mimari anıtlardan camiler ilk sırada gelmektedir. Bunları kalabalık bir grup olarak hamamlar ve ılıcalar izler. Polanya'da ise cami ve hamamların dışında 18. yüzyılda yaygın olarak yapılagelmiş olan Türk köşklerine rastlanılmaktadır.

Yapılarda Osmanlı öncesi yerli geleneklerin özellikleri ile Osmanlı sentezinden ortaya çıkan yeni üslup özelliklerini de görmek mümkündür. Balkanlar'da yerli geleneklerin Osmanlı

mimarisine etkisi, bölgelere ve hatta şehirlere göre farklılıklar göstermektedir. Ohri'deki camilerin (Emin Mahmut Camii, Ali Paşa Camii, Kuloğlu Mehmed Çelebi Camii) çokgen planda inşa edilmesi, Batı Makedonya ve Arnavutluk yapılarında ise duvar resimlerine gereğinden fazla yer verilmesi, bu yerli mimari ve süsleme sanatı geleneklerinin Osmanlı yapılarına da yansıdığını göstermektedir⁶³. Bulgaristan, Makedonya ve Batı Trakya'daki yapılar, Bursa ve Edirne'deki yapılarla gerek plan, gerekse inşaat teknikleri açısından benzerlik gösterirken, Bosna-Hersek'teki yapılar, 16. yüzyıl Klasik Osmanlı Mimarisi ile paralellikler göstermektedir. Başka bir deyişle, bir bölgenin Osmanlı topraklarına katıldığı tarihte işlenen Osmanlı sanatı üslubu, o tarihten sonra fethedilen bölgelerde uygulanmaya başlar. Bu durum Edirne Eski Camii (1414) ile Sofya Mahmut Paşa Camii (1463), Filibe Hudâvendigâr Camii (1464) (**Resim 9**) ve Bursa Muradiye Camii (1425) ile Üsküp İsa Bey Camii'nde (1475) 40-50 sene aralıkla tekrarlanmış olarak görülmektedir⁶⁴.

Osmanlılar, inşa ettikleri değişik yapı türleri (cami, medrese, han, hamam, imaret, bedesten v.b.) ve oluşturdukları külliyelerle Osmanlı hakimiyetinin Balkanlarda görüldüğü ilk yıllarından itibaren şehircilik anlayışına yeni bir boyut kazandırmışlardır. Osmanlı külliyesi, Balkanlar'da şehirlerin ve ticaret merkezlerinin oluşmasında öncülük etmişlerdir. Bosna-Hersek'in başkenti Sarayevonun (Saraybosna) merkezi olan Başçarşı'nın ortasındaki şadırvandan sağa, sola, ileriye ve geriye uzanan sokaklar, eski İstanbul ve Bursa sokaklarını andırır. Buradaki dükkânlarda, eski Türk zenaatları, bugün de yaşatılmaktadır. Bedesten ise, Anadolu'nun çeşitli kentlerindeki bedestenlerden farksızdır⁶⁵.

Avrupa'nın batısında, kuzeyinde ve de az da olsa güneybatısında zamanla Türk mimarisinin etkilerini taşıyan birçok umumi binalar yapıla gelmiştir. Floransa yakınında Poggio a Cajano'daki L. Magnifico'nun Villası'nda, Türk mimari tarzından esintiler yapıya yeni bir çehre kazandırmıştır. Villa ve arkasındaki yeşillikli

bahçenin keskin çizgilerle birbirlerinden ayırt edilmesi, bilhassa üç parçalı (ön avlu, asıl bina ve türbe bahçeleri) cami komplekslerinde veyahut ardarda sıralanan muhteşem avluları, set üzerinde oturtulmuş taht salonu ve aradaki (hususî) kısmın etrafını saran bahçeleriyle her zaman rastlanan ve izleri eski doğu mimari sanatının ilk kademelerine kadar geriye doğru takip edilen saray binalarında gördüğümüz tipik Osmanlı binalarını hatırlatır⁶⁶.

Batı ve kuzey Avrupa'da görülen mimari unsurlar içerisinde en yaygın yapı tiplerini Osmanlı köşkleri oluşturmaktadır. Bu yapı tiplerinin 18. yüzyılda tüm Avrupa'da yaygınlaştığını görmekteyiz. Kral ve asilzadelerin parklarında köşkler son derece olağan hale gelmiştir. Lehistan (bugünkü Polonya) Kralı S. Auguste'nin (1732-1798) kardeşi, Prens C. Poniatowski, Varşova yakınlarında bulunan Soletz'deki malikanesinde birkaç "Türk köşkü" inşa etmiştir. 1776 yılında, Prens'in mimarı B. Zug, içinde merdiveni olan çok yüksek bir minare yapmıştır⁶⁷.

Değişik ülkelerdeki mimarların Türk yapı karakterinin çeşitli sahalarını araştırarak bazı mimari öğeleri kullanmışlar; muhtelif ülkelerden İmparatorluğa gelen mimarlar buralarda bulunan yapıların planlarını, krokilerini ve eskizlerini hazırlayarak yeni fikirler edinip, ülkelere döndüklerinde uygulama alanları aramışlar. Osmanlı İmparatorluğu'na seyahat eden İngiliz bilginler arasında bulunan ve 1638 tarihinde İstanbul'a gelen matematik ve astronomi bilgini J. Greaves, cami yapımı ve çadır ölçüleri üzerine araştırmalar yapmış ve "*Observations on his Travels*" adlı eserinde bunlara değinmiştir. İngiltere'de özellikle Restorasyon devrinde Londra'yı silip süpüren 1666 yangınından sonra yeni yapı türleri aranmış, çeşitli ülke mimarisi yanında Türk mimarisi de araştırılmış ve bazı uygulamalar olmuştur. Ünlü İngiliz mimar Sir C. Wren, Türk camilerinin büyük kubbelerini nasıl yaptıklarını öğrenmek için D. North'a mektup yazmış, bunun üzerine de bu konuda C. Wren için bilgi toplamış. Sir C. Wren, St. Paul's Kilisesi ve başka yapıların kubbesini tasarlarken Türk kubbeleri kadar geniş bir kubbe yapma

gayesi ile böyle bir araştırma yapmış olmalıydı. Türk camilerini ilginç bulan İngilizler, 18. yüzyılda parklarda ilgi çekici minyatür örneklerini yapmışlardı⁶⁸.

Lehistan'da mimaride ön planda olan Türk üslubuydu. İslâm unsurlarının bazen de Çin unsurlarıyla karıştığı sözde minareler, sözde camiler yapılmıştır. Bütün bu modalar Lehistan'a Batı Avrupa yoluyla geçmiş asilzadeler bahçelerinde Türk mimarisinden ilham alan binalar, köşkler yaptırmıştır. Siedlce'de Oginski'lerin malikanesinde bir cami vardı. Ukrayna'da Biala Cerkiew yakınlarında, Kont F. X. Branicki, Aleksandria malikanesinde bir "Türk evi" inşa ettirmiş. Kral S. Auguste de, Varşova'da, Lazienci Sarayı bahçesinde Türk köşklere yaptırmıştır. Bunları yapan mimar J. B. Kamsetzer'i daha evvel İstanbul'a yollamış; Kamsetzer, Ayasofya'nın, hamamların ve benzeri birçok binaların krokilerini, planlarını çizerek, Lehistan'a döndükten sonra Kral için "Türk evi" adıyla bilinen bir köşk yaptırmıştır. Bazı asilzadeler ise yanlarında Türk mimarları bulundurmuş; Doğu'ya birçok kez yolculuk yapan J. Potocki'nin hizmetinde İbrahim adında bir Türk mimar bulunuyordu. İbrahim'in Potocki'ye Uladowka'da yaptığı ufak bir Şark sarayı bulunmaktadır⁶⁹.

Lehistan'da birçok caminin bulunması, Türk mimari unsurlarının benimsenmesini kolaylaştırıyordu. Ufak camiler Şark ve Çin köşklere modası Batı Avrupa'dan Lehistan'a geçince Doğu mimarisinin bazı unsurları bu ülkede daha evvel bilindiğinden çok çabuk benimsenip yayılmıştır. Bu camilerin en meşhurları Ukrayna'da, Kamenica, Sawran, Kowalowka ve Miedzyboz'dakilerdir⁷⁰. Osmanlı yapı karakterinde görülen cami mimarisinin bir unsuru olan minarelerin 18 ve 19. yüzyıllarda Hollanda'daki kiliselerin iç süslemesinde taklit edilmeye başlanır. Utrecht, Goes, Hasselt ve Dalfen'daki bazı kiliselerde bunun örnekleri hala görülmektedir⁷¹.

Mimaride görülen dış mekânların haricinde, iç mekânlarda da Türk unsurlarının etkileri yer almaktadır. Asilzadelerin evlerinde düzenlenen odalar Türk taklidi çinilerle, divanlarla

süslenmiştir. "Türk salonu" denilen bu odalara Türk evi özelliği vermek için duvarlarına Türk kilimleri ve halıları, Türk temalı resimler asılmaktaydı. Sarkık püsküllü Türk bellemeleri⁷² en çok rastlanan eşyalar arasındadır. 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı Ülkesi'ne gelen elçiler Türk tarih ve yaşantısıyla yakından ilgilenmişlerdir. Elçiliklerde görevli kişilerin Türk eşyalarına olan düşkünlükleri bilinmekle birlikte, bunlar ülkelerine dönüşte mutlaka Türk eserlerinden oluşan eşyalarla dönüyorlar ve böylece de büyük koleksiyonlar oluşturuyorlardı. 18. yüzyılda İstanbul'da elçilik görevinde bulunan İsveç elçileri G. Celsing (1723-1789) ve kardeşi Ulrik (1731-1805) 1750 ile 1782 yılları arasında elçilikte görev almışlar. Bu iki kardeşin görevleri sırasında Türkiye'den aldıkları çoğu 18. yüzyıla ait eserler bugün Bibi Şatosu'nda toplanmıştır. İsveç'in Stockholm yakınlarında Södermanlands'da bulunan ve üç yüz yıldır Celsing ailesine ait olan şatoda önceden tonozla örtülü açık bir mekân olan orta bölümü, dikdörtgen planlı bir "Türk odası" şeklinde düzenlenmiştir (**Resim 10**). Çepeçevre sedirlerle döşenmiş bu odadaki çeşitli halı ve madeni eşyanın yanı sıra, duvarlarında Türkiye konulu resimler yer almaktadır⁷³.

Ev içi dekorasyonlarda yer alan mobilyalarda da zaman zaman Türk izlerinden örnekler bulunmaktadır. 17 ve 18. yüzyıllarda Doğu sanatının etkisinin Alpler yöresine, özellikle de Tiroller'e İtalya üzerinden geçtiği bilinir. Bazı taşra mobilyalarının kapak kısımlarına stilize cami motiflerine benzer süslemelerle birlikte natüralist çiçek motifleri işlenmiştir. Bu tür mobilyalara "Türk mobilyası" gibi bir de takma lakap uydurulmuştur⁷⁴. İngiltere'de, mobilya alanında "Ottoman" denilen oturma grupları geliştirilmiş, 17. yüzyılda yine İngiltere'de "Turkey work" (Türk işi) denilen bir işleme moda olmuş, sandalye arkalıkları bunlarla döşenmiştir⁷⁵.

Avrupa'da açılan Türk hamam ve kahvehanelerine de burada değinmeden geçmek mümkün değildir. Bu hamamlar müstakil bir şekilde şehirlerin içerisinde kurulduğu gibi, bazı zengin ailelerin villalarının içlerinde de yer

almaktadır. İngilizler Osmanlı İmparatorluğu'nda görüp beğendiği Türk hamamlarının benzer örneklerini İngiltere'de de uygulamışlardır. Türklerin temizliğe düşkünlükleri ve Türk hamamları İngilizler'in ilgisini çekmiş yazılarında bunlara sık sık değinmişlerdir. İngiltere'de Türk hamamının 1679 yılında açıldığı belirtilmişse de bu tarihten en az dört-beş yıl önce açıldığı sanılır. Sir W. Jonnes adlı bir soylu, Türk hamamları açabilmek için 14 yıl süreyle kendisine patent hakkı verilmesini ister. Sir W. Jonnes, kendi gayretleri ve maddi imkanlarıyla Türk hamamlarının inşası konusunda bilgi ve maharet elde ettiğini ileri sürerek İngiltere, Wales ve Berwick'de bu sanatı kullanma ve uygulama hakkının sadece kendisine verilmesini ister. Bu başvuru üzerine 14 yıl süreyle Sir W. Jonnes ve ortağı tüccar Ch. Stisted adına patent hakkı yenilenmiş. 18. yüzyılda bu hamamların sayısı artmış ve bunlar genellikle kahvehanelerin yanında açılmıştır. Bu yüzyılda Londra'da Covent Garden, Türk hamamları ile tanınmış bir bölgedir (**Resim 11**)⁷⁶. Bütün Avrupa'ya yayılan Türk hamamları modası Lehistan'a 16 ve 17. yüzyıllar arasında Osmanlı topraklarında bulunan Macaristan vasıtasıyla girmiş olmalıdır. O devirde, bazı şehirlerde, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki hamamlara benzeyen hamamlar kurulur. Örneğin; Silezya'daki Landeck bonyoları, 1783 yılında Wroclaw'da eski Belediye banyolarının onarılmasına karar verildiğinde, Belediye memurlarından Pretorius'un bir müddet İstanbul'da bulunduğu için, hamamlar hakkında bilgi sahibi olduğu ve onun bu bilgisinden faydalanabileceği ileri sürülmüştü⁷⁷.

Türk hamamlarının yanı sıra Türk kahvehanelerinin de Avrupa'da yayıldığı saha oldukça geniştir. Avrupalılar'a yabancı olan kahvenin içecek olarak benimsenip yaygınlaşması yeni oluşumları beraberinde getirir. Kahvenin yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte, Türk kahvehanelerine benzer yapılar yavaş yavaş Avrupa şehirlerinde kurulmaya başlamıştır. Kahve 16. yüzyılda önce Türkler'de, sonra da Türkler vasıtasıyla dünyaya dağılır.

Osmanlı tüccarları ilk ihracatı İtalya'ya yapar⁷⁸. Fransa'da bu ürünün yaygınlaşması, 1640'lı yıllarda Doğu'ya yolculuk yapan Fransızlar'ın ülkeye getirmesiyle başlar. La Roque, "*Traité Historique de l'Origine et des Progrés du Café*" adlı kitabında, babasının krallığa ilk çekirdek kahve getirenler arasında yer aldığını ayrıca kullanımında işe yarayan küçük eşya ve araçları da getirdiğini bildirmektedir⁷⁹. Bu içeceğin ilk yayılma merkezi, Paris'ten önce Marsilya olmuştur. Kamuya açık ilk kuruluş bu kentte Ermeni Pascal'ın girişimiyle 1672'de açılır. Burada tütün içilmekte, oyun oynanmakta, aynı zamanda işler yürütülmekte, bütün bunlar bir fincan kahve içilirken yapılmaktaydı. Aynı Pascal Paris'e giderek, orada da benzeri bir kuruluş açmıştır. Çok sayıda eser ve seyahatnameler kahvenin kökeninin, Türklerin kullanma biçiminin ve bu konudaki adetlerin tanınmasına katkıda bulunmuştur⁸⁰. Türk elçisi Süleyman Ağa'nın (17.yy) 1669'da Fransa'ya gitmesi ve bir süre orada ikamet etmesi bu moda akımının patlamasına yol açar. 1669'da Paris'e elçi olarak gönderilen Süleyman Ağa'nın beraberinde yirmi kadın ve erkek maiyetle birlikte, kahvecisi Kirkor'da (sonradan adı Pascal olmuştur) bulunmaktaydı. Süleyman Ağa, Paris'te çok güzel bir ev bulup içini tamamen şark eşyalarıyla döşer. Evin alaturka döşenişi, halıları vazoları, minderleri ve sedirleri, gül suyu kokan eşyaları mistik bir hava yaratmıştır. Bir süre sonra Süleyman Ağa, kahve ile günün kahramanı olur. Böylece kahve, Fransa'ya moda içki olarak girdi; Fransızlar kahveyi yıllarca moda olarak, sonra da gıda olarak kullandılar. Bu arada Paris'te de ilk Türk kahvesi açılmıştır. Halen bir lokanta olan bu kahvede, asırlar boyunca Fransızların en meşhur şairleri, diplomatları, sanatkarları kahvelerini yudumlayarak ilk Türk sefirini anarlar⁸¹. Fransa'da 17. yüzyılda başlayan kahve modası 18. yüzyılda büyük bir rağbet kazanır. Bu moda beslenmeye ilişkin olduğu kadar, toplumsal olan yeni adetlerin ortaya çıkmasına vesile teşkil eder. Bu gelişmelerin ardından kahve kullanımındaki malzemelerin üretimine geçilerek Fransız imalathanelerinde çok sayıda fincanlar ve altlıkları üretilmiştir. 1723 tarihli

"*Ticaret Sözlüğü*"nde Fransa'da üç yüz seksen kahvehaneden söz edilmektedir⁸².

Aynı kahve İngiltere'ye de reçeteyle satılan bir ilaç olarak girmiştir⁸³. I. Elizabeth devrinden (1558-1603) itibaren seyyahların anılarında tanıttığı kahve ve Türk kahvehanelerinin İngiltere'de ilk defa açıldığı bu yıllarda kahve fincanlarının ve ibriklerinin de Türkiye'den getirilmiş olduğu düşünülebilir. 1665 yılında yayımlanan kahvehanelerin özelliklerini anlatan bir şiirde Türk ibriklerinden doldurulmuş kahve fincanı ve çubuklardan bahsedilmektedir⁸⁴. 17. yüzyılın ortalarında Türk kahvehaneleri önce Cambridge'de, sonra Londra'da görülür. Oxford ve Cambridge üniversitelerine el yazmaları satmak için gelen Rum papazlar tarafından 1650 yılında Oxford'da İngiltere'nin ilk kahvehanesi "Angel Inn" açılır. 1652 yılında ise D. Edwards adlı tüccar tarafından Londra'ya getirilen İzmirli P. Rosee, St. M. Alley, Cornhill'de ilk kahvehaneyi açar. Bu kahvehaneler, genellikle "Sultan's Head" ya da "Turk's Head" diye adlandırılmıştır⁸⁵.

İkinci Viyana muharasından sonra kahveyi ganimet olarak elde eden Avusturyalılar, kahveyle ilk kez tanışırlar. Viyana'da ilk kahve dükkânını zengin bir tüccar olan Diodato açmıştır; 17 Ocak 1685 tarihinde yalnızca kendisi Türk kahvesi satabilme hakkına sahip olmuştur. Daha sonraları ise Viyana'da Türk kahvehaneleri birer birer açılmaya başlamıştır⁸⁶. Lehistan'ın Kamieniec kentinde ise 1681 senesinde on kahvehane bulunmakta idi⁸⁷. Hollanda'da 18. yüzyılda Osmanlı Devleti'ndeki kahvehaneleri örnek alarak açılan kahvehaneler, Süleyman, Mustafa ya da Ahmet isimlerini taşımaktaydı⁸⁸.

İlk önceleri Türk içeceği olarak Avrupa şehirlerine giren kahve, bir süre sonra sosyal kültürün bir parçası olan kahvehanelerin yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Kahvenin Avrupa'ya girmesinin ardından onun Türk usulüne uygun bir biçimde tüketilmesi de moda olur. Özellikle Levanten ülkelerine gidip oralarda kahve içmeye çalışan Avrupalılar geri dönerken yanlarında kahve değirmenleri, kahve

fincanları, kaşıklar ve ufak, altın işlemeli peçeteleri beraberinde götürürlerdi⁸⁹.

Edebiyattaki Etkiler

Avrupa'da görülen Türk etkilerini Doğu tesiri altında yazılmış edebiyat eserlerinde de görmek mümkündür. Dikkatini iyice Doğu'ya çeviren Avrupalılar Osmanlıların hemen her teşkilatı hakkında yoğun araştırmalarda bulunmuş, çeşitli yayınlar hazırlamışlar, hazırlanan eserlerde eleştirinin yanısıra, gizli bir hayranlık da söz konusudur.

Erken dönemlerden itibaren Hz. Muhammed ve İslâm dini ile ilgilenme de başlamıştır. O günün imkânlarına göre baş döndürücü bir şekilde yayılan İslâmiyet'e ve ilmi konularda büyük mesafeler kaydeden Müslümanlar'a karşı Batı'da merak belirdi. Bilhassa Latin yazarlar halkın merakını karşılamak maksadıyla dikkatlerini daha çok Hz. Muhammed'in hayatına çevirdiler. Aslen İspanyol Yahudisi, astronomi alimi ve İngiliz hükümdarı I. Henry'nin (1100-1135) doktoru olan P. Alfanzo, Batı'da Hz. Muhammed ve İslâmiyet'le ilgili ilk ciddi eseri yazdı (1160)⁹⁰. Edebiyattaki etkileşimlerde görülen ilk örneklerde Arap, Osmanlı, Hint ve Çin etkisi görülürken daha sonraları Doğu sanatının şiir türleri de taklit edilerek gazel ve divan yazılmaya başlanır (Goethe, Doğu- Batı Divanı).

Zamanla Avrupa edebiyatındaki konuların Türk tarihi, Osmanlı padişahları ve Türklük ile ilgili konularda yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. İngiltere'de Türkler ile ilgili pek çok esere rastlanmaktadır. 15. yüzyıldan itibaren bazı kitaplar İngilizceye çevrilmiştir. Sultan III. Murad'ın (1574-1595), Şehzade Mehmed (1595-1603) için İstanbul'da yaptığı sünnet düğününde bulunan F. Billerbeg'in, Almanya'daki arkadaşı D. Chytraens'e yazdığı uzun raporun, birkaç yıl sonra İngilizce yayımlanması, Türklere karşı, İngiltere'de giderek artan ilginin bir işaretidir. Çevirilerin dışında İngiltere'de Türkler hakkında ciddi bir düşünceye dayanan bazı kitaplar da yazılmıştır. A. Boorde (Borde), Kudüs'e kadar yaptığı yolculuğunu anlatan kitabında, Türkiye'ye uğramadığı halde, Türklerden kısaca

bahseder. G. Whetstone, eserinin büyük bir bölümünü Türklere "Yüce Türk"ün imparatorluğuna, İstanbul'un alınmasına ve Sultan III. Murad devrine kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihine ayırmıştır. İngiltere'de 16. yüzyıl sonuna kadar, bütün Türk tarihini içine alan kitapların en önemlisi R. Knolles'un tarihidir. Bu kitap modern anlamda yazılmış ilk Türk tarihi olarak bilinmektedir⁹¹.

Kanunî Sultan Süleyman'ın Avrupa'da "muhteşem ve kudretli" Türk imajını yerleştirmesinin ardından, Türkler hakkında yazılan eserlere Fransa'da da rastlanmaktadır. Sultan Süleyman'ın tahta çıkışıyla Fransa'da adı bilinmeyen bir yazarın "*La Généologie du Grand Turc: le Present Regnant*" adlı kitabı yayımlandı. Öte yandan 17. yüzyıl Fransa'sında şarkiyatçıları koruyan ve destekleyen soyluların sayısı çok artmıştır, Baudier, Mezerai, du Verdier, Stochove, Chassepol, Ricaut gibi yazarların Türk tarihine ilişkin kitapları basıldı. Bunların arasında en iyi bilinenleri du Ryer'in "*Rudiments Grammatices linguæ Turcicæ*" ve d'Herbelot'un "*Bibliothèque Orientale*"i sırayla 1630 ve 1697'de çıktı. 1670-1684 yıllarında Fransız Edebiyatı'nda Osmanlılara karşı aşırı bir ilgi doğmuştur. Fr. Bernier, J. B. Tavernier, Thevenot, d'Arvieux, Chardin ve Lucas Batı Anadolu'ya gittiler ve yolculuk anılarını yayımladılar⁹².

15 ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'na gelen seyyah, maceracı, tüccar tarihçi ve bilim adamlarının bir kısmının tarafsız gözle yazdıkları eserler sayesinde Avrupalılar, Türkleri daha yakından tanıma fırsatını bulmuşlardır. Tümüyle önyargıya dayanan fikirler dışında devletin gerçek kimliğini, askerî gücünü, devlet idaresini öğrenmek için uyanan merakın ürünü olan bu eserler "seyahatname edebiyatı" olarak adlandırılabilen bir edebiyat türünün en çekici örneklerini oluşturmaktadır. Devlet ve toplum düzenine eleştireci bir gözle eğilen bu gezginler grubunun yazdıkları, Türk toplumunu gülünç göstermek ve alay etmek için yazılanlardan farklıdır. Yaşadıkları tarihi olayları, törenleri, halkın günlük yaşantısını giyim kuşamlarını, anıtları kendi kültürlerine

yabancı bir ortamda gördükleri bütün yenilikleri, resimci bir dille anlatırlar. Bu edebiyat türünün öncülüğünü İtalyan, Fransız ve de Hollandalılar yapmıştır⁹³. Türklerin idaresi, sosyal ve kültürel yaşayışları hakkında Avrupa toplumunun bazı çevrelerinde olumlu bir hava yaratmıştır. Matbaa sayesinde hümanist aydınların Türklerle ilgili eserleri, meraklı kimseler tarafından kolayca bulunmaya ve okunmaya başlanmıştır. Bu eserler vasıtasıyla Osmanlılar, Avrupalı aydınları, dolayısıyla "Reform" hareketlerini etkilemiştir. Avusturya'nın İstanbul elçisi Busbecq (1522-1592) ve J. Bodin gibi aydınlar Türklerin adalet, tolerans gibi birçok meziyetlerinden eserlerinde bahsetmektedirler. Alman Dernschwam hatıralarında Türk kültürü hakkında çok kıymetli bilgiler vermiş ve Türkleri Avrupa'ya tanıtmıştır. Bu eserler gibi, daha pek çok eser, 1453-1700 tarihleri arasında Avrupa'da basılmıştır. Sadece Fransa'da 1480-1609 arasında Türkiye ile ilgili 80-90 kitap yazılmıştır⁹⁴. Moliere 1670 yılında yazdığı "Kibarlık Budalası"nın gülünç töreninde kahramanını Türkçe konuşurmak lüzumunu hissetmişti. İki yıl sonra Racine kaleme aldığı "Bayezid" adlı eserinin önsözünde, kendisi için ciddi prestij olabileceği ümidiyle, Türkler'e dair belgelerden yararlandığını belirtir⁹⁵.

Doğu hakkındaki araştırmalar yavaşlamadan devam etmekle birlikte edebiyatın hemen her alanında Türklerle ilgili konular mutlaka işlenmiştir. Uzun yıllar çalışarak topladığı bol malzemeyle d'Herbelot "Doğu Kütüphanesi" adındaki eserini yayımladı. Bu eseri esas alan A. Galland 1697'de ilk "İslâm Ansiklopedisi"ni tamamladı. Yorulmak bilmeyen A. Galland 17.yüzyılın başında "Binbir Gece Masalları" nı tercüme etti. Halk arasında Deccal'ın ülkesi kabul edilen Doğu, yavaş yavaş lirik bir medeniyet diyarı olarak telakki edilmeye başlandı. Almanların ünlü yazarı Goethe 1774'de yazdığı "Mohameds Gesang" da hem şiirde doruk noktasına tırmanmış, hemde 1742'de "Muhammed" eserini yazan Voltaire'den çok daha şairane bir şekilde İslâm Peygamber'ini anlatmıştı⁹⁶. 1704-14 yılları arasında "Binbir Gece Masalları " Almanca'ya

tercüme edilmiş ve Binbir Gece Masalları'nın etkisiyle Doğu'dan gelen başka metinlerle de pek çok masal yazılmıştır. Türk masalları 1708 yılında Fransızca'dan İngilizce'ye çevrilmiş, yine "The Beautiful Turk" adlı roman da G. de Bremend'in Fransızca çevirisinden İngilizce'ye aktarılmıştır⁹⁷. Türk, önce aydınlanma çağının görüş açısından Doğu'daki kardeş, çok geçmeden birçok şairin artık Batı'da bulamayacaklarına inandıkları insani ideallerin sahibi oldu. Yüksek hümanizmanın soyluluk kattığı bu Doğulu tipi Lessing'in "Bilge Nathan"ındaki Saladin kadar Mozart'ın "Saraydan Kızkaçırma"sındaki Selim Bassa'sı olarak da gerçek insanlık ve kardeşlik örneği sayıldı⁹⁸. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra G. P. Marana'nın "Letters Written by a Turkish Spy" adlı eseri sekiz cilt olarak çevrilip yayımlanınca yeni bir tür başlattı: Doğu'yu sözde oradan yazılan mektuplarla anlatmak⁹⁹.

Tiyatro, opera ve bale sanatlarında da Türk teması çokça işlenmiştir. Türklerle ilgilenmenin, onları sahne eserlerine koymakta çeşitli amaçlar vardı. Bunlar bir yandan din, tarihsel-siyasal ve toplumsal nedenler, öte yandan estetik amaçla, sahne eserlerine bir egzotik görünüm vermek, bir renklilik sağlamaktı¹⁰⁰. Batı edebiyatında konusunu Türk tarihinden alan oyunlar yazılması 15. yüzyıl ortalarında başlar. Özellikle İstanbul'un fethinden sonra Nürnberg'li H. Rosenblüt'ün 1456'da yani İstanbul'un fethinden sadece üç yıl sonra yazdığı "Türkenpiel" adlı karnaval oyunu bu akımın ilk örneklerindendir¹⁰¹. Fransızlar, İngilizler, Almanlar, İtalyanlar çeşitli tiyatro eserlerinde, balelerde, operalarda padişahları, savaşları, Türk törelerini işlemişlerdir. Bunların sayısı yüzleri bulmaktadır, en çok ele alınan padişahlar; I. Bayezid (1389-1402) (genellikle Timurlenk'le birlikte), Fatih Sultan Mehmed ve de Kanunî Sultan Süleyman olmuş, bunlar üzerine birçok bale, operalar, tiyatro eseri yaratılmıştır. Bu arada İspanyollar da, özellikle Altın Çağ İspanyol yazarları Türk imajını yansıtan çok sayıda eser vermişlerdir. Örneğin, bu çağın dev yazarı L. de Vega'nın yazdığı 300'ü aşkın oyunun otuzu Türkler ile ilgilidir¹⁰². Tarihi

olaylarda Türkler'in başarıları canlandırılırken, Sultan Mehmed'in İstanbul'u alışı, Rodos, Cezayir ya da Preveze gibi Hıristiyanlar'ın uğradıkları yenilgilerle birlikte, Viyana kuşatması, ya da İnebahtı ve daha sonraki yüzyıllarda Kandiye kuşatması, Avusturya ile savaş, Saint-Gothard Savaşı, Karlofça barışı gibi Türklerin uğradıkları başarısızlıklar da canlandırılmıştır¹⁰³.

Türk tarihi özellikle trajedi alanında mükemmel konular sağlıyordu. Doğu'da geçmiş tarih ya da efsane olaylarını işleyen Türkler ile yapılan savaşları konu alan pek çok "Türk dramı" yaratıldı. Bu tür yaratıların örneklerine Lehistan, Bohemya, Almanya, Felemenk, İngiltere¹⁰⁴ Fransa ve de İspanya'da rastlanmaktadır. Şehzade Mustafa'nın (1515-1553) idamı bizde ağıtlar yakılmasına sebep olurken, Batı'da daha çok trajik oyunlar yazılıp sahnelenmesi şeklinde olmuştur. G. Bounin tarafından 1561'de yazılan "La Sultane" adlı oyun Fransa'da Türkler hakkında yazılan ilk tiyatro eseri olarak bilinir. İngiltere'de Şehzade Mustafa'nın idamını konu alan ilk eser 1582'de Latince yazılmış "Solymanidae Tragoedia" adlı üniversite oyunudur. Daha sonra 16 ve 17. yüzyıllarda F. Greville'in "The Tragedy of Mustafa" (1609), R. Boyle'un "The Tragedy of Mustafa, The Son of Solyman the Magnificent" adlı eserleri yazılıp oynanmıştır¹⁰⁵. İngiliz yazarlarının oyunları arasında G. Peele'den "The Turkish Mahomet and Hiren the Fair Greek"¹⁰⁶, adı bilinmeyen bir yazardan kalan "Irena" (1664), C. Goring'ten "Irene or The Fair Greek" sayılabilir¹⁰⁷. II. Viyana kuşatmasından üç yıl sonra 1686'da Alman oyun yazarı L. von Bostel, kuşatmayı ve Kara Mustafa Paşa'yı konu alan iki bölümlük bir oyun yayımladı. Aynı yıl Alman bestecisi J. W. Frank, von Bostel'in metnini alarak bir opera besteledi adı kısaca "Cara Mustapha"ydı, 1686 yılının Ocak ayında Hamburg'da sahnelendi¹⁰⁸. İspanyol oyun yazarlarından, Cervantes ve L. de Vega, Türk konulu birçok dramatik yapıtta bu alana katkıda bulunmuşlardır. Cervantes'in oyunları arasında "La Gran Sultana", "La Batalla Naval" ve "El Trato de Constantinople y Muerte de Selim" yer

almaktadır. Yazarın roman ve uzun öykülerinde de Türkler ile ilgili konulara rastlıyoruz. Öykülerinin toplandığı "Novelas Ejemplares"de (örnek öyküler) yer alan "El Amante Liberal"de Cervantes Türklerle önemli bir yer ayırmıştır. Yine Türkler üzerine, önemli bir başka öyküsü "El Cautivo"dur¹⁰⁹. Vega'ya ait oyunlar arasında da "El Favor Agradecido", "El Cuerdo Loca", "Ello Dira" sayılmaktadır¹¹⁰.

Operada Türkleri konu alan en iyi yapıtlar arasında Haendel'in libretto yazarı N. F. Haym'ın bir metninden yola çıkarak bestelediği "Tamerlano"yu saymak gerekir¹¹¹. Fransız sarayının bale ve divertimentolarında¹¹² Lully'nin Molière ve baş koreograf Beauchamps'la yaptığı işbirliği sayesinde, yabancı ve özellikle Türk karakterlerinin boy gösterdiği bale gösterileri tasarlanır. Şubat 1662'da l'Hotel de Ville'de oynanan "Le Ballet de la Douairière de Billebahault", dansçılar arasında Kral XIV. Louis (1643-1715) de vardır. Yazar, Bilbao'lu Kibar Dul'la F. de Sotteville'in evliliği için düzenlenen büyük baloya dünyanın birçok ülkesinin temsilcilerinin geldiğini kurgular, bunların arasında Türk sultanı ve maiyeti de vardır. Benzer biçimde İtalya'da da Türkler saray balelerinde boy göstermişlerdir¹¹³. İtalya'da Venedik türü komedyanın ünlü temsilcisi C. Goldoni "L'impresario Delle Smirne" adlı güldürüsü "Turquerie" alanında bir baş yapıttır¹¹⁴. Konusunu tarihten almayan pek çok opera ve bale de bulunmaktadır. Bunların en eskisi ve önemlisi, 1615 yılının karnavalında Floransa'da Pitti Sarayı'nda oynanmış olan "Ballo di Donne Turche"dir (Resim 12)¹¹⁵.

Bütün bu gelişmeler neticesinde artık Doğu'yu araştırma, yani oryantalizm bir bilim dalı oluyordu. Oryantalizm kelimesi ilk kez 1779'da İngiltere'de kullanıldı; kısa bir süre sonra Fransa'ya geçti; 1838'de Fransız Akademisi'nin sözlüğüne alındı. Kısa zamanda Doğu'ya karşı kanaati değişen V. Hugo "Les Orientales" adlı eserine yazdığı önsözde (1829) sisler ardındaki derin meçhulü araştırmaya değer bulduğunu belirtmek için şöyle diyordu: "XIV. Louis döneminde herkes Helenistti. Şimdi hepimiz oryantalist olduk. Hiçbir zaman bir

arada bu kadar aydın Asya denen uçuruma böylesine eğilmemişti"¹¹⁶.

Oryantalizmin gelişmesi Aydınlanma Çağı yazarları arasında büyük bir etki göstermiştir. Kur'an tercümelerinin yanı sıra dinî olmayan Osmanlı metinlerinin tercümeleri hızlanmıştır. Avrupalılar Doğu'nun kültürel ve sosyal yaşantısını tanımaya çalışırken Doğu'yu anlama ve tanımanın yollarından birinin de Doğu dillerini öğrenmekte olduğunun farkına varırlar. Böylece Doğu dilleri bazı Avrupa ülkelerinde ders olarak okutulmaya başlar. Avusturya'da Şarkiyat ve İslâmiyet çalışmaları 16. yüzyılın ortalarında I. Ferdinand'ın (1526-1564) Viyana Üniversitesi'nde Arapça dersleri vermesi için Fransız müsteşrik G. Postel'i davet etmesiyle başlar. Önce Viyana Üniversitesi bünyesinde başlayan İslâmiyet çalışmaları, ardından Graz (1586) ve Innsbruck (1667) üniversitelerinde kurulan şarkiyat bölümleriyle daha da canlanmış. 1674 yılında Viyana Üniversitesi'nde Türkçe öğretimi başlamıştır. Avusturya'da İslâmiyet'le ilgili çalışmalar devam etmiş; M. Meninski Türkçe, Arapça ve Farsça'dan Latince'ye üç ciltlik ilk büyük bir sözlük ile bir Türkçe gramer yayımlamıştır. Kraliçe M. Theresa'nın (1717-1780) Viyana'da Şarkiyat Akademisi'ni faaliyete geçirmesiyle (1754) ilk defa İslâmiyet'le ilgili çalışmalar ve Türkçe öğretimi sistemli bir şekilde başlamış oldu¹¹⁷. 17. yüzyılda Hollanda'da Leiden Üniversitesi Yönetim Kurulu, Arap ve Türk dilleri için bir kürsü kurulmasını karar altına almıştır. Ticaret münasebetlerinin gelişmesi için, ayrıca da tıp ve matematik ilimlerinin etüdü için bu dillerin bilgisinin önemli olacağı düşünülüyordu¹¹⁸.

1700 yılında açılan Paris'teki "Collège Louis-le-Grand"da, "Dragoman"¹¹⁹ yetiştiren dilöğlanlar okulunda klasik Fransız lise tahsili dışında, Türkçe Arapça ve hüsn-ü hat dersleri veriliyordu. Dragoman yetiştirme sisteminin bu dönemdeki önemli bir sonucu da Fransız Şarkiyatçılığ'ının temellerinin atılmış olmasıdır. Bu eğitim sistemine "Ecole des Jeunes de Langue" adı da verilmektedir. 1720 'li yıllardan itibaren İstanbul'a gelen "Jeune de Langue"lardan mezuniyet ödevi olarak Türkçe,

Arapça ya da Farsça bir metni Fransızca'ya çevirmeleri istenildi. 1732-1750 yılları arasında yüzden fazla çeviri yapılmıştır. Fransızca'ya çevrilen metinler arasında "Evliya Çelebi Seyahatnamesi"nden bazı bölümler, "Râşid", "Naîmâ" ve "Neşri" tarihlerinden bölümler, "Kanunnâmeler" yer almaktadır. Bunların devamında yapılan çalışmalarla birçok Şark klasiği Fransızca'ya kazandırılmış oldu. Bu gelişmelerin ardından, 1795 yılında Paris'te "Ecole des Langues Orientales" (Şark Dilleri Okulu) kurulmuş ve yine yeni kurulan "Collège de France"da Şark dilleri dersleri verilmeye başlanmıştır¹²⁰.

Çok yönlü kurulan ilişkiler ve de Doğu dillerine verilen alaka neticesinde, Türkçe'de kullanılan bazı kelimelerin Avrupa dillerine yerleştiğini görmekteyiz. Örneğin, Türkçe kökenli olan ve dilimize üretken bir şekilde kök salan "paşa" kelimesi, Doğu'nun ve Batı'nın önemli büyük dillerine geçerek medeniyetimizdeki imajını da beraberinde götürdü. Söz gelimi Almanlar, şık giyinen, ağır başlı insanlara "paşa gibi adam" derler. Askerlerin yemeği olan "Kul-aşı" Avrupa ülkelerinde "Gulaş" oldu¹²¹. Şeker, şurup, portakal, sedir, divan, baharat, çek, dükkân gibi kelimeler de Arapça kökenli olmasına rağmen Türkler vasıtasıyla Avrupa'ya yayılmıştır¹²².

Öte yandan Şark ve şarkiyata karşı duyulan ilgi koleksiyonculuk şekline dönüştünce, çok sayıda sanat eşyası yanında Doğu elyazmalarına olan ilgiyi de arttırmıştır. Bu ilginin ardından İngiltere, Almanya, Fransa, Avusturya, Macaristan gibi ülkelerde Türk yazma eserleri kütüphane ve şahısların özel koleksiyonlarında birer birer yer almaya başlar. Golius, Suriye ve Türkiye'ye yaptığı seyahatin Hollanda dönüşünde Leiden Bibliothek der Rijksuniversiteit'e önemli ölçüde el yazması kitap getirmiş. Bu koleksiyon, Leiden Üniversitesi'nin pek ünlü Doğu el yazmaları koleksiyonunun temelini teşkil etmiştir¹²³. 17. yüzyılda İngiliz aydınları arasında Doğu yazması toplama yaygın bir uğraş idi. Koleksiyonculuğun yanı sıra, bu eserleri tercüme etme, üniversitelerde ders kitabı olarak kullanma

faliyetleri vardı. Sanderson'un seyahatlerinde bu konuya oldukça sık rastlanır. J. Sanderson kardeşi Dr. T. Sanderson için kendisi veya arkadaşları aracılığıyla yazma toplamaktaydı¹²⁴. İngiltere'de Oxford ve Cambridge üniversitelerinde de çok sayıda el yazması bulunmaktadır. III. Ahmed (1703-1730) zamanında yabancı memleketlere kitap satışının yasak edilmiş olması, bu ülkelere pek çok kitabın gönderildiğini gösterir; bazı kitaplar da diplomatik hediyeler olarak Viyana Sarayı'na gönderilmiştir¹²⁵. Yazılı belgeler ve tezhipli, minyatürlü el yazmaları, Viyana National Bibliothek ve Devlet Arşivi, Avrupa'da Paris Bibliothèque Nationale'den sonra bu tür eserlerin en fazla bulunduğu merkezlerden biridir. Viyana Bibliothèque Nationale'de Osmanlıca yazılmış tezhipli elyazmaları toplam sayısı 350'yi geçmektedir¹²⁶.

Tüm bu gelişmelerin ardından çok sayıda kitabın Avrupa ülkelerine gitmesiyle, Türkler'in geliştirdiği kitap ciltçiliğindeki sanatkâraneye incelikler Avrupa milletlerince hayrana şayan olarak bakılmıştır. Osmanlıların Venedik ve Macaristan'ı bu sanatın giriş kapısı olarak kullandıkları söylenebilir¹²⁷.

Resimdeki Etkiler

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u almasının ardından hemen her alanda gösterdiği yeni fikir akımları, çok geçmeden resim alanında da kendini hissettirir. Fatih Sultan Mehmed'in davetiyle İstanbul'a gelen ilk sanatçılardan ressam ve de madalyacı olan M. di Posti ve C. di Ferrara'yı meşhur İtalyan ressam G. Bellini izlemektedir. Fatih'in portresini yapmak için İstanbul'a getirtilen G. Bellini, Türk resim sanatına ilkel anlamda bir perspektifin yansımaları sağlarken, İtalyan Rönesans resmine de Türk dünyasının yansımalarına imkân sağlamıştır (Resim 13)¹²⁸. Öte yandan G. Bellini'nin İstanbul'da saray çevresinden ve halkın günlük yaşamından etkilenerek yapmış olduğu resimlerden özellikle bir Türk figürü, Rönesans sanatının başta gelen ressamlarından B. Pinturicchio'yu etkilemiş olacak ki, sanatçı, G. Bellini'nin bu Türk figürüne, hem Vatikan

Sarayı'ndaki Borgia Dairesi'nin bir duvarına yapmış olduğu "Azize Caterina'nın İmparator Maxentius'un huzurunda tartışması" adlı fresko resimde (Resim 14) yer vermiş, hem de aynı kompozisyonu değişik esinlenişle, Londra National Gallery'de bulunan "Odysses'un dönüşü" ve Siena Katedrali'nde (Duomo), Piccolomini Library'de "Aeneas Piccolomini'nin Ancona'ya varışı" ve "Aeneas Piccolomini'nin papa gibi taç giydirilmesi" isimli freskolarında işlenmiştir¹²⁹.

Fransız resim ekolüne baktığımızda ise, Kanunî Sultan Süleyman ve I. François'nun (1515-1547) ilişkileri dolayısıyla güney Fransa'da gerek etnik gerek sanat konularında Türk etkisinin son derece önemli olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin; Fouquet gibi ressamın eserlerinde Türk giysileri görülmekte ve diğer Fransız resim ekollerinde de bu etki izlenmektedir¹³⁰. Bununla birlikte birçok Avrupalı ressamın tablolarında da Doğulu kıyafetine bürünmüş tipleri görmektediriz. Avrupalıların nazarında Doğu denince akla ilk Osmanlı gelmektedir; çünkü en çok Osmanlı'yla ilişki kurmuşlar. Ticari ve siyasî ilişkilerin neticesi de sanata yansımıştır. Ressamların tablolarında tamamen benzemese de Türk tiplerine benzer tipler, sarıklar özellikle dini konulu kompozisyonlarda görülmektedir Correggio, Pietà"; A. Melone, "Bebeklerin katliamı"; Giorgione, "Üç felsefeciler"; M. Preti, "Herod'un ziyafeti"¹³¹. Türk halılarını konu alan resimlere ise daha önce de değinildiği gibi sıklıkla rastlanılır; Vermeer, Memling içinde Türk halısının yer aldığı kompozisyonları işlemişlerdir¹³². 17.yüzyılda Rubens, Rembrandt Türk giysili figürler yapmışlardır. Rubens'in "At sırtında bir Türk şehzadesi ve maiyeti" (Resim 15) ile Rembrandt'ın "Ağaç yanında dört şeyh" (Müslüman din öğretmenleri) (Resim 16) isimli tablolarında Türkler'e özgü kıyafetteki tipleri görmektediriz¹³³.

Seyahatname edebiyatında olduğu gibi Türkleri tanımak için resim de en önemli araç olmuştur. İstanbul'a gelip Türkler'in günlük yaşantılarını, saray ve halk giysilerini, hatta padişahların portrelerini çizen adları bilinmeyen

bir grup sanatçı vardır ki bunların çizdikleri desenler, ülkelerine dönüşte bağımsız albümler halinde toplanmış ve bazıları da zamanın ünlü gravür ustaları ve ressamı tarafından kullanılmıştır. 15.yüzyıldan itibaren, Osmanlı Devleti ve Türkler hakkında, çok zengin bir seyahatname edebiyatı ile birlikte bu tip resimlerin muntazaman yapıldıklarını görüyoruz¹³⁴. İlk resimli seyahatname olarak bilinen B. von Breydenbah'ın "*Sanctae Peregrinationes*" (1486)'da yer alan E. Reuwich'in tahta baskı gravürleri, Belçikalı P. C. van Alest'in 1553'te "*Ces Moeurs et Fachons de Faire de Turcs*" adı ile Antwerp'de yayımladığı aynı amaçla yaptığı gravürler (**Resim 17**), Kanunî Sultan Süleyman döneminde, Osmanlı Sarayı'na yollanan elçi Busbecq ile gelen Danimarkalı ressam M. Lorichs'in iki kitabı için hazırlanan "Kanunî portresi" ve Türk yaşantısına ait gravürler ve 1553'de İstanbul'a gele kozmograf N. de Nicolay'ın 1568'de Lyon'da basılan "*Les Quatres Premiers Livres de Navigations et Péréginations Orientales*" adı altında yayımlanan seyahatnamesinde yer alan Osmanlı yaşamı ve giysilerine ait gravürler, bilinen örneklerden sadece birkaçını oluşturmaktadır. İngilizlerin diğer Avrupa ülkelerine göre Osmanlılar ile olan ilişkilerinin daha geç başlaması nedeniyle, İngiliz sanatçıları eserlerinde, Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili resimlere ancak 16. yüzyılın son yıllarında yer vermişlerdir. Bununla birlikte, 16. yüzyıldan itibaren, bazı Avrupa kaynak eserlerinin çevirilerinin yapıldığı, Avrupa kaynaklarından yararlanılarak, Türk tiplerinin, giyim kuşamlarının ve de padişah portrelerinin yapıldığı bir gerçektir¹³⁵.

15. yüzyıldan itibaren Türklerin içtimai hayatıyla yakından ilgilenen Avrupalıların, bunları belgelemek amacıyla Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan birçok resimli albüm hazırlattıkları ve bugün bunların çoğunun dünyanın değişik müze ve koleksiyonlarında yer aldığı bilinmektedir. Bu resimli albümlerde Türkler hakkında çeşitli konular işlenmiştir; bunlar arasında günlük yaşamdan sahneler,

giyim kuşam, tek figürler, satıcılar, mimari, boğaz ve İstanbul panoramaları, padişah ve devrin ileri gelenlerin portreleri, gemi kadirga tasvirleri en yoğun işlenen konulardır.

16. yüzyılda İstanbul üzerine hazırlanan renkli resim albümlerine bakıldığında, belgesel niteliği olan önemli örneklere rastlamaktayız. Bu albümler içinde en önemlisi Viyana'da bulunan iki albümdür¹³⁶. 8626 nolu albüm, bilinen albümler içerisinde en üstünüdür. Albümün ressamı bilinmemekle birlikte İstanbul'a elçi olarak gelen B. Pezzer'in yanında getirdiği ressamın H. Hendrofski adında bir Polonyalı olduğu sanılmaktadır. 172 sayfa olan albümde 159 resim bulunmaktadır. Bu albümde önemli bir İstanbul panoraması da yer almaktadır. Ayrıntılara çok önem verilmiştir (**Resim 18**). Yine Viyana'daki 8615 nolu albüme gelince, resim bakımından birincisi kadar başarılı olmamakla birlikte verdiği bilgiler, birçok konuyu aydınlatması bakımından, daha da önemlidir. Albüm 185 varaktan oluşur. Kesin tarih olunmamakla birlikte bu albüm büyük Alman tarihçisi ve hümanist J. Löwenklau'a ait olsa gerektir. 1594'te ölen Löwenklau, Kayser'in elçisi H. von Liechtenstein ile birlikte 1584 ile 1585 yıllarında İstanbul'a gelmiştir. Büyük bir olasılıkla bu resimleri Löwenklau'nun kendisi yapmıştır. Yine büyük bir olasılıkla, bunu 1590 yılında yayımlanan "*Neuwe Chronica Turkischer*" adlı kitabını resimlemek için yapmıştır. Bu kitap yalnız bir tarih olmayıp ayrıca Türklerin yaşam biçimleri üzerine eşsiz bir kaynaktır (**Resim 19**)¹³⁷. Bunların dışında Almanya'nın Kassel kentinde Landes Bibliothek'te bulunan¹³⁸ "*Manierenbuch Oder Türkenbuch*" isimli bir albüm, Bibliothèque Nationale'deki "*Moeurs et Coutumes des Pays Orientaux, et Habillemens de Differens États. 1590 et Années Suivantes*, başlığını taşıyan¹³⁹ albüm ve Atina'da Gennadios Bibliothek'de¹⁴⁰ bulunan albüm, Türkiye konulu çeşitli müzelere dağılan albümlerden sadece birkaçıdır¹⁴¹. Resimli albümlerin pek çoğunun siparişler üzerine hazırlandığı sanılmaktadır. Bugün Oxford Bodleian Library¹⁴² ile Oxford All Soul's College'deki¹⁴³ iki resimli albüm, sipariş üzerine

hazırlanan bu tür albümlerin iki örneğidir. Oxford, Bodleian Library'de bulunan albümün başlığı yoktur ve 1588 yılına tarihlenmektedir. Albüm 92 yaprak olup, devrin ileri gelenlerinin portreleri, günlük yaşamdan sahneler, mimari, giyim-kuşam, kadırgalar, saltanat kayığı ve boğaz panoraması konularında 62 minyatür resimden meydana gelmiştir¹⁴⁴. Yine aynı tip gemileri, H. Eworth'un tablolarında ve Viyana'daki albümlerde¹⁴⁵ görülmektedir¹⁴⁶. Oxford, All Soul's College'de bulunan ve "Dresses of Turkey and c." başlığını taşıyan albüm kıyafet albümü niteliğinde olup, aynı sanatçıların elinden çıkmış 57 minyatür içermektedir. Kitabın İngiltere'ye nasıl geldiği ve kim tarafından resimlendiği bilinmiyor. Baş yapığında, Sultan III. Murad'a kadar Osmanlı sultanlarının adları, Sultan Murad adının karşısında, "bugün hüküm süren İmparator" ve 1590 tarihi yazmaktadır¹⁴⁷.

Bu albümleri inceleme fırsatı bulan Tülay Reyhanlı'nın konuyla ilgili tespitleri bulunmaktadır. Oxford, All Souls'daki albüm içindeki bir sahneden ötürü, bugün Kudüs'te L. A. Mayer Memorial koleksiyonunda bulunan bir yazmayla ilgili görülmektedir. Baş sayfasında 25 Haziran 1587 tarihinde yapıldığı belirtilen ve İstanbul'da Avrupalı bir ressam tarafından hazırlandığı tespit edilen albümün resimleri, kıyafet tarihi yönünden olduğu kadar üslup yönünden de çok önemlidir. Her iki albümde de aynı sanatçının elinden çıkmış gibi görünen sahne, sarayın ileri gelen kadınlarından birini veyahut Valide veya Haseki Sultanı, halayığı ve hadım ağasıyla göstermektedir (**Resim 20**). Aynı sahneyi Rubens'in Kudüs albümünden kopya ettiği söylenen ve bugün British Museum'de¹⁴⁸ bulunan 27 kıyafet deseni arasında da görülür. Kudüs albümündeki bazı desenler, özellikle Türk kadını motifleri bugün Viyana'da bulunan kıyafet albümleri¹⁴⁹ ile tam bir benzerlik gösterir. Bütün bu albümlerde, zaman zaman Oxford Bodleian albümünde de karşılaşılan ortak bir başka nokta, sanatçıların N. de Nicolay'ın seyahatnamesindeki gravürlerden esinlenmiş olmalarıdır. Bu durumda bu albümlerin İstanbul'da bir veya

birkaç sanatçı tarafından bazen seri halinde resmedilip, elçilik heyetleriyle Avrupa'ya götürüldükleri ve sonradan çeşitli müze ve koleksiyonlara dağıtıldıkları, bir kısmının da başka sanatçılar tarafından kopya edildikleri ortaya çıkmaktadır¹⁵⁰.

Desenleri ile Türk kavramını Avrupa'da canlandıran ve çoğunun adı bilinmeyen gezgin ressamın çizimleri, Dürer, Tiziano ve Rubens gibi resamlara model ve Bellini ile başlayan gerçekçi geleneğin devamcısı olmuştur. Boissard'ın, Bertelli'nin, Giovo'nun, Münster'in kitaplarındaki padişah portreleri, Türkiye'de bulunmuş bu gezgin ressamın desenlerinden alınmıştır. A. Bruyn, J. White ve C. Vecellio'nun, giyim-kuşam çizimlerinde, Nicolay'dan yararlanmışlardır. Genellikle görsel sanatlarda (visual arts) kullanılmak üzere veya özel saray koleksiyonları için, devamlı olarak Avrupa'ya resim üreten bu gezgin sanatçıların çoğu, toplumun çeşitli yönlerini resimleriyle canlandırmak üzere, elçiliklerde görevliydi. Bunların birlikte çalıştıkları veyahut birbirleriyle yakından ilişkili oldukları ve bağlı buldukları elçilik yoluyla ısmarlama desenler çizmiş, hatta, seri halinde resimleri tekrarlamışlardır. Bellini ile başlayan bir geleneği yansıtan sahnelerin varlığı, gezgin ressamın, kültürü daha çabuk ve yakından tanımak için kendilerinden önce yapılanları incelediklerini belirtir. Belirli konulara, sanatçıya veya albümü ısmarlayanın isteğine konular eklenmiştir. Bu Avrupalı sanatçıların herhangi bir şekilde Türk sanatçılarıyla da ilişki kurmuş, belki de birlikte çalışmış olmalıdırlar. Türk sanatçıların Avrupalılar için, albümler resimlemişlerdir¹⁵¹.

Yakın zamanda yapılan araştırmalar, 17. yüzyılda çarşıda dükkânları bulunan bir grup Türk sanatçısının ısmarlama resim yaptığını ortaya çıkarmıştır. Bu sanatçılara "Türk çarşı ressamları" da denilmektedir. Çarşı ressamları 17. yüzyıldan başlayarak İstanbul'da görülen bir halk resmi çığırındır. Çarşı ressamı yakıştırması, adından da anlaşılacağı gibi çarşıda dükkanları olan müşterilerinin ısmarladığı konularda resimler yapan profesyonel halk ressamlarıdır. Bu albümler daha çok Türkiye dışındaki müze

ve kitaplıklarda ya da özel koleksiyonlarda yer almıştır. Bunların müşterilerinin çoğunluğunun yabancılar olduğu bir gerçektir. 17. yüzyılda yabancılar, ellerinden resim geliyorsa kendileri, gelmiyorsa ilgilendikleri konularda bu resimleri çarşı ressamlarına ısmarlıyorlar, bunları bir albüm içinde toplayıp sonra altlarına kendi dillerinde resim altı açıklamalarını (çoğunlukla Fransızca ve İtalyanca) yazıyorlardı. Kuşkusuz bunların Türk müşterileri de vardı. Ne var ki, bunlar günümüze pek kalmamıştır. Çarşı ressamlarının konuları çok çeşitlidir, günlük yaşamın değişik sahnelerini, ayrıca binaları, hisarları, köprüleri, çarşıları, anıtları çizmişlerdir. Saraydan halka doğru toplumun çeşitli katmanlarından kadınlı erkekli çeşitli uğraşlardan insanları bir bir göstermişlerdir. Bu konular arasında müzik ve dans da geniş yer tutar¹⁵².

İtalya'da F. Taeschner'in 1914 yılında satın alıp 1925 yılında "*Alt-Stambuler Hoh-und-Volksleben*" başlığı altında yayımladığı ve içinde 55 resim bulunan bir albüm ile yine Venedik'te Museo Correr'de bulunan bir albüm yer alır (**Resim 21**). Bu iki albüm diğer çarşı ressamlarının hazırladığı albümlerden konu bakımından ayrıcalık göstermektedir. Her iki albümde de konular çeşitlidir ve daha çok kompozisyon resimler içermektedir. Çeşitli Avrupa müzelerinde yer alan diğer albümler ise çoğunlukla tek resimden oluşan daha çok kıyafet albümleri niteliğindedir, bununla birlikte bunlarda da tek tük kompozisyon oluşturan resimlere rastlanmaktadır. Bu iki örneğin dışında çarşı ressamlarının yaptığı albümler Hollanda, İsveç, Fransa, İngiltere ve de Polonya müzelerinde yer almaktadır¹⁵³.

16. yüzyıldan itibaren İstanbul panoramaları ile birlikte kıyafet resimleri de yaygınlık kazanır. Farklı sınıflara mensup (özellikle Türkiye'ye gelen elçi ve heyetler, tüccarlar, gezginler) birçok Avrupalı bu tür resimlerden edinmek istemiş; bu durum da yeni bir resim türünün gelişmesine olanak sağlamıştır. En önemli İstanbul panoramaları 16. yüzyılda yapılmıştır; bu yüzyılda yaygınlık kazanan İstanbul panoramalarında bina ve semtler

numaralanarak, Türkçe ve yabancı dildeki açıklamaları resmin altına yapıyordu. Bu resimler zamanla çoğaltılarak Türkiye'ye gelen Avrupalılara satılıyordu.

En eski ve çok ayrıntılı İstanbul panoramalarından biri, 1559 tarihli M. Lorichs'in çizimidir. Bu çizim yalnız İstanbul'u göstermekte, Üsküdar ve Galata'yı kapsamamaktadır. 21 paftadan oluşur. 11. paftada sanatçıyı arkadan Galata'da resmini yaparken göstermektedir. Resim; Haliç, Boğaziçi ve Marmara denizinin birleştiği noktadan başlar ve kentin en batısında biter. Bu panoramanın aslı Leiden Bibliothek'de bulunmaktadır. 16. yüzyıla ait örnekler arasında, yukarıda bahsedilen Viyana ve Bodlein albümlerinde de birer panorama bulunur (**Resim 22**). Daha sonraki yüzyıllarda da çok sayıda İstanbul panoraması çizilmiş; 1740'da Gudenus'un çizdiği suluboya İstanbul panoramasının, J. G. Thelott tarafından yapılmış renkli gravürü bugün İsveç Kungliga Biblioteket'de¹⁵⁴ bulunmaktadır (**Resim 23**)¹⁵⁵. Yabancı ressam ve gezginlerin 18. yüzyılda daha yoğun bir şekilde Türkiye'ye geldikleri görülür. İmparatorluk sınırları içerisinde özgürce yolculuk etme keyfiyetini elde eden gezginler, 18. yüzyılın antikite merakıyla birlikte çeşitli arkeolojik buluntuları resmetmeye gelmiş; gelen bu sanatçılar, elçiliklerde konuk edilmişlerdir. Doğu'nun egzotik görüntüleri ressamların ve gezginlerin ilham kaynağı olmuştur. Avrupa'da Türk tabloları denilen resimler çoğalmış; Türk kılığında başlarında türban taşıyan kadın portreleri, Türk hayatından sahneler, Türk tipleri, hamamlar, çarşılar ve de harem gibi konular Batılı ressamların tuallerine, Doğu'nun mistik havasını taşımıştır.

Daha önce bahsi geçen Bibi Şatosu'ndaki Türk odasının duvarları yağlı boya İstanbul manzaraları ve Türk kıyafeti resimleriyle bezelidir. Ayrıca giriş holünde, çalışma odasında ve üst kata çıkan merdiven duvarlarındaki yüzü aşkın tablo Türkiye ile ilgilidir. Koleksiyonda suluboya resimler, gravürler, kumaş ve işlemler de bulunmaktadır. Resimlerin çoğu da padişah, sadrazam,

bayraktar, kâtip, çengi gibi adlar Fransızca olarak yazılmıştır. Bu kıyafet resmi dizisi, III. Ahmed döneminde İstanbul'da etkin olan, ressam Van Mour'un üslubundadır. Saraydaki kabul törenleri, İstanbul manzaraları ve kıyafet resimleriyle ünlü Van Mour, bu tür resim yapan bir okul oluşturmuştur. 18. yüzyıl boyunca benzer resimlerin çoğu gravürlenerek kıyafet albümleri ve seyahatnamelerde yayımlanmıştır. Koleksiyondaki yağlıboya resimler arasında tarihi belge niteliği taşıyan iki kabul sahnesiyle birlikte şatonun duvarlarını süsleyen İstanbul manzaraları ve kentin bazı önemli yapılarını belgeleyen resimler bulunmaktadır. Beşiktaş Sarayı'nın 18. yüzyıl ortalarındaki durumunu gösteren tablo ile Kağıthane Sarayı'nı gösteren büyük boy yağlıboya tablo (**Resim 24**) bunlardan ikisidir¹⁵⁶.

Bu yüzyılda Fransa, İtalya ve Hollanda'dan gelen ressamlar çoğalmış; bu dönemde Watteau, Greuze, Fragonard gibi ünlü ressamlar "fantezist" bir Türkiye'yi ve tiplerini konu alırken, küçük ustalar uzun ve yorucu İstanbul yolculuğuna katlanarak Türkiye'yi ve içinde yaşayanları yakından görmeye geliyorlardı. Fransız Büyükelçiliği müsteşarlığında bulunmuş olan A. Boppe "*On Sekizinci Yüzyılda Boğaziçi Ressamları*" adlı kitabının önsözünde "Türkler, yalnız Avrupa'nın genel politikasında önemli bir rol oynamakla kalmamış, edebiyat ve sanat alanlarında da hayli etkili olmuşlardır. Memleketlerinden çıkmamış sanatçılar bile modaya uyararak "Türk ressamı" olmuş, "Turquerie" akımına ayak uydurmuşlardır" demektedir¹⁵⁷.

İstanbul'a gelerek burada uzun süre yaşayan sanatçılar, Türk adet ve kıyafetlerini benimseyerek, sokaklarda Türk giysileriyle dolaşmayı tercih etmişlerdir. Bunlar arasında İsviçreli Liotard İstanbul ressamlarının en değerlisi olup, gerek kişiliği gerekse sanat gücü bakımından en önemlisiydi. Uzun süre İstanbul ve İzmir'de yaşamış, Türk giysileriyle gezmiş, evlerine girebildiği kimselerin yaşamlarını incelemişti. Özel koleksiyonlarda ve İsviçre müzelerinde yer alan pastel, 18. yüzyıl Türk geleneklerini güzel renklerle canlandıran değerli

belgelerdir¹⁵⁸. Avrupalılar'ın "Türk ressam" adını verdikleri Liotard, Avrupa'ya dönüşünde de Türk konularına ilgisini sürdürmüş, birçok Avrupalının Türk kıyafetinde portresini yapmıştır. Cenevre'de Salmano Witz koleksiyonunda yer alan "Humbaracı Ahmed Paşa" portresi önemli eserleri arasındadır¹⁵⁹.

Genel konuların dışında, Osmanlı padişahlarının veya sadrazamlarının Avrupa elçilerini kabul merasimini resimlemiş olan sanatkarlarda da Türk sanatının bazı etkileri görülmektedir. Van Mour'la öğrencilerinin eserlerinde bu konulara çokça rastlanmaktadır (**Resim 25**). Birçok Polonyalı ressam Türk sanatını incelemek üzere Türkiye'ye gönderilmiştir¹⁶⁰.

Giyideki Etkiler

Osmanlı İmparatorluğu içindeki kültürel zenginlik, renkli çeşitlilik Osmanlılar'ın günlük hayatındaki giysilerine de yansımıştır. Türklerin, kültür ve sanat alanında gösterdiği etkileşim sürecinde, sosyal yaşantının vazgeçilmez bir parçası olan giysilerde de Türk motif, çizgi ve unsurlarının izlerini görmek mümkündür. Türk kavramının simgesi olan giysinin Avrupa'ya olan etkileri çok eskilere gider. 14. yüzyıldan başlayarak Avrupa resminde, tören ve alaylarında bu tür Doğu giysileri çokça kullanılmıştır. Alaturka (Alla Turcesca, a la Turca), İtalya'dan başka Fransa ve Hollanda'da modayı etkilemiş, turban, taç, takke giymek ve kollara "tırız"¹⁶¹ takmak yaygınlaşmıştır (**Resim 26, 27**)¹⁶².

Bir süre sonra Paris sosyetesinin güzel kadınları şalvar, kuşak, başörtü gibi Türk giysilerini benimserken, Lehistan'da da şark ziyafetleri, maskeli balolar tertipleniyor, bu balolara gelenler Türk kılıfına giriyorlardı. Lehistan ordusunda bile, Türk üniformaları giyinmiş Yeniçeri alayları teşkil ediliyor, Türk kılıfında bir mehter takımı ve Osmanlı sipahileri örnek tutulan "uhlan-oğlan" alayları kuruluyordu. Asilzadeler, saraylarındaki uşaklara özellikle kahve, çubuk ve nargile getirenlere ve seyislere Türk elbiseleri giydireyorlardı¹⁶³.

İngiliz giyiminde görülen Türk modası, İngiliz gezginlerin hazırladığı ya da yerli sanatçılara hazırlattığı kıyafet albümlerinin etkisi ile olabileceği gibi, zaman zaman Türk giysileriyle İngiltere'ye dönen tüccarların veya Osmanlı Sarayı'nın elçi olarak gönderdiği Türklerin giysilerinden esinlenmişti. İngiltere'de Türk kıyafetlerinin saray şenlikleri ile günlük kıyafetlerde kullanıldığı bilinmektedir. Türk modası İtalya yolu ile İngiltere'ye geçmiştir. Public Record Office'de bulunan 1510 yılına ait kayıtlarda saray şenliklerinde kullanılmak üzere Türk başlıkları ve silahlarının hazırlanması için siparişler verildiği izlenmektedir. 1509-1547 yılları arasındaki modayı anlatan bir yazar, İngilizler'in paltolarının İtalyan, kaftanlarının İspanyol, elbiselerinin Türk, başlıklarının ise Fransız tarzında olduğunu belirtir. I. Elizabeth devri Londra'sı kadın modasında küçük hançerler, kadın modasının bir ögesi idi. İngiltere'de olduğu gibi İrlanda'da kadınlar başlarına türban giymekteydiler. Türklerinkinden farklı olarak bunların tepeleri daha yassıydı. 1666 yılında II. Charles (1630-1685) zamanında Türk kıyafetleri İngiliz Sarayı'nda yeniden moda olur. 18. yüzyılda Türk modasının yeniden gündeme geldiğini görmekteyiz. 1717'de İstanbul'da sefire olarak bulunan Lady M. W. Montagu (1689-1762) ile 1721'de Yirmi sekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris elçiliği görevine atanması Fransız ve İngiliz modasında Türk giysilerinin yeniden moda olmasına neden olmuştur. Lady Montagu İstanbul'da iken Türk kıyafetlerini çok beğenmiş, İngiltere'ye döndükten sonra da beraberinde getirdiği çok sayıda Türk giysisini değişik toplantılarda giymiştir. Lady Montagu'nun oğlu E. Montagu'nun Türk yaşamına olan özentisi o denli ileri seviyedeydi ki, kendi üzerinde Padişah'ın tuğrası olan bir fermanla Padişah'ın oğlu olduğu ve bu nedenle de Padişah'ın kendisine maaş bağladığını iddia edecek kadar ileri gitmiş, üzerinde ancak şehzadelerin takacağı irilikte bir elmas olan portakal renkli kavuğuyla sık sık Londra sokaklarında dolaşmaktaydı. Montagu'nun hayatının son yıllarında İngiliz ressam G. Romney tarafından Türk kıyafetiyle portresi

yapılmıştır (**Resim 28**)¹⁶⁴. "Turquerie" diye adlandırdığımız bu moda sonucu birçok İngiliz soylusu Türk giysileriyle kendilerini sultan veya paşa diye ünvanlarla isimlendirdikleri portrelerini yaptırmışlardı. Yine ticaretle uğraşan birçok İngiliz tüccar da Türk giysileriyle resimlerini yaptırmışlardı¹⁶⁵.

Macaristan'da Türk giysilerinin etkilerinin diğer Avrupa ülkelerine göre farklı geliştiği gözlenir; Macaristan'da, Macarlar harp meydanlarında ağır zırhlı elbiseler giydiklerinden bu durum çabuk yorulmalarına neden olmakta idi. Türkler ise hafif kumaşlardan yapılmış pratik elbiseler içinde gayet rahat dövüşmekteydiler. Bu yüzden zaruri ihtiyaç nedeniyle Türkler gibi giyinmek adeti yaygınlaştı. Denebilir ki 16 ve 17. yüzyıllardaki Macar erkek kıyafetleri Türk kıyafetlerinin kopyasıydı. Sonraları Batı'nın da tesiri altında, Türklerden kopya edilen bu modeller, yavaş yavaş Macar zevkinin de katılmasıyla tamamiyle milli bir model haline geldi. Türkleri taklit eden Macar giyimindeki değişiklik, yalnız harp için değil, halkın da günlük kıyafeti haline gelmişti. Harp için giyilen kıyafet "Yeni Doğu" adı ile anılıyordu. Budapeşte'de Güzel Saanatlar Müzesi'nin Kiszelsen'den getirttiği 1641 senesi sanatına ait olan küçük biçki defterinde, Türk sanatının bütün inceliklerini görmek mümkündür¹⁶⁶. Bugün Budapeşte'deki Magyar Nemzeti Museum'de 16. yüzyıla ait, deri işlemeli bir kaftan yer alır. Osmanlı ordusundaki bir sipahiye ait olan bu kaftan, Türklerle yapılan Mohaç Meydan Savaşı sırasında (1526) Macarların eline geçmiştir (**Resim 29**). Bu kaftanın bir benzeri Almanya'nın Ingolstadt şehrindeki Coburg Kalesi'nde muhafaza edilmektedir¹⁶⁷.

Hollanda'da Türk giysisi 18. yüzyılda doruk noktasına ulaşır. 18.yüzyılın ortalarında "Turkomannie" olarak adlandırılan bir moda dalgası esmiştir. Oryantal giysisi, Şamberluk adı verilen kaftan, ev ve sporda kullanılan fes yüksek gelirlili Hollandalılar arasında yaygınlaşır. Kadın modasında Osmanlı'dan aktarılan alaturka modası 18. yüzyıl başlarında adeta zirvededir. 19. yüzyılın sonlarında pazar günleri

Scheveningen'de gezintiye çıkan çoğu kadın hala tülbent takmakta ve şal kullanmaktaydı¹⁶⁸.

Türklerin son derece zengin ve renkli kıyafet geleneği Avrupalıları pek ilgilendirmiş olacak ki seyahatnamelerde bu konuya önemli bir yer ayırmışlardır. Giyim-kuşam 16.yüzyıl seyahatnamelerinde en çok üzerinde durulan bir konu olmuştur. Osmanlı kıyafetleri pek çok resimlenmiş, bunlar ya seyahatnameleri süslemek amacı ile veyahut bağımsız kıyafet albümleri halinde toplanmıştır. Bazen birkaç albümden seçilen örneklerle kıyafet koleksiyonları yapılmıştır. Kıyafet tarihi yönünden bunların en önemlileri, M.Lorichs ve N. de Nicolay'ın eserleridir. Yüzyılın son çeyreğinde ise, A. de Bruyn "*Omnium Penr Europae*", J. J. Boissard "*Habitus Variaum*", P. Bertelli "*Diversarum Nationum*", C. Vecellio "*Habiti Antichi*" Türk kıyafetlerinin gravür resimlerini içine alan kıyafet albümleri yayımlamışlardır. Fakat bunların içinde en popüler olanı, N. de Nicolay'ın ilk baskısı L. Danet'in gravürleriyle süslü seyahatnamesidir "*Les Quatres Premiers Livres de Navigations et Pérégrinations Orientales, Lyon 1568*". Ressamları bilinmeyen birçok kıyafet albümü, bugün dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarına dağılmıştır¹⁶⁹.

Tıpkı İstanbul manzaralarında olduğu gibi Türk kıyafet resimleri de Avrupalıları ilgilendirmiştir. 17. yüzyıla ait bu tür bir kıyafet albümüne İsveç Kungliga Biblioteket'de rastlanılmaktadır¹⁷⁰. Osmanlı kıyafetlerinin resimlendiği 58 yapraktan oluşan bu kitap 1612 tarihli'dir. Ünlü bir İsveçli koleksiyoncu olan C. G. Tessin'in kitaplığından geldiği anlaşılan bu 58 kıyafet çiziminin, 1612'de Paris'te basılan "*L'Histoire de la Decandence de l'Empire Grec Et Établissement de Celui des Turcs*" adlı kitapta yer aldığı anlaşılmaktadır. 16 yüzyılda L. Chalkokondylas adında bir Yunanlının yazdığı bu kitabın Vigenère tarafından Fransızca çevirisi yapılmış fakat ancak 1612'de T. Artus tarafından yayımlanabilmiştir. Bu kitap için hazırlanan kıyafet resimleri aslında N. de Nicolay'ın yaptığı çizimlerinin kopyasıdır. Bu kıyafet dizisinde çeşitli kadın ve erkek kıyafetleri arasında din

adamlarına ve özellikle dervişlere verilen yer büyüktür. Ayrıca askerî kıyafetler tek tek ayrıntılarıyla belirtilmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yörelerinden gelme kadın ve erkek giysileri belgelenmiştir. Örneğin sarığı ve kaftanı ile at üzerinde ilerleyen kazasker (**Resim 30**) veya halayıyla hamama giden kadın gibi kalıplar oluşarak, bunlar devamlı tekrarlanmıştır. Tarikat kıyafetleri özellikle yabancıların dikkatini çekmiş olmalı ki bunlar seyahatnamelerde veya kıyafet albümlerinde mutlaka yer almışlardır. İsveç albümünde de birden fazla çıplak derviş figürü vardır. İsveç'teki bu kıyafet resimlerinin Nicolay'ınkilere çok benzemekle birlikte biraz daha kaba çizimler olması, bunların belki de yukarıda adı geçen T. Artus'un kendisi tarafından çizilmiş olabileceğini düşündürmektedir¹⁷¹.

Burada kısaca değineceğimiz ve Osmanlı bürokrasisinde hayli önemli olan kürkün de Avrupa'da yayıldığı saha oldukça geniştir. Kürk modası daha 16. yüzyılda bütün Batı Avrupa'ya yayılmıştır. Osmanlılar özellikle kürk işçiliğinde dikkat çekecek şekilde bir lüks geliştirdikleri için kanunlar çıkartarak bunun önüne geçilmek istenmişti¹⁷². Kürk modasının Avrupa'da ne denli yaygın olduğu çok sayıdaki portre ve resimlerden anlaşılmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin Avrupa toplumu üzerinde gösterdiği kültürel ve toplumsal olaylardaki değişikliğin birdenbire değil, siyasal ve ekonomik nedenlerle geliştiğini ifade edebiliriz. Bu gelişme içinde meydana gelen etkileşimler şüphesiz tek taraflı olmamıştır; Avrupa'nın Osmanlı'ya karşı duyduğu ilgi ve merakın yanısıra Osmanlı da Avrupa'ya kayıtsız kalmamıştır. Başarılı padişahların etkinliğiyle yükselişe geçen Türkler, Doğu toplumlarınca kabul görüp benimsenirken, Batı'nın merak ve gizli hayranlığının yanısıra keşfedilmesi gereken bir topluluk gözüyle bakılır. Bu merakın neticesinde Avrupalılar 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı ile yoğun olarak ilgilenmeye başladılar. Diplomatik ve ticari ilişkilerin hızlanması kültürel ilişkileri de olumlu yönde etkiler. Elçiler vasıtasıyla kurulan temaslar neticesinde

sayısız Avrupalı Osmanlı ülkesine gelmiş; bunları gezginler, tüccarlar, diplomatlar, din adamları, bilim adamları, yazarlar, mimarlar ve de sanatçılar şeklinde sıralayabiliriz. İmparatorluğun çeşitli yerlerini gezen gezgin ve araştırmacıların hazırladıkları raporlar, çizdikleri gravür ve desenler ile yazdıkları seyahatnamelerde Türk yaşantısı, gelenek ve sanatıyla ilgili bilgiler yer almış, edinilen tüm bilgiler Avrupa'ya aktarılmıştır. Bu ilişkiler neticesinde Avrupa'da kültürel, sosyal yaşantıyla birlikte sanatın da pek çok dalına Türk esintileri girmeye başlar.

Türk etkilerinin Avrupa'da yaygınlık kazanmasını sağlayan unsurlar içerisinde ticari alışverişlerin payı hayli büyüktür. 15. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun lüks tüketim malları Avrupa'ya ihraç edilerek. Avrupa pazarında önemli bir paya sahip olmuştur.

Türk adet ve geleneklerini öğrenmek, sokaklarda Türk kıyafetleriyle dolaşarak resamlara Doğulu kıyafetlerle resim yaptırmak bir dönem Avrupa'sında sıkça görülmektedir. Asilzadelerin bahçelerinde ve parklarda Türk köşkleri, minyatür cami ve minareler yapılırken, evlerde Türk odaları bulundurarak buraları Türk dekoratif unsurlarıyla döşemek olağan hale gelir.

Bu süreçte Türk hamam ve kahvehaneleri de sosyal kültürün vazgeçilmez unsurları olup, yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir.

Türk teması romanlara, şiirlere, piyeslere, tiyatro oyunlarına, opera ve bale oyunlarına konu olurken Türk tarihi, Osmanlı padişahları ve Türklükle ilgili konular Avrupa edebiyatında giderek yaygınlaşır.

Doğu dilleri Avrupa üniversitelerinde ders olarak okutulmuş, üniversitelerde şarkiyat bölümleri açılmıştır; Nihayet Doğu'yu araştırma "Oryantalizm" bir bilim dalı olur. Doğu'nun egzotik görüntüleri ressam ve gezginlerin ilham kaynağı olup, Türk tipine benzer tipler, sarıklar, türbanlar, harem gibi konular Batılı ressamların tuvallerine Doğu'nun mistik havasını taşımıştır. Tıpkı seyahatname edebiyatında olduğu gibi

resim sanatı da Türkleri tanımak için önemli bir araç haline gelir. Türk giysileri Avrupalı kadınlar arasında pek bir beğenilmiştir. Zamanla şalvar, kuşak, başörtü gibi giysiler kadınlar tarafından benimsenirken, gerek günlük yaşamda gerekse özel toplantılarda Türklere özgü kıyafetler büyük bir beğeniyle kullanılmıştır.

Böylece önceleri siyasi ve ticari ilişkilerle başlayan yakınlık giderek artarak kültür ve sanat alanlarına da yansıyor karşılıklı etkileşimlerle devam etmiştir.

Uzun süre devam eden Osmanlı Avrupa ülkeleri arasındaki yoğun ilişkiler neticesinde, Avrupa'nın Osmanlı Devleti üzerindeki tesirlerine dikkat çekilirken, burada bu ilişkiler sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun da Avrupa devletleri üzerindeki kültür ve sanat alanındaki etkileri ana hatlarıyla ele alınmaya çalışılmıştır.

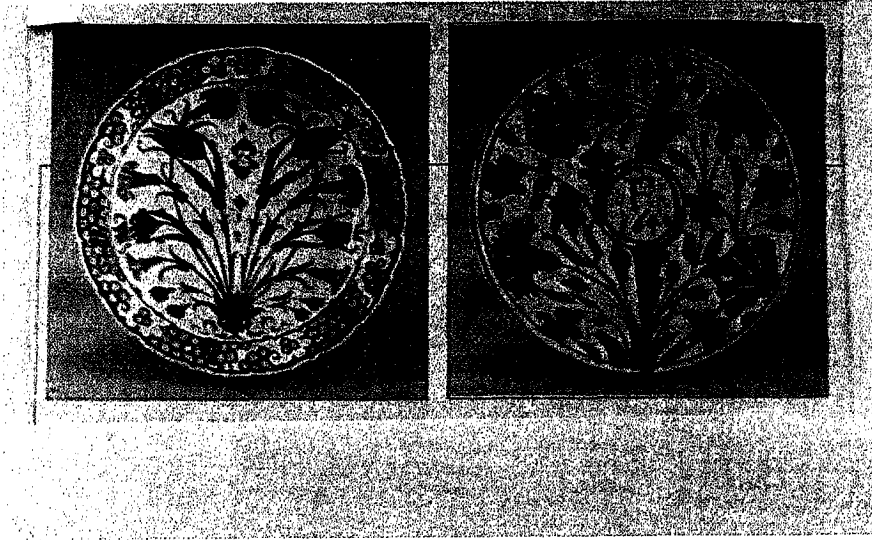
KAYNAKÇA

- 1 Osmanlı İmparatorluğu'nun genişlemesi sırasında sultanların orduları başarılı oldukça Avrupa'nın Türklere bakışının korku, saygı ve gerçek bir hayranlık karışımı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakış açısı, 15. yüzyıl için olduğu kadar, 16. ve belki de 17. yüzyıllar için de geçerlidir: Kanunî Sultan Süleyman'ın orduları Orta Avrupa'da ilerleyip, Viyana'yı kuşatınca, Almanların "Türkenfurcht" diye ifade ettikleri bir Türk korkusu ortaya çıktı. Roderic H. Davison, "Türkiye'nin Batı'daki Tarihsel İmajı", *Tarih ve Toplum*, sy.109, Ocak 1993, sf.35.
- 2 Osmanlı Avrupa ilişkileri sürecinde, Osmanlı'nın Avrupa toplumu üzerinde gösterdiği kültür ve sanat etkilerinin ele alınıp değerlendirilmesi, bir taraftan konunun çok geniş kapsamlı olması, diğer taraftan da yazının sınırlı olması sebebiyle yalnızca belirli konulara yer verilmesini olanak kılmıştır.
- 3 Filiz Yenişehirlioğlu, "Osmanlı Eserlerinin Avrupa'daki Dağılım Nedenleri ve Viyana Müzelerinde Osmanlı Eserleri", I, *Tarih ve Toplum*, sy. 12 Aralık 1984, sf.40-41
- 4 Şerafettin Turan, "Venedik'te Türk Ticaret Merkezi (Fondaco dei Turchi)", *Belleten*, c.32, sy.126, Ankara 1968, sf.247.
- 5 Yenişehirlioğlu, a.g.m., sf.41-44.; Karlsruhe Müzesi'nde bulunan eserler için bk. Die Karlsruhe Türkenbeute, (haz. Ernst Petrasch ve öte.), München 1991; Die Vor Wien 1683, (Residenz Verlag), Salzburg und Wien 1982; Mehmet Önder, "Almanya Karlsruhe'de Bir Osmanlı Hazinesi", *Kültür ve Sanat*, sy.29, Mart 1996, sf.27-28 .

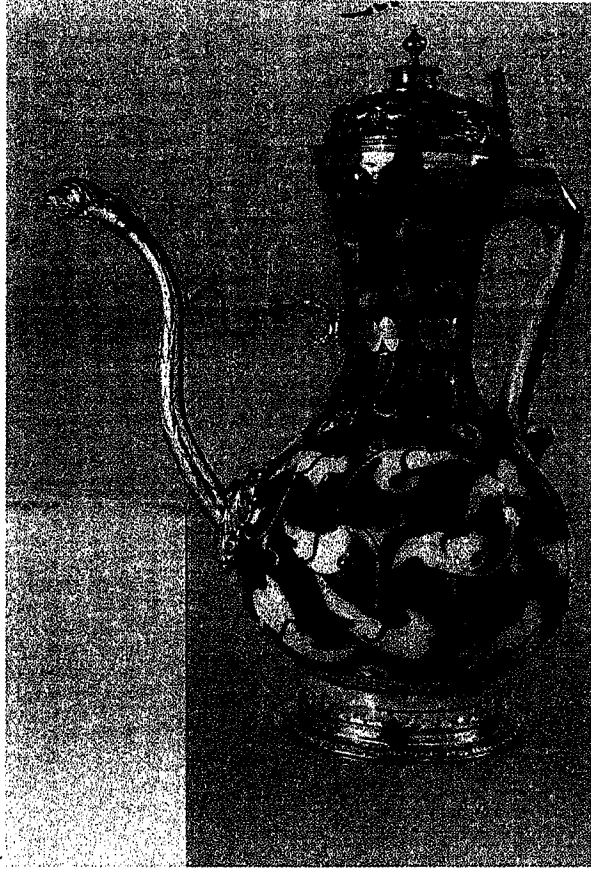
- 6 Osmanlı ve Avrupa toplumunun karşılıklı siyasi ve kültür tarihiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Gündüz Akıncı, *Türk-Fransız Kültür İlişkileri (1071-1859) Başlangıç Dönemi*, Ankara 1973 ; Nevzat Köseoğlu , *Türk Dünyası Tarihi ve Türk Medeniyeti Üzerine Düşünceler*, İstanbul 1990; Mehmet Niyazi, *Medeniyetimizin Analizi ve Geleceği* , İstanbul 2000; Kampman A.A. "17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Hollandalılar", *Belleten*, sy.89-92, Ankara 1959,sf.516-517; Bayram Kodaman, "XVIII. Yüzyıla Kadar Türkler ve Batı", *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, c.7, sy.1-2, 1975, sf.93; Roderic H. Davison, "Türkiye'nin Batı'daki Tarihsel İmajı", *Tarih ve Toplum*, sy.109, Ocak 1993, sf.35.
- 7 Bayram Kodaman, "XVIII. Yüzyıla Kadar Türkler ve Batı", *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, c.7, sy.1-2, 1975, sf.93.
- 8 Mehmet Niyazi, *Medeniyetimizin Analizi ve Geleceği*, İstanbul 2000, sf.77.
- 9 Altıntaş, a.g.e., sf.97.
- 10 Cevat Memduh Altar, *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme*, Ankara 1981, sf.42-43.
- 11 Halil İnalçık, "Algılamalar ve Paralellikler Mirasın Anlamı: Osmanlı Örneği", (İmparatorluk Mirası Balkanlar'da ve Ortadoğu'da Osmanlı Damgası), İstanbul 2000, sf.44.
- 12 Yenişehirlioğlu, a.g.m., sf.43.
- 13 Günsel Renda, "İsveç'te Türkler'le İlgili Eserler: Bibi Şatosu Koleksiyonu", *Kültür ve Sanat*, sy.4 , Aralık 1989, sf.31-32.
- 14 Bu kabul Malaquais rıhtımında yapılmıştır; tablo Paris'te Carnavalet Müzesi'ndedir. Helene Desmet-Gregoire, *Büyülü Divan XIII. Yüzyıl Fransa'sında Türkler ve Türk Dünyası*, (çev.Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul 1991, sf. 18.
- 15 İstifade edilen kaynak Osmanlıca eserden tercüme edildiği için özgün isimlerin değişmiş olma ihtimali vardır.
- 16 İstifade edilen kaynak Osmanlıca eserden tercüme edildiği için özgün isimlerin değişmiş olma ihtimali vardır.
- 17 Askerî süvari, binici.
- 18 Ahmet Refik, *Tarihi Simalar*, (haz. Ayşenur Alakese), (basılmamış lisans tezi), İstanbul 1999, sf.11-12.
- 19 Nevzat Köseoğlu, *Türk Dünyası Tarihi ve Medeniyeti Üzerine Düşünceler*, İstanbul 1990, sf.461.
- 20 İstifade edilen kaynak Osmanlıca eserden tercüme edildiği için özgün isimlerin değişmiş olma ihtimali vardır.
- 21 Ahmet Refik, a.g.t., sf.25.
- 22 Helene Desmet-Gregoire, a.g.e., sf.20.
- 23 a.g.e., sf.18.
- 24 Mehmet Alaattin Yalçınkaya, "Osmanlı Devleti'nin Yeniden Yapılanması Çalışmalarında İlk İkamet Elçisinin Rolü", *Toplumsal Tarih*, sy.32, Ağustos 1996, sf.48.
- 25 Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat*, Ankara 1983, sf.8.
- 26 Renda, a.g.m., sf.30.
- 27 Yenişehirlioğlu, a.g.m., sf.41-42.
- 28 Netice Yıldız, *İngiliz-Osmanlı Sanat Eseri Alış-Verişi (1583-1914)*, (basılmamış doktora tezi), İstanbul 1987, sf.419-420.
- 29 a.g.t., sf.420-423.
- 30 Marie-Thérese Coullery, "Cenevre-Ariana Müzesi'nde Türk Seramikleri Koleksiyonu", *Kültür ve Sanat*, sy.13, Mart 1992, sf.25.
- 31 Yenişehirlioğlu, "Osmanlı Eserlerinin Avrupa'daki Dağılım Nedenleri ve Viyana Müzelerinde Osmanlı Eserleri II", *Tarih ve Toplum*, sy.13, Ocak 1985, sf.34.
- 32 Géza Feher, "Türk Çömlekçilik ve Bakırcılığın Macaristan'da Kalmış Hatıraları", *Türkiyemiz*, sy.19, Haziran 1976, sf.24-25.
- 33 Feher, "Macaristan'da Osmanlı Çömlekçiliği ve Bakırcılığı", *Kültür ve Sanat*, sy.15 , Eylül 1992, sf.30-32.
- 34 Gertrud Palotayı, "Macar İşlemelerinde Türk Motifleri", *Türkiyemiz*, sy.22 ,Haziran 1977, sf.9.
- 35 Yenişehirlioğlu, "Osmanlı Eserlerinin Avrupa'daki Dağılım Nedenleri ve Viyana Müzelerinde Osmanlı Eserleri I", *Tarih ve Toplum*, sy.12 , Aralık 1984, sf.42.
- 36 Kelime Maroc'dan (Fas) gelir. Bitkisel sepileme görmüş keçi derisi. Doğal ya da yapay (mantar vurma ve elle grenleme yöntemiyle) grenleri olan maroken deri, özellikle marokencilik ve ciltçilikte kullanılır.
- 37 Belli bir malın iletimini sağlayan gemiler bütünü.
- 38 Gregoire, a.g.e., sf.64-66.
- 39 a.g.e., sf.67.
- 40 Yapılması istenilen işin belli bir grupta sınırlandırılması.
- 41 Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri I*, İstanbul 1946, sf.3.
- 42 Zahide İmer, "Osmanlı Dönemi Türk Kumaşlarında Lale Motifi", *Kültür ve Sanat*, sy.31 , Eylül 1996, sf.61.
- 43 Hülya Tezcan, "XVI. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Türk Kumaş Sanatı", *Türkiyemiz*, sy.58, Haziran 1989, sf.30.
- 44 Erkan Kırtunç, "Saraydan Giyim Örnekleriyle Türk Dokuması", *Kültür ve Sanat*, sy.4, Aralık 1989, sf.83-84.
- 45 Yıldız, a.g.t., sf.423.
- 46 İnalçık, a.g.m., sf.45.
- 47 Yıldız,a.g.t., sf. 223-225.
- 48 İnalçık, a.g.m., sf.45.
- 49 Nebi Bozkurt, "Halı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.15, İstanbul 1997, sf.257.
- 50 Yıldız,a.g.t., sf.190.
- 51 Reyhanlı, a.g.e., sf. 8.
- 52 Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, Ankara 1991, sf.35.

- 53 Türk halı sanatının etkileri Avrupa kültüründe yoğun görülmekle birlikte, konunun bütünlüğü açısından burada kısaca değinilmiştir. Konuyla ilgili olarak bk. Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, Ankara 1991.
- 54 Reyhanlı, a.g.e., sf.8.
- 55 Yenişehirlioğlu, a.g.m., sf.42.
- 56 Gregoire, a.g.e., sf.29,133.
- 57 Yıldız, "Türk-İngiliz İlişkileri Sürecinde İngiliz Sanat ve Sosyal yaşamındaki Türk Etkileri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, sy.11, Aralık 1992, sf.47.
- 58 Yıldız, a.g.t., sf.194.
- 59 Yıldız, a.g.t., sf.481
- 60 Fatma Akbil, "Viyana Uygulamalı Sanatlar Müzesi'ndeki Türk İşlemeleri ve Hahılarından Örnekler", *Kültür ve Sanat*, sy.12, Haziran 1992, sf.75.
- 61 Müzik konusunda görülen etkiler tek başına ayrı bir makale olarak değerlendirilecektir.
- 62 Mehmet İbrahimgil, "Balkanlar'da Türk Mirası", *Kültür ve Sanat*, sy.30,Haziran 1996, sf.38.
- 63 a.g.m., sf.38.
- 64 a.g.m., sf.39.
- 65 İrfan Ünver Nasrattinoğlu, "Geçmişin İzlerini Koruyan ve Yaşatan Ülke Bosna-Hersek ve Osmanlı Mimari Anıtları", *Kültür ve Sanat*, sy.33, Mart 1997, sf.22-23. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri Yugoslavya*, c.II-III, İstanbul 1981; Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri Bulgaristan-Yunanistan-Arnavutluk*, c.IV, İstanbul 1982; Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri Romanya-Macaristan*, c.I, İstanbul 1979; Machiel Kiel, *Ottoman Architecture In Albania: 1385-1912*, İstanbul 1990.
- 66 Heinrich Glück, "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılarıyla Osmanlıların Avrupa Sanatı Bakımından Önemi", (çev. Cemal Köprülü), *Belleten*, sy.32, 1968, sf.366-367.
- 67 Jan Reyhman, "XVIII. Yüzyılda Lehistan Uygurlığında Görülen Türk Etkileri", *Belleten*, sy.28, 1964, sf.760.
- 68 Yıldız, a.g.t., sf.479,482.
- 69 Reyhman, a.g.m., sf.759-762.
- 70 a.g.m., sf.760.
- 71 Altıntaş, a.g.e., sf.97.
- 72 Binek atında eğerin altına konulan fanila bel örtüsü.
- 73 Renda, a.g.m., sf.32-33.
- 74 Feryal İrez, "Türk Süsleme Sanatında Bir Ekol Edirnekâri", *Antik Dekor*, sy.6,1990, sf.99.
- 75 Yıldız, a.g.m., sf.45,46.
- 76 a.g.t., sf.482-484.
- 77 Reyhman, a.g.m., sf.762-763.
- 78 Süheyl Ünver, "Kahve 40 Yaşında", *Hayat Tarih Mecmuası*, sy.4, Mayıs 1967, sf.13.
- 79 Gregoire, a.g.e., sf.82.
- 80 a.g.e., sf.82-83.
- 81 Taha Toros, "XVII. Asırda Kahveyi Fransa'ya Tanıtan Bir Türk Elçisi", *Hayat Tarih Mecmuası*, sy.1 , Aralık 1968, sf.25-28.
- 82 Gregoire, a.g.e., sf.84,89,91.
- 83 Toros, a.g.m., sf.28.
- 84 Yıldız, a.g.t., sf.422.
- 85 a.g.m., sf.46.
- 86 Rubina Mabring Herold, *Türk Viyana*, (çev. Müjdat Kaya), İstanbul 1993, sf.70-71.
- 87 İnalçık, a.g.m., sf.43.
- 88 Altıntaş, a.g.e., sf.57.
- 89 Yenişehirlioğlu, a.g.m., sf.43.
- 90 Mehmet Niyazi, a.g.e., sf.73-74.
- 91 Reyhanlı, a.g.e., sf.9-10.
- 92 Jale Parla, "16.ve 17. Yüzyıllarda Avrupa Edebiyatı", (16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu), İstanbul 1986,sf.157.
- 93 Reyhanlı, a.g.e., sf.8-9.
- 94 Kodaman, a.g.m., sf.95,96.
- 95 Mehmet Niyazi, a.g.e., sf.77.
- 96 a.g.e., sf. 78-79.
- 97 a.g.e., sf.97.
- 98 Gottfried Scholz, "Türk Musikisinin Batı Musikisi Üzerindeki Etkisi", (çev.Gültekin Oransoy), *Orkestra*, sy.70, Ocak 1969,sf. 38.
- 99 Parla, a.g.m., sf.158.
- 100 Metin And, "İtalyan Tiyatrosu'nda Türkler ve Türk Tarihi", *Tarih ve Toplum*, sy.66, Haziran 1989,sf.29.
- 101 Ahmet Atilla Şentürk, Yahyâ Beğ'in Şehzâde Mustafa Mersiyesi yahut Kanunî Hicviyesi, İstanbul 1998, sf.LXXXIVn
- 102 And, "Cervantes'in Oyunlarında Türk İmajı ve La Gran Sultana", *Kültür ve Sanat*, sy.25, Mart 1995, sf.4.
- 103 And, Tiyatro, Bale ve Opera Sahnelerinde Kanunî Süleyman İmgesi, Ankara 1999, sf.22.
- 104 Scholz, a.g.m., sf.38.
- 105 Şentürk, a.g.e., sf.LXXXIV-LXXXV.
- 106 And, a.g.e., sf.24. Peele'nin bu dramı Almanya'da pek masraflı şatafatla oynandı. Bu temsil dolayısıyla Königsberg Sarayı'nda dekorcular sahneye İstanbul'un bir maketine kurmuşlar; görünüşü pek gözalcıymış ve pek pahalıya malolmuş. Scholz, a.g.m., sf.38.
- 107 And, a.g.e., sf.24-25.
- 108 a.g.e., sf.22.
- 109 a.g.m., sf.5.
- 110 a.g.e., sf.18.
- 111 a.g.e., sf.19.
- 112 Operalardaki bir ara dansı.
- 113 And, a.g.e., sf.29.
- 114 a.g.e., sf.17.
- 115 And, "Türkler, Türk Tarihi, İtalyan Opera ve Baleleri II", *Tarih ve Toplum*, sy.64, Nisan 1989, sf.35.
- 116 Mehmet Niyazi, a.g.e., sf.79,80.

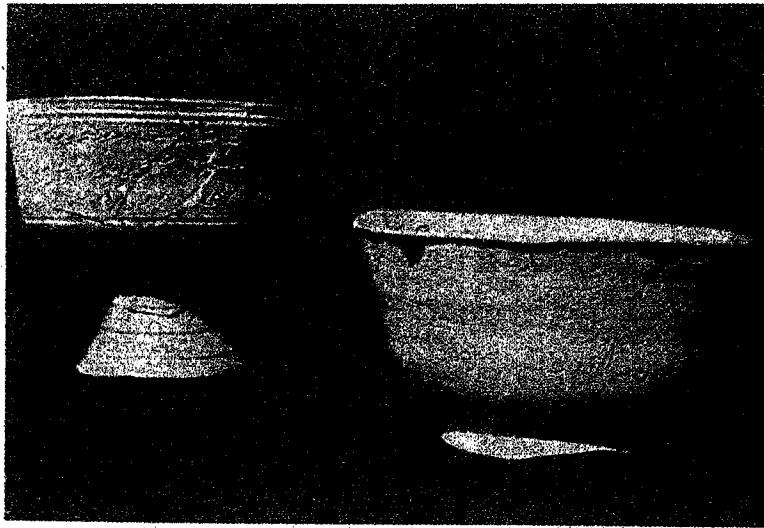
- 117 Davut Dursun, "İslam Araştırmaları", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c.4, İstanbul 1991, sf.181.
- 118 Kampman A.A. "17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda Hollandalılar", *Belleten*, sy.89-92, Ankara 1959, sf.516-517.
- 119 Tercüman.
- 120 Charles Fonton, 18. Yüzyılda Türk Müziği: Şark Musikisi (Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme), (çev. Cem Beher), İstanbul 1987, sf.15, 19, 20-21.
- 121 Mehmet Niyazi, a.g.e., sf.68,206.
- 122 Sır Steven Runciman, "Avrupa Medeniyetinin Gelişmesi Üzerindeki İslam Tesirleri", *Şarkiyat Mecmuası*, III, İstanbul 1959, sf.2.
- 123 Kampman A.A., a.g.m., sf.517.
- 124 Yıldız, a.g.t., sf.63.
- 125 Glück, a.g.m., sf.372.
- 126 Yenişehirlioğlu, "Osmanlı Eserlerinin Avrupa'daki Dağılım Nedenleri ve Viyana Müzelerinde Osmanlı Eserleri II", *Tarih ve Toplum*, sy.13, Ocak 1985, sf.34-35.
- 127 Glück, a.g.m., sf.371.
- 128 Altar, a.g.e., sf.13.
- 129 Odysseus'un Dönüşü isimli eser için bk. F.M.Godfrey, *İtalian Painting 1250-1800*, London 1965, sf.122.
- 130 Mehlika Aktok-Kaşgarlı, "Türk Halıcılığın Evrensel Halıcılığa Katkısı", (Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri), Kayseri 1996, sf.30.
- 131 S.J. Freedberg, *Painting in İtaly 1500-1600*, Temese 1983, sf.279,374.; F.M.Godfrey, *İtalian Painting 1250-1800*, London 1965, sf.390.; Eddar Wind, *Giorgione's Tempesta With Comments On Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969, sf.30-31.
- 132 Resim sanatında görülen etkileşimler oldukça yoğun olmakla birlikte başlıbaşına bir makale ya da kitap konusunu oluşturur. Burada belirli konulara değinilmiştir.
- 133 Resimlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. by Richard Kenin, *The Art Of Drawing*, New York City 1974, sf.137.; *Rubens Drawings And Sketches*, (haz.by John Rowlands), British Museum 1977, sf.46-47.
- 134 Reyhanlı, a.g.e., sf.9.
- 135 Yıldız, a.g.t., sf.26.
- 136 Nationalbibliothek, codex Vindobonensis 8615:c 1586 ve 8626:c 1590.
- 137 Metin And, "16. Yüzyılda İstanbul Üzerine Renkli Resim Albümleri", *Kültür ve Sanat*, sy.1, Aralık 1988, sf.11-14. Ayrıca albümlerde yer alan bazı resimler için bk. And, 16. Yüzyılda İstanbul Kent, Saray, Günlük Yaşam, İstanbul 1993.
- 138 MS . Hist. 31.
- 139 Od. 2 kod.
- 140 AB 986.
- 141 And, a.g.m., sf.11-19.
- 142 MS Bodl. Or. 430.
- 143 MS. 314.
- 144 Yıldız, a.g.t., sf.23.
- 145 Natbib. Cod. Vindob. 8626.
- 146 Reyhanlı, a.g.e., sf.29.
- 147 Yıldız, a.g.t., sf.23.
- 148 Ancient modes, costumè book, Levha:33-39.
- 149 Natbib. Cod. Vindob. 8626, 8615.
- 150 Reyhanlı, a.g.e., sf.28-30. Bu konuyla ilgili geniş kapsamlı araştırma Tülay Reyhanlı tarafından belirtilen eserde yapılmıştır; Bir diğer çalışma da Netice Yıldız tarafından ele alınmış, bk. a. g. t.
- 151 Reyhanlı, a.g.e., sf.93-94.
- 152 And, "Türk Çarşı Ressamlarının Gözünden Çalgıcı Cariyeler", *Kültür ve Sanat*, sy.17 ,Mart 1993 sf.4.
- 153 And, "17.Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", *Tarih ve Toplum*, sy.16,Nisan 1985, sf.40-45. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. And, "17.Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", *Kültür ve Sanat*, sy.8, Aralık 1990sf.6-12. ; And, "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamlarının Padişah Portreleri", *Türkiyemiz*, sy.58, Haziran 1989, sf.4-8. Venedik'te Müze Correr'de bulunan albüm resimleri için bk. Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri, (haz. Attila Dorigoto ve ö.), İstanbul 1995.
- 154 Rulle 251.
- 155 Renda, "İsveç'te Türklerle İlgili Eserler:İsveç Kraliyet Kitaplığı", *Kültür ve Sanat*, sy.5, Mart 1990,sf.19-23.
- 156 Renda, "İsveç'te Türkler'le İlgili Eserler:Bibi Şatosu Koleksiyonu", *Kültür ve Sanat*, sy.4, Aralık 1989, sf.33-34.
- 157 Nurullah Berk, *Türkler ve Yabancı Resminde İstanbul*, İstanbul 1977, sf.2-3.
- 158 a.g.e., sf.3,5.
- 159 Yıldız, a.g.t., sf.33.
- 160 Reyhman,a.g.m., sf.763.
- 161 Giysilerin yaka, kol, etek ucu ya da ön kenarlarına ipek, sırma v.b. ile yapılan işleme.
- 162 Reyhanlı, a.g.e., sf.7.
- 163 Reyhman,a.g.m., sf.759.
- 164 Yıldız, a.g.t., sf.484-487.
- 165 a.g.m., sf.46.
- 166 Sadettin Pirali, "16. Asırdan Sonra Macar Kıyafetinde Türklerin Tesiri", *Hayat Tarih Mecmuası*, sy.2, Şubat 1977,sf. 13-16.
- 167 Géza Feher, "16.Yüzyıla Ait Deri Kaftan", *Kültür ve Sanat*, sy.13, Mart 1992, sf.56-58.
- 168 Altıntaş, a.g.e., sf.97.
- 169 Reyhanlı, a.g.e., sf.70.
- 170 Cod. Orient 97.
- 171 Renda, "İsveç'te Türklerle İlgili Eserler:İsveç Kraliyet Kitaplığı", *Kültür ve Sanat*, sy.5,Mart 1990, sf.23-24. Konu ile ilgili olarak bk. Erkan Kırtunç, "Osmanlı Yaşayışını Anlatan Giyim Albümleri", *Kültür ve Sanat*, sy.7, Eylül 1990, sf.61- 64. ; Süheyl Ünver, *Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz*, Ankara 1958.
- 172 Glück, a.g.m., sf.376.



Resim 1: 16. yüzyıl İznik çini tabağı, sağda 17 yüzyıl İtalyan Majolika tabak.



Resim 2: Bardak, 1585 dolayları, İngiliz yapımı gümüş yıldız süslü kapaklı bir ibriğin içine yapılmıştır ayar damgalı, 1597/98 British Museum, Londra.



Resim 3: Tepedelen'de bulunan Türkçe yazılı seramikler, Estergon Müzesi.



Resim 4: Eleonora di Toledo, Agnolo Bronzino, Floransa Uffizi Galerisi.



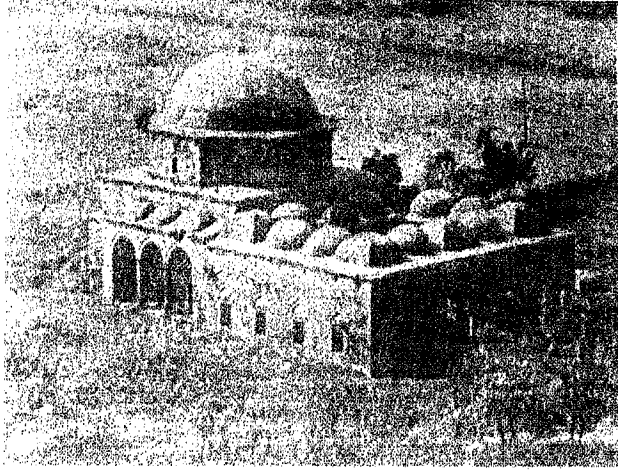
Resim 5: Geometrik desenli halı, 14 yy başı, Giotto ve ekolüne ait fresko, Asisi.



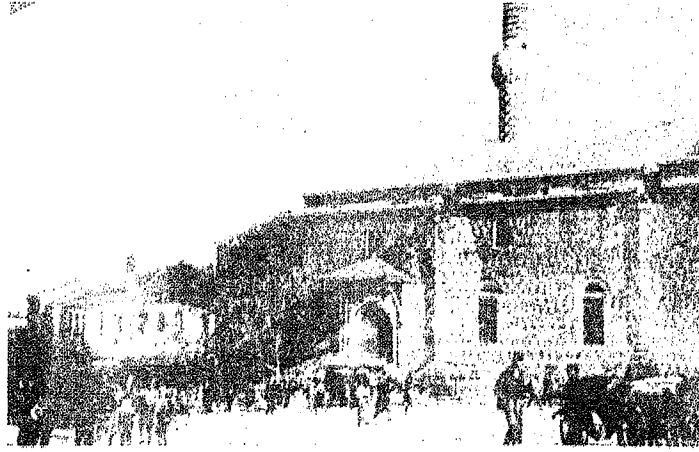
Resim 6: Elçiler, 1533, Hans Holbein, Londra National Galeri.



Resim 7: Kontes C. Kenevet, William Larkin, Suffolk.



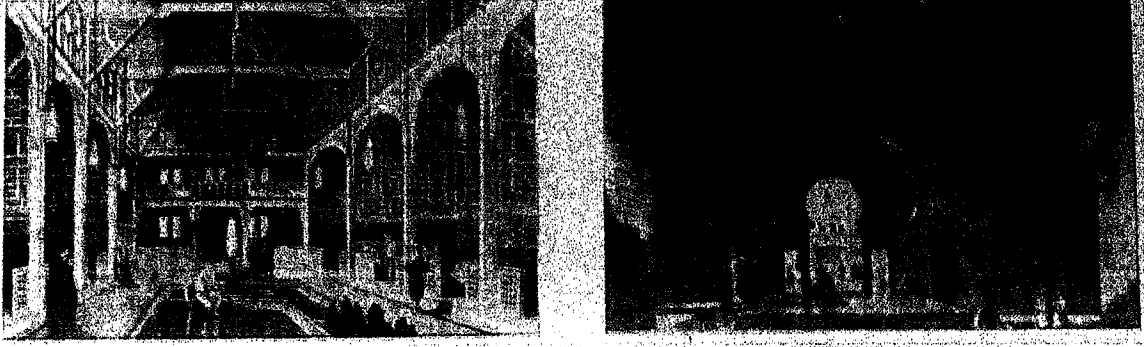
Resim 8: Kurşunlu Camii (minare yıkıldıktan sonra), İşkodra.



Resim 9: Hudâvendigâr Camii, (batı cephası ve kapının bozulmamış hali, 1870'lere tahmin olunan fotoğrafı).



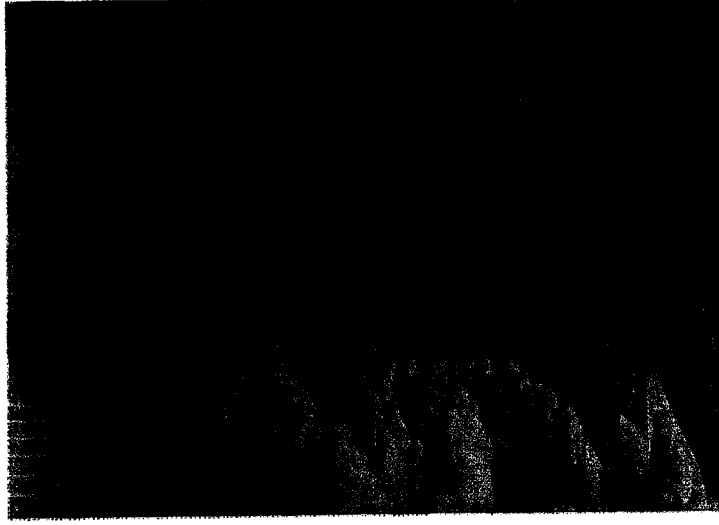
Resim 10: Bibi Şatosu'ndaki Türk odasının görünümü, altta Celsing ailesine ait Bibi Şatosu.



Resim 11: Londra'da Jermyn Street'de açılan Türk hamamı. The Illustrated London News.



Resim 12: Lacapo Ligozzi'nin Türk kadınları balesi için yaptığı Müftü ve yaratık tasarımı.



Resim 13: St. Mark'daki vaiz, Gentile Bellini, Pinacothèque de Brera, Milan.



Resim 14: Azize Caterina'nın İmparator Maxentius'un huzurunda tartışması, Bernardino Pinturicchio Vatikan'daki Borgia dairesi.



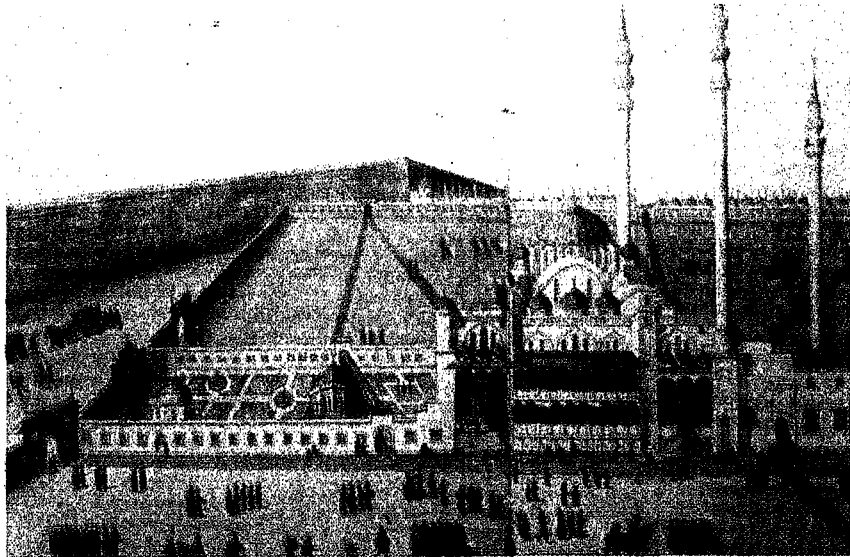
Resim 15: At sırtında bir Türk şehzadesi ve hizmetlileri, Rubens, British Museum.



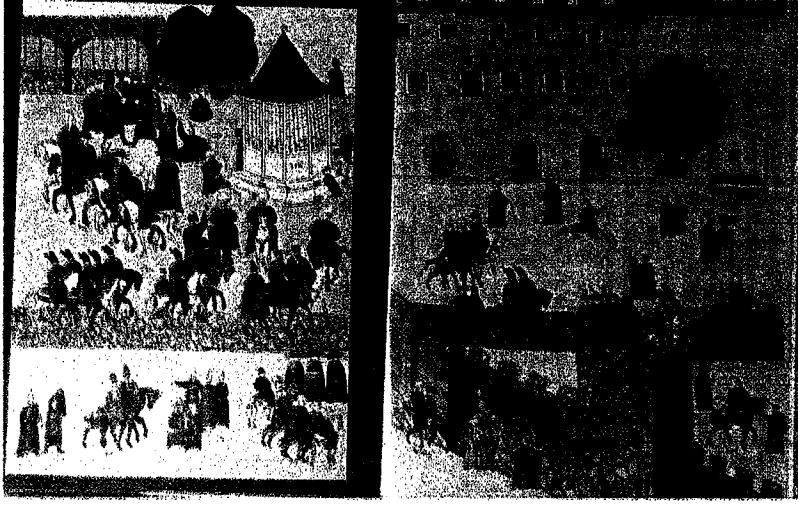
Resim 16: Ağaç yanında dört şeyh (Müslüman din öğretmenleri), Rembrant, Leyden , Amsterdam.



Resim 17: Atmeydanı'nda Kanunî'nin atlı geçidi, Pieter Coecke van Alost, British Museum.



Resim 18: Süleymaniye Camii, 8626 nolu albümden, Viyana.



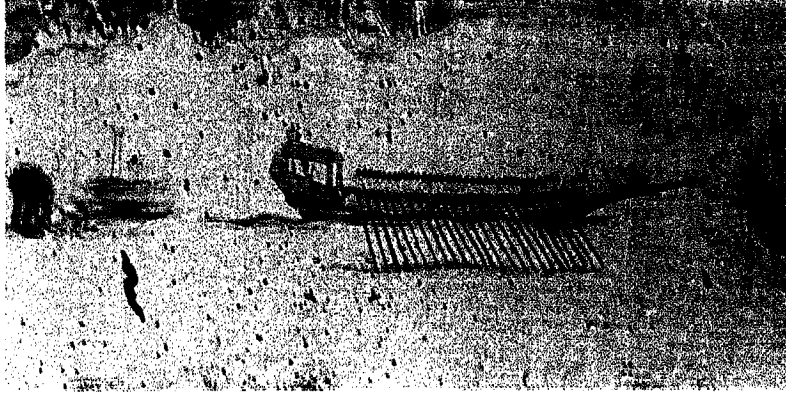
Resim 19: Topkapı Sarayı'nın birinci avlusu, 8615 nolu albümden, Viyana.



Resim 20: Halayığı ve hadımı ile Haseki sultan , All Soul's albümü, Oxford.



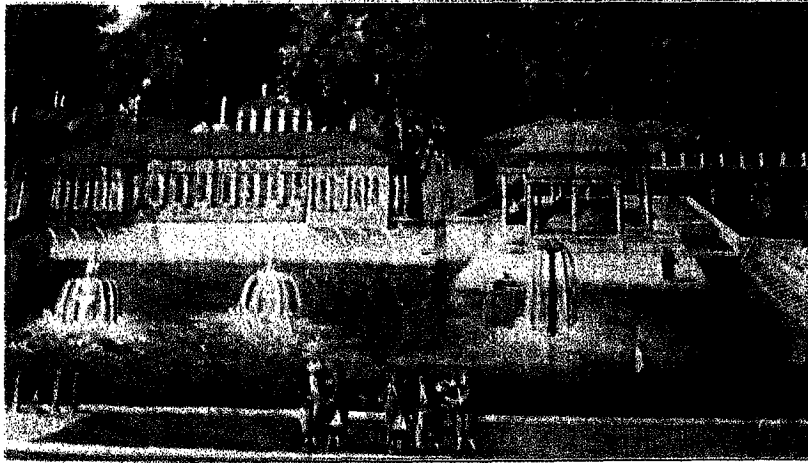
Resim 21: Bayram ya da şenliklerde Valide sultanı eğlendiren çalgıcı ve soytarılar, Correr Müzesi'nde bulunan albümden.



Resim 22: Boğaziçi panoraması, Bodlein albümünden.



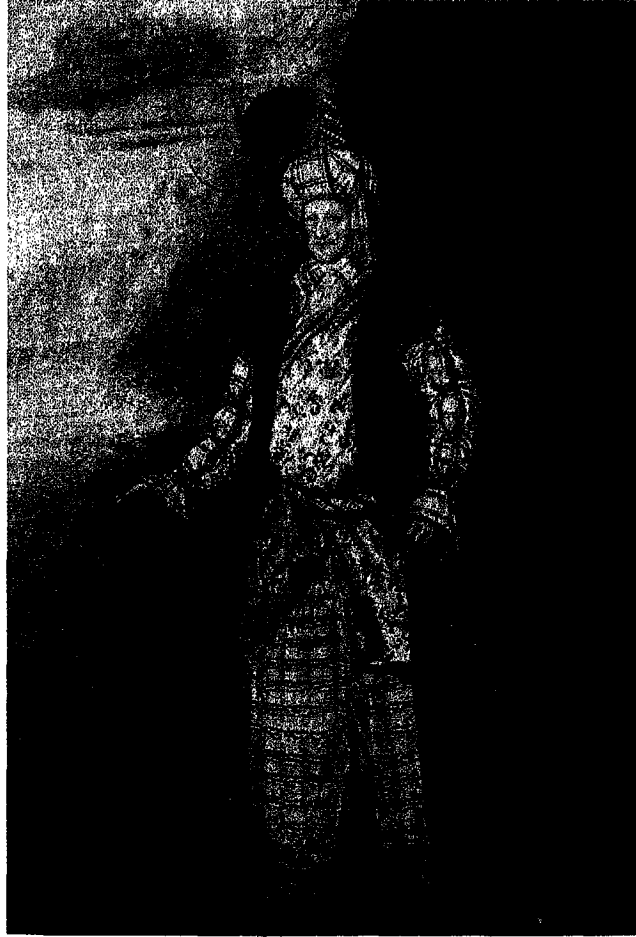
Resim 23: Bayezid, Süleymaniye ve Şehzade camileri, Gudenus tarafından 1740'da çizilmiş olan İstanbul panoramasının Thelott tarafından yapılmış renkli gravürü, İsveç kraliyet kitaplığı.



Resim 24: Kağıthane Sarayı yağlıboya tablo, Bibi Şatosu.



Resim 25: Sadrazamın Boğaziçi'ndeki sahil-sarayında elçi kabulü, J.B. Vanmour.



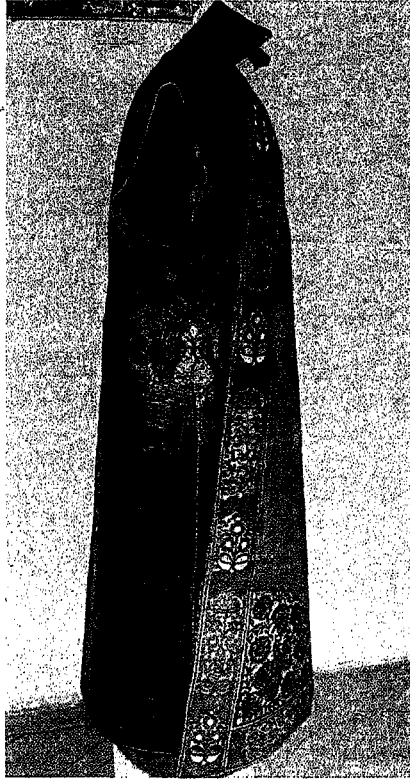
Resim 26: Baden eyalet kontu Ludwig Wilhelm, 17. yy başı, saray ressamı Ivenet, Favorite Şatosu'nun kıyafet tablolarının sergilendiği salonda yer alır.



Resim 27: Kim olduğu bilinmeyen türbanlı bir adam, 1730, Adam Manyoki.



Resim 28: Türk giysileri ile Edward wortley Montagu, George Romney, (Turquoise dergisinden).



Resim 29: Türk deri kaftan , 16. yy, Budapeşte , Macar Milli Müzesi.



Resim 30: Kazasker, 1612 tarihli kıyafet albümü içindedir, İsveç Kraliyet albümü.

Nekroloji/ Necrology

H. Cihat Soyhan

(1940 -2006)

İstanbul Üniversitesi - Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitim aldı. Bizans Sanatı kürsüsünde Prof. Dr. Semavi Eyice danışmanlığında hazırladığı -"*Bafa Gölünde Kahve-Asar Adasındaki Eserler*" konulu tezi ile 1969 yılında mezun oldu.

İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Türk İslam Eserleri Müzesi'nde uzman olarak görev yaptı.

Çeşitli Kazı ve araştırmalara (Tuzla Mercan Adası, İznik, gibi) katıldı.

Yıllığımızda yayınlanmış makaleleri:

"İki Duvar Çinisi Üzerinde İnceleme" VI, İstanbul 1976, s. 295-301

"Pendik'te Bizans Devrine Ait Manastır Kazısı", VIII, İstanbul 1979, s. 139-144

"The Excavation of A Byzantine Monastery At Pendik/İstanbul (Summary)" VIII, İstanbul 1979, s. 145-158

Kitapları:

(Erdem Yücel ile Birlikte) Gebze ve Eskihisar, TTOK Yayınları, İstanbul, 1976

Turkish Tile Art L'Art De La Faience Turque, Refioğlu Yayınları, İstanbul, 1990

Türk Çini Sanatı Türkische Keramikkunst, Refioğlu Yayınları, İstanbul, 1990

Yayın Kurulu üyemiz İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Hüsamettin Aksu'yu kaybettik.

Hüsamettin Aksu (1942-2007)

1942 yılında Elazığ ilinde doğdu. İlk ve Orta tahsilini burada tamamladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Filolojisi'nden 1971 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne memur olarak atandı ve burada Nadir Eserler Servisi'nde altı sene çalıştıktan sonra, 1978 yılı başlarında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü'ne Uzman olarak atandı.

1981 yılında "Emir Gıyaseddin Muhammed el-Esterabadi ve İstivanamesi" adlı teziyle Doktor ünvanını aldı. 1982 yılında Öğretim Görevlisi; 1994'te Yard.Doç. ve 10.10.1995 tarihinde Doçent oldu. 15.12.2005 tarihinde Profesörlüğe atandı.

01.05.2000 tarihinden Ağustos 2005'e kadar T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Üyesi olarak görev yaptı. Evli ve üç çocuk babasıydı.

Kitapları

Boğaziçi Sefarethaneleri (Feryal İrez ile), İstanbul 1992.

1782 Yılı Yangınları (Harîk Risâlesi 1196) (Derviş Efendizâde Derviş Mustafa Efendi, *Lehibu'l-'ukalâ fi fikri'l-ğuraba*), İstanbul 1994.

Fihrist-i Nushahâ-i Hattî Fârisî Kitâbhâne-i Dânişgâh-i İstanbul (Tevfik Subhani ile), Tahran, 1374/1995. (*A Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of İstanbul University*, (Tevfik Subhani ile), Tehran 1995

İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar. İstanbul 2001.

Makaleleri

"Sultan III. Murat Şehinşahnâmesi", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, İstanbul 1981. s. 1-22.

"İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cetvelli, Plan ve Haritalı (Türkçe-Arapça-Farsça) Yazmalar", İ.Ü.Edebiyat Fakültesi *Sanat Tarihi Yıllığı*, XIII, İstanbul 1988. s. 19-22.

"İslâm Kılıçları ve Kılıç Ustaları es-Suyuf'l-İslâmîye ve Sunna'uhâ", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya*, İstanbul 1989. s.9-10.

"Ali el-A'lâ", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, II, İstanbul 1989. s.381.

"Kaptan İbrahim Paşa Haziresi", *Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*, İstanbul 1992. s.233-268.

"Emirgân Meydan Çeşmesi", (Ahmet V. Çobanoğlu ile), *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 11. İstanbul 1992. s. 9-22.

"Câvidannâme", *TDV.İslâm Ansiklopedisi*, VII, İstanbul 1993. s.178.

"Alaşehir Şeyh Sinan Efendi Külliyesi", (Enis Karakaya ile), *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Sayı 12. İstanbul 1993-94. s. 9-15.

"Emîr Gıyâseddîn", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, XI, İstanbul 1995. s.130-131.

"Fazlullâh-i Hurûfî", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, XII, İstanbul 1995. s.277-279.

"Küçükçekmece'de Emîni Çeşmesi'nin Kitâbesi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Sayı 13, İstanbul 1996. s.61-62.

"Firişteoğlu, Abdülmecid", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, XIII, İstanbul 1996. s. 134-135.

"Hasan et-Tûlûnî", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, XVI, 1997. s. 355-356.

"Hurûfilik", *TDV. İslâm Ansiklopedisi*, XVIII, İstanbul 1998. s. 408-412.

"Halep Ulucamii Risâlesi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Sayı 14, İstanbul 1998. s. 59-63.

“Cezire-i İbn Ömer Köprüsü”, Hz. Nuh’tan Günümüze Cizre Sempozyumu, İstanbul 1999. s. 155-160.

“Abdülvahap Efendi (Yasincizade, Seyyid)”. *Yaşamları ve Yapıtlarıyla, Osmanlılar Ansiklopedisi*, I-II. İstanbul 1999. I, s. 71.

“Celâleddin Mehmed Efendi”. *Yaşamları ve Yapıtlarıyla, Osmanlılar Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1999. I, s. 339-340.

“Ebubekir Ratip Efendi”. *Yaşamları ve Yapıtlarıyla, Osmanlılar Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1999. I, s. 388.

“Osman Şakir Efendi (Bozoklu)”, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla, Osmanlılar Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1999. II, s. 416.

“A Brief Sketch of the Activities of the Hurufi Movement and Its Spread Through Western Asia”. *Islamic Culture An English Quarterly*, Volume LXXIII, No.2 Hyderabad-Deccan INDIA April 1999. pp. 115-125.

Şu’arâ-yı Eslâf Tevârih-i Manzûme’de Yeralan Osmanlı Dönemine ait Bazı Cami Kitabeleri (XV.-XVIII. Yüzyıl)”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 15. İstanbul 2000, s.66-78.

“Tercüme-i Cifr (Cefr) el-Câmi Tasvirleri”, *Yıldız Demiriz Armağanı*, İstanbul 2001.s.19-23,172-180.

“19.Yüzyıl Osmanlı Mezar Yapılarının Güzel Örneklerinden Biri Boşnakzade Mehmed Paşa’nın Mezartaşı Kitabesi”, *Toplumsal Tarih*, Sayı:92, Cilt:16, İstanbul Ağustos 2001.s.31.

“Boyabat-Emiryayla Osmanlı Mezarlığı” (Emine Dönmez ile), *Arkeoloji ve Sanat*,

Yıl 24, Sayı 106. İstanbul Ocak-Şubat 2002. s.52-55

“Charles Texier İle Merkezi Lykia’da Bir Gezi” *İlgi*, Sayı:107, Kış, İstanbul 2004, s.21-26.

“A Trip with Charles Texier in Central Lycia”, *İlgi*, Issue:107, Winter, İstanbul 2004, s.21-26.

“İslâm İnancı ve Sanatında Anıt Mezar”, *Sanat ve İnanç1-2*, İstanbul 2004, 1., s.85-90.

“Alişar Hafriyatı Hakkında Rapor’un Açıklamalı Transkripsiyonu” (Şevket Dönmez ile), *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, Sayı:14, Ankara 2004, s.99-112.

“Fatih Devri Hat Ustası Ali b.Yahya es-Sufi ve Eserleri”, *İstanbul Üniversitesi 550.Yıl Uluslar arası Bizans ve Osmanlı Sempozyumu(XV.Yüzyıl)*, 30-31 Mayıs 2003, İstanbul 2004, s.245-251.

550.TH Anniversary of the İstanbul University International Byzantine And Otoman Symposium (XV.Century) 30-31 Mayıs 2003, İstanbul 2004, 245-251.

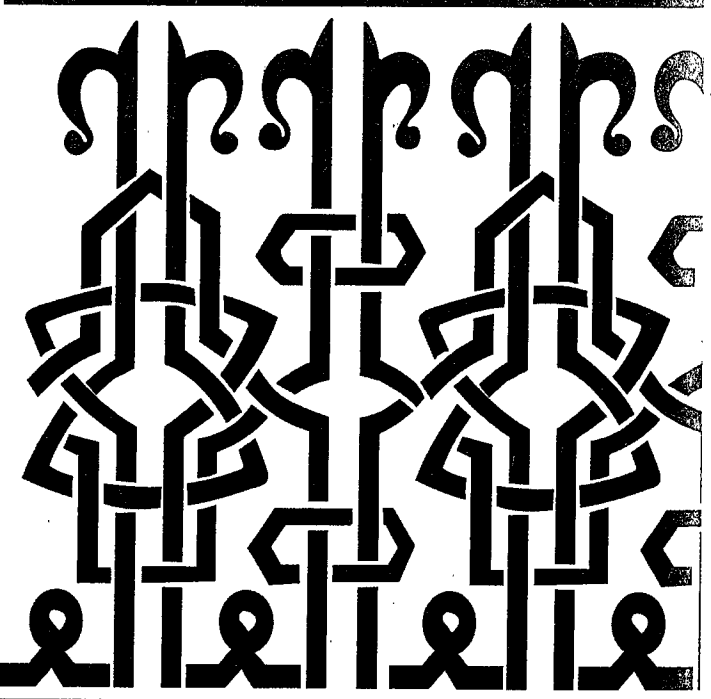
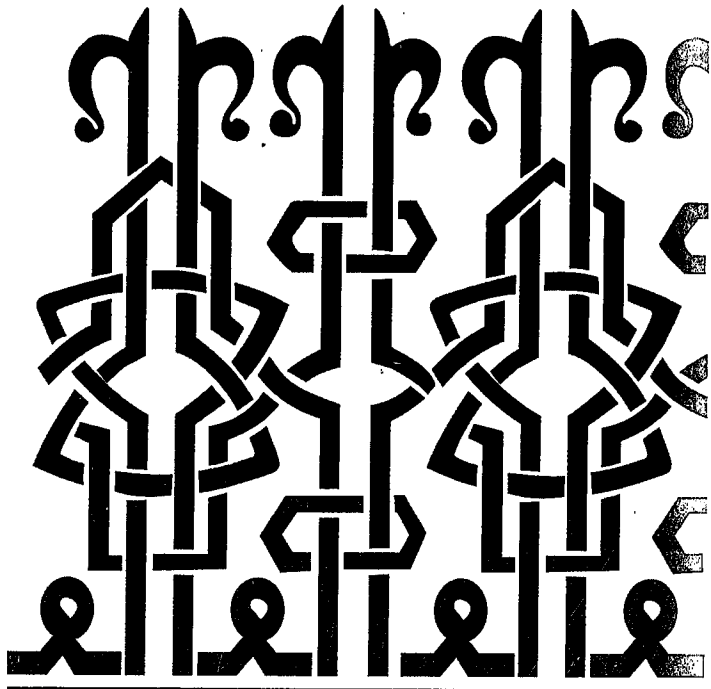
“The Arabic Ornament in Turkish Historical Architecture.”, *INSCRIPTION AS ART IN THE WORLD OF ISLAM*, Greenwood Pres 2003-2004, St.John’s University, New York, USA.

“Bodrum-Kadıkale’deki Tarihi İki Çeşme”, *Sinan Genim’e Armağan Makalaler*, İstanbul 2005, s.16-23.

“Samsun Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Osmanlı Dönemi Epigrafik Eserleri”, *Nurhan Atasoy Armağanı* (Baskıda)

“Musalla Taşı”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 31, İstanbul 2006. s. 232 -233.

“BOĞAZIÇI Sefarethaneleri”, *TAÇ Vakfı* (Baskıda)



Kitabın Satış Fiyatı : 22,00 - YTL
Öğrenciye İnd. Satış Fiyatı : 17,60 - YTL

