T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ POLİTİKALARININ HÜSN-İ HAT SANATINA ETKİLERİ

Mehmet Şevket ARIKAN

17919002

Danışman

Prof. Dr. Seyfettin ASLAN

Diyarbakır 2021

T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ POLİTİKALARININ HÜSN-İ HAT SANATINA ETKİLERİ

Mehmet Şevket ARIKAN

17919002

Danışman

Prof. Dr. Seyfettin ASLAN

Diyarbakır 2021

T.C

DİCLE UNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

DİYARBAKIR

Mehmet Şevket ARIKAN tarafından yapılan "Erken Cumhuriyet Dönemi Politikalarının Hüsn-i Hat Sanatına Etkileri" konulu bu çalışma, jürimiz tarafından Kamu Yönetimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesinin

Ünvanı Adı Soyadı

Başkan: Dr. Öğr. Üyesi Abdulvahap ULUÇ

Üye : Prof. Dr. Seyfettin ASLAN (Danışman)

Üye : Prof. Dr. Yılmaz DEMİRHAN

Tez Savunma Sınavı Tarihi: 27/07/2021

Yukarıdaki bilgilerin doğruluğunu onaylarım.

27/08/2021

Prof. Dr. Yılmaz DEMİRHAN

ENSTİTÜ MÜDÜR V.

(MÜHÜR)

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Erken Cumhuriyet Dönemi Politikalarının Hüsn-i Hat Sanatına Etkileri" adlı tezin/projenin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin/projemin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

27/08/2021

Mehmet Şevket ARIKAN

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi politikalarının Hüsn-i Hat sanatına etkilerinin ele alındığı bu çalışmada, erken cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen politikaların sanat sahasına ne yönde etkisinin olduğu ele alınmıştır. Hüsn-i hat sanatı ise bu politikalardan etkilenen sanat dallarından biridir. Hat sanatının asırlardır Osmanlı İmparatorluğu'nda yer etmiş olması ve büyük bir öneme sahip olması izlenen politikaların sanata etkisinin okunması anlamında hat sanatını özgün bir konuma taşımaktadır.

Çalışmamız, giriş, üç bölüm ve sonuç kısımlarından meydana gelmektedir. Giriş bölümünde araştırmanın amacı, alana dair çalışmalar, çalışmanın önemi ve sınırlıklarına, değinildi. İlk bölümde Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e modernleşme hareketleri incelendi. İkinci bölümde Hüsn-i Hat sanatının doğuşu, gelişimi ve Osmanlı İmparatorluğu'nda hat sanatının önemi ve Osmanlı Hat ekolleri ele alındı. Üçüncü bölümde Erken Cumhuriyet Dönemi sanat anlayışı ele alındı. Hüsn-i hat sanatına etki eden uygulamaların her biri ayrı başlıklar altında incelenerek, etkileri tahlil edildi. Sonuç bölümünde ise incelenen başlıklar üzerine tartışma gerçekleştirilip genel bir değerlendirme yapılarak çalışma tamamlandı.

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma, her ne kadar sanat ve siyaset alanları arasındaki etkiyi ele alsa da hüsn-i hat sanatını konu edinmekte ve alana dair mütevazı da olsa katkı sağlama gayesini taşımaktadır. Meşk edasıyla hazırlanan çalışma elbette araştırmacıların ve uzmanların tashihine ve katkılarına da ihtiyaç duymaktadır.

Çalışmanın başlangıcından nihayete ermesine dek geçen süre içerisinde danışman hocam Prof. Dr. Seyfettin ASLAN'a katkılarından ötürü teşekkür ederim. Tez jürimde yer alan Prof. Dr. Yılmaz DEMİRHAN ve Dr. Öğr. Üyesi Abdulvahap ULUÇ'a çalışmaya dair katkılarından ötürü müteşekkirim. Sadece sanat ve yazıyla

sınırlı kalmayıp her konuda fikirlerine ihtiyaç duyduğum hocam İsmail KANBAZ'a da teşekkürü borç bilirim.

Mehmet Şevket ARIKAN

Diyarbakır 2021

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nda ıslahat hareketleriyle birlikte başlayan modernleşme sürecinin bir parçası olan Batılılaşma akımı, Cumhuriyet döneminde uygulanan çağdaşlaşma hareketlerinin temelini oluşturmaktadır. Cumhuriyetin Batılılaşma temelindeki ulus devlet anlayışı, geçmişle bağlarını kopartmak üzere yeni bir toplum inşasıyla meydana getirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda atılan adımlar devlet yönetiminden, toplumsal alana, sanat dallarını da kapsayacak şekilde etki etmiştir.

Yazının İslâm'ın doğuşuyla birlikte farklı bir hüviyete bürünerek sanat seviyesine yükselmesiyle meydana gelen ve Osmanlı ekolüyle olgunlaşarak farklı bir seviyeye ulaşan hüsn-i hat sanatı bu uygulamalardan etkilenen sanat dallarından biri olmuştur.

Bu tez, Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının hüsn-i hat sanatına etkilerini konu edinmektedir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme süreci tarihsel dönüm noktaları üzerinden aktarıldıktan sonra, hüsn-i hat sanatının doğuşu ve Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki tarihsel seyri ve önemi ele alınmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi sanat anlayışı, muhtelif sanat dalları üzerinden ele alınıp dönem içerisindeki uygulamaların hüsn-i hat sanatı üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Siyaset, Hüsn-i Hat, Modernleşme, Erken Cumhuriyet Dönemi

ABSTRACT

The Westernization movement is a part of the modernization period, which began with the reform movements in the Ottoman Empire, formed the basis of the modernization movements implemented in the Republican period. The Republic's nation-state concept based on Westernization was aimed by building a new society breaking the relation with the past. The steps taken in that context affect from state administration to the social sphere, including the branches of art.

Islamic calligraphy, which emerged with the evolve of writing to the level of art by gaining a different quality with the birth of Islam and reached a different level by flourishing with the Ottoman Ecole, has been one of the fields of art affected by these practices.

This thesis considering the impacts of the policies of the Early Republican Period in Turkey on Islamic calligraphy. After narrating the modernization process, whose roots are traced back to the Ottoman Empire to the Republic, by focusing on historical milestones, the birth of Islamic calligraphy, and its historical course and significance examined within the framework of the Ottoman Empire period. After investigating the mentality of art in the Early Republican Period in various fields of art, the impacts of policies examined which implemented during the period on Islamic calligraphy.

Keywords: Art, Politics, Islamic Calligraphy, Modernization, Early Republican Period

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **III**

ABSTRACT ..... **IV**

İÇİNDEKİLER ..... **V**

KISALTMALAR ..... **VIII**

ŞEKİL LİSTESİ ..... **IX**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN CUMHURİYET DÖNEMİ'NE MODERNLEŞME HAREKETLERİ

1.1 OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ 6

1.1.1. Nizâm-ı Cedîd Reformları 9

1.1.2. II. Mahmud Dönemi ve Merkezileşme Hareketleri 10

1.1.3.Tanzimat Dönemi Reformları 11

1.1.4.Anayasal Saltanat Dönemi: Meşrutiyet..... 13

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME HAREKETLERİ 17

1.2.1. Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Siyasi Atmosfer..... 17

1.2.2. Cumhuriyet'in İlanı ve Tek Parti İktidarı 18

İKİNCİ BÖLÜM
DOĞUŞUNDAN OSMANLI HAT EKOLÜNE HÜSN-İ HAT SANATI

2.1 HÜSN-İ HAT KAVRAMI VE HAT SANATININ DOĞUŞU 27

2.2. AKLÂM-I SİTTE'NİN GELİŞİMİ 30

2.3. OSMANLI HAT EKOLÜ 33

2.3.1 Şeyh Hamdullah Ekolü 34

2.3.2. Hâfız Osman Ekolü 36

2.3.3. Mustafa Râkım Ekolü 38

2.3.4 Mehmed Şevkî Efendi 40

2.3.5 Yesârî Mehmed Esad, Yesârîzâde Mustafa İzzet ve Ta'lik Ekolü 41

2.4. OSMANLILAR TARAFINDAN MEYDANA GETİRİLEN YAZI TÜRLERİ 43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT VE HÜSN-İ HAT

3.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT ANLAYIŞI 45

3.1.1. Resim 47

3.1.2. Mimari 50

3.1.3. Heykel 52

3.1.4. Müzik 55

3.2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ HÜSN-İ HAT SANATI 60

3.2.1 On Dokuzuncu Yüzyılda Hüsn-i Hat 60

3.2.2. Medresetü'l-Hattâtîn 61

3.2.3. Cumhuriyet Dönemi Politikaları Işığında Hüsn-i Hat 64

3.2.3.1. 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu 64

3.2.3.2 1927 tarihli Tuğra ve Methiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun 64

3.2.3.3. 1 Kasım 1928 Harf İnkılâbı 69

3.2.3.4. 1934 tarihli Ayasofya Camii'nin Müzeye Dönüştürülmesi Kararı 72

3.2.3.5. Cumhuriyet Dönemi Hattatları 76

Ömer Vasfi Efendi (1880-1928) 76

Aziz Efendi (1872-1934) 77

Hulûsi Yazgan (1868-1940) 78

Kâmil Akdik (1861-1941) 79

Neyzen Mehmed Emin Yazıcı (1883-1945) 79

İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946) 80

Nuri Korman (1868-1952) 80

Macid Ayral (1891-1961) 81

Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964) 81

Necmeddin Okyay (1883-1976) 82

Kemal Batanay (1893-1981), ... 83

Hamid Aytaç (1891-1982) 83

SONUÇ 85

KAYNAKÇA 90

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı Geçen Eser
Akt.	Aktaran
b.	İbn
Bkz.	Bakınız
C.H.F.	Cumhuriyet Halk Fırkası
C.H.P.	Cumhuriyet Halk Partisi
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
ed.	Editör
h.	Hicrî
Hz.	Hazreti
İSAM	İslâm Araştırmaları Merkezi
m.	Miladî
ö.	Ölüm
s.	Sayfa
s.a.v	Sallahu Aleyhi ve Sellem
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TDVİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
yy.	Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. Büyük Millet Meclisi Başkanlık Kürsüsü 23
Şekil 2. Hâfız Osman tarafından meydana getirilen Hilye-i Şerif Formu h.1103 / m.1691-1692 37
Şekil 3. Mustafa Râkım'ın II. Mahmud için tertip ettiği imza..... 39
Şekil 4. Şevkî Efendi'nin imza metni 41
Şekil 5. 1934 yılında İzmir Fuar'ına davet edilen Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'ne ayrılan alan. 63
Şekil 6. Bâb-ı Seraskerât 1890..... 66
Şekil 7. Yazıların mermer bloklarla kapatıldığı 1940 tarihli bir görüntü. Margaret Bourke-White for Life 67
Şekil 8. T.C. kısaltmasıyla kapalı tuğranın 2013 tarihli görüntüsü. 67
Şekil 9. İstanbul Üniversitesi Cümle Kapısı 2014..... 68
Şekil 10. Necmeddin Efendi'nin İran Şahı'nı karşılamak üzere yazdığı celî ta'lik yazı. 69
Şekil 11. Teknecizâde İbrahim Efendi levhalarının yer aldığı tasvir Stratford Canning, Victoria Albert, 1809**.** 73
Şekil 12. Uygulama sonrasında indirilmiş halde sütunlar arasında yer alan Hz. Hüseyin'in isminin yazılı olduğu levha 74
Şekil 13. Kazasker Mustafa İzzet Efendi levhalarının indirilmiş olduğu 1948 tarihli görüntü**.** 75
Şekil 14. Büyük Millet Meclisi başkanlık kürsüsünün arkasında bulunan Hulûsi Efendi imzalı Hâkimiyet Milletindir yazılı celî ta'lik levha..... 78
Şekil 15. Halim Efendi'nin bağcılık yaptığını belirttiği yazısı. 82
Şekil 16. Halim Efendi'nin bağcılık yaptığı yıllara ait bir görüntü..... 82

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş süreci; ıslahat hareketlerinden başlayarak on sekizinci yüzyıl içerisinde görülen III. Selim ve II. Mahmud reformları, Tanzimat hareketleri, Meşrutiyet dönemi ile devam etmiştir. II. Meşrutiyet'in ilânı ve Birinci Dünya Savaşı'nda geçirilen İttihat ve Terakki iktidarı yıllarının ardından Millî Mücadele süreci ve nihayetinde Cumhuriyet'in İlânı geçişin dönüm noktaları olarak yer almaktadır. Cumhuriyet'in ilânı ve tek parti iktidarı yılları, modernleşme süreci içerisindeki doğru üzerinde ideolojik anlamda bir kırılmanın yaşandığı bir dönem özelliğini taşımaktadır. Bu dönemde değişim, devletin yönetim biçiminden toplumsal hayata; siyasî, ekonomik, kültürel alanlarda net bir şekilde görülmektedir. Kültürel alandaki değişiklikler sanat alanına da açık bir biçimde etki etmektedir. Bu tez çalışması, değişim sürecinde siyasî kararların sanata ne yönde etkisi olduğunun ortaya konulması adına değişime karakteristik özelliğini veren Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının Hüsn-i Hat sanatına etkilerinin ne olduğunu konu edinmektedir. Araştırmanın temel sorusu da bu politikaların hat sanatına ne yönde etkisinin olduğudur. Çalışma bu soruyu yanıtlama çevresinde şekillendirilmiştir.

"Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının hüsn-i hat sanatına etkileri" başlıklı çalışmamız üzerine yaptığımız literatür taramasında Türkiye'de iktidar, siyaset ve sanat kavramları etrafında ele alınan çeşitli akademik çalışmalar öne çıkmaktadır.

- Yalçın Lüleci'nin *"İktidar ve Sanat (1923-1950)"* başlıklı 2013 tarihli doktora çalışması ve *"Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat"* adlı kitabı,
- Nilüfer Öndin'in *"Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları"* başlıklı 2002 tarihli doktora tezi,
- Nimet Keser'in *"Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi"* başlıklı 2006 tarihli doktora tezi,

- Pierre Bourdieu'nun alan kuramından hareketle ele alınan Bengü Aydın Dikmen'in *""İnkılâbı Nakşedecek Resimler" Modern Türkiye'de Sanat ve Siyaset Alanı (1923-1945)"* başlıklı 2016 tarihli doktora tezi,
- Demet Ulusoy'un *"Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Devlet-Sanat İlişkisi: Batılı Sanatların Benimsetilmesi"* başlıklı 1991 tarihli doktora tezi,
- Hacer Aydın'ın siyaset, iktidar ve sanatı tiyatro üzerinden ele aldığı *"Türkiye'de Siyaset ve Kültürel İktidar'ın Tiyatro Sektörü"* başlıklı 2020 tarihli yüksek lisans tezi,
- Ayşe Nahide Yılmaz'ın *"1980'li yıllarda Türkiye'de siyaset ve sanat ilişkisi"* başlıklı doktora tezi ve *"1980 sonrası Türkiye'de Siyaset ve Sanat"* isimli kitabı,
- Remzi Oğuz Yılmaz'ın "*Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Türkiye'de Sanat-Siyaset İlişkisi"* başlıklı 2010 tarihli yüksek lisans tezi.

iktidar, sanat ve siyaset kavramlarının çeşitli yönleriyle ele alındığı akademik çalışmalar arasında yer almaktadır. Çalışmaların odak noktasında genelde resim sanatı olmak üzere heykel, mimarî, müzik, tiyatro, sinema gibi sanat dalları üzerinden bir değerlendirme yapıldığı gözlemlenmiştir. Ele alınan çalışmalarda geleneksel el sanatları, geleneksel Türk el sanatları, kitap sanatları, İslâm sanatları gibi farklı bölümler altında yer alan hüsn-i hat, tezhip, ebru, minyatür gibi sanatların bu kapsamda çalışılmadığı gözlemlenmektedir. Hüsn-i hat sanatı özelinde çalışmalara bakıldığında;

- Muhammet Altıntaş'ın hattat, küratör, araştırmacı, koleksiyoner, akademisyen gibi alan üzerine 27 isimle gerçekleştirdiği mülakatlar üzerinden "durum çalışması" metotuyla hazırlamış olduğu *"Cumhuriyet'ten Günümüze Hat Sanatının Toplumsal Yansımaları Başlıklı"* 2020 tarihli doktora tezi,

hüsn-i hattın farklı bir disiplin üzerinden ele alındığı bir çalışma olarak önem taşımaktadır.

Prof. Dr. İsmail Kara'nın Derin Tarih dergisi Hüsn-i Hat özel sayısında kaleme aldığı *"Hüsn-i Hat siyaset sahnesine iner mi?"* başlıklı yazısı, Prof. Dr. Edhem

Eldem'in *"Calligraphy and Architecture in the Muslim World"* başlıklı kitap içerisinde yer alan *"Writing Less, Saying More: Calligraphy and Modernisation in the Last Ottoman Century"* başlıklı hattın 19. yüzyılda modernleşme aracı olarak kullanılması üzerine çalışması, İrvin Cemil Schick'in 1927 tarihli Tuğra ve Medhiyelerin kaldırılmasına dair kanunun etkileri kapsamında Toplumsal Tarih dergisinde yayınlanan *"Şehrin Yok Edilmekte Olan Yazılı Hafızası Kitabeler"* başlıklı yazısı, Prof. Dr. Fatih Özkafa'nın *"Harf İnkılâbı Ekseninde Türk Aydının Arap Harflerine ve Hat Sanatına Bakışı"* başlıklı makalesi muhtevasında hat ve hat sanatı üzerine politik kararların etkilerinin bulunduğu çalışmalar arasında sayılmaktadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının bir bütün olarak ele alınarak hüsn-i hat sanatına etkilerinin incelendiği yüksek lisans, doktora düzeyinde akademik çalışmanın bulunmaması tez başlığını özgün kılmaktadır.

Bu tez çalışması, Cumhuriyet'e şeklini veren iktidarın izlediği politikaların ve sanat sahasındaki etkilerinin tahlil edildiği bir sürece odaklanmaktadır. Süreç içerisinde gerçekleştirilen değişikliklerin anlamlandırılabilmesi için olayların geniş bir perspektiften ele alınması gerekmektedir. Bu durum olaya geniş bir bakış açısı imkânını sağlamakla birlikte başlıkların detaylandırılması hususunda sınırlılıklara sebebiyet vermektedir.

Çalışmanın bölümleri ele alındığı zaman modernleşme sürecinin ana hatlarıyla incelendiği ilk bölümde dönemin fikrî altyapısı temel alındığı için dönem içerisindeki tarihi olaylar dönüm noktaları üzerinden ifade edilmiştir. Gerek Osmanlı gerekse de Cumhuriyet dönemindeki fikrî tartışmalar belirli düzeyde ve öne çıkan isimler üzerinden tartışılmıştır. İkinci bölümde hüsn-i hattın doğuşu ve tarihinin öne çıkan sanatkârlar üzerinden ele alınması Osmanlı Ekolünde ise mektep sahibi hattatlar üzerinden ilgili dönemlerin incelenmesi söz konusudur. Çalışmada sadece hüsn-i hat'a odaklanılmadığından ötürü değinilmesi, detaylandırılarak anlatılması gereken yazı türlerinin estetik hususiyetleri ve birçok hattat hakkında bilgi ve eserlerinin yazı karakterleri çalışmanın kapsamı dışında kalmıştır.

Araştırmanın son bölümünde yer alan Cumhuriyet dönemi sanat anlayışı ve incelenen sanat dalları her biri ayrı uzmanlık alanı olan dallar olarak yer almaktadır.

Haliyle her bir sanat dalı hakkında verilen bilgiler dönemin genel çerçevesini çizmek üzere ele alınmıştır. Cumhuriyet dönemi sanat anlayışı ifade edilirken değişimin en net biçimde görüldüğü resim, heykel, mimarî ve müzik dalları atılan adımlar kapsamında incelenmeye tabi tutulmuştur. Edebiyat, sinema, tezhip, ebru, minyatür, opera, bale gibi her biri ayrı bir derinliğe sahip sanat dallarının incelenmesi her bir sanat dalına ayrı başlık açılması anlamına gelmektedir. Araştırmanın temel başlığı gözetilerek bu alanlar kapsam dışında bırakılmıştır. Bölüm sonunda dönemin politikalarının etkilerini görmek adına incelenen hattatların biyografileri yazı üzerine aldıkları eğitim ve sonrasındaki süreç aktarılacak şekilde ele alınmış, sanatkârların meydana getirdiği şaheserler çalışma konusunun kapsamı dışında kalmıştır.

Çalışma; literatür taraması kapsamında kitap, makale, ansiklopedi maddesi, tez, görsel materyaller, süreli yayınlardan oluşan birinci ve ikinci el kaynaklar üzerinden oluşturulmuştur. Çalışma giriş, üç bölüm, sonuç bölümlerinden meydana gelmektedir.

İlk bölümde; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaklaşık 150 yıllık bir süreci kapsayan modernleşme olgusu ele alınmıştır. On yedinci yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ıslahat hareketleri, Sultan III. Selim ve Nizâm-ı Cedîd Reformları, II. Mahmud ve Devletin Merkezileşmesi, Tanzimat Reformları, Anayasal Saltanat Dönemi olan Meşrutiyet hareketleri başlıkları altında Osmanlı dönemi modernleşmesinin serencamı tahlil edilecektir. Millî Mücadele döneminin ardından ilân edilen Cumhuriyet dönemi adımları CHP'nin altı oku çerçevesinde ele alınmış, Cumhuriyetçilik, ulusçuluk, laiklik ve inkılapçılık ilkeleri üzerinden dönemin siyasi fikriyatı incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde: İslâmiyet'in gelişiyle birlikte şekillenmeye başlayan hüsn-i hattın gelişimi ve geçirdiği değişimler ele alınmaktadır. Aklâm-ı sitte denilen sülüs, nesih, muhakkak, reyhanî, tevki ve rika yazılarının oluşum süreci yaşadıkları devirde bu sanatın en kudretli temsilcileri olan İbn-i Mukle, İbn-i Bevvab ve Yakut el-Mustasimi üzerinden tahlil edilmiştir. II. Bayezid devrinde, padişahın hamiliğinde Şeyh Hamdullah eliyle meydana getirilen Osmanlı Hat Ekolü; sülüs ve nesih yazı türlerinde Hâfız Osman ve Şevkî mektebleri, celî sülüs'te Mustafa Râkım Mektebi üzerinden anlatılmaktadır. Ta'lik yazı türünde ise, Yesârî Mehmed Es'ad ve

Türk Ta'lik Ekolü'nün kurucusu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'den bahsedilmesinin ardından Osmanlılar eliyle meydana gelen yazı türleri ve bu yazıların kullanımı ayrı bir başlık altında incelenerek hüsn-i hat ve Osmanlı hat sanatı tarihi, çalışma sınırları içerisinde öz bir şekilde aktarılmıştır.

Üçüncü bölüm; ilk olarak sözleri, kararları, söylev ve demeçleriyle kurucu lider Mustafa Kemal Atatürk'ün sanat anlayışı üzerinden incelenmiş, ardından Cumhuriyet fikriyatı üzerinden şekillenen resim, mimarî, heykel ve müzik dallarının Cumhuriyet'in ilânın ardından geçirdiği değişim aktarılmaya çalışılmıştır. Hüsn-i Hat sanatının Cumhuriyet devrindeki serencamı on dokuzuncu yüzyıl dönemi sonlarından Cumhuriyet'e rengini veren değişikliklerden Harf İnkılâbı başta olmak üzere 1927 tarihli Tuğra ve Medhiyeler Hakkındaki kanun; yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan Medresetü'l Hattatin ve 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat kanunu kapsamında kapatılması, Ayasofya Camii'nin müzeye dönüştürülmesi ve bunun yazıya ne yönde etki ettiği ayrı ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Bölümün nihai başlığında on dokuzuncu asrın son çeyreğinde dünyaya gelen ve Cumhuriyet döneminde yaşayan hat sanatkârların hayatına dair bilgiler döneminin etkilerini göstermesi adına ifade etmek üzere vefat tarihlerine göre sıralanacak şekilde yer almaktadır.

Sonuç bölümünde bölümler içerisinde ele alınan konular göz önünde bulundurularak birbirine bağlantılı bir şekilde ele alınarak çalışma temel sorusunu yanıtlayacak şekilde bir tartışma yürütülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN CUMHURİYET DÖNEMİ'NE MODERNLEŞME HAREKETLERİ

1.1 OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ

Osmanlı İmparatorluğu tarihi bir bütün olarak ele alındığında farklı tarihsel değerlendirme ve dönemlendirmeler yapılmaktadır. Kronolojik doğru üzerinde dönemleri belirlemek için bırakılan işaretler tarihsel bakış açısına göre çeşitlilik göstermektedir. Yaygın kullanılan sınıflandırma; İmparatorluğun sırasıyla kuruluş, yükselme, duraklama ve gerileme dönemlerini geçirdiği yönündedir. İnalcık'a göre Osmanlı tarihi ele alındığında ilk dönem kuruluştan İstanbul'un Fethi'ne dek olan *beylik-gazilik* devrini, fetih sonrasından 1600 yılına dek olan devir ise *Klasik Osmanlı kültürünü* temsil eder. 1600 sonrasında bozulma ve kargaşa döneminin karşılığı olarak Koçi Bey'in ifadesiyle *tagayyür ve fesad* devri gelmektedir.[1] Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yaklaşık iki yüzyıllık süreci kapsayan modernleşme olgusu ve modernleşme hareketlerinin mîlâdı, bu tarihsel sınıflandırma içerisindeki tagayyür ve fesad döneminin başlangıcı olarak kabul edilirken aynı zamanda sürece yönelik çözüm arayışlarının yansıması olarak ifade edilir.

Osmanlı imparatorluğu on altıncı yüzyılın sonuna gelindiğinde Akdeniz üzerindeki hâkimiyetini Batı ülkelerinin gelişen denizcilik faaliyetleri neticesinde kaybederken, Afrika'da ise coğrafi engellerle karşılaşmıştır. Öte tarafta ise ilerlemeyi büyük ölçüde engelleyen bir unsur olarak Ruslar bulunmaktaydı. Bu durum imparatorluğun artık en geniş sınırlarına ulaştığının ifadesiydi.[2] On yedinci yüzyılda

[1] Halil İnalcık, **Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. 312.
[2] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** Arkadaş Yayınevi, Ankara 2008, s. 36.

Avrupa'da başta askerî alanda olmak üzere görülen ilerlemeler ve Osmanlı ordusunun bu yenilikleri benimsemesindeki yavaşlık ordunun çözülmesinin işaretleriydi. Gelir ve kaynak konusunda yaşanan sorunlar ve insan gücünün azalması da kötüye gidişin önemli bir etkeniydi.[3] Bu yüzyılda Osmanlı devleti Avrupa devletleri karşısında güç unsuru olduğu eski konumunu giderek kaybederek diplomatik bir güç olmaktan çıkıp Batılı Hıristiyan ülkelerin amaçlarının aracısı konumuna geçecektir.[4] Kötüye gidiş olgusunun ele alındığı yıllarda ulemâ ve bürokratlar arasında görüş farklılığı söz konusuydu. Ulemâ, sorunun temelinde Osmanlıların Müslüman kimliğinin gereklerinin artık yerine getirilmediğinin bu sebeple de hâkimiyetin yitirildiği fikrindeydi. Bürokratlar ise durumun özünde devletin işleyişinin bozulduğu kanaatindeydiler.[5] İmparatorluktaki kötüye gidişi dönemin devlet adamlarından Koçi Bey ele alacaktır. Koçi Bey IV. Murad ve Sultan İbrahim'e devlet idaresi üzerine sunduğu risâlelerde kötüye gidişin aslî sebebi olarak rüşvet ve adam kayırmayı görürken, kanûn-ı kadîm denilen eski usûllere dönülmesini çözüm olarak reçete etmekteydi.[6]

İlk ıslahat girişimlerinin görüldüğü bu dönemde imparatorluğun sorunlara bakış açısı dış etkenlerden çok odak noktası olarak devletin iç yapısı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu durumun ortaya çıkışındaki unsur devlet yöneticilerinin Batı'ya karşı küçümseyici bir tavır içerisinde olmasıdır.[7] Lewis bu durumu Osmanlıların İslâm uygarlığı çizgisindeki zihinsel tutumuna bağlamaktadır. Geleneksel anlayışa göre İslâm'ın Batı'dan öğrenebileceği bir şey yoktu. Bu nedenle de Hıristiyan Avrupa'daki fikirlere ve gelişmelere üsten bir bakış söz konusuydu.[8] Bu tutum yanında Osmanlılar hiçbir zaman Batı devletleriyle ilişkisini kesmemiştir. 15 – 18. yüzyıllar arasında Avrupa'daki teknolojik gelişmeler takip edilirken Batılı ülkeler de bu devirde Türk adetleri ve Avrupa'ya giden elçilerin kıyafetlerine ilgi göstermiş çeşitli çevrelerce

[3] a.g.e., s. 38.
[4] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 41.
[5] Şerif Mardin, **Türkiye'de Din ve Siyaset,** İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 41.
[6] Ömer Faruk Akün, "KOÇİ BEY", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, Ankara 2002, c. 26, s. 145.
[7] Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi,** İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s. 12.
[8] Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** s. 49-51.

Türk modası takip edilmiştir. Osmanlılar bu yönüyle Batı medeniyetiyle yakın ilişkiye girmiş Batılı olmayan ilk devlet olmuştur.[9]

Devletin neden gerilediği sorusuna cevap olarak askerî, idarî, eğitim alanlarındaki kurumlar başta olmak üzere gerçekleştirilen birçok değişim ve gelişmeler zaman içerisinde farklı isimlendirmelere konu olmuştur. 16. yüzyılın başlarında *ıslahat*, daha sonra *tanzimat* olarak adlandırılan hareketler, zaman içerisinde *asrîlik* kavramıyla da anılarak süreç anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yaşanan gelişmeler ise Batılılaşma hareketinin karşılığı olarak *muasırlaşma* ve nihayetinde *çağdaşlaşma* tabiriyle ifade edilmiştir.[10] Berkes, asrîlik kavramının Cumhuriyet öncesinde çağa ayak uydurma ve gereklerine göre değişme anlamına geldiğini ifade ederken çağdaşlaşma tabirinin sekülarizm kavramının karşılığı olduğunu belirtmektedir.[11] Çağdaşlaşma ve modernleşme kavramları Batılılaşma kavramını da içerisine alacak şekilde kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Hanioğlu ise çağdaşlaşma kavramının tüm toplumlar için geçerli bir ifade olduğunu belirtir. Çağdaşlaşma ve modernleşme ifadeleri Batılılaşma kavramına kıyasla sosyo-kültürel değerlerden çok maddî nitelikte değişme ve gelişme anlamına gelir. Bu yönüyle çağdaşlaşma ya da modernleşme tüm toplumlar için değişme ve yeniliğin zaman belirtmeksizin herhangi bir devirde gerçekleşebileceğinin ifadesidir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'in kuruluşuna dek takip edilen değişiklikler ise Batılılaşma kavramıyla ifade edilmektedir.[12] Ortaylı da Tanzimat devrinde siyasal düşüncenin toplumun Batılılaşması yönünde olduğunu ifade eder. Bu devirde Batılılaşma değişmenin adı konmadan toplumsal yaşantı içerisinde hayat tarzı olarak yer almaktadır.[13]

[9] İnalcık, **Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci,** s. 313-19.
[10] Şükrü Hanioğlu, "Batılılaşma", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1992, c. 5, s. 148.
[11] Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** s. 18.
[12] Hanioğlu, "Batılılaşma", **TDVİA,** c.5, s. 148.
[13] İlber Ortaylı, "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt 1: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** (s. 37-41) İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

1.1.1. Nizâm-ı Cedîd Reformları

18. yüzyıla gelindiğinde imparatorlukta kadim düzene dönme gâyesiyle eski örgütleri ıslâh etme fikri, görüşün yetersizliğinin anlaşılmasıyla Batı usullerini takip ve tatbik etmeye doğru evriliyordu.[14] Değişimin en belirgin hali Sultan III. Selim dönemi reform hareketleri içerisinde görülmektedir. Tahta geçişine dek geçen süre içerisinde Sultan Selim'in selefleri döneminde bilhassa askerî usuller üzerinden Batı uygulamaları takip edilmeye başlanmıştı. Sultan'ın tahta geçişiyle birlikte bu uygulamalar izlenecek olan bir dizi reformla hız kazanmıştır. III. Selim tahta çıktığında mevcut askerî düzenin çağa ayak uydurmada geri kaldığı görülüyordu. Savaşın ve savaş gereçlerinin geçirdiği büyük gelişme karşısında ordu hazırlıklı olmalıydı. Bu durum askerin talim etmesiyle mümkündü. Yeniçeriler kurulduğu döneme kıyasla elit asker olma vasfını kaybederek kendini esnaflığa vermiş, askerlik vasfını ise sadece savaş zamanlarında hatırlar olmuştu.[15] Sorun Avrupa'ya uygun bir donanım ve eğitime sahip Nizâm-ı Cedîd adıyla kurulacak olan yeni ordu ile çözülmeye çalışılacaktır.

Yeni bir düzenin öngörüldüğü Nizâm-ı Cedîd reformları çeşitli engellerle karşılaşacaktır. Yeni ordu için kurulan hazineyle mevcut hazinenin karşıtlığı, malî düzenlemeler karşısında mevcut konumunu yitirecek kişilerin karşı çıkmaları, özetle yeni sistemle birlikte eski sayılacak unsurların muhalefeti, reform programının akâmete uğramasına sebep olan iç faktörlerdir.[16] Açılan elçilikler neticesinde Bâb-ı Âli'nin diplomatik yükünün artması, farklı Avrupa ülke yanlısı reformcular arasındaki karşıtlık, Fransız Devrimi fikirlerinden etkilenen Rum unsurlar üzerinden Ruslar ve Fransızların etkileri reformları engelleyen dış faktörler olmuştur.[17]

Nizâm-ı Cedîd reformlarının kurulduğu döneme dek gerçekleştirilen ıslahatlardan ayrılan yönleri incelendiğinde; ilk olarak Batı'nın her yönüyle üstünlüğünün kabul edilmesi söz konusudur. İkincisi ise yeni bir askerî düzenle

[14] Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** s. 42.
[15] Sina Akşin, "1839'da Osmanlı Ülkesinde İdeolojik Ortam ve Uluslararası Durum", **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** (s. 133-145) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
[16] Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma,** s. 108.
[17] a.g.e., s. 120.

başlayan değişim süreci; yeniçeriliğin kaldırılması, ulemâ sınıfının etkisinin sınırlandırılması, Avrupalılaşmak amaçlarıyla yeni bir rejim oluşturma isteğidir.[18] Eskinin yanında yeniyi kurma ve bir arada sürdürme Sultan Selim dönemi ıslahatlarının belirgin özelliğidir. Bu durum devletin işlerliğine engel birbirine karşıt kurumların varlığına sebep olmuş ve yapılan ıslahatların ve III. Selim döneminin sonunu getirmiştir.[19]

1.1.2. II. Mahmud Dönemi ve Merkezileşme Hareketleri

III. Selim döneminde devletin iki büyük sorunu bulunuyordu; tımar sisteminin bozulması sonucu merkezinde âyanların olduğu adem-i merkezi yapı ve ihtiyaç duyulan askerî ıslahatlar.[20] Devletin merkezîleşmesi de askerî reformların köklü bir biçimde gerçekleştirilmesi de II. Mahmud döneminde gerçekleştirilmiştir. II. Mahmud dönemi mevcut düzenin değişimi konusunda atılan somut adımlarla önceki dönemlere göre farklılık arz etmektedir. İlk olarak yeni bir ordu kurulmak üzere yeniçeri ocağının lağvedilmesiyle Sultan, orduyu kontrolü altına almıştır. Ulemâ da öncesinde ortaklık kurduğu yeniçerilerin kaldırılmasıyla nüfuzunu kaybederek kurulan evkâf müdürlüğü altında devletin denetimine tabi olmuştur.[21] Devletin merkezîleşmesini öngören padişah, orduyla başladığı modernizasyon hareketlerine bürokratik yapının örgütlenmesiyle devam etmiştir. Müsadere etme âdeti kaldırılarak devlet görevlilerin durumu iyileştirilmiş, sadrâzamın görevleri nezâretlikler bünyesindeki nâzırlar arasında paylaştırılmak üzere iş bölümüne gidilmiş, artan yasama faaliyetleri için danışma meclisleri oluşturulmuştur.[22]

Dönem içerisinde adlî, bürokratik alandaki gelişmeler yanında hayat tarzına etki edecek uygulamalar da görülmektedir. Batı örnek alınarak oluşturulan kıyafet yönetmeliğine göre ulemâ dışarıda tutulmak üzere cüppe, sarık yerine Avrupai tarzda üniformalar tercih edilmiş, siviller de fes giymeye mecbur kılınmıştır. Fransa örnek

[18] Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, s. 20.
[19] a.g.e., s. 21.
[20] Akşin, "1839'da Osmanlı Ülkesinde İdeolojik Ortam ve Uluslararası Durum", (s.133-145).
[21] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 68-69.
[22] a.g.e., s. 70-71.

alınarak Perşembe günü devlet daireleri tatil edilmiş, kurum duvarlarına padişahın portresi asılmıştır.[23]

Sultan Mahmud devri, hükümdarın mutlak yetkisinin devam ettiği, kapıkulu yerine sivil bürokrasinin tesis edilmeye başlandığı, padişah ve yönetilenlerin arasındaki ilişkinin reâya olmaktan tebaa ve halk olmaya doğru ilerlediği bir dönemi ifade eder.[24] Yeni düzene intibak edecek yeterli sayıda yetişmiş eleman eğitilmesi konusundaki eksiklik, reformların halkın tercihinden çok üst tabakadan yöneticilerin tercihi olması ve neticesinde reformları özümsemiş toplumsal tabanın oluşmaması, eski ile yeni kurumların yetki sınırlarının net bir şekilde tayin edilememesi, reformların kaynağı olarak ekonomik ve mali programdan yoksun olması süreç içerisinde karşılaşılan engeller olmuştur.[25]

1.1.3.Tanzimat Dönemi Reformları

Tanzimat, değişim süreci içerisindeki Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir dönemi ifade etmektedir. 1839 yılında îlân edilen fermanla başlayan süreçte Sultan Abdülmecid, mülk ve milleti ihya etme yoluyla Tanzimat'ın amacının din ve devlet olmadığını belirtiyordu. Devlet varlığının yegâne gâye olmak yerine halk için var olduğu devlet anlayışı fikri esas alınıyordu. Tanzimat, hâkimiyetin kanunî esaslara göre tesis edildiği bir yasama faaliyeti olarak tasarlanırken, eşitlik ilkesi üzerinden Müslim-Gayrimüslim fark etmeden tüm tebaanın aynı haklara sahip olduğu kabul edilmekteydi.[26] Fermanın ilânından kısa süre sonra Müslim-Gayrimüslim eşitliğini ön gören yeni bir ceza yasasına geçildi. Yabancılar için yeni mahkemeler kuruldu ve ilk kez toprak sahibi olmalarını sağlayacak bir yasa ilân edildi. Gayrimüslimlerin davalarına bakmaları için laik mahkemeler kuruldu.[27] Hatt-ı Şerif'le ilân edilen din farkı olmaksızın kişilerin eşitliği ilkesiyle yapılan bu değişiklikler, eski İslâmî gelenekle bağın kopuşunun en net ifadesiydi.[28] Tanzimat, ilmiye sınıfının nüfuzunun

[23] Ahmed Lûtfi, **Tarih-i Lûtfi,** İstanbul, Hicri 1290-1328 akt. Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu** s.143.
[24] Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, s. 171.
[25] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 75-77.
[26] Halil İnalcık, "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu", **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** (s. 89-110) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
[27] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 99.
[28] Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** s. 150.

azaldığı, adlî ve idarî alanlarda kurulan kurumlar ile laik bürokrasi anlayışının yerleşmeye başladığı bir dönemdir. Tanzimat'ın öncüleri olan devlet yöneticileri dünya görüşleriyle yeni bir toplumun öncüsü konumundayken eski yaşam tarzı ve dünya görüşünü de devam ettirmiştir.[29]

Tanzimat ve Islahat fermanında öngörülen reformların uygulanmasının altında iki temel sebep bulunmaktaydı. Bunlar, Avrupalı güçlerin imparatorluk üzerindeki baskısı ve Avrupa'ya gönderilen ve oradaki kültüründen etkilenen devlet adamlarıydı. On dokuzuncu yüzyıl imparatorluğun dış güçlerin desteğine ihtiyaç duyduğu bir dönem olmuştur. Azınlıkları konu edinen değişiklikler büyük oranda desteğine ihtiyaç duyulan güçlerin baskısı altında gerçekleştirilmiştir. Tanzimatçılar için de Avrupai fikirleri benimsemek bir sorun teşkil etmiyordu. Bu dönemde Doğu ve Batı ayrımının hatları keskinleşmemişti. Avrupa, farklı bir medeniyet olarak görülmüyordu.[30] Tanzimat dönemi devlet adamları için Batı ile ittifak kurarak Batılılaşmak devlet için en iyi siyasî yol olarak görülüyordu.[31] Batılılaşma taraftarlığına karşın birçok devlet adamının Batı hakkındaki bilgileri yüzeyseldi ve bu bürokratlar geleneksel usulleri çabuk ve kolay bir tavırla terk ederek edindikleri eksik bilgilerin sıkı bir savunucusu olmuştu. Bu kişilerin Batıcılık anlayışı imparatorluktaki Batılılaşmış gayrimüslim azınlık tarafından taklitçilik olarak görülürken, geleneksel Müslüman çevrenin de eleştirilerine maruz kalmıştır.[32]

Tanzimat devlet adamının kompleksli Batıcılık anlayışı, Müslümanlık ve Osmanlı yurttaşı kimliği vurgusuyla öne çıkan Genç Osmanlılar olarak adlandırılan bir grup düşünür tarafından tenkide uğramıştır. Tanzimat, devletin kanunî esaslar üzerinden yapılan düzenlemeler ve kurulan müesseselerle idaresini ön görmekteydi. Bu anlayışa karşılık henüz meşrutî bir yönetimden bahsedilemezdi. Padişahın yetkileri büyük oranda devam etmekte ve otoritesini korumaktaydı. Genç Osmanlılar ise imparatorluğun, temsili, anayasal ve parlamenter bir yönetim anlayışıyla idare

[29] İlber Ortaylı, "Tanzimat Adamı ve Toplumu", **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** (s. 421-462) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
[30] Gökhan Çetinsaya, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzimat Zihniyeti", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt 1: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** (s. 54-71) İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
[31] İnalcık, **Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci,** s. 318.
[32] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 106.

edilmesini savunmaktaydı.[33] Onlara göre Batı, Osmanlı'ya nazaran daha ileri bir konumdaydı. Bu anlamda Batı takip edilmeliydi. Ancak, Batılılaşma bütün olarak gerçekleştirmemeli mazi göz önüne alınarak Osmanlı ve Batı harmanı oluşturulmalıydı.[34] Genç Osmanlılar hareketi düşünürleri fikirleriyle devletin sorunlarına dikkat çekmeye çalışmış, 1876 Anayasasının ve meşrutiyet hareketinin oluşumunu etkilemişlerdir.

1.1.4.Anayasal Saltanat Dönemi: Meşrutiyet

Kanun-i Esâsî'nin ilân edildiği 1876 ile Meclis-i Mebusan'ın tatil edildiği 1878 yılı arasındaki döneme I. Meşrutiyet, meclisin yeniden açıldığı 1908 ile saltanatın kaldırıldığı 1922 yılları arasındaki döneme ise II. Meşrutiyet denmektedir.[35] Kavramın iki ayrı dönem içerisinde ele alınması kültürel ve siyasal düşünce arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Hukuksal anlamdaysa 1876 anayasası, imparatorluğun yıkılmasına dek varlığını sürdürmüştür.[36]

1876 yılında ilân edilen Kanun-i Esâsî, Tanzimat ve Islahat Fermanı ile benzerlik göstermektedir. İki ferman da hazırlayıcıları olan devlet yöneticilerinin fikirlerini yansıtsa da büyük oranda Batılı ülkelerin desteğini alma arzusuyla meydana getirilmiştir. Tanzimat modernleşmesinin devamı niteliğinde olan Kanun-i Esâsî'nin ilânında ise dış destek unsuruna nazaran iç dinamikler daha çok öne çıkmaktadır.[37] Dönemin aydınları her ne kadar farklı fikirlere sahip olsa da devletin yeniden yükselmesinin yeni bir anayasa ilânıyla mümkün olacağı konusunda görüş birliği halindedirler. Kanun-i Esâsî'nin ilânı, anayasal yönetime geçiş sürecine etkileriyle öne çıkan Genç Osmanlılar hareketi içerisindeki düşünürlerin farklı eğilimlerini dengelemek, Genç Osmanlıların ileri gelenleriyle başını Midhat Paşa'nın çektiği

[33] a.g.e., s. 109.
[34] Tunaya, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri,** s. 59.
[35] Şükrü Hanioğlu, "MEŞRUTİYET", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, Ankara 2004, c. 29, s. 388.
[36] Ortaylı, "Tanzimat Adamı ve Toplumu", (s. 421-462).
[37] Mehmet Âkif Aydın, "KĀNÛN-ı ESÂSÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2001, c. 24, s. 329.

iktidar yanlısı devlet adamları arasında uzlaşı sağlama ve Batılı ülkelerin tekrar desteğini almak gibi farklı parametreleri yansıtmaktadır.[38]

Yeni anayasayla birlikte başlayan meşrutiyet sürecinin ilk dönemi Sultan II. Abdülhamid'in Meclis-i Meb'ûsan'ı 1878 yılında süresiz tatil etmesiyle birlikte sona ermiştir. Meclisin tatil edilmesiyle anayasa yürürlükte kalmış, meşrutî devlet yönetimi şekli olarak varlığını sürdürmüştür. Bu süreç içerisinde devlet otoritesi II. Abdülhamid etrafında toplanmıştır.[39]

II. Abdülhamid devri devlet idaresi ideolojik olarak İslâmcılık akımı etrafında şekillenmektedir. Padişaha göre İslâmcılık, imparatorluk sınırları içerisinde teb'anın birliği, imparatorluk sınırları dışındaysa Müslümanlar için emperyalizme karşı birleştirici bir unsur niteliğindedir.[40] Sultan'ın Batıcılık anlayışı topyekûn Batılılaşmadan ziyade Batı'nın teknik yönünün benimsenmesi fikrinin ağırlık kazandığı idarî, askerî ve eğitim alanlarında atılacak adımlar şeklindedir.[41] Bu yönüyle II. Abdülhamid öncüllerinin takipçisi konumunda modernleşme yanlısı bir padişah portresi çizmektedir.[42]

II. Mahmud döneminden başlayarak Tanzimat devrinde öne çıkan merkezileşme ıslahatları, II. Abdülhamid döneminde atılan adımlarla birlikte mümkün olmuştur. Haberleşme aracı olarak telgraf hatlarının kurulması, demiryollarının inşası, buharlı gemilerin tercih edilmesi gibi ileri tekniklerin takip edilmesi, sayıları giderek artacak şekilde modern tarzda eğitim veren yeni eğitim kurumlarının kurulması modernleşme yönünde atılan adımlar arasındadır.[43]

Padişahın eğitim konusundaki adımları, bilim ve modern yöntemlerin esas alındığı bir yol üzeredir. Ancak, atılan adımlar padişahın otoritesini sağlamlaştıracak

[38] Cemil Koçak, "Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt 1: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** (s. 72-82) İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
[39] Cevdet Küçük, "ABDÜLHAMİD II", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1988, c. 1, s. 218.
[40] Mardin, **Türkiye'de Din ve Siyaset,** s. 14.
[41] Mardin, **Türk Modernleşmesi,** s. 17.
[42] Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu,** s. 243.
[43] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s. 122-24.

ve mutlak monarşiyi destekleyecek şekilde tasarlanmıştır.[44] Bu tasarı uygulama konusunda başarı gösterememiştir. Yeni eğitim kurumlarından yetişen asker ve bürokratlar padişahın devlet yönetimine karşıt görüşlerin en sert savunucusu konumunda olmuştur.[45] Jön Türkler ismiyle anılacak olan yeni nesil II. Meşrutiyet'in ilanına dek geçen süre içerisinde fikirleriyle saraya karşı aksiyoner bir biçimde muhalefet göstermiştir. Jön Türklerin amacı hürriyet fikrinden çok imparatorluğun parçalanmasını önlemek üzere olmuştur. Devletin nasıl kurtarılacağı sorusuna cevap arayışı asıl amaç olup, özgürlük ve adalet anlayışıyla kurulan bir rejimin imparatorluktan kopuşları engelleyeceği düşüncesi, hürriyet fikrinin öne çıkmasının nedeni olmuştur.[46]

Jön Türkler İttihâd-ı Osmânî hareketinin kuruluşuna ön ayak olarak İttihat ve Terakki iktidarının altyapısını oluşturmuştur. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin şekillenmesinde Ahmed Rıza, Abdullah Cevdet, Mizancı Murad Bey ve Prens Sabahaddin gibi farklı görüşlere sahip düşünürlerin görüşleri etkili olmuştur. 1902 yılında düzenlenen Jön Türk kongresinde ise Ahmed Rıza ve karşısında Prens Sabahaddin olmak üzere cemiyet iki kanada ayrılmıştır. İlerleyen zaman içerisinde cemiyet üzerinde etkisini sürdüren isim Comte felsefesini benimseyen pozitivist fikirleriyle öne çıkan Ahmed Rıza olmuştur. Ahmed Rıza'nın benimsediği pozitivizm ve ondan ilham alan toplumsal dayanışmacı görüş Cemiyet üyesi birçok Jön Türk üzerinde görülmektedir.[47] 1908 yılında cemiyet üyesi subaylardan oluşan bir grup anayasal yönetimin tekrar ilân edilmesi için harekete geçmiştir. Bu faaliyetler neticesinde Kanun-i Esâsî 32 yıl aradan sonra tekrar ilân edilerek imparatorlukta II. Meşrutiyet dönemine geçilmiştir. II. Meşrutiyet ile birlikte imparatorlukta İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin etkisi artarken bir grup meşrutiyete ve İttihatçılara karşı tepki olarak isyan hareketi başlatmıştır. 31 Mart Vakası olarak adlandırılan bu olay İttihatçılar tarafından bastırılmış, olayların sorumlusunun padişah olduğu gerekçe gösterilerek II. Abdülhamid tahttan indirilmiştir.

---

[44] Mehmet Ö. Alkan, "Resmî İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 1 Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** (s. 377-407), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

[45] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 135.

[46] Şerif Mardin, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908,** İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 305.

[47] Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 135.

II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra İttihat ve Terakki iktidarı yılları başlamıştır. İttihat ve Terakki iktidarı Balkan Savaşları'nın ardından imparatorlukta Osmanlıcılık siyaseti yerine İslâmcı bir çizgide milliyetçilik politikasını benimsenmiştir. Benimsenen politikanın II. Abdülhamid döneminden farkı İslâm-Türk sentezinden Türk-İslâm sentezine doğru geçiş ve Türk milliyetçiliği vurgusunun önem kazanmış olmasıdır.[48] İttihatçıların II. Abdülhamid siyasetinden farkı, takip edilen milliyetçilik politikasıyla sınırlı değildir. II. Abdülhamid devleti idare etme şekli olarak denge politikasını izlerken İttihatçılar devleti yeniden eski gücüne kavuşturma amacını taşımışlardır. Bu amacı gerçekleştirmek için imparatorluğun çağdaşlaştırılması yönünde adımlar atılması gerektiği fikrine sahiptiler.[49] Bu dönem içerisinde çağdaşlaşma karşılığını daha çok Batılılaşma şeklinde bulmuştur. Batılılaşma sistematik ve etkin bir şekilde işlenerek İttihat ve Terakki iktidarının milliyetçi programı içerisinde yer almıştır. Batılılaşmak ve laikleşmek, İttihatçılar tarafından milliyetçilikle eş değer kabul edilmiştir.[50] Bu doğrultuda bir takım reform hareketi izlenmiştir. Öncelikle orduyu gençleştirmek adına yaşlı subaylar tasfiye edilmiş ve ordu ıslah edilmek üzere Alman askerî heyetinin emrine verilmiştir. 1916 yılında Şeyhülislâm kabineden çıkarılmış ve yetkileri sınırlandırılmıştır. Vakıfların denetimini sağlamak üzere Evkâf Nezâreti kurulmuş, Şer'iye mahkemeleri Adliye Nezâreti'ne, medreseler Maarif Nezâreti denetimine verilerek laikleşme yönünde adımlar atılmıştır.[51]

İttihatçıların iktidarı boyunca hareket noktası ideolojik olmaktan çok eylemsel nitelikte olmuştur. Siyasî yaklaşımları toplum düzenini muhafaza etme ve devleti kurtarma fikri gerekçesi altında en çok fayda sağlayacak yol hangisiyse ona göre farklılık göstermiştir. Bu doğrultuda eski kurumları ve iktidar kaynaklarını kaldırmak yerine mevcut düzeni kendi yararları üzere kullanma yolunu tercih etmişlerdir.[52] II. Meşrutiyet'in ilânından Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek geçen süre içerisinde

[48] Alkan, "Resmî İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme", (s. 377-407).
[49] Feroz Ahmad, **İttihat ve Terakki 1908-1914,** Kaynak Yayınları, İstanbul 2017, s. 216.
[50] Tunaya, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri,** s. 42.
[51] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 185.
[52] Ahmad, **İttihat ve Terakki 1908-1914,** s. 227.

İttihatçıların faaliyetleri istenilen sonuçları vermese de birçok açıdan yeni Türkiye'nin hazırlanmasında rol oynamışlardır.

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME HAREKETLERİ

1.2.1. Cumhuriyet'e Geçiş Döneminde Siyasi Atmosfer

On dokuzuncu yüzyıldan imparatorluğun yıkılışına dek geçen süre içerisinde Osmanlı Devleti'nde Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Türkçülük akımları takip edilmiştir. Bu siyasî cereyanlar Yusuf Akçura tarafından *Üç Tarz-ı Siyaset* adıyla ele alınmıştır. Akçura 1905 yılında yayımladığı makalesinde Osmanlıcılık ve İslâmcılık politikalarının geçersiz olduğunu Türkçülük politikasının takip edilmesi gereken en doğru yol olduğunu belirtmiştir.[53]

Osmanlıcılık politikası, Fransız İhtilali'nin getirmiş olduğu ulusçuluk hareketleri neticesinde ortaya çıkmıştır. Amaç, imparatorluktaki tüm unsurlar üzerinde etnik ya da mezhepsel bir farklılık olmadan sultana ve vatana sadakâtin sağlanması yönündedir.[54] Daha çok Genç Osmanlılar tarafından işlenen *İttihâd-ı Anâsır* politikası ne Gayrimüslim tebaa arasında ne de Türk olmayan Müslüman tebaa arasında karşılık bulamamıştır. Gayrimüslimler, Osmanlı çatısı altında bir vatandaşlık anlayışı yerine milletin ırk üzerinden tanımlandığı etnik ulusçuluğun etkisiyle ayrılık yolunu tercih etmiştir. Türk olmayan Müslümanlar ise Müslüman olarak yaşam sürmenin yanında Osmanlılık kimliği fikrini anlamlı bulmamışlardır.[55] İslâmcılık politikası ise daha çok ideolojik olarak II. Abdülhamid dönemi içerisinde işlenmiştir. Osmanlıcılık politikasının işlevselliğinin sorgulandığı bu yıllarda İslâmcılık devlet politikası olarak öne çıkmıştır. II. Meşrutiyet döneminde de İslâmcılık akımının etkisinden bahsetmek mümkündür. İslâmcılar, meşrutî idarenin İslâmiyet'in bir emri olduğu görüşünden hareketle Meşrutiyet rejimini desteklemişlerdir.[56] Türkçülük akımı ise Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde belirgin bir hâl almıştır. Etnik ayrılıkların yaşanması ve Balkan Savaşları sonrasında Osmanlıcılığın ve İslâmcılığın işlevselliğini yitirmesi Türkçülüğün, İttihat ve Terakki tarafından resmî ideoloji olarak işlenmesine imkân

[53] Günay Göksu Özdoğan, **"Turan"dan "Bozkurt"a,** İletişim, İstanbul 2015, s. 70.
[54] Ahmet Yıldız, **Ne Mutlu Türküm Diyebilene, İletişim Yayınları,** İstanbul 2016, s. 61-62.
[55] a.g.e., s. 63.
[56] Tarık Zafer Tunaya, **İslamcılık Cereyanı**, Baha Matbaası, İstanbul 1962, s. 52.

sağlamıştır. Devletin Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılmasının ardından Kurtuluş Savaşı'yla ortaya çıkan yeni koşullar siyasî anlamda Türkçülük politikasının izlenmesine zemin hazırlamıştır.[57]

Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük akımları imparatorluğun yıkılışına dek geçen süre içerisinde varlığını sürdürmüştür. Kimi vakit bir akım belirgin bir şekilde etkili olurken üç siyasî akımın da etki ettiği dönem söz konusu olmuştur. Batılılaşma kavramı, derecesi her ne kadar farklı düzeyde olsa da üç akım içerisinde tezahür etmiştir.

Akçura'nın yanı sıra bu siyasî akımları fikirlerinde işleyen bir diğer düşünür ise İttihat ve Terakki ideologlarından olan ve Cumhuriyetin kuruluşuna fikirleriyle büyük oranda tesir eden Ziya Gökalp'tir. Gökalp, Tanzimatçıların Batılılaşma fikirlerini işledikleri dönemde ortaya çıkan Osmanlıcılık akımını faydasız olduğu aynı zamanda millî hissiyatı zedelediği ve bu yolla Türklere zarar verdiği yönündeki düşünceleriyle eleştirmiştir. Çağın milliyet çağı olduğunu belirten Gökalp, izlenmesi gereken yegâne yolun Türklük cereyanı olduğunu belirtmiştir.[58] Gökalp'in İslâm'a olan bakış açısı ise Türkçülükle iç içe olacak şekilde yer almaktadır. Türkçülük ve İslâmlığın birbirine karşıt olmadığı, milliyet olarak Türkçülüğün ümmet olarak ise İslâm'ın benimsendiği muasır bir İslâm Türkçülüğü düşüncesi hakimdir.[59] Görüşlerini hars ve medeniyet kavramı ayrımı üzerine temellendiren Gökalp muasırlaşmayı, hiçbir milletten geri kalmayacak şekilde asrî olan medeniyet topluluğu içerisinde yer almak şeklinde görürken, yapılması gerekenin asrî medeniyet içerisinde Türk-İslâm harsı meydana getirmek olduğunu belirtir.[60]

1.2.2. Cumhuriyet'in İlanı ve Tek Parti İktidarı

İttihat ve Terakki iktidarı boyunca uygulanan Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük akımları Birinci Dünya Savaşı'nın kaybedilmesinin ardından İttihat ve Terakki iktidarı ile birlikte sona ermiştir. Kurtuluş Savaşı yılları içerisinde Mustafa

[57] Özdoğan, **"Turan"dan "Bozkurt"a,** s. 68.
[58] Ziya Gökalp, **Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak,** Serdengeçti Yayınları, Ankara 1963, s. 6-8.
[59] a.g.e., s. 31.
[60] a.g.e., s. 24.

Kemal Paşa liderliğinde siyasî anlamda da bir kurtuluş arayışı görülmektedir. Mustafa Kemal Paşa, İttihat ve Terakki'nin izlediği devleti kurtarma ve ihya etme amaçlarında ortak noktada yer alırken farklı olarak ulus devlet inşasına yönelecektir.[61]

Cumhuriyetin ilânıyla birlikte ulus devlet anlayışı, Mustafa Kemal Paşa liderliğinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin parti programında tanımlanan resmî ideoloji olarak Kemalizm ve Kemalizmin umdeleri olan *altı ok* ile ifade edilecektir. *Muasır medeniyetler seviyesine ulaşma* şiarıyla gerçekleştirilen inkılâplar Kemalist milliyetçilik ve Batıcılığın öngörüldüğü seküler bir ulus devlet anlayışı biçiminde tasarlanacaktır.[62] 1931 ve 1935 yılındaki parti programları içerisinde yer alan *Cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, devletçilik, laiklik, inkılâpçılık* ilkelerinden müteşekkil altı ok yeni bir devlet ve toplumun inşasının temel dayanakları olacaktır. Altı ok somut olarak 1931 yılında görülmesine karşılık, Millî Mücadele yıllarından beri Atatürk'ün söylemleriyle ve Ziya Gökalp'in Cumhuriyet öncesinde kaleme aldığı görüşleriyle şekillenmeye başlayacaktır.[63]

1923 yılında Cumhuriyet'in ilân edilmesiyle yeni bir devlet düzenine geçilecektir. Cumhuriyetçilik 1931 yılındaki programda millî hakimiyet, 1935 programında ise ulusal egemenlik ülküsünün en iyi temsilcisi ve koruyucusu olarak monarşik-teokratik devlet yapısının karşısında konumlanmaktadır.[64] 1931 parti programı açıklamasında CHP genel sekreteri Recep Peker, Cumhuriyeti millî kazançların ve inkılâpların en üstünü şeklinde nitelemektedir.[65] Mustafa Kemal, onuncu yıl nutkunda, *"...Az zamanda çok ve büyük işler yaptık. Bu işlerin en büyüğü, temeli, Türk kahramanlığı ve yüksek kültürü olan Türkiye Cumhuriyetidir."*[66] sözleriyle Cumhuriyetin önemine dikkat çekmektedir. 1922 yılında ilân edilen kanunla

---

[61] Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt:1 Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** (s. 129-42) İletişim Yayınları, İstanbul 2009, c. 1.

[62] Nuray Mert, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 2 Kemalizm,** (s. 197-209), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

[63] Taha Parla, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları - Cilt 3 Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u,** Deniz Yayınları, İstanbul 2008, s. 37.

[64] a.g.e., s. 33-37.

[65] Recep Peker, **C.H.F Programının İzahı Mevzuu Üzerinde Konferans,** Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara 1931.

[66] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cİlt II,** Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1989, s. 318.

saltanat ve hilafet ayrıldıktan sonra saltanat kaldırılacaktır. Bu adım Cumhuriyet'in ilânına gidilen sürecin önemli bir işareti olmuştur. Saltanatın kaldırılmasının ardından Mustafa Kemal Paşa:

> *"Yeni Türkiye'nin eski Türkiye ile hiçbir alâkası yoktur. Osmanlı hükümeti tarihe geçmiştir. Şimdi yeni bir Türkiye doğmuştur. Gerçi millet değişmemiştir. Aynı Türk unsuru bu milleti teşkil ediyor. Ancak tarz-ı idare değişmiştir. Ankara'da hükûmet-i milliye teessüs etmeden evvel İstanbul'da bir sultan ve bunun bir hükûmeti vardı. Millet memleketin işlerine, vazifesi kanun yapmaktan ibaret olan bir meclis vasıtasiyle iştirak edebiliyordu. Bu tarz-ı hükûmet, millete hahişkâr olduğu istiklâl ve hürriyeti vermeğe kâfi değildir. Bu tarz-ı hükûmetin verdiği fena neticeler meydandadır..."*[67]

sözleriyle meşrutî hükûmet yerine millet meclisinin geçtiğini ve yeni bir düzene geçildiğini ifade etmektedir.

Kemalist *Milliyetçilik* anlayışı 1931 programında Milliyetçilik, 1935 programında ise Ulusçuluk ilkesi olarak yer almaktadır. Türklük karakterini muhafaza edecek şekilde muasır medeniyetlerle aynı yolda yürüyecek bir milliyetçilik anlayışı benimsenmektedir. Çağdaş uygarlık vurgusuyla medeniyetin, Türk kimliğinin korunmasıyla harsın vurgulandığı Gökalp'in ön gördüğü tarzda bir milliyetçilik anlayışı öne çıkmaktadır.[68]

Kemalist ulusçuluğun bu tanımlamasına gelinen süreçte ulus kimliğin sınırları farklı biçimlerde cereyan etmiştir. Ulusçuluk anlayışı 19. yüzyıl sonlarındaki Türkçülük hareketlerinin temelleri üzerinden ilerleyecektir. Jön Türklerin milliyetçilikle ilgili görüşleri incelendiğinde İslâm ve Osmanlı kavramları etrafında bir tanımlama mevcuttur. Ahmet Rıza, Osmanlıcılık görüşüyle öne çıkmaktadır. Abdullah Cevdet her ne kadar Türkiye terimini çok önceden kullanmış olsa da İttihâd-ı Anâsır'ı savunmuştur. Gökalp, İslâm'ın Türkleştirilmesini savunarak, Türk millî kimliğini tanımlamada İslâm'ı önemli bir unsur olarak ele almaktadır. Akçura ise başta pan-

[67] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cİlt III,** Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1989, s. 72.
[68] Parla, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları - Cilt 3 Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u,** s. 38.

Türkçü bir tanımlamayla Osmanlı İmparatorluğu'nun Türk milliyetçiliği üzerinden tanımlanmasını ve Türk dünyasının başına geçmesini ön görmektedir. Akçura'nın fikirleri Cumhuriyet döneminde ise Kemalist ulus inşasını destekleyecek bir şekilde dönüşüme uğramaktadır.[69]

1919-1924 yılları arasında Anadolu ve Trakya'daki Müslüman halkın Türk kabul edildiği dinî vurgunun etkin olduğu bir tanımlama söz konusudur. 1924'ten sonra, Türklük siyasî bir tanım kazanarak Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ve Kemalist ulusalcılığı benimseyen herkesin Türk kabul edildiği teritoryal bir ulus anlayışı benimsenmiştir.[70] Türklüğün bu tanımlaması ilhamını Gökalp'in görüşlerinden almaktadır. Gökalp'e göre ulus, ne ırk ya da soya dayalı bir akrabalık, ne de coğrafî ya da gönüllülüğe dayalı bir topluluktur. Ulus, dil, din, ahlak ve güzellik olgusu bakımından ortak bir düşünceye sahip topluluktur.[71] Farklı etnik kökenlerden de gelse Türk terbiyesiyle yetişmiş, Türk ülküsüne hizmet etme amacıyla kendisine Türküm diyen her ferdi Türk tanımak gerekmektedir.[72] Cumhuriyet dönemi ulusçuluk anlayışı büyük ölçüde bu fikirler üzerine temellenirken farklılıklar da arz ediyordu. Gökalp milleti Batı çizgisi üzerinde İslâmî bir Türklük olarak üç fikirden bir sentez oluşturacak şekilde tanımlıyordu. Kemalist ulusçuluk ise İslâm'ın ve Osmanlı geçmişinin yadsınarak Türklük potası altında eritildiği bir ulusçuluk anlayışını öngörüyordu. Yeni kimliğinin inşasında Türk ulusçuluğunun benimsenmesi Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil teorisi aracılığıyla gerçekleştirilecektir. 1920'li yılların sonlarına doğru ise vatandaşlığa dayalı Türklük tanımı soya bağlı etnik bir nitelik kazanacak şekilde evrilmiştir. Türk Tarih Tezi, dönem içerisindeki kafatası ölçümü çalışmalarıyla temellendirilmeye çalışılacaktır. Temel tez, Anadolu'da yaşayan halkların Orta Asya'dan göç eden brakisefel ırk olan Türklerin soyundan olduğunu savunmaktaydı. Irak, Anadolu, Mısır, Ege medeniyetlerinin kurucuları brakisefal ırkın temsilcisi olan Orta Asyalılardı.[73]

---

[69] Erik Jan Zürcher, "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt:2 Kemalizm,** (s. 44-53), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
[70] Yıldız, **Ne Mutlu Türküm Diyebilene,** s. 124-25.
[71] Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları,** Milî Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s. 22.
[72] a.g.e., s. 23.
[73] Afet İnan, "Atatürk ve Tarih Tezi", **Belleten,** c. (3), s. 243-246

Laiklik, ulusçulukla birlikte Kemalist ideolojinin temelini oluşturmaktadır. 1931 ve 1935 parti programında eş değer ifadelerle, devlet idaresi adına atılan tüm adımlar çağın gereklerine göre ve dünya ihtiyaçlarını karşılamak üzere tanımlanır. Din, vicdanî bir mesele olduğundan devlet ve dünya işlerinden ve siyasetten ayrı tutmak çağdaş medeniyet seviyesine erişmenin başlıca şartlarından kabul edilir.[74]

Laikleşme olgusu Cumhuriyet devrinden önce Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde devleti kurtarma arayışının bir yansıması olarak işlenen bir kavramdır. Bu anlamda Kemalist laiklik anlayışı pozitivist bir dünya görüşüne sahip Jön Türklerin fikirlerinden etkilenmiştir. Pozitivist düşünce, dinsel düşüncenin yerini bilimsel düşünceye bıraktığı, aynı doğrultuda dinsel kurumların yerini seküler olanlara bıraktığı bir anlayışı vazediyordu.[75] İttihat ve Terakki'ye yön veren Ahmed Rıza açık bir şekilde ulema karşıtıdır. Bilim ve materyalizmle uyumlu bir İslâm varlığını savunmaktadır. Abdullah Cevdet ise radikal bir laikti. Yusuf Akçura Tanzimatçıların, meydana getirdiği Avrupa ve İslâm ikiliğini ve dinin bilgisiz diye nitelendirdiği din adamları ve şeyhlere bırakılmış olmasını eleştirmiştir. Ziya Gökalp din ve devletin katı bir biçimde ayrılığını savunduğu laiklik anlayışı ile Cumhuriyet döneminde atılan adımların nüvesini oluşturmaktadır.[76]

Laikliğe yönelik atılan adımlara bakıldığında üç ayrı faaliyet sahası gözlemlenmektedir. İlk olarak ulema; devletin, hukukun ve eğitimin laikleştirilmesi yoluyla saf dışı bırakılmıştır. İlk aşama II. Mahmud döneminde başlamış ardından İttihat ve Terakki iktidarı yıllarında hemen hemen tamamlanmıştır. İkincisi, Batı uygarlığına ait simgeleri mevcut dinsel öğelerin yerine yerleştirmek ve son olarak toplumsal yaşamın laikleştirilmesidir. Saltanat ve hilafetin kaldırılmasıyla başlayan dönem ile birlikte bu adımlar da uygulamaya konulmuştur.[77]

Millî Mücadele'nin başlangıcından Cumhuriyet'in ilanına dek olan 1919-1924 yılları arasında İslâmî bir vurgu söz konusudur. Dinin siyaset içerisindeki etkisi Osmanlı dönemine kıyasla daha etkin bir biçimde görülmektedir. İlk meclisin hatim

[74] **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı,** T.B.M.M. Matbaası, Ankara 1931, s. 31.
[75] Mert, **"Cumhuriyet Türkiyesi'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu",** s. 197-209.
[76] Zürcher, "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", (s. 44-53).
[77] Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** s. 276.

ve dualarla Cuma günü açılmış olması, başkanlık kürsüsünün hemen arkasında şûra ayetinin yazılı olduğu hat levhası bulunması (Resim 1), medrese ve tekke mensuplarının mebusların büyük çoğunluğu oluşturması, Şer'iye ve Evkâf vekilinin mebus olması, kanunları şeriata uygunluk açısından denetleyen bir komisyonun varlığı bu dönemin dinî karakterinin başlıca öğeleridir.[78]



Şekil 1. Büyük Millet Meclisi Başkanlık Kürsüsü[79]

Mustafa Kemal'in bu dönemdeki demeçleri benimsenen anlayışı göstermektedir. 1920 yılında Türk milletini teşkil eden Müslüman öğeler hakkında mecliste yaptığı konuşmanın sonunda,

> *"…Tahlisine azmettiğimiz vahdet, yalnız Türk, yalnız Çerkes değil hepsinden memzuç bir unsur-u İslâmdır…"*[80]

[78] İsmail Kara, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 2,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2019, s. 24.
[79] İsmail Kara, "Hat Sanatı siyaset sahnesine iner mi?", **Derin Tarih,** Özel Sayı (13), s.56
[80] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cİlt I**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1989, s. 75.

cümlesiyle kurtuluşun İslâm birliğiyle mümkün olacağını ifade etmektedir. 1922 yılında meclisin üçüncü toplanma yılını açarken yaptığı konuşmada,

> *"…Umuru Şeriye vekaletimizin bir senelik mesaisini kemali ehemmiyetle tetkik ettim. Muhassalayı şayan-ı takdir buldum. Teşekkür ve tebrik ederim. Umur-u şeriye'nin temşiyeti hakkında nokta-i nazar serdine esasen mahal yoktur. Çünkü bu husus nusus-u kur'aniye ile hasıldır…"*[81]

ifadeleriyle Şer'iye vekaletinin çalışmalarını övmekte, şer'i işlerin yürütülmesi noktasında Kur'ân hükümlerinin sabit olduğunu ifade etmektedir.

Ulusal kimliğin tanımlanmasında laiklik büyük bir öneme sahiptir. İslâm ister istemez bu yıllarda kimliğin unsuru olarak görülse de kurucu kadro ulusal kimliği esasında seküler sınırlar içerisinde tasarlama yoluna gideceklerdir. Seküler milliyetçiliğin işlenmesinin imkânı oluştuğu vakit, dine karşı üstü kapalı ifadeler yerine laik vurgulara gidilecektir.[82]

Cumhuriyet laikliğinin adımları 1924 tarihinden itibaren belirginleşmiştir. 1924 sonrası adımları, ilkin dinin özüne dönmek ve gerici diye nitelendirilen din adamlarının faaliyetlerini kontrol altına alma gerekçesiyle gerçekleştirilmiştir.[83] Halifeliğin kaldırılmasının ardından Şeyhülislâmlığın da kaldırılarak din işlerinin bakanlık düzeyinden daire başkanlığı konumuna alınması, 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat kanunuyla birlikte eğitimin laik bir bakanlık altında birleştirilmesi, 1925 Şapka İktisası Hakkında kanun, 1925 tarihli Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin kapatılmasına dair kanun, 1925 tarihli hafta tatilinin Cuma gününden Pazara alınması 1926 Beynelminel Rakamların kabülü hakkında kanun, 1926 yılında Avrupa medeni hukukun toptan kabul edilmesi, 1924 Anayasasıyla gelen İslâm'ı devlet dini yapan hükmün 1928 yılında kaldırılması, 1928 tarihli Harf İnkılâbı, 1929 tarihinde Arapça

[81] a.g.e., s. 246.
[82] Mert, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu", (s. 197-209),
[83] Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931),** Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2015, s. 221.

ve Farsça eğitimin okullardan kaldırılması laiklik ilkesi üzerinden dinle irtibatlandırılarak gerçekleştirilen politikalar olmuştur.[84]

Bu dönemde laiklik, kavramın içeriğindeki din ve devletin ayrılması ve devletin kendi içerisinde özgür bırakılmasından daha farklı bir karakterdedir. Din devletin denetimi altında, din ve devlet ayırımından çok din ve dünyaya dair olan işlerin ayrılması şeklinde bir görünüme sahip olacaktır. Bu yolla din ibadet seviyesine indirgenmek istenecektir. Laikleştirmenin sınırları sadece devletle sınırlı kalmayıp, bireyin ve toplumun da laikleştirilmesi esas alınmıştır.[85]

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren atılan tüm adımlar İnkılâpçılık ilkesiyle ifade edilmektedir. İnkılapçılık, gerçekleştirilen inkılâplardan doğan ve gelişen esasların korunmasını ifade edecek şekilde açıklanmaktadır.[86] 1935 programında dönem içerisindeki öz Türkçecilik akımı etkisinde ilke devrimcilik olarak yer almıştır. Buradaki devrim kullanımı ihtilal anlamında değil düzen içinde değişim olarak ifade edilmektedir.[87] İnkılâpçılık, Kemalist ulusçuluğun benimsendiği, Batılı ve laik Cumhuriyetin öngörüldüğü devlet anlayışının ve bu anlayış doğrultusunda atılan adımların ifadesidir. Peker'in inkılâpçılık ilkesini açıklarken:

> *"İnkılâbın en büyük ve en kıymetli eseri Cumhuriyettir. Fakat bu büyük eserin yanında yeni medeni kanunun ve adlî kanunların yapılması, şerî mahkemelerin, medreselerin kaldırılması, tek mahkeme ve tek mektep usullerinin konması, dervişliğin men edilmesi, tekke ve türbelerin kapatılması, şapka giyilmesi ve nihayet yeni Türk harflerinin kabul olunması, hiç biri ötekinden ehemmiyetsiz olmıyan ve her biri diğerini tamamlıyan bir sıra inkılâp semereleridir."*[88]

Sözleriyle Cumhuriyet'in ilânından başlayarak atılan adımların inkılâpçılık ilkesi altında yapıldığını ifade etmektedir. Mustafa Kemal 1925 yılındaki konuşmasında:

---

[84] İsmail Kara, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 1,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2019, s. 36-37.
[85] Kara, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 2,** s. 27-28.
[86] **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı,** s. 31.
[87] Parla, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları - Cilt 3 Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u,** s. 44.
[88] Peker, **C.H.F Programının İzahı Mevzuu Üzerinde Konferans.**

"Efendiler, yaptığımız ve yapmakta olduğumuz inkılâpların gayesi Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen asrî ve bütün mana ve eşkâliyle medeni bir heyeti içtimaiye haline îsal etmektir. İnkılâbatımızın umdei asliyesi budur…"[89]

yapılan inkılâpların amacının modernleşme olduğunu vurgulamaktadır. Modernleşmenin karşılığı ise Batı medeniyetini esas almak olmuştur.

"Biz artık Garplıyız. Eski dünyaya hâkim eski medeniyetimizle sadece övünerek değil, bütün zincirleri kırarak, son asır medeniyetinin gittiği yollardan yürüyerek, bu seviyenin de üstüne çıkmaya çalışacağız...Hurâfeleri atacağız. İlimde, irfanda, san'atta, her iyi şeyde, nurlu insanlar büyük, asil ve uysal milletimizi nurlarıyla, bilgileriyle, azimli icra ve iradeleriyle birlikte bu yola götüreceklerdir... Şüphesiz ve mutlak olarak hedefe ulaşacağız."[90]

sözleriyle atılan adımlarla birlikte Batı Medeniyetine tabi olunduğunu, bu doğrultuda İslâm ve Osmanlı geçmişiyle bağın kopartılması gerektiği ifade edilmiştir.

Yeni düzenin inşası adına atılan Kemalist reformların tümü Batılıcılık anlayışı temelinde gerçekleştirilmiştir. Avrupa medeniyetinin yegâne medeniyet olduğu, tüm unsurlarıyla benimsenmesi gerektiği fikri hakimdir.[91] Millî kimlik inşası da Batılılaşma doğrultusunda Türklerin Batılı bir ulus olarak ele alınmaktadır. Ancak, Batılı değerlerin benimsenmesi Batılılaşma yerine Türk Tarih Tezi ışığında öze dönüş olarak ifade bulmuştur.[92]

[89] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II, s. 224.
[90] Tunaya, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri,** s. 98.
[91] Tanıl Bora, **Cereyanlar,** İletişim Yayınları, İstanbul 2017, s. 83.
[92] a.g.e., s. 67.

İKİNCİ BÖLÜM

DOĞUŞUNDAN OSMANLI HAT EKOLÜNE HÜSN-İ HAT SANATI

2.1 HÜSN-İ HAT KAVRAMI VE HAT SANATININ DOĞUŞU

Hüsn-i hat tabiri, yazmak, çizmek, kazmak, alamet koymak anlamlarındaki Arapça 'hatt' mastarından meydana gelen yazı, çizgi, çığır, yol gibi kelimelerin karşılığı olan 'hat' kelimesiyle, güzellik ve iyilik anlamlarındaki 'hüsün' kelimesinin terim olarak Arap yazısını estetik ölçüler içerisinde güzel yazma sanatı anlamında kullanılmıştır.[93]

Yazı türleri, hangi millete ait olursa olsun genel olarak köken, tarih, doğuş sebepleri, fonetik, lisâniyat, ilmi haysiyet, kullanıldığı yerler, teknik, estetik ve sanat dalı[94] olması gibi çeşitli yönlerden değerlendirilmektedir. Bir sanat dalı olarak hüsn-i hat, İslâm medeniyeti temelinde Arap yazısı üzerine bina olmuş, Arap dilini ifade eden yazı sisteminin yanında bir sanat şubesi olarak varlığını sürdürmüştür.[95] Arap yazısının menşei hususunda üç görüş öne çıkmaktadır:

a. Birinci görüş yazının tevkîfî olduğu yönündedir. Bazı naslar yardımı ile yazı ilahî bir kaynağa bağlıdır. Bu fikre göre Hz. Âdem, her bir yazıyı balçık üzerine yazıp pişirmiş, Tufan'dan sonra bunlar bulunup her kavim kendi yazısını öğrenmiştir. Arap yazısını da ilk öğrenen Hz. İsmail olmuştur.
b. İkinci görüşe göre Arap yazısı Himyeri diye de anılan cenûbi Arap yazısından türemiştir.

[93] M. Uğur Derman, "HAT", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, İstanbul 1997, c. 16, s. 427.
[94] Mahmud Bedreddin Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli**, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 1972, s. 9.
[95] Nihad M. Çetin, "İslam Hat San'atının Doğuşu ve Gelişmesi", **İslam Tetkikleri Dergisi,** c. 9, s. 1.

c. Üçüncü görüş, Arap yazısının Nabat yazısından gelişmiş olduğunu kabul eder.[96]

İslâmiyet'ten önceki ve İslâm'ın ilk dönemine ait kitabelerin incelenmesi neticesinde günümüzde Arap yazısının Nabat yazısından meydana geldiği ve onun gelişmiş bir devamı olduğu böylece Nabatî ve Aramî halklarıyla Fenike yazısına bağlandığı fikri kabul görmektedir.[97]

İslâmiyet'in doğuşu esnasında Arap yazısı hem şekil bakımından hem de Arap dilini ifade edebilmesi açısından İslâm sonrası döneme göre ilkel bir düzeydeydi. Kaynaklara göre İslâmiyet'in doğuşundan kısa bir süre önceye kadar, Hicaz'da Arapların yazı bildiklerini gösteren hiçbir yazılı eser bulunmamaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında göçebe yaşam tarzı etkili olmuştur.[98] İslâm'ın gelişiyle birlikte yazı büyük bir gelişme göstermiştir. Allah'ın insanlığa ilk hitabı olan "Oku!"[99] emri ve "Nûn. Kaleme ve onunla yazdıklarına and olsun ki."[100] mealindeki Kalem sûresinin ilk ayetinde yazının vasıtası olan kalemin üzerine kasem edilmesi, okuma ve yazmanın kutsi ehemmiyetini göstermektedir. Hz. Ali, Hz. Ömer, Hz. Osman, Talha b. Ubeydullah, Eban b. Said, Muaviye b. Süfyan gibi sahabeden yirmi civarında isim Hz. Peygamber'in ilk katipleriydi.[101] Hz. Peygamber'in (s.a.v.) bazı harflerin yazımına dair tavsiyelerinin yanında Bedir savaşında esir düşen okuma yazma bilen müşriklerin, on kişiye okuma yazma öğretmesi karşılığında serbest bırakılması gibi tedbirler de okuma ve yazmanın önemini göstermektedir.[102]

Kur'ân-ı Kerîm kitap halinde toplanılmadan evvel deri parçaları, omuz ve kaburga gibi geniş kemiklere, hurma dallarına ve lihaf adı verilen geniş, beyaz taşlara yazılır ve muhafaza edilirdi.[103] Bir kısmı bu şekilde muhafaza edilen ayetlerin yanında Kurra adı verilen Kur'ân hâfızları ise diğer kısmını ezberleyip hafızalarında muhafaza etmekteydi. Hz. Peygamber'in vefatının ardından Hz. Ebu Bekir'in halifeliği

[96] a.g.e., s. 3.
[97] Nihad M. Çetin, "ARAP", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, İstanbul 1991, c. 3, s. 276.
[98] Corcî Zeydân, **İslâm Uygarlıkları Tarihi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 634.
[99] **Kur'ân-ı Kerîm,** Alak, 96/1.
[100] **Kur'ân-ı Kerîm,** Kalem, 68/1.
[101] Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, s.** 67.
[102] Çetin, "İslam Hat San'atının Doğuşu ve Gelişmesi", s. 7.
[103] Zeydân, **İslâm Uygarlıkları Tarihi,** s. 643.

zamanında irtidat edenlere karşı gönderilen orduda yer alan sahabeden yüz kadar Kur'ân hafızı savaş sırasında şehit olmuştu. Bu durum üzerine Hz. Ömer'in teklifiyle Hz. Ebu Bekir, vahiy kâtiplerinden Zeyd b. Sabit'i görevlendirerek sahabenin yanında bulunan sûreleri toplattırmıştır. Zeyd b. Sabit Kur'ân-ı Kerîm'i sözü edilen sayfalardan hafızların ezberinden toplayarak Hz. Ebu Bekir'e teslim etmiştir.[104]

Hz. Osman'ın halifeliği zamanında, İslâm fetihleri genişlemiş ve bunun bir neticesi olarak birçok Kur'ân hafızının da aralarında bulunduğu Müslümanlar Mısır, Şam, Irak, İran ve Afrika bölgelerine yayılmışlardı. Hafızların bazılarının yanında Kur'ân-ı Kerim'den muhtelif parçalar ve bölümler bulunmaktaydı. Bu hafızların bulunduğu bölge halkı, kendilerine güvenmekte ve yanlarındaki parçaları kullanmaktaydı. Hafızlar ayetlerin korunması ve ezberlenmesine büyük bir önem gösterdikleri halde, surelerin okunma biçimlerinde farklı görüşler bildirmişler ve hatta kendi okuyuşunun doğru olduğunu belirtenler de olmuştur. Bu tür görüş ayrılıklarının bölünmeye yol açabileceği endişesiyle Hz. Osman, Hz. Ebu Bekir döneminde toplatılan sayfalardan kitap haline getirmek üzere altı nüsha istinsah ettirmiştir. Bu Mushaflardan dördü Mekke, Basra, Kûfe ve Şam'a gönderilmiş, biri halka diğeri Hz. Osman'a ait olmak üzere iki nüsha Medine'de bırakılmıştır.[105]

İslâmiyet, zuhurundan kısa bir süre sonra hızla büyümüş ve fetihlerle birlikte İslâm coğrafyasının sınırları genişlemiştir. Geniş bir coğrafyanın zenginliği yazı da tesir etmiş yazıya da yabancı unsurlar girmeye başlamış böylece yazı zenginleşmiştir. Kavmin yazısı olan hat, bu gelişmeler neticesinde ümmetin yazısına doğru ilerlemiş İslâm yazısı halini almıştır.[106]

Gerek Kur'ân-ı Kerîm'de gerekse de hadislerde yazının öne çıkması, Allah kelamını güzel yazma titizliği yazıyı, okuma ve yazma aracı olmasının yanı sıra dinî ve soyut bir sanat niteliği kazanmasına imkân sağlamıştır.[107] Bu yönüyle İslâm sanatı olarak tarih boyunca yazılmış herhangi bir yazı türü Hüsn-i hatt'ın İslâm dinini

[104] Zeydân, **İslâm Uygarlıkları Tarihi**, s. 644.
[105] a.g.e., s. 645-46.
[106] Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli,** s. 67-68**.**
[107] Muhittin Serin, "OSMANLILAR", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, İstanbul 2007, c. 33, s. 568-74.

çağrıştırdığı kadar herhangi bir dini temsil etmemiştir.[108] Dünyanın birçok yerinde yazı mantıkî bir sembol olarak kalmış icat edildiği amaç ve sınırlar içerisinde estetik yönü arka planda kalacak şekilde kullanılmıştır.[109] Nasr, İslâm yazısının bu yönüyle ilhamını Kur'ân'ın hakikatlerinden ve peygamberî özden aldığını ve hüsn-i hattın, İslâm vahyinden neşet eden ve İslâm vahyinde bulunan manevî gerçekliklerin görsel tezahürü olan bir İslâm sanatı olma özelliğini taşımakta olduğunu belirtmektedir.[110]

2.2. AKLÂM-I SİTTE'NİN GELİŞİMİ

İslâm, fetihlerle birlikte çok geniş bir yazılı kültüre dönüşmüş; söz, düşünce ve iletişimin aracısı olmuştur. Sözün kutsallığı ise yazı türlerinin gelişiminin yanında hat sanatının da ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Ancak hüsn-i hat erken İslâm döneminde sanat niteliğinden çok yazı olarak öne çıkmaktadır.[111] Aklâm-ı sitte kavramı ise sülüs, nesih, muhakkak, reyhâni, tevki ve rika yazı türlerinden oluşan altı yazı türünü ifade etmektedir. Bu yazı türleri tedricen gelişme göstererek her bir yazı türü hüsn-i hat sanatı içerisinde bir şube haline gelmiştir.

İslâmiyet ile birlikte Arap hattıyla kitap haline getirilen ilk metin olan Kur'ân, yazı karakteri, şekli ve türü olarak günümüzden çok daha farklı bir biçimde yazılmıştır. İslâm öncesi dönemde yazıldığı bölgeye Enbarî, Hirî, İslâm'ın doğuşunda Mekkî, hicretten sonra ise Medenî isimlerini alan yazı geometrik, dik ve köşeli bir biçimde siyah mürekkeple noktasız ve harekesiz biçimde deri parşömen üstüne yazılmıştır.[112] Yazı tarzının şekillenmesinde yazının kullanım sahası ve birbirinden farklı yazı malzemelerinin tercih edilmesi gibi hususlar etkili olmuştur. Daha çok sert köşeli anatomiye sahip harfler; taş üzerindeki kitabeler, parşömene yazılan mühim belgeler ve özellikle Mushaf yazımı üzerine tercih edilmiştir. Yumuşak, kavisli hatların bulunduğu karakterdeki harfler ise fazla itinadan ziyade sürat isteyen, papirüs gibi malzemelerin kullanıldığı günlük yazışmalarda tercih edilmekteydi. İlk dönemde sanat

[108] Fatih Özkafa, "Bir Medeniyet Sembolü Olarak Hat Sanatı", **HECE**, Özel Sayı: 26, s. 590.
[109] Turan Koç, **İslâm Estetiği**, İSAM yayınları, İstanbul 2021, s. 148.
[110] Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı,** İnsan Yayınları, İstanbul 2019, s. 15.
[111] Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Alfa Basım, İstanbul 2018, s. 167.
[112] Derman, "HAT", **TDVİA.**, c.16 s. 428.

niteliği taşımaktan uzak olan yumuşak ve kavisli karakterdeki ikinci tarz, merkez ve taşrada genişleyen devlet teşkilatında kullanımı arttıkça önem kazanmıştır.[113]

Daha çok Kur'ân-ı Kerîm yazımında tercih edilen düz hatlı ve keskin köşeli harflerin kullanıldığı yazı tarzı, Şam'da ve en nihayetinde Hz. Ali'nin halifeliği döneminde devletin baş şehri olan Kûfe'den ilhamını alarak Kûfi adını almıştır.[114]

Kûfî yazı, Hz. Peygamber'in kâtiplerinin Kur'ân-ı Kerim'i yazarken kullandığı yazı türü olarak halifeler devrinde ve ardından Emevîler devrinde tercih edilen yazı türü olmuştur. Emevîler devrinde Kûfî yazıdan birbirine benzeyen dört yazı daha türemiş ardından Abbâsîler devrinde yazı çeşitleri on ikiye yükselmiştir. Her birine kalem denilen bu yazı türleri kalemü'l celil, kalemu'l sicilat, kalemu'l dibac, kalem-i üsturmar-ı kebir, kalemu's selaseyn, kalemu'l zenbur, kalemu'l mufettah, kalemu'l harem, kalemu'l müdemarat, kalemu'l uhud, kalemu'l kısas ve kalemu'l hırfac'tır. Sonraki dönemlerde ise katipler güzel yazma konusunda birbirleriyle yarışa girmişler bu durumun sonucu olarak zamanla yeni yazı türleri de ortaya çıkmıştır.[115]

Abbâsî halifesi Muktedir-Billah devrinde vezirlik yapan İbn Mukle (ö.940) döneminde ise yazıda büyük bir ilerleme olmuştur. İbn Mukle devrinden evvel kullanılan yazı türleri kalem kalınlığı ve kâğıt genişliği, kullanım sahası gibi özellikler çevresinde şekillenmekteydi.[116] Ölçülü olarak şekillenen bu yazılar mevzun yazı türleri olarak anılagelmiştir. İbn Mukle ise mevzun yazı türlerini değerlendirme ve sınıflandırmaya tabi tutarak mensub hat yani nispetli yazı denilen, yazıdaki şekillerin nizamını ve aralarındaki nisbetleri belirli kaidelere bağlayan bir usûl ortaya koymuştur.[117] İbn Mukle'nin mensub hatları belirlemesi aklâm-ı sitte yani altı kalem denilen yazı türünün şekillenmesinde rol oynamıştır.

İbn Mukle'den sonra ikinci bir hat üstadı olarak kabul edilen sanatkâr ise İbnü'l-Bevvab'tır (ö. 1032). Hayatının büyük bir bölümünü Bağdat'ta geçiren İbnü'l-

[113] Çetin, "İslam Hat San'atının Doğuşu ve Gelişmesi", s. 10-11.
[114] Ali Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 20.
[115] Zeydân, **İslâm Uygarlıkları Tarihi,** s. 636-37.
[116] Abdulkerim Özaydın, "İBN MUKLE", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, TDV Yayınları, İstanbul 1999, c. 20, s. 211.
[117] Nihad M. Çetin, "AKLÂM-I SİTTE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1989, c. 2, s. 277.

Bevvab, İbn Mukle'nin mevzun hatlar arasındaki karakter ve özellikleri benzer olanları sınıflandırması ve harflerin daire esasına göre geometrik nisbetleriyle kaidelerini ortaya koyduğu mensub hatlar üzerinde yoğunlaşmış ve İbn Mukle'nin tespit ettiği estetik kuralları daha ince geometrik nisbetlere bağlayarak üslubunu güzelleştirmiştir. Benzer üslupları belirleyip kalem sayısını sekize indirmesi aklâm-ı sitte'nin oluşumuna büyük bir katkı sağlamış ve yazı üslubu birçok hattatı etkilemiştir.[118]

Aklâm-ı sitte yazıları büyük ölçüde son Abbâsî halifesi Müsta'sım Billah devrinde yaşayan Yâkût el-Müsta'simî (ö.1299) tarafından şekillendirilmiştir. Sarayda halifenin özel ilgisi altında yetişen bu sanatkâr İbn Mukle ve özellikle İbnü'l Bevvab'ın yazıları üzerindeki uzun çalışmalar neticesinde yeni bir üslup meydana getirmiş ve ekol haline gelmiştir.[119] Yâkût hattının ekol[*] olmasındaki önemli bir etken de o vakte kadar düz bir şekilde kesilen kamış kalemin eğimli bir biçimde açılmış olmasıdır. Bu buluşla birlikte yazıdaki harfler ayrı bir güzelliğe kavuşmuş Yâkût'un üslubu kısa bir sürede İslâm dünyasında benimsenip "kıbletü'l-küttab" lakabıyla ününün yayılmasına olanak sağlamıştır. Aklâm-ı sitte'yi öğrettiği altı talebesi kendisiyle birlikte "esatize-i seb'a" yani yedi üstat diye anılan Yâkût'un yazı sanatında yaptığı yenilikler yazıda çığır açmış ve etkisi aklâm-ı sitte'nin altın çağı diye adlandırılacak olan Osmanlı hat ekolünün kurucusu Şeyh Hamdullah'a dek sürmüştür.[120]

[*] Osmanlı, Türk, İstanbul, Yâkût ya da Şeyh Hamdullah ekolü kavramlarını kullanırken bahsedilmesi gereken bir unsur da ekol tabiridir. Hat sanatında yazı türlerinin sanat bakımından çeşitli dereceleri bulunmaktadır. Bunlar kapsam bakımından genelden özele sırasıyla ekol ya da mekteb, kol, üslûb, tarz, tavır, şive, hal olmak üzere yedi çeşittir. Bir yazı başlıca türü, yazanları, zamanları ve muhitleri hususları üzerinden ekol niteliği taşımaktadır. Bu anlamda her bir yazı türü başlı başına ekol niteliği taşımaktadır. Bunun yanında bir sanatkârın yazıya getirdiği yenilikler uzun bir dönem boyunca yazı türünün yanında birçok sanatkârın o sanatçının yolunu takip etmesine imkân sağlayarak ekol haline gelebilir. Arap Kufisi ilk duruma, Şeyh Hamdullah sülüsü tabiri ikincisine örnek verilebilir. Bkz.Yazır, Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli.

[118] Muhittin Serin, "İBNÜ'L-BEVVÂB", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1999, c. 20, s. 534-35.

[119] Muhittin Serin, "YÂKUT el-MUSTA'SIMÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2013, c. 43, s. 291.

[120] a.g.e., s. 292.

2.3. OSMANLI HAT EKOLÜ

İslâmiyet'in doğuşundan itibaren gelişme göstermeye başlayan yazı, aklâm-ı sitte'nin şekillendiği 13. yy.'a gelen süreç içerisinde sanatlı bir şekilde yazılma gayretiyle İslâmiyet'in neşet ettiği Hicaz'dan başlayarak İran, Mısır, Suriye ve Anadolu'yu kapsayan geniş coğrafyada kullanım sahası bulmuştur. İbn Mukle'nin kaidelerini belirlediği yazı türleri İbnü'l Bevvab döneminde estetik bir hal almış en nihayetinde Yâkût devrinde aklâm-ı sittenin klasik ölçü ve kuralları ortaya konmuştur.[121]

İslâmiyet'i kabul ettikleri 9.yy'dan başlayarak Türk devletleri yazı sanatına büyük bir katkıda bulunmuşlardır.[122] Hun, Göktürk, Uygur gibi eski Türk devletlerinden başlayarak Türkler' in zengin el sanatları ve kültür varlığı çeşitli arkeolojik araştırmalar neticesinde ortaya konmuştur. Türkler' in İslâmiyet'i kabulü ve Abbasiler devrinde Orta Asya'dan devşirilen Türk unsurları ile birlikte Türk sanatı İslâmî bir kimlik kazanmıştır.[123] İlk Müslüman Türk devletleri olan Gazneliler ve Karahanlılar devrinde ketebe bulunmayan taş üzerine yazılı eserlerin yanında Irak Selçuklu Devleti'nin son hükümdarı II. Tuğrul'un birçok âlim ve sanatkârı himaye ettiği ve kendisinin de hattat olduğu bilgisine karşılık 10. ve 12. yüzyıllar arasında Türk hattatlığından bahsedebilmek pek mümkün değildir.[124]

Kuruluşunun ardından fetihlerle birlikte toprakları genişleyen Osmanlı Devleti, Anadolu'da siyasi birliğin sağlamasından sonra büyümeye ve gelişmeye devam etmiştir. Kuruluş tarihi olan 1299'dan sonra Anadolu ve Rumeli'de yazının bütün çeşitlerinde tedrici bir genişleme göze çarpmaktadır. Osman ve Orhan Bey döneminde yazıda Selçuklu etkisi söz konusu olurken özellikle sülüs ve celî* sülüste Sultan I. Murad döneminde başlayan ardından II. Murad döneminde Edirne'de inşa edilen Üç

* Çok yüce, ulu, büyük anlamlarına gelen celil kelimesinden gelen bu tabir yazı sanatında yazı türünden ziyade ilgili yazının karakterini ifade etmektedir. Celî yazıların kalem genişliği kullanılagelen yazıdan daha geniş olup levha yazımının yanı sıra asıl kullanım alanı mimari yapılardır. Camilerde yer alan kubbe, kuşak, mihrap yazıları celî kalemlerle yazılmıştır. Sülüs, divânî, ta'lik yazı türleri celî yazının kullanıldığı yaygın yazılardır.

[121] Serin, "OSMANLILAR", **TDVİA.,** c. 33 s. 569.

[122] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, s. 13.

[123] Muhittin Serin, "TÜRKİYE"**, TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2012, c. 41, s. 581.

[124] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, s. 13-14.

Şerefeli Câmi kitabesinde görülen yazılar Selçuklu etkisinin kaybolmaya başladığının işaretleridir.[125]

Orta çağda hanedanlar arasındaki üstünlük mücadelesi sadece inşa edilen saraylar, hükümdarın maiyetindeki ve hizmetindeki kişiler üzerinden değil ilim ve sanat hamiliğinde de kendini göstermekteydi. Hükümdarın yanında yer alan bilginler ve sanatkârlar, sarayın ve hükümdarın itibarını yüceltecek unsurlar arasında yer alırdı.[126] Osmanlı İmparatorluğu'nda da ilim ve sanat faaliyetleri daha çok hükümdarların hamiliğinde saray çevresinde görülmektedir. Fatih Sultan Mehmed devrinde çeşitli bölüklerden meydana gelen ehl-i hiref teşkilatı sanatkârların çalışmalarını yürüttükleri çatı vazifesi görmüştür. II. Bayezid ve ardından Yavuz Sultan Selim devrinde genişleyerek büyüyen bu yapı Kanuni devrinde hat, tezhip, cilt gibi kitap sanatlarının büyük ilerleme gösterdikleri bir yer olmuştur.[127] Fatih devrinde öne çıkan sanatkâr Ali b. Yahyâ es-Sûfî olmuştur. Her tür yazıda üstat olan bu sanatkâr yazıyı babasından talim etmiş özellikle celî sülüs ve müsenna yazılarda ün kazanmıştır. Topkapı sarayı ve Fatih Camii yazıları ile birlikte Ali b. Yahyâ ve babası Yahyâ es-Sûfî celî sülüs yazının gelişiminde önemli bir yere sahiptir.[128] Sultan I. Murad devrinden başlayarak Fatih devrine dek süren yazıdaki gelişmeler 15. yüzyıl sonunda kurulma yoluna girecek olan Türk yazısına hazırlık dönemidir.[129]

2.3.1 Şeyh Hamdullah Ekolü

Osmanlı yazısının gelişip hattın merkezinin İstanbul'a taşınması aşamasında Bursa ve Edirne yanında daha çok Amasya'nın payı vardır. Bu durum iki nedenle açıklanabilir: İlki Amasya'nın şehzâde şehri olması ve şehzâdelerin sancak beyliği sırasında ilim ve sanat muhitlerine yakın olmasının etkisidir. İkincisi ise Sultan II. Bayezid'in desteğiyle Hayreddin Mar'aşi etrafında Celâl Amâsi, Cemal ve Celâlzâde Muhyiddin Amâsî, Şeyh Hamdullah ve oğlu Mustafa Dede gibi Esâtize-i Rum diye anılan Anadolu'nun yedi büyük üstadından oluşan Amasyalı hattatların varlığıdır.

---

[125] a.g.e., s. 26-28.
[126] Halil İnalcık, **Şâir ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme,** Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s. 10.
[127] Serin, "OSMANLILAR", **TDVİA.,** c. 33, s. 569.
[128] Ekrem Hakkı Ayverdi, "ALİ b. YAHYÂ es-SÛFÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1989, c. 2, s. 458.
[129] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 27.

Yâkût-i Rum diye anılan Ahmed Karahisari ve Bursalızâde Şerbetçizâde İbrahim Efendi Amasyalı hattatlar dışındaki yedi ustadan ikisidir.[130]

Amasyalı hattatlar arasında öne çıkan isim Osmanlı hat ekolünün kurucusu olarak kabul edilen Şeyh Hamdullah el-Amâsî (ö.1520)'dir. Şehzâde Bayezid'e hocalık yaptığı Amasya'da tanınmaya başlayan bu sanatkâr bu yıllarda Fâtih Sultan Mehmed'in hususi kütüphanesi için bazı eserler istinsah etmiştir. Sultan II. Bayezid tahta çıkınca daveti üzerine Şeyh ve ailesi İstanbul'a yerleşmiştir. Mushaf yazması için kendisine sarayda meşkhâne, arpalık olarak Üsküdar'da iki köy tahsis edilmiştir.[131] II. Bayezid hükümdarlığı döneminde yazı sanatına büyük önem vermiş, Şeyh yazı yazarken çoğu zaman divitini elinde tutmak, arkasını yastıklarla beslemek suretiyle hocasına hürmet etmiş divanında başköşeyi kendisine vermiştir.[132] Şeyh Hamdullah en olgun eserlerini sarayda görevlendirildikten sonra vermeye başlamıştır. Sultan'ın kendisine incelemesi ve yeni üslup ortaya koymak üzere verdiği Yâkût yazıları üzerine yapmış olduğu uzun çalışmalar kendi üslubunun oluşmasına imkân sağlamıştır.[133] Bu devirden itibaren Şeyh ekolü diye anılan bu tarz ile Osmanlı-Türk hat sanatında Yâkût devri kapanmıştır. Anadolu'nun yedi büyük üstadı arasında yer alan Ahmed Karahisari Kanuni döneminde Yâkût tarzının en nadide örneklerini vermiş olsa da Karahisari'nin yazı anlayışı kendisinde sonra unutulmuş, sanatkârlar daha çok Şeyh vadisinde eser verme gayreti içerisinde olmuşlardır.[134]

Şeyh Hamdullah ekolüyle birlikte aklâm-ı sitte'nin tüm çeşitlerinde büyük bir gelişme görülmüş bu devirden itibaren Mushaf, cüz, murakaa'lar yeni bir anlayışla yazılmıştır. Şeyh'in yazıdaki inkılaplarından biri de Mushaf yazımı üzerine olmuştur. Nesih hattının Şeyh Hamdullah ile birlikte ayrı bir güzelliğe erişmesi ve daha kolay okunabilir hale gelmesi Mushaf yazımında önceden muhakkak, reyhani ve aklâm-ı sitte'nin birlikte tercih edildiği düzen yerine nesih hattının tercih edildiği Mushaf düzenine geçişe olanak sağlamıştır.[135]

---

[130] Serin, "OSMANLILAR", **TDVİA.,** c. 33, s. 569.
[131] Muhittin Serin, "HAMDULLAH EFENDİ, Şeyh", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1997, c. 15, s. 450.
[132] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 35.
[133] Serin, "HAMDULLAH EFENDİ, Şeyh", **TDVİA.,** c.15 s. 451.
[134] Derman, "HAT", **TDVİA,** c.16 s. 429.
[135] Serin, "HAMDULLAH EFENDİ, Şeyh", **TDVİA,** c.15 s. 451.

II. Bayezid'in Amasya'da vali olduğu dönemde Fatih için istinsah ettirdiği kitaplardan başlamak üzere kırk yedi kadar Mushaf, sayısı bini bulan En'âm, evrad, ezkâr ve cüzlerin yanı sıra İstanbul ve Edirne'de yazmış olduğu camii kitabeleri Şeyh'in eserleri arasında yer almaktadır.[136]

2.3.2. Hâfız Osman Ekolü

1642 yılında İstanbul'da doğan Hâfız Osman Efendi, küçük yaşta Köprülüzâde Fâzıl Mustafa Paşa'nın himayesinde Kur'ân-ı Kerîm'i hıfz etmiş ve Derviş Ali Efendi'den yazı meşk etmeye başlamıştır. Hocası yaşlılığından ötürü kendisini talebesi Suyolcuzâde Mustafa Eyyubî Efendi'ye devam etmesini istemiş ve Hâfız Osman on sekiz yaşında kendisinden icazet alarak Derviş Ali üslûbunda aklâm-ı sitteyi öğrenmiştir. Şeyh Hamdullah'ın yolunda ilerleyen ve Şeyh mektebinin iyi bir temsilcisi olan Nefeszâde İsmail Efendi'ye devamla hüsn-i hat eğitimine devam eden Hâfız Osman, Şeyh Hamdullah vadisinde birçok eser vermiştir.[137]

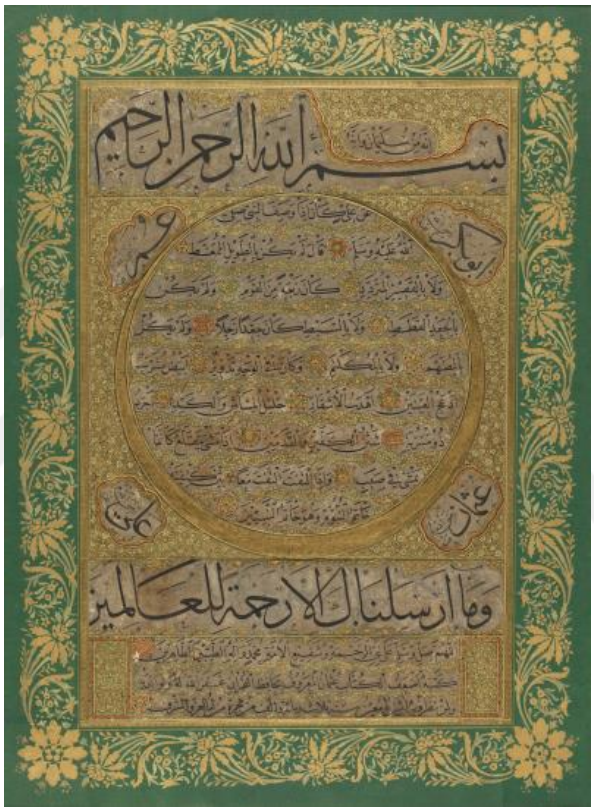
Sultan II. Mustafa'ya ve şehzâdeliği sırasında III. Ahmed'e hüsn-i hat muallimliği yapan Hâfız Osman'a Filibe mansıblığı, daha sonra da arpalığı verilmiştir. Sultan II. Mustafa meşk ettiği sırada hokkasını tutarak hocasına hürmet ve saygı göstermiştir. Bir ders esnasında Sultan'ın "Artık bir Hâfız Osman Efendi yetişmez" demesine karşılık, "Efendimiz gibi hocasına hokka tutan padişahlar geldikçe, daha çok Hâfız Osman'lar yetişir Hünkârım" cevabını verdiği rivayet edilmiştir.[138]

Yirmi yılı aşkın bir süre Şeyh Hamdullah ekolünü takip eden Hâfız Osman Efendi, yazıda yenilikler arayışı içerisinde olmuş h.1090/m.1679 tarihinden itibaren yazısında değişiklik görülmeye başlamıştır. 1679 tarihinden itibaren Şeyh Hamdullah'ın yazısındaki beğendiği harfleri aldığı ve bazı harfleri küçülterek kullandığı görülmüştür. Bu yeni üslûp ile birlikte Hâfız Osman, Şeyh Hamdullah ve Yâkût'un nesihlerinde görülen sıkışıklığı gidermiş, Şeyh'teki kûfî etkisini kaldırmış ve sülüs harflerine canlılık vermiştir [139].

---

[136] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, s. 40-41.
[137] M. Uğur Derman, **Ömrümün Bereketi: 2**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2019, s. 156.
[138] M. Uğur Derman, "HAFIZ OSMAN", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1997, c. 15, s. 99.
[139] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 64-67.

Hâfız Osman'ın hat sanatına getirmiş olduğu bir diğer yenilik de hilye-i şerif metninin ilk kez kendisi tarafından levha halinde yazılmış olmasıdır. (Resim 2) Hilye kelimesi Osmanlı kültüründe Hz. Peygamber'in vasıflarını ve bu vasıflardan meydana getirilen kitap ve levhaları ifade etmek için kullanılmıştır.[140] Müslümanlar arasında putlaştırılma ihtimaline karşılık Resûlullah'ın resminin çizilmesinden kaçınılmış, görenlerin tariflerinden faydalanarak Hz. Peygamber'i hilyesinden tanıyarak anlatma yolu tercih edilmiştir.



Şekil 2. Hâfız Osman tarafından meydana getirilen Hilye-i Şerif Formu h.1103 / m.1691-1692[141]

Müslümanlar arasında bir hürmet nişanesi olarak göğüs cebinde taşınmak üzere nesih hatla yazılan hilye metni, Hâfız Osman tarafından genelde başmakam ve ayet

[140] M. İzzet Uzun, "HİLYE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1998, c. 18, s. 44-47.
[141] https://ketebe.org/eser/5242?ref=artist&id=323. (07.06.2021)

kısmında sülüs, göbek ve koltuk kısmında nesih yazı türleri olmak üzere levha halinde yazılmıştır.[142]

Yedikuleli Seyyid Abdullah (ö.1731), II. Derviş Ali (ö.1716), II. Hasan Üsküdarî (ö.1732), Derviş Mehmed Kevkeb (ö.1717), Rodosîzâde Abdullah (ö.1705), Bursalı Mehmed (ö.1740) isimleri olmak üzere 50'ye yakın talebesi[143] olan Hâfız Osman Efendi, aklâm-ı sitte yazıda birçok murakka, levha, en'âm, delâilü-l hayrât ve 25 Mushaf-ı Şerif yazmış, ortaya koyduğu yeni üslûp ile yazıda çığır açmış dönemindeki hattatların yanı sıra sanatı ile asırlar boyunca etkisini sürdürmüştür.[144]

2.3.3. Mustafa Râkım Ekolü

1758 yılında Ünye'de doğan Mustafa Râkım, kendisi gibi hattat olan ağabeyi İsmail Zühdü Efendi'den sülüs ve nesih yazılarını meşk ederek on iki yaşında icazet aldı. Sanata olan kabiliyetiyle kısa sürede sanatını ilerletti ve ismi saray çevresinde anılır hale geldi. Yaptığı bir resmi beğenen III. Selim kendi resminin de yapılmasını istedi. Padişahın resmini yapan Râkım Efendi'ye müderrislik payesi verildi. Ardından sikke-i hümâyun ve tuğrakeşliğe tayin edildi. Sultan II. Mahmud döneminde ise Anadolu kazaskerliğine getirildi.[145]

Mustafa Râkım, Hafız Osman ve ağabeyi İsmail Zühdî'nin sülüs harflerinden ilham alarak celî sülüs yazıda yaptığı yeniliklerle ekol haline gelmiştir. Ali b. Yahyâ es-Sûfî ve Ahmed Karahisârî döneminde ilerleme gösteren celî sülüs yazı Râkım Efendi'ye dek gelinen süreç içerisinde sülüs-nesih yazıya nazaran büyük değişiklikler geçirmemiştir.[146] Sülüs harflerindeki inceliği ve kıvraklığı büyük bir başarıyla celî sülüse tatbik eden sanatkâr, yazı unsurları arasında armoni sağlayarak istif kompozisyonlarında güzellik sağlamıştır.[147] Rakım'ın yazı sahasında yaptığı bir yenilik de padişahlar adına çekilen tuğralar üzerinedir. Harflerin kalem hakkını

[142] M. Uğur Derman, "HİLYE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1998, c. 18, s. 47-51.
[143] Derman, **Ömrümün Bereketi: 2**, s. 156-57.
[144] Serin, "OSMANLILAR", **TDVİA,** c. 33 s. 571.
[145] Muhittin Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2003, s. 156.
[146] Süleyman Berk, "RÂKIM EFENDİ, Mustafa", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2007, c. 34, s. 428.
[147] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 118.

vermek ve tuğranın kürsü kısmında istifi yeniden düzenlemek suretiyle tuğraları* estetik açıdan üst bir noktaya taşımıştır.[148]



Şekil 3. Mustafa Râkım'ın II. Mahmud için tertip ettiği imza[149]

"ketebehû Mahmud bin Abdülhamid Han"

Mehmed Hâşim, Mehmed Şakir Recâi ve II. Mahmud Mustafa Râkım'ın yetiştirdiği hattatlardandır.[150] II.Mahmud'a hocalığı vefatına dek sürmüş, Sultan'ın hazırladığı yazıları elden geçirip tashih etmiş ve kendisi için özel bir imza istifi hazırlamıştır.[151] (Resim 3) Nakşıdil Sultan Türbesi, Nusretiye Cami kuşak yazıları, İsmail Zühdî Efendi'nin mezartaşı kitabesi başta olmak üzere muhtelif mezartaşı,

*Tuğralar hat sanatında önemli bir yere sahiptir. Oğuzcadaki "tugrag" kelimesinden türeyen tuğra, Oğuz hakanlarından Osmanlı padişahlarına kadar Türk hükümdarlarının "mühür ve imzası" olarak kullanılmıştır. Padişahın tuğrasını çekmekle vazifeli yüksek dereceli memura "nişancı, tuğraî, tevkiî, muvakkî" adı verilir. Daha çok aklâm-ı sitte'nin tevki çeşidiyle çekilen tuğra Mustafa Râkım Efendi'den sonra sanat niteliği öne çıkan bir unsur olmuştur. Nişancılık kaldırıldıktan sonra tuğra çekenlere "tuğrakeş" denilmesi adet olmuştur. Râkım'dan sonra Haşim Efendi, Vahdeti Bey, Sâmi Efendi ve Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey tuğraların latif örneklerini vermişlerdir. Bilhassa Sâmi Efendi'nin II. Abdülhamid tuğrası estetik bakımından tuğralar arasında zirve konumundadır.
Bkz. M. Uğur Derman Padişah tuğralarındaki şekil inkılâbına dair bilinmeyen bazı gerçekler Türk Tarih Kongresi (VIII: 11-15 Ekim 1976: Ankara) Kongreye sunulan bildiriler, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1983, s. 1613-1618

[148] Süleyman Berk, **Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı,** İnkılâb Yayınları, İstanbul 2013, s. 37.

[149] M. Uğur Derman, **Masterpieces of Ottoman Calligraphy,** Sabancı University Sakıp Sabancı Muesum, İstanbul 2004, s. 140.

[150] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** s. 156.

[151] Derman, **Ömrümün Bereketi: 2,** s. 335.

çeşme kitabelerin yanında Topkapı Sarayı, İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde çeşitli yazı türlerinde eserleri yer almaktadır.[152]

2.3.4 Mehmed Şevkî Efendi

Sülüs-nesih yazı türlerinde Şeyh Hamdullah ve Hâfız Osman ekollerinden sonra yazıları mekteb haline gelmiş olan sanatkâr Mehmed Şevkî Efendi'dir. 1829 yılında Kastamonu'da dünyaya gelen Mehmed Şevkî, dayısı Hulûsi Efendi'den yazı meşk ederek 1841 yılında on iki yaşında icâzet aldı. Üstün kabiliyetini fark eden Hulûsi Efendi, kendisini dönemin büyük hattatı Kazasker Mustafa İzzet Efendi'ye (v.1876) götürmeyi istediyse de Şevkî Efendi *"sizden başka hocaya gitmem"* diyerek Hulûsi Efendi'yle yazıya devam etmiştir. Hâfız Osman, Yedikuleli Seyyid Abdullah ve Mustafa Râkım gibi öne çıkmış hattatların yazılarını inceleyerek şahsî üslubunu meydana getirmiş yazı sanatına Şevkî Mektebi'ni kazandırmıştır.[153]

Şevkî Efendi 1848'de Mektûbî-i Seraskerî Odasındaki görevinin yanı sıra 1875'te açılan Menşe-i Küttâb-ı Askerî'ye de yazı hocalığına getirildi. 1887 yılındaki vefatına kadar bu vaziflerini sürdürdü. Bu dönem içerisinde V. Mehmed Reşad'a şehzâdeliği döneminde ve Yıldız Sarayı'nda Şehzâdegân Mektebi'nde Sultan II. Abdülhamid'in şehzâdelerine yazı muallimliğinde bulundu.

Bu görevini kimi yazılarının ketebe kısmında "muallim-i şehzâdegân" ibaresiyle belirtmiştir. (Resim 4) Kendisine 1883 yılında Saniye Sınıf-ı Mütemayizi rütbesi ve üçüncü derece Mecîdî nişanı verilmiştir. Pek çok yetiştirdiği talebe içerisinde Filibeli Arif, Fehmi, Mehmed Hulusî ve Ziyâeddin efendilerle Ferid Bey öne çıkan hattatlardır.[154] Şevkî Efendi celî sülüs türünde örnekler vermesine karşılık sülüs-nesih yazı türlerinde, celî sülüste Mustafa Râkım ekolünü zirveye taşıyan Sâmi Efendi ve Nazif Efendi'yle birlikte 19. Yüzyılın ikinci yarısında sülüs, nesih, celî cülüs, celî ta'lik yazı türlerinin öne çıkan üç temsilcisinden biri olmuştur.[155]

---

[152] Berk, "RÂKIM EFENDİ, Mustafa", **TDVİA,** c.34 s. 429.
[153] M. Uğur Derman, **Mehmed Şevkî Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşkleri,** İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 2010.
[154] M. Uğur Derman, "MEHMED ŞEVKÎ EFENDİ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, Ankara 2003, c. 28, s. 532-33.
[155] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 86.



Şekil 4. Şevkî Efendi'nin imza metni[156]

2.3.5 Yesârî Mehmed Esad, Yesârîzâde Mustafa İzzet ve Ta'lik Ekolü

Sözlükte asma ve iliştirme anlamlarını taşıyan ta'lik sözcüğünden meydana gelen ta'lik hattı aklâm-ı sitte dışında bir yazı türü olarak İran'da geliştirilmiştir. Harflerin askı biçiminde durması bu ismi almasının kaynağıdır. İran kaynaklarında Pehlevî ve Avestaî yazılarının etkisiyle ortaya çıktığı ifade edilmesine karşılık, ta'lik yazı örneklerinin incelenmesinin neticesinde yazının rika ve tevki hatlarının İran'da geçirdiği değişiklikler neticesinde oluştuğu görülmektedir.[157]

Ta'lik yazı girift ve karmaşık çizgilerin fazlaca yer aldığı bir yapıdaydı. Yazıdaki aşırılık 14. yüzyılda nesih hattıyla birleştirilerek ortadan kaldırılmış ve bu yazıdan "ta'likin hükmünü ortadan kaldırma" anlamına gelen nesh-i talik ifadesinden türeyen nesta'lik yazı meydan gelmiştir. Bu yazıyı İranlılar nesta'lik, Araplar hatt-ı Fârisî, Türkler ise ta'lik olarak adlandırmıştır.[158] 17. yüzyılda ta'lik (nesta'lik)* yazıda İranlı hattat Mîr İmâd-i Hasenî-i Seyfi çığır açmış, tarzı tüm İslâm coğrafyasına

* Ta'lik ile nesta'lik hatlarının ayırt edilmesinde ilki için kadim ta'lik, ikincisi içinse ta'lik ifadesi tercih edilmiştir. Metnin kalan kısmında tarafımızca bu yol takip edilecektir.

[156] Derman, **Mehmed Şevkî Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşkleri.**

[157] M. Uğur Derman, "TA'LİK", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2010, c. 39, s. 507.

[158] Ali Alparslan, "NESTA'LİK", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2007, c. 33, s. 11-12.

yayılmıştır. Osmanlılar arasında da Mîr İmâd tesiri görülmüş, 18. yüzyılın sonlarında Mehmed Esad Yesârî ve oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin gayretleriyle imparatorlukta yeni bir ta'lik tarzı meydana gelmiştir.[159]

Sağ tarafı felçli olduğu için sol elini kullanan ve bu sebeple yesârî yani solak adıyla meşhur olan Mehmed Esad Yesârî, İmâd tarzının önemli bir temsilcisi olmuştur. III. Mustafa döneminde Sarây-ı Hümâyun yazı hocası olan sanatkârın 1776 yılından sonraki yazılarında kendi üslûbu ortaya çıkmıştır. Yetiştirdiği öğrencilerden en önemlisi Türk ta'lik ekolünün kurucusu olan Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'dir.[160]

Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi ta'lik yazıyı babası Mehmed Esad Yesârî'den öğrenerek icazet aldı. Yazısını tasdik ve takdir etmek üzere farklı hattatların da imzasının bulunduğu iki icâzetnâme daha bulunmaktadır.[161] Hat sanatındaki başarılarından ötürü birçok vazifede bulunmuştur. Kendisine mollalık, müderrislik, kadılık, kazaskerlik pâyesi, 1839'da fiilen Anadolu kazaskerliği verildi. Bu vazifelerin yanında 1842 yılında Takvîm-i Vekayi'nin basılması için kurulan Takvimhane'nin nâzırlığına getirildi. Bir yıl sonra bu görevinden azledilen hattat 1846'da fiilen Rumeli kazaskerliğine getirildi. 1849 yılında vefat etti.[162]

Yesârîzâde sanat hayatının ilk yıllarında babası tarzında yazarken babasının vefatı olan 1800 yılından sonraki yazılarında kendi sanat anlayışı ortaya çıkmaya başlamaktadır. Yesârî'nin en güzel harflerini seçmiş ve kendi üslûbuyla ta'lik hattında mektep haline gelmiştir.[163] Yesârîzâde'nin tarzı çeşitli yönleriyle İran ekolünden ayrılmaktadır. Harf anatomilerinin farklılıklarının yanında İran ta'likinde harfler arasında sıkışıklık söz konusudur. Yesârîzâde harfleri daha geniş bir biçimde yazmayı tercih etmiştir. Bir diğer farklılık ise İran ekolünde harfler aşağı doğru kayar bir görünüm arz etmektedir. Yesârîzâde ise harfleri yatay bir şekilde yerleştirmiştir. Ayrıca İran ekolünde bazı harfler sola ve aşağıya doğru meyletmektedir. Bu durum yazıda askıda görünüme sebep olmaktadır. Yesârî ve Yesârîzâde'nin yazılarında ise

[159] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 155.
[160] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** s. 292-94.
[161] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 173.
[162] M. Uğur Derman, "MUSTAFA İZZET, Yesârîzâde", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2006, c. 31, s. 307.
[163] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 173.

bu durum nispeten ortadan kalkmıştır.[164] Tüm bu unsurlar Türk ta'lik ekolünün özellikleri arasında sayılmaktadır. Ali Haydar, Hasan Şevkî, Kazasker Mustafa İzzet, Abdülfettah, Kıbrısîzâde İsmail Hakkı, Bursalı Ali Rızâ efendiler talebelerinden öne çıkan hattatlardır.[165]

2.4. OSMANLILAR TARAFINDAN MEYDANA GETİRİLEN YAZI TÜRLERİ

Osmanlıların aklâm-ı sitte yazı türlerine katkılarının yanında kendi geliştirdikleri yazı türleri de bulunmaktadır. Divânî, celî divânî ve rik'a yazıları Osmanlılar tarafından meydana getirilmiş ve çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Bu yazı türlerini özgün kılan husus ise kullanım amaçlarının yanında tıpkı aklâm-ı sitte yazıları gibi hattatlar tarafından sanatlı bir biçimde ele alınıp estetik kaygılarla kaleme alınmasıdır. Bu yönüyle divânî, celî divânî ve rik'a yazıları hüsn-i hat sanatı içerisindeki yazı türleri arasında yer almaktadır.

Osmanlı Devleti'nin resmî yazısı olan divânî; padişah fermanları, menşurları, mühimme ve ahkâm defterleri gibi divânda alınan kararların yazımında tercih edilmiştir. Bu sebepten ötürü de divâna mensup anlamına gelen divânî adı verilmiştir. Divânî yazı türü tevki ve kadim ta'lik yazı türlerinin özelliklerini taşıyan bir yazı türüdür.[166] Alparslan, divânînin aklâm-ı sitte'den etkilendiği hakkındaki görüşe karşılık kadim ta'lik yazı türünün özelliklerini taşıdığı ve divânî ile arasında şekil ve birleşme bakımından benzerlik bulunduğunu ifade etmektedir. Alparslan, bu yazı türünün Fatih devrinden önce kullanıldığını lâkin Fatih'ten önceki döneme ait kayıtların kaybolmasından ötürü meydana çıkış tarihinin bilinmediğini belirtmektedir.[167] Serin ise bu yazı türünün Selçuklular devrinden itibaren kullanıldığını döneme ait divânînin gelişmemiş örneklerini üzerinden ifade etmektedir.[168] Fatih döneminde bugünkü şeklinin usûl ve kaideleri konan divânî yazının divânî kırması ile celî divânî çeşitleri bulunmaktadır. Celî divânî yazı divânî yazının büyüğü manasına gelse de iki yazı türü arasında farklılıklar bulunmaktadır.

---

[164] a.g.e., s. 177.
[165] Derman, "MUSTAFA İZZET, Yesârîzâde", **TDVİA,** c.31 s. 308.
[166] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, s. 323.
[167] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, s. 191.
[168] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** s. 323.

Celî divânî yazıda harfler süslü, daha kıvrımlı, harekelidir ve divânîye göre daha girift bir görünüme sahiptir. Divânî ve celî divânî yazılarının en iyi örnekleri 20. yüzyılda yazılmıştır. Ferid Bey ile Sâmi Efendi; Samî Efendi'nin talebeleri Kâmil Akdik, İsmail Hakkı Altunbezer ve Aziz Efendi; son olarak Hamit Aytaç ve Halim Özyazıcı bu yazı türlerinin en güzel örneklerini vermiştir.[169]

Rik'a sözlükte deri, kâğıt parçası anlamlarına gelmektedir.[170] Divânî harflerinin biraz küçülmesi, sadeleşmesi, kavis ve meyillerinin azaltılması yoluyla daha kolay ve süratli yazma amacıyla geliştirilmiştir. Bâb-ı Âlî rik'ası ve İzzet Efendi rik'ası gibi türleri olan bu yazı Divân-ı Hümâyun'da meydana geldi, Bâb-ı Âlî'de gelişti ve özellikle Tanzimat devrinde tercih edilen bir yazı halini aldı.[171] Kâtipler daha çok Bâb-ı Âlî rik'asını tercih etmişlerdir. İzzet Efendi'nin tarzı daha ziyade sanat statüsünde yer almaktadır. Rik'a dîvân, maliye ve şer'iyye kayıtlarında kullanılan divânî, siyakat ve ta'lik yazılarının dışında tüm devlet dairelerinde kullanılan bir yazı türü olmuştur.[172]

[169] a.g.e., s. 323-27.
[170] İlhan Ayverdi, "RİK'A", Kubbealtı Lügatı Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2011.
[171] Alparslan**, Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 198.
[172] a.g.e., s. 200.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SANAT VE HÜSN-İ HAT

3.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT ANLAYIŞI

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren kurucu kadro köklü değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu değişikliklerin temelinde yeni bir toplum öngörülmekteydi. Osmanlı toplumu, içerisinde birçok dini ve milleti barındıran çok kültürlü bir yapıdaydı. Cumhuriyet devrinde ise değişikliklerin halk nezdinde benimsenmesi için birliğin sağlandığı bir toplumsal yapı kurgulanmalıydı. Bu anlamda vatandaşın da ulus devlet gibi kurgulanması, icat edilmesi gerekiyordu. Amaç, vatandaşın yapılan değişikliklere intibak etmesi ve devlet ideolojisiyle yurttaşlık temelinde bağlılık oluşturması fikri üzerinedir. Bu dönemde atılan adımların izdüşümü sanat üzerinden de izlenebilmektedir. İnkılâplar çeşitli sanat dallarıyla anlatılmaya ve kavratılmaya çalışılmıştır. Böylece sanat sadece estetik kaygıların güdüldüğü bir alan değil toplumun şekillendirilmesinde ideolojik bir araç konumunda yer almaktadır. Cumhuriyet dönemi sanat anlayışı da Cumhuriyet ideolojisi etrafında şekillendirilmeye çalışılmıştır. Çağdaşlaşma söyleminin vurgulandığı Kemalist ulusçuluğun benimsendiği laik bir devlet ve toplum anlayışı sadece siyasî sahada değil sanat alanında da işlenmiştir. Mustafa Kemal onuncu yıl nutkunda:

> *"Şunu da ehemmiyetle tebarüz etmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fıtrî zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu*

mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür."[173]

sözleriyle milli birlik duygusunu sağlamak üzere sanatın önemine dikkat çekmekte ve sanatın desteklemesinin milli ülkü olduğunu vurgulamaktadır. 1934 yılındaki bir demecinde ise:

"Yüksek ve inkılapçı bir kültür seviyesine varmak için önümüzdeki yıllarda daha çok emek vereceğiz. Müsbet bilimlerin temellerine dayanan, güzel sanatları seven, fikir terbiyesinde olduğu kadar beden terbiyesinde de kabiliyeti artmış ve yükselmiş olan erdemli, kudretli ber nesil yetiştirmek, ana siyasamızın açık dileğidir."

ifadeleriyle öngörülen vatandaşın nitelikleri sayılmakta pozitif bilimler temelinde güzel sanatlara ilgiyle yaklaşan bir nesil yetiştirmek devletin temel politikalarından biri olarak kabul edilmektedir.

Yeni devletin sanat anlayışı da yeni bir sanat politikası üzerinden ele alınmaktaydı. Yeni arayışların arandığı yıllarda özellikle resim, müzik, bale, heykel, çok sesli müzik gibi sanat dalları üzerinde durulmuştur.[174] Bu anlayış Mustafa Kemal'in:

"...İnsanlar mütekamil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki, resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fenin icabettirdiği şeyleri yapmaz, itiraf etmelidir ki, o milletin tariki terakkide yeri yoktur."[175]

sözlerinde görülmektir. Mustafa Kemal, resim ve heykeli, bilimle birlikte ele alarak bu sahaları ilerleme yolunun aracısı olarak ele almaktadır.

Devletin 1920 ile 1938 yılları arasındaki sanat anlayışı Mustafa Kemal'in yukarıda da örnekleri verilen sözleri, nutku, hukuksal kararları ve sanat bakışı

[173] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II,** s. 318.
[174] Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, "Sanat ve Devlet İlişkisi", **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi, 1920-1938,** Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2009, s. 1173.
[175] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II,** s. 71.

üzerinden şekillenmekteydi.[176] Bu anlayış doğrultusunda 1920-1938 yılları arasında güzel sanatlar adına birtakım uygulamalar hayata geçirilmiştir.

3.1.1. Resim

Cumhuriyet dönemi resim hareketlerinin temeli Osmanlı İmparatorluğu dönemine uzanmaktadır. İmparatorlukta resim sanatı üzerine gerçekleştirilen adımlar 19. yy.'da belirginleşmeye başlamıştır. Bu yüzyılda Batılılaşma odağında gerçekleştirilen adımlar dönemin resim anlayışının da belirleyicisi olmuştur. 18. yüzyılda Batılı usulde kurulan eğitim kurumları Batı usulü resim faaliyetlerinin başlangıcı niteliğindedir. Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun (1775) ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun (1795) resim yapan sanatçıların yetiştikleri ilk eğitim merkezleridir. Mühendishane'de yetişen ilk önemli ressam Kolağası Hüsnü Yusuf Bey olarak kabul edilir.[177] Tanzimat döneminde birçok alanda görülen reform hareketleri resme de yansıyacaktır. Tanzimat devrinde kurulan yeni eğitim kurumları olan Galatasaray ve Darüşşafaka sultanilerinde resim derslerine de ağırlık verilecektir.[178] 1835 yılında Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya gönderilen subay ve askeri öğrenciler imparatorlukta resim anlayışının belirleyicisi olacaktır. Osmanlı padişahlarının kişisel olarak sanata karşı tutumu da resmin imparatorluk dönemindeki göstergeleri olarak yer alacaktır. Fatih'in Bellini'ye portresini yaptırması ardından II. Mahmud'un portresini çizdirip devlet dairelerine yerleştirmesi, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz döneminde Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin faaliyetleri, Sultan Abdülaziz'in resme karşı özel bir ilgi duyması resmin devlet katında himayesinin karşılığı olarak ortaya çıkmaktadır.

Resim dalında atılan önemli adımlardan biri de Sanâyî-i Nefîse Mektebi'nin kurulmasıdır. Dönem içerisinde modern anlamda kurulan birçok eğitim kurumunun yanında güzel sanatlar alanında adımlar atılmıştır. Sultan Abdülaziz döneminde İstanbul'a getirilen Fransız ressam Guillemet, bir mekteb kurulması adına 1873 yılında hükümete başvurdu. Resmî makamlardan cevap alamamasının ardından öğrenciler

[176] Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, "Atatürk Dönemi Sanat Politikası", **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi, 1920-1938,** Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2009, s. 87.
[177] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s. 51-52.
[178] a.g.e., s. 53.

arasında Türklerin de olduğu daha çok Ermeni çocuklardan oluşan Desen ve Resim Akademisi adıyla özel bir kurum açtı. Guillemet'nin resmî okul açma teklifi Maarif Nâzırı Münif Paşa tarafından ele alınır. Resmin bütün sanatların esası olduğu, ancak yeterli gelişme imkânının oluşmadığı, mimarlığın da doğru bir metotla öğretilmediği ve ehliyetsiz kişilerin elinde kaldığı Münif Paşa'nın Şurâ-yı Devlet'e yazdığı tezkirede yer almaktadır. Münif Paşa ilk olarak resim ve mimarlık alanında bir güzel sanatlar okulu kurulmasını, müdürlük görevi ve resim hocalığına Guillemet'nin, mimarlık hocalığına ise Chinkiria'nın getirilmesini önermiştir. Mekteb-i Sanâyî-i Nefîse-i Şâhâne adıyla derslerin Türkçe yapılması şartının koşulduğu, cinsiyet fark etmeksizin on üç yaşını dolduran talebelerin alınacağı bir mektep kurulması hususunda II. Abdülhamid'in onayı alınacaktır. Ancak Osmanlı-Rus harbinin kritik bir dönemine gelen bu gelişme ve Guillemet'nin bu sırada tifo'ya yakalanıp hayatını kaybetmesinden ötürü ilk teşebbüs sonuca ulaşamayacaktır.[179]

Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümâyun Müdürlüğü sırasındaki girişimleri neticesinde 1882 yılında bir nizamnâme ve ders programı hazırlanarak Mekteb-i Sanâyi-i Nefîse-i Şâhâne ismiyle bir eğitim kurumu açılmıştır. Osman Hamdi Bey'in müdürlüğüne tayin edildiği Sanâyi-i Nefîse'de resim, heykel, mimarlık ve hakkâklık olmak üzere dört sanat dalında eğitim verilmiştir. 1889 yılından itibaren her yıl başarılı öğrenciler Avrupa'ya devlet bursuyla gönderilmiş ve daha sonra bu öğrencilerin çoğu Sanâyî-i Nefîse'de hoca kadrosunda yer almıştır.[180] Bu gelişmelerin ardından 1908 yılında Şehzâde Abdülmecid Efendi tarafından da desteklenen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. II. Meşrutiyet'in ilânından sonra ise daha fazla öğrenci Avrupa'ya gönderildiği görülmektedir. Çallı İbrâhim, Rûhî ve Hikmet Bey, Avni Lifij, Feyhaman Bey, Nâmık İsmail, Sâmî Bey, Ali Sâmi ve Nazmi Ziya Bey gibi isimler bu dönemde Avrupa'ya giden öğrenciler arasındadır. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle ülkeye dönen bu sanatçılar Çallı kuşağı ya da 1914 kuşağı olarak anılacak ve Türk resminde önemli rol oynamışlardır.[181]

---

[179] Fatma Ürekli, "SANÂYİ-i NEFÎSE MEKTEBİ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2009, c. 36, s. 94.

[180] a.g.e., s. 95.

[181] Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları,** Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2010, s. 512.

1916 yılında ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleriyle Galatasaray Sergileri düzenlenmeye başlamıştır. 1927 yılında 1914 kuşağı başta olmak üzere sanatçıların katıldığı 11. Sergi, Türk resim tarihi açısından önem taşıyan bir sergi olmuştur.[182]

19. yüzyılda resim sanatında asker ressamlar etkin bir biçimde yer almaktaydı. Devlet yönetiminde de büyük bir etkinliğe sahip olan subaylar, yeni siyasal ortamın ve düşüncenin resim sanatındaki temsilcisi olarak yer almaktadırlar.[183] Dönemin öne çıkan sanatçılarından Halil Paşa, Mühendishâne'den; Osman Nuri Paşa, Ahmet Şekür, Hoca Ali Rıza, Diyarbekirli Tahsin, Ahmet Ziya ve Hasan Rıza Harbiye'den mezun olmuş askerler arasındadır.[184]

Sanâyî-i Nefîse Mektebi Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte yeni bir yapıya kavuşmuştur. İlk olarak yabancı hocaların yerini Türk öğretmenleri almış 1924'te ise yeni bir yönetmelik hazırlanmıştır. 1927 yılında ise Ressam Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde okul yeni bir teşkilâta kavuşturularak Güzel Sanatlar Akademisi'ne çevrilmiştir.[185] 1929 yılında ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adıyla Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu kurulmuştur. 1933 yılında ise D grubu adıyla yeni birlik daha kurulmuştur. D grubu üyeleri, Müstakiller ile birlikte çağdaş sanat akımlarının öncüsü olmuştur.[186] Cumhuriyet'in kuruluşun onuncu yılı olan 1933'te Akademi müdürü Namık İsmail, "Güzel San'atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lâyihaları Esbabı Mucibe Raporu" başlığıyla ilgili bakanlığa sunduğu raporda, ülkede ulus bütünlüğünün sağlanması için kültür inkılâbının yapılması gerektiğini belirtmektedir. Raporda kültürün temel yapı taşı olan güzel sanatların mevcut durumunun ulusal bir nitelik taşımaktan uzak olduğunu vurgularken, çözüm olarak güzel sanatlar ile sistemli bir biçimde güzel sanatlarla ilgilenilmesini önermektedir.[187] Namık İsmail, Güzel Sanatların sanatçılara iş bulunmasını, sanat işlerinin yabancılar yerine Türk sanatçılara yaptırılması, gerçekleştirilen inkılâpların topluma yayılması için sanatçılardan faydalanılması,

[182] Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** s. 159.
[183] a.g.e., s. 55.
[184] a.g.e., s. 60.
[185] Ürekli, "SANÂYİ-i NEFÎSE MEKTEBİ", **TDVİA,** c.36, s. 96.
[186] Uluskan, Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları, s. 528.
[187] Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** s. 185-86.

büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ülkenin her köşesine götürülerek resim ve heykel zevkinin topluma yerleştirilmesini aynı raporda önermekteydi.[188]

Cumhuriyet dönemi ressamları, Kemalist ideolojinin beklentileriyle uzlaşmacı bir konumda yer alarak kişisel sanat anlayışlarından feragat edecek bir biçimde sanata dair fikirlerini uzlaşmacı bir tutumla ifade ederek eserlerinde milli konuları işlemişlerdir.[189]

3.1.2. Mimari

Cumhuriyet döneminde ulus devlet *inşası* mimarî yapılarda da görülmektedir. Mimari de modernleşme çabaları Cumhuriyet öncesinde görülmeye başlamıştır. Jön Türkler, II. Meşrutiyet'in ardından on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ağırlık kazanan Türk milliyetçiliği fikrinin gelişmesiyle paralel bir biçimde kurum ve binaları modernleştirme çabası içinde olmuştur.[190] Milli Mimarî Rönesansı ya da Birinci Milli Üslup diye adlandırılan bu dönem Osmanlı canlandırmacılığının hâkim olduğu ve 1930'lara kadar etkisini sürdüren bir dönem özelliğini taşımaktadır. Bu devirdeki yapılar Klasik Osmanlı mimarisinin dekoratif unsurları ile yeni inşaat tekniklerinin sentezinden meydana gelmektedir.[191] Kemalist ideolojinin temellerini atan Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars sentezine uygun bir biçimde meydana getirilen bu yapılar, kubbeler ve tezyînî unsurlar gibi dış yapısıyla *milli kültürü*, betonarme ve çelikten meydana gelen temeli ile *Batı medeniyeti tekniği* bileşkesi şeklinde inşa edilmekteydi.[192] Geçmişin reddinin net bir şekilde ortaya konduğu yirmili yılların sonuna kadar bu formun devam ettirilmesini mümkün kılan unsur, mimari de tercih edilen üslubun İslâm ya da imparatorluğa değil Türklükle ilgili çağrışımlarda bulunmuş olmasıdır.[193] 1930'lı yıllardan itibaren Cumhuriyet rejiminin "Batı" ve "laik" bir kültür politikasını benimsemesiyle beraber Osmanlı mimarisini anımsatacak

---

[188] a.g.e., s. 159.
[189] Bengü Dikmen Aydın, "İnkılabı Nakşedecek Resimler": Modern Türkiye'de Sanat Alanı Ve Siyaset (1923-1945), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016, s. 332.
[190] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası,** Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 47.
[191] a.g.e., s. 31.
[192] Seyfi Başkan, "Erken Cumhuriyet Döneminde Milli Mimarlık", **95. Yılında Türkiye Cumhuriyeti'nde Siyasi, Sosyal ve Ekonomik Hayat (1918-1938)**, Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2020, c. 1, (s. 337-413).
[193] Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, s. 34.

herhangi bir unsurun yer alması Cumhuriyet mimarları için tercih edilebilir bir seçenek olmaktan çıkacaktır. Yeni Mimari adıyla anılan bu dönemde Osmanlı canlandırmacılığı üslubuyla inşa edilen yapılar yerine Avrupa modernizminin etkisi altında bezemelerin olmadığı, kübik kompozisyonlar şeklindeki yapılar tercih edilmiştir.[194] İttihat ve Terakki döneminin Osmanlı canlandırmacılığı ve Cumhuriyet dönemi modernist anlayışı imparatorluk dönemi Ermeni, Rum, Levanten ve Avrupalı mimarların eseri olan eklektik ve kozmopolit yapıdaki mimarisine karşı ilki Osmanlı'nın klâsik dönemi ilkelerine dönerek ikincisiyse bütünüyle reddecek bir mimari anlayışı ortaya konmuştur.[195] Dönemler arasındaki mimarî farklılık "Mimar"* dergisinde 1933 yılında yayımlanan "Cumhuriyetin on senelik san'at hayatı" başlıklı yazıda şu sözlerle ifade edilmekteydi:

> *"...Türk sanatkârlarının sanat kabiliyetlerinden şüphe eden veya sanat kabiliyetlerine itimat edemiyen son padişahlar Türk sanat tarihini evvelâ Avrupadan gelen sanatkârların, sonrada Ermeni kalfaların eline teslim ettiler. (...) Meşrutiyetle birlikte ilk Türk mimarı olarak Vedat ve Kemal Beyler meydana çıktılar. Bu suretle Lâle devrinden beri sürüp gelen ecnebi sanat esareti kırılmış oluyordu. İlk defa Türk sanatkârlarının yabancılardan çok daha yüksek olduğunu farkına varılır gibi oldu. Eski Türk sanat eserlerinin kıymeti meydana çıkarıldı. Burada büyük bir hata yapıldı. Türk rönesansı yapacağız diye ortaya atılan iddia Meşrutiyet devrine ve aynı zamanda Osmanlı Türklerinin son devrine ait olmak üzere camiye benzer evler mezarlık taşlarından apartmanlar meydana getirdi. Bu sırada Cumhuriyet doğmuş ilerlemişti. Avrupadan tekrar muallim diye getirilen ecnebiler yeni yapı tekniğini bize öğrettiler. Meşrutiyet devri sanatı ile Cumhuriyet devri sanatı arasında bu ecnebiler yer aldılar. Türk inkılâbının sanat yükünü üzerlerine almak istediler. İkinci bir Orhon ve Lâle devri fırtınası sanat hayatımız*

*Cumhuriyet döneminin ilk mimarlık dergisi olan "Mimar", 1935 yılında dönem içerisindeki dil politikalarının etkisiyle Arapça kökenli Mimar kelimesi yerine "Arkitekt" kelimesi tercih edilerek derginin adı değiştirilecektir.

[194] a.g.e., s. 61.

[195] a.g.e., s. 63-64.

üzerinde esiyordu. Genç Türk sanatkârları bu tehlikeyi sezdiler ve Cumhuriyetin yedinci yılından itibaren meydana çıktılar."[196]

Dönemin mimarî anlayışı Mimar Behçet ve Mimar Bedrettin imzasıyla aynı tarihli sayıda "Türk inkılâp mimarîsi" başlıklı yazıdaki şu sözlerde görünmektedir:

"Türk inkılâp mimarlığı eski Osmanlı mimarlığından başka bir varlık olacaktır. O mimarinin kubbesi, alçılı penceresi, bütün bir şekil ve hayatiyle bir tarih olmuştur. Terakki yolunda geri dönmek yoktur. Durmak bile gerilemek demektir. Eski elemanlar, Selçuk ve Osmanlı motifleri; ötedenberi yapılan tecrübelerden sonra bugünkü zaman için değersiz oldukları görülüyor. Eskiden kuvvet almak faideli olabilir; fakat bugünleri -Orta zaman- lara sürüklemek manasızdır. Eski sanat muhipleri arada sırada bu mimari tarzının (Modernize) edilmesi tecrübesini istiyorlar.

Yüce Türk milleti kıyafette inkılâp yaparken fesi asrileştirmeği düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılâbı yaparken bir takım işaretlerle eskiyi yenileştirmeği düşünmedi. Lâtin harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıkî bir yol üzerinde yürüyorlar."[197]

Dönem içerisindeki kaynaklarda da görüldüğü gibi erken Cumhuriyet dönemi mimarîsi, dönemin siyasî atmosferinin etkisi altında bina edilmiştir.

3.1.3. Heykel

Heykel, daha çok Cumhuriyet dönemiyle birlikte görülmeye başlanan bir sanat dalı olarak ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında heykelde yabancı heykeltıraşların etkisi söz konusudur. Bu durumun ortaya çıkmasında ülkede henüz heykel eğitimi almış heykeltıraşların bulunmaması neden olmuştur. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucular arasında yer alan heykeltıraş Ratip Aşir (Acudoğlu), heykel eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilen ilk Türk heykel

[196] "Cumhuriyetin on senelik san'at hayatı", **Mimar,** c. (1933), s. 263-64.
[197] Mimar Behçet, Mimar Bedrettin, "Türk İnkılâp Mimarîsi", **Mimar**, c. (1933), s. 265-66.

öğrencisi olmuştur.[198] Heykel eğitimine Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin açılışındaki dört sanat dalından biri olarak ilk kez 19. yüzyılın sonunda başlanmıştır. Sanâyî-i Nefîse'nin ilk heykel hocası ise Roma ve Paris'te eğitim alan Yervant Oskan Efendi'dir. Bölümün kurucusu olan ve 1908 yılına kadar bölümde hocalık yapan Yervant Oskan Efendi'nin ilk heykel öğrencisi İhsan Bey'dir (Özsoy). İhsan Bey buradaki eğitiminin ardından Paris'e gitmiş, İstanbul'a döndükten sonra, Oskan Efendi'nin 1908 yılındaki emekliliğinin ardından kurumun heykel hocalığına geçmiştir.[199]

Heykel Kemalist ideolojinin halk tarafından benimsenmesinin önemli bir unsuru olarak Cumhuriyet döneminde varlık gösterir. Mustafa Kemal Paşa 1923 yılında yaptığı konuşmada:

> *"Dünyada mütemeddin, mütereakki ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemehal heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir. Âbidatın şuraya buraya hâtıratı tarihiye olarak rekzinin mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriyyeyi lâyıkiyle tetebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı peygamberin dini İslâmı tesisinden bu ana kadar bin üçyüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti Peygamberin evamiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tariki hakka davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayıki İslâmiye tamamıyle anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaati vicdaniye kuvvetli hadisat ile de teeyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taâbbüdünü farz ve zan etmek âlemi İslâmı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltıraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hâtıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas'dan Erzurum'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesadüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı münhasırdır? Seyahat*

[198] Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** s. 171.
[199] a.g.e., s. 109.

edenler pek âlâ bilirler ki, Mısır'da birçok eâzımın heykelleri vardır. Milletimiz din ve dil gibi kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz. İnsanlar mütekâmil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsafı hakikiyesiyle mütemeddin ve müterakki olmaya lâyıktır ve olacaktır."[200]

sözleriyle heykel yapımını ve heykeltıraş yetiştirmeyi olgunlaşmış ve medeniyet seviyesi yüksek milletlerin niteliği olarak belirtmektedir. Aynı zamanda bu sözleriyle heykel yapımının İslâm'a aykırı olduğu yönündeki görüşlere karşı çıkacaktır.

1926 yılında heykeltıraş Heinrich Krippel ve Pietro Cannonica ülkenin dört bir yanına yerleştirilecek olan Atatürk anıtlarını ve heykellerini yapmak üzere görevlendirilmiştir. İstanbul Sarayburnu Atatürk heykeli ilk anıt olarak 1926'da Krippel tarafından yapılmıştır. Ardından Konya Atatürk heykeli, Ankara Ulus Meydanı Atatürk anıtı, Samsun atlı Atatürk anıtı, Afyonkarahisar Zafer anıtı, Ankara Sümerbank önünde Atatürk anıtı Krippel'ın yaptığı anıtlar arasında yer alırken; Ankara Etnografya Müzesi önünde atlı Atatürk heykeli, İstanbul Taksim Cumhuriyet anıtı, İzmir atlı Atatürk heykeli ise Canonica'nın yaptığı anıtlar arasında yer alır.[201] 1931'de ise ilk kez Türk heykeltıraş Kenan'ın (Yontuç) Çorum ve Edirne Atatürk anıtları, 1932'de Ratip Aşir'in Menemen-Kubilay anıtı, Hadi'nin (Bara) Adana Atatürk anıtı Türk heykeltıraşlarının yapmış olduğu ilk örnekler arasında yer almaktadır.[202]

Cumhuriyet'in ilk on yılı içerisinde Osmanlı canlandırmacılığı örneklerinin yer aldığı meydanlar, mimarî bölümünde de ele alındığı üzere Cumhuriyet meydanlarına dönüştürülmüştür. Halka açık olan alanlarda anıtsal Atatürk heykelleri teşhir edilmiştir. Rejimin figüratif öğeleri olan anıt heykeller binalara kıyasla halk için daha

[200] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II,** s. 70-71.
[201] Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** s. 204-5.
[202] a.g.e., s. 207.

kolay anlaşılan objelerdir. Bu anıtlar hâkim ideolojinin kurulmasında en etkin görsel unsur olarak belirmektedir.[203]

3.1.4. Müzik

Toplumun birçok sahasında olduğu gibi müzik alanında da değişimler meydana gelmekteydi. Müziğin yenileşmesi kavramı ilk olarak Osmanlı modernleşmesinin yaşandığı yıllarda söz konusu olmuştur. Batı musikisi adına atılan adımlar birçok alanda olduğu gibi askerî gelişmelerle paralel düzeyde ilerlemektedir. III. Selim döneminde Avrupa askeri düzeni örnek alınarak meydana getirilen Nizâm-ı Cedîd ordusundaki birliklerin günlük talimi sırasında yürüyüşlerini düzenlemek üzere Avrupa'dan boru ve trampet takımı getirilmiştir. Bu, mehter musikisinden kopuşun ilk emarelerinden biridir. II. Mahmud, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle birlikte bu ordunun bir parçası olan Mehterhâne'yi de kaldırmıştır. İlk Batı musikisi öğretim kurumu olan Muzıka-yı Hümâyun, kaldırılan Mehterhâne yerine kurulur. Bu süreçte Batı musikisinin benimsenmesi Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak yorumlanmaktadır.[204] Batı musikisinin benimsenmesi Tanzimat döneminde görülen şekli Batıcılık gibi tezahür etmekteydi. Batı musikisi henüz tam anlamıyla öğrenilmeden resmî sanat durumuna gelecektir. Bu anlayış doğrultusunda Muzika-yı Hümâyun'un başına genel eğitmen sıfatıyla İtalya'dan Guiseppe Donizetti getirilmiştir. 1828 yılından 1856'ya kadar Donizetti Paşa Muzika-yı Hümâyun'un gerçek kurucusu olmuştur. Paşa ilk önce o yıllarda kullanılan Hamparsum notası yerine Batı notasını öğretmiş daha sonra İtalya'dan yeni sazlar ve eğitmenler getirtmiştir.[205] Bu dönemdeki müzik anlayışı devlet yönetimindeki eski kurumlarla yeni kurumların bir arada bulunduğu ve bunun yansıması olarak sosyal hayatta ikiliğin söz konusu olduğu bir yapıya benzer şekildedir. II. Mahmud Muzika-yı Hümâyun'u kurmasının ardından Batı musikisine ilgi duyuyordu, öte taraftan da Türk musikisini dinlemeye devam ediyordu. Gittiği yerlere hem bandocuları hem de müezzinleri götürüyordu. Türk musikisi padişahın sevdiği, inceliklerine varabildiği, Batı musikisi

[203] Faik Gür, "Erken Cumhuriyette Siyaset, Propaganda, Sanat ve Ulusun İnşası", Akın Evren (Çev.), **Sosyoloji Dergisi**, Sayı (31) , s. 141.
[204] Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, c. 5, s. 1212.
[205] a.g.e., s. 1216.

ise öğrenilmesi, sevilmesi, ulaşılması gerekendi.[206] Tanzimat devrindeki sosyal yaşantının değişimine paralel biçimde Sultan Abdülmecid döneminde müzikte de Batı musikisi büyük bir yer edinmekteydi. Abdülaziz döneminde ise bu durum sınırlandırılmıştır. Abdülaziz'in Batı musikisine karşı mesafeli olması, Abdülmecid dönemini lüks yaşantı neticesinde savurgan bir şekilde harcama yapılması sınırlamanın gerekçeleri arasında yer almaktadır. Bandoculuk ise bu kısıtlamanın dışında kalmıştır. Padişah ordunun gelişmesine büyük önem verdiği için bandoculuk faaliyetlerini desteklemekteydi.[207] II. Abdülhamid ise Abdülaziz'den farklı olarak açık bir şekilde Batı musikisi taraftarıydı. Henüz şehzâdelik döneminde Batı müziğiyle ilgilenmeye başlamış, keman ve piyano dersleri almıştı. II. Abdülhamid döneminde öğretim gruplarının yaygınlaştırılması neticesinde askerî birliklerde yetişen musikişinaslar yeni açılan sivil kurumlarda eğitim verme ve öğrenci yetiştirme imkânı bulmuşlardır. Bu kimselerin yetiştirdikleri musikişinasların büyük bir kısmı Cumhuriyet döneminin ilk musikişinasları arasında yer almıştır.[208]

Müzik alanındaki gelişmeler Meşrutiyet'e dek padişahların kişisel zevkleri ve kararları yönünde şekillenmiştir. II. Meşrutiyet ile birlikte sorumluluk ve yönlendiricilik padişahtan musiki konusundaki uzman kimselere doğru geçmekteydi.[209] Zekaî Dede, Hacı Arif, Şevkî Bey, Tanburî Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Udî Nevres Bey gibi müzisyenlerin ürettiği eserlerle halka ulaşılmıştır.[210] Türk müzik tarihinin ilk ve en önemli resmî kurumu olan Darülelhan 1916 yılında kurulmuştur. İlk olarak millî musiki eserlerinin kaybolmasına karşı korumak üzere tespit ve sınıflandırılması amacıyla kurulan kurum Cumhuriyet'in ilânından sonra Batı musikisi eğitiminin de müfredata dâhil edilmesiyle farklı bir yapıya bürünmüştür.[211]

Cumhuriyet'e giden yolda Ziya Gökalp görüşleri siyasî ve sosyal sahada olduğu kadar müzik alanında da etkili olmaktaydı. Gökalp, klâsik Türk musikisinin esasında Türk olmadığını; Bizans kökenli olup Fârâbî aracılığıyla Arapçaya

[206] a.g.e., s. 1217.
[207] a.g.e., s. 1221-22.
[208] a.g.e., s. 1225.
[209] a.g.e., s. 1233.
[210] Gönül Paçacı Tunçay, "Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul", **Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi,** İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, 2015, c. 7, s. 75.
[211] a.g.e., s. 78.

aktarıldığını yalnızca seçkinlerin arasında rağbet görüp halk seviyesine inemediğini bu sebeple de Müslümanların Doğu musikisinde özgün bir kimlik oluşturamadığını savunur. Klasik musiki Ortodoks, Ermeni ve Yahudiler arasında da kullanıldığı için İslâm musikisi de değildi.[212] Özetle Gökalp'e göre klâsik musiki Türk, İslâm ya da muasır düzeyde bir musiki değildi. Gökalp'e göre millî musiki programı:

> *"Bugün, işte şu üç musikinin karşısındayız: Doğu musikisi, Batı musikisi, Halk musikisi. Acaba, bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre armonize edersek hem millî, hem de Avrupalı bir musikiye mâlik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk Ocakları'nın musiki toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikişinaslarımıza aittir."*[213]

sözleriyle ifade bulmaktaydı. Gökalp hars ve medeniyet kavramları çevresinde millî musikiyi Türk harsının bir parçası olarak halk türkülerinden ve yeni medeniyet sahası olan Batı'nın armonisinden oluşacak şekilde tanımlamıştır. Gökalp'in bu anlayışı ilk olarak Türk Ocakları sonrasında ise Halkevleri'nde verilen eğitimler aracılığıyla Cumhuriyet döneminin hâkim müzik anlayışı olmuştur.[214]

Gökalp'in klâsik Türk musikisi hakkındaki görüşleri Mustafa Kemal'in demeçlerine de yansımıştır. 1929 yılında bir Alman muhabirine verdiği demeçte musiki hususunda şu sözleri söylemekteydi:

> *"-Montesquieu'nün "bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz" sözünü okudum, tasdik*

[212] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları,** s. 58-59.
[213] a.g.e., s. 146-47.
[214] Cem Behar, "Ziya Gökalp ve Türk Musıkisi", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, c. 5, s. 1225.

ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.

Biz garplılara göre şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki; şarkın yegâne anlıyamadığımız bir fenni varsa, o da onun musikiciliğidir. Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir:

-Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakikî musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.

-Bu nağmelerin ıslahiyle terakki ettirilmesi mümkün değil midir?

-Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zamanlar geçti?

-Dört yüz sene kadar geçti.

-Bizim bu kadar beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz."[215]

1924'te yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ve Maarif Vekâleti'ne bağlı olarak kurulan Musiki Mualli Mektebi, Cumhuriyet'in müzik anlayışının ilk resmî adımları olarak görülmektedir. Geleneksel müzik tekke ve zaviyelerin kapatılması kararıyla artık bu tür alanlarda icra edilememiş 1926 yılında ise Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in oluşturduğu Sanâyi-i Nefîse Encümeni kararı gereğince yasaklanmıştır. Bu karar Darülelhan'a iletilerek Türk musiki eğitimi yasaklanır. Kurumun faaliyetleri İcra Heyeti ve Türk Musikisi Tasnif ve Tesbit Heyeti kurulları ile sınırlandırılır. Aynı yıl Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi, radyo yayını yapma hakkına sahip olur ve 1927 yılında yayına başlar.[216] Muzika-yı Hümâyun, 1924 yılında Ankara'ya taşınarak

[215] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt III,** s. 128.
II. Abdülhamid de bu konu hakkında benzer fikirlere sahiptir. "Doğrusu alaturka musikisinden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya. Bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik etti. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış." Bkz. Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma", s. 1223.

[216] Paçacı Tunçay, "Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul", **Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanul Tarihi,** c.7, s. 83.

Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını aldıktan sonra 1933'te bando bölümü Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası, orkestra Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'na dönüştürülecek ve fasıl heyeti de aynı günlerde kaldırılmıştır.[217] Kasım 1934 tarihinde Büyük Millet Meclisi'nin Dördüncü dönem dördüncü toplanma yılını açarken:

> *"Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrıyabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim."*[218]

Şeklindeki konuşmasının ardından radyodan Türk musikisi yayını yasaklanmıştır. Bu durumdan belirli bir süre tek sesli musiki türü olan halk türküleri yayınları da etkilenmiştir.[219]

---

[217] Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma,** c.5, s. 1234.
[218] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt I,** s. 396.
[219] Paçacı Tunçay, "Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul", **Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi,** c. 7, s. 87.

3.2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ HÜSN-İ HAT SANATI

3.2.1 On Dokuzuncu Yüzyılda Hüsn-i Hat

Hat sanatı on dokuzuncu yüzyılda devlet dairelerinden eğitim kurumlarına görünür konumdadır. Hüsn-i hattın bazı çeşitleri ilk olarak sıbyan mekteblerinde çocuklara öğretilmeye çalışılırdı. Bu aşamada, öğrencinin eliyle gözünün yazıdaki güzelliğe aşina olması ve harflerdeki ölçü kavramını başlangıç düzeyinde de olsa kavraması amaçlanmaktaydı. Tanzimat ile birlikte kurulan Rüşdiye ve İdadilerde hüsn-i hat önemli bir ders olarak mevcuttur. Topkapı Sarayı'nın Enderûn-ı Hümâyun, Hasbahçe başta olmak üzere kimi bölümlerinde; Bayezid'deki, Eski Saray'da, Edirne Sarayı'nda, Galata Sarayı'nda Muzıka-i Hümâyûn'da hüsn-i hat dersleri devrin önde gelen hattatları tarafından öğretilmekteydi. Ayrıca Dîvân-ı Hümâyûn'da ve Menşe-i Küttâb-ı Askerî'de ise, yapılan işlerle ilgili yazı türleri meşk edilirdi. Tüm bu eğitim kurumlarının yanında Hüsn-i hattın esas eğitim yöntemi usta-çırak arasında meşk yoluyla özel olarak gerçekleştirilmekteydi.[220]

Hat sanatı bu dönemde büyük bir önem taşımaktaydı. Sarayda yazıya verilen önem padişahların şahsında belirginleşmektedir. II. Mahmud ve ardından tahta çıkan Sultan Abdülmecid hattattı.[221] II. Mahmud celî cülüste çığır açmış Mustafa Râkım Efendi'yle yazısını ilerletmiş, Sultan Abdülmecid ise Râkım'ın muasırı kendine özgü yazı karakteriyle öne çıkan Mahmud Celâleddin Efendi'nin talebesi Mehmed Tahir Efendi ile meşk etmiştir. Ta'lik yazıda ise Yesârî Mehmed Esad Efendi'nin oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi ve talebesi Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin etkisi söz konusu olmaktaydı. Başta Ayasofya Camii'ndeki 7.5m çapındaki levhalar ve yazılarıyla öne çıkan Kazasker Mustafa İzzet Efendi vefat tarihi olan 1876 yılına dek sülüs-nesih, celî sülüs, ta'lik yazı türlerinde verdiği şaheserlerle yazı sanatında önemli bir yere sahiptir.

II. Abdülhamid devrinde ise Kazasker'in talebeleri Şefik Bey, Mushinizâde Seyyid Abdullah Bey, Abdullah Zühdî Efendi, Çarşambalı Arif Efendi, Mehmed İlmî Efendi, yazdıkları Mushaflarla öne çıkan Hasan Rıza Efendi ve Kayışzâde Hafız

[220] M. Uğur Derman, **Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2016, s. 11.
[221] Derman, **Ömrümün Bereketi: 2**, s. 341.

Osman, Efendi Kazasker üslubunun önemli temsilcileri olmuşlardır. Sultan II. Abdülhamid'in şehzâdelerine de hocalık yapan Mehmed Şevkî Efendi sülüs-nesih yazı türünde öne çıkarken talebeleri Bakkal Arif Efendi ve Mehmed Fehmi Efendi ise Şevkî mektebinin önemli temsilcileri olan sanatkârlar arasındadır.[222]

Sâmi Efendi ise celî sülüs ve tuğrada Mustafa Râkım, celî ta'likte ise Yesârîzâde Mustafa İzzet vadisinde yazmayı tercih etmiş, ekol haline gelmiş bu hattatların yazılarında noksan kalan kısımları tamamlamıştır. Bilhassa celî yazılara önem veren Sâmi Efendi, celî sülüs, celî ta'lik ve celî divânî yazılarının en güzel örneklerini vermiştir. İsmi zikredilen bu sanatkârlar arasında Sâmi Efendi, Nazif Efendi ve Mehmed Şevkî Efendi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında hat sanatının en önemli üç temsilcisi olmuştur.

3.2.2. Medresetü'l-Hattâtîn

1894 yılında Sadrazam Ahmed Cevad Paşa tarafından klâsik usulde eğitimin yanında kurumsal düzeyde Tâlim-i Hat adıyla yeni bir eğitim şubesi kuruldu. Şubenin başına Sâmi Efendi getirildiyse de bir yıl sonra Ahmed Cevad Paşa'nın azledilmesiyle kurumun faaliyetleri yarıda kaldı.[223] II. Meşrutiyetten sonra Şeyhülislâm Hayri Efendi'nin Evkâf Nazırlığı esnasında, Hattat Arif Hikmet Bey tarafından yarım kalan resmî eğitim eksikliğini gidermek üzere Medresetü'l-Hattâtîn (Hattatlar Medresesi) açılması teklifi nâzır tarafından kabul edildi. 1914 yılında açılan medresede sülüs, nesih, ta'lik, divânî, celî sülüs, celî ta'lik, celî divânî, rik'a yazı türlerinin yanında tezhip ve cilt dersleri öğretilmekteydi. 1916 yılında ise kûfî yazı ile ebru dersleri de eklenmiştir.[224] Medresetü'l-Hattâtîn 3 Mart 1924'te medreselerin ilgasını da kapsayan Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle isminde yer alan medrese kelimesinden ötürü klasik usulde eğitim veren medreselerden ayırt edilmeyerek kapatılmıştır. Medrese'nin kapatılması tepkiyle karşılanmıştır. İlk olarak Müzeler Müdürü Halil Edhem Bey (Eldem) kuruluşun eski medreselerden farklı görülmemesine tepki göstermiştir. Konu TBMM'de müzakere edilmiş ve meclis görüşmelerinde medresenin daha çok isminin değiştirilmesi üzerinden müzakereler

[222] a.g.e., s. 402.
[223] Derman, **Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında,** s. 11.
[224] a.g.e., s. 20-22.

gerçekleştirilmiştir. Kimi mebuslar kuruluşun Sanâyî-i Nefise'ye bağlanmasını teklif ederken yazı mektebi, hattat mektebi, hattatlar mektebi, hattat medresesi gibi isimlendirmeler tartışılmıştır. Müzakereler neticesinde medrese, Hattat Mektebi adını alarak Maarif Vekâleti bütçesinde yer alacak ve Âsâr-ı Atîka Müzeleri Müdîrliği'ne bağlanarak harf inkılâbına kadar faaliyetlerine devam etmiştir.[225]

1 Kasım 1928'de kabul edilen harf inkılâbı kanunuyla birlikte tekrar kapatılma gerçekleştirilmiştir. Kanun ilân edilmeden evvel henüz mart ayında yeni harflerin kabulü konusundaki söylentiler üzerine her Ramazan ayında düzenlenen sergide ilgili yılda hat eserlerine yer verilmeden tezyini sanatlar üzerine eserler sergilenmekteydi. Kanunun ilânından sonra Mekteb, faaliyetlerine kanunun uygulanması için tanınan Haziran 1929 tarihine kadar devam etmiştir. Müzeler Müdürü Halil Edhem Bey Kurumu tekrar açtırabileceğini bu süre zarfında hocalardan herhangi bir ödenek almadan devam etmelerini rica etmiştir. Mekteb hocaları 1924 yılındaki kapatılma ile tekrar açılma arasındaki sekiz aylık süreye ek olarak bu sefer dört ay daha faaliyetlerine devam etmişlerdir. Sürenin sonunda Mekteb, Şark Tezyînî San'atlar Mektebi adıyla yeniden açılmış ancak hüsn-i hat dersleri kaldırılıp hüsn-i hat hocalarından Kâmil Bey müdürlüğe, İsmail Hakkı Bey müzehhibliğe kaydırılmış, Hulûsi Efendi'yle Ferid ve Hacı Nuri beylerin görevine son verilmiştir. Mekteb, faaliyetlerine 1936 yılına dek bu şekilde devam ederek aynı yıl yeni ders döneminde Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Türk Tezyînî San'atları adıyla varlık göstermiştir. Salah Cimcoz'un Çankaya'da Atatürk'e:

> *"Hat, başlı başına kıymet ifâde eden, muazzam bir san'attır. Benim nazarımda bir Şeyh Hamdullah'la bir Rafael'in farkı yoktur. İkisi de öylesine büyükdür. Bu san'atın önünü kesersek, Avrupa'da mütehassısını da bulamayız."*

şeklindeki sözlerinin üzerine tezhîb, Türk cildçiliği, Türk cild kalıbları îmâli, ebrî ve ahâr, Türk minyatürü, Türk tezyinatı ve çini nakışları, kıymetli taşlar üzerine hâk, Altın

[225] a.g.e., s. 47-51.

varak îmâli, halı nakışları, sedef kakmacılığı, lâke derslerinin yanında Tezyînî Arab yazısı adıyla hüsn-i hat dersinin de öğretilmesine müsaade edilmiştir.[226]



Şekil 5. 1934 yılında İzmir Fuar'ına davet edilen Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'ne ayrılan alan.[227]

Medresetü-l-Hattatin'in faaliyet gösterdiği yıllar içerisinde ilk olarak 1918 yılında on üç kişiye icâzet verildi. Bu isimler arasında Necmeddin Efendi (Okyay) ve ileride hüsn-i hat tarihinde büyük yer edinecek olan Mustafa Halim Efendi (Özyazıcı) öne çıkmaktadır. 1923 yılında ise yirmi talebe icâzet alarak mezun olmuştur. Bu isimler arasında ise Ahmet Süheyl Bey (Ünver) ve hattat Hüseyin Macid Bey (Ayral) yer almaktadır.[228]

[226] a.g.e., s. 61-65.
[227] a.g.e., s. 103. Mektebi temsilen İsmail Hakkı Bey (solda) ve Necmeddin Efendi (sağda) fuarda bulunuyor. Fuar alanında çekilen görüntüde çalışmalar arasında hüsn-i hat eseri yer almamaktadır.
[228] M. Uğur Derman, "MEDRESETÜ'L-HATTÂTÎN", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 341-42.

3.2.3. Cumhuriyet Dönemi Politikaları Işığında Hüsn-i Hat

3.2.3.1. 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu

Osmanlı modernleşmesi bölümünde de incelendiği üzere ıslahat hareketlerinden itibaren başlayan süreç içerisinde devlet kurumları arasında ikili bir yapı gözlenmektedir. Eğitim alanında da bir yandan Mühendishâne, Tıbbiye, Harbiye, rüşdiye, idadiler gibi yeni eğitim kurumları açılırken bir yandan da medreselerde klasik usulde eğitime devam edilecektir. Cumhuriyet döneminde ise laiklik esası üzerinden birliktelik hedeflenecektir. Tevhid-i tedrisat, tevhid-i adalet, tevhid-i meskukat gibi düzenlemelerle "tevhid" vurgusu yapılacaktır.[229] Bu doğrultuda 1 Mart 1924 tarihinde Mustafa Kemal meclis konuşmasında:

> "Milletin ara-yı umumiyesinde tesbit olunan terbiye ve tedrisatın tevhid-i umdesinin bilâ ifate-i an tatbikı lüzumunu müşahede ediyoruz."[230]

sözleriyle eğitimin birliği ilkesinin uygulanmasının elzem olduğunu vurgulayacaktır. Konuşmadan iki gün sonra 3 Mart tarihinde hilafetin ilgasıyla birlikte Tevhid-i Tedrisat Kanunu yürürlüğe girecek kanun kapsamında medreseler Maarif Vekâleti'ne bağlanacaktır. Vekâlet kararın alınmasından kısa bir süre sonra tüm itirazlara rağmen medreseleri kapatacaktır.[231] Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun bu bölüm içerisinde incelenmesi ise kanun kapsamında kapatılan Medresetü'l-Hattâtin'in, isminde önünde "medrese" kelimesini içermesinden ötürü olacaktır.*

3.2.3.2 1927 tarihli Tuğra ve Methiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun

1927 tarihli "Türkiye Cumhuriyeti Dahilinde Bulunan Bilumum Mebanii Resmiye ve Milliye Üzerindeki Tuğra ve Methiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun" kamu kurumlarına ait binalarda Osmanlı saltanatını temsil eden tuğra, arma ve Osmanlı sultanlarına meth içeren kitabelerin kaldırılmasını ve yahut örtülmesini

*Medresetü'l-Hattâtin başlığında konu detaylarıyla ele alınmıştı.

[229] Zafer Toprak, "Gazi Mustafa Kemal ve Kültür Devrimi'nin Başlangıcı: Harf Devrimi 1928", **Cumhuriyet'in Kazanımları,** (s. 75-86), Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2017.

[230] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt I, s. 347.

[231] Kara, Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 1, s. 62.

içermektedir.[232] Bu kanun, ulus devlet inşası sürecinde yeni bir toplum ve yeni vatandaş oluşturma fikrinin aracı olarak yürürlüğe girmekteydi. Kitabeler ve mimarî eserler üzerindeki yazıların kaldırılmasıyla geçmişle bağ koparılarak yeni hafıza alanlarının meydana getirilmesi hedeflenmiştir. Zira mimarî eserler, kitabeler gibi görünür objeler bir şehrin yazılı hafızası konumundadır.[233] Payitaht'ın bulunduğu İstanbul'da kitabeler; camilerin, çeşmelerin, mezarlıkların, devlet dairelerinin ve dahi birçok mimarî yapı üzerinde yer almaktadır. Bu yapılar sadece altında toplanılacak bir çatı değil, mimarisiyle, inşa amacıyla, kitabesiyle, üzerindeki kitabenin içeriği gibi yönleriyle inşa edildiği dönemi, o dönemin tarihini, kültürünü ve sanatını yansıtmaktadır. Tuğralar, kitabeler, camii yazılarının yer aldığı mimarî yapılar hat sanatının en nadide örneklerinin yer aldığı, bulunduğu muhitin tüm sakinlerinin görebildiği açık bir hat müzesi halindedir. Bu yönüyle 1927 tarihli kanun sadece Osmanlı saltanatını temsil eden görsel unsurları değil hüsn-i hat sanatını da etkilemektedir. Kanunla birlikte birçok kitabe ya kapatılmış ya da kazınmıştır. Taşınabilir durumda olanların ise kanuna göre müzeye taşınması öngörülmekteydi.

Kanun uygulamalarıyla ilk akla gelen örnek şu an İstanbul Üniversitesi giriş kapısı olan Bâb-ı Seraskerî'nin (Resim 6) cümle kapısıdır. Bu yapı Sultan Abdülaziz devrinde inşa edilmiş olup kapının üst kısmında Sultan Abdülaziz'in tuğrası hemen altında ise Şefik Bey hattıyla ortada "Dâire-i Umûr-ı Askeriyye", sağında Fetih sûresinin, "Biz sana apaçık bir fetih ihsân ettik."[234] mealindeki ilk ayeti, solunda ise "ve sana Allah, şanlı bir zaferle yardım eder"[235] mealindeki üçüncü ayeti yer almaktadır.

[232] Resmî Gazete, 28/5/1927, Sayı: 1057.
[233] İrvin Cemil Schick, "Şehrin Yok Edilmekte Olan Yazılı Hafızası Kitabeler", Toplumsal Tarih, Sayı (238), s. 24-29.
[234] **Kur'ân-ı Kerîm,** Fetih, 48/1.
[235] **Kur'ân-ı Kerîm,** Fetih, 48/3.



Şekil 6. Bâb-ı Seraskerât 1890[236]

Sol kısımdaki yazının altında Şefik Bey'in ketebesi ve hicrî 1282 yılı yer almaktadır. 1927 yılındaki kanundan sonra tuğra ve kitabe mermer blokla kapatılmış (Resim 7) Dâire-i Umûr-ı Askeriyye yazan kısım İstanbul Üniversitesi yazılı mermerle kapatılmıştır.[*] 1949 yılında Şefik Bey'in yazılarının olduğu kitabe açılmış tuğra ise Fransa'daki "R.F" (Rêpublique Française) kısaltmasından ilhamla oluşturulan T.C. (Türkiye Cumhuriyeti) harfleriyle kapatılmıştır.[237] (Resim 8)

[236] Serasker Kapısı. Beyazıt., https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/99477. (07.06.2021)

[*]Derman, hattat kimliğiyle de öne çıkan dönemin Dâr'ül-fünun emini İsmail Hakkı Bey'in (Baltacıoğlu) etkisiyle kitabe ve tuğranın kaldırılma yerine kapatılma yoluna gidileceğini belirtirken; Berk, İsmail Hakkı Bey'in 1923-1925 yılları arasında rektörlük görevinde olduğunu dolayısıyla 1927 yılında çıkan kanunla kitabenin kapatılması hadisesinde payı olamayacağını belirtmektedir.

Bkz. M. Uğur Derman, "İstanbul'un Osmanlı Devri Kitabeleri", Voyvoda Caddesi Toplantıları, SALT Araştırma, 2006, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/143174.

Bkz.Süleyman Berk, "Bab-ı Seraskerî Üzerindeki Kitâbelerin Serencamı", **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** Sayı (31), s. 105-30.

[237] Edhem Eldem, "Writing Less, Saying More: Calligraphy and Modernisation in the Last Ottoman Century"**, Calligraphy and Architecture in the Muslim World,** Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 465-83.



Şekil 7. Yazıların mermer bloklarla kapatıldığı 1940 tarihli bir görüntü. Margaret Bourke-White for Life[238]



Şekil 8. T.C. kısaltmasıyla kapalı tuğranın 2013 tarihli görüntüsü.

(Kaynak: Yazar arşivi)

[238] Time and Life Picture/Getty Images akt. Eldem, "Writing Less, Saying More: Calligraphy and Modernisation in the Last Ottoman Century", s. 470.

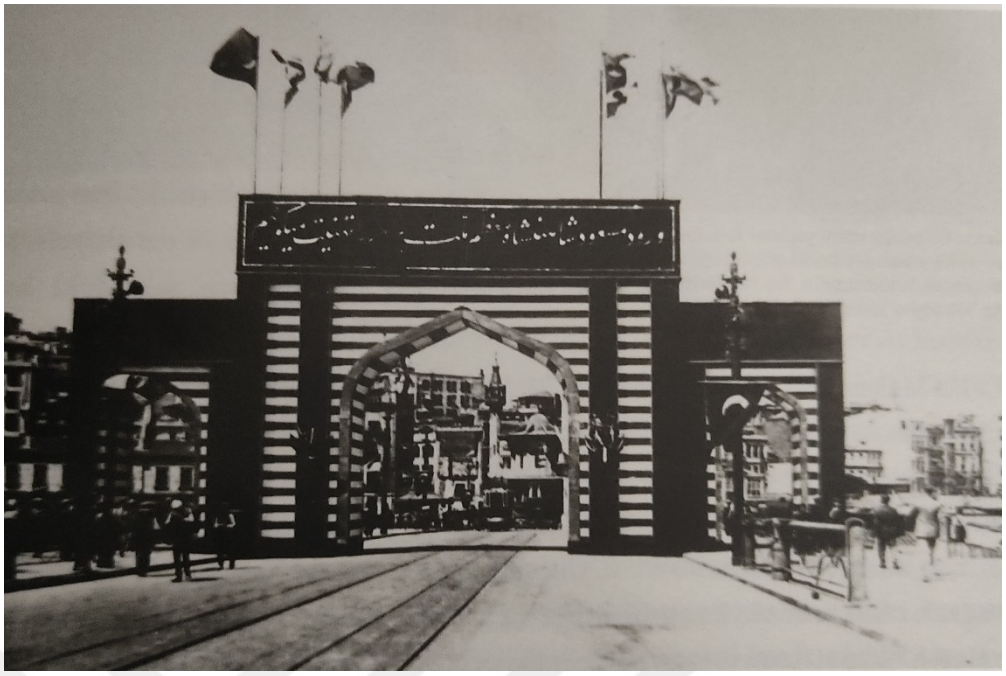
Tuğra, İstanbul 1 Numaralı Yenileme Alanları Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 19.02.2014 tarih ve 1209 sayılı kararı ile restore edilip açılmıştır. (Resim 9)



Şekil 9. İstanbul Üniversitesi Cümle Kapısı 2014[239]

İstanbul Üniversitesi giriş kapısı kapatılmasına karşılık dönemin yöneticilerinin kanun üzerine keyfi uygulamaları neticesinde birçok kitabe kazılma yoluyla silinmiştir. Gülhane Parkı girişinde bulunan tuğra, Tarabya Vilayetler Evi önündeki çeşme kitabesinin tuğrası, Fındıklı Zevkî Kadın Çeşmesi tuğrası, Eyüp Sultan Numune Mektebi kitabe ve tuğrası, Soğukçeşme Askerî Rüşdiye binası tuğrası, Sirkeci Garı kitabe ve tuğrası, Kasımpaşa Cezayirli Hasan Paşa Çeşmesi tuğrası, Haliç Tersanesi Giriş Kapısı kitabe ve tuğrası, Galata Kulesi kitabesi tuğrası, Kadıköy Halid Ağa çeşmesi tuğraları, Üsküdar Toptaşı Askerî Rüşdiye binası tuğrası kanunun yürürlüğe girdiği tarihten itibaren İstanbul'da kazınan kitabe ve tuğralar arasında yer almaktadır.[240] Bu tür uygulamalara bir örnek de Rıza Şah Pehlevî'nin 1934'te Türkiye'yi ziyareti münasebetiyle İstanbul'da Galata köprüsüne kurulan tâkın üzerinde yer alan cel'î ta'lik yazının hattatı olan Necmeddin Efendi'nin Türk hattatı olmasından ötürü yazıya imzasının konulmasına engel olunup imzanın sildirilmesidir. (Resim 10)

[239] https://www.istanbulunsirlari.net/istanbul-universitesinin-kapisi-nereye-bakiyor/ (17.06.2021)
[240] Berk, "Bab-ı Seraskerî Üzerindeki Kitâbelerin Serencamı", s. 105-30.



Şekil 10. Necmeddin Efendi'nin İran Şahı'nı karşılamak üzere yazdığı celî ta'lik yazı.[241]

Benzer bir uygulama da Bursa Ulucamii'nde yer alan Abdülfettah Efendi'nin yazmış olduğu levhanın imza kısmında Sultan Abdülmecid'in adının geçmesinden ötürü sildirilmesidir.[242]

3.2.3.3. 1 Kasım 1928 Harf İnkılâbı

1 Kasım 1928 tarihinde Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun ile birlikte Arap harfleri yerine Latin esasından alınan Türk harfleri kabul ediliyordu. 1928 yılında gerçekleştirilen bu değişikliğin kökenleri Cumhuriyet'in ilânından öncesine dayanmaktadır.

11 ile 13. yüzyıllardan itibaren Arap alfabesi Türk soyundan toplumlar arasında kullanılmaktaydı. Tanzimat sonrasında ise Arap harflerinin kullanımı konusu bazı düşünürler tarafından tartışılmaya açılmıştır. Arap harflerinin ıslahı konusu ilk olarak Münif Paşa tarafında dile getirilmiştir. Münif Paşa 1862 yılında Osmanlı aydınları

[241] Derman, **Ömrümün Bereketi: 2,** s. 183.
[242] a.g.e., s.183

tarafından ilim ve kültürü yayma faaliyetleri üzerine kurulan Osmanlı Cemiyet-i İlmiyyesi'ne sunduğu önergede şu gerekçelerle mevcut yazıyı eleştirmektedir:

a) Dilin imlasında kuralsızlık söz konusudur. Bu durum okumayı alışkanlığa dayandırmaktadır.
b) Arapça, Farsça tamlamalar okumayı daha da güçleştirir.
c) Büyük harf olmaması, cümlelerin izlenmesini güçleştirir.
d) Arap harfler ile baskı yapılması daha zor olur. Harflerin başta, ortada ve sonda ayrı yazılmaları nedeniyle, bir dizgi kasasında yüzden fazla harf gereklidir.[243]

Münif Paşa'nın dilin yapısı ve matbuat işlerine dair yaptığı önermelerin ardından 1869 yılında İran İstanbul büyükelçisi Mirza Melkom Han ile Namık Kemal arasında Hürriyet gazetesinde konu hakkında bir tartışma açılmıştır. Melkom Han Arap harflerinin mevcut durumunun Müslüman çocukların eğitim ve ilerlemesine engel olduğunu belirterek, harflerin arttırılması, harflerin ayrı yazılması ve hareke sisteminin getirilmesi gibi değişikliklerin gerçekleştirilmesini savunmuştur. Namık Kemal cevap olarak okuma zorluğunun Fransızca ve İngilizcede de yaşandığını belirterek mevcut durumun olduğu gibi korunmasını yazmıştır.[244] Bu öneriler dışında Ali Suâvi, Şinasi, Ebüzziyâ Tevfik, Şemseddin Sâmi gibi isimler dönem içerisinde daha çok Arap alfabesinin bünyesi içerisinde çözüm aramışlardır. İkinci Meşrutiyet'in ardından Enver Paşa ise Arap alfabesi bünyesinde sesli harf sayısının az olmasından kaynaklanan okuma güçlüğüne çözüm olarak, harflerin ayrı yazılıp ünlü harflerin belirtildiği bir yazı sistemi meydana getirmiştir. Lâkin bu uygulama uzun ömürlü olmamıştır.[245] Abdullah Cevdet, Hüseyin Cahit ve Celal Nuri gibi isimler ise Arap alfabesinin ıslahı konusunun mümkün olmadığını, Latin harflerinin kabulünün elzem olduğunu öne sürmüşlerdir.[246] Cumhuriyet dönemine gelindiğinde alfabe konusu üzerinde tartışmaların yürütüldüğü bir mesele olarak yarım asrı doldurmuş bulunuyordu. 1 Kasım 1928 tarihine gelindiğinde meclis açılış konuşmasında:

[243] İlber Ortaylı, **Batılılaşma Yolunda,** Merkez Kitap Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 237.
[244] a.g.e., s. 238.
[245] Sadettin Buluç, "Osmanlılar Devrinde Alfabe Tartışmaları", **Harf Devrimi'nin 50. Yılı Sempozyumu,** (s. 45-48), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991.
[246] Ortaylı, **Batılılaşma Yolunda,** s. 239.

"*Aziz arkadaşlarım her şeyden evvel her inkişafın ilk yapı taşı olan meseleye temas etmek isterim. Her vasıtadan evvel büyük Türk milletine onun bütün emeklerini kısır yapan çorak yol haricinde kolay bir okuma yazma anahtarı vermek lâzımdır. Büyük Türk milleti cehaletten az emekle kısa yoldan ancak kendi güzel ve asîl diline kolay uyan böyle bir vasıta ile sıyrılabilir. Bu okuma yazma anahtarı ancak Lâtin esasından alınan Türk alfabesidir. Basit bir tecrübe Lâtin esasından Türk harflerinin, Türk diline ne kadar uygun olduğunu şehirde ve köyde yaşı ilerlemiş Türk evlâtlarının ne kadar kolay okuyup yazdıklarını güneş gibi meydana çıkarmıştır.*

Büyük Millet Meclisi'nin kararıyle Türk harflerinin katiyet ve kanuniyet kazanması, bu memleketin yükselme mücadelesinde başlı başına bir geçit olacaktır…"[247]

sözleriyle yeni harfler kabul edilmekteydi. Bu tarihe dek gelinen süreçte Harf inkılâbı çeşitli yönlerle değerlendirilmelidir. Arap harfleri kullanımının Türk dil yapısına uygun olmadığı ve okumanın zorluğu çevresinde yapılan tartışmaların yanında harf inkılâbı Cumhuriyet'in ulus devlet inşasının da temel taşlarından biri konumundadır. Cumhuriyet ideologlarına göre çağdaşlık Batı dünyasındaydı. Yüzünü Batı'ya doğru çevirmiş bir ülkede toplumun ivme kazanacağı beklentisi hâkimdi. Harf İnkılâbı ise bu yolda atılan adımlar arasında yer alıyordu.[248] Değişikliğin aslî etkisi ise geçmiş ile bağın koparılması konusunda olmakta ve yazı değişimi bu doğrultuda gerçekleştirilmekteydi.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen politikalar içerisinde hat sanatı üzerine en çok tesir eden uygulama Harf inkılâbı olmuştur. Osmanlı toplumunda din ve alfabe bir bütün olarak yer alıyordu. Etkinin en görünür hali sanatı icrâ eden hattatlar üzerinde görülmektedir. Harf inkılâbından evvel birçok hattat ilgili devlet dairesinin kaleme dair pozisyonunda ya da eğitim kurumlarında hat hocası olarak görev alırken değişikliğin ardından birçok hattat görevli olduğu kamu kurumundan ayrılmak durumunda kalmıştır. Maişetini ilgili kurumdaki memuriyeti üzerinden temin eden

[247] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt I,** s. 377.
[248] Zafer Toprak, "Gazi Mustafa Kemal ve Kültür Devrimi'nin Başlangıcı: Harf Devrimi 1928", **Cumhuriyet'in Kazanımları,** Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2017., s. 3.

birçok hattat inkılâbın ardından geçim sıkıntısından ötürü sanatını icra edemez duruma gelmiş farklı meslek dallarına yönelmek durumunda kalmıştır.

Medresetü'l-Hattâtin'in, Hattat Mektebi adıyla açılmasının ardından harf inkılâbı neticesinde ikinci kez kapatılmasına ve Şark Tezyînî San'atlar Mektebi adı altında faaliyet gösterdiğine Medresetü'l-Hattâtîn başlığında değinilmişti. 1936 yılında Mekteb'in Güzel San'atlar Akademisi çatısı altında faaliyet gösterdiği sırada kurumun müdürlüğünde Burhan Toprak bulunmaktaydı. Müdürlüğü sırasında Burhan Toprak'ın:

> *"Ben Akademi'ye müdür olduğum zaman hocalar vazifeyi tatil etmiş, elleri böğürlerinde oturup duruyorlardı. Yani yazı yazmıyorlardı. Kâmil Akdik'ler, İsmail Hakkı Beyler, Necmeddin Efendiler hep yeni harf kanunundan korkarak ellerine kalem almıyorlardı. Korkuları da mahkemeye verilmekti.*
>
> *Sohbette bulunan Safiye Erol söze katılıyor: Affedersiniz Burhan bey, hakları var. Geçen sene üstlerinde 'afiyet olsun, hoş geldiniz' gibi eski harflerle yazılı bulunan kalıpları kullandıkları için kâğıt helvacıları mahkemeye verildi."*[249]

ifadeleri harf inkılâbının üzerinden sekiz yıl geçmesine rağmen hattatlar üzerindeki etkisini göstermektedir.

3.2.3.4. 1934 tarihli Ayasofya Camii'nin Müzeye Dönüştürülmesi Kararı

Dönem içerisindeki uygulamalardan hüsn-i hat eserlerini etkileyen önemli bir olay da Ayasofya Camii'ndeki Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin 7.5 metre çapındaki levhalarının indirilmesi hadisesidir. Kazasker'in levhaları ve kubbe yazısını kaleme almadan evvel 17. Yüzyıl hattatlarından Teknecizâde İbrahim Efendi'nin (Resim 11) yazmış olduğu Lafza-i Celâl, İsm-i Nebi, Hulefâ-yı Râşidin yazılarından oluşan altı adet dörtgen biçiminde levha bulunmaktaydı.[250] Sultan Abdülmecid tahta çıktıktan sonra Ayasofya Camii'nde geniş kapsamlı bir restorasyon başlatılmıştır. Mimar Gaspart Fossati tarafından 1847 yılında caminin restorasyonuna başlanılmış,

[249] Samiha Ayverdi, Mülâkatlar, s. 230. akt. Kara, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 1,** s. 239.
[250] Talip Mert, "Ayasofya Hattatı Kadıasker Mustafa İzzet Efendi", **Ayasofya Müzesi Yıllığı No:14,** Ayasofya Müzesi, İstanbul 2014, s. 281-317.

Teknecizâde'nin yazıları Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından restorasyon sırasında hali hazırda bulunan altı levhaya ek olarak Hz. Hasan, Hz. Hüseyin'in de isminin yer aldığı sekiz levha ve kubbe yazısını olacak şekilde yenilenmiştir. Yazılar belirli bir kalem kalınlığıyla yazıldıktan sonra satrançlama usulüyle büyütülüp ıhlamur ağacından hazırlanan levhalara işlenmiştir.

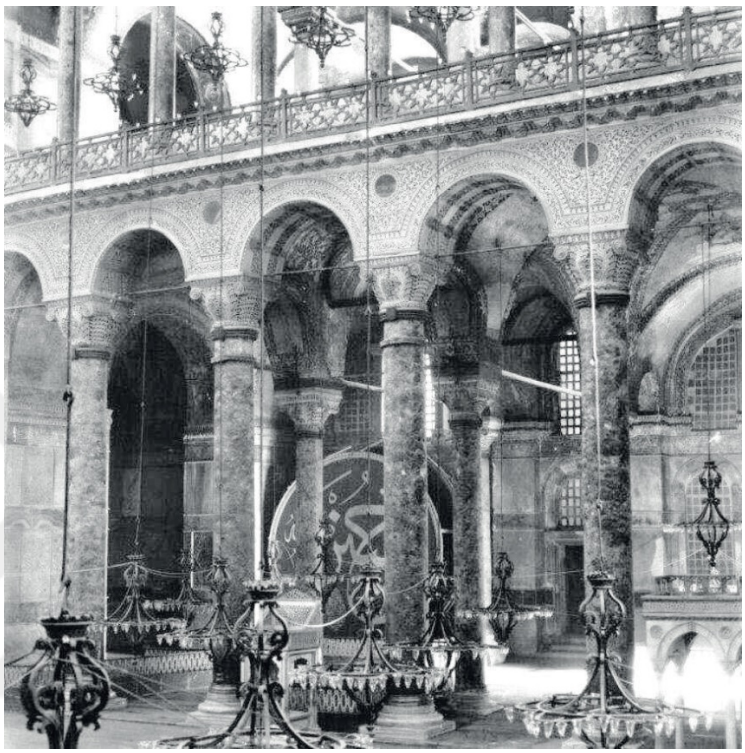


Şekil 11. Teknecizâde İbrahim Efendi levhalarının yer aldığı tasvir Stratford Canning, Victoria Albert, 1809.[251]

Ayasofya Camii 1934 yılında Atatürk'ün isteği doğrultusunda Bakanlar Kurulu kararınca müze konumuna gelmiştir. Dönemin Maarif Vekili Abidin Özmen Ayasofya'nın, Bizans ve Osmanlı eserlerini kapsayacak şekilde müzeye dönüştürülmesi üzerine emir aldığını ve bu hususla ilgili komisyon kurulmasını Asar-ı Atika Müzeleri Müdürü Aziz Ogan'a iletmiştir.[252] Komisyon çalışmalarının ardından

[251] Ahmed Zahid Çelebi, "Ayasofya Büyük Levhalarının Fotoğraf ve Gravürler Üzerinden Geçmişten Günümüze Durumu", **İslam Tetkikleri Dergisi,** c. (11), s. 229.
[252] Erdem Yücel, "Belgelerin Işığı Altında Ayasofya'nın Müze Oluşu İle İlgili Bazı Gerçekler", **Türk Dünyası Araştırmaları,** Sayı (78), s. 186.

24.11.1934 tarihinde imzalanan kararname ile Camiinin müzeye çevrilmesi kararı alınmıştır.[253] Ayasofya'nın müzeye çevrilme kararının ardından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin yazmış olduğu levhalar zemine indirilmiş ve uzun bir süre zeminde kalmıştır. (Resim 12-13)



Şekil 12. Uygulama sonrasında indirilmiş halde sütunlar arasında yer alan Hz. Hüseyin'in isminin yazılı olduğu levha

İndirilme gerekçesi levhaların Sultan Ahmed Camii'ne taşınması fikri olmuştur. İstanbul Müzeleri Genel Müdürü Aziz Ogan, levhaları indirme ve boyutlarından ötürü Sultan Ahmed Camii kapısından içeri almak zor olacağından taşıma işini gerçekleştirecek uzmanlıkta kişiler bulununcaya dek yerlerinde kalmalarını, indirilmesi gerekiyorsa zeminde sergilenmesini Asar-ı Atika Müzeleri'nin 4.2.1935 tarihindeki yazısında Maarif Vekaletine belirtirken, Maarif Vekili Abidin Özmen de ehil kişilerin bulununcaya dek yerlerinde kalmalarının uygun olacağını yanıtlamıştır.[254] Asar-ı Atika Müzeleri'nin 23.2.1935 tarihli yazısında ise indirilen levhaların boyutundan ötürü Ayasofya'ya nazaran iç mekanı daha küçük olan

[253] a.g.e., s. 189.
[254] a.g.e., s. 197.

Sultan Ahmet'in mevcut görüntüsünün bozulacağı görüşüyle Ayasofya'nın zemininde kalması belirtilmiş, Maarif Vekâleti de Ayasofya'nın kilise olduğu kadar cami şekli aldığını belirterek müzeye çevrildikten sonra iki devrinin gösterilmesine dikkat edilmesini ve levhaların zeminde sergilenmesini istemiştir.[255] Bu tarihten itibaren levhalar 1949 yılına dek yaklaşık on beş yıl yerde kalmıştır.



Şekil 13. Kazasker Mustafa İzzet Efendi levhalarının indirilmiş olduğu 1948 tarihli görüntü.[256]

1949 yılında İbnülemin Mahmud Kemal İnal tarafından Müze Müdürü Muzaffer Ramazan Bey'e levhaların tekrar asılması teklif edilmiştir. Müze müdürünün maddi imkânsızlıklar nedeniyle levhaların asılamadığını belirtmesi üzerine Ekrem

[255] a.g.e., s. 198.
[256] Pierre İskender, "Study of Light in Apse of Hagia Sophia", The Byzantine Institute and Dumbarton Oaks Fieldwork Records and Papers, 1948, https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/images/HS.BIA.1734.jpg/view (07.06.2021).

Hakkı Ayverdi ve iş adamı Nazif Çelebi'nin de destekleriyle levhalar tamir edilip tekrardan asılmıştır.[257]

3.2.3.5. Cumhuriyet Dönemi Hattatları

Harf inkılâbı, tuğra ve methiyelerin kaldırılmasına dair kanun, Medresetü'l-Hattâtîn'in ilk kapanışının sebebi olarak tevhid-i tedrisat kanunu yazı sanatına doğrudan etki eden politikalar arasında yer almaktadır. Bu uygulamaların en belirgin etkisi harf inkılâbı başlığında da bahsettiğimiz hat sanatının temsilcisi olan hattatlar üzerinde görülmektedir. Daha çok on dokuzuncu asrın son çeyreğinde dünyaya gelmiş ve Cumhuriyet devrinde yaşamış olan bu sanatkârların terceme-i hâli yazı sanatının yirminci asırdaki ilk yarısı hakkında en doğru bilgiyi vermektedir.*

Bu dönemde yaşayan sanatkârların yazı sanatına dair eğitimleri ve yazıya dair vazifeleri, ilgili politikaların gerçekleştirildiği yılların ardından yaşantılarıyla kıyas edildiğinde gözle görülür farklar gözlemlenmektedir. Bu farklılığı göstermek adına sanatkârların yazı alanındaki eğitimleri ve vazifeleri ele alınmış ve sanatkârların özgeçmişleri vefat tarihine göre verilmiştir.

Ömer Vasfi Efendi (1880-1928)

Aziz Efendi'den ta'lik ve sülüs Kâmil Efendi'den divânî ve sülüs, Sâmi Efendi'den celî sülüs ve celî ta'lik yazılarını öğrenip icâzet aldı. Daha çok celî yazı türünde eserler meydana getiren Ömer Vasfî Efendi bu yazı nev'inde hocası Sâmi Efendi'nin yazı karakterini çok başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Birçok kitabede yazısı bulunan Ömer Efendi babasının vefatı üzerine Hırka-ı Şerif Camii hatipliğine getirildi. Hatiplik yanında çeşitli okullarda hüsn-i hat, Kur'ân, tarih ve coğrafya dersleri gösterdi. Hattat ve Neyzen Mehmed Emin (Yazıcı) Efendi'nin ağabeyidir.[258]

*Bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Son Hattatlar, Maarif Basımevi; M. Uğur Derman, Cumhûriyet devrindeki Türk hat sanatı, içinde: Ömrümün Bereketi: 2, Kubbealtı Neşriyat; Fatih Özkafa, Cumhuriyet döneminde Türk Hat sanatı, içinde: Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

[257] İbnülemin Mahmud Kemal İnal, **Son Hattatlar,** Maarif Basımevi, İstanbul 1955, s. 161.

[258] Ali Alparslan, "Ömer Vasfi Efendi", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2007, c. 34, s. 83-84.

Aziz Efendi (1872-1934)

Trabzon'da doğan Aziz Efendi henüz sıbyan mektebindeyken Filibeli Arif Efendi'den sülüs-nesih yazılarını meşk etmeye başladı. Reisülhattatin Muhsinizade Abdullah Bey'den icâzet aldı. Aynı dönemde Karinâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'den ta'lik meşk ederek bu yazıdan da mezun oldu. Sâmi Efendi'nin yazı meclislerine katılarak celî sülüs ve celî ta'lik yazıda bilgisini derinleştirdi. Aklâm-ı sitte yazı türlerinin yanı sıra ta'lik, rik'a yazan, tuğra çeken Aziz Efendi Özbekler Şeyhi Edhem Efendi'den ebru dersleri de aldı.[259] Dul, yetim, yaşlı ve bakıma muhtaç kimselerin sosyal ve ekonomik haklarını koruma işlerinin yürütüldüğü Meclis-i İdâre-i Emvâl-i Eytâm kitabetinde memuriyete başladı. Başarılarından ötürü aynı daire içerisinde terfi ettirilen Aziz Efendi Medresetü'l Kudat'da hat hocalığı yaptı. Memuriyeti esnasında Rifâî tarikatına intisap etti ve Ümmü Ken'an Dergâhı postnişini Ken'an Rifâî'nin (Büyükaksoy) halkasına dahil olarak kendisinden hilafet aldı.[260] 1920 tarihinde Mısır kralı I. Fuad kendi adına bir Kur'ân-ı Kerîm yazdırmak istedi. Bunun üzerine İstanbul'a elçi gönderildi ve bu vazife için Aziz Efendi Mısır'a davet edildi. İstanbul'un işgal altında olduğu 1922 tarihinde Mısır hükümetinin talebi ve İngiliz Yüksek komiserliğinin izniyle Kurân-ı Kerîm yazmak üzere Aziz Efendi'ye beş ay izin verildi. Bu sürede Mushaf-ı Şerîf'i tamamlayan Aziz Efendi, Mushaf'ın tezhibi de kendisinden istenince izni beş ay daha uzatıldı ve Mushaf-ı Şerif'in tezhibi de kendisince yapıldı.[261] Cumhuriyet'in ilânından sonra görevli olduğu Bâb-ı Meşihat'ın kaldırılmasıyla I. Fuad'ın Mısır'da hat mektebi kurma teklifini kabul ederek Mısır'a yerleşti. Mısır'da açılan iki hat okulunun da müdürlüğü ve hat hocalığı görevlerini yürüttü. Türk hat üslubunu Mısır'a taşıyan sanatkâr burada birçok talebe yetiştirdi.[262] Sağlık problemlerinin ötürü emekliliğini isteyip 1933 yılında İstanbul'a döndü. 1934 yılında vefat eden Aziz Efendi'nin Mısır'da yetiştirdiği talebelerin yanında Türkiye'de aralarında müfessir Elmalılı Hamdi Yazır'ın kardeşi Mahmud Bedreddin Yazır'ın da olduğu birçok sanatkâr yetiştirdi.[263]

---

[259] Muhittin Serin, **Hattat Aziz Efendi,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999, s. 13-16.
[260] a.g.e., s. 18-19.
[261] a.g.e., s. 24-27.
[262] İnal, **Son Hattatlar,** s. 72.
[263] Serin, **Hattat Aziz Efendi,** s. 35-36.

Hulûsi Yazgan (1868-1940)

Sülüs-nesih yazılarını Osman Nuri Efendi'den meşk ederek 1883'te icâzet alan Hulûsi Efendi, bu yazıları Muhsinzâde Abdullah Bey ile ilerletti. Ta'lik yazıyı ilk olarak Karinâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'den meşk edip icâzet aldı. Bu sahada yazısını ilerletmek üzere Çarşambalı Ârif Efendi'ye devam ettiyse de vefatı üzerine Sâmi Efendi'nin talebesi oldu ve kendisinden de ta'lik icazeti aldı.[264] Daha ziyade ta'lik hattı üzere eser veren Hulusi Efendi, Fatih Tabhâne Medresesi'nde hat ve imlâ hocası olarak memuriyete başladı. 1914'te Darüşşafaka yazı muallimliğine tayin edilen sanatkâr dershanelerin kapatılmasının ardından aynı yıl içerisinde şer'î mahkemelere hâkim yetiştirmek üzere şeyhülislâmlığa bağlı olarak kurulan hukuk medresesi olan medresetü'l-Kudat ta'lik hocalığına tayin olarak kurumun kapatılma yılı olan 1924'e kadar bu görevi sürdürdü.



Şekil 14. Büyük Millet Meclisi başkanlık kürsüsünün arkasında bulunan Hulûsi Efendi imzalı Hâkimiyet Milletindir yazılı celî ta'lik levha

1915'te Medresetü'l-Hattâtîn'de hocalığa başlayan Hulûsi Efendi harf inkılâbından sonra hüsn-i hat derslerinin kaldırılmasıyla geçimini sağlamak üzere Halil Edhem Bey'in aracılığıyla türbeler bekçiliği görevine getirildi.[265] Macid Ayral, Mustafa Halim Özyazıcı, Hamid Aytaç, Kemal Batanay, Mahmud Bedreddin Yazır, Hulûsi Efendi'nin öne çıkan talebeleri arasındadır. Levha olarak yazdıklarının yanında

[264] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** s. 307.
[265] a.g.e., s. 308.

kitabelerde de birçok eseri mevuttur. İlk mecliste yer alan "Hakimiyet milletindir" yazılı levha da (Resim 14) Hulûsi Efendi tarafından yazılmıştır.

Kâmil Akdik (1861-1941)

İlk tahsili sırasında yazı hocası Süleyman Efendi'den sülüs-nesih dersleri almaya başlayan Kâmil Efendi, Sâmi Efendi'den sülüs-nesih meşk edip icâzet aldıktan sonra hocasının emekliliği üzerinde Nişân-ı Hümâyun Kalemi mümeyyizliği görevine geldi ve hutut-ı mütenevvia muallimi oldu. 1914 yılında Medresetü'l-Hattâtîn'de sülüs-nesih, Galatasaray Sultanisi rik'a dersleri hocalığı da yaptı. 1915 yılında Reîsülhattâtîn unvanı alan Kâmil Efendi harf inkılâbına dek Hat Mektebi'nde hocalık yaptı. Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde yazı derslerine müsaade edilince vefatına dek burada hocalığına devam etti. 1935, 1940 yıllarında olmak üzere iki kez Mısır'a davet edildi. Bu ziyaretlerinde Mısır'da kurulan İslâm sanatları müzesi bünyesinde yer alan mescidin yazılarını yazdı ve müzedeki yazıları seçiminde yer aldı.[266]

Neyzen Mehmed Emin Yazıcı (1883-1945)

Rüşdiye eğitimi sırasında Çukurcumalı Kadri Efendi'den sülüs-nesih öğrenmeye başlayan sanatkâr hattat ağabeyi Ömer Vasfi Efendi'yle birlikte Hattat Samî Efendi'nin yazı meclislerine katıldı. 1914 yılında Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiye Harita Dairesi hattatlığına getirildi ve bu tarihten itibaren hattatlığı meslek edindi. Özellikle taklit yazılarda mahir olan Emin Efendi, ta'lik hattını da meşk etmeden bakarak geliştirdi.[267] Hüsn-i hatta başladığı yıllarda musiki çalışmalarına başladı. Galata Mevlevîhânesi neyzenleri arasında yer aldı. 1918'de mevlevîhânenin neyzenbaşılığına getirildi ve dede unvanı verildi. Batı müziği notası ve nazariyatı üzerine dersler de alan Emin Dede, Dârülelhan'da Türk musikisi şubesinin 1926 yılındaki lağvına dek ney hocalığını sürdürdü.[268] Emin Dede Efendi'nin sanat seviyesi 19. Yüzyılın meşhur hattat, neyzen ve musikişinası Kazasker Mustafa Efendi'ye eş değer kabul edilmektedir. Ancak yaşadığı yıllarda bu sanatlara karşı ilginin azalmış

[266] M. Uğur Derman, "AKDİK, Kâmil", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1989, c. 2, s. 234-35.
[267] M. Uğur Derman, "YAZICI, Mehmet Emin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2013, c. 43, s. 358.
[268] Nuri Özcan, "YAZICI, Mehmet Emin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2013, c. 43, s. 358-59.

olması Mustafa İzzet Efendi kadar eser üretmesine mâni olmuştur. Müzelerde ve özel koleksiyonlarda eserleri olan hattatın taşa mahkuk sadece celî sülüs türünde bir çeşme kitabesi bulunmaktadır.[269]

İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946)

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin talebesi olan babası Mehmed İlmî Efendi'den sülüs-nesih yazılarını öğrendi. Dîvân-ı Hümâyun Kalemi'nde Sâmi Efendi'den divânî, celî divânî ve celî sülüs yazıları meşk etti. Sâmi Efendi'den tuğra çekmesini de öğrenen İsmail Hakkı Bey tuğrakeşlik ünvânı aldı. Medresetü'l-Hattâtîn'de tuğra ve celî sülüs hocalığı, harf inkılâbından sonra ise Şark Tezyîni San'atlar Mektebi'nde ve ardından Güzel Sanatlar Akademisi'nde tezhip dersleri verdi. Bu süreç içerisinde geçim kaygısından ötürü mahkemelerde bilirkişilik yapmak durumunda kalan sanatkâr 1946 yılında vefat etti.[270]

Nuri Korman (1868-1952)

Zeki Dede'den ta'lik Alâeddin Bey'in talebesi Süleyman Efendi'de sülüs ve nesih meşk etti. Alâeddin Bey'den de ders aldı. Hocasının rahatsızlığı nedeniyle Muhsinzâde Abdullah Bey'e intisap etti ve kendisinden icâzet aldı. Mekteb-i Hamîdî'de II. Meşrutiyet'e kadar aklâm-ı sitte dersleri verdi. Hac farizasından sonra bir buçuk yıl kadar Kahire'de kaldı ve ders verdi. Döndükten sonra Bâb-ı Âli caddesinde dükkân açarak bir süre isteyenlere yazı yazdı.[271] Hasan Rızâ Efendi'nin yerine 1920 yılında Medresetü'l-Hattâtîn'de sülüs-nesih hocası oldu. Harf inkılâbının ardından evini satıp vaktini çiftçilikle geçirdi. Güzel San'atlar Akademisi'nde 1936'dan sonra hat derslerine başlanmasıyla birlikte buraya hoca olarak atandı ve emekli olduğu 1944 yılına kadar burada ders verdi. Henüz çocukluk döneminde musiki dersleri başlayan Hacı Nuri Bey, 1947'de Ankara Radyosu'na davet edilerek bildiği birçok ilahiden bir kısmı notayla tespit edilmiştir.[272]

---

[269] Derman, "YAZICI, Mehmet Emin", **TDVİA,** c.43, s. 358.
[270] M. Uğur Derman, "ALTUNBEZER, İsmail Hakkı", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 1989, c. 2, s. 543-44.
[271] İnal, **Son Hattatlar,** s. 242-44.
[272] Derman, **Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında,** s. 144-46.

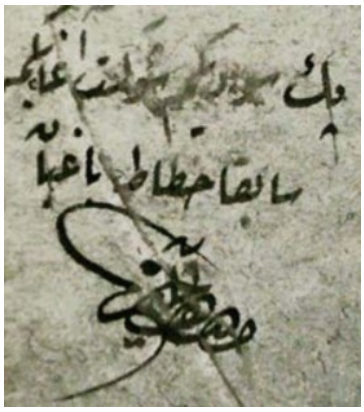
Macid Ayral (1891-1961)

İlk olarak Beylerbeyi Hamidiye Mektebi'nde hat hocası olan Ali Efendi'den ardından Enderûn Mektebi hat hocası olan Ahmed Râkım Efendi'den yazı öğrenmeye başlayan Macid Bey Medresetü'l-Hattâtîn'e girerek Hulûsi Efendi'den ta'lik meşk ederek icâzet aldı. Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den de celî sülüs yazısını ilerletti. 1908 yılında Evkâf Nezâreti bünyesinde memuriyete başladı ve en son İstanbul Polis Müdüriyeti sicil mümeyyizliğinde görevliyken memuriyetten ayrıldı.[273] Bâb-ı Âli caddesinde hattatlık yaptıktan sonra harf inkılâbıyla birlikte Ankara'ya yerleşerek Vilâyet-i Meclis-i Umûmî Başkatipliği görevini yürüttü. Emekliliğinin ardından Irak'dan gelen davet üzerine Bağdat'ta dört yıl hüsn-i hat dersleri verdi. 1959 yılında Türkiye'ye dönen sanatkâr 1961 yılında vefat etti.

Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964)

Yazı sanatı eğitimine ilk olarak Rüşdiye yıllarında Hamid Bey'den rik'a öğrenerek başladı. Ardından Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin Hakk ve Resim Şubesine kaydolan Halim Efendi bir yıllık eğitiminden sonra ayrılarak kendini yazıya vermek üzere Medresetü'l-Hattâtîn'e kaydoldu. Burada, Hasan Rıza ve Kâmil efendilerden aklâm-ı sitte, Hulûsi Efendi'den ta'lik, Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den celî sülüs ve tuğra, Ferid Bey'den divânî ve celî divânî meşk ederek mezun oldu. Mezuniyetin ardından Divân-ı Hümâyun Kalemi'nde çalışmaya başladı.[274] Harf inkılâbının ardından resmî vazifesinden ayrılmak durumunda kalan Halim Efendi, mesleğini icra etmek üzere Mısır'a yerleşmek üzere Mısır Konsolosluğu'na başvurdu lâkin bu talebi gerçekleşmedi. Bunun üzerine hattatlıkla birlikte satın aldığı arazide bağcılık yapıp üzüm yetiştirmeye başladı. Bu yıllarda imza kısmında "sabıkan hattat, hâlen bağban" şeklinde bağcılık yaptığını gösteren (Resim 15-16) eserleri bulunmaktadır.[275] 1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Türk Tezyini San'atlar Şubesi'ne hüsn-i hat muallimliğine getirildi. 1963'te yaş haddinden emekliliğe ayrılan dek bu görevini sürdürdü.[276]

[273] İnal, **Son Hattatlar,** s. 179.
[274] Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** s. 99.
[275] Derman, **Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında,** s. 158-59.
[276] a.g.e., s. 162.





Şekil 15. Halim Efendi'nin bağcılık yaptığını belirttiği yazısı.[277]

Şekil 16. Halim Efendi'nin bağcılık yaptığı yıllara ait bir görüntü [278]

Necmeddin Okyay (1883-1976)

Hasan Talat Bey'den erken yaşta rik'a, divânî, celî divânî yazılarını öğrenerek icâzet alan Necmeddin Efendi, Bakkal Arif Efendi'nin yanında sülüs-nesih yazıyı ilerletti. Özbekler tekkesi şeyhi Edhem Efendi'den ebru sanatı, kâğıt boyama ve aharlama yöntemlerini öğrendi. Ta'lik yazıyı ise Sâmi Efendi'den meşk ederek 1905 yılında ta'lik ertesi yıl da Bakkal Arif Efendi'den sülüs-nesih icâzeti aldı. Bu arada Sultan Abdülaziz'in okçubaşısı Seyfeddin Bey'den kemankeşliği öğrendi. 1907'de babasının vefatı üzerine Yeni Vâlide Camii'nin imamlığına geçti. Bu vazifesini 1947 yılına kadar devam ettirdi. Medresetü'l-Hattâtin'in kuruluş aşamasında hoca olarak davet edilse de yanlışlıkla talebe olarak kaydedildi. Kâmil Efendi'den sülüs hattını, Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den ise celî sülüs meşk edip tuğra çekmeyi öğrendi. Medresetü'l-Hattâtin'deki hocalığı sırasında Necmeddin ebrusu diye anılacak olan çiçekli ebruyu keşfetti.[279] Çok yönlü kişiliği nedeniyle hezarfen olarak anılan Necmeddin Efendi hocası Sâmi Efendi'nin tavsiyesi üzere daha ziyade ta'lik hattı üzerine eser verdi. Güzel Sanatlar Akademisi'nden ayrılırken eski personel kanununa

---

[*] Rik'a hattıyla "Pek sevdiğim Şevket Ağabeyime, Sâbıkan hattat bağban" altında istifli "Mustafa Halim" imzasının yer aldığı yazısı

[277] İsmail Kanbaz, "Behram Paşa'da 'Ketebehû Halîm' İmzası Görmek", **Diyârbekir Dergisi,** Sayı (3), s. 97.

[278] Derman, **Ömrümün Bereketi: 2,** s. 182.

[279] M. Uğur Derman, "OKYAY, Mehmed Necmeddin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** TDV Yayınları, İstanbul 2007, c. 33, s. 343-44.

tabi olduğu için emekli maaşı alamadı. Dönemi Maarif vekili Hasan Ali Yücel'in girişimiyle her ay belirli bir meblağ karşılığında yazılarında birini akademiye vermeye başlamış 1960 yılına kadar 150'nin üzerinde yazısı Akademi'de toplanmıştır. Süheyl Ünver, Muhsin Demironat, Fatma Rikkat Kunt, Feyzullah Dayıgil, Emin Barın, Kerim Silivrili, Nebih, Sâmi ve Sâcit Okyay, Mustafa Düzgünman, Bekir Pekten, Ali Alparslan, Mustafa Uğur Derman Necmeddin Okyay'ın muhtelif sanat dallarında yetiştirdiği sanatkârlar arasında yer almaktadır.[280]

Kemal Batanay (1893-1981),

1893 yılında İstanbul'da doğdu. Karinâbâdlı Hasan Hüsnü Efendi'den ta'lik meşkine başlayan Batanay, hocasının vefatı üzerine Hulusi Efendi'den meşke devam ederek bu yazı türünden 1918 yılında icâzet aldı. Sülüs, nesih ve rik'a hatlarını da Erkan-ı Harbiye Matbaası baş hattatı Sofu Mehmed Efendi'den meşketti. Daha çok ta'lik hattında eserler veren Kemal Batanay, hafızlık ve dini ilimleri tahsil ettikten sonra Birinci Dünya Savaşı'nda İstanbul, Çanakkale ve Bandırma'da yedek subay olarak görev yaptı. İkinci Dünya Savaşı'nda da on dokuz ay görev yaptı. Musikişinaş kimliğiyle de öne çıkan sanatkâr, Hattat Neyzen Mehmet Emin Yazıcı, Hâfız Ahmet Irsoy, Rauf Yekta gibi musikişinaslardan eserler meşk etti ve bu sahada birçok eser meydana getirdi. 1976'da açılan İstanbul Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı'na repertuar hocası olarak tayin edildi, vefatına kadar bu görevi sürdürdü. Oğlu Tanburî Ercüment Batanay başta olmak üzere musikide birçok talebe yetiştirdi.[281] Hasan Çelebi, Muhittin Serin, Savaş Çevik, Yusuf Erzincanî yetiştirdiği sanatkârlar arasındadır.

Hamid Aytaç (1891-1982)

Asıl ismi Şeyh Musa Azmî olan Hamid Bey Diyarbakır'da dünyaya geldi. İlk hat derslerini Büyük Millet Meclisi ilk dönem Diyarbekir mebusu olan Mustafa Akif (Tütenk) Bey'den aldı. Sonrasında askerî rüşdiye ve Diyarbekir İdadisi'nde birçok hocadan istifade etti. İstanbul'a geldikten sonra çok kısa bir süre Nazif Efendi'den ders aldı. Hocasının vefatı üzerine Reisülhattâtîn Kâmil Efendi, Tuğrakeş İsmail Hakkı

[280] a.g.e., s. 345.
[281] Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** s. 316-20.

Bey, Hulusi Efendi ile müzakerelerde bulunarak sanatını ilerletti.[282] Meslek hayatına ilk olarak Gülşen-i Maarif Mektebinde başlayan Şeyh Musa Azmî Bey, Rüsumat Matbaası ve Erkân-ı Harbiye-i Umûmiye Matbaasında hattat olarak çalıştı. Almanya'da bir yıl kadar haritacılık ihtisasının ardından yurda döndükten sonra memuriyeti esnasında geçim sıkıntısı sebebiyle bir yazı yurdu açtı. Dönem içerisinde birden fazla yerde çalışmak memuriyete aykırı sayıldığından Hâmid müstear ismiyle Hattat Hâmid Yazı Yurdu'nu açtı. Harf inkılâbının ardından atölyesini matbaa haline getirerek klişecilik, çinkografi, etiket ve kartvizit basımı gibi işlerle meşgul oldu. Memuriyet hayatından sonra kendini tamamen yazıya adayan sanatkâr, kısa sürede sanat camiasında Hâmid ismiyle yer edindi.[283]

İlk dönem yazılarında Şeyh Musa Azmî, Musa Azmî, Azmî şeklinde imza atarken sonrasında Hamid ya da Diyarbakırlı olduğunu vurgulayacak şekilde "Hâmidü'l-Âmidi" şeklinde imza kullandı. Hamid Bey sanat dolu hayatında verdiği eserler ve yetiştirdiği öğrencilerle hat sanatında müstesna bir yere sahip olmuştur. Birçok Kur'ân cüzü, En'âm, Ya'sin, hilye, kıtanın yanında iki adet Kur'ân-ı Kerîm, muhtelif camii yazıları, mezar taşı kitabesi yazarken, yetişdirdiği sanatkârlar arasında Mustafa Halim Özyazıcı ve Haşim Muhammed el-Bağdadi kendisinden istifade eden isimlerin başında gelmektedir. Hasan Çelebi, Hüseyin Kutlu, Hüseyin Öksüz, Fuat Başar, Hüseyin Gündüz, Hüsrev Subaşı, Savaş Çevik, Talip Mert, Refii Kileci, Yusuf Sezer, Yusuf Erzincani, Muhsin Demirel, Refet Kavukçu, Cemil Bilgiç, Ahmet Fatih Andı öğrencileri arasında yer almaktadır.[284]

[282] M. Hüsrev Subaşı (ed.), **Diyarbakırlı Hattat Hâmid Aytaç,** Diyarbakır Valiliği, Diyarbakır 2013, s. 20.
[283] a.g.e., s. 18-19.
[284] a.g.e., s. 22-25.

SONUÇ

Cumhuriyet döneminde uygulanan adımların doğru biçimde okunabilmesi olayların geniş bir perspektiften ele alınıp, tarihsel arka planın göz önünde bulundurulması yoluyla mümkün olmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ilk olarak devlet sınırları içerisinde yaşanan sorunlara çare aramak adına atılan adımlar, zamanla neden geri kalındığı ve en nihayetinde devletin nasıl kurtarılacağı sorularına çözüm arayışı içerisinde gerçekleştirilmiştir. Islahat, asrîleşme, modernleşme, çağdaşlaşma gibi dönemsel olarak farklı tabirlere konu olan değişim sürecinin sabit kalan yönü, değişim adına yapılanların belirli bir zümrenin tercihi olması yönündedir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci her ne kadar kırılma şeklinde görülse de belirli bir sürekliliğe sahiptir. Cumhuriyet birçok kavramı Osmanlı İslâm geçmişinden miras almıştır. Geçiş sürecindeki süreklilik arz eden unsurlardan biri de Batılılaşma kavramıdır. Batılılaşmanın rengi döneme göre farklılık göstermiş olsa da modernleşme hareketlerinin içerisinde yer almıştır. Batı söylemde her ne kadar amaç değil araç olarak zikredilse de fiili duruma bakıldığında özellikle Cumhuriyet döneminde atılan çağdaşlaşma adımlarının temelinde Batılılaşma kavramı yer almaktadır.

Devletin yönetim biçiminin değişmesi, laik bir devlet anlayışı, dinin kapsam dışında bırakıldığı milliyetçilik anlayışının benimsenmesi geçiş sürecindeki kırılmanın temel fay hatlarını oluşturmaktadır. İnkılâplar Cumhuriyetin ilk on yılı gibi kısa bir sürede anî bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Hızlı değişim sürecinde ulus devlet inşası, Cumhuriyet kadrosunun özellik üzerinde durduğu bir başlık olmuştur. Dönem içerisinde geçmişle bağların koparılması ulus devlet inşası çevresinde yeni bir toplumun kurgulanması yoluyla yapılmaya çalışılmıştır.

Hüsn-i Hat sanatı çalışmada konu edildiği üzere İslâm'ın gelişiyle birlikte inkişaf etmiş yazı, ayrı bir mânâ kazanarak sanat seviyesine yükselmiştir. Kur'ân-ı Kerîm'in nüzulü yazının ayrı bir kıymete haiz olmasını beraberinde getirmiştir. Hattatlar da Allah kelamını en güzel şekilde yazma gayreti içerisinde olmuştur. İslâm coğrafyasının sınırlarının genişlediği ölçüde yazı sanatı da geniş bir coğrafya yayılmış ve yayıldığı bölgelerdeki kullanım amacına göre çeşitlenerek zenginleşmiştir. Sanatın

saray çevresinde kıymet görmesi, sanatkârın hünerini en güzel bir biçimde sergilemesi devletin büyüklüğünün de bir göstergesi olmuştur. Hat sanatı da büyük ölçüde hükümdarın hâmîliğinde gelişme göstermiştir. Osmanlı hükümdarları da yazı ya önem vermiş II. Bayezid döneminde, o güne kadar farklı sanatkârların etkisinde meydana getirilen yazı padişahın istediği doğrultusunda Şeyh Hamdullah eliyle farklı bir üslupla ele alınmış ve Osmanlı Hat Ekolü meydana getirilmiştir. Hâfız Osman, Mustafa Râkım, Mahmud Celaleddin, Mehmed Şevkî Efendi gibi büyük hattatlar; II. Mustafa, II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, II. Abdülhamid dönemlerinde büyük bir kıymete sahip olmuştur. Mushaflar ve levhalar yanında mezar, türbe, çeşme gibi kitabelerde en güzel örnekleri görülen yazı, 19. yüzyılda sadece saray çevresinde değil devlet dairelerine kadar görünür konumdadır. Osmanlılar'ın yazıya verdiği önem oluşturdukları divânî, celî divânî, rik'a yazı türlerinde de görülmektedir.

Cumhuriyet dönemi uygulamalarına bakıldığında yazı sanatına doğrudan bir kanunla ya da maddeyle işaret edilmediği gözlemlenmiştir. 1924 tarihli "Tevhid-i Tedrisat Kanunu", "1927 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Dâhilinde Bulunan Bilumum Mebanii Resmiye ve Milliye Üzerindeki Tuğra ve Methiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun", 1928 tarihli "Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun", 1934 tarihli Ayasofya Camii'nin müzeye dönüştürülmesi kararları yazı sanatına etki eden uygulamalar arasındadır.

Dönem içerisinde alınan kararların hüsn-i hat üzerindeki etkileri üç yönden ele alınmalıdır. İlk olarak hat sanatının Osmanlı İmparatorluğu döneminde iktidarın toplandığı saray çevresinde büyük bir öneme sahip olmasıdır. İkincisi bu sanatın uygulama alanlarıdır. Üçüncüsü ise hüsn-i hattın İslâm sanatı olarak incelenmesidir. Dönem içerisindeki uygulamaların etkisi bu üç unsur ile birlikte dikkate alındığı takdirde kanaatimizce sağlıklı bir okuma gerçekleştirilebilir.

Yazı sanatının saray çevresindeki önemini ele aldığımızda, Osmanlı Hat Ekolü'nü meydana getiren Şeyh Hamdullah'ın kendine has bir üslup geliştirmesi üstün sanatçı kişiliğinin yanında hâmîsi II. Bayezid'in yeni bir üslup oluşturulması isteği doğrultusunda da okunmalıdır. Yine yazıda inkılâp gerçekleştiren Mustafa Râkım'ın II. Mahmud'un hocası olduğu hatırda tutulmalıdır. Mustafa Rakım'ın Sultan adına imza tertip etmesi, padişahın mührü olan tuğrayı estetik kaideler üzerinden ele alması

ve tuğra formunu farklı bir seviyeye taşıması hoca ve talebe bağının yanında yönetici sanatkâr ilişkisinin bir yansımasıdır. Hattat padişahlardan Sultan Abdülmecid, Mustafa Râkım'dan yazı karakteri daha farklı olan Mahmud Celaleddin tarzında yazdığı için, II. Mahmud sonrasında bir dönem yazıda Mahmud Celaleddin yolu tutulmuştur. Bu durum sanatın yönünün belirlenmesinde devlet yöneticilerinin tercih ve kararlarının etkin olmasının önemli bir göstergesidir. Bu bilgiler ışığında ilk olarak Cumhuriyet'in ilânı arefesinde saltanatın kaldırılması yoluyla Osmanlı hanedanına son verilmesi, hat sanatının saray düzeyinde gösterilen ilgi, alakanın bir anda kaybolması anlamına gelmektedir. Hükümdarlara ve hanedan üyelerine henüz küçük yaşlardan itibaren hocalık yapan, saraya ve saray çevresine murakka, levha hazırlayıp Mushaf yazan hattatlar bir anda yaşanan değişim neticesinde olumsuz yönde etkilenmiştir. Bir tarafta devletin lideri konumundaki padişah için tekellüflü bir ketebe hazırlayan Mustafa Râkım Efendi'ni örneği yer alırken, Cumhuriyet dönemindeyse İran Şahı Pehlevi'yi karşılanması için celî ta'lik levha hazırlayan büyük sanatkâr Necmeddin Okyay'ın imzasının, hazırlamış olduğu yazının altından kaldırılmasını görmekteyiz.

Hüsn-i hattın hangi sahalarda kullanıldığı konusu üzerinden bir değerledirme olaylara ışık tutmaktadır. Osmanlı devleti sınırları içerisinde çeşitli yazı türlerinin farklı sahalarda kullanıldığı çalışmamızın içerisinde ele alınmıştır. Divânî, divân kayıtlarında kullanılırken, ta'lik daha çok şer'iyye kayıtlarının tutulmasında tercih edilmiştir. Rik'a ise pratik bir yazı olmasından ötürü devlet dairelerinde tercih edilen bir yazı türüdür. Hüsn-i hat eğitiminin hoca talebe arasında olduğundan bahsedilmişti. Hattatların hayatlarına baktığımızda birçok hattatın henüz sıbyan mektebindeyken yazı başladığını görmekteyiz. Yine biyografileri tahlil edildiği zaman hattatların büyük kısmının ilk olarak devrin büyük sanatkârlarından önce farklı isimlerle çalışmış olmasıdır. Bu durum bize yazı eğitimi veren birçok hattatın olduğunu göstermektedir. Hattat namzeti ilk eğitim düzeyinde bir hocayla belirli aşamaya gelmekte ilerleyen yıllarda ise çoğu zaman devrinin büyük sanatkârlarıyla çalışarak sanatını ilerletmekte ve büyük eserler meydana getirmektedir. Sanatkârların meslek hayatını incelediğimiz vakit çoğu hattatın kaleme dair işlerde memuriyet yapmakta olduğunu görmekteyiz. Bu da hattatların maişetini temin edebilmesine aynı zamanda sanatını icra edebilmesine imkân tanımaktadır.

Bu bilgiler ışığında:

- Hattatların devlet dairelerinde yazıyla ilgili görevlerde bulunduğu,
- Eğitim kurumları ve kamu kurumlarında hat muallimliği görevinde bulunduğu,
- Talebenin arada aracı bir kurum, kuruluş olmadan bire bir meşk aldığı bir klâsik eğitim yönteminin bulunduğu (lakin küçük yaşlarda mahalle mekteblerinde belirli bir düzeyde eğitim aldığı)

sistemleşmiş bir durum söz konusudur. Harf inkılâbı bu yapıya temelden etki eden bir değişiklik olmuştur. Yazının değişmesiyle öncelikle devlet dairelerinde hattat olarak görevde bulunan sanatkârlar işlerinden olmuştur. Değişiklikle birlikte hat eğitimi kamu alanında kesintiye uğramıştır. Meslek olarak bir imkânın kalmaması, her ne kadar eğitimin klasik usulde devam etmesine karşılık küçük yaşta temel düzeyde olan eğitiminde kesilmesi yazı sanatının uzun asırlardır devam eden sürekliliğinin inkıtâya uğramasına sebep olacaktır.

Üçüncü başlık ise hat sanatının bir İslâm sanatı olmasıdır. Hüsn-i hat bölümünün başında da ele alındığı gibi yazının hattat için ya da hat talibi sanatsever bir muhatabı için asıl önemi kalemle yazılanın daha ziyade ilahî kelam ile alakalı olmasıdır. Bu yönüyle bakıldığında hüsn-i hat İslâm medeniyetinin bir parçası olarak varlık göstermektedir. Modernleşme sürecinin Cumhuriyet yıllarını ele aldığımız kısımda da ifade edildiği üzere 1924 sonrası atılan adımların her birinin aynı zamanda din alanıyla bir ilişkisi bulunmaktadır. Ulus devletin inşası üzerine atılan bu adımlarla Osmanlı ve İslâm geçmişinden kopma isteği söz konusudur. Hüsn-i hattın İslâm sanatı olarak imparatorluk sınırları içerisinde varlık göstermesi ise bu duruma karşıtlık meydana getirecektir. Dönemin laiklik anlayışının toplumun her katmanında etkin olduğu göz önüne alındığında yazı sanatının bu düşünsel ortamda varlık göstermesi daha zor bir durum olacaktır. Lâkin yukarıda da ele aldığımız gibi hüsn-i hatta karşı doğrudan bir yaptırım ve uygulamanın olmaması da göz önünde bulundurularak bu yorum yapılmalıdır.

Yazı sanatına dair yaklaşım kimi zaman etki uygulayıcılarının keyfi davranışlarının da bir ürünüdür. 1927 tarihli kanunda örtülmesi ya da taşınması gibi

bir ibare yer almasına karşılık kitabelerin kaldırılması uygulayıcıların kişisel tercihlerini de yansıtmaktadır. Nitekim Ayasofya'daki yazıların indirilmesinde de kararın kim tarafından nasıl alındığı tam olarak açıklığa kavuşturulamamış ancak uygulamaya bakıldığında seri bir şekilde levhaların indirilmesi söz konusu olmuştur.

Bunların dışında belirtilebilecek bir husus da yazıya karşılık ele alınan bazı sanat dallarının rejime fayda sağlayacak şekilde tesis edilmesidir. Ressamların hakim ideoloji etkisinde eserler meydana getirmesi, heykel sanatının rejimin siyasî programını anlatacak ve sağlamlaştıracak şekilde kullanılması, yüzünü tamamen Batı'ya dönmek amacıyla müzik alanında çok sesli Batı müziğinin tercih edilmesi, mimarîde 1920'lerin sonundan itibaren Osmanlı canlandırmacılığının terk edilerek farklı bir anlayışın takip edilmesi görülecektir. Batı'da yazının hüsn-i hattın taşıdığı bir mânâya sahip olmaması yazı sanatını Batılı tesirlerden muhafaza etmiştir. Bu durum bir yandan yüzünü tam anlamıyla Batı'ya dönmüş siyasî bir ortamda hat sanatının arka planda kalmasına sebep olurken, uzun vadede bakıldığında istemeden de olsa sanatın özünün korunmasına imkân tanımıştır.

KAYNAKÇA

AHMAD Feroz, **İttihat ve Terakki 1908-1914,** Kaynak Yayınları, İstanbul 2017.

AKSOY Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** c. 5, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKŞIN Sina, "1839'da Osmanlı Ülkesinde İdeolojik Ortam ve Uluslararası Durum", **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014. s. 133-145

AKÜN Ömer Faruk, "KOÇİ BEY", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 26, TDV Yayınları, Ankara 2002.

ALKAN Mehmet Ö., "Resmî İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce Cilt: 1, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 377-407.

ALPARSLAN Ali, "NESTA'LİK", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 33, TDV Yayınları, İstanbul 2007.

ALPARSLAN Ali, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi,** İstanbul Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.

ALPARSLAN Ali, "Ömer Vasfi Efendi", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt III, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1989.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1989.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt I, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1989.

AYDIN Mehmet Âkif, "KĀNÛN-ı ESÂSÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 24, TDV Yayınları, İstanbul 2001.

AYVERDİ Ekrem Hakkı, "ALİ b. YAHYÂ es-SÛFÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 2, TDV Yayınları, İstanbul 1989.

AYVERDİ İlhan, "RİK'A", **Kubbealtı Lügatı Misalli Büyük Türkçe Sözlük,** 3 cilt, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2011.

BAŞKAN Seyfi, “Erken Cumhuriyet Döneminde Milli Mimarlık”, **95. Yılında Türkiye Cumhuriyeti’nde Siyasi, Sosyal ve Ekonomik Hayat (1918-1938),** c. 1, Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2020.

BEHAR Cem, “Ziya Gökalp ve Türk Musıkisi”, T**anzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi,** c. 5, İletişim Yayınları, İstanbul.

BERK Süleyman, “Bab-ı Seraskerî Üzerindeki Kitâbelerin Serencamı”, **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** Sayı (31), s. 105-30.

BERK Süleyman, **Devlet-i Aliyye’den Günümüze Hat Sanatı,** İnkılâb Yayınları, İstanbul 2013.

BERK Süleyman, “RÂKIM EFENDİ, Mustafa”, **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 34, TDV Yayınları, İstanbul 2007.

BERKES Niyazi, **Türkiye’de Çağdaşlaşma,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2003.

BORA Tanıl, **Cereyanlar,** İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

BOZDOĞAN Sibel, **Modernizm ve Ulusun İnşası,** Metis Yayınları, İstanbul 2012.

BULUÇ Sadettin, “Osmanlılar Devrinde Alfabe Tartışmaları”, **Harf Devrimi’nin 50. Yılı Sempozyumu,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1991, s. 45-48.

C.H.F. Nizamnamesi ve Programı, TBMM Matbaası, Ankara 1931.

Mimar, "Cumhuriyetin on senelik san’at hayatı", c. (1933), s. 263-64.

ÇELEBİ Ahmed Zahid, “Ayasofya Büyük Levhalarının Fotoğraf ve Gravürler Üzerinden Geçmişten Günümüze Durumu”, **İslam Tetkikleri Dergisi,** c. (11), s. 209-42.

ÇETİN Nihad M., “AKLÂM-I SİTTE”, **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 2, TDV Yayınları, İstanbul 1989.

ÇETİN Nihad M., “ARAP”, **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 3, TDV Yayınları, İstanbul 1991.

ÇETİN Nihad M., “İslam Hat San’atının Doğuşu ve Gelişmesi”, **İslam Tetkikleri Dergisi,** c. (9), s. 1-50.

ÇETINSAYA Gökhan, “Kalemiye’den Mülkiye’ye Tanzimat Zihniyeti”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Cilt: 1 Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 54-71.

DERMAN M. Uğur, "AKDİK, Kâmil", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 2, TDV Yayınları, İstanbul 1989.

DERMAN M. Uğur, "ALTUNBEZER, İsmail Hakkı", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 2, TDV Yayınları, İstanbul 1989.

DERMAN M. Uğur, "HAFIZ OSMAN", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 15 TDV Yayınları, İstanbul 1997.

DERMAN M. Uğur, "HAT", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 16, TDV Yayınları, İstanbul 1997.

DERMAN M. Uğur, "HİLYE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 18, TDV Yayınları, İstanbul 1998.

DERMAN M. Uğur, "İstanbul'un Osmanlı Devri Kitabeleri", Voyvoda Caddesi Toplantıları, SALT Araştırma, 2006, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/143174. (07.06.2021)

DERMAN M. Uğur, **Masterpieces of Ottoman Calligraphy,** Sabancı University, Sakıp Sabancı Muesum, İstanbul 2004.

DERMAN M. Uğur, "MEDRESETÜ'L-HATTÂTÎN", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003.

DERMAN M. Uğur, **Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2016.

DERMAN M. Uğur, "MEHMED ŞEVKÎ EFENDİ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003.

DERMAN M. Uğur, **Mehmed Şevkî Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşkleri,** İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul 2010.

DERMAN M. Uğur, "MUSTAFA İZZET, Yesârîzâde", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 31, TDV Yayınları, İstanbul 2006.

DERMAN M. Uğur, "OKYAY, Mehmed Necmeddin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 33, TDV Yayınları, İstanbul 2007.

DERMAN M. Uğur, **Ömrümün Bereketi: 2,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2019.

DERMAN M. Uğur, "TA'LİK", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 39, TDV Yayınları, İstanbul 2010.

DERMAN M. Uğur, "YAZICI, Mehmet Emin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 43, TDV Yayınları, İstanbul 2013.

DİKMEN AYDIN Bengü, **"“İnkılabı Nakşedecek Resimler”: Modern Türkiye’de Sanat Alanı ve Siyaset (1923-1945)"**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi Tezi), Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016.

ELDEM Edhem, “Writing Less, Saying More: Calligraphy and Modernisation in the Last Ottoman Century”, **Calligraphy and Architecture in the Muslim World,** Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 465-83.

ERBAY Fethiye, Mutlu ERBAY, “Atatürk Dönemi Sanat Politikası”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi, 1920-1938,** Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2009, s. 85-94.

ERBAY Fethiye, Mutlu ERBAY, “Sanat ve Devlet İlişkisi”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi, 1920-1938,** Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2009, s. 1171-77.

GÖKALP Ziya, **Türkçülüğün Esasları,** Milî Eğitim Basımevi, İstanbul 1970.

GÖKALP Ziya, **Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak,** Serdengeçti Yayınları, Ankara 1963.

GRABAR Oleg, **İslam Sanatının Oluşumu,** Alfa Basım Yayım, İstanbul 2018.

GÜR Faik, “Erken Cumhuriyette Siyaset, Propaganda, Sanat ve Ulusun İnşası”, Akın EVREN (Çev.), **Sosyoloji Dergisi,** Sayı. (31), s. 135-73.

HANİOĞLU Şükrü, “Batılılaşma”, **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 5, TDV Yayınları, İstanbul 1992.

HANİOĞLU Şükrü, “MEŞRUTİYET”, **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 29, TDV Yayınları, Ankara 2004.

https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/99477. (07.06.2021)

https://www.istanbulunsirlari.net/istanbul-universitesinin-kapisi-nereye-bakiyor/ (07.06.2021)

https://ketebe.org/eser/5242?ref=artist&id=323, (07.06.2021).

İNAL İbnülemin Mahmud Kemal, **Son Hattatlar,** Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

İNALCIK Halil, **Rönesans Avrupası Türkiye’nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

İNALCIK Halil, “Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu”, **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s.89-110.

İNALCIK Halil, **Şâir ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme,** Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.

İNAN AFET, "Atatürk ve Tarih Tezi", **Belleten,** c. (3), s. 243-246

İSKENDER Pierre, "Study of Light in Apse of Hagia Sophia", **The Byzantine Institute and Dumbarton Oaks Fieldwork Records and Papers,** 1948, https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/images/HS.BIA.1734.jpg/view.

KANBAZ İsmail, "Behram Paşa'da 'Ketebehû Halîm' İmzası Görmek", **Diyârbekir Dergisi,** Sayı (3), s. 94-97

KARA İsmail, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 1,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2019.

KARA İsmail, **Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Mesele Olarak İslâm 2,** Dergâh Yayınları, İstanbul 2019.

KARA İsmail, "Hat Sanatı siyaset sahnesine iner mi?", **Derin Tarih,** Özel Sayı (13), s.56-62

KOÇ Turan, **İslâm Estetiği,** İSAM yayınları, İstanbul 2021.

KOÇAK Cemil, "Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 1, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 72-82.

Kur'ân-ı Kerîm.

KÜÇÜK Cevdet, "ABDÜLHAMİD II", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 1, TDV Yayınları, İstanbul 1988.

LEWIS Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2008.

LÛTFİ Ahmed, **Tarih-i Lûtfi,** 8 cilt, İstanbul, 1290.

MARDIN Şerif, **Din ve İdeoloji,** İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

MARDIN Şerif, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908,** İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

MARDIN Şerif, **Türk Modernleşmesi,** İletişim Yayınları, İstanbul 1991.

MARDIN Şerif, **Türkiye'de Din ve Siyaset,** İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

MERT Nuray, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt:2 Kemalizm,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 197-209.

MERT Talip, "Ayasofya Hattatı Kadıasker Mustafa İzzet Efendi", **Ayasofya Müzesi Yıllığı No:14,** Ayasofya Müzesi, İstanbul 2014.

MİMAR BEHÇET, MİMAR BEDRETTİN, "Türk İnkılâp Mimarîsi", **Mimar,** c. (1933), s. 265-66.

NASR Seyyid Hüseyin, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı,** İnsan Yayınları, İstanbul 2019.

ORTAYLI İlber, **Batılılaşma Yolunda,** Merkez Kitap Yayıncılık, İstanbul 2007.

ORTAYLI İlber, "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 1 Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 37-41.

ORTAYLI İlber, "Tanzimat Adamı ve Toplumu", **Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s.421-462.

ÖZAYDIN Abdulkerim, "İBN MUKLE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 20, TDV Yayınları, İstanbul 1999.

ÖZCAN Nuri, "YAZICI, Mehmet Emin", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 43, TDV Yayınları, İstanbul 2013.

ÖZDOĞAN Günay Göksu, **"Turan"dan "Bozkurt"a,** İletişim, İstanbul 2015.

ÖZKAFA Fatih, "Bir Medeniyet Sembolü Olarak Hat Sanatı", **HECE,** Özel Sayı (26), s. 588-93.

PAÇACI TUNÇAY Gönül, "Cumhuriyet'in Müziği ve İstanbul", **Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi,** c. 7, İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, İstanbul 2015.

PARLA Taha, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları - Cilt 3 Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u,** Deniz Yayınları, İstanbul 2008.

PEKER Recep, **C.H.F Programının İzahı Mevzuu Üzerinde Konferans,** Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara 1931.

SCHİCK İrvin Cemil, "Şehrin Yok Edilmekte Olan Yazılı Hafızası Kitabeler", **Toplumsal Tarih,** Sayı (238), s. 24-29.

SERİN Muhittin, "HAMDULLAH EFENDİ, Şeyh", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 15 TDV Yayınları, İstanbul 1997.

SERİN Muhittin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2003.

SERİN Muhittin, **Hattat Aziz Efendi,** Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.

SERİN Muhittin, "İBNÜ'L-BEVVÂB", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 20, TDV Yayınları, İstanbul 1999.

SERİN Muhittin, "OSMANLILAR", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 33, TDV Yayınları, İstanbul 2007.

SERİN Muhittin, "TÜRKİYE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 41, TDV Yayınları, İstanbul 2012.

SERİN Muhittin, "YÂKUT el-MUSTA'SIMÎ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 43, TDV Yayınları, İstanbul 2013.

SUBAŞI M. Hüsrev, (ed.), **Diyarbakırlı Hattat Hâmid Aytaç,** Diyarbakır Valiliği, Diyarbakır 2013.

TANSUĞ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

TOPRAK Zafer, "Gazi Mustafa Kemal ve Kültür Devrimi'nin Başlangıcı: Harf Devrimi 1928", **Cumhuriyet'in Kazanımları,** Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 2017, s. 75-86.

TUNAYA Tarık Zafer, **İslamcılık Cereyanı,** Baha Matbaası, İstanbul 1962.

TUNAYA Tarık Zafer, **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri,** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016.

TUNÇAY Mete, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931),** Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2015.

Türkiye Cumhuriyeti, Resmî Gazete.

ULUSKAN Seda Bayındır, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları,** Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2010.

UZUN M. İzzet, "HİLYE", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 18, TDV Yayınları, İstanbul 1998."

ÜNÜVAR Kerem, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 1 Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 129-42.

ÜREKLİ Fatma, "SANÂYİ-i NEFÎSE MEKTEBİ", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** c. 36, TDV Yayınları, İstanbul 2009.

YAZIR Mahmud Bedreddin, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli,** Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 1972.

YILDIZ Ahmet, **Ne Mutlu Türküm Diyebilene,** İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

YÜCEL Erdem, "Belgelerin Işığı Altında Ayasofya'nın Müze Oluşu İle İlgili Bazı Gerçekler", **Türk Dünyası Araştırmaları,** Sayı (78), s. 183-222.

ZEYDÂN Corcî, **İslâm Uygarlıkları Tarihi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

ZÜRCHER Erik Jan, "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce, Cilt: 2 Kemalizm,** İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 44-53.

ZÜRCHER Erik Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,** İletişim Yayınları, İstanbul 2015.