DOI No: <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.51406>

Authenticity process is conducted by

Makale Türü: Araştırma makalesi
Geliş Tarihi: 14-05-2021
Kabul Tarihi: 19-10-2021
On-line Yayın: 31-10-2021

Article Type: Research article
Submitted: 14-05-2021
Accepted: 19-10-2021
Published Online: 31-10-2021

Atıf Bilgisi / Reference Information

Kayalıoğlu, S. (2021). Asker Ressamlardan Hoca Ali Rıza ve Hikmet Onat Peyzajlarının Batı Etkileri Açısından Analizi. *Journal of History School*, 54, 3506-3535.

**ASKER RESSAMLARDAN HOCA ALİ RIZA VE HİKMET ONAT
PEYZAJLARININ BATI ETKİLERİ AÇISINDAN ANALİZİ**

Sevgi KAYALIOĞLU¹

Öz

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketleri, 19.yüzyıl başından itibaren daha sistemli bir şekilde gerçekleşmiştir. İlk olarak Batı tarzındaki askerî okulların açılmasıyla başlayan bu süreç, Mekteb-i Maârif-i Adliyye'nin açılmasıyla sivil okullarda da kendini göstermiştir. Bu süreçte yetişen veya daha sonra Avrupa'ya gönderilip resim eğitimi alan askerî okul öğrencileri, Türk resim sanatı tarihinde Asker Ressamlar Kuşağı'nı oluşturmuştur. Bu çalışmada resim eğitimi almak için Avrupa'ya gideceği sırada Napoli'de ortaya çıkan kolera salgını nedeniyle ülkeden ayrılamayan, çağdaşlarının aksine eğitimine ülkesinde devam eden asker ressam Hoca Ali Rıza ve sanat eğitimi Paris'te Fernand Cormon atölyesinde sürdüren ressam Hikmet Onat'ın peyzaj çalışmaları Türk resmindeki Batı etkileri açısından incelenmiştir. Araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesidir. Bu kapsamda araştırma konusunu oluşturan sanatçılar ve onlarla ilişkili olan diğer sanatçıların resimleri birincil; konuyla ilgili belgeler ise ikincil veri kaynakları olarak araştırmaya dâhil edilmiştir. Araştırma sonunda Türk resim sanatında Batı etkisinin, diğer bütün alanlarda olduğu gibi askerî okullarda başladığı ancak resimlerdeki Batılılaşmanın genel kanaatin aksine Batı'ya giden öğrencilerin kişisel etkilennemelerinin ötesinde sosyo-politik ve sosyokültürel bir değişimin yansıması olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla Hikmet Onat'ın yurt dışında eğitim almasına rağmen Hoca Ali Rıza'nın almamış olmasının, onların sanatlarındaki

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, sevgikayalioglu@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-9169-230X

Batılılaşma etkisi üzerinde belirleyici olmadığı ve Batılılaşmanın dönemin toplumsal dönüşümü ve politik ikliminin bir sonucu olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, Asker Ressamlar, Türk Resim Sanatı, Batı Etkisi.

Analysis of the Landscape Paintings of Soldier Painters Hoca Ali Rıza and Hikmet Onat in Terms of Western Influences

Abstract

Westernization movements in the Ottoman Empire have been more systematic since the beginning of the 19th century. This process, which first started with the opening of Western-style military schools, showed itself in civilian schools with the opening of the Mekteb-i Maârif-i Adliyye. Military school students, who grew up in this process or were sent to Europe and received painting training, formed the Generation of Soldier Painters in the history of Turkish painting. In the current study, the landscape paintings of Hoca Ali Rıza, as soldier painter who could not leave the country due to the cholera epidemic that occurred in Naples while he was going to Europe to study painting, and who continued his education in his country, unlike his contemporaries, and of painter Hikmet Onat, who continued his art education in the atelier of Fernand Cormon in Paris, were analyzed in terms of Western influences. The study employed the document review method, one of the qualitative research methods. In this context, the paintings of the artists who are the subject of the current study and other artists who are related to them were included in the study as the primary data sources and documents related to the subject as the secondary data sources. At the end of the study, it was understood that the Western influence in Turkish painting art started in military schools as in all other fields, but contrary to the general opinion, Westernization in paintings was a reflection of a socio-political and socio-cultural change beyond the personal influence of students who went to the West. Thus, it was concluded that although Hikmet Onat received painting education abroad but Hoca Ali Rıza did not, the influence of Westernization was seen in the works of both painters, indicating that Westernization movement was more a result of the social transformation and political climate of the period.

Keywords: Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, Soldier Paintings, Turkish Painting Art, Western Influence.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun 17.yüzyıl sonlarında yaşamış olduğu toprak kayıpları siyasi, toplumsal ve ekonomik birtakım sıkıntıların doğmasını da beraberinde getirmiştir. Savaşlarda yaşanan yenilgiler, yenilgilerle beraber azalan ganimetler, bunların yarattığı ekonomik çöküntü; yine kaybetmişliğin

yarattığı psikolojik travmalar ve özgüven kaybı, hem devlet hem de toplum hayatının her noktasında kendini hissettirmiştir. Tam da bu noktada devlet, birtakım kurumlarda -özellikle de askerî kurumlarda- yapılan düzenlemelerle tekrardan eski gücüne kavuşabileceğini düşünmüş; 18.yüzyılda yapılan ıslahat hareketleriyle var olanın düzeltilmesi eğilimi içerisine girilmiştir. Diğer devlet kurumları gibi eğitim kurumlarının da bu ıslahat hareketlerinden etkilenmemesi kaçınılmaz olmuştur. Nitekim 18.yüzyılın sonlarına doğru Batı tarzı eğitim veren askerî okulların açılması, bunun en somut örneklerindendir.

Birçok alanda yenilikler yapmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu, kültürel sahada ve sanat alanında da birtakım reformist girişimlerde bulunmuştur. Öyle ki ilk olarak 1773'te Batılı tarzda ilk askerî okul olarak Mühendishane-i Bahr-i Hümayûn kurulmuş; ardından 1796'da açılan, mühendis ve mimarların yetiştirildiği Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn adındaki okula desen ağırlıklı resim dersleri konulmuştur. Hem bu okuldan hem de 1829 dolaylarında II.Mahmud tarafından dönemin askerî okullarından seçilen öğrenciler, yurt dışına gönderilerek eğitim almaları sağlanmıştır. Hatta iş o noktaya gelmiştir ki öğrencilerin daha rahat ve uzun süreli eğitim almaları için Paris'e Mekteb-i Osmânî (1857) adında bir eğitim kurumu açılmıştır. Bugün Türk Klasikleri olarak da bilinen Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid gibi isimler, bu okuldan yetişmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'ya öğrenci gönderme serüveni ise Birinci Dünya Savaşı başlayana değin aralıksız devam etmiştir.

Batılı tarzda sanat eğitimi veren ilk sivil kurum olan Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin, sanat eğitimindeki Batılılaşma hareketlerinin mihenk taşı oluşturdüğünü söylemek mümkündür. Zira bu kurumunun ilk eğitim kadrosu, büyük ölçüde yabancı isimlerden oluşmaktadır. Sanâyi-i Nefise'nin eğitim programından yönetmeliğine, öğrenci alım şekliyle ders seçimlerine kadar Paris güzel sanatlar okulu olan "Académie de Beaux-Arts" örnek alınmıştır (Aydın, 2014, s.74). Ülkemizde Batılı tarzdaki resim sanatının öncüleri, yine bu kurumdan mezun olan isimlerden oluşmaktadır. Benzer şekilde "Asker Ressamlar Kuşağı" olarak bilinen birçok isim de Avrupa'daki eğitimini tamamladıktan sonra bu kurumda görev yaparak Avrupa'daki sanat eğitiminin Osmanlı coğrafyasına yayılmasına vesile olmuştur. Bahriyeli Hikmet Onat ve Harbiyeli Hoca Ali Rıza da bu eğitim kurumunda hocalık yapan isimler arasındadır.

İlgili alan yazın incelendiğinde Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan Batılılaşma sürecinin eğitim kurumlarına, bireysel ve toplumsal yaşama, çeşitli kurum ve kuruluşlara yansımalarının ve bu süreci hızlandıran temel dinamiklerin araştırılmaya değer konular arasında olduğu anlaşılmıştır (Doğan, 1997; Ergün,

1990; Göktaş, 2009; Karataş, 2003). Yine bu süreçte, Batı tarzında sanat eğitimi veren askeri ve sivil okullar ve bu kurumlardaki resim faaliyetleri üzerine de çeşitli incelemeler yapılmıştır (Çetin ve Avcı, 2010; Karataş, 2003; Terzi, 2014). Türk resim sanatının Batılılaşma serüveninde önemli rolü olan asker resamlara ait eserlerin, içinde bulunduğu dönem koşulları ve kültür-sanat atmosferi ekseninde incelendiği bazı araştırmalar da ilgili alan yazında görülmektedir (Dilmaç, 2009; Gökçaya, 2013; Terzi, 2015). Özelde ise Hoca Ali Rıza'yla ilgili olarak Turgut (1999) tarafından yapılan geniş kapsamlı bir çalışmaya ulaşılrken sanatçının iç mekân resimlerinin 19.yüzyılda yaşam tarzındaki değişimin ortaya konulması amacıyla incelendiği (Baytar, 2017) ve desenlerinin üslup ve konu açısından analiz edildiği (Burunsuz, 2020) diğer çalışmalarla da karşılaşılmıştır. Buna karşılık Hikmet Onat ve sanatının, daha ziyade Cumhuriyet Dönemi Türk resmi içinde genel bir bakış açısıyla ele alındığı görülmüştür. Bu nedenle Batılı anlamdaki Türk resminin gelişimi açısından önem arz eden bu iki değerli asker ressamımızın incelenmesiyle sanatçılarımıza ve Türkiye’de sanattaki Batılılaşma sürecine dair yeni bir perspektif sunulmasının önem arz ettiği düşünülmektedir.

Söz konusu temelden hareketle bu araştırmanın amacını, Hoca Ali Rıza (1858-1930) ve Hikmet Onat'ın (1882-1977) peyzaj çalışmalarının Batı etkileri açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ortak noktalarını aynı sanatsal sürecin isimleri olmaları, aynı çağın koşullarında eser vermeleri ve İstanbul peyzajları çalışmış olmaları teşkil etmektedir. Onları birbirinden ayıran temel özellik ise Hikmet Onat'ın Paris'te dört yıl boyunca Fernand Cormon atölyesinde çalışmalarını sürdürmesi; Hoca Ali Rıza'nın ise Avrupa'da 20.yüzyılın başında ortaya çıkan kolera salgınından dolayı yalnızca yurt içinde eğitim görmesidir. Bundan dolayı araştırmanın temel varsayımı, Hikmet Onat'ın eserlerinde Avrupa'da aldığı eğitime bağlı olarak Batı etkilerinin olduğu; Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde de Avrupa'ya gitmeden Batı etkilerinin olduğu yönündedir. Daha açık bir ifadeyle Batılılaşmanın ve sanattaki Batı etkisi yansımalarının, yurt içinde sistemsel bir tercihe dönüştüğü düşünülmektedir. Buna bağlı olarak araştırmada, *“Hoca Ali Rıza ve Hikmet Onat'ın peyzajlarında Batı etkisi, üslup ve konu özellikleri açısından nasıldır?”* sorusunun yanıtı aranmıştır. Genel amacın araştırılması için de aşağıdaki iki soru belirlenmiştir.

- a) Hikmet Onat'ın peyzajları, Batı etkileri açısından nasıldır?
- b) Hoca Ali Rıza'nın peyzajları, Batı etkileri açısından nasıldır?

Araştırmada, sanatçıların çağdaşları olan yerli ve yabancı ressamlarla etkileşimleri ortaya konulmuş ve konuyla ilgili bütüncül bir bakış açısı sunulmaya çalışılmıştır.

Osmanlı'da Batılı Tarzda Sanat Eğitimi Veren Kurumlar ve Asker Ressamlar Kuşağı

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18.yüzyıl başlarından itibaren ıslahat hareketleri olarak ortaya çıkan, Tanzimat ile beraber kurumsallaşan bir Batılılaşma hareketi söz konusudur. Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri, kendisini ilkin askerî okullarda göstermiştir. Bunda, geçmişte Enderun Mektebi'nde asker ve bürokratların yetiştirildiği eğitim kurumlarının etkisi önemlidir. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nda ülkenin en yetenekli ve en zeki öğrencileri, genel itibarıyla en iyi asker ve en iyi bürokrat olmaları için yetiştirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında askerî okulların, o dönem için ülkenin en zeki ve en becerikli öğrencilerinin geldiği okullar olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu temelde, Osmanlı'da ilk Batılılaşma hareketlerinin askerî okullarda başlamasının yadsınamaz bir durum olduğu söylenebilir. Mühendislik ve tıp gibi alanlardaki eğitimlerin de askerî okulların çevresinde geliştiği düşünüldüğünde eğitim anlamında yaşanan bütün değişim hareketlerinin arka planında, askerî eğitim kurumlarının olduğunu görmek mümkündür. Nitekim sanat eğitimi de böyle bir atmosfer içerisinde, askerî okullarda başlamıştır.

Bu dönemde Batılı tarzda açılan ilk eğitim kurumunun, 1773 yılında III.Mustafa Dönemi'nde Mühendishane-i Bahr-i Hümayûn olduğu bilinmektedir. Sonrasında ise 1796 yılında kara mühendishanesi olan Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn adlı kurum açılmıştır. İlk defa 18.yüzyıl sonlarında açılan Batı tarzındaki bu askerî okullarda, hendese ve harita eğitimi alan askerî öğrencilerin teknik resim ve harita eğitiminden mütevellit becerileriyle Osmanlı coğrafyasında Batı tarzı resmin ilk örnekleri ortaya konulmuştur. Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn adlı askerî kurumun, aynı zamanda Osmanlı'da sanat eğitiminin Batılılaşması noktasında da önemli bir yer arz ettiği söylenebilir. Çünkü ilk kez bu okuldaki programlara, desen ağırlıklı resim dersleri konulmuştur. Daha sonra açılan Mekteb-i Harbiye de resim eğitiminin verildiği Batılı tarzdaki askerî bir eğitim kurumu hüviyeti taşımaktadır.

Nitelik açısından mühendishanelerde verilen eğitim kendi içinde karşılaştırıldığında Berrî-i Hümayûn'da benimsenen eğitim sistemi, örgütsel olarak Bahr-i Hümayûn'dan daha iyi olduğu için sanatçıların yetiştirilmesi noktasında da daha verimli koşullar taşımaktadır. Nitekim Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, bu kurumun yetiştirdiği ilk ressam olarak Avrupa'da eğitim aldıktan sonra öğrenim gördüğü kurumda resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Ayrıca Mühendishane'den sonra Harbiye de resim alanındaki katkılarıyla önemli bir kurum olarak bu süreçte öne çıkmıştır. Harbiye'deki resim dersleri, 1846-1887 arasında Türkçeyi rahatça konuşmasıyla bilinen Mösyö Kes adındaki Fransız

ressam tarafından okutulmuştur (Tansuğ, 2005, s.51-52). Ayrıca Mösyo Kes'ten önce, 1837'de, İspanyol ressam Chirans da bu okulun resim öğretmenliğini yapmıştır (Erol ve Renda, 1980, s.78). Hem Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn'da hem de Mekteb-i Harbiye'de resim ve resim tekniklerinin öğretimini kapsayan çok sayıda ders verilmiştir. Resim, karakalem resim, suluboya resim ve tarama, inşaat-ı askeriye ve tarama, suluboya resm-i mücessem, resm-i mimarî, sîbâ (sebya) resmi, çini ile resim, boyalı resim, modelden resim, tabiatı resim, ebniye resmi, yalama, makine tersimatı ve sanat-ı mimariye bunlardan bazılarıdır. Bu derslerin verilmesindeki temel amaç, Osmanlı ordusunun resim alanında çalıştıracağı elemanları yetiştirmektedir. Bu elemanlar “ressamlar, resim yapanlar, resim öğretmenleri, menazır, gölge ve tarama öğretmenleri, ressam sınıfı, gravürçüler ve matbaada çalışanlar, litograf ve hüsn-i hatçılar, resimhane veya resim şubesinde çalışanlar, haritacılar, topoğraf ve topoğrafya öğretmenleri, fotoğraf çekenler ve fotoğrafhanede çalışanlar, resim ve resim bilgisi ile ilgili kitap yazarlar”dır. Ayrıca o dönem, öğretime yönelik olarak belirlenen bu amacın dışında, resim dersinin verilme nedenlerinden bir diğeri de resmin üretim ve tasarımı kullanılması yanı sıra tatbikatlarda ve savaş alanlarında da bu derste öğrenilenlerden faydalanılacağı düşüncesidir (Terzi, 2014, s.142) .

Yine bu dönemde, 1829-30'lu yıllardan itibaren II.Mahmud öncülüğünde o dönemin askerî okullarından yetenekli öğrenciler seçilerek Paris'e eğitim almak üzere gönderilmiştir. Bu hususta 1830'da, Enderun ve Tıbbiye mekteplerinde okuyan 150 öğrencinin Avrupa'ya gönderilmesi emri verilmiş; 1834-1836 yıllarında ise Harbiye Mektebi'ne öğretmen yetiştirmek amacıyla Londra, Paris ve Viyana'ya öğrenci gönderilmesi için girişimlerde bulunulmuştur (Ergün, 1990). Ne var ki Avrupa'ya, askerî okul çıkışlı yalnızca 12 öğrenci gönderilebilmiştir (Arseven, 1950, s.128). Sonrasında, 1838'de, 3'ü Paris ve 7'si Viyana olmak üzere subay ve askerî okul öğrencilerinden oluşan 10 kişilik bir grup daha Avrupa'ya gönderilmiştir (Cezar, 1971). Bu öğrencilerin seçiminde ise daha çok saraya yakın ve elit çevrelerin çocukları tercih edilmiştir. Zira Lewis (1984) tarafından belirtildiği üzere bir Fransız-Türk teşebbüsü olan Galatasaray Sultanisi'nde okuyan öğrenciler, kendi yerlerini alarak gelenekleri devam ettirmeleri için büyük ölçüde idareci elitlerin çocuklarından oluşmaktadır (Lewis, 1984, s.181). Bu durum, dönem okullarının kurumsal yapılanmalardaki rolü ve Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi noktasındaki yaklaşım hakkında ciddi ipuçları sunmaktadır. 19.yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan Avrupa'ya öğrenci gönderme işi, neredeyse 20. yüzyılın başına kadar aralıksız devam etmiştir. Hatta ilerleyen süreçte Osmanlı Devleti tarafından, Paris'te Mekteb-i Osmanî adında bir okul açılması ihtiyacı bile hissedilmiştir.

II. Mahmud döneminden itibaren Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin bir müddet sonra denetimden uzak oluşları nedeniyle amacına hasıl olmadığı, öğrencilerin istenilen düzeyde gelişim gösteremedikleri fikri ortaya çıkmıştır. 1856 yılına gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu tarafından Avrupa'ya gönderilen ve sayısı 50'yi bulan bu öğrenciler ciddi bir güvenceden, çalışmadan, disiplinden ve rekabetten yoksun bir şekilde Fransa'daki enstitülere serpiştirilmiştir (Şişman, 1986, s.85). Akabinde Paris Büyükelçisi Cemil Bey aracılığıyla Fransa'daki öğrencilerin denetlenmesi ve Fransız okullarına hazırlanılması maksadıyla Fransız Eğitim Bakanlığı nezdinde bir denetim komisyonu kurulması teklif edilmiştir. Bu fikrin arka planında, Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa tarafından eğitim için Fransa'ya gönderilen öğrencilerin yetiştirilmesi amacıyla oluşturulan Ecolé de Eygptienne adlı kurumun olduğu düşünülmektedir. Komisyon fikri Fransız Eğitim Bakanlığı tarafından kabul gördükten sonra Türk ve Fransız yetkililerden müteşekkil, toplamda yedi kişilik bir komisyon oluşturulmuştur. Komisyon tarafından Cemil Bey nezaretinde öğrencilere yapılan imtihan sonucunda, gerçekten de öğrencilerin istenilen düzeyin çok gerisinde olduğu görülmüştür. Sonuç itibarıyla bu öğrencilerin Fransız eğitim sistemine uygun, belli bir merkezde toplanıp eğitim görmeleri maksadıyla 6 Kasım 1857'de Mekteb-i Osmanî eğitim hayatına başlamıştır. Bu okul, daha ziyade Fransa'da eğitim alacak Osmanlı öğrencilerinin bazı okullara hazırlanması amacıyla açılmıştır. Ecole Etat-Major, Faculté de Droit, Lycée Louis le Grand, Faculté de Médecine, Ecole Militaire de Saint-Cyr bu okullar arasındadır (Köse, 2009; Şişman, 1986). Mekteb-i Osmanî'deki Resim dersleri, ilk başta Vimont tarafından verilse de daha sonra Artur Roberts tarafından okutulmuştur. Derslerde çizilmiş resimlere veya doğrudan gözlem yoluyla bir nesneye bakılarak resimler yaptırılmakta; bunun yanı sıra manzara resimleri, grafik çizimler ve alçı rölyeflerle de çalışılmaktadır. Tüm bunlar, Roberts tarafından öğrencilerin Ecole Militaire de Saint-Cyr'deki programlara hazırlıkları için gerçekleştirilmektedir (Şişman, 1986, s.105). Bu bağlamdan bakıldığında özellikle Sultan II.Mahmud Dönemi'nde eğitim yoluyla gerçekleştirilen Batılılaşma yönündeki reformların, kültürel ve toplumsal boyutunun olduğu da görülmektedir. Dönemin askerî okullarında okuyan öğrenciler içerisinde Batı ülkelerine eğitim almak için gönderilenlerin, tam da bu noktada sanata dair ilk tecrübelerini Batı'da edindikleri anlaşılmaktadır.

Bu öğrencilerden mühendishane öğrencisiyken 1835 yılında İngiltere'ye gönderilen isimlerden Ferik İbrahim Paşa, kuşağın öncülerinden olmuştur. Ferik İbrahim Paşa'yla beraber aynı tarihte İngiltere'ye gönderilen Bekir Paşa, 1847'de Mühendishane Nazırı olmuş ve buradaki resme yetenekli öğrencileri yetenekleri doğrultusunda değerlendirme çabası göstermiştir. Bu öğrenciler, mezun olduktan

sonra Bekir Paşa tarafından okul matbaasında görevlendirilmiştir (Kuzucular, 2011). Bu durum, henüz o tarihte ve halen resim ve haritacılığın iç içe düşünüldüğünü göstermektedir. Resim, mühendishanenin kurucusu Fransız Baron de Tott'un bakış açısında olduğu gibi daha ziyade haritacılığın gelişmesi açısından önemli görülmektedir. Daha sonra mühendishane programında yapılan değişikliklerle Hendese-i Tersimiyye ve Resm-i Hati-i gibi bilgilerin programa alınması, resimsel anlamda gelişmelerin önünü açmıştır. Nitekim Batılı tarzda resim örneklerinin ilk ortaya çıkışına vesile olan mühendishane öğrencisi bir grup genç, çalışmalarında bahse konu olan derslerde verilen bilgilerin faydasını görmüşlerdir. Hatta bu bilgiler, daha sonra resim eğitimi için Batı'ya gönderilecek yetenekli askerî öğrencilerin tespit edilmesine de vesile olmuştur.

Bu dönemde Mühendishane-i Berrî-i Hümâyûn'da yetişen, hiç yurtdışına gitmeyen ve Türk primitifleri olarak bilinen söz konusu asker öğrencilerin yaptığı resimlerde onların mühendis ve mimar olarak yetişmelerine bağlı olarak resim tekniği açısından eksiklikler olsa da sağlam perspektif bilgisi dikkat çekmektedir. Beşiktaşlı Teyfik, Giritli Hüseyin, Karagömrüklü Hüseyin, Darüşşafakalı Hüseyin, Mirliva Osman Nuri, Servili Ahmet Emin, Kaymakam Ahmet Şekur, Salih Molla Aşki, Üsküdarlı Osman ve Bedri Kulları gibi isimler Türk primitifleri arasında sayılabilir. Genellikle çekilen siyah beyaz fotoğraflardan hareketle figürün olmadığı manzara resimleri ve iç mekân çalışmaları şeklinde iki temel konuyu işleyen ressamların resimlerinde “deniz manzarası”, “doğa ve mimari resimleri” ve “gökyüzü çalışmaları” olmak üzere üç ana eleman yer almıştır. Dönemin resimlerindeki en belirgin özelliklerden biri, bu resimlerin sanki tek bir kişinin elinden çıkmışçasına benzer olması ve imza taşınamaması olmuştur. Diğer temel özellikler ise resimlerin foto-gerçekçi üslupta yapılması, boyaların tüpten çıktığı gibi kullanılması, detaylı bir anlatımın benimsenmesi, resimlerde ışık-gölge ve renk hatalarının olmasıdır. Ayrıca dönem peyzajlarında bir hareketsizlik ve durağanlık da dikkat çekicidir. Elbette ki onların resimlerindeki bu özellikler, temelde söz konusu öğrencilerin almış oldukları eğitimden dolayı kendi öncelikleriyle alakalıdır. Çünkü bu öğrenciler, ressam olmak gayesiyle değil de mühendis veya mimar olmak amacıyla eğitim görmektedirler. Haliyle resme yaklaşımları, işlerinin gereği olan teknik beceri ve detaydan daha fazlasını ifade etmemektedir. Bir diğer deyişle primitifler, her ne kadar asker ressamlar kuşağının başlangıcı olarak görülse de esasında resim eğitimlerini sanatçı olmak için almamışlardır. Bu dersler, daha ziyade kendi askerî alanlarında başarılı olmaları bağlamında askerî amaçlara yönelik olarak kendilerine gösterilmiştir.

Bu esnada askerî okullarda ve birtakım kurumlarda Batılılaşma devam ederken askerî okullardan yurt dışına resim eğitimine gönderilen isimler, yurda dönüşlerinde de sanatsal faaliyetlerine aralıksız devam etmişlerdir. Özellikle

Şeker Ahmet Paşa'nın 1873'te düzenlediği sergi, büyük yankı uyandırmıştır. Akabinde de birçok yerli ve yabancı sanatçılar, çeşitli sergiler düzenlemiştir. Dönemin padişahı Sultan Abdülaziz'in resme karşı olan ilgisi, hatta resim yapıyor oluşu sanat eğitiminin kurumsal düzeyde de öğretilmesi ve geliştirilmesi açısından önemli adımların atılmasını sağlamıştır. Bizzat Sultan Abdülaziz tarafından İstanbul'a davet edilen Fransız ressam Guillemet, resim ve mimari alanında eğitim ve öğretim faaliyetlerinin yürütülmesi açısından bir eğitim kurumu kurulması için 1873 yılında hükûmet düzeyinde birtakım faaliyetlerde bulunsa da bu girişimi başarısızlıkla neticelenmiştir. Bunun üzerine Guillemet, Beyoğlu'nda 1874 yılında bir desen akademisi kurmuş ve ressam olan eşiyle beraber dersler vermeye başlamıştır. Öğrencilerin çoğunluğu ise Ermenilerden müteşekkildir. İki yıllık eğitimin sonunda öğrenciler mezun olsalar da okulun ömrü uzun olmamıştır. Bu nedenle Guillemet tarafından teklif edilen resmî sanat okulu fikri, dönemin Maarif Nazırı Münif Mehmet Paşa tarafından tekrar gündeme alınmıştır. Münif Paşa, mimarlık hususunda usulüne uygun bir eğitimin verilmediği ve bu noktada birtakım eksiklikler olduğu tezinden hareketle resim ve mimarlık tekniğine dayalı bir güzel sanatlar okulu açılması fikrini ortaya atmıştır. Resimde Guillemet'in, mimarlıkta da Chinkiria'nın hoca olarak okula tayin edilmesini teklif etmiş, sonuç olarak Sultan II. Abdülhamit'in iradesiyle ve eğitimin Türkçe olması şartıyla Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i Şahane adında bir okulun açılması kararlaştırılmıştır. Fakat Osmanlı-Rus Harbi'nin yoğunlaşması ve Guillemet'in rahatsızlanarak hayatını kaybetmesi üzerine proje yarım kalmıştır. Daha sonraları konu, Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi Bey tarafından yeniden ele alınmış ve yeni bir ders programıyla 1 Ocak 1882'de resmî adı Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i Şahane olmakla birlikte genel olarak Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi olarak anılan okul kurulmuştur. Bu okul, 3 Mart 1883'te 10 ay süren inşaatın ardından açılarak eğitim ve öğretim faaliyetlerine başlamıştır (Ürekli, 2009, s.94).

Sanâyi-i Nefise Mektebi, o döneme kadar askerî okullarda sınırlı sayıdaki resim dersleriyle verilen eğitimin kapsamının genişletilmesi ve düzenli yapılması açısından önemlidir. Ayrıca bu okul, sanat eğitiminde önemli bir boşluğu dolduracak nitelikteki ilk sivil yükseköğretim kurumudur ve Batılı anlamdaki sanat eğitiminin temsili açısından etkin bir role sahiptir. Zira Sanâyi-i Nefise'nin eğitmen kadrosu incelendiğinde büyük ölçüde yabancı isimlerin olduğu görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı bu kurumda heykel öğretmeni Osgan Efendi, yağlıboya öğretmeni Salvatore Valeri, şehir ve mimari (fenn-i mimarî) öğretmeni Alexandre Vallaury, karakalem öğretmeni Joseph Warnia-Zarzecki, gravür (hakkâk) öğretmeni Arthur Napier, tarih ve sanat tarihi öğretmeni ise Aristoklis Efendi'dir. Öğrenim görmek üzere uzun yıllar kaldığı

Paris'te Fransız Gérôme ve Boulanger atölyelerinde eğitim gören ve eğitim kadrosuyla da Fransa'daki sanat anlayışını ülkemize taşıyan Osman Hamdi Bey'in bu girişimi, esasında sanat alanında Fransız etkilerinin yurda taşınmasında da belirleyici olmuştur. Ortaylı'ya (2007) göre Osman Hamdi Bey'in içine doğduğu 19.yüzyıl Osmanlısı'nda, Doğu medeniyetleriyle ilgili yoğun metodolojik incelemeler yapılıyor olsa da aynı zamanda Batı'nın tanınması ve anlaşılması yolunda da çaba sarf edilmektedir (Ortaylı, 2007, s.125). Dolayısıyla içinde bulunulan sosyolojik değişim ve dönüşüm süreci, tabii olarak böyle bir eğilimi beraberinde getirmektedir. Bu noktada Batı'dan geri kalındığı düşüncesiyle garp toplumlarına duyulan hayranlığın, sistemin fiilen ve zihnen inşa edilmesiyle neticelendiğini söylemek mümkündür.

Bütün bu anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda Sanâyi-i Nefise'nin dönemin Batılılaşma sürecinde, sanatın ve sanat eğitiminin Batılı dil ve üsluba sahip olması noktasında önemli bir kurum olduğu görülmektedir. Yüzyıllar boyunca süregelen resim anlayışının başka bir boyuta taşınması hususunda önemli bir misyonu yerine getiren Sanâyi-i Nefise, kendi döneminden sonraki süreçte de Batılı bir anlayışı ortaya koyan çağdaş Türk resim sanatının başlangıç noktası kabul edilebilir. Her ne kadar Batılı tarzda resim, askerî okullarda başlamış olsa da Sanâyi-i Nefise müstakil bir sanat eğitim kurumu olması nedeniyle askerî okullardaki sanat eğitimden ayrılmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi esas alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu yöntem, incelenen konuyla ilgili olgu ve olayların yer aldığı yazılı kaynakların çözümlenmesini esas almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.187). Bir nevi belgesel tarama olarak da nitelendirilen bu yöntemde, kimi zaman kalıntı niteliği taşıyan eserlerle; kimi zamansa olay ya da olguları bir başkasının dilinden aktaran kaynaklarla çalışılmaktadır.

Bu çalışmada, orijinal veri kaynaklarından biri olan sanat yapıtları ve onlarla ilgili yazılmış olan belgeler kullanılarak araştırma süreci tasarlanmıştır. Daha açık bir ifadeyle araştırmanın birincil veri kaynağı olarak araştırmaya konu olan sanatçılar ve onlarla ilişki bulunan diğer sanatçılara ait resimler; ikincil veri kaynağı olarak ise temelde o dönemde yaşayan ya da araştırmaya konu olan sanatçılarla bizzat deneyimi olan isimlerin yazdığı belgeler ele alınmıştır. Ayrıca konuyla ilişkili diğer yazılı belgeler de araştırmaya dâhil edilerek konuyla ilgili eleştirel bir bakış açısı sergilenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın birinci sorusu, “*Hikmet Onat’ın peyzajları, Batı etkileri açısından nasıldır?*”; ikinci sorusu ise “*Hoca Ali Rıza’nın peyzajları, Batı etkileri açısından nasıldır?*” şeklindedir. Bu iki soru doğrultusunda sanatçıların yaşamlarına ve sanat anlayışlarına ayrı ayrı değinilmiş; peyzajlarındaki üslup özellikleri, dönemin hâkim sanat anlayışı ve Avrupalı sanatçıların resimleri perspektifinde eleştirel ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla irdelenmiştir.

Hikmet Onat’ın Yaşamı, Sanatı ve Peyzajlarında Batı Etkileri

Hikmet Onat’ın 1882 yılında İstanbul’da doğduğu bilinmekle beraber bazı kaynaklarda bu tarih 1880, 1881 ve 1885 olarak da geçmektedir. İlköğrenimden başlayarak yükseköğrenimine kadar İstanbul’da okuyan sanatçı, baba geneleğini sürdürerek yükseköğrenimini Deniz Harp Okulu’nda (Mekteb-i Bahriye-i Şahane) tamamlamıştır. Sonrasında sanata olan yeteneği ve ilgisinden dolayı şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’ni kazanarak bu okuldan da başarıyla mezun olmuştur. Buradaki eğitimini tamamladıktan sonra Fransa’da alacağı eğitim için 1910 yılında düzenlenen yarışmalı sınavı kazanarak Paris’e gitmiştir. Paris’te Académie des Beaux Arts’ta, Fernand Cormon atölyesinde dört yıl eğitim aldıktan sonra Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle 1914 yılında yurda dönmek zorunda kalmıştır. Yurda dönüşünün ardından, bir yıl boyunca lise öğretmenliği yapmıştır. Her ne kadar çalıştığı okul hakkında herhangi bir netlik bulunmasa da Mekteb-i Sultani ve Nişantaşı Sultanisi, adı geçen okullar arasındadır. Bu okullardan sonra yükseköğrenimini tamamladığı Sanâyi-i Nefise Mektebi’nde hocalık yapmaya başlayan sanatçı, emekli olana kadar bu kurumda çalışmaya devam etmiştir.

Türk resim sanatı tarihi açısından peyzajlarıyla ünlenen Hikmet Onat, sanatında tıpkı kendisi gibi empresyonist kuşakta yer alan Avni Lifij, Mehmet Ali Lâga, Namık İsmail, Sami Yetik, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran’a benzer empresyonist bir anlatım dili benimsemiştir. Açık havada yaptığı güçlü peyzajlarının yanı sıra portre, figür ve figüratif kompozisyonları da oldukça başarılı olan sanatçının sayıca az sayıda da olsa kendi özel koleksiyonunda muhafaza ettiği iç mekân çalışmaları bulunmaktadır (İslimyeli, 1969). Sanatçının iç mekân çalışmalarında, figür kullanımına rastlanamamaktadır. Topkapı Sarayı’nda padişahlara ait odaları, köşkleri, harem ve ibadet odalarını konu edindiği iç mekân resimlerinde bunu açıkça görebilmek mümkündür. Peyzaj çalışmalarında figür kullanımı ise oldukça sınırlıdır. Figürlü peyzajlarında da insanlar, sanki görünmez olması istenirmişçesine doğayla

kaynaştırılmış vaziyettedir. Onat'ın peyzaj çalışmalarının temel konusunu, çoğunlukla İstanbul Boğazı manzaraları oluşturmaktadır.

Sanatçı Boğaziçi manzaralarına yüksek, ağaçların arasından denizi gören bir yerden bakmış; manzaraları canlı ve parlak renkler kullanarak aydınlık ve ışıltılı bir anlatımla resmetmiştir (Bk. Görsel 1 ve 2). Tam da bu noktada Hikmet Onat'ın serbest fırça darbeleriyle tuval üzerinde oluşturduğu geniş renk bölmelerinin ve renk bölmeleri arasındaki sert ve kontrast ilişkilerin, arkaya gittikçe flulaşmakta ve geçişlerin yumuşamakta olduğunu belirtmek gerekir.

Görsel 1. Hikmet Onat, Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 2. Hikmet Onat, İstinye Koyu, tuval üzerine yağlıboya (Sağda).

Bütün bu özellikleriyle resimlerinin, ilk dönem Fransız empresyonizminin etkisi altında olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda sanatçının kendi kuşağındaki diğer sanatçılar gibi Fransa'da eğitim almış olmasından kaynaklı olarak aynı onlar gibi Fransız resim üslubundan etkilenmiş olması da muhtemeldir. Ancak Onat'ın şu sözlerinden, kendisini gerçek bir izlenimci olarak değerlendirmede anlaşılmaktadır: *“Bize empresyonist etiketi yapıştırdılar. Aramızda bir Nazmi Ziya (Güran), o da hayatının kısa bir devresinde gerçek anlamıyla empresyonizm ilkelerine uygun eserler vermiştir”* (Köksal, 1977, s.21). Buna karşın özellikle İstanbul peyzajları incelendiğinde eserlerinin, konu ve üslup özellikleri bakımından izlenimci sanat anlayışıyla az ya da çok ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum kültürel ve sanatsal bir etkilenmenin veya kendiliğinden şekillenen estetik beğenilerin doğal sonucu olarak değerlendirilebilir fakat bu, sıkı sıkıya bir ilişki olarak görülmemelidir. Sonuçta atölye eğitimi aldığı Fernand Cormon'un öğretileri de onun sanat üslubunun şekillenmesinde etkisi olan diğer faktörlerdendir.

Cormon, empresyonist etkileri tam olarak benimsemeyen ve kısmen akademik üslupta çalışan bir sanatçıdır (Bayav, 2016, s.33). Onat bu atölyede edindiği akademik kuralları, nesnel görünümler karşısındaki sadık tavrı ve sağlam desen becerisiyle uygularken diğer yandan da bu görünümeleri izlenimciliğin renkçi anlayışıyla bütünleştirmiştir (Köksal, 1977). Özsezgin'e (1990) göre Hikmet Onat, gözü ile gönlü arasında köprü kuran ince bir duyarlığa bağlı kalmış olması ve İstanbul doğasını yansıtmada bu durumdan yararlanmasına bağlı olarak Cormon atölyesindeki akademik anlayıştan pek de etkilenmemiştir (Özsezgin, 1990, s.4). Fakat bu görüşün aksini savunanlar da vardır (Dilmaç, 2009; Pakdemir, 2003). İki isim arasındaki etkileşimin boyutunun ne yönde olduğu, Cormon'a ait "Demirci Ocağı" (1893) adlı Görsel 3'teki esere bakıldığında daha iyi anlaşılabilir.

Görsel 3: Fernand Cormon, Demirci Ocağı, tuval üzerine yağlıboya.

Görsel 3'te hava perspektifi yansıtılırken biçimler keskinliğini yitirmiş ve yerini ışığın yarattığı sisli, puslu, flu görüntüye bırakmış; yani mekândaki planlar, tonlar arasındaki yumuşak geçişlerle elde edilmiştir. İşte bu yönüyle Onat ve Cormon arasında bir benzerlikten söz etmek mümkündür. Zira onun peyzajlarında da arka plana gidildikçe mekânın hava içerisinde eridiği, ön plandaki biçimsel zenginliğe karşılık arka planlara geçildikçe biçimsel netliğin kaybolduğu görülmektedir (Bk. Görsel 1 ve 2). Ayrıca Cormon, asıl eğitimcinin doğa olduğu fikriyle öğrencilerini dış mekânlarda çalışma yapmaya yönlendirmiştir (Dilmaç, 2009). Bu da Hikmet Onat'ın resim tercihlerini belirleyen bir etken olarak görülebilir. Fakat ne olursa olsun Cormon'un bu resmine bakıldığında Hikmet Onat'tan ziyade Hüseyin Avni Lifij'in kimi zaman

gün batımı kimi zamansa ateş etrafında şekillenen mezarlıkların, yangınların ve mimari yapıların dâhil olduğu resimleri akla gelmektedir.

Görsel 4: Hikmet Onat, Fıstık Ağaçları, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 5: Paul Cézanne, L'Estaque'ta Deniz, tuval üzerine yağlıboya (Sağda).

Görsel 6: Paul Cézanne, Bellevue'den Sainte-Victoire Dağı, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 7: Paul Cézanne, Estaque'da Deniz, tuval üzerine yağlıboya (Sağda).

Her ne kadar biçimsel gerçeklikten hareketle yapılsa da sanatçının resimlerinde, empresif ifade ve Cezanne resimlerindeki üslup özellikleriyle benzerlik daha dikkat çekicidir. Onat'ın peyzajlarındaki renk kullanımı, biçimlerin ve konunun ele alınış tarzı, kompozisyon tercihleri ve resimlerinin izleyen üzerinde bıraktığı dingin etki de Cezanne'ın doğa manzaralarını anımsatmaktadır (Bk. Görsel 4 ve 5). Hatta bu manzaralarda figüre yer verilmemiş olması, hem resimdeki duygusal etkiyi güçlendirmekte hem de iki sanatçının bir diğer ortak paydasını oluşturmaktadır. Ayrıca Hikmet Onat'ın manzaralarında ön planda yer alan ağaçlar, tıpkı Fransız Cezanne'ın 1880

dolaylarında resmettiği Saint-Victorie Dağı ve Esteque peyzajlarındaki gibi arka plana doğru ilerledikçe mekânlar arasında geçiş yapmayı kolaylaştırmakta ve resimde derinlik etkisi yaratmaktadır (Bk. Görsel 4, 5, 6 ve 7). Resimlerinde renklere ve renk tonlarına önem verildiği kadar desen sağlamlığına ve biçimciliğe de önem verilmiş olmasından dolayı Hikmet Onat'ın resimlerinde “Cezanne izlenimciği”nin benimsendiği yönünde bir değerlendirme yapmak, daha doğru bir bakış açısı olabilir.

Sanatçının resimlerinin arka yapısında ise Barbizon Ekolündeki gibi kentleşmeden kaçışın, özgür, kalıpsız bir pastoral yaşantıya özlemin etkileri hissedilmektedir. Bilindiği üzere Barbizon Ekolü (veya okulu) 19.yüzyılın ilk yarısında, Fransız Empresyonizmi'nden bir süre önce ortaya çıkmıştır. 1830'larda Rousseau, Daubigny, Corot ve Millet gibi isimler Paris yakınlarındaki Fontainebleau Ormanı'na çok da uzak olmayan Barbizon köyüne giderek burada sıradan insanların günlük yaşamlarını yansıtan, açık havada ve gün ışığında peyzaj çalışmaları yapmışlardır. Bu çalışmalardan 1860 dolaylarında yapılmış olanlardan bazıları, Görsel 8 ve 9'da yer almaktadır.

Görsel 8. Jean-François Millet, Patates Ekimi, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 9. Charles-François Daubigny, Valmondois Yakınlarındaki Oise Nehri'nde Çamaşır Yıkayan Kadınlar, ahşap üzerine yağlıboya (Sağda).

Esasında bu ekol ve Realizm'in ortaya çıkışı, birbirini cesaretlendiren ve tamamlayan eşzamanlı gelişmelerdendir. Zira Realizm'in temellerinde Akademiizm, Klasisizm ve Romantizm'in yarattığı dünyanın bireylerin gerçeklerinden uzak olmasına ve özellikle 1848 Devrimi'nden sonra Avrupa'nın bazı bölgelerinde ortaya çıkan devrim ve ayaklanma hareketiyle birlikte bireysel özgürlüklere verilen değerin artmasına bağlı olarak sanatsal söylem ve dilin yön değiştirmesi yatmaktadır. Öyle ki önceleri sanatçılar tarafından dini, mitolojik, tarihi konular resmedilmiş; genelde de sıradan insanların yaşamından uzak ve soyluların abartılmış ve yapay görünümünün ele alındığı sahneler yer verilmiştir. Bu durum, özellikle Sanayi Devrimi'nin hızlandırdığı ve işçi sınıfının

köleleştirilmeye başlandığı Avrupa’da sınıf çatışmalarının da etkisiyle devrimci söylemleri hızlandırmış; sanatta romantik bakış açısının, özgürleştirdiğini iddia ettiği bireylerin de aslında yine sıradan insanlar olmadığı gerçeğini bir kez daha ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Barbizon Ekolünü de esasında Klasisizm’e tepki olarak ortaya çıkan Romantizm’in, politik tartışma ortamında sanatın doğal yaşantıya dokunması hedefini gerçekleştiremediğine dair bir eleştiri olarak okumak mümkündür.

Ayrıca dönemin sosyo-politik buhranının etkisiyle Hikmet Onat’ın resimlerindeki açık ve parlak renklerin yanı sıra koyu yeşillerin de kompozisyonlarında yoğun bir şekilde yer aldığı söylenebilir. Hatta bunlar, çalışmalarının genelinde görülebilmektedir. Nitekim resimlerinin genelindeki koyu renk kromasının küçük ışıklı dokunuşlarla dengelenmesi, diğer bir yanıyla sanatçının içsel yaşantısındaki ümitvar yaklaşımlarını da ifade edebileceği düşünülebilir. Onun resimlerine bakarken dünyanın Birinci Dünya Savaşı’na doğru gittiği süreçte, imparatorluk başkenti İstanbul’un yaşadığı problemler de yadsınmamalıdır. Diğer bir bakış açısıyla Hikmet Onat’ın İstanbul peyzajlarında figürden uzak, kuytulardaki güzelliklere odaklanma hali aynı zamanda bir kaçışın ifadesi olarak da değerlendirilebilir.

Hoca Ali Rıza’nın Yaşamı, Sanatı ve Peyzajlarında Batı Etkileri

İstanbul’un Üsküdar ilçesinde 1858’de dünyaya gelen Hoca Ali Rıza, aynı zamanda Üsküdarlı Hoca Ali Rıza şeklinde de anılmaktadır. Güzel yazı konusundaki yeteneğiyle tanınan Hoca Ali Rıza’nın babası da bir askerdir ve sanatçının resme olan ilgisi, sosyal ortamından dolayı küçük yaşlardan itibaren başlamıştır. Baba geleneğini sürdürerek Mekteb-i Harbiye’de öğrenimini sürdüren Hoca Ali Rıza, askerî okuldaki eğitimi sırasında kendisi gibi resme karşı yeteneği ve ilgisi olan, yine kendisi gibi resimle ilgilenen arkadaşlarıyla birlikte okudukları Harbiye Mektebi’nde resim atölyesi açılması için girişimlerde bulunmuştur. Dönemin Erkan-ı Harbiye Başkanı Ethem Paşa tarafından bu istek yerine getirilerek okulda bir resim atölyesi açılmıştır (Taşlıcalı, 1979). Açılan bu atölyede Nuri Paşa, Süleyman Seyyid ve Mösyö Kes’ten resim eğitimi alan Hoca Ali Rıza bundan sonraki süreçte, derslerini artık en büyük hocası olan “tabiattan” almaya başlamıştır.

Hoca Ali Rıza, Harbiye’de eğitim aldığı esnada yaptığı yılsonu resmiyle Sultan Abdülhamit’in dikkatini çekecek kadar yetenekli bir öğrenci olmuştur. Bundan dolayı mezun olduktan sonra mezun olduğu okulda hoca olarak çalışmaya başlamış; bu sırada da sanat eğitimi alması için Napoli’ye

gönderilmesine karar verilmiştir. Fakat tam Napoli'ye gideceği sırada İtalya'da ortaya çıkan kolera salgınından ötürü ülkeden ayrılamamıştır. Bununla beraber bu durum, onun üretkenliği üzerinde olumsuz etki yaratmamış; tam aksine Hoca Ali Rıza, yaptığı bilinen beş bin resimle Türk resim sanatı tarihinin en çok resim üreten ressamı olma şerefine nail olmuştur.

Peyzaj çalışmalarındaki ustalığı, güçlü kalemi ve fırçasıyla tanınan sanatçı aynı zamanda natürmort ve portre çalışmaları da yapmış fakat tahmin edilmektedir ki bunların gönlündeki yeri peyzajlar kadar olmamıştır. Aslında onun peyzajlarında dönemin İstanbul'undaki varoşlaşma süreci olarak da tanımlanabilecek sosyolojik değişimlerin anlatılması ve betimlenmesi, ona resim sanatçısı kimliğinin yanında bir de tarihçi hüviyetini katmıştır. Öyle ki resimleriyle İstanbul'un tarihi ve mimari özelliklerini yansıtırken Osmanlı İmparatorluğu'nun kaybettiği topraklardan ve fakirlikten dolayı İstanbul'a gelen insanların pastoral, sıradan ve bir o kadar da samimi yaşantılarına da temas etmiştir. Ayvazoğlu (2016) tarafından Hoca Ali Rıza'nın resimleri, memleket güzelliklerinin küçümsenmesi ve aşağılanması karşı kibar bir tavırla meydan okuyuş olarak değerlendirilmiştir (Ayvazoğlu, 2016). Yani sanatçı, yaptığı resimlerle protest bir tavır sergilemiştir denebilir. Daha açık bir ifadeyle Hoca Ali Rıza'nın resimlerinin, içerik bağlamında Batılılaşmanın sanatsal bir dille eleştirisi olduğu da söylenebilir. Zira Hoca Ali Rıza'nın, öğrencisi olan Süheyl Ünver'e *“en ufak bir kâğıdı bile atma, hoşı giden her şeyi kaydet, milletimizin milli abide değerlerini tespit et!”* (Olgun, 2018) demesi, milli değerlerin görmezden gelinmesine karşı geliştirdiği tavrın en açık göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Görsel 10. Hoca Ali Rıza, Kırmızı Kır Kahvesi, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 11. Hoca Ali Rıza, Peyzaj, tuval üzerine yağlıboya (Sağda).

Karakalem konusunda ustalaşan, suluboya çalışmaları hiç de göz ardı edilemeyecek kadar çok olan ve yağlıboya resimler de üreten sanatçının

peyzajlarında yeşilin ve kahverenginin en umutlu tonlarına yer verilmiştir. Hoca Ali Rıza'nın ışıklık ve canlı renkleri, bütün çalışmalarında teknik açıdan kendini gösterirken diğer bir yanıyla da yaşadığı coğrafyanın güzelliklerinin ruhsal boyutta yarattığı içsel coşkunluğu da yansıtmaktadır. Sanatçının genel kompozisyon yaklaşımında ağaç, deniz, kıyı şeridi ve gökyüzü resmin ana yapısını oluşturmaktadır. Bunun yanında resmin içine yerleştirilmiş az ama dikkat çekici figüratif öğeler, resmin doğal yaşamın aktarılması boyutundaki rolünü güçlendirmektedir. Bir bakıma bu resimler pastoral yaşantıyı yansıtan türden peyzajlardır ve genel itibarıyla sert bir ışık altında resmedilen peyzajlarda, devasa ağaçların gölgelerine yerleştirilen insanlarla doğa ve insan arasında samimi ve sıcak bir bağ kurulmaktadır. Bunun en tipik örnekleri, Görsel 10 ve 11'de görülebilmektedir.

Görsel 10'da yer alan "Kırmızı Kır Kahvesi" adlı eserinde, tıpkı diğer resimlerindeki gibi tarihsel ve mekânsal bir manzara kayda alınırken geri plandaki uçsuz boşlukla uzamsal bir algı yaratılmış; geleceğe dair zamansızlık algısına vurgu yapılmıştır. Bulutlar, gökyüzü ve denizin mavisini yumuşak bir şekilde ayırtmıştır. Elbette ki bu görünüm, tıpkı Onat'ın resimlerinin konusunu teşkil eden İstanbul manzaralarıdır. Yani sanatçının İstanbul'un sahillerini ve tepelerini gezerek gördüğü güzellikleri kaydetme çabası ve onları resmetme isteği, resimlerinin ana tematik yapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Barbizon Ekolünün, Hoca Ali Rıza'yı da etkilediğini söylemek mümkündür. Barbizon Ekolüne olan yakınlığı göz önünde bulundurulursa Hoca Ali Rıza'nın da kentleşme sorunsalı temelinde değerlendirilebileceği, Osmanlı coğrafyasındaki Batılılaşma ve kimilerince özden kopuş olarak değerlendirilen bu süreci çok da kabullenmediği; millî ve manevi değerler ekseninde kendi değerlerimize sahip çıkma arayışının resimlerine yansıdığı söylenebilir.

Berk'e (1960) göre Hoca Ali Rıza Türk resminde Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Avni Lifij ve Namık İsmail gibi isimlerin izlenimci anlayışı esas alan sanatçıların dönemlerinde eserler vermiş olsa da biçim ve desene olan bağlılığından vazgeçmemiş; resimlerinde 19.yüzyılın Fransız peyzaj ressamlarının uyguladığı bölgesel renk anlayışını benimsemiştir. Onun eserlerinde "akıslı, gelip geçici, gün ışığının cilvelerine bağlı bir renk sistemi" olan "röfle" tekniği kullanılmamıştır. Bunun beraberinde, karanlık görünüm de onun resimlerinde yer bulmamıştır (Berk, 1960, s.22-23). Hoca Ali Rıza'nın resmindeki sanatsal nitelikler teknik boyutta değerlendirildiğinde onun sanatsal üslup özelliklerinin oluşumunda, birçok ismin etkisini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Kendi döneminin ünlü sanatçılarından ve Fransa'da Jean-Léon Gérôme atölyesinde eğitim alan Halil Paşa'nın peyzaj ve manzaralarının, Hoca Ali Rıza'nın sanatının şekillenmesi sürecinde etkili olduğu

söylenbilir. Halil Paşa, Avrupa’da aldığı ilk eğitim sırasında ve sonrasında akademik kurallar çerçevesinde hareket ederken ikinci ziyareti sonrasında empresyonist etkileri benimsemiş bir isimdir. Öyle ki ikinci Avrupa ziyaretinden sonra resimlerinde ışığın nesneler üzerindeki etkisine yoğunlaştığı ve parlak gün ışığının yarattığı atmosferi resimlerine yansıttığı görülmektedir. Batı türünde Türk resminin öncü ressamlarından olan Halil Paşa, 19.yüzyıl Türk resmini 20.yüzyıla bağlayan sanatçılar arasındadır (Terzi, 2015, s.230-231).

Uzun yıllar figür çalışmaları yapan Halil Paşa’nın kendini bulduğu resimler, Boğaziçi kıyıları ve manzara resimleri olmakla birlikte özellikle doğduğu yer olan Çengelköy peyzajlarıyla da manzara resminde özel bir tarza sahiptir. Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza’nın ortak paydasını oluşturan niteliklerden biri, her ikisinin de kendinden önceki dönemlerle kıyaslandığında yenilikçi bir üsluba sahip olmaları; bir diğeri de kendilerinden sonraki kuşak olan 1914 Kuşağı’nın Akademik-İzlenimci prensiplerini yansıtmamaları olarak görülmektedir (Başkan, 1997, s.87). Gültekin (1992) tarafından bu iki isim, doğalcı (natüralist) sanat anlayışı içerisinde değerlendirilmiş ve izlenimci anlayışın öncü sanatçıları olarak nitelendirilmiştir (Gültekin, 1992, s.13). Halil Paşa’nın Görsel 13’teki eserine bakıldığında yağlıboya ile yapılmasına rağmen tıpkı Hoca Ali Rıza’nın suluboyalarındaki gibi saydam ve canlı etkiler dikkat çekmektedir.

Görsel 12. Halil Paşa, Mektup, tuval üzerine yağlıboya (Solda).

Görsel 13. Halil Paşa, Kır Manzarası, tuval üzerine yağlıboya (Sağda).

İki sanatçının eserleri arasında renkler, üslup özellikleri ve manzaraları kadrilama biçimleri açısından da benzerlikler söz konusudur. Buna karşılık Halil

Paşa'nın figüratif resimlerinin bazılarında, hocası Gérôme'dan da aldığı eğitime ve dimağına işleyen sanat anlayışına bağlı olarak oryantalist etkiler görülmektedir. Görsel 12'de yer alan "Mektup" isimli eseri ve "Mısır'da Bir Deveci" veya "Develi Peyzaj" olarak adlandırılan çalışması, bu anlamda en güzel örnekleri teşkil etmektedir. Fakat peyzaj çalışmalarında, benzer etkilere rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa arasındaki benzerliklerden biri de tam olarak peyzajlarındaki izlenimci etkilerdir. Zira Hoca Ali Rıza'nın resimleri, millî ve kültürel değerler açısından ne Doğu'nun ne de Batı'nın etkilerini barındırmaktadır.

Görsel 14. Hoca Ali Rıza, Sahilde Ağaçlar, kâğıt üzerine suluboya (Solda).

Görsel 15. Hoca Ali Rıza, Fıstık Ağacı, kâğıt üzerine suluboya (Sağda).

Hoca Ali Rıza, çağdaşları arasında Avrupa'ya gitmediği halde Batı resminin teknik detaylarını kendi resminde titizlikle uygulayabilmesi yönüyle döneminin en çok dikkat çekenlerinden biri olarak görülmektedir (Akbulut, 2011, s.1936). Sanatçının yağlıboya ve çok sayıdaki suluboya resimleri incelendiğinde bilhassa kayalıklar ve ağaçlarda üç boyutluluk hissinin ne kadar harikulade verildiği göze çarpmaktadır. Bunu örnekler nitelikteki suluboya çalışmalarına, Görsel 14 ve 15'te yer verilmiştir. Vazgeçilmezi olan karakalem etütlerinde de benzer şekilde Batı'ya ait teknik detayların üstün bir incelikle uygulandığı görülmektedir. Avrupa'ya gitmese de sanatçıyı bütünüyle Avrupa'daki hâkim sanat anlayışından koparmak, yalıtım ve dışlamak imkânsızdır. Zira hocalarının

Avrupa’da eğitim almış olması ve o dönem yabancı hocaların Osmanlı topraklarında açtığı sergiler de onun sanat anlayışı üzerinde tabii olarak tesir bırakmıştır. Daha açık bir ifadeyle Hoca Ali Rıza’nın resimlerinde Batı etkilerinin görülmesi noktasında Süleyman Seyyid, Nuri Paşa ve Mösyö Kes’ten aldığı eğitimleri de göz ardı etmemek gerekmektedir.

Süleyman Seyyid ve Nuri Paşa, sanat eğitimini Avrupa’da alarak resimlerini farklı bir çizgiye taşıyan ve Türk resminin Batılılaşması yolunda önem arz eden isimler arasındadır. Tam da bu noktada Mösyö Kes’in Harbiye’de öğretmenlik yaptığı yıllara bakıldığında Hoca Ali Rıza’nın resimlerinde Batılı tekniğin, bu denli başarılı uygulanmasının arkasındaki neden daha iyi anlaşılabilir. Bu hususta Turgut (1999) tarafından yapılan değerlendirmede Harbiye’de görevli olduğu tarihler dikkate alındığında M.Kes’in, Nuri Paşa ve Süleyman Seyyid’in de hocalığını yapmış olduğuna dikkat çekilmektedir. Mösyö Kes’in kişisel çalışmaları tam olarak bilinmemekle beraber öğrencilerine yaptırdığı çalışmalara bakıldığında sanat eğitiminde benimsediği anlayış hakkında fikir sahibi olunabilmektedir. Bu hususta 1846 yılında Harbiye’de açılan öğrenci sergisinde yer alan çalışmalar incelendiğinde resim eğitimi ve öğretiminde peyzaj ve etüt çalışmalarına ağırlık verildiği, oryantalist tavrın yanı sıra gözleme dayalı gerçekçi duyumun benimsendiği klasik geleneklerin de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Benzer şekilde Maçka İdadisi’nde açılan sergideki resimler arasında ağaç etütleri, at etütleri, türbe, çeşme ve kır görünümleri, fırtına ve deniz kıyılarının betimlendiği peyzaj çalışmaları da yer almıştır. Dolayısıyla Hoca Ali Rıza’nın gözleme dayalı çizim ve etüt alışkanlığı kazanmasında, Mösyö Kes’ten aldığı eğitimin belirleyici bir rolü olmuştur (Turgut, 1999, s.176-176). İlerleyen dönemlerde yerli ve yabancı sanatçıların katılımıyla açılan sergiler de yine onun sanatsal anlayışı üzerinde etkili olmuştur.

Hoca Ali Rıza’nın askerî liseye girmesinden yaklaşık olarak iki yıl kadar önce, 1877’de, Tepebaşı Belediye Tiyatrosu’nda Osmanlı ressamlarının yanı sıra bazı yabancı isimlerin de yer aldığı bir sergi açılmış ve Hoca Ali Rıza da bu sergiyi ziyaret etmiştir. Açılan sergiye Osmanlı ressamlarından Halil Paşa (Miralay Halil Bey), Ahmet Ali Paşa, Adil Bey, Heykeltıraş Osgan Efendi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid gibi isimlerin yanı sıra Salvatore Valeri, Joseph Warnia-Zarzecki, Leonardo de Mango gibi isimler de katılmıştır. Özellikle Nuri Paşa ile bunlar arasından Süleyman Seyyid, Adil Bey, Şeker Ahmet ve Halil Paşa gibi isimler hayali resimler yerine gerçeğe bağlı çalışan sanatçılardır (Erhan, 1986, s.30). Dolayısıyla Hoca Ali Rıza’nın bu sergideki resimlerle sanatsal olarak alışverişte bulunduğu, sanatsal birikimini artırdığı düşünülmektedir. Bu sergiye katılan ve Sanâyi-i Nefise Mektebi’nin hocalarından olan Zarzecki, Valeri ve Mango’nun peyzajları incelendiğinde bu resimlerde yoğun oryantalist etkilerin

bulunduğu açıkça görülmektedir (Bk. Görsel 16, 17 ve 18). Buna karşılık Hoca Ali Rıza'nın resimleri biçimlere olan sadakati ve bağlılığı Valeri, Zarzecki ve Mango gibi isimlerle benzerlik gösterse de görünüşleri ele alma biçimi, fırça vuruşları ve renklerdeki tazelik, canlılık ve belirginlik bu sanatçıların resimlerinden farklılaşmaktadır. Dolayısıyla bu isimlerle Hoca Ali Rıza arasında, dönemin popüler tercihi olan peyzaj temasının ve İstanbul görünümünün ele alınmış olmasının dışında güçlü benzerlikler bulunmamaktadır.

Görsel 16. S. Valeri, Fenerbahçe Sahili'nden Prens Adaları Manzarası (Solda).

Görsel 17. Leonardo de Mango, Kâğıthane (Sağda).

Görsel 18. Joseph Warnia-Zarzecki, Paşa Eğleniyor-Rumeli Sırtları.

Avrupa'ya gidemese de sanatçının kimi çevrelerce izlenimci olarak nitelendirilmesinde gözlemciliğin ve izlenimciliğin onun karakterinin, duyuş ve yaşayışının bir parçası olmasının; gözlemlerinde doğadan asla kopmamasının rolü büyüktür. Buna karşılık izlenimciliğin kurallarına da üstün bir bağlılık göstermeyerek kendi empresyonları doğrultusunda hareket etmesi; yani kendine özgü bir dil benimsemesi de ekol olarak itibar kazanmasını sağlamıştır. Hoca Ali Rıza'nın kendinden önceki ve sonraki kuşağın sanat anlayışı içinde kesin çizgilerle konumlandırılamamasının nedenlerinden bir diğeri de şahsi olarak bir akıma veya bir esere meyletmekten daima imtina etmesinden kaynaklıdır.

Aslında o, gerek yapıtlarının ruhuyla gerekse kendine özgü karakteriyle Türk kalmaya özen göstermiştir. Yaşadığı ve eserler verdiği dönemde, etkin bir sanat akımı olarak Türk resminde kabul gören izlenimci yaklaşımın etkilerini taşımasına rağmen özellikle tematik açıdan millî ve yerli kalmaya direndiği görülmektedir.

SONUÇ

Mühendishane’de resim dersleriyle başlayan Türk resim sanatının Batılılaşma hikâyesi, Avrupa’ya giden öğrenciler ve önceki kuşakta gitmeyen öğrenciler olarak ikiye ayrılmıştır. Ardından yurt dışına farklı tarihlerde giden öğrenciler de kendi aralarında kuşak farklılıkları yaşamışlardır. Her kuşağın ve dönemin isimleri her bakımdan Batı tarzı Türk resim sanatı açısından avangart bir rol üstlenmiştir. Avrupa’ya resim eğitimi için giden öğrencilerle beraber sanatsal bir anlayış ve ifade biçiminin ortaya çıkışı, Türk toplumundaki resim ve sanat algısının değişmesine vesile olmuştur.

Avrupa’da alınan sağlam desen eğitimiyle beraber figüratif ve biçimsel anlamda Batılılaşan resimsel dil, kendilerinden önceki mühendislik ve mimarlık temelli çizimleri bir başka boyuta taşımıştır. Bu noktada primitif dönemde ortaya konulan ürünlerin teknik yetersizliklerden kaynaklandığını düşünmek, o dönem okullarda resim eğitmeni olarak görev yapmış Batılı öğretmenler -Ressam Chirans ve sonraki yıllarda gelen Fransız Mösyö Kes- göz önünde bulundurulduğunda çok yüzeysel bir tespit olarak değerlendirilebilir. Nitekim Hoca Ali Rıza’nın söz konusu hocalardan ders aldığı ve Avrupa’ya gitmediği göz önünde bulundurulursa yurt içinde verilen resim eğitiminin de Batılı anlamda yeterli düzeyde olduğu söylenebilir. Zira Osmanlı resim anlayışı, nakkaşlıktan bu yana belirli bir teknik yeterlilik seviyesine de ulaşmıştır. Burada aslolan farklılık, resmin sanatsal algı boyutuyla alakalıdır. Türk Resim sanatındaki Batılılaşmanın, teknik yeterliliklerin ötesinde sanatsal algı düzeyindeki bir kavramsal değişim olduğu ifade edilebilir.

Hikmet Onat, Batılı tarzda resim eğitimini temel olarak askerî okulda almış ve ardından Fransa’ya giderek Fernand Cormon atölyesinde resimsel yeterliliklerini sanatsal bir ifade boyutuna taşımış önemli öncü isimlerden bir tanesidir. Eserlerindeki realist kompozisyonların, rahat fırça darbeleri ve empresif renk etütleriyle dönemin Avrupa sanatının çağcılı olduğu söylenebilir. Hikmet Onat’ın dönemin İstanbul’unu yansıtan peyzajları, Fransa’daki Barbizon Ekolünün ortaya koymuş olduğu “kentleşme sorunsalı”ndan kaçışın doğa manzaralarıyla ifade edilmesinin yerel bir yansıması olarak görülebilir. Bu

durum, Hikmet Onat'ın üslubundaki Fransız Cezanne etkisi ile birlikte değerlendirildiğinde tematik açıdan da Batılı bir temele dayandırılabilir. Zira sanatçının resimlerinde üslup özellikleri ile biçim ve renk ilişkisi, bu benzerliği ortaya koyan açık emareler olarak görülebilir. Bu bağlamda Hikmet Onat ile aynı dönemde yaşamış asker ressamlarımızdan Hoca Ali Rıza'nın da benzer şekilde İstanbul peyzajları çalışması; çalışmalarında tıpkı Hikmet Onat gibi İstanbul'un köşede kalmış fakat bir tabloya konu olabilecek kadar güzel, Nurullah Berk'in ifadesiyle "pitoresk" taraflarını resmetmesi onun da Barbizon Ekolüyle ilişkisinin kurulmasını mümkün kılmaktadır.

Hoca Ali Rıza da eserlerinde İstanbul'un kır manzaralarını, ara sokakları ve beraberindeki yaşam görünümelerini içine figürleri de katarak betimlemiştir. Figürlerin resimlerde yer alması, aslında resme yaşamsal bir dokunuş ve ruh katmıştır. Bu noktada o dönemde ülkedeki sosyo-politik gelişmelerin sosyo ekonomik yansımaları sonucunda meydana gelen kentleşme sorununun ve bu kentleşme sorununun beraberinde getirdiği yaşamsal değişimlerin, figüratif anlatım biçimiyle belgelendirildiği söylenebilir. Hatta yine o dönemin bir başka asker ressamı olan Halil Paşa'da da bu etkilerin görülmesi, manzara resminin kişisel bir tercihten öte arka plana sahip olan bir olgu olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Hoca Ali Rıza'nın yaşamı dikkate alındığında eserlerindeki İstanbul manzaralarının, figürlerin resme dâhil olmasıyla estetik bir arayışın ötesinde toplumsal gerçekçi bir yaklaşımı da barındırdığını söylemek mümkündür. Çünkü öğrencilerinden Süheyl Ünver'le paylaştığı millî duyguları ve vatan sevgisini kutsayan sözlerinden Hoca Ali Rıza'nın bakış açısında, sosyal gerçekliklerin de önemli bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır. Hoca'nın üretkenliğinin, sürekli resim yapma arayışlarının geri planında, kendi ülkesi ve insanların yaşam biçimlerine attığı kutsiyet etkili olmuştur denebilir. Bu noktada sanatçının sosyal çevresine bakıldığında da en yakın arkadaşlarından bir tanesinin Mehmet Akif Ersoy olduğu düşünülürse sanatçının, dönemin siyasi tartışma ortamında meselelere hangi açıdan baktığı daha net anlaşılabilir. Teknik anlamda Hoca Ali Rıza, sağlam desen bilgisiyle renklerin ve ışığın gücünü resimlerinde birleştirebilmiş önemli bir sanatçıdır.

İki sanatçının eserleri birlikte değerlendirildiğinde güçlü desen alt yapısı, renklerin kullanımındaki ustalıklar ve konu bağlamında -primitif dönem de dikkate alındığında- Batı etkisinin yoğun olduğu görülmektedir. Hoca Ali Rıza'nın herhangi bir Avrupa ülkesinde eğitim almaması, resim eğitimini yurt içinde millî eğitim sistemi içerisinde almış olması Batı etkileri açısından dikkat çekicidir. Araştırmanın tezinden hareketle Türk resminde asker ressamlarla başlayan yoğun Batı etkisi, esasında onların yalnızca Batı'daki eğitim süreçlerinde yaşadıkları bir etkilenmenin değil; Tanzimat ile beraber başlayan

siyasi ve sistemselsel bir tercihin sonucu olduğunun ispatıdır. Bir diğers deyişle Hoca Ali Rıza'nın yetiştitiği eğitim sisteminde Batılı bir yaklaşımla hareket edildiğinin en açık emaresi, yine Hoca Ali Rıza'nın kendisidir. Bu, onu kuşağının içerisinde özel bir noktaya taşımaktadır. Ezcümle Batılılaşma Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yaşanan, yaşamın her alanında kendisini gösteren ve hatta Cumhuriyet Dönemi ile beraber günümüze kadar devam eden politik bir iklimin yansımasıdır.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri: Osman Hamdi ve Batı Kuşağı*. Etik.
- Arseven, C. E. (1950). *Türk Sanatı Tarihi* (Cilt 3). Millî Eğitim Bakanlığı.
- Aydın, D.U. (2014). Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu 'L'ecole des Beaux Arts' üzerine bir değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 74-81.
- Ayvazoglu, B. (2016, 5 Ekim). Hoca Ali Rıza, Süheyl Ünver ve Ahmet Yakupoğlu. *Karar*. <https://www.karar.com/yazarlar/besir-ayvazoglu/hoca-aliriza-suheyl-unver-ve-ahmet-yakupoglu-2281>
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bayav, D. (2016). Batılı sanatçıların Çallı Kuşağı'na etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 0(18), 27-53.
- Baytar, İ. (2017). Bir temsile dönüşen hane ve Hoca Ali Rıza'nın resimleri. *Art-Sanat*, 8, 291-306.
- Berk, N. (1960). Hoca Ali Rıza'nın sanatı. *Arkitekt*, 1(298), 22-24.
- Burunsuz, M. (2020). Hoca Ali Rıza desenlerinde üslup ve konu analizleri. *Ulakbilge*, 8(53), 1192-1202. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-53-09>
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İş Bankası.
- Çetin, Y. & Avcı, M.A. (2010). Çağdaşlaşma sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve asker ressamların bu okuldaki eğitim faaliyetleri üzerine bir değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(25), 51-56.

- Dilmaç, O. (2009). *16. ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa'da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu ve Türkiye'deki Sanat Eğitime Katkıları*. Yayınlanmamış doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergün, M. (1990). Türk eğitim sisteminin batılılaştırmasını belirleyen dinamikler. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 17, 453-457.
- Erhan, K. (1986). *Hoca Ali Rıza* (2.Baskı). Türkiye İş Bankası.
- Erol, T. & Renda, G. (1980). *Geçmişten Günümüze Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Tıglat.
- Gökkaya, E. K. (2013). Türk resminde öncü bir isim: Nazmi Ziya Güran dönemi, hayatı ve sanatı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 56-67.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. T.C. Ziraat Bankası.
- Karataş, S. (2003). Osmanlı eğitim sisteminde Batılılaştırma. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 231-242.
- Köksal, A. (1977). 95 Yaşındaki Onat'ın sergisi, resim tarihimizin bir ustasının gelişim çizgisini de yansıtıyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, 218, 18-21.
- Köse, M. Z. (2009). Mekteb-i Osmânî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Gözden Geçirilmiş 3.Baskı. Cilt: EK-2, ss.241-242).
- Kuzucular, Ş. (2011). 19.yy Çağdaş resim sanatımız ve asker ressamı. <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/19-yy-cagdas-resim-sanatimiz-ve-askeri-ressamlar/1994>, Erişim tarihi: 12.02.2021
- Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Türk Tarih Kurumu.
- Olgun, A. (2018, Nisan 1). Millî Ressamlığı Üsküdar'da Başlattı. *Yeni Şafak*. <https://www.yenisafak.com/hayat/milli-ressamligi-uskudarda-baslatti-3191981>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Ortaylı, İ. (2007). *Batılılaştırma Yolunda*. Merkez Kitapçılık.
- Özsezgin, K. (1990). Hikmet Onat ve İstanbul Doğasının Görsel Günlüğü. *Hikmet Onat* içinde (ss.3-6). Emlak Bankası Sanat Galerisi.
- Pakdemir, N. (2003). Eski-lerden Eski-zler. *Türkiye'de Sanat*, 59, 38-41.
- Şişman, A. (1986). Osmanlı araştırmaları V. *Osmanlı Araştırmaları*, 5(5), 82-160
- Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi.

- Taşlıcalı, N. (1979). Yaşadığı devri yaşatan Ressam Hoca Ali Rıza. *Hayat Tarih Mecmuası*, 15(7), 64-66.
- Terzi, İ. (2014). Mehmed Esad'ın Mi'at-ı Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye adlı eserlerine göre 19.yüzyıl Türk resmi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(1), 142-146.
- Terzi, İ. (2015). Halil Paşa'nın Askeri Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(0), 202-232.
- Turgut, N. (1999). *Türk Sanatında İstanbul Tutkunu Bir Resim Ermişi "Hoca Ali Rıza"*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ürekli, F. (2009). Sanâyi-i Nefîse Mektebi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt: 36, ss.93-97).
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Seçkin.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. Uğurlu, V. (1995). *Hikmet Onat*. Yapı Kredi Kültür Sanat. s.37.
- Görsel 2. Türkiye İş Bankası. (1994). *Hikmet Onat (1882-1977) Resim Sergisi*. Türkiye İş Bankası.
- Görsel 3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Forge_1894_Fernand_Cormon.jpg 15/02/2021, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 4. Türkiye İş Bankası (1994). *Hikmet Onat (1882-1977) Resim Sergisi*. Türkiye İş Bankası.
- Görsel 5. Demir, F. (2000). *Cézanne*. Dost. s.55
- Görsel 6. Nonhoff, N. (2005). *Cézanne*. İstanbul: Literatür. s.46
- Görsel 7. Nonhoff, N. (2005). *Cézanne*. İstanbul: Literatür. s.42.
- Görsel 8. <https://artsandculture.google.com/asset/potato-planters/-AFCoNLerL0HbA?hl=tr>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 9. <https://artsandculture.google.com/asset/washerwomen-at-the-oise-river-near-valmondois-charles-fran%C3%A7ois-daubigny/GQECOOj02HgzpA?hl=tr>, Erişim tarihi: 15.02.2021

- Görsel 10. <https://artam.com/muzayede/291-degerli-tablolar-ve-antikalar/hoca-aliriza-1858-1930-kirmizi-kir-kahvesi>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 11. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hoca-aliriza/hoca-ali-riza-peyzaj-6151/>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 12. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/halil-pasa/halil-pasa-mektup-8295/>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 13. Tansuğ, S. (2005). *Çağdaş Türk Resim Sanatı*. Remzi. s.96.
- Görsel 14. Aydın, Ş. & Uğurlu, V. (ty). *Hoca Ali Rıza*. Yapı Kredi.
- Görsel 15. Aydın, Ş. & Uğurlu, V. (ty). *Hoca Ali Rıza*. Yapı Kredi.
- Görsel 16. <http://www.leblebitozu.com/osmanli-istanbulunun-resmini-yapan-19-yabanci-ressam/>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 17. <https://www.istanbulmuzayede.com/en/product/918828/leonardo-de-mango-kagithane-imzali-1909-mukavva-uzeri-yagliboya-11-x-17-cm>, Erişim tarihi: 15.02.2021
- Görsel 18. <http://www.leblebitozu.com/osmanli-istanbulunun-resmini-yapan-19-yabanci-ressam/>, Erişim tarihi: 15.02.2021

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: The purpose of the current study is to analyse the landscape paintings of Hoca Ali Rıza (1858-1930) and Hikmet Onat (1882-1977), who produced paintings on the landscapes of Istanbul under the conditions of the same age in the history of Turkish painting, in terms of Western influences.

Method: The study employed the document review method. In this context, the paintings of the artists who are the subject of the current study and other artists who are related to them were included in the study as the primary data sources and documents related to the subject as the secondary data sources.

Findings: There was a Westernization movement that emerged as reform movements in the Ottoman Empire in the early 18th century and became institutionalized with the Tanzimat. Westernization movements in the Ottoman Empire first showed themselves in military schools. The first educational institution in the Western style was Mühendishane-i Bahr-i Hümayûn opened in 1773 in the period of Mustafa III, and then in 1796, the Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn was opened for the first time to include the course of design in its

curriculum. Mekteb-i Harbiye was the first Western-style military education institution where painting education was given. Again in this period, from around 1829-30, under the leadership of Mahmud II, talented students from the military schools of that period were selected and sent to Paris for education. In fact, a school called Mekteb-i Osmanî was opened in Paris in 1857 by the Ottoman Empire. In 1883, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, which was the first civil arts education institution started its education life in Istanbul.

After completing the Naval Academy, Hikmet Onat first studied at the Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi and then in the Fernand Cormon atelier at the Académie des Beaux Arts in Paris. The free brush strokes, wide colour divisions and expressive colour studies in the artist's works bring him to the status of contemporary to European art of the period. His stylistic features such as subject selection and colour-form relationship are closely related to the impressionist understanding of art. In addition, the landscape paintings of the artist reflecting the Istanbul of the period can be seen as a local reflection of the expression of the escape from "urbanization problem" by the Barbizon School in France with natural landscape paintings. It can be said that Hikmet Onat adopted the "Cezanne impressionism", as he gave importance to pattern strength and formalism as much as colours and tones in his paintings. In addition, it is possible to say that there are reflections of the French Cormon in the positive approach developed towards nature at the point of artistic creation and the accompanying impressive expression language.

Unlike Hikmet Onat, Ali Rıza Hoca completed his entire education in national education institutions and finally at Mekteb-i Harbiye because while he was going to Italy to study art, she could not leave the country due to the cholera epidemic in Naples. Therefore, he took painting lessons from Nuri Pasha, Süleyman Seyyid and Monsieur Kes only in the atelier opened in Harbiye. Süleyman Seyyid and Nuri Pasha are names who received art education in Europe and were important in the way of westernization of Turkish painting. The fact that his teachers were educated in Europe and the exhibitions opened by foreign teachers in the Ottoman lands at that time also had an impact on his understanding of art. In addition, it can be said that the landscape paintings of Halil Pasha, who studied at the Jean-Léon Gérôme atelier, one of the famous artists of his period in France, were also influential on Hoca Ali Rıza's art. Considering the life of Hoca Ali Rıza, it is possible to say that the Istanbul landscapes in his works contain a social realistic approach beyond an aesthetic search through the inclusion of figures in the painting. When evaluated on the basis of the urbanization problem, it is possible that the Barbizon School also affected Hoca Ali Rıza.

Conclusion: The artistic understanding and new way of expression that emerged with the students who went to Europe for painting education caused the change in the perception of painting and art in Turkish society. With the solid pattern education received in Europe, pictorial language Westernized in the figurative and formal respects took the previous engineering and architecture-based drawings to another dimension. Westernization led to a conceptual change in the level of artistic perception beyond technical competencies. As a result, when the works of the soldier painters discussed in the current study are evaluated, it is seen that the strong pattern infrastructure, the mastery in the use of colours and the Western influence in the context of the subject are intense. When the teachers of Hoca Ali Rıza and the fact that he did not go to Europe are considered, it can be said that the painting education given domestically is at a sufficient level in the Western sense. Based on the thesis of the current study, the intense Western influence that started with the soldier painters in Turkish painting is actually a proof that they are not only the result of an influence they experienced during their education in the West, but a political and systematic choice that started with the Tanzimat. In other words, Westernization is the reflection of a political climate that manifests itself in every aspect of life experienced in the last period of the Ottoman Empire and even continues until today with the Republic Period.