

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DOKTORAPROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL SANATI (BAŞLANGIÇTAN
1928'E)

YASEMİN KARATAŞ
18707008

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YAKUP ÇELİK

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL SANATI
(BAŞLANGIÇTAN 1928'E)

YASEMİN KARATAŞ
18707008
ORCID NO: 0000-0002-7310-6207

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YAKUP ÇELİK

MAYIS 2024

Yasemin KARATAŞ tarafından hazırlanan “Türk Romanında Resim ve Heykel Sanatı” başlıklı çalışma, **09/05/ 2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğiile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Edebiyatı Programında**DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Prof. Dr. Yakup Çelik

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Seval Şahin

.....

Doç Dr. Didem Ardalı Büyükarman

Dr. Öğretim Üyesi Ali Yıldız

Dr. Öğretim Üyesi Çilem Tercüman

ÖZET

TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL SANATI (BAŞLANGIÇTAN 1928'E)

İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarından sonra yaşamında bir gereksinim olarak aradığı estetik kavramı güzel sanatlarla somutlaşır. Güzel sanatlar kullandıkları farklı malzemelerle birtakım dallara ayrılrsa da bütün sanat dalları arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Güzel sanatların bir kolu olan edebiyat da doğrudan ya da dolaylı yollarla diğer sanat dallarıyla ilişki içerisinde. Özellikle edebiyatla resim arasında yoğun bir ilişki bulunur.

Tanzimat'la birlikte Osmanlı yönünü Batı'ya çevirir. Türk Batılılaşmasının ilk adımlarının atıldığı Tanzimat'tan başlayarak daha önce uzak durulan resim ve heykel sanatı Türk toplumuna, dolayısıyla Türk romanına da girmeye başlar. Bu dönemde yazılan romanlarda toplumsal değişimin bir göstergesi olarak resim ve heykel sanatı yer alır.

Bu çalışmada başlangıçtan 1928'e kadarki süreçte yazılmış olan Türk romanlarındaki resim ve heykel sanatı incelenmiştir. Buna bağlı olarak öncelikle Türk toplumunda resim ve heykel sanatının doğuşu ve gelişimi, toplumun bu sanatlara bakışı, bu bakışın dönemlere ve koşullara göre değişimi belirlenmiştir. Ardından resim-edebiyat ilişkisinin ne olduğu ve nasıl geliştiği üzerinde durulmuş ve bunun Türk edebiyatındaki yansımaları işlenmiştir. Daha sonra da ele alınan dönem içinde yazılan romanlardaki resim ve heykel sanatına dair tüm unsurların ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, romanların konularıyla bu romanlarda bahsi geçen sanat eserleri arasındaki bağlantının tespit ve tahlil edilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda bu çalışmada resim ve heykel sanatının Türk romanı içinde ne şekilde ve ne ölçüde yer aldığı, Türk edebiyatında hangi yazarların resim ve heykel sanatına değindiği, hangi romanlarda hangi kahramanların resimle veya heykelle ilgilendiği, bu kahramanın romandaki konumu, yazarın bu sanatçı kahramanları işlemekteki amacı, resim ve heykel sanatının romandaki işlevi, hangi romanların sanatı toplumsal bir mesele olarak ele aldığı, roman yazarının resim ve heykel sanatına ilgisi ve bu ilginin eserlerine ne ölçüde yansıdığı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: sanat, sanatçı, roman, resim, heykel

ABSTRACT

THE ART OF PAINTING AND SCULPTURE IN TURKISH NOVELS(FROM THE BEGINNING TO 1928)

The concept of aesthetics, which humanity seeks as a necessity in life after fulfilling basic needs, materializes through fine arts. Although fine arts are divided into various branches based on the different materials they use, there is always a constant interaction among all branches of art. Literature, as a branch of fine arts, is also related to other art disciplines, either directly or indirectly. Particularly, there exists an intense relationship between literature and painting.

With the Tanzimat era, the Ottoman Empire shifted its orientation towards the West. Starting from the Tanzimat, which marked the initial steps of Turkish Westernization, the previously shunned arts of painting and sculpture began to enter Turkish society, and consequently, the Turkish novel as well. In the novels written during this period, painting and sculpture art appeared as indicators of societal change.

In this study, the art of painting and sculpture in Turkish novels written from the beginning up to 1928 has been examined. Accordingly, the origin and development of painting and sculpture in Turkish society, the society's perspective towards these arts, and how this perspective has changed over different periods and conditions have been initially determined. Subsequently, the nature of the relationship between painting and literature and its development have been discussed, and its reflections in Turkish literature have been addressed. Then, it was aimed to examine in detail all the elements of the art of painting and sculpture in the novels written during the period under consideration, and to identify and analyze the connection between the subjects of these novels and the artworks mentioned within them. In this context, this study investigates how and to what extent the arts of painting and sculpture are featured in Turkish novels, which Turkish authors have touched upon painting and sculpture, which characters in which novels are interested in painting or sculpture, the position of these characters within the novel, the author's purpose in depicting these artist characters, the function of painting and sculpture within the novel, which novels treat art as a social issue, the novelist's interest in painting and sculpture, and to what extent this interest is reflected in their works.

Keywords: art, artist, novel, painting, sculpture

ÖNSÖZ

Toplumun bir aynası konumunda görülen sanat toplumdaki değişmelere ışık tutar. Türk toplumunda çeşitli dönemlerde çeşitli şekillerde ifade vasıtası bulan sanat, romanlarda da çeşitli şekillerde, çeşitli işlevlerde kendini gösterir. Henüz Türk toplumuna yeni girmiş bir tür olduğu halde ilk romanlardan itibaren sanatın Türk toplumundaki yeri ve işlevi gözlemlenebilmektedir. Dönemlerin sanat anlayışı romanlara yansır. Türk edebiyatında romanların incelenmesi de döneme ait sanatsal gelişmelerin ortaya çıkarılmasına yardımcı olacaktır.

Edebiyat, gerçek hayattan tamamen bağımsız bir sanat değildir. Gerçek hayatla iç içedir. Edebî eserler yazıldığı döneme ait ipuçlarını da bünyelerinde taşırlar. Bu anlamda romanlar da yazıldıkları dönem gerçekliğini yansıtmaları bakımından tarihe ışık tutarlar. Bu sebeple sosyolojik konuları işlemeye ve değerlendirmeye oldukça elverişlidir.

‘Türk Romanında Resim ve Heykel Sanatı’ konulu bu çalışmada Türk edebiyatında başlangıçtan 1928’e kadar yazılan romanlarda geçen resim ve heykel sanatının ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, romanların konularıyla bu romanlarda bahsi geçen sanat eserleri arasındaki bağlantının ve roman karakterlerinin resimle veya heykel sanatıyla ilgilenme sebeplerinin tespit ve tahlil edilmesi, yazarın bunu işlemekteki amacının ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Böylece romanlar aracılığıyla yazarların bu sanatları ele alma sebebi, Türk romanında resim ve heykel sanatlarının yeri, önemi ve işlevi tespit edilebilecek; sanat, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki ortaya çıkarılabilecektir.

Bu çalışmada sanat dünyamızda resim ve edebiyat ilişkisini saptamak, incelenen eserlerdeki resim- edebiyat ilişkisine ışık tutmak, sanat-toplum ilişkisine ışık tutmak, birbirlerinden esinlenen resim ve edebiyat ürünlerini tespit ederek disiplinler arası bir çalışmanın temellerini atmak, yazarın bu konuyu ele alış şeklini ortaya çıkarmak, yazarın romanında resim sanatına yaklaşımını, onu eserinde nasıl ve ne derece işlediğini ortaya koymak, ayrıca toplumda resim ve heykel sanatlarının hangi dönemlerde ve ne kadar değer gördüğünü, hangi yazarların bu anlamda duyarlılığa sahip olduğunu, ayrıca bu eserlerde sanatın işlevsel yönünün nasıl kullanıldığı tespit etmek, gelecek nesillere bu konuda çalışmaya başlamak için bir kaynak sağlamak ve sanat dünyamıza bu çalışmayla katkı sunmak amaçlanmıştır.

Bu konuyu ele almakla edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmayı, Türk toplumunda görsel sanatların ve sanatçının yeri ve öneminin tespit edilmesine katkıda bulunmayı, ayrıca sanat- sanatçı, sanat-tarih, sanat- toplum, sanat-siyaset ilişkisine ışık tutmayı umuyorum. Aynı romana belirli bir plan dahilinde farklı bilimler, farklı branşlar üzerinden odaklanmayı, romanları multidisipliner bir düzeyde incelemeyi amaçlıyorum. Bu çalışmanın amaçlarından biri de Türk Batılılaşmasının ilk aşaması olan, 18. yüzyıldan 1928’e kadar, toplumsal değişimin bir göstergesi olan resim ve heykel sanatının ortaya çıkışı ve romanlar üzerinden yeni Osmanlı toplumunun bireysel ve toplumsal kimliklerinin ifadelerini ortaya çıkarmaktır. Çalışmamızda Batı resminin ve heykel sanatının Türk toplumundaki

Batılılaşma çabasıyla da alakalı olarak Türk romanına yansımalarının bütün yönleriyle tespit ve tahlili hedeflenmiştir.

Çalışmamızın sanat toplum ilişkisinin önemini ortaya koyması açısından önemli görülebileceğini düşünüyorum. Çünkü çalışmamız Tanzimat, Servet-i Fünûn, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri'nin sosyal gerçekliğini ve bu dönemlerde ortaya çıkan resim ve heykel konusunu esas almaktadır. Bu romanları inceleyerek Türk toplumunda sanatın ve sanatçının yeri, önemi, toplumun sanata ve sanatçıya bakış açısı belirlenebilir. Böylece bu çalışma sosyolojik bulguların elde edilmesine hizmet edeceğinden ve sanat tarihine ışık tutacağından çalışma, disiplinler arası bir kimliğe kavuşacak, multidisipliner bir boyut kazanacaktır. Çalışmamızın sosyoloji, tarih, sanat tarihi, sanat sosyolojisi gibi birçok bilim dalına katkıda bulunacağını umuyorum.

Çalışmanın iki disiplin (resim ve edebiyat) arasındaki ilişkinin boyutlarını ortaya çıkarması bakımından ayrıca sanat eseri-sanatçı-toplum ilişkisinin önemini ortaya koyması açısından da önemli görülebileceğini düşünüyorum. Çünkü bu çalışma eserlerin yazıldığı dönemde resim-ressam ilişkisini, toplumda görsel sanatlara duyulan ilgiyi, toplumun bu sanatlara bakışı ve bu bakış açısının değişimini ve bu sanatçıların yaşadıkları sorunları esas almaktadır.

Resim- edebiyat ilişkisini öne alan bu çalışmanın kapsamı içinde öncelikle Türkiye’de resim ve heykel sanatının geçmişi hakkında genel bir bilgi verildi. Bu bölümde resim sanatının doğuşu, gelişimi, dinin resim sanatına etkisi ve sanatçının soyut resme yönelişi, minyatür resminden Batı resmine geçişi hazırlayan etkenler işlendi. Sonra resim- edebiyat ilişkisi ele alındı ve ardından Türk romanında resim ve heykel sanatının yeri ve işlevi incelendi.

Resim ve heykel temasının Türk romanındaki yerini, işlevini ve görsel sanatlara yönelik bakışı, ilgiyi ortaya çıkarmak amacıyla Türk romanında resim ve heykel sanatına yer veren romanlar belirlendi. Belirlenen otuz üç roman üzerinde inceleme yapıldı. Ardından bu romanlarda resimle ilgilenen kahramanlar saptandı, kahramanın romandaki yeri ve işlevi belirlendi, resim ve heykel sanatlarının işlenme sebebi, Türk romanında resim ve heykel sanatlarının işlevleri tespit edildi, romanlar kronolojik olarak sıralandı. Böylece her dönemin önemli siyasî, sosyal gelişmeleri işlenerek bunların esere nasıl yansıdığı ve konuyu ne ölçüde etkilediği belirlendi.

Ele alınan romanlar Tanzimat, Servet-i Fünûn, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere dört ana dönem, dört ana başlık altında incelendi. Türk edebiyatında resim ve heykel sanatının yeri araştırıldı. Böylece romanlar aracılığıyla dönemin resim ve heykel sanatına ilgisi tespit edildi. Türk romanında resim ve heykel konusunu dönemlere göre işlemek, Türk toplumunun bu sanat dallarına ilgisini ve bakışını ortaya çıkarmada, Türk toplumunun bu anlamda gelişmişlik düzeyini belirlemede yardımcı olacaktır.

Çalışmamızda Batılılaşma sürecinde bazı sanatçıların eserlerinde belirginleşen resim- edebiyat etkileşimi gösterilmeye çalışıldı. Çalışmamız başlangıçtan 1928’e kadar yazılan romanların resim ve heykel sanatlarıyla ilişkisini kapsamaktadır. Çünkü bu çalışmada eski yazı ile yazılmış eserler incelenecektir.

Çalışmamızın “Giriş” bölümünde edebiyatın güzel sanatlarla ilişkisi ele alınmıştır. Tezin birinci bölümü olan ‘Türk Resim ve Heykel Sanatı Tarihine Kısa Bir Bakış’ bölümünde Türk resim ve heykel sanatlarının tarihine kısaca değinilmiş, tezin ikinci bölümü olan ‘Edebiyat ve Resim İlişkisi’ bölümünde ise edebiyat- resim ilişkisinin

dünyada ve ülkede ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümü olan “Türk Romanında Resim ve Heykel” bölümünde belirlenen dönem içindeki romanlarda resim sanatının ne şekilde ele alındığı belirlenmiştir. Tezimizde kronolojik bir sıra izlenmiştir. Çalışma, Tanzimat Dönemi’nden başlayarak sırasıyla, Servet-i Fünûn Dönemi, Meşrutiyet ve Milli Edebiyat Dönemi, Cumhuriyet Dönemi olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır.

Tezimizde ele aldığımız romanlardan resim bahsine geniş yer verenlerin ayrıntılı özeti verilmiş, resim bahsinin sınırlı bir şekilde ele alındığı romanlarda ise romanların konuları ve kısa özetleri verilmiştir. Bu incelemeler yapılırken Hatice Bilen Buğra’nın *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi* adlı eserinden yararlanılmıştır.

Daha önce edebiyatın diğer sanat dallarıyla ilişkisi üzerine Ayşe Melda Üner’in *Roman ve Musiki, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Romanında Musiki Teması* adlı çalışması, Prof. Dr. Seval Şahin’in *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme*, Resim Sanatı ve *Tevfik Fikret* ve Hüseyin Kaloğulları’nın *Türk Romanında Sanatkâr Kahramanlar (1923-1960)* adlı çalışmaları bulunmaktadır.

Edebiyatın diğer güzel sanat dallarıyla ve şiirin resimle ilişkisi üzerine çalışmalar yapıldığı halde toplumsal konuları işlemeye daha elverişli ve daha ayrıntı içeren bir tür olarak romanla resim arasındaki ilişkiye değinilmemiş olması, ayrıca bazı ressamlarımızın edebî metinlerden yola çıkarak resim- edebiyat ilişkisini resim sanatı açısından işleyen çeşitli çalışmalar yaptığı bilinmekle beraber bu ilişkinin edebiyat sanatı açısından ayrıntılı biçimde işlenmemiş olması beni bu çalışmaya iten temel sebeplerden biri olmuştur. Bu açığı kapatmak adına bu çalışmada plastik sanatlardan resim ve heykel ile fonetik sanatlardan edebiyatın bir türü olan roman arasında kurulan bir çeşit bağ üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük emeği geçen değerli danışman hocam Prof. Dr. Yakup Çelik’e, bu uzun çalışma sürecinde bana değerli fikirleriyle yol gösteren değerli hocalarım Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş ve Dr. Öğr. Üyesi Ali Yıldız’a, bu süre zarfında verdikleri manevi destekten ötürü sevgili annem Özay Karataş’a ve sevgili babam Duran Karataş’a ve tezimin her aşamasında emeği geçen değerli arkadaşlarım Şaziye Karataş’a ve Sema Sepetçi Başakçı’ya teşekkürü borç bilirim.

Yasemin KARATAŞ

Mayıs, 2024;İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ	1
2. EDEBİYAT VE RESİM İLİŞKİSİ	4
3. TÜRK RESİM VE HEYKEL SANATI TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ.....	21
4. TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL	40
4.1. Tanzimat Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1860-1895).....	44
4.1.1. Namık Kemal	46
4.1.2. Ahmed Midhat Efendi.....	48
4.1.3. Samipaşazade Sezai	99
4.1.4. Mustafa Reşid	114
4.1.5. Nabizade Nazım.....	118
4.1.6. Fatma Aliye Hanım.....	122
4.1.7. Recaizade Mahmud Ekrem	133
4.2. Servet-i Fünûn Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1896-1901) ...	137
4.2.1. Halid Ziya Uşaklıgil.....	138
4.2.2. Mehmed Rauf.....	148
4.2.3. Hüseyin Rahmi Gürpınar	149
4.3. Meşrutiyet ve Millî Edebiyat Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1908-1923).....	159
4.3.1. Emine Semiye	161
4.3.2. Ali Kemal	163
4.3.3. Halide Edip Adivar	168
4.3.4. Reşat Nuri Güntekin.....	202
4.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1923-1928).....	205
4.4.1. Peyami Safa.....	206
4.4.2. Halide Nusret Zorlutuna.....	221
4.4.3. Agah Sırrı Levend	225
5. TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL SANATININ İŞLEVİ.....	241
5.1. Kahramanla İlgili İşlevler	241

5.1.1. Ressam ve Heykeltıraş Kahramanlar	241
5.1.2. Zevk ve Beğeni Unsuru Olarak Resim.....	251
5.1.3. Dekor Unsuru Olarak Resim ve Heykel.....	252
5.1.4. Kahramanın İç Dünyasını Yansıtan Bir Unsur Olarak Resim	255
5.1.5. Yönlendirici ve Yüceltici Bir Unsur Olarak Resim	257
5.2. Toplumsal Yönden İşlevler	259
5.2.1. Toplumsal Bir Mesele Olarak Resim ve Heykel.....	259
5.2.2. Alafrangalığın Bir Göstergesi Olarak Resim ve Heykel.....	266
5.2.3. Eğitim Unsuru Olarak Resim ve Heykel.....	269
5.3. Olay Örgüsüne Bağlı İşlevler.....	272
5.3.1. Teknik Bir Malzeme Olarak Resim	272
5.3.2. Sembol Olarak Resim ve Heykel	273
5.3.3. Leit-Motiv Olarak Resim ve Heykel.....	278
5.3.4. Benzetme Unsuru Olarak Resim ve Heykel.....	279
5.4. Yazarın Bakış Açısına Göre İşlevler.....	281
5.4.1. Yazarın Resimle İlişkisi Bakımından Resim	281
5.4.2. Yazarın Ressamla İlişkisi Bakımından Resim	283
5.4.3. Bir Sanat Olarak Resim.....	284
6. SONUÇ	288
KAYNAKÇA	301

KISALTMALAR LİSTESİ

YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi
çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
vb.	: ve benzeri
c.	: Cilt
s.	: sayı



1. GİRİŞ

İnsanoğlunun barınma ve beslenme gibi temel ihtiyaçlarından sonra yaşamında bir gereksinim olarak istediği, aradığı, ihtiyaç duyduğu estetik kavramı güzel sanatlarla vücut bulur, somutlaşır. Bir duygunun, düşüncenin ya da tasarımın estetik bir biçimde anlatımı sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılığa sanat denir. “Sanat kelimesi Arapça bir kelime olup, sana’a kökünden gelen ‘yapmak, üretmek’ anlamında bir mastardır. Bu yapma ve üretme işi sıradan bir eylem değildir.” (Akdoğan, 2001, s. 214). Sanat yapıtı insan eliyle yapılır ve uzun bir olgunlaşma sonucu ortaya çıkar. Sanat bir insan işi, bir insan yaratmasıdır ve yine insanın kendini ifade etme yollarından biridir.

İnsanlarda estetik yönden bir zevk duygusu uyandıran sanatlara güzel sanatlar denir. Güzel sanatların gayesi, güzelliği ifade etmek ve yorumlamaktır. İnsanoğlu hayatı boyunca güzeli aramış, güzeli istemiş ve yaşamındaki her nesneye güzellik vermek insanoğlunun yaşam amacı olmuştur ki bu da güzel sanatları doğurmuştur. Sanat, gerçekliğin tümüyle birleşme aracı, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yol, kendini kendi olmayanla bir görme isteğinin bir belirtisidir:

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğin bütün sınırları ile onu yoksun bıraktığı, ama onu gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rasgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, “benliğinden” ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleşmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.

Eğer bireyden ötede bir şey olmak insanın özünde olsaydı, boş, anlamsız bir istek olur bu. Çünkü bu durumda insan bir birey olarak da bir bütün, olabileceği her şey olmuş olurdu. İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer. Ne var ki, insanın gerçekleştirebileceğini düşündüğü yaşantılar, insanlığın bütün olarak başından geçebilecek her şeyi içine alır. Bireyin bütünle böylece kaynaşması için

vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın sınırsız yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır. (Fischer, 1990, s. 6).

Sanat eseri yaratıcılık sonucu ortaya çıkan, hayranlık uyandıran, üstün ve değerli eserdir. Bir eserin sanat eseri olabilmesi için insanın güzellik karşısında duyduğu heyecan ve hayranlığı uyandıran bir eser olması gerekir. Sanatta yücelik için estetik şarttır. Estetik olmasının temel şartı düzen, ahenk ve disiplindir. Sanat güzelliğin tasviridir. Bütün sanat eserlerinde güzel şeyler ortaya konulmaya çalışılır. Sanatın en önemli işlevi insanda estetik bir duygu ve haz oluşturmak, insan hayatını güzelleştirmektir. Güzellikler sanatla yaratılır. Sanat, insana incelik ve zarafet duygusunu kazandıran çok önemli bir olgudur. Yaşamı yüceltmek, daha anlamlı kılmak sanatla olanaklıdır. Sanat insanın soyut düşünebilmesine olanak verir. İnsanın kendini sorgulamasını sağlar. Geçmişin anlaşılmasını sağlar, geçmişini aydınlatır, geleceğe ışık tutar.

Sanat insanın varlık şartlarından biridir. İnsanın olduğu her yerde ve her anda sanat vardır. Bu sebeple bir insan etkinliği olan sanatın doğuşunun insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. “Nerdeyse insanla yaşıttır sanat. Bir çeşit çalışmadır. Çalışma ise insana özgü bir eylemdir.” (Fischer, 1990, s. 13). Sanat, insanın yaradılışından kaynaklanan ve dünya durdukça var olacak bir etkinliktir. Sanat hep vardı ve hep var olacaktır. O halde “İnsanlık ölmedikçe sanat da ölmeyecektir.” (Fischer, 1990, s. 205). Çünkü sanat bir insan işi, bir insan yaratmasıdır ve yine insanın kendini ifade etme yollarından biridir. (Akdoğan, 2001, s. 214). Her dönemde ve her toplumda sanat hep var olmuştur. Tarihte adı geçen bütün toplulukların sanatları olmuştur. Her milletin bir sanat anlayışı vardır ve her milletin inancı, dili, estetik anlayışı ve milli zevkleri sanat eserlerine yansır.

İnsanlar kendilerini farklı araçlarla ifade edebilirler. Kendini ifade etmek için sözüne, yazısına kattığı güzellikle edebiyat, sese güzellik kattığında müzik, renklere, şekillere güzellik kattığında resim, işleyebildiği maddeye güzellik kattığında heykel, yaşadığı mekâna güzellik kattığında mimarlık sanatı ortaya çıkar. Güzel sanat dallarını birbirinden farkını bu sanat dallarının kullandığı malzeme ortaya çıkarır.

Kullanılan malzemenin farklılığı, sanatın birtakım dallara ayrılmasına sebep olsa da bütün sanat dalları arasında sürekli bir etkileşim vardır. Ve bu etkileşim karşılıklıdır. Sanatın kendi içinde ciddi bir yapısal bağlantı ağı olduğunu söylemek mümkündür. Sanat toplumsal yaşantıdan beslenir. Toplumsal yaşantının en önemli parçaları da

diğer sanat dallarıdır. Her sanat alanı kendini bir başka sanat alanı ile besler. Sanatın tüm dalları gücünü ve etkisini artırmak için birbirine ihtiyaç duyar. Her sanat bir diğerinin eksiklerini tamamlar, bir diğerine ışık tutar. Sanatın sınırları genişledikçe bu ilişkinin düzeyi de artmaktadır. Çünkü sanatçı çevresindeki olaylardan, tarihten, mitolojiden etkilenebileceği gibi birçok sanat dalından da etkilenebilir:

Sanat tarihinde edebiyat, müzik, sinema, resim, mimari, heykel ve diğer sanat dalları arasında etkileşim olduğunu görürüz. Sanatçı kendisini çevreleyen pek çok şeyden esinlenebilir. Çok yönlü Rönesans sanatçıları birden çok sanat dalında yetkindirler: Düşünür, mimar, mucit, matematikçi, anatomist, müzisyen, heykeltıraş, yazar, ressam Leonardo da Vinci; ressam, heykeltıraş, şair, mimar Michelangelo; mimar, müzisyen, oyun yazarı, ressam, kuramcı Leon Battista Alberti vb. isimler sayılabilir. 20. yüzyılda Wassily Kandinsky, Franz Kupka gibi bazı ressamlar müzikten etkilenir. Arnold Schönberg, Paul Klee, Semiha Berksoy -opera sanatçısı- hem müzisyen hem ressamdır. 20. yüzyıl başlarında Almanya'da kurulan, Rönesans atölyelerini örnek alan ve plastik sanatları bir bütün olarak düşünen Bauhaus Okulu'yla farklı sanat disiplinleri iç içe geçer.(Yılmaz, s. 2015).

Güzel sanatların bir kolu olan edebiyat duygu, düşünce ve hayallerin söz ya da yazı ile etkileyici biçimde ifade edildiği sanat dalıdır. Edebiyat sözde, yazıda, düşüncede ve hayalde güzellik demektir. Edebî eser öncelikle sanat değeri olan eserdir. Diğer sanatlardan farkı kullandığı malzemedir. Edebiyat dil ile gerçekleştirilen bir güzel sanat etkinliğidir. Edebî eserlerde dikkatle ve özenle kullanılmış bir dil vardır. Söz, kelime ve cümleler temel malzemelerdir. Edebiyat doğrudan ya da dolaylı yollarla diğer sanat dallarıyla ilişki içerisinde. Edebiyatta bir eser oluşturulurken sanatçı az ya da çok diğer sanat dallarından yararlanır:

Bir dil sanatı olan edebiyat ile bütün güzel sanatlar arasında daima sıkı bir münasebet olmuştur. Hatta bir ses sanatı olan musiki ve bütün plastik sanatlar belkide en güzel ve derin mânâlarını edebiyatta bulmuşlardır. Ayrıca resim, mimarî, el ve süsleme sanatları ve bu sahalardaki eserler, zamanın trajik tahribatına uğramış olsalar bile, eğer edebiyata mal olmuşlarsa, ebediyete de kavuşmuş olurlar. Bu bakımdan edebiyat ile ebedilik arasında sıkı bir münasebet vardır; çünkü insan gibi eseri de fanidir, ebedî olan dildir ve onunla yaşayan eserlerdir. Edebiyatın asıl önemi de buradadır. Gerek Divan, gerekse Tanzimat sonrası Türk edebiyatı, bütün güzel sanatlarla iç içedir. (Kerman, 2009, s. 368).

Edebiyatın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisinin yoğunluğu çeşitli faktörlere göre değişebilir ancak bu çalışmada genel itibariyle bu ilişkinin yoğunluğunda üst sıralarda yer alan resim ve heykel sanatları ile ilişkisi üzerinde durulacaktır.

2. EDEBİYAT VE RESİM İLİŞKİSİ

Sanat dalları arasında yoğun bir alış-veriş işlemi olduğu söylenebilir. Böyle bir iş birliği metinler arası bir ilişki olarak değerlendirilebilir. Her sanat dalının birbiriyle etkileşimi vardır ve bu etkileşim karşılıklıdır. “Genel olarak pek çok sanat dalının estetik haz itibarıyla birbiriyle ilgili, hatta birbirlerini tamamlayıcı olduğu söylenebilir. Bazı destanların kahramanlarına dair heykeller, sevilen bir müzik parçasına yazılan sözler veya bir şiire sonradan yapılan besteler eserin kuvvetini ve toplumda ulaştığı rağbeti göstermektedir.” (Taşkesenlioğlu, 2019, s. 34). Her sanat dalının birbiriyle etkileşimi varsa resim ile edebiyatın etkileşiminin olduğundan bahsetmek mümkündür.

Edebiyat müzikten, resimden, heykelden, bütün plastik sanat dallarından beslenmiştir. Edebiyat, diğer disiplinlerden aldığı bu etkiyi üretilen eserde kullanır ve toplumun kültürüne yansıtır. Edebiyat malzemesi dil olan bir sanattır, vermek istediği mesajı dil vasıtasıyla verir. Kelimelere yeni anlamlar yükler; kelimeleri gerçek, mecaz, soyut ve yan anlamlar ekseninde kullanarak estetik bir ifadeyle dile getirir. Anlatmak istediğini sembollerle, imajlarla, imgelerle, metaforlarla yansıtır. Resim ise vermek istediği mesajı boyalar vasıtasıyla, çizgilerle, fırça darbeleriyle, şekillerle ifade etmeye çalışır. Ressamın malzemesi renklerdir, şekillerdir, desenlerdir.

Bir resim ya da bir heykel metin olarak değerlendirilemez. Sözselsel değildir. Edebiyatla bu iki sanat dalının kullandıkları malzemeler farklıdır ve bu sanat dalları farklı yapılanma içerisindedirler. Bu açıdan bakıldığında göstergeleri birbirinden ayırır. Resim ve heykel sanatları görsel nitelikli sanatlar olarak birbirlerine benzerler. Edebiyat ise ne görsel bir sanattır ne de maddeyi biçimlendiren bir sanattır. Edebiyat işitsel sanatlardandır. Plastik sanatların, görsel bir sanat olarak, kendi şartları ve kendi yaşam kanunları vardır. Malzemeleri ve göstergeleri birbirinden farklı bu iki sanat dalı arasındaki ilişki şöyle ele alınacaktır:

Resim sanatının edebiyatla ilişkisi, ressam ve edebiyatçılar arasındaki bağlara, karşılıklı etkilere ve ortak çalışmalara bağlıdır. Bu ilişkinin yoğunluğunu, ressam

ve yazarların anlam ve içeriğe tanıdıkları önem ya da plastik değerlere ve biçime verdikleri ağırlık belirler.

Ressam, başkalarının duyduğu veya sezinlediği ama göremediği şeyi gördüğü ve onu yetkin bir biçimde tuvaline aktardığı için ressam; edebiyatçı da duygu ve düşüncelerimizi kelimelere dönüştürüp cisimleştirerek ifade ettiği için edebiyatçıdır.

Sözel bir ifade biçimi olan edebiyatla kendine çizgi, renk, tonlama vb. yoluyla bir başka ifade biçimi bulan resim sanatı arasında yazar ve ressamın izlenim ve duygularını dışlaştırması bakımından ortak bir payda vardır. İzlenim ve duygularını ister sözle isterse renkler ve çizgilerle dışlaştırsınlar bunlar her iki sanatçının da ifade araçlarından başka bir şey değildirler. Çünkü kelime, ezgi, çizim, resim ya da mimari olarak ifade edilmemiş bir imge var olmayan bir şeydir; onu var eden ifadedir. (Buğra, 2000, s. 9).

Resim ve edebiyat arasındaki ilişki farklı şekillerde meydana gelebilir. Bir ressam eserini oluştururken bir edebî eserden etkilenebilir ya da madalyonun öbür tarafından bakılırsa bir edebiyatçı eserini oluştururken bir resimden etkilenebilir. İki sanat dalındaki eserlerin diğer sanat dalının türlerine etkilerinden ve verdikleri ilhamdan bahsedilebilir. Görme duyusunun edebiyattaki tezahürü ya da ifade biçiminin resim sanatındaki tezahüründen bahsedilebilir. Ressamların edebiyata ilgisi olabildiği gibi edebiyatçıların da resme ilgisi olabilir ve bu ilgiyle her iki sanatçı da diğer sanat dalı hakkında fikirlerini öne sürebilir. Resim ve edebiyat iki farklı sanat dalı olsa da üretilen dönem içinde aynı tarihî, siyasî ve toplumsal koşullardan etkilenebilir ve bunun neticesinde ikisi de ortak temalardan beslenebilir. Ayrıca yaşanan dönemde etkili olan aynı sanat akımlarının da her iki türü de etkileyebilir. Çünkü bu sanat akımları edebiyatçılarla ressamı birleşirmiş, dolayısıyla aynı etki altına almıştır. Bu etki sonucu üretilen eserlerde birtakım ortaklıklar gözlenmektedir.

Resim- edebiyat ilişkisinin en belirgin olduğu noktalardan biri şüphesiz bunların eserlere yansımada görülür. Resim- edebiyat ilişkisinin eserlere en çok yansıyan unsurlarından biri tasvirdir. Tabiatı taklit etmeye çalışan sanatçı bu amaçla kelimelere ve renklere yönelmiştir. Yazarlar ve şairler kendini ifade etmek için kelimelere ve renklere yönelince kelimelerle renkler birleşmiş ve edebiyatçı, ressamın fırçalarla yaptığını eserinde ortaya koymaya çalışmıştır. Böylece tasvir ortaya çıkmıştır. Bu anlamda tasvir, her edebî eserin temel taşıyıcılarından, edebiyatın yapısında ve işlevinde yer alan temel unsurlardan biridir. Edebiyatçı, okura nasıl bir ortamda bulunduğunu göstermek ve okuru tesir altına almak için tasvire ihtiyaç duyar. Ayrıca tasvirden yola çıkılarak portre şiirden de bahsedilebilir:

Okuyucunun gözü önünde bir kişi görüntüsünü canlandırma eylemi olarak ifade edilen portre şiirlerde, beğenilen ya da yerilen bazı kişilerin fiziksel ya da ruhsal portreleri çizilir; şairin o kişilerle ilgili izlenimlerine yer verilir. Bir kısım portre şiirler önemli kişilerin ölümleri üzerine yazılmakla birlikte, bu tür metinlerde ölen kişinin en belirgin kişilik özellikleri, en çarpıcı yanları, onları önemli kılan boyutları vurgulanır. Portre şiir hakkında, söz konusu kimsenin duygularını, alışkanlıklarını, onu başka insanlardan ayıran özelliklerini belirtme, sözcüklerle onun tensel ve tinsel resmini çizme gibi tanımlamalar da mevcuttur. Ayrıca kişinin dışsal görünümünün (yüzü, boyu, bakışları, giyim ve kuşamı) anlatılmasıyla ortaya konan portreye “fiziksel portre”; onun iç dünyasını (huyu, davranışları, düşünce ve düşleri, istek ve tutkuları vb.) yansıtmaya da “ruhsal portre” denmektedir. (Özgün, 2015, s. 117-118).

Türk edebiyatında portre şiire örnek olarak Tevfik Fikret’in Rûbab-ı Şikeste’de yer alan “Âveng-i Tesâvîr” başlığı altında bir araya getirdiği portre şiirlerden bahsedilebilir. Portre şiirler resim-edebiyat ilişkisi içinde tasvirin en yoğun olduğu türlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Resim ve edebiyat bütün milletlerde var olan, birbiriyle sürekli ilişki içinde varlığını sürdüren, sürekli birbirini şekillendiren ve dönüştüren iki sanat dalıdır. Edebiyatın resimle ilişkisi her zaman vardır. Yani bu ilişkinin temeli, bu sanatların ortaya çıkmaları kadar eskidir, denilebilir. Resim- edebiyat ilişkisi içinde edebiyatta en yoğun ilişkilerden biri şiir ile resim arasındadır. Romalı şair Quintus Horatius Flaccus, resim ve edebiyatın nezdinde özellikle şiirin resim ile eş değer tutulması gerektiğini belirtir. Böylelikle karşı karşıya getirdiği iki disiplinin arasındaki benzerliğe vurgu yapar:

Resim kelimesiz bir şiirdir... (Ut Pictura Poesis), diyen Romalı şair Quintus Horatius Flaccus, resim ve edebiyatın nezdinde özellikle şiirin resim ile eş değer tutulması gerektiğini belirtir. Böylelikle karşı karşıya getirdiği iki disiplinin arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını kabul etmeyerek resim-betim tartışmalarının temelini oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar süregelen Horatius’un argümanından bu yana, dil ve görüntü, edebiyat ve resim, sözcükler ve imgeler arasındaki ilişki bağının altında; her iki sanat yapının uzam-zaman bağıntısı içinde olması yatmaktadır. (Bilici, 2019, s. i).

Resim edebiyat ilişkisinin tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. Çünkü aslına bakıldığında resim de yazı da birer ifade araçlarından başka bir şey değildir. Bu iki ifade şekli birbirinden güç alarak daha etkili olma yolunu seçmiştir. Bu ilişkinin başlangıcı tarihte mağara duvarlarına yapılan resimlere ya da hiyeroglif yazıya varıncaya kadar eskilere götürülebilir:

Resim ve edebiyat arasındaki ilişki öncelikle insan ve yazı arasında başladı. Eski zamanlarda yazının temelini oluşturduğu iddia edilen mağara resimleri aynı zamanda bu iki sanat dalı arasında başlangıçtan itibaren ortaya çıkan ilişkilerin

ileride de devamının sağlanacağını belirtisiydi. Aradan geçen uzun yıllar içerisinde resim ve edebiyat iki ayrı sanat dalı olarak varlıklarını devam ettirdiler. Ancak bu iki sanatın birbirlerini etkilemeleri ve birbirleri üzerindeki yansımaları her zaman devam etti. (Şahin, 2002, s. 39).

Bu ilişkinin izini sürmek tarih olarak çok eskiye, mekân olarak çok uzaklara götürebilir. Çünkü her medeniyette sanatlar birbirlerini etkilerler. “Birinin kazancı öbürünün ufkı olur ve böylece kültür tamamlanır, insanın zihnî terbiyesi teşekkül eder.” (Buğra, 2000, s. 54) Kitap resimleme, minyatürlü el yazmaları ile ilgili eldeki yazılı kaynaklarla M.Ö. II. yüzyıla, Mısır, Orta Asya ve Çin’e kadar uzanılabilir. Daha sonra Yunan, Roma, Avrupa, Selçuklu ve Osmanlı’da yüzyıllar boyunca bu geleneğe devam edilir.

Avrupa’da şiir ve resim dinin de etkisiyle sürekli ilişki halindedir. Birçok ressam ve heykeltıraş kiliselerin duvarlarını süsleyen eserler ortaya koyarlar. “Kilise duvarlarını süsleyen resimler dışında ise çoğu zaman yaptıkları tabloların esin kaynağı kutsal kitaplardan alınan pasajlardan oluşuyordu.” (Şahin, 2002, s. 30). Sonraları bu ilişki şöyle gelişir ki “Kimi zaman bir tablo bir şiire, kimi zaman da bir şiir bir tabloya esin verdi. Bazı zamanlardaysa ressam ve şair bir araya gelerek ortak bir eser oluşturdu. Biri ortaya koyduğu eserin şiirini yazdı, öteki de onu tablolarının içine yerleştirdi.” (Şahin, 2002, s. 39). Bazı sanatçılar hem edebiyatla hem resimle ilgilenir. İngiliz William Blake (1757-1827) şair, ressam ve gravürçüdür. Victor Hugo hem büyük bir ressam hem de büyük bir şair ve romancıdır. Lorca çoğu kişiye göre bir ozan olduğu kadar aynı zamanda bir ressamdır da. Dizelerine ressamı katmaktan da kaçınmaz.

Bazen bir tablo bir şiire bazen de bir şiir bir tabloya ilham verir. Bazı edebiyatçılar bazı resimlerden etkilenir. “Özellikle 19. asrın tabiat şiiri Salvatore Rosa, Claude Lorrain’in resimlerinden etkilenir. Keats’in ‘Ode on a Grecian Urn’ şiirini Lorrain’in resminden çıkarması, Mallarmé’nin L’Après-midi d’un faune’unu Boucher’in bir tablosundan etkilenerek yazması gibi.” (Şahin, 2002, s. 44). Verlaine ise “Fetes Galantes” adlı eserini Watteau’nun tablolarından esinlenerek oluşturur.

Resimden etkilenen şairler olduğu gibi şiirden esinlenen ressam da vardır. Örneğin bazı ressamlar bir şiirden etkilenerek tablolarını oluştururlar. Örnek olarak şunlar verilebilir: Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak” adlı tablosunu Jules Laforgue’nin bir şiirinden yola çıkarak yaptığını belirtir. “Dante’nin İlahi Komedyası ve Cervantes’in Donkişot’u başta Salvador Dali ve Gustave Dore olmak üzere birçok Batılı ressamın tablolarına konu olmuştur.” (Buğra, 2000, s. 9). Delacroix’nun

“Sardanapal’ın Ölümü” tablosunun Byron’ın bir şiirinden yola çıkılarak yazıldığı bilinir. (Şahin, 2002, s. 44). Raffaello, “Peri Galateia” adlı eserini Angelo Poliziana’nın bir dizesinden esinlenerek yapmıştır.

Resim edebiyat ilişkisi içinde, eserlerin türlere etkileri ve verdikleri ilham dışında yaşanılan dönemde etkili olan sanat akımlarının da her iki türü de ekilemesinden bahsetmek gerekir. Bu akımlar edebiyatçılarla ressamaları birleştirmiş, dolayısıyla aynı etki altına almıştır:

19. ve 20. yüzyılda kısa süreli akımlar ve okullar içinde ressamalar, mimarlar, heykeltıraşlar, tasarımcılar ve yazarlar birlikte hareket ederler. 19. yüzyılda İngiltere’de birlik oluşturan Ön-Raffaellocu ressamalar doğayı yansıtmakla beraber edebiyattan, şiirden yola çıkıp resimler yaparlar. Bu resimlerin çoğunda şiirsel bir atmosfer dikkat çeker. Fransa’da Romantik ve Sembolist ressamalar için edebiyat önemlidir. Dönemin bohem ressamaları, şairleri ve yazarları yakın dostturlar.(Yılmaz, s. 2015).

Resim- edebiyat ilişkisinde kitap resimlemeden de bahsetmek gerekir. Ressamalar kitapları resimlerler, yazarlar ve şairler de onların romanını ve şiirini yazarlar. Örneğin masal kitapları da, edebiyatla resmin bir arada bulunduğu eserlerdir. Bu masallar çeşitli dönemlerde minyatürleştirilmiştir. Ayrıca Henri Matisse’in, Georges Braque’in, Pablo Picasso’nun resimlediği kitaplar da bulunur. XIX. yüzyılda gravürlü kitaplar da yaygındır.

François Chapon, böylesi bir kitap resimleme anlayışının Mallarme ve Manet’yle, Baudelaire’in Corrospondances (Uyuşumlar) şiirinin damgasını taşıyan bir dönemde doğduğunu anımsatıyor. Ayrıca unutmamak gerekir ki Baudelaire’in ‘Kötülük Çiçekleri’ne Edmond Chimot’un veya Apollinaire’in Le Bestiaire ou Cortege d’Orphee’sine Raoul Dufy’nin, L’enchanteur pourrissant’ına Andre Derain resim yapmıştır. (Şahin, 2002, s. 40-41).

Resim- edebiyat ilişkisi içinde ele alınacak bir diğer husus da edebiyatçıların resimle, ressamaların da edebî eserle ilgili fikirler öne sürmeleridir. Uzun yıllar şairler, resimle ilgili düşüncelerini açıklayan yazılar kaleme almaktan kaçınmamışlardır. Örneğin T. Gautier, Baudelaire, Andre Breton bunlardan birkaçıdır. “Andre Breton, resme özel bir ilgi gösterdiği gibi resim üzerine neredeyse teknik bilgiler de içeren bir eser kaleme almıştır: Gerçeküstücülük ve Resim.” (Şahin, 2002, s. 47-48). Fransız şair Charles Baudelaire ‘Salon Sergileri’ ile ilgili eleştiri yazıları kaleme alır.

Tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da resim-edebiyat ilişkisi kaçınılmazdır. Ancak şöyle bir farkla ki Batı edebiyatında görülen sanat akımlarının resim ve edebiyat üzerindeki yansımaları, etkileri Türk edebiyatında görülmez. “Çünkü

birbirlerini besleyen iki kaynak durumundaki resim ve edebiyat, ressamımız ve edebiyatçımız arasında Batıda örneklerine rastladığımız şekilde bir alışverişe yol açmamıştır. Birkaç ad dışında, kimsenin kimseyi okumadığı, izlemediği söylenebilir.” (Buğra, 2000, s. 9). Bunda toplumun resim sanatından uzak duruşunun etkili olduğu söylenebilir.

Resim, İslam’da kısmen yasaklı bir sanat olduğu için, Türk edebiyatının resimle ilişkisini ele alırken bunun da göz ardı edilmemesi gerekir. Bu sebeple Türklerde resim ve edebiyat sanatları, Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, aynı gelişimi gösterememiş, birbirlerini etkileyerek besleyen iki kaynak olamamıştır. “Bunda, Batıda Rönesans’ın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatının duraklayarak yerini burjuva sanatının öznelliğinin almasına karşılık, Müslüman sanatçının, inancının gereği, reel hayata inanarak sahip çıkamayışının rolü vardır.” (Buğra, 2000, s. 53). Bu sebeple Türk edebiyatında resmin edebiyata etkisinin sınırlı olduğu söylenebilir.

Avrupa’da kutsal kitaplarla başlayan kitap resimleme tekniği Türk edebiyatında mesnevilerde yer bulmuştur. Divanlarda yer alan mesnevilerde mısraların bazılarında açıklayıcı minyatürler bulunmaktadır:

Türk edebiyatında ise şiir ve resim arasındaki ilişkiler öncelikle kitaplarda başladı. Bunlar belki kutsal kitaplarda değil ama dinî bir özellik taşıyan mesnevilerde yaygınlık kazandı. Divanlarda yer alan mısraların açıklayıcı minyatürlerinin, çoğu zaman hangi mısra için kullanıldığını anlamak zordu, fakat onlar olmadan da olmuyordu. Ayrıca bunlar bugün olduğu gibi dönemleri için de bir zenginliği ifade ediyordu. Meselâ ‘Doğunun efsaneleşen büyük nakkaşları Mânî, Bihzad gibi isimler eserlerini şiirle bütünleştirdikleri için/ölçüde önemsenirken bir taraftan da şiir karşısındaki aczleri hatırlatılır. (Şahin, 2002, s. 39).

İçeriğinde çeşitli minyatürler bulunan mesnevilere örnek olarak Fuzûlî’nin yazdığı Leyla ile Mecnun mesnevisi de içeriğe uygun minyatürlerle zenginleştirilen edebiyat metinlerinden birisidir. Eserde karşılıklı sayfalardan birinde özgün metin yer alırken, ötekisinde metinde anlatılanlara uygun bir minyatür yer almaktadır. Eserin 1600 yılında istinsah edilen kayıtlı el yazmasında 14 adet, 1664 yılında istinsah edilen kayıtlı el yazmasında 22 adet minyatür bulunur.

Tanzimat’tan önceki Türk edebiyatında bu örneklerin dışında masal kitaplarının da minyatürlü yazmaları bulunur. Bu eserler de edebiyatla resmin bir arada bulunduğu örneklerdir. Bunların en tanınmışısı da Beydeba’nın yazdığı Kelile ve Dimne’dir. Bu masallar çeşitli dönemlerde minyatürleştirilmiştir. Osmanlı döneminde resimle nesrin

buluştuğu bir örnek olarak halk hikâyeleri verilebilir. Bu kitaplardaki resimler minyatürlerden farklı resmedilmiştir. Bu dönemde ayrıca dinsel hikâyeler ve dinsel kahramanlık hikâyelerine örnek teşkil eden menâkıbnâmeler ve din düşmanlarıyla yapılan savaşları anlatan gazavatnâmeler de resimle edebiyatın buluştuğu eserlerdir. Ayrıca Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesini konu alan maktellerin yazma nüshalarında minyatürler bulunur. Türk edebiyatında divan şairi Fuzûlî'nin Hadikati's Süedâ (Kutluların Bahçesi) adlı eseri bu türe örnek teşkil eder ve pek çok minyatürlü yazması bulunur. Bu eserler Tanzimat'tan önce resimle edebiyatın buluştuğu örneklerden bazılarıdır.

Edebiyatın işlevi ve yapısı ele alındığında ilk gözlemlenen özelliklerden birinin tasvir olduğu söylenebilir. Tasvir, sözcüklerle resim yapmaktır. Türk edebiyatında başlangıcından Tanzimat'a kadar geçen sürede resmin edebiyata etkisi uzunca bir dönem tasvirle sınırlı kalmıştır. Halk edebiyatındaki masallarda, halk hikâyelerinde, destanlarda yapılan tasvirlerde, divan şiirinde sevgilinin tasvirinde amaç anlatılan kişinin veya görüntünün resminin dinleyen kişinin kafasında çizilebilmesidir.

Resim- edebiyat ilişkisinin Türk edebiyatındaki yerinde tasvirin yegâne unsur olması Divan edebiyatında da devam etmiştir. Divan edebiyatında sevgili tasvirinde amaç anlatılan görüntünün resminin dinleyen kişinin kafasında çizilebilmesidir. Türk edebiyatında klasik dönemde tablolardan yola çıkarak meydana gelmiş bir şiire rastlamak çok zordur. Aynı şekilde şiirlerden yola çıkarak yapılmış bir tabloya rastlamak da kolay değildir. "Bunun sebebi, klasik şiirimizin ve onun XIX. asırdaki uzantısının mazmunlar ve sürrealist hayaller üzerine kurulmuş olmasıdır. Klasik şiir kültürü içinde doğan mazmunlar pusludur, akıcıdır, ışığa dayanıksızdır. Realitenin sert ışığı altında kaldığında güzelliği uçar, hatta manası kaybolur." (Şahin, 2002, s. 44-45). Türk edebiyatında resim- edebiyat ilişkisinin gelişmesi ancak divan edebiyatında mazmunların etkisini kaybetmesiyle, şairlerin realitenin farkına varmaya başlamasıyla mümkün olmuştur.

Toplumsal gelişmeler tüm toplumların sanat anlayışını etkiler. Türkler, İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte nasıl soyut bir edebiyata yöneliyorsa soyut resme de yönelir. Bu anlamda divan şiiri ile minyatür sanatı benzerlik gösterir. Divan şiiri de minyatür de anti-natüralisttir. İkisinde de varlıklar gerçek görüntülerinden farklı tasvir edilir. Minyatür sanatı da tıpkı divan şiiri gibi gerçeklikten ve ideal ölçülerden uzaktır. Minyatür de klasik şiir de değişmez estetik değerler dünyasında donmuş bir

güzellik; serüvensiz, tasasız bir nakış olarak kalır. İkisinde de toplumsal bir gaye görülmez. İkisi de belli kalıpların dışına çıkamazlar.

Aristoteles'in resim için söylediği bu sözlerin ışığı altında, 'musavvir'in kişisel yaşantısıyla örtüşmeyen 'meclis'lerle dolu eski resmimizin, şairin mazmunlarla tasvir ettiği dünyayı, daha basit ve yalın bir anlatımla görsel olarak açıkladığını söyleyebiliriz. Şairin, minyatürde gördüğü, kendi hayal dünyasının çok daha dar bir çerçevede işlenişinden başka bir şey değildir. Bu durumda, hayatı algılayışının küçük bir göstergesi olan minyatür resminin ona verebileceği şey, sözlerle yarattığı dünya üzerine daha bir kapanmak, her şeyi ile kendinin olanı kucaklamaktır. (Buğra, 2000, s. 30-31).

Minyatürde de divan şiirinde de sanatçı gözlerini dış gerçeğe kapayarak şekil vermek istediği iç gerçeğe açar. İkisi de değişmez yahut sadece üsluplara göre değişir bir şekiller dünyasını işler. Divan şairi, minyatür ressamının çizgiyle, renkle anlattığı âlemi yazıyla, sözle, üstelik de tek beyitte anlatır. (Buğra, 2000, s. 32). Divan şiiri de minyatür de realite dışında, her türlü ferdî özelliğin ötesinde işaretler, semboller ve nakışlar âlemdir. Divan edebiyatındaki mazmunlar bunun en temel göstergesidir:

Şaire özgürlüğünü sağlayan asıl şey, eski şiirimizin ifade aracı 'mazmun'lardı ve şair, hazır hayallerle dolu bu kapalı âlemi, kendi özel anlamları ve çağrışımlarıyla zenginleşen semboller vasıtasıyla dışa yansıtıyordu.

Bu hayal ve sembollerin, yüzyıllar boyunca süren bir çalışmanın sonucu olsa bile, şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, sosyal düzenle de ilgili bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.

Bu tesbit eski resmimiz ve ressamımız için de geçerlidir. Çünkü divan edebiyatı şairinin mazmunlarla şiirde yaptığını 'musavvir' de resimde -minyatürde-yapıyor; resimlerinde sembol olarak renkleri, bitkileri ve hayvanları kullanıyordu. Musavvirin resminde tavşan şansın, eğer bir köpek ve bir şahin ile birlikte tasvirlenmişse soyluluğun, tilki zekâ ve kurnazlığın, kedi nankörlüğün, güvenilmezliğin, köpek cahilliğin, horoz cömertliğin, yakışıklılığın, çekirge yalnızlığın sembolüydü. Hüznün yoğun yaşandığı resimlerde bitki türlerinin çeşitlendiği görülüyordu. (Buğra, 2000, s. 16-17).

Minyatürdeki ve divan şiirindeki semboller hemen hemen aynıdır. Örneğin servilerin ebedîlik sembolü olmaları gibi. Ayrıca şekiller de gerçeklikten uzaktır. Çünkü Batı'ya açılmayan Türk ressamı, resim sanatıyla tanıştığından beri aynı renkleri, aynı şekilleri görmektedir. Onun için tabii olan şekil de renk de budur. "Bir Türk ressamı karanfili karanfil olarak, gülü gül olarak görmeye alışık değil. Onu stilize olarak görmeye alışık. Yani deforme ederek, şeklini bozarak (ama tabiattaki şeklini) görme alışkanlığında." (Buğra, 2000, s. 28). Bu durum divan şairinde de öyledir:

Gülün ideal şeklini aradığı için, onu stilize eden Türk ressamın, yaşayışını ve düşüncesini şekillendiren inanç, belki de farkına varmadan, resminde böyle tezahür etmekteydi. Bu noktada, ressamın şairle birleştiği görülmektedir; çünkü

sonuçta ikisinin de istediğini doğrudan, yalın bir şekilde anlatmak yerine sembollerle vermeyi, dünya görüşlerine ve yaşadıkları çağın anlayışına daha uygun buldukları ortadadır. (Buğra, 2000, s. 28).

Minyatür sanatı ile divan şiiri arasında benzerlikler dikkati çekse de bu sanat anlayışı Türk nesrini besleyemez. Yahya Kemal'in "Resimsizlik ve Nesirsizlik" adlı yazısında işaret ettiği nesirsizlik "Klasik Dönem" edebiyatının en belirgin özelliklerindendir. Resim sanatının Türk nesrini etkilemesi ancak Batı'ya yönelmeyle mümkün olmuştur:

Kısaca özetlemeye çalıştığımız böyle bir sanat anlayışına dayanan Türk minyatür sanatının, insanoğlunun ruh portresini çizen nesir yazarını yeterince besleyemediği, ona, iç dünyaya eğilmenin, duyguları tahlil etmenin gerekliliğini hissettiremediği, rengin zenginliğini duyuramadığı düşünülebilir. Çünkü iyi bir ressam, bir tablosuyla hiçbir zaman bütünüyle anlayamayacağımız ve anlatabilmek için sayısız kelime gerektiren bir şeyi anlatabilir. Önündeki tuvalde sarı, kırmızı, yeşil renkleri, bir şey yaratmak için bir araya getirir ve onların yardımıyla, gizli de olsa, birtakım duygularını açığa vuracak nesneler yaratır. Bu şekilde yaratılmış nesneler, onun bir eğilimini yansıtır, ancak bu nesneler, sözlerdeki anlatım gibi onun kızgınlık, bunalım ya da sevincini dile getirmez, bunların izlerini taşır; çünkü renkler, ressamın yüreğindeki bunalımın ya da sevincin seyirciye aktarılmasını sağlayan bir araçtan başka bir şey değildir ve tabloda birer nesneye dönüşürler. Oysa söz üzerine kurulmuş düzyazı sanatında, rengin işlevini yüklenen kelimeler nesne olarak değil, nesnelerin belirtilmesi için kullanılır. Bu durumda hem nesirde hem de resimde belirsiz bir güçten başka bir şey olmayan 'güzellik', tablo üzerinde ilk göze çarpan şeyken, nesirde gizli kalır; bir yüzdeki sevimlilik gibi inandırma yoluyla etki eder, zorlamaz, kendini, fark ettirmeden kabul ettirir. (Buğra, 2000, s. 29-30).

XIX. yüzyıl ülkenin her alanda Batı'ya açıldığı bir dönemdir. Bundan resim de nasibini alır. Devlet, 1835 yılında resim sanatını öğrensinler diye Avrupa'ya on öğrenci gönderir ve böylece Batı sanatı ve resmi Osmanlı toplumuna girer. Tanzimat'tan sonra, divan edebiyatındaki mazmunların etkisini kaybetmesiyle şairler ve yazarlar da realitenin farkına varmaya başlar. Çünkü "Kültür bir bütündür. Farklı açılardan gelişme gösterse de resimde de edebiyatta da fantastik dünyadan gerçek dünyaya geçiş söz konusudur ve iki disiplin de birbiriyle etkileşim içindedir." (Çolak, 2017, s. 66). Tanzimat edebiyatçısı da bu dönemde Batılı resimle tanışır, yönünü Batı resmine çevirir. Çünkü minyatür sanatının edebiyatçıyı beslemekte yetersiz kaldığı söylenebilir:

Çevresini kuşatan her şeyde yer alsa da bu resmin edebiyatçıya, ruhunun ihtiraslarını, ıstıraplarını, sükûnunu, gururunu ya da zayıflığını göstermekte yetersiz kaldığı, hem birey, hem bir toplumun üyesi, hem de bir dönemin temsilcisi olarak yaşadığı zamana ayna tutmasını sağlayamadığı, edebiyatçının

insanı ve insanın hallerini bütün ayrıntılarıyla görüp anlatmasına yetmediği ortadadır. (Buğra, 2000, s. 48).

Edebiyatçıların resme olan ilgileri özellikle Tanzimat'ın ikinci nesliyle birlikte arttığı gözlemlenebilir. Şiir ve resim arasındaki ilişkilerden biri de bu iki sanatın birbirini etkilemesi sonucu eserlerde ortaya çıkan yansımalarıdır. Türk edebiyatında Abdülhak Hamid Tarhan ile başlayan bu özellik şairlerin eserlerinde, tabiat manzaralarının bir ressam edasıyla buluşmasıdır.

Tanzimatçılar, Batı'yla tanıştıktan sonra resim sanatıyla ilgilenmekte ve bu konuya kafa yormaktadır. Güzel sanatlar üzerine düşünen ilk Türk yazarı ise, sanat eserinin olgunluğunda tek unsur olarak 'güzellik'i gören Recaizade Mahmud Ekrem (1847-1914)'dir. Ekrem, güzellik ve aşkın sanatı ortaya çıkardığına inanmaktadır. Recaizade Mahmud Ekrem, güzel sanatlar içerisinde şiirle resim arasında sıkı bir bağ kurmakta, şiirle resmi birbiriyle akraba olarak görmekte ve "şiir resim gibidir" demektedir. (Öztürk, 2012). Ayrıca Recaizade Mahmud Ekrem'in Servet-i Fünûn'un edebî bir mecmua olarak çıkmasında ve bu dergide fotoğraf ve resmin önemli bir yer tutmasında da payı vardır.

Tanzimat Dönemi'nde Mustafa Reşid, Nabizade Nazım, Fatma Aliye Hanım, Samipaşazade Sezai, Ahmed Midhat Efendi romanlarında resim unsuruna ve resimle ilgilenen kahramanlara yer vermişlerdir. Romanda bu etkiye en geniş yer veren yazarlardan biri Samipaşazade Sezai'dir. Samipaşazade Sezai, Türk edebiyatında resme has görme duygusuna sahip ilk yazarlardandır. "Dünyaya bir ressam gözüyle bakan ve bir pitoresk duygusuna sahip ilk yazarımız Sami Paşazade Sezai (1859-1936)'dir." (Buğra, 2000, s. 58). Esaret temasını işleyen *Sergüzeşt* romanında, aslı kahramanlardan biri ressamdır. Romanın erkek kahramanı Celâl Bey'in ressamlığı üzerinde oldukça geniş bir şekilde durulmuştur.

Tanzimat Dönemi'nde eserlerinde resim konusunu işleyen yazarlardan biri de Ahmet Mithat Efendi'dir. *Bahtiyarlık* romanında resimle ilgilenen Nusret karakterine; *Çingene* romanında Ermeni bir ressam olan Artin Elvanyan Efendi'ye; *Demir Bey* romanında resimle ilgilenen Demir Bey, Mustafa ve Polini karakterlerine; *Acayib-i Alem* romanında da resimle ilgilenen Suphi karakterine yer verir. Ayrıca *Taaffüf* romanında da resim ve heykel unsuru konu olarak yer alır.

Servet-i Fünûn Dönemi'ne gelindiğinde edebî eserlerde resmin etkisinin daha da arttığı gözlenmektedir. Çünkü Batı'yı ve Batı'daki gelişmeleri yakından takip eden

bir topluluktur. Bu dönemde parnasizmin ekisiyle edebiyatta resim etkisi çok yoğundur. Parnas şairler Servet-i Fünûncuları da çok etkilemiş, bu topluluğun şairleri, parnasyenlerin şiir ile ilgili düşüncelerini kendi edebî görüşlerine yansıtmışlardır. Servet-i Fünûn edebiyatçıları bu etkiyle resim altına şiir yazma geleneği oluşturmuşlar ve tabiatı şiire sokarken onu bir ressam edasıyla kelimelere yerleştirmeye çalışmışlardır. Ayrıca bu dönemde Servet-i Fünûncular resimle de ilgilenmiş, resim de yapmışlardır. Recaizade Mahmud Ekrem, Halid Ziya ve Tevfik Fikret aynı zamanda ressamdırlar:

Resim ve şiirin kitaplarda olmasa da dergilerde ve gazetelerdeki yakınlıkları, özellikle Servet-i Fünûn döneminde büyük bir hız kazanır. Bunda hiç şüphesiz dönemdeki birçok yazar ve şairin resme karşı özel bir ilgisinin olması da büyük pay sahibidir. Özellikle Servet-i Fünûn döneminde tablo altına yazılan şiirler şairler ve ressamı birleştirmiş çoğu zaman bütünlük anlamında başarılı olunamasa da ortak birer eser ortaya koymalarını sağlamıştır. Bu dönemde özellikle Servet-i Fünûn dergisi bu yönüyle ilgi çekici bir role sahiptir. Servet-i Fünûn dergisinin sahibi Ahmed İhsan'a o zamanki Müze-i Hümâyûn müdürü Osman Hamdi Bey'in yardımlarıyla fotografer ustası Napier, Paris'ten İstanbul'a getirilir ve maaş bağlanarak dergide çalışması sağlanır. Ondan sonra dergiye alınan Diran Çuhaciyan isimli genç bir ressam da Servet-i Fünûncuların şiirlerini resimleriyle bütünleştirme işlevini üstlenir. Bu, daha sonra dergilerden kitaplara sıçramıştır. (Şahin, 2002, s. 41).

Servet-i Fünûn Dönemi'nin en büyük şairlerinden olan Tevfik Fikret, Türk edebiyatında resim- edebiyat ilişkisinin en yoğun görülebildiği şairlerden biridir. Çünkü Fikret, çok başarılı bir şair olmasının yanında iyi bir ressamdır da. Tevfik Fikret'in resim tutkusu küçük yaşlarda başlar. Daha sonra Galatasaray Lisesi'ne geldiğinde bu ilgiyi geliştirir. Şair, resimle özellikle Servet-i Fünûn dergisinin başına geçtikten sonra daha çok ilgilenmeye başlamış, burada tabloların altına şiirler yazarak her iki sanatı birleştirmeye çalışmıştır. Onun için kalemını fırça gibi kullanan bir şairdir, denilebilir.

Türk edebiyatının önde gelen şairlerinden olan Tevfik Fikret, aynı zamanda güzel sanatlara ilgi duyan bir ressamdır. Tevfik Fikret'in de şiirlerinin birçoğunda 'tablo gibi şiir yazma' anlayışına rastlanmaktadır. Edebiyatımızda resmi bir dekordan öteye götürüp, bizzat şiirden gören şair Tevfik Fikret'ti. Şiirinde, söz sanatlarıyla görsel sanatları bir arada kullanmayı önceledi. (Öztürk, 2012).

Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn'da sadece resim altına şiirler yazmaz. Servet-i Fünûn'daki resimlerin bile bir kısmı kendi kaleminden çıkmıştır. Bu dönemde Tevfik Fikret'in dergide yayımladığı resimlerin içerisinde, özellikle zamanın Halil Paşa gibi

nl ressamlarının eserlerine de yer vermesi, onun dönemindeki ressamlardan uzak olmadığını da göstermektedir.

Tevfik Fikret'in hem şair hem ressam olmasının, onun tabiata daha farklı, daha derin bakmasına sebep olduğu söylenebilir. Görmeyi bilen bir ressamın gözleriyle tabiata bakıp anlatmayı bilen bir şairin ifadesiyle şiir onun şiirine bambaşka bir boyut kazandırır: "Fikret'in şairliği kadar önemli olan diğer yönü de ressamlığıdır. Onun sanatını besleyen bu iki yön, farklı disiplinleri bünyesinde toplamasından dolayı özellikle tabiatı konu edindiği şiirlerde çarpıcı bir şekilde ortaya çıkar." (şahin, 2002, s. XIII). Tevfik Fikret'in gerek resim sanatıyla ilgili şiirlerine gerekse şiirlerinde görülen portrelerine bakıldığında, kalemini adeta bir fırça gibi kullandığı görülmektedir. Bu onun güzel sanatlar arasında bağlantı kurmak suretiyle şiirini kurduğunu kanıtlayan bir gösterge olarak değerlendirilebilir.

şairin resim sanatına olan ilgisi bundan ibaret değildir. Fikret, şiirlerine de resim ve heykel sanatını konu etmiştir. Tevfik Fikret'in Rbab-ı şikese'de birçok eserinde resim ve heykel sanatına dair şiiri vardır: "Hekel-i Giryan", "Heykel-i Say", "Resmini Yaparken", "Resim Yaparken" isimli şiirleri buna örnek olarak verilebilir. şair, "Resim Yaparken" adlı şiirinde nasıl resim yaptığını ve resim yaparken içinde bulunduğu duyguları anlatır. Tevfik Fikret'in bu şiirinde şairliği ve ressamlığı birleşir:

Fıram, kadd bir ağacın hasta bir dalı,
Destimde müşteki heyecnlarla titriyor;
Güya iek diye
Bir hk-i sebze döktüğü kanlarla titriyor.
On gündür işte uğraşıyor fıkı  san'atım
Bir mevc-i hisse vermek için şekl-i irtism;
Seyreylerim bu levhayı artık ale'd-devm,
Verdim emek diye.
Seyreylerim ve aczine ka'il bu san'atin
Takdise inhimk ederim sun'-ı kudreti;
Lkin zamn olur
Pek rhsuz bulur da beğermem tab'i'ati.
Mutlak o gün beğernek için hasta, münfail,
Bir başka çehre, giryeli bir çehre isterim...

Bundandır işte, şi'r olacak yerde sözlerim

Ba'zan figân olur! (Tevfik Fikret, 2009, s. 51).

Tevfik Fikret'in resim sanatıyla olan ilişkisi içinde *Rübâb-ı Şikeste*'de yer alan "Âveng-i Tesâvîr" başlığı altında bir araya getirdiği portre şiirlerden de bahsetmek gerekir. Şair, kitabın bu kısmında, "Fuzûlî", "Cenâb", "Nedîm", "Üstad Ekrem", "Nef'î" ve "Hâmid" adını taşıyan portre şiirler kaleme almıştır.

Sanat, toplumsal olaylardan büyük oranda etkilenir. Bu durum özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra görülür. Meşrutiyet Dönemi'nde yaşanan toplumsal olaylar şairleri ve ressamı bir bütün etrafında birleştirir. II. Meşrutiyet'ten sonra şairlerde ve ressamlarda en çok görülen hususlardan biri tabiatı resmetmektir:

Aynı şey Türk edebiyatında özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra görüldü. Şair ve ressam bir bütün etrafında birleşmişti: Tabiatı resmetmek. Şair bunu kelimelerle, ressam da renklerle dile getiriyordu. Hatta öyle zamanlar oluyordu ki bazen hiçbir ilişkisi bulunmamasına rağmen bir tablo ve bir şiir aynı şeyi yansıtabiliyordu. Buna örnek olarak Tevfik Fikret'in "Sis" şiiri ve Abdülmecid'in "Sis" isimli tablosu verilebilir. Tanpınar, Sis şiiri için şöyle der: 'Sis bir infîâl anının herhangi bir istiare ile ifadesi değildir. Belki Abdülhamid devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul'unun geniş bir visionda toplanmış bütün bir romanıdır.' Bugün bu iki eser Aşiyân Müzesi'nde karşı karşıya sergilenmektedir. Aynı şekilde Hoca Ali Rıza'nın resimlerindeki İstanbul peyzajlarıyla Yahya Kemal'in şiirlerindeki İstanbul sahneleri rahatlıkla birbirini yansıtır bir hâl alabiliyordu. (Şahin, 2006, s. 155).

II. Meşrutiyet'te resmin en çok etkilediği şairlerden biri olarak Ahmet Haşım gösterilebilir. Ahmet Haşım'ın yazılarına bakıldığında ise onun sadece bir resim tutkunu değil, bütün plastik sanatlara tutkun bir şair olduğu ve bunun şiirine yansımaları rahatça görülebilir. Eserlerinde renklerin temel bir unsur olarak şiirlerine hâkim olduğu gözlemlenir.

Milli Edebiyat Dönemi'ne gelindiğinde Mehmet Akif Ersoy'un *Safahat* adlı eserinde resim hakkındaki düşüncelerini "Ressam Haklı" adlı şiirinde ifade ettiğini görülür. Mehmet Akif Ersoy Türk edebiyatının tasvir konusunda eksik olmasının sebeplerinden birinin Türklerde resmin olmayışından kaynaklandığını belirtir.

Bu dönemde resimle ilgili en çok düşünen, fikir ileri süren edebiyatçılardan biri Yahya Kemal Beyatlı'dır. Türklerdeki resim sanatına ilginin eksikliğinin farkına varan Yahya Kemal, Türk toplumunun resim sanatına uzak duruşunu "Resimsizlik ve Nesirsizlik" adlı yazısında eleştirir. Bu yazıda Türk toplumundaki resim sanatına ilginin eksikliğinin farkına varan Yahya Kemal bu durumdan şöyle yakınır:

Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düşmeyen bir cümle budur: “Resimsizlik ve nesirsizlik.. (Bu) iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu.

Resimsizlik yüzünden cedlerimizin yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî hicrandır! Eski şehirlerimizi göremiyoruz; yanmış yahut yıkılmış nice binalarımızı göremiyoruz; eski kıyafetlerimizi göremiyoruz; o kıyafetlerin asırlar arasında, yavaş yavaş nasıl tekâmül ettiklerini anlayamıyoruz; vatanı kurduğumuz eski seferlerimizi, eski meydan muharebelerimizi, bu muharebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. Ah, ah... Resimsizlik yüzünden daha neleri, daha neleri göremiyoruz (Beyatlı, 1984, s. 69).

Yahya Kemal Beyatlı, ülkede resim sanatına ilgisizlikten şikâyet etmiş, sohbetlerinde de ısrarla savunduğu bu görüşü “Hayal Beste” adlı şiirinde de işlemiştir. Resim hakkındaki görüşlerini Hayal Beste şiirinde şu şekilde anlatır:

Roma’nın şarkını fethettiğin andan sonra
Yüce dağlar gibidir gördüğün iş, Türk oğlu!
Girdiğin yerde asırlarca kalıştan başka,
Kurduğun devlet asırlarca muzaffer yürüdü.
Tâlihin döndüğü en korkulu yıllarda bile,
Yürüyen düşmanı son hamlede döktün denize.
Açtığın ülkede, yoktan yaratış kudretini,
Azminin kurduğu yüzlerce şehirden fazla,
İri firuze benzer nice gök kubbeyle,
Dehre aksettiriyor, gerçi, büyük mîmarî;
Bu eserler seni göstermeğe kâfi diyemem.

Şi’re aksettirebilseydin eğer, dinlerdin,
Yüz fetih şi’ri, okundukça, çelik tellerden.

Resme aksettirebilseydin eğer, ömrünce,
Ebedî cedleri karşında görürdün, canlı.

Gönlüm isterdi ki mâzîni diriltir san’at,
Sana târîhini her lâhza hayâl ettirsin. (Beyatlı, 2004, s. 29).

Bu mısralar şairin bu konudaki düşüncelerini göstermektedir. Yahya Kemal, resim sanatının işlevsel olmamasından dolayı endişelidir. Türk toplumunun hayal gücünü en fazla işleyen resim sanatından uzak duruşundan yakınmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde resim ve heykel sanatına ilginin arttığı görülür. Bu dönemde birçok yazar ve şair de resim sanatına ilişkin görüşlerini dile getirmiş ve eserlerinde resme yer vermişlerdir. Ayrıca resim de edebiyat da bu dönemde ortak bir tema etrafında eserler vermişlerdir. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında aynı konular etrafında birlik teşkil edilmiştir. "Resim ve edebiyat arasındaki ilişkinin en yoğun yaşandığı dönem Cumhuriyet yıllarıdır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte devrimlerin idealize edildiği resim ve romanların yanı sıra, Kurtuluş Savaşı Mücadelesinin övgüyle betimlendiği eserler de vardır." (Çolak, 2017, s. III). Resim ve edebiyat arasındaki konu birliği ilerleyen yıllarda yerini yükselişe geçen toplumcu gerçekçiliğe bırakır. Çocuk işçiler, ezilen halk, yoksul köylüler her iki türde de ele alınan konulardır:

Cumhuriyet'in bu ilk yıllarında karşımıza çıkan konu birliği 1940'lardan sonra yerini yükselişe geçen toplumcu gerçekçiliğe bırakacaktır. Devrimlerle yükselen burjuvazi ve ezilen halk arasında çatışma sanatçıları ister istemez bu konuları işlemeye itecektir. Çocuk işçiler, yoksul köylü, kentin keşmekeşi hem edebiyat hem de resim alanında ele alınan konular arasındadır. Toplumun ötekileri olarak nitelenebilecek ayakkabıcılar, küfeciler, yaşlılar, dilenciler tek başlarına birer değer olarak ele alınmış, sanatçılar toplumsal sorunlara duyarlılığını ortaya koymuştur. Yalnızca insanı değil, hayvanı da kendi değerleriyle ele alan öyküler ve resimler Cumhuriyet Döneminde karşımıza çıkan başka bir tema olup, kimi zaman insanlara ait dünyanın çirkinliğini ve vahşetini anlatan birer simgeye dönüşür. (Çolak, 2017, s. III-IV).

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının usta kalemlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, güzel sanatların hemen her dalında bir vukufiyeti olan, estetik yönü zengin ve entelektüel yazarlardan biridir. Tanpınar'ın hem kendi eserlerine hem de bu eserler üzerine yazılanlara bakıldığında, onun tam anlamıyla bir güzel sanatlar sevdalısı olduğunu belirtmek yerinde olur. Güzel sanatları eserlerinde işleme konusunda en başarılı yazarlardan biridir. Tanpınar hem başarılı bir şair hem başarılı bir yazar hem de başarılı bir resim eleştirmenidir. Türk resmi ve sorunları hakkında yazılar kaleme alır; sanata dair izlenimlerini aktarır. Deneme ve makalelerinde resim sanatı hakkındaki görüşlerine de yer vermiştir:

Tanpınar'a göre, Batıda, çeşitli milletlere ait nesrin gelişiminde resmin önemli payı vardır. Denebilir ki, yeni devirde edebiyat, resmin peşinde giderek tabiatı fethetmiştir. Deniz, dağ, orman, geniş tabiat manzaraları, hayvanlar, çoğu önce resimle başlar. XIX. yüzyıldaki edebî realizmden çok önce, XVII. ve XVIII. yüzyılların, hatta XVI. yüzyılın -bazı İspanyollarda- genre tablolarını hatırlamalıdır. Resim eleştirisinin Fransız nesrinin eşya ve gündelik hayat tasvirleriyle zenginleşmesindeki payı büyüktür. Büyük Fransız romancılarının

çoğunun resim eleştirisi yaptığını yahut resimle ilgili olduğunu düşünmek yeterlidir. Batılı yazar resim sanatının kazançlarını nesre taşımıştır.

Buna karşılık, Eski Türk edebiyatı, minyatür sanatının, hayatı belirli kurallar ve merasim içinde ve çok küçük bir köşeden görüşü yüzünden, onun erişebildiği her şeyi içine alır, ama o ufkun dışına çıkamaz.

Bu edebiyat, bütün bir iç âlemi, bin türlü rengi ve kokusuyla ve hayatı hikmet incelikleriyle ve incelmış bir ifadeyle yansıtmaya karşın bir bardağı veya bir kanepeyi anlatmaktan acizdi. Türk yazarı, eşyaya ve tabiata Batılı bir gözle bakmaya başladıktan sonra, edebiyatımız resmin imkânlarıyla zenginleşti. (Buğra, 2000, s. 77).

Ahmet Hamdi Tanpınar birçok eserinde konu olarak da güzel sanatlara yer verir. Güzel sanatların kazandırdığı terbiyeyi eserlerine en başarılı, en bilinçli yansıtan edebiyatçılardandır. ‘*Mahur Beste*’, ‘*Huzur*’, ‘*Aydaki Kadın*’ gibi romanlarında detaylı anlatımlarla resimle ilgili konulardan, sanatçılardan söz eder. Ressam veya resim sanatına düşkün karakterlerle birlikte günlük hayatı, İstanbul’un manzaralarını, bir nesneyi tarif ederken ünlü sanatçıların tablolarına gönderme yapar. Romanı, şiiri, musikiyi, resmi, felsefeyi, tarihi birbirleriyle bağlantılı biçimde kurgular.

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında ressam bir karaktere yer veren yazarlardan biri de Agah Sırrı Levent’tir. *Acılar* adlı romanında ressam bir karakter olan Fikret’e yer verilir. Dönemin sosyal ve siyasî yapısını onun üzerinden anlatılmaya çalışılır. Ayrıca Sabahattin Ali’nin 1943 yılında ilk basımı yapılan *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanı, anlatıcı kahramanın iş arkadaşı Raif Efendi’nin başından geçenler üzerine kurulmuştur. Romanda Raif Efendi’nin Berlin’de bir resim galerisinde tanıştığı ressam bir karakter olan Maria Puder’le ilişkisi ve bu ilişkinin Raif Efendi’nin ruhunda ateşlediği tutkuyu anlatır.

Resim- edebiyat ilişkisinin en yoğun görüldüğü şairlerden biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Kendisi hem şair hem de ressamdır. Eyüboğlu, resmi en çok kullanan şairlerden biridir. Gelenekle halk sanatını bir araya getiren bir isimdir. Hem resim yapan hem de şiir yazan bir sanatçı olarak Bedri Rahmi, resim- edebiyat ilişkisinin önemini vurgularken edebiyat ve resme bakışı noktasında şöyle söyler:

Başka memleketlerde birbirlerine çok candan bir alâka ile bağlı olan resim ve edebiyat, bizde birbirlerine arkalarını çevirmişlerdir. İşin tuhafı ressamların edebiyatla gayet sıkı bir alâka içinde olmasına, ondan sayılı zevklerinden birisini almalarına mukabil, edebiyatçılarımız için resim hiçbir zaman üzerinde uzun müddet durulacak bir mevzu olmamıştır, diyor ve bizde resim zevkinin gelişmemesini az resim görmemize bağlıyor. (Öztürk, 2012).

Bedri Rahmi, resim yapmanın yanı sıra resim üzerine yazılar da kaleme almıştır. Dış dünyayı bir ressam gözüyle inceleyen Bedri Rahmi'nin geleneksel halk sanatına büyük bir sevgi duyduğu söylenebilir. Şair, halk sanatından aldığı motifleri resmine de şiirine de ustalıkla işlemiştir. “Bir sanatın nizamını bir başka sanata geçiren Bedri Rahmi'nin şiirinin bir tarafını, modern resim tecrübesinden ve bilhassa ressam gözünden gelen bir yığın hayal ve yaklaştırma vücuda getirir.” (Buğra, 2000, s. 93). Şiirlerini, resim sanatının gereklerince kurmuş, şiirlerine göz alıcı tasvirlerle başlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde eserlerinde resme yer veren, resimden etkilenenler arasında Peyami Safa, Aziz Nesin, İlhan Berk de sayılabilir. Ayrıca Ahmet Muhip Dıranas ve Oktay Rifat için de resimler ve ressamlar bir besin kaynağı oluşturmuştur. Oktay Rifat'ın geç yaşlarda başlamış olduğu resim çalışmaları bulunur. Cemal Süreya da resim tutkunu şairlerdendir. Asıl tutkusu resim iken şiire yönelen Güven Turan ve Enis Batur'dan da bahsetmek gerekir. Onlar da yazdıkları ve yazmakta oldukları yazılarda resim ile ilgili konulara değinmektedir.

Günümüzde ise bu etkinin en çok görüldüğü yazarlardan biri de Orhan Pamuk'tur. Yazar, otobiyografik kitabı *İstanbul*'da, çocukluğundan yirmi iki yaşına kadar yoğun bir şekilde resim yaparak ve ressam olacağını düşleyerek yaşadığını belirtir. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde üç yıl mimarlık okuduktan sonra, mimar ve ressam olmayacağına karar verip okulu bırakır. Yazarın resim tutkusu eserlerine de yansır.

Resim- edebiyat ilişkisi temelinde sürdürülen bu izlere daha pek çoğu eklenebilir. Edebiyat ve resim, güzel sanatlar çatısı altında, fonetik ve plastik sanatlardan ikisi olma vasfını taşırlar. Görüldüğü gibi bu iki sanat dalı arasındaki etkileşimde her iki tür de birbirini çok beslemiştir ve bu etkileşim karşılıklıdır. Aslında sanat tarihine bakıldığında sanat dalları arasında hep bir etkileşimin olduğu açıkça görülür. Bu ilişki geçmişte hep vardı, bugün de var. Hele günümüzde bu etkinin daha fazla olduğu söylenebilir. Bu durum gösteriyor ki gelecekte de hep var olacaktır. Güzel sanatlardan resim ve edebiyat arasındaki etkileşim, yüzyıllar boyu sürmüş ve yüzyıllar boyu da sürecek gibidir. Yüzyıllar boyunca disiplinler arası ilişkiler her devirde süregelmiş, üreticisini ilgilendirmiş ve ilgilendirecektir.

3. TÜRK RESİM VE HEYKEL SANATI TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Sanat insanın varlık şartlarından biridir. İnsanın olduğu her yerde ve her anda sanat vardır. Bu sebeple resmin ortaya çıkışı da insanlıkla yaşıttır denilebilir. İnsan denilen varlığın yaşamına dair ilk izler mağara duvarlarına, tapınaklara yaptıkları şekiller, semboller ve resimlerdir. Mağara resimleri, antik süs eşyaları, işlenmiş kap kaçak vb. unsurlar insanoğlunun yaşamına dair bazı ipuçları verir. Ama bir sanat olarak resmin ortaya çıkışı hakkında şunlar söylenebilir: “Batı’da resmin ortaya çıkışı Hz. İsa’ya kadar götürülebilir. Kiliselerde, Hz. İsa’nın tasvir edildiği freskler var. Bunlarda, Hz. Meryem’in, Havarilerin ve Hz. İsa’nın çektiği çileler resmediliyor. Ümmî olanlar da bu şekilde dinleri hakkında malumat sahibi oluyorlardı. Dini referans alan resim sanatı, Batı sanatçısının önünde geniş bir alan açıyordu.” (Öztürk, 2012). Avrupa’da resim ve heykel sanatları İsa’nın tasviriyle kiliseye girer. Kiliselerin duvarları İncil’den alınmış İsa’nın, Meryem’in ve havarilerin başlarından geçen acıklı sahnelerle doludur. “En soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı, Batılı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hâle sokma imkânını sağlıyordu.” (Buğra, 2000, s. 35). Resim aracılığı ile olan bu anlatım,

okuyup yazma bilmeyen halka Hristiyanlık tarihini anlatmak, Hristiyanlık dini hakkında bilgi vermek amacını da gütmektedir.

Türk resim sanatının tarihi de oldukça eskiye dayanmaktadır. Türkler İslamiyet'ten önce, Şamanizm, Budizm, Maniheizm çerçevesinde ortaya çıkan bir resim sanatına sahiptirler. Türk resim sanatının ilk örneklerine Orta Asya'da rastlanır:

Türk Sanatının ilk örnekleri, Milattan önce birinci binde Kuzey Çin'de görülen Asya Hunları'nın, Güney Sibiry'a da Altay Dağları eteklerindeki Pazırık'ta Rus arkeoloğu Rudenko tarafından açılan (MÖ. IV. ve III. yüzyıla ait) kurganlarından çıkan buluntulardan da anlaşılacağı üzere halı, kumaş, renkli keçe applike örtüler, hayvan kavgaları ve insan figürleri ile süslü tekstil işleri yanında atlı araba, çeşitli eşyalardan ibarettir. Leningrad Ermitage Müzesi'nde saklanan bu eserler arasındaki keçeden bir belleme üzerinde, renkli derilerden kesilerek yapıştırılmış parçalarla bir dağ geçisine saldıran kartal grifonu simetrik olarak arka arkaya iki defa gösteren bir hayvan kavgası, ölüme yaklaşan hayvanın ürperişlerini son derece realist bir şekilde yansıtmaktadır. (Buğra, 2000, s. 13).

VIII. yüzyılda Göktürkler'den kalan, Kültigin ve Bilge Kağan adına yaptırılan taş kitabeler, Türk tarihinin en eski edebî metinleri olmanın yanı sıra, mezar anıtlardan çıkan heykel parçalarıyla da önemlidir. Ölen 'alp'in mezarının kenarına dikilen taşların yani balbalların Göktürk heykel sanatının karakteristik ve bir dereceye kadar portre özelliği taşıyan eserleri olduğu kabul edilmektedir. (Buğra, 2000, 14). Ölenin mezar taşına figür yapma âdeti, Göktürkler'de 'bengü' adı verilen hatıra taşlarına ölen kahramanın adını, unvanını ve memuriyeti ile yaşını yazarak ebedileştirme düşüncesinin bir uzantısıdır.

Eski Türk resim sanatının asıl temsilcileri Uygurlar'dır. Uygurların Maniheizm dinini benimsemelerinden sonra, bu dine ait birtakım kitapları resimlemesi, Türk minyatür sanatının kitaplardaki ilk örneklerini oluşturmaktadır. "Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bugüne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bunlarda rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmektedir." (Buğra, 2000, s. 14). Uygur duvar resimlerinde görülen insan yüzüne ferdî özellik vermek, yani portre yapmak sanatı Türk resim sanatındaki ilk portre örnekleri olarak kabul edilir.

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde oldukça zengin bir mirasla karşılaşır. Batı kültür ve sanatının en erken dönemlerden kalma ürünlerini tanıma fırsatını bulurlar. Ancak İslamiyet'in kabulünün ardından Türk toplumu resim ve özellikle de heykelle arasına mesafe koymuştur. Bunun en temel dayanaklarından biri de iki hadisin yorumudur: "Allah katında Kıyamet Günü azabı en şiddetli olan kimseler musavvirlerdir" ve

“Her kim (hayat sahibi) bir suret resmederse, ‘hadi buna can ver bakalım’ denilerek azap edilir. Halbuki o, hayat vermek kudretini haiz değildir.” (Buğra, 2000, s. 17). Bu hadislerin yorumu İslam toplumunun resim ve heykel sanatlarından uzaklaşmasına yol açmıştır. “Oysa Kuran-ı Kerim’de putperestliği yasaklayan ayetlerden başka resmi haram kılan hiçbir ayet yoktur. Müslümanlıktan önceki Arapların batıl düşüncelerini, ahlâk düşkünlüğünü bilen Peygamber halkın putperest eğilimlerini önlemek, önceki dinlerine dönerek büyük suç işlemelerine engel olmak için sadece telkinlerde bulunmuştur.” (Erbil, 1965, s. 21). Ancak toplum, inancına zarar vereceği endişesiyle resim sanatından uzak durmuştur.

Türklerde dinin resim sanatına etkisi oldukça belirgindir. Kiliselere giren resimler, İslam mabetlerine giremez. Bu yüzden Türk sanatında resim gelişme imkânı bulamamıştır, denilebilir. “İslam dininde Allah, zaman ve mekândan münezzeh olduğu, doğmamış ve doğurmamış bulunduğu için, resimle cisimlendirilerek camilere girmesi mümkün olmamıştır. Resim, yalnız hükümdar saraylarının duvarlarında, insan figürlü çini kaplamalarda sınırlı kalmıştır. Bir de yazma kitapların yapraklarında.” (Buğra, 2000, s. 35). Türk resim sanatının soyutta karar kılması, İslam’da tasvirin günah olduğu anlayışıyla bağıntılıdır.

Böylece Türklerin resim anlayışında bir değişme görülür. Her konuda canlı gibi resmetmeyi yasaklayan İslam dini, sanatçının kendini ifade edecek başka biçimler bulmasına imkân sağlamıştır. Sanatçı, önüne dikilen yasaklarla çalışma alanı daraltılınca kendisini ifade edecek yeni yollar aramaya başlar. Bu zorunluluk sonucunda sanatçı yaşadığı toplumun değer yargılarıyla çelişmeyen ve kendi yaratıcılığını, kimsenin tepkisini çekmeden, özgürce kullanabileceği bir tarza yönelir. Artık ressamın yapabileceği tek şey, İslam inancıyla ters düşmeyecek resimler yapmaktır. Böylece sınırlarını dinin belirlediği bir sanat ortamı oluşur.

Bu anlayışla birlikte sanatçı, doğal olarak, sanatı da maddî âlemin dışında arayacaktır. Türk-İslam klasik sanatlarında Batı sanatının tam tersine somuttan soyuta gidilir. Ressam portre geleneğinden uzaklaşıp estetik ihtiyaç ve duygularını soyut resimle ifade etmeye yönelir. Türk sanatçıları gerçekçi olmayan bir sanat anlayışına yani minyatüre yönelir.

Minyatür, İslam resminin en yaygın türüdür ve Türk resim sanatının temelini oluşturur. Minyatür sanatı, çoğunlukla el yazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını

kolaylaştırmak amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Kitap resimciliği, el yazması eserlerin konusuna ve içeriğine uygun şekilde resimlendirilmesi olarak da tanımlanabilir. “Bu sanatın sistemli bir hal alması, 9. yüzyılda Halife Me’mun’un bazı antik kitapları Arapçaya çevirtmesi ve çeviri yapılırken kitaplardaki resimlerle birlikte kopya edilmesiyle başlar.” (Buğra, 2000, s. 51) Önceleri tıp, tarih, astroloji gibi kitapları süsleyen bu resim, daha sonra edebiyat kitaplarında da yerini alır:

Türk resminin -minyatür- kitapla buluşması, kitaptaki bilgilerin sıkıcı olmaktan kurtarılarak daha rahat okunmasını ve iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla öğretici mahiyetteki tarih, tıp ve astroloji kitaplarında yer olmuştur. Bir ameliyatın nasıl yapılacağını anlatan bir ‘meclis’in bir tıp kitabında, bir ilacın nasıl hazırlanacağını gösteren bir meclis’in bir ecza kitabında yer aldığı ya da kaynağının ilkçağa dayandığı sanılan yıldızların ve burçların, yüzeysel çizgi üslûbuyla renklendirilmeden, salt siyah çizgiyle biçimlendirilmiş tasvirlerin bir astroloji kitabını süslediği görülmektedir. (Buğra, 2000, s. 35-36-37-38-39)

Minyatür resminde gelenekçi bir figür, mekân ve manzara biçimlemesiyle, tek bir boya tekniğine bağlı kalınmıştır. Ressam kendini birtakım sembollerle ifade eder. Minyatür sanatı, gerçeklikten ve ideal ölçülerden uzaktır. Minyatür, iki boyutlu ve soyut bir anlatım seçer. Motifler perspektiften ve gerçek ölçülerinden mahrumdur. Bu resimlerde yer alan insan, hayvan ve bitki motiflerinde derinlik yoktur.

Perspektiften yoksun bu eserler, figürler, gerçek ölçülerinin dışında sanat eserine aksettiriliyorlar ve duygularını açık etmiyorlar. Minyatürler, bir gece anını resmetse bile her şey güneş altında gerçekleşiyormuş gibi aydınlık bir ortamda sunuluyor. Her konuda canlı gibi resmetmeyi yasaklayan İslam dini, sanatçının kendini ifade edecek başka biçimler bulmasına imkân sağlamış. Bitki motifleri stilize edilerek, tabiatta bulunmadıkları biçimleriyle resmedilmişler. (Öztürk, 2012).

Türk ressamı bu resimleri, Batı resminin perspektif ve gölgeleme tekniklerini kullanmadan, doğal hallerini değiştirerek, üsluplaştırarak çizer. Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine, onları belli kurallar içerisinde değişikliğe uğratarak ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasına saklayarak özgün bir süsleme tarzı oluşturur. Motifler stilize edilerek, tabiatta bulunmadıkları biçimleriyle resmedilirler. Motifler, bir rüya âleminde olduğu gibi gerçekçilikten uzak, bir hayal perdesinin arkasından görünüyormuş gibi çizilir. Her mevsimde ağaçlar daima çiçekli, tabiat her zaman yeşildir. Figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlıdır. Figürler duygularını belli etmezler. İnsanların sevinçli mi yoksa kederli mi olduklarını yüz ifadelerinden anlamak mümkün değildir.

İslam inancına göre, bu dünya fânî ve bir rüya kadar kısadır. Bu düşünüş, minyatürlerdeki insan figürlerinin yüz ifadelerinde de kendini belli etmektedir. O figürler, rüyada dondurulmuş gibidir. İnsanların sevinçli mi yoksa kederli mi olduklarını yüz ifadelerinden, çoğu zaman, anlamak mümkün değildir. Dünya hayatının geçici ve boş olduğuna inanan sanatçı, bu inancını, zafer alaylarını, eğlenceleri, âşıkları ve kır hayatını tasvir eden minyatürlerdeki insan yüzlerine yansıtarak, daha doğrusu duygularını perdeleyerek onları, bir rüya âleminde olduğu gibi, gerçekçilikten uzak, bir hayal perdesinin arkasından görünüyormuş gibi göstermiştir. (Buğra, 2000, s. 25).

Soyut bir anlayışa dayanan minyatürlerin perspektifsiz, ışık altında ve gölgesiz oluşları aynı İslam dünya görüşüne ve bu görüşün ifadesi olan İslam estetiğine dayanır. Renklerin, resimleri yapılan insanların ve nesnelerin, kendi renklerine uymaması, kendi doğal renklerinden farklı renklerde kullanılması bu estetiğin doğal sonuçlarıdır. Figürler, anti-natüralist olarak gerçek renklerinin dışında da gösterilir.

Böylesine dinî kaygılarla sınırlanmış Türk sanatçısının, sanatı için çıkışı, madde dünyasının ötelinde (mutasavvıfların deyişiyle Allah'ın tezahürlerinde) araması tabiidir. Bu anlayışla o, kabartmalarda, minyatürlerde ve resimlerdeki insan, kuş ve hayvan motiflerini perspektiften ve ideal ölçülerden mahrum, tamamen üsluplaştırarak sanki bir hayal perdesinin arkasından görünen şematik varlıklar haline dönüştürmüştür. Figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlı ve kalıplaşmıştır. Batı resim ve heykelindeki gerçekçilik ve ideal ölçülerden uzaktırlar. Minyatür sanatçısının dünyası kendine özgü bir dünyadır; minyatürlerde, konusu gece olan resimlerde bile nesneler gün ışığı altındaymış gibi aydınlıktır. Gökyüzü, kayalar, topraklar ve atlar gerçek renklerinin dışında mor, mavi veya pembe olarak gösterilmiştir. Kış olsun, yaz olsun ağaçlar daima çiçekli, tabiat her zaman yeşildir. Tıpkı rüyalarımızda imkânsızın mümkün olması gibi. Çünkü minyatür sanatında olaylar bir mantık silsilesi içinde gelişmez. (Buğra, 2000, s. 25-26).

Avrupalı ressam sınırsız bir anlatım özgürlüğüne sahip olduğu halde Türk ressamı, aşmayı aklından bile geçiremediği bir geleneğin içinde kendini silerek dış ve iç gerçeklerin uzağında, değişmez ya da yalnızca üsluplara göre değişir bir soyut biçimler dünyasını tekrarlar. Minyatür, kişisel heyecanlara ve yaratmaya izin vermeyen bir türdür. Minyatür musavvirin kişisel yaşantısıyla örtüşmeyen meclislerle doludur. Bu resimlerin kişisel bir anlatımı ve kişisel anlatımı yansıtan bireyci bir biçimlemesi yoktur. Ayrıca nakkaşlar, alçak gönüllülük belirtisi olarak eserlerinin altına imza atmaz, onun yerine lakaplar kullanırlar ve resimlerinde kendilerini belli edecek küçük hatalar yaparlar.

Genel olarak el yazması kitap resmine dayanan Türk minyatür sanatının ilk örneklerinden biri, Selçuklular zamanında yazılan ve Topkapı Sarayı'nda yer alan "*Varka ile Gülşah*" adlı mesnevidir. İki genç arasında geçen hazin bir aşk öyküsü

olan Varka ve Gülşah mesnevisinde epik bir aşk söz konusudur. Burada sevgililer yalnız acı çekmekle kalmazlar, mutlulukları için savaşmayı da göze alırlar. Eser, XI. yüzyıl şairi Ayyukî tarafından yazılarak Gazneli Sultan Mahmut'a sunulmuş ve Hoy'dan Konya'ya göç etmiş bir aileden gelen ressam Abdülmümin b. Muhammed tarafından tasarlanarak yetmiş bir resimle resimlendirilmiştir. Kitaptaki minyatürlerde hikâyenin tümü, çeşitli sahneler ayrılır ve bu sahneler bir resim dizisi içinde birbirini izleyerek, aşkı ve acılarını, yiğitliği ve bağlılığı anlatırlar. Anadolu Selçuklu Devleti yıkıldıktan sonra ortaya çıkan Beylikler Dönemi'nde ise bugüne ulaşmış herhangi bir resim örneğine rastlanılmamıştır.

Osmanlı Dönemi'ne gelindiğinde ise XIV. yy. sonu XV. yy. başından itibaren minyatür sanatı ile ilgili ilk gelişmeler ortaya çıkmaya başlar. Matrahçı Nasuh, Ressam Şahkulu, Nakkaş Osman, Şahnameci Seyyid Lokman bu sanatın önde gelen isimleridir. Osmanlı'da minyatür sanatı bir saray sanatı olarak gelişmiş ve sultan ve vezirlerden destek görmüştür. Osmanlı'da da minyatür pahalı bir iş olduğu için saray himayesinde gelişir. Minyatür ressamı daha çok saraya bağlıdır. Çoğunlukla bir yazma kitabı resimledikleri için hattatlar, kâğıdın üzerinde işlem yapanlar, altın yaldızla çerçeveleri çizenler, tezhip yapanlar, cilt sanatçıları gibi çeşitli sanatçılarla toplu olarak çalışırlar.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde resim açısından en ilgi çekici dönem Fatih Sultan Mehmet dönemidir. Fatih Sultan Mehmet, Batı'daki bazı teknik çalışmalara ve sanat çalışmalarına önem vermiş, bu tutumunu resim alanından da esirgememiştir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un fethinin ardından sarayına Doğulu ve Batılı pek çok bilim ve sanat adamını toplamaya başlamıştır. Nitekim döneminde İtalyan ressamlarından Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet etmiş ve ona bizzat kendi portresini yaptırmıştır. "Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa'yla olan kültür ilişkisinin kökleri XV. yüzyıla dek uzanır. Fatih Sultan Mehmet Venedik'ten ressamlar getiriyor, portresini yaptırıyor, sarayları resimlerle, heykellerle süsletiyordu. Gelen yabancı sanatçılar da Fatih'i rönesans hükümdarlarından biri gibi görüyorlardı. Türk sanatçıları içinden Şiblizade Ahmet ve Sinan beylerin bu yolda çalıştıkları söylenir." (Erbil, 1965, s. 21). Fatih Sultan Mehmet'in Batı resmine gösterdiği bu ilgi Türk resim sanatçılarının da İtalyan sanatçılardan etkilenmesine yol açmıştır. Ancak Fatih Sultan Mehmet'ten sonra gelen padişahların tutumu Batı resmi ile bu tarz ilişkileri uzun süre önlemiştir.

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra oğlu II. Bayezid zamanında yazma kitaplar rağbet kazanmış, özellikle “Süleymannâme” ve “Hüsrev ü Şirin” adlı yazmalarda yer verilen minyatürler etkileyici olmuştur. Osmanlı yazar ve şairi Firdevsî'nin II. Bayezid adına yazdığı Süleymannâme'de Hz. Süleyman'ı bütün maiyeti ile birlikte gösteren minyatürler bulunur. Bu dönemde resimle edebiyatın bir araya geldiği bir başka eser, Uzun Firdevsî'nin Davetnâme (Ruhların Daveti) adlı kitabıdır.

Yavuz Sultan Selim döneminde imparatorluk sınırlarının genişlemesi ve İran seferi sonucunda Türk resmi bu ülkenin sanatından da etkilenmiştir. Böylece Türk resmi başka bir kaynaktan daha beslenmeye başlamıştır. Nitekim Kanuni Sultan Süleyman döneminde meydana getirilen minyatürlerde bu yaygınlık unsuru en çok işlenen konuların başında yer alacaktır. Onun döneminde meydana getirilen “*Derbeyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*” adlı eserde, Osmanlı ordusunun Doğu seferindeki durakları, şehir ve kasabaları yüz otuz iki minyatürle ilginç tasvirler hâlinde sunulmaktadır. Bu dönemde Şahi'nin *Divan*'ı (1528), Ali Şir Nevai'nin biri 1534 tarihli diğeri tarihsiz iki *Divan*'ı gibi edebî içerikli yazmaların dışında en önemli çalışmalar tarihi konulu el yazmaları olmuştur. Bu konu, sonradan Osmanlı minyatürünün ana teması olacaktır ki, daha gerçekçi bir yaklaşımın gelişmesine yol açmıştır.

III. Murad dönemi Osmanlı klâsik resim sanatının yükselme dönemidir. Bu dönemin en önemli eseri Nakkaş Osman'ın resimlediği “Hünernâme” adlı eserdir. III. Murad döneminde, oğulları için yapılan sünnet törenlerinin işlendiği III. Murad “Surnâmesi”de dönemin önemli eserlerindendir.

XVI. yüzyılda sarayda sanatçılardan oluşan Ehl-i Hiref adı altında bir kurum kurulmuştur. Bu kurum, içinde kitap sanatlarıyla uğraşan kâtipler, mücellitler, nakkaşlar da bulunan sanatçılar topluluğundan meydana gelmiştir. Sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini yürüten bu topluluk, Osmanlı Devleti'nin en güçlü olduğu dönemde en geniş kadroya sahip olmuştur. Evliya Çelebi üç tür minyatür sanatçısı sayar:

1. Esnaf- Nakkaşân-ı Cihan: Bunların çalışma yerleri Aslanhane'nin üst katındadır. Bunlardan büyük saray nakkaşlarının sayısı yüz olup kendi evlerinde çalışırlar. Geçit alaylarında tahtıravanlarda eserlerini sergileyerek geçerler;
2. Esnaf-ı Nakkaşân-ı Musavvirân: Bunlar kırk kişidir. Daha çok Şehnâme gibi eserlerdeki cenkleri, Sam, Neriman, Zal, Rüstem, Efrasiyab, Bijen, Feridun, Demirci Gave, Dahhak gibi kahramanları resmediyorlardı;

3. Esnaf-ı Falciyan-ı Musavvir: Bu türde bir tek sanatçı vardı. Padişahları, savaşları, peygamberleri, Yusuf ve Züleyha, Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin, Varka ve Gülşah gibi öykülerin resimlerini müşterilerine açar, talihine hangi resim gelirse bunlarla ilgili şiir okur, yorum yapardı. (Buğra, 2000, s. 51-52).

Osmanlı minyatür sanatında klasik dönem diye adlandırılan ve XVI. yüzyılın ikinci yarısına tekabül eden II. Selim ve III. Ahmed dönemlerinde minyatür en ihtişamlı dönemini yaşar. Minyatürlerde padişahların katıldığı zaferler, padişahın adaleti, savaş araçlarını nasıl mahir bir biçimde kullandığı, düğün ve sünnet merasimleri, halk için kurulan sofralar anlatılır. Bu dönemde saray nakkaşhanesi artık çevre kültürlerdeki diğer İslam resim okullarının üslup, teknik ve içerik etkilerinden sıyrılmış, kendi benliğini bulmuştur.

Saray nakkaşhanesi artık çevre kültürlerdeki diğer İslam resim okullarının üslup, teknik ve içerik etkilerinden sıyrılmış, kendi benliğini bulmuştur. Minyatürlerde padişahların katıldığı ve kudretli, disiplinli imparatorluk ordusunun zaferlerini, padişahın adaletini, av, cirit ve ok atmadaki hünerlerini, düğün ve sünnet şenliklerini, saray yaşantısını, törenleri, bu törenlere katılan binicileri, güreşçileri, köçekleri, çalgıcıları, kuklacıları, hokkabazları ve halk için verilen ziyafetleri resim diliyle görmemiz mümkündür. (Buğra, 2000, s. 52).

Bu dönemde Avrupa ile yaşanan diplomatik ve ticarî ilişkiler sonucunda Osmanlı ülkesine Batılılar tarafından ilgi duyulmaya başlanır. Bu ilgi, ziyaretçi ve seyyahların Osmanlı ülkesine gelmesine neden olmuştur:

Bu ilgi, Osmanlı yaşantısını ve çeşitli kesimleri tasvir eden resimleri ve saray ileri gelenlerinin portrelerini bu Batılı ziyaretçilere satmak amacıyla yapılan albüm resimlerinin çoğalmasına yol açmış, böylelikle kitap resimciliğinden çok farklı olarak yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Bu resimlerde ise daha çok derinlik ve perspektif endişeli, gölgelemenin kullanıldığı bir resim anlayışına doğru yönelindiği görülmektedir. (Buğra, 2000, s. 52-53).

XVIII. yüzyıldan itibaren Batı etkilerinin güçlendiği bir döneme girilir. 1718’de başlayan Lale Devri’nde Paris’e, Viyana’ya elçiler gönderilir. Elçiler gittikleri ülkenin gelişme sebeplerini inceleyerek yeni uygarlıklardan haberler getirirler. Bu dönemde Osmanlı minyatürcülüğünün en önemli şahsiyetlerinin başında Levnî ve Abdullah Buharî gelir. Levnî’nin yaptığı “Surnâme-i Vehbi”, Osmanlı minyatür resminin son başarılı dönemini temsil etmiştir.

Levni, Lale Devri’nin zevke, eğlenceye düşkün havasını canlandıran bir nakkaşımız olmuştur. O, bu eğlence döneminin bayramlarını, III. Ahmet’in çocuklarının sünnet düğünlerini, kızlarının düğün törenlerini, renkli, canlı bir biçimde, zengin gözlemlerine dayanarak resimlemiştir. Üstün tekniği ve karakter yakalayıcı deseni ile bu sanatçı, belirgin bir kişilik de göstermiştir. (Turani, 1980, s. 81).

Bu dönemde ışık ve gölge gibi Batılı unsurlar benimsenmiştir. İki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde üçüncü bir boyutun aranması da en göze çarpan yeniliklerdendir. Bu gelişmelerle birlikte XVIII. yüzyıl sonu, Türk minyatür sanatının da sonu olur. Lale devri ile birlikte resimde Batı etkisi başlamış ve giderek kuvvetlenmiştir. Nakkaşlar, saray ve aydınlar çevresinde giderek önemini yitirmeye başlamıştır. Bu ilginin azalmasında Batılı ressamın ülkeye gelerek perspektifli, hacimli, optik görüntülü resimler yapmalarının büyük etkisi vardır. Yabancı ressamın saray çevresini etkisi altına alması geleneksel minyatür ressamının itibarını yitirmelerinde büyük rol oynamıştır. Böylece padişahlar ve saray mensupları, portrelerini artık nakkaşlara değil, bu yabancı resamlara yaptırmaya başlamış, el yazmalarına ve tezhibe ilgi göstermemişlerdir. (Turani, 1980, s. 81). Böylece minyatür resmi giderek yerini Batı resmine bırakır.

Belirtilmesi gerekir ki, Osmanlı tasvir sanatı yalnızca minyatür değildir. XVII. yüzyılda saraydan bağımsız olarak “Çarşı Ressamları” ortaya çıkar. Bunların üslubu, çalışma yöntemleri, ele aldıkları konular minyatürden farklıdır. “Çarşı Ressamları” bir metni resimlemezler, dükkânlarında dışardan gelen müşterilerin ısmarladıkları resimleri yaparlar. (Buğra, 2000, s. 39). Bundan başka XVIII. yüzyılın son çeyreğinde, I. Abdülhamid ve III. Selim zamanında, İstanbul’da ve hemen aynı zamanda Anadolu’da Türk mimarî süslemesinde yepyeni bir tür olarak “duvar resimleri” de ortaya çıkmıştır. Zamanın resim sergileri yerine geçen kahvehanelerin duvarlarında tarikat resimlerine, Hazret-i Ali’nin devesiyle birlikte resimlerine, Kan Kalesi, Hayber Kalesi, Seyyit Battal Gazi, Eshab-ı Kehf’te yedi uyurların resimlerine yer verilmektedir. (Buğra, 2000, s. 47). Ayrıca minyatürün yanında hat sanatı, tezhip, sülüs, kitap cildi süslemesi gibi sanatlar da bulunmaktadır.

Osmanlı döneminde bir de halk resminden bahsetmek gerekir. Halk resmi, saraydan bağımsız olarak halkın içinde ortaya çıkar ve halk içinde gelişir. Bu resimler taş baskısı hikâye kitaplarındaki önemli sahneleri canlandırır. Halk hikâye kitaplarındaki resimler minyatürlerden farklı resmedilmiştir. Halk hikâye ressamı, minyatürlerin sıkı disiplininin uzak, apayrı resimler çizmişlerdir. Halk hikâyeleri de edebiyatla resmin birbirini açıkladığı ve tamamladığı ürünlerdir. “Halk resminde ister insan ister manzara, hatta eşya olsun, resmi yapılmaya layık olan, üzerinde durulan daima güzeldir. Güzeller içinde en çok övülen ve çizilen insandır. Güzeli insanlar iyi insanlardır. Çirkinler de kötüdür. Halk resminde şeytanın yerini alan acuze veya cazu

kadın çirkinlik örneğidir.” (Buğra, 2000, s. 45). Halk resimlerinde de minyatür resminde olduğu gibi sembollere yer verilmektedir.

Bu dönemde Osmanlı, Batı’yla savaş, ticaret gibi nedenlerle olan ilişkiler sonucunda ya da ülkedeki yabancı elçiler, zaman zaman saraya davet edilen yabancı sanatçılar, İstanbul’a gelen ressamlar aracılığıyla Batı sanatını bir ölçüde tanıyabilmiştir. Osmanlı, Batı’ya karşı üstün olduğu sürece onlardan kültürel, teknolojik ya da sanatsal anlamda yararlanma ihtiyacı duymamıştır. Bu sebeple Osmanlı ressamı XIX. yüzyıla kadar geleneksel sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlayan Batılılaşma hareketleri, resim sanatında da etkisini gösterir. Türk resmi yavaş yavaş dinsellikten ayrılarak minyatürden Batı resmine yönelmeye başlar. Böylece günümüze değin uzanan ve Çağdaş Türk Resim sanatı olarak isimlendirilen süreç ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Türk devlet ve toplumsal yapısında yapılan düzenlemeler şeklinde sürdürülen bu modernleşme süreci içinde; Ehli hiref/Nakkalar ocağı çatısı altında veya yine Osmanlı patronajında ancak bağımsız olarak farklı tür, teknik ve üsluplarda çalışan Türk, gayrimüslim, Rum, İtalyan, Macar, Fransız ya da İran vb. kökenli Osmanlı ressamı bu tarihi süreçte etkin olarak, emperyal Osmanlı resmi repertuarını oluşturan, Osmanlı/Türk resminin modernleşme diyalektiğini oluşturmuşlardır. Özellikle, 17. ve 18. yüzyılda zemin kazanarak 19. yüzyılda toplum ve devlet mekanizmaları üzerinde etkin olmaya başlayan modernleşme süreci kapsamında, pek çok alanda yaşanan kazanımlara paralel olarak, resim sanatı da Osmanlı/Türk modernleşme sürecinin önemli bir uygulama alanı ve modernleşme argümanı olarak toplum hayatında önemli bir yer kazanmıştır. (Başkan, 2023, s. 108).

XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti üzerinde Batı’nın her alanda etkisini duyurmaya başladığı bir dönemdir. Kuşkusuz resim de bundan nasibini alır. Batılı resim sanatına doğru atılan ilk adım 1793 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun adındaki askerî mühendislik okullarının açılmasıdır. Güçlü bir ordu kurma düşüncesiyle subay yetiştirmek için açılan bu askerî okullara eğitici amaçla resim dersleri konmuştur. “Bu derslerde öğrencilerden beklenen sanat eseri yaratmaları değildi. Topoğrafya, harita ve kroki çizmede faydası görülecek bir çeşit arazi bilgisi diye ele alınıyordu.” (Erbil, 1965, s. 21). Bu okullardan mezun sanatçılar Avrupa’ya teknik konularda öğrenim yapmaya gönderilmişler ve giden öğrenciler orada resimle uğraşmışlardır. Böylece asker ressamı topluluğu meydana gelmiştir.

Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan, askerî eğitimin Batılı bir yapıya dönüştürülmesi, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır. III. Selim döneminde,

1793 yılında açılan askeri mühendislik okullarında (Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun) Fransız askeri okulların eğitimi uygulanmıştır. Batı tarzı resim yapan ilk Türk sanatçıları, askeri okul öğrencileridir. Bu okullarda, daha çok askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesneleri iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasıyla birlikte göstermek öğretilmiştir. (Papila, 2008, s. 120).

Türkler XIX. yüzyılda Batı'dan gelen teknik ilerlemelerle birlikte Batı ile bir alışverişe girmiştir. Bu dönem aynı zamanda Türk resminin de Batı'ya açılmanın yollarını aradığı bir dönemdir. Bu yüzyılda özellikle Mühendishâne-i Bahr-ı Hümayun'da yetişenler resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

1835 yılında devlet Batı'ya resim konusunda eğitim görmeleri amacıyla, Batı resmini yerinde öğrensinler diye aralarında Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Hüsnü Yusuf (1817-1861)'un da bulunduğu on kişilik ilk öğrenci grubunu Avrupa'ya gönderir. Bu öğrenciler Avrupa'nın Paris, Londra, Berlin ve Viyana şehirlerinde resim eğitimi alırlar. Böylece Batı sanatı ve resmi Osmanlı toplumuna girer.

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

Paris'te resim eğitimi alan, dönemin ünlü ressamlarının atölyelerinde çalışan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid'in manzara ve natürmort üzerinde yoğunlaşmaları, yapıkları sınırlı figür çalışmalarında, “erkek figürlerini” seçmiş olmaları, Batı sanatını “eğitim” ve yaşayarak benimseyen “yeni Osmanlı bireyinin” ortaya çıkışının zorluğunu göstermektedir. Bu iki sanatçının figürü konu alan iki resmi, Batılılaşmanın iki farklı yüzünü yansıtmaktadır. (Papila, 2008, s. 121-122).

II. Mahmut devrinde 1835 yılında açılan Mekteb-i Harbiye-i Şahane'ye de resim dersleri konulmuştur. Yine bu okulu bitirenler de görgü ve bilgilerini arttırmak için Paris'te Mekteb-i Osmaniye'ye gönderilmiş, dönüşlerinde askerî liselere, rüştiyelere öğretmen olarak atanmışlardır. “Okutulan dersler arasında hendese-i resmiye, menazır, gölge, resm-i hattî, karakalem, sepya, modelden resim, tabiattan resim, tasviri ve hayalî resim, yağlıboya resim ve fotoğrafcılık vardı.” (Erbil, 1965, s. 21).

Sonraki dönemin padişahı olan Abdülaziz de bu çabaları desteklemiştir. Abdülaziz'in kendisi de resim yapmaktadır. Avrupa gezisinde görüp beğendiği resimleri İstanbul'a getirmiş, Dolmabahçe Sarayı'nın duvarlarına astırmış, ressamlarını da İstanbul'a davet etmiştir. Ayrıca kendisinin at üstünde heykelini yaptırarak Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesine koymuştur. O devir Türk ressamlarının eserleri de saray duvarlarında yer almaktadır.

Resim dersi 1869 yılından sonra askeri ortaokul ve liselerde zorunlu ders, Harp Okulu'nda da seçmeli ders olarak okutulur. 1895 yılında Darülmuaallimat'ta resim dersleri gösterilmeye başlanmıştır. Bu yüzyılın özellikle ikinci yarısında Batılı anlamda resim, sosyal hayatta da kendini gösterir. Bu yüzyılın özellikle ikinci yarısı, sergilerin açıldığı, hatta resim üzerine eleştirilerin bile yazılmaya başladığı bir dönemdir.

Türkiye'de Batılı anlamdaki resim sanatının başlaticılarının büyük bir bölümü askerî okul çıkışlı ressamlardır. Bu ressamlar, asker ressamlar kuşağını oluşturur. Bu okullardan mezun sanatçıların bir kısmı öğrenim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bunlardan Ferik İbrahim Paşa, Batı etkisindeki Türk resminin öncülerindendir. Bu ressam grubunda ayrıca Fahri Kaptan, Hüseyin Giritli, Ahmet Münip, Osman Nuri, Ahmet Bedri, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Hilmi Kasımpaşalı da bulunur. Hoca Ali Rıza (1885-1930) ile Türk resminde figür üzerine kurulu köklü bir geleneğin başlaticısı sayılabilecek Osman Hamdi (1842-1910) ve Şeker Ahmet Paşa da bu grupla birlikte göz önüne alınabilir. Bu sanatçılar, Batılı anlamda Türk resim sanatının, bir üslup çizgisi ortaya koyan ilk kuşak sanatçılarıdır.

Bu ressam grubundakiler, resimlerindeki ayrıntıya inen titiz çalışma teknikleri ve özellikle de fotoğraftan yararlanma yöntemleriyle, bugüne kadar Batı etkisindeki resim sanatımızın öncüleridir. Bir çağın ya da dönemin öncüleri anlamında kullanılan 'primitif' kavramı bu ressam grubuyla nitelenmiştir. Bu sebeple bu ressam grubuna Türk primitifleri adı da verilir.

Dönemin yani XIX. yüzyılın ilk yağlıboya ressamaları adıyla da anılan bu sanatçılar, Türk tablo ressamlığının özgün eserlerini vermişlerdir. Türk resmi artık minyatürü bir tarafa bırakmaya başlamıştır. Bu dönemde ressamlar manzara resimlerine yönelmiştir. Tasvir, resimlerinde önemli bir yer tutmuştur. Bu ressamlar Batılı resim anlamındaki tüm gelişmelere rağmen portre yapmaktan kaçınırlar:

19. yüzyılın başında eser veren ilk Türk ressamaları, İstanbul'dan manzaralar ve mimari betimlemeler üzerinde yoğunlaşmış, portre ve doğada figürden kaçınmışlardır. Bireysel ve toplumsal kimliklerin görsel olarak en iyi anlatım aracı olan insan figüründen kaçışın nedenleri arasında, bu sanatçıların figür üzerinde eğitim görmemeleri kadar, İslam sanatındaki figür yasağının etkisiyle biçimlenen Osmanlı sanatının geleneksel kurallarından henüz kurtulamamış olmaları sayılabilir. Osmanlı Batılılaşması, henüz, “Batılılaşmış insan” yaratamamıştır. Osmanlı sanatının soyuta yaklaşan görsel dilinin, bireylerin bilinçaltında devam ettiği görülmektedir. İstanbul'un bir başkent olarak sağladığı olanaklar ve kozmopolit yapısı, Türk resim sanatının merkezi haline getirmiştir. (Papila, 2008, s. 120-121).

Bu devir ressamaları, figürsüz, sakin, değişmez ve saf bir dünyayı resmetmişlerdir. Doğaüstü bir atmosfer içinde doğalcı imgeler kullanan bu sanatçılar, Türk (Osmanlı) resminin minyatürden gerçekçiliğe geçişini temsil ederler. Bu dönemde ressamlar minyatür ressamlarının aksine, resimlerini imzalamaya başlamışlardır. Fakat imzalarının başına “kulları” yazmayı ihmal etmeyerek. (Şahin, 2002, s. 4-5). Ressam artık kişisel anlatımını, bireyselliğini eserine yansıtmaya başlamıştır.

Bu dönemin ünlü ressamlarından biri de Şeker Ahmet Paşa'dır (1841-1906). Şeker Ahmet Paşa, Harbiye çıkışlı ressamlardanır. Yaptığı eserlerle güzel sanatlara ilgisi olan Sultan Abdülaziz'in dikkatini çekmiş, onun emri ile 1864 yılında Paris'e gönderilmiştir. Paris'te o zamanın tanınmış hocaları olan Boulanger ve Leon Gerome'un öğrencisi olmuştur. (Tollu, 1967, s. 3). Asker ressamlar geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Şeker Ahmet Paşa Avrupa'ya gidip gelerek çevre için devrimci nitelikte yeni eğilimler getirmiştir.

Bu dönem ressamaları arasında önde gelen isim, çoğu eleştirmenlerce de kabul gördüğü üzere Şeker Ahmed Paşadır. Gerçek adı Ahmed Ali olan bu ressam, ‘sürekli olarak iç mekanlarda çalıştığı için herhangi özgün bir doğa etkisini veya taze ayrıntıyı çok nadiren yakalayabilmektedir; gördüğünü değil, düşünüp hayal ettiğini çizer.’ Onun bazı yapıtları gerçekten de Primitiflerin güçlü teknik izlerini sergiler, ama doğa çalışmaları her zaman, ‘Orman’da zirvesine ulaşan, ancak natürmortlarının çoğunda -bir iki istisna dışında- görülmeyen güçlü bir yorumlayıcı duyarlık taşır. (Şahin, 2002, s. 6).

Şeker Ahmet Paşa, büyük bir müşahede kudretine sahiptir. Manzara resimleri ve natürmortları ön plandadır. “Şeker Ahmet Paşa'nın bilhassa natürmortları, gölge-ışık düşüncesiyle, klasik ve realist bir anlayışla icra edilmiştir. Rahat ve sakin bir ışığın kavradığı eşyalar ve meyvalar, icra kudretinin verdiği bir kolaylıkla modle edilmektedir. Renkler de oldukça tazedir, modle zoru ile öldürülmemiştir.” (Tollu, 1967, s. 6). Ülkede henüz resim tahsili yapılan bir okulun bulunmadığı bir devirde

1872 yılında ülkenin ilk kişisel resim sergisini Şeker Ahmet Paşa açmıştır. Bu sergide Batı tekniği ile yapılmış yağlıboya tablolar sergilenmiştir.

Döneminin en tanınmış ressamı Osman Hamdi Bey (1842-1910)'dir. Gerek mühendishaneden gerek harbiyeden çıkmadığı halde resim sanatıyla ilgilenmiştir. Yaşamı ve eserleriyle Türk resim sanatında öncü rol oynamıştır. Babası İbrahim Ethem Paşa bakanlık ve sadrazamlık gibi görevlerle Osmanlı bürokrasisinde üst düzeyde yer almıştır.

1842'de İstanbul'da doğmuş olan Osman Hamdi, sonradan Abdülhamit II devri sadrazamı olan Ethem Paşa'nın büyük oğludur. Doğduğu şehirde Mekteb-i Maarif-i Adliye'de okumuş, henüz on altı yaşında iken (1858), bir ödevle Sırbistan'a ve sonra da babasıyla birlikte Viyana'ya geçerek orada müzeler ve resim sergileriyle ilgilenmiştir. Bu gezi izlenimleri, ömrü boyunca süren bilim ve sanat hayatında çok faydalı sonuçlar sağlamıştır. (Epikman, 1967, s. 1).

Osman Hamdi Bey, 1857'de Paris'e hukuk öğrenimi için gitmiştir. Paris'teki eğitimi sırasında içindeki resim sevgisinin giderek artmasıyla resim eğitimi almış, Académie des Beaux Arts'a gitmeye başlamış, bunun yanı sıra özel atölyelerde dersler almıştır. Académie des Beaux Arts'da hocaları Gerome ve Boulanger olmuştur. Paris'te kaldığı on dört yıl içinde hukuk ve resim öğrenimi yapmıştır. Ülkeye dönüşünden sonra uzun bir süre üst düzey devlet memuru olarak görev yapmıştır. Emekli olduktan sonra Sanayi-i Nefise mektebinin kurulmasına öncülük etmiştir.

Emekli olduktan sonra asıl ilgi alanları olan arkeoloji ve sanata yönelmiş, Türk arkeolojisinin kurucusu olmuş, sanat eğitiminin kurumsallaşması için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmiştir. 1883'ten başlayarak 27 yıl müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müfredatını, akademik atölye resmine dayalı olarak belirlemiş, okulda Türk sanatında daha önceden üzerinde yeterince durulmamış olan figür anatomisi ve portre sorununa önem verilmiştir. (Papila, 2008, s. 124).

Osman Hamdi Bey, fotoğraflardan yararlanarak gerçekleştirdiği eserlerinde Avrupa'da salon ressamlarının akademik tekniğini kullanmıştır. Ailesinin de fotoğraflarını çektirip daha sonra bunları resim hâline getirmiştir. Osman Hamdi'nin tablolarında "oriental" temalı kompozisyonlar ön plândadır. (Şahin, 2002, s. 15). Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi, yakından tanıdığı konularının fotoğraflarını çekip tablolarında bunu çizimlemesine dayanır. Kendi perspektifinden, içinden çıktığı kültürü tüm gerçekliğiyle ifade etmiştir. Osman Hamdi, oryantalist sahneleri fotoğrafik olarak temsil etmeye çalışır ve bu da o sıralarda moda olduğu için ona büyük bir ticari başarı getirir. "Ressam, dış dünyayı çağdaş olan bütün Türk-Müslüman meslektaşlarınınkinden üstün bir nesnellikle ele alıyordu. Onun önemli

yanı, ‘şeyler’i ve maddi güzelliği yüceltmesi, onları ciddiye alıp hassas bir özenle sergilemesidir.” (Şahin, 2002, s. 7). Osman Hamdi tabiat ile ilişki hâlinindedir. Onu resmetmekten büyük bir zevk alır:

Gerek Osman Hamdi gerekse dönemin diğer ressamı tabiat ile ilişki hâlinindedir. Onu resmetmekten büyük bir zevk alırlar. Tabiat kavramıyla beraber resimde öne çıkan unsurlardan biri de gün ışığıdır. Gün ışığı ve tabiatın dağ, taş, deniz gibi unsurlarının birbiriyle kaynaşmış hâlde kompozisyonlara yansıtılması dönemin karakteristik özelliklerindendir. Işık unsurunu öne çıkaran ressamı arasında Ömer Adil, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut yer alır. Onlar, bu unsuru resimlerine yansıtıran kendi üsluplarını da ortaya koymuş ve tabiat ile ışık unsurunu kaynaştırmakta başarılı olmuşlardır. (Şahin, 2002, s. 15).

Modern Türk resmindeki dönüm noktalarından biri de 1883’te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi’dir. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulduktan sonra müdürlüğüne Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Yirmi yedi yıl süren Osman Hamdi Bey zamanında, okuldaki eğitimin Batılı ölçülere göre geliştirilmesi üzerinde durulmuştur.

1908 yılında Osmanlı Ressamı Cemiyeti kurulur. Osmanlı’da asker kökenli ressamıardan sivil kuşağı geçiş bu ressamıar sayesinde olur. Sanayi-i Nefise’den mezun olup 1910’da Sanayi-i Nefise’de yapılan bir sınavı kazanarak Paris’e giden sanatçılar Fransız empresyonizminin etkileriyle yurda dönerler. Bu döneme 1914 Çallı Kuşağı ya da Türk İzlenimcileri adı da verilir. I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte 1914 yılında yurda döndükleri için bu adı almışlardır. “Güneşe, denize ve ışığı tapan bu sanatçılar arasında ateist bir dünya görüşü hakimdi.” (Şahin, 2002, 8). Bu dönemin başlıca sanatçıları: Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, H. Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran’dır.

1914 Çallı grubu olarak bilinen bu izlenimci ressamıar kuşağı resimlerinde manzaraya epeyce yer vermişlerdir. Bu dönemde manzara resimlerine olan eğilim artmıştır. Bunda daha önceleri duvarlara yapılan fresklerden gelen bir gelenek ve Sanayi-i Nefise’nin Paris’e gönderdiği öğrencilerin geri dönüşlerinde orada öğrendikleri kompozisyonları ülkelerinde uygulamaya başlamalarının önemli etkileri vardır. Yurt dışına gönderilmiş olan bu öğrenciler, orada, nesne ve figürler üzerinde çalışmayı öğrenirler. Ayrıca yurt dışında bulundukları süre boyunca oradaki müzeleri ve mimarî eserleri de görme fırsatı bulup bazı kopya çalışmaları yaparlar. Dönüşlerinde de Paris deneyimlerini İstanbul’un yöresel pitoreskine uygulamışlardır.

Bu kuşak ressamaları sadece dönemleri olan II. Meşrutiyet zamanında önemli değildir. Onların Cumhuriyet kuşağına kadar yansıyan etkileri olmuştur.

Cumhuriyet ilan edildikten sonra, her alanda olduğu gibi, sanat alanında da önemli gelişmeler, atılımlar olur. Dönem içinde yeni sergiler açılır. Resim sanatı artık aristokrat bir zümreye değil, toplumun her kesimine hitap etmektedir:

Bu dönemde, daha önce Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne mensup kişiler tarafından sürekli olarak düzenlenen sergiler, 1914 Kuşağının da içinde bulundukları yeni sergilerle desteklenmiştir. Fakat bu dönemde açılan sergiler, bir önceki kuşağın neredeyse çoğunluğu aristokrat kesimden oluşan ressamların resimlerinin sergilenmesinden kaçınmıştır. Sergiler artık, her kesimden her ressamın eserlerini sergileyebileceği sergiler hâlini almıştır. (Şahin, 2002, s. 9).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim ve heykel de inkılapların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu nedenle Avrupa'ya gönderilen öğrenci kafilesine genç sanatçılar da katılmışlardır. “Onlardan da Batılı sanat formlarını öğrenerek yurda döndüklerinde Türk kültür-sanat yaşamını dönüştürecek alt yapıyı oluşturmaları beklenmektedir.” (Akengin, Aypek Arslan, 2017, s. 3). Münih veya Paris'te aldıkları eğitimden sonra yurda dönen bu sanatçıların bir kısmı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği etrafında toplanırken bir kısmı da D Grubu'nu kurmuşlardır. “Batılı resim tekniklerini benimsemelerine rağmen farklı üslup arayışlarına giren bu sanatçılar, Çağdaş Türk Resminin oluşumuna önemli katkılarda bulunmuşlardır.” (Akengin, Aypek Arslan, 2017, s. 3). 1933 yılında, Ekim ayında, Ankara'da İnkılap Sergisi düzenlenir. Bu sergi, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları üzerine kurulmuştur. Resimlerde kullanılan teknik bilgi ve beceriler, Batı'dan öğrenilmiş sanat yöntemleriyle yakın ilişki içindedir. Bu sergi, Cumhuriyet döneminin ilk on yılına ilişkin gelişmelerin sanatsal bir dökümü mahiyetindedir. 1937'de Atatürk tarafından kurulan Resim ve Heykel Müzesi de bu dönemde sanat tartışmalarının oluşmasında etkili olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı grubu “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”dir. Müstakiller adıyla da anılırlar. “Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmış olan ressamalar Türk resim sanatının batılılaşması yolunda önemli adımlar atmıştır. Amacı, Avrupa'daki sanat ortamını Türkiye'ye getirmek olan bu birlik, bir nebze başarılı olmuştur.” (Akengin, Aypek Arslan, 2017, s. 3). Müstakil Ressamlar ve

Heykeltıraşlar Birliği Temmuz 1929'da resmî olarak kurulup nizamnamesini yayımlamıştır. Üyeler, birliğin tüzüğünde şu şekilde yer alırlar: Refik Fazıl, Cevat Hamit, Şeref Kâmil, Mahmut Fehmi, Nurullah Cemal, Hale Asaf, Ali Avni, Ahmet Zeki, Muhittin Sebati, Ratip Aşır ve Fahrettin Arkunlar. Müstakiller dönemi, aynı zamanda resim alanında eski-yeni tartışmalarının olduğu bir dönemdir. Bu dönem ressamaları, eskilerin duygusallığına karşı çıkarak biçimselliği ön plâna almaya çalışırlar.

Cumhuriyet Dönemi, resim sanatının çok çeşitli olduğu bir dönemdir. Bu döneme damgasını basan D Grubu da bu eski-yeni tartışmaları içinde ortaya çıkmıştır. Avrupa sanatındaki çağdaş akımlarının etkisiyle ortaya çıkan eğilimler özellikle D Grubu ressamlarında belirginlik kazanır. Bu döneme damgasını basan D Grubu ressamaları, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu gibi sanatçılardan oluşur.

D Grubu, Türk resim sanatının Batı resim sanatını geriden takibine son verdikten sonra Türk resim sanatı için kimlik arayışına girmiştir. 1934 yılından sonra başlayan ve 1940 yılından itibaren hızlanan Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine bir yaklaşım söz konusu olmuştur. D Grubu, Türk resim sanatının çağdaş akımlarla bir etkileşim içinde olması gereğinden hareketle sanatta en güncel olanı yakalamış, böylece Türk resim sanatının Batı'yı geriden takibine son vermiştir. Türk resim sanatı, Batı resim sanatını taklit etmesiyle başlayan ilk yıllardan sonra, kaynağı folklorik öğeler ve geleneksel sanatlar olan bir kimlik arayışına girmiştir. (Akengin, Aypek Arslan, 2017, s. 3).

Bu sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, eserlerinde çoğunlukla Anadolu temasını işlemiştir. “Çağdaş resim sanatımızda yöreselliğe, halk sanatının anonim ürünlerine dikkat çeken yorumlarıyla, kendisinden sonra gelenler üzerinde dolaylı ve dolaysız etkiler yaratmış olan Bedri Rahmi, bir döneme damgasını basmış sanatçılar arasında yer alır.” (Şahin, 2002, s. 10). Yine bu grupta yer alan ressamlardan olan Sabri Berkel, Türkiye’de soyut resmin oluşumunda doğrudan katkıda bulunan bir sanatçı kuşağının öncüleri arasında yer almıştır. “Ressam Zeki Faik İzer’in Cihangir’deki evinde toplanan Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik ve Nurullah Berk isimlerinden oluşan sanat birliği, Türkiye’de resimle ilgili olarak kurulmuş dördüncü birlik olduğu için alfabenin dördüncü harfini isim olarak almışlardır.” (Karaca, 2010, s. 251). Türk resim tarihi açısından önemli bir çıkış olarak kabul edilen D Grubu, yazarlar ve şairler tarafından da ilgiyle karşılanmıştır.

Türk resim sanatında, 1950'ye kadar süren dönemde Cumhuriyet Dönemi'nin ünlü ressamaları ise Turgut Zaim, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Hale Asaf'tır. Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarına doğru D Grubuna karşılık yeni bir grup ortaya çıkar. 'Yeniler' ya da 'Liman Ressamları' adı verilen bu grubun öncülüğünü Nuri İyem yapar. 1950 sonrası ressamaları resimde yeni eğilimleri gerçekleştirmeye çalışırlar. Neşet Günal, Adnan Çoker, Eren Eyüboğlu, Aliye Berger, İhsan Cemal Karaburçak, Leyla Gamsız, Ercüment Kalmık, Elif Naci ve Fikret Mualla bu dönemin ressamlarıdır. 1959'dan sonra ise öne çıkan isimler Cihat Burak, Yüksel Arslan ve Ömer Uluç'tur.

1975'ten sonra resim sanatı galeri faaliyetlerinin arttığı bir döneme girmiştir. Mehmet Güleryüz, Neşe Erdok ve Burhan Uygur bu dönem ve sonrasının önemli ressamlarındandır. 1980'den sonra resim alanında bir hareketlilik görülür. Türk ressamaları gelişen teknoloji ve iletişimin yaygınlaşmasıyla beraber Batı'daki yeniliklerden çok daha çabuk haberdar olur hâle gelmişlerdir. Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Bilge Alkor, Rafet Ekiz, Mustafa Ata, İpek Aksüğü, Serhat Kiraz, İsmet Doğan, Esat Tekand, Şenol Yoroğlu, Kemal Önsoy, Arzu Başaran, Hale Arpacıoğlu ve Fatma Tülin Öztürk gibi sanatçılar bu döneme damga vurur ve bu dinamizmi eserlerine yansıttıkları görülür. 1990'lı yıllarla birlikte müzayedeler ve kişisel sergiler artmış, izleyici ve sanatçı arasındaki ilişkiler daha yakın hâle getirilmiştir. Bu sanatçılarla birlikte resim sanatı günümüze ulaşmıştır.

Türk heykel sanatı tarihine gelindiğinde ise bu sanatın başlangıcının mimarî kabartmalara dayandığı görülür. İslamiyet'le birlikte resim sanatından bile uzak duran Türk toplumu heykel sanatıyla arasına oldukça mesafe koyar. "Selçuklularda olsun Osmanlılarda olsun Batıdaki ya da antikitedeki anlamda sanatsal bir heykel sanatına rastlanmıyor." (Turani, 1980, s. 87). Türk toplumunda heykel sanatı ancak XIX. yüzyılda Batılılaşma hamleleri ile söz konusu olacaktır.

XIX. yüzyılda hayvan heykelleri Osmanlı saray ve köşklerinde yer alır. 1882'de Sanayi-i Nefise'nin kurulmasına kadar heykel sanatı ile ilgili ciddi bir gelişmeye rastlanmaz. Sanayi-i Nefise'nin açılışının ardından kurucuların toplumun heykele karşı duyarlılığını dikkate almasından olsa gerek, heykel bölümü, oymacılık bölümü adıyla eğitime başlar. Heykel bölümünün ilk ve tek hocası, Ermeni asıllı bir Osmanlı yurttaşı olan Osgan Efendi olur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencilerinden olan İhsan Özsoy ise, ilk Türk heykeltıraşı olması bakımından oldukça önemli bir isimdir.

“1882’de kurulduğu kabul edilen Sanayi-i Nefise’de Roma’da Osmanlı devleti hesabına öğrenim gören ‘Yervant Oskan Efendi’, heykel dalının ilk hocası oldu.” (Turani, 1980, s. 87). 1882’den 1923’e kadar bu okulda heykel dalında yalnız İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Toprak ve Nejad Sirel öğrenim görmüşlerdir.

Cumhuriyet Dönemi’nde heykel sanatı da gelişme gösterir. 1937 yılında Atatürk’ün emriyle Resim Heykel Müzesi kurulur. Ayrıca Ratip Aşir, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Kenan Yontunç ve Nusret Suman heykel öğrenimi için Avrupa’ya gönderilirler. (Turani, 1980, s. 87). Yurdun çeşitli şehirlerindeki meydanlara Türk heykeltıraşları anıtlar dikerler:

Atatürk dönemindeki yeni cumhuriyetin heyecanı, heykel sanatımıza da yansdı. Yurdumuzun çeşitli yerlerine, kentlerimizin meydanlarına yabancılar yanında Türk heykeltıraşlarımız da anıtlar diktiler. Özellikle 1950’lerden bu yana Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Hüseyin Gezer, Hüseyin Anka, Şadi Çalık, İsmail Gökçe ve Gürdal Duyar gibi heykeltıraşlarımız Anadolu kentlerimizin meydanlarına bronz dökümlü anıtlar diktiler. (Turani, 1980, s. 87).

Ülkedeki heykeltıraşlık anlayışı II. Dünya Savaşı’na kadar gelenekçi, figüratif ve natüralist anlatımda şekillenmiştir. “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise, İlhan Koman, Şadi Çalık Avrupa’daki geometrik, strüktürel değerlendirmelerden etkilendiler. Ayrıca arkaik sağlamlığa dayanan heykel anlatımları da kimi genç heykeltıraşlarımızı etkiledi. Bu yeni akımlara Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi heykeltıraşlarımız da itibar ettiler.” (Turani, 1980, s. 88). Böylece Batı’daki çağdaş heykeltıraşlık anlayışı ülkeye yayılmaya ve çeşitli denemeler yapılmaya başlanmıştır.

4. TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL

Osmanlı İmparatorluğu XVIII. yüzyıldan başlayarak yönünü Batı'ya çevirir. Batılılaşma hareketinin getirdiği toplumsal kurumların yapısındaki değişimin amacı, Batı'yı her anlamda yakalayabilmektir. Bu dönemde Batı'nın sadece tekniğinden değil, sanatından da etkilenilir. Böylece Osmanlı'da toplumun yaşamının hızla değiştiği bir dönem olan XIX. yüzyılda sanat alanında da birçok yenilik ortaya çıkar. “Türk romanının doğuş sürecini de içine alan Tanzimat Dönemi Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya döndüğü, bireysel, toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel bütün alanlarda değişimlerin hız aldığı bir dönemdir.” (Çelik, Yıldırım, 2021, s. 271). Bu yeniliklerden edebiyat da nasibini alır ve Türk edebiyatına roman türü girer.

Roman türü, Türk edebiyatına Tanzimat'la birlikte girmiş yeni bir türdür. Tanzimat'tan önce divan edebiyatındaki mesnevilerin, halk edebiyatındaki destan, masal ve halk hikâyelerinin öykü ve roman tekniği ile çok yakın bir ilgisi yoktur. Özellikle divan edebiyatında mensur ya da manzum olarak yazılan öyküler belli konuların dışına çıkmazlar. Halk hikâyelerinin birçoğu da masal karakteri gösterirler. Tercüme ile başlayan Türk romanı Tanzimat Dönemi'nde hızlı bir gelişme gösterir. Ancak “Tanzimat romancılarının işledikleri konu ve temalar, dönemin sosyal ve siyasî şartları ile sınırlıdır. Hepsinin ortak amacı halka hitap eden bir roman türü geliştirmek; batılılaşma ile gelen sosyal ve kültürel değişimi halka maletmek, halkı onlardan haberdar etmektir.” (Gündüz, 1997, s. 21). Türk romanının gelişimine çok büyük katkısı bulunan bu eserlerin teknik anlamda kusurlu oldukları söylenebilir.

Tanzimat'la birlikte toplumun sanat hayatında da birtakım değişiklikler meydana gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat ile birlikte İstanbul'da sanat hayatının değişmesini şöyle anlatır: “Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının ‘Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı’ istenirse ‘haremlerde’ öğreteceği ilân ediliyordu.” (Tanpınar, 2008, s. 129). 1842'de ecnebi kumpanyaları memlekete gelir ve temsiller verir. O zamana kadar Avrupa'dan pehlivanlar ve

hokkabazlar gelirken artık ecnebi kumpanyaları gelmekte, tiyatro ve opera, Avrupalıca giyinmiş devlet erkânı, genç memurlar ve azınlık tebaa tarafından seyredilmektedir. Saray kadınları alaturka musikinin yanında garp musikisini de öğrenmeye başlar hatta küçük balet ve dans heyetleri de teşkil edilir. (Tanpınar, 2008, s. 128). Toplumun sanat alanındaki bu değişimlerinden resim de nasibini alır. Bu dönem, Türk resim sanatının da Batı'ya açılmanın yollarını aradığı bir dönemdir.

XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısı, sergilerin açıldığı, hatta resim üzerine eleştirilerin bile yazılmaya başlandığı bir dönemdir. Ayrıca dönemin padişahı Abdülaziz de bu çabaları desteklemiş, Batı'ya resim konusunda eğitim görmeleri amacıyla öğrenciler gönderilmiştir. 1835 yılında, devlet Batı resim sanatını öğrensinler diye Avrupa'ya on kişilik bir öğrenci grubu gönderir ve böylece Batı sanatı ve resmi Osmanlı toplumuna girer.

Türkler 19. yüzyılda Batıdan gelen teknik ilerlemelerle birlikte Batı ile bir alışverişe girmiştir. Bu yüzyılda özellikle Mühendishâne-i Bahr-ı Hümayun'da yetişenler resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca dönemin padişahı Abdülaziz de bu çabaları desteklemiş, Batıya resim konusunda eğitim görmeleri amacıyla öğrenciler gönderilmiştir. 1829, 1835 ve 1838 yıllarında bu amaçla Paris, Londra, Berlin ve Viyana'ya öğrenciler gitmiştir. Bu dönemde, Batıda Doğuya olan ilginin artması sonucu Batıdan gelen ziyaretçilerin sayısı da çoğalmıştı. Bunların içinde Batılı ressam da bulunuyordu. Bu durum Osmanlılar ile Batılılar arasındaki ilişkileri kolaylaştırmıştı. Ayrıca, imparatorlukta yabancılara karşı daha hoşgörülü davranılıyordu. Batılı ressam İstanbul'da atölyeler açmışlar, bunlar da Türk ressamları tarafından ziyaret edilmeye başlanmıştı. (Şahin, 2002, s. 4).

Türk toplumunun resme bakışı da Tanzimat'la birlikte değişikliğe uğramaya başlar. Çünkü “Tanzimat, Türk toplumunun çağdaş batı medeniyetine ayak uydurma çabası çerçevesinde, toplumun hayat görüşü ve değer kavramlarında köklü değişiklikler meydana getirmiştir.” (Üner, 2003, s. xiv). Tanzimat ile birlikte değişen hayat görüşü edebiyatçılara da yansır. Tanzimat edebiyatçılarından birçoğu da bu dönemde resimle tanışır. Tanzimat'tan sonra, divan edebiyatındaki mazmunların etkisini kaybetmesiyle şairler realitenin farkına varmaya başlar. Edebiyatçıların resme olan ilgileri özellikle Tanzimat'ın ikinci nesliyle birlikte artmıştır.

Tanzimat sanatçılarının birçoğu Batı'yla tanıştıktan sonra resim sanatıyla ilgilenmekte ve bu konuya kafa yormaktadır. Batılılaşma ile birlikte Batı sanatı ve resmi de Osmanlı toplumuna girmiştir. Değişen sosyal ve siyasal şartlara bağlı olarak ressamların yanında yazarlar da gözünü Batı resmine çevirir: “Değişen sosyal ve

siyasal şartlara paralel olarak, yazarın, kendi ressamından alamadığı yardımı başka yerde aramaya başlaması ve gözlerini Batıya çevirmesi kaçınılmazdı. Çünkü eski resmimizin yazara ilham vermesi, onu beslemesi, hacmin ve çizginin terbiyesinden geçirmesi, ona eşya ve dış dünya ile ilişkideki derinliği öğretmesi mümkün değildi.” (Buğra, 2000, s. 56). Böylece yazarlar da Batı resmini takip ederek ondan etkilenmeye başlar.

Ressamın perspektif ve gölgeleme konusunda kendisine örnek aldığı Batı’nın edebiyatta da yazarın ufkunu genişlettiği söylenebilir. Batı’da resmin, çeşitli milletlere ait nesrin gelişiminde önemli payı olduğunu bilmek, edebiyatın resim vasıtasıyla tabiatı keşfettiğini görmek Türk romancısına güzel sanatlardan beslenme ve kazandıklarını eserine taşıma yolunu açmıştır. Tanzimat’tan sonra Batı’nın kültür ve sanat yaşamının etkisiyle resme dair unsurlar da Türk romanında görülmeye başlanır. Türk romanında yazarların bir kısmı, bazen konu ve karakter çerçevesinde, bazen de devrin sosyal ve kültürel yaşamını sergilemek amacıyla resim ve heykel sanatından yararlanırlar.

Sanat dalları arasında yoğun bir etkileşim olduğu söylenebilir. Her sanat dalının birbiriyle iletişimi bulunur. Edebiyatta toplum hayatıyla en çok ilişkisi bulunan roman türünün de başka sanatlarla böyle bir iş birliği olduğu görülür. Buna metinler arası bir iş birliği olarak bakılabilir. Sanat eseri yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eserdir. Bir sanat eseri başka bir sanat dalından veya bu sanat dalının eserlerinden de yararlanarak gücünü ve etkisini artırır. Edebiyatta bazı roman yazarları da eserlerinin gücünü ve etkisini arttırmak amacıyla resim sanatından faydalanmışlardır.

Resim- edebiyat ilişkisinin en belirgin olduğu noktalardan biri şüphesiz bunların eserlere yansımada görülür. “Edebiyatçılar ya bir dekor, malzeme, destekçi olarak resme başvurmuşlar ya da bizzat resimle kendilerini ifade etmişler.” (Öztürk, 2012). Tanzimat’tan itibaren bazı Türk romancıları da resim ve heykel sanatlarını eserlerinde incelemekten geri durmamıştır. Bazı yazarlar bu sanatlara kurgunun gereği olarak kısaca, dar bir şekilde yer verirken bazı yazarlarda bu konunun oldukça geniş, ayrıntılı bir biçimde ele alındığı görülür.

Türk romanında resim ve heykele ait unsurların kullanılışını görmek için öncelikle dönemin eserleri üzerinde yoğunlaşmak, yazarlarının Batılılaşma ve modernleşme

karşısındaki tavırlarını, “Doğu” ile “Batı” arasındaki tercihlerini incelemek gerekir. Çünkü ele alınan dönemler, toplum üzerinde bir kimlik karmaşasının olduğu dönemlerdir:

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

Osmanlı İmparatorluğu’nun, 18. yüzyılda başladığı Batılılaşma hareketinin hedefi, kendisinden ileride olduğunu kabul ettiği Avrupa toplumunun sanatsal, teknik ve bilimsel bilgi birikimini edinerek, aynı düzeye gelebilmek, hatta geçebilmektir. Batılılaşma hareketinin getirdiği devlet ve toplumsal kurumların yapısındaki değişim, Osmanlı toplumunda yeni kimlikleri ortaya çıkardığı gibi, varolanları da görünür hale getirdi. (Papila, 2008, s. 118).

Osmanlı toplumunun bu dönemde bir kimlik karmaşası yaşadığı söylenebilir. “Sanat, bireysel ve toplumsal kimliklerin ifade araçlarından biridir. Toplumsal değişim süreçlerinde bazı kimlikler ortadan kalkarken, yeni kimlikler ortaya çıkar.” (Papila, 2008, s. 117). Yazarlar bu kimlikleri anlatırken bazı imgeler kullanır. Bu imgelerden biri de resimdir. Çünkü Tanzimat’tan önce uzak durulan resim, Batılılaşma çabalarının bir ürünü olarak topluma girmiş, böylece Batılı kimliğin en büyük göstergelerinden biri olmuştur. İncelenen eserlerde de bunu görmek mümkündür.

Resim ve edebiyatın romanlarda bir araya geliş şekilleri birbirinden farklıdır. Resim unsuru farklı işlevlerle romanlarda yer alır. Türk edebiyatında yazarların romanlarında resim ve heykel unsuruna ve resimle ilgilenen kahramanlara yer vermesinin temel birkaç sebep ve amaç etrafında toplandığı görülmektedir. Bu amaçların bazıları yazarın kendisiyle alakalıdır. Yazarlar kendileriyle ilgili birtakım hedefler doğrultusunda resim ve heykel sanatlarına yer verirler. Bazı yazarların kendileri de resim ve heykel sanatlarıyla ilgilenir ve bu ilgi eserlerine yansır.

Yazarın resim ve heykel sanatlarından faydalanma amaçlarından biri de oluşturduğu karakterle ilgili bazı ayrıntılara yer vermek istemesidir. Bu amaçla bazen ana karakteri bazen de yardımcı karakterleri resim ve heykel sanatlarıyla ilişkilendirir. Bu ilişki bazen profesyonel düzeyde bir ressam olarak bazen de kahramanın ilgi, yetenek, zevk ve beğenilerine dikkat çekmek için bir sanatsever olarak yer alır.

Yazarlar bazen de eserin kurgusuna kattıklarıyla resim ve heykel sanatlarına yer verirler. Eserde işlenen resim veya heykelin olay örgüsü içinde vakanın gidişatını

değiştiren bir unsur olduğu görülür. Bazı eserlerde anlatılan resimler ve heykeller birer sembol niteliğindedir. Ya da leit-motiv olarak eserde yer alırlar. Bazı romanlarda ele alınan resim ya da heykelin özellikleri kurgunun içinde etkin rol oynar.

Yazarlar resim ve heykel sanatlarına bazen toplumsal amaçlarla da yer verirler. Bazen bu sanatları toplumsal bir problem olarak görürler. Ve eserlerinde sanat-toplum ilişkisine değinirler. Yazarlar romanlarında bu amaçlardan birini veya birkaçını bir arada işleyebilir. Bu işlevler eserin yazıldığı döneme göre de değişiklik gösterebilir. Türk romanında resim unsurunun işlenmesi romanın Türk edebiyatına girdiği ilk dönem olan Tanzimat Dönemi'nden başlar.

4.1. Tanzimat Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1860-1895)

Tanzimat edebiyatı, Tanzimat Dönemi'nin kültürel ve siyasî hareketlerinin sonucu olarak ortaya çıkmış bir edebiyat akımı olarak değerlendirilebilir. Tanzimat edebiyatı, Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan Batılılaşma hareketinin edebî uzantısıdır. Tanzimat Fermanı, gerek siyasî alanda gerek edebî ve gerekse toplumsal hayatta Batı'ya yönelmenin resmî bir belgesi olarak kabul edilir. Şinasi ile Agah Efendi'nin birlikte çıkarmış olduğu *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin yayın hayatına başlaması bu edebiyatın başlangıcı olarak kabul edilir.

Tanzimat şair ve yazarlarının birçoğu Batı hayranı olarak değerlendirilebilir. Tanzimat sanatçılarının hemen hepsi Fransız kültürü ile yetişmiştir. Şinasi ve Ahmet Vefik Paşa'dan başka hepsi Fransızca'yı belli bir yaştan sonra kendi çabalarıyla öğrenmişlerdir. Birçoğu düzenli bir okul öğrenimi görmemiş, kendi çabalarıyla yetişmişlerdir.

Tanzimatçıları genel itibarıyla 'çok yönlü' ediplerdir. Hem şair, romancı, tiyatro yazarı, tarihçi, tenkitçi, hem de gazetecidirler. Çok yönlü oluşlarının bir sebebi de amaçlarını gerçekleştirmek için her edebî türden faydalanmaya çalışmalarıdır. Çünkü toplumu eğitmek gibi bir gayeleri vardır. Birçoğu Batıcı, yenilikçi, ilim ve fen taraflısı aydınlardır. Sanattan çok fikir ve ülkü peşindedirler. Bu yüzden Fransız edebiyatında bilhassa 18. yüzyıl Aydınlanma Devri'nin Montesquieu, J. J. Rousseau, Voltaire gibi devrimci düşünürlerinden etkilenmişlerdir.

Tanzimat birinci dönem yazarları, eserlerini genel olarak ortak özelliklerle yazmıştır. Daha çok toplumcu bir sanat anlayışını benimsemişlerdir. Bu amaçla eserlerinde çoğunlukla toplumsal konuları işlemişler ve halka hitap etmeye çalışmışlardır.

Tanzimat yazarlarının belli hedefleri vardır. Bunlardan biri eski edebiyatı yıkmak ve onun yerine halkın sorunlarına duyarlı devrimci bir edebiyat oluşturmaktır. Bu edebiyat için halk dili kullanılması amaçlanmıştır; meşrutiyet, hürriyet gibi kavramları halka benimsetmek hedeflenmiştir. Tanzimat Döneminde edebiyatımızda öykü, roman ve tiyatro türünün ilk örnekleri verilmiştir. Gazete makalesi, Batı'dan düşünsel ve edebiyatsal çeviriler, Avrupa tipi tiyatro da bu dönem edebiyat yaşamımıza katılmıştır. (Çolak, 2017, s. 8).

Tanzimatçıların özellikle birinci dönem sanatçılarının edebiyat yolu ile toplumu yükseltmeye, toplumu eğitmeye uğraştıkları söylenebilir. Yeni fikirler içinde yoğrulmuş bir nesil yetiştirmek arzusu taşırlar. Tanzimat edebiyatında en önemli yeniliklerden biri nesirde, anlatım kuruluşunda görülür. Bu akımda söz hüneri göstermek değil; halkı bilgilendirmek, bilinçlendirmek, bazı düşünceleri halka yaymak amaçlanmıştır.

Tanzimat dönemi edebiyatçıları özellikle romanları aracılığıyla Türk toplumuna faydalı gördükleri çeşitli konuların yanı sıra batılı yaşayış tarzını hem doğru hem de yanlış yönleriyle anlatmayı ve böylelikle okuyucu için bir yol gösterici olmayı amaç edinmişlerdir.

Tanzimat dönemi romancıları eserlerinde batı kültürüyle Türk kültürünün sentezine ulaşmaya gayret eden, batının müspet yönleriyle Türk'ün değer ölçülerini birleştirmeye çalışan şahsiyetleri idealize etmişlerdir. Eserleri ile okuyucularını eğitmeyi gaye edinmiş, onlara iyilerin yanında kötü örnekleri de göstererek batılılaşmanın doğru anlaşılması için uğraşmışlardır.(Üner, 2003, s. xiv).

Tanzimat romanı, roman tekniği açısından kusurlu sayılsa da konu olarak seçilenşeyler dönemin siyasî ve gündelik sorunlarıdır. Toplum yaşamı eserlerde sıkça yer alır. Tanzimat romanında yanlış Batılılaşma, kölelik ve cariyelik, kadın erkek ilişkileri, evlilik, kadının toplumdaki yeri, sosyal hayat, alafrangalık, eğitim, tarih gibi dönemin üzerinde tartışılan mevzuları işlenen konular olarak ön plana çıkmaktadır.

Dönem içinde yeni bir unsur olarak kabul edilen ve Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilen resim ve heykel sanatları da bu dönem eserlerinde kendine yer bulmuştur. Plastik sanatlardan resim ve heykel Tanzimat Dönemi'nde Türk kültürü için oldukça yenidir ve bu sanatların edebiyat üzerindeki etkisi de Batı'daki gibi kuvvetli değildir. Buna rağmen dönem içinde bu konu eserlerde kısmen de olsa yer almıştır.

Tanzimat Dönemi'nde Namık Kemal, *İntibah* romanında; Ahmed Midhat Efendi, *Çingene*, *Taaffüf*, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Müşahadat*, *Acayib-i Alem*, *Diplomalı Kız*, *Kafkas*, *Gürcü Kızı Yahut İntikam*, *Bahtiyarlık* romanlarında; Samipaşazade Sezai *Sergüzeşt* romanında; Mustafa Reşid Ressaym romanında; Nabizade Nazım *Zehra* romanında; Fatma Aliye Hanım *Muhadarat*, *Refet*, *Enin* romanlarında; Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanında resim unsuruna, Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf*, Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında ve Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanında heykel unsuruna yer verilmiştir.

4.1.1. Namık Kemal

Tanzimat döneminde yeni edebiyatın öncülerinden biri olarak kabul edilen Namık Kemal, devlet adamı, gazeteci, yazar ve şairdir. Roman, tiyatro, biyografi, tarih, tenkit, mektup ve şiir türünde eserler yazmıştır. “Vatan Şairi” ya da “Hürriyet Şairi” olarak anılır. Namık Kemal, Şinasi'yle tanıştıktan ve Avrupa'ya gittikten sonra artık “Yeni Edebiyat”ı benimsemiş, biçim olarak eskiye bağlı olsa da konu olarak yepyeni bir şiir anlayışına sahip olmuştur. Türk şiirini Divan şiirinin etkisinden kurtarmaya çalışmış, vatan, millet, hürriyet gibi kavramları işlemiştir.

Namık Kemal, idealleri olanyurtsever bir Tanzimat aydınıdır. Genç Osmanlı hareketine bağlıdır. Tanzimat döneminin en önemli düşün ve sanat adamlarından biri olarak kabul görür. Namık Kemal, Şinasi ile tanıştıktan ve Avrupa'ya gittikten sonra, Batı etkisindeki yeni edebiyatın gelişmesi, yayılması için uğraşmıştır. Gerek Tercüme Odası'nda bulunduğu yıllarda gerekse Avrupa'da Batı edebiyatını daha yakından tanıma fırsatını bulur. Bu süreç onun daha sonra kaleme aldığı eserlerinde sosyal faydayı ön plana çıkaran yeni bir sanat anlayışını beraber getirir. Namık Kemal, Fransız edebiyatını örnek almış, romantizmin etkisinde kalmıştır. Romanları teknik açıdan kusurludur. Toplum için sanat anlayışını benimsemiş, yazıda konuşma dilinin kullanılmasından yana olmuş ve özellikle tiyatrolarını sade bir dille yazmıştır.

Namık Kemal, sanatının ikinci devresinde Türk edebiyatında İbrahim Şinasi, Batı edebiyatında ise başta Victor Hugo olmak üzere, Corneille, Moliere ve Musset gibi yazarların tesirinde kalmıştır. Hem çağdaşları üzerinde hem de kendinden sonraki dönemde edebiyatçıları üzerinde çok geniş bir tesir sahası oluşturmuştur.

Türk edebiyatında yenileşmenin öncülerinden biri olarak kabul edilen Namık Kemal, Tanzimat döneminde yazdığı yazılarla modernleşme ve Batılılaşma idealleriyle dikkat çeker. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma çabaları dahilinde devlet, 1835 yılında, Batı resmini yerinde öğrensin diye Avrupa'ya on kişilik öğrenci grubunu gönderir. “Batı resmini yerinde öğrenmek amacıyla devletin 1835 yılında araladığı bu kapıdan, 32 yıl sonra, Namık Kemal (1840-1888), Mısırlı Mustafa Fazıl Paşa'nın davetlisi olarak Paris'e girecektir (1867).” (Buğra, 2000, s. 56). Bilinçli bir çabanın ürünü olmasa da Namık Kemal de bu dönemde Paris'in sanat birikiminden yararlanmış olmalıdır:

Namık Kemal, bilinçli bir yönelimin sonucunda olmasa da bizde, eserlerinde Batı resminin etkileri görülen, aynı zamanda da Batı tarzında ilk romanın örneğini veren yazardır. O sırada, Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyit (1842-1913) ve Osman Hamdi Bey (1842-1910) de, Paris'tedir. İlk ikisi, resim öğrenimi için, devlet tarafından Paris'e gönderilen iki asker, Osman Hamdi ise, babası hukuk öğrenmesini istediği halde branş değiştirerek resim öğrenmeyi seçmiş ilk sivil kişidir. Gerçi Namık Kemal, Sultan II. Abdülhamid yönetimine muhalif olduğu için Paris'tedir, ama aynı ülkenin aydınları olarak, bulundukları şehrin sanat birikiminden yararlanırken tartışmış ve birbirlerini etkileyip yönlendirmiş olmalıdırlar. (Buğra, 2000, s. 56-57).

Tanzimat'la beraber Batılılaşmanın etkisiyle gözlerini Batı'ya çeviren Türk aydını, uzun bir sürenin ardından görmeyi öğrenecektir. Bunu Namık Kemal'de de görmek mümkündür. Namık Kemal'in Paris'te dış âleme bakmayı öğrendiği eserlerinde kendini belli eder:

Batılı ressamın yüzyıllarca çizdiği portrelere, dinî tablolarla bile yer verdiği ev içi resimlerine baka baka gözünü ve hafızasını terbiye eden Batılı yazardan yüzyıllar sonra, bir Türk yazarının, Namık Kemal'in dış âleme bakmayı, orada gördüğü resimler sayesinde öğrendiği, *İntibah* (İst., 1876, 308 s.) ve *Cezmi* (İst., 1880, 453 s.) romanlarında sembolik bir eser olan ve hürriyet özlemini anlatan Rüya adlı tenkidindeki bazı sahnelerde açıkça bellidir. (Buğra, 2000, s. 57-58).

İslamiyet'in ardından resimle arasına mesafe koyan Türk sanatçısı, her şeyi olduğundan farklı görme eğilimindedir. Ya biçimini değiştirerek ya da hayalinde canlandırdığı şekilde, bir hayal perdesinin arkasından gördüklerini aktarır. Divan edebiyatında da bu böyledir, minyatür sanatında da. Bu durum Tanzimat'a kadar sürer. Tanzimat'la beraber Türk aydını Batılı resimle birlikte gözünü dış âleme çevirir. Bunu Namık Kemal'de de görmek mümkündür. Yazarın 1876 yılında yayımladığı ve Türk edebiyatındaki ilk edebi eser olma özelliği taşıyan *İntibah* adlı romanında Mahpeyker'in odasının tasviri bu konuda bilgi verebilir. *İntibah* romanında Mahpeyker' in köşkü şöyle tasvir edilir:

Genç, güzel ve sıhhatli bir kadın teninin rengi gibi gayet pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfî'ler, Şevket'ler görseydi, sahile yaslanmış bir deniz melikesine ve önündeki körfezin sularını da, kenarları beline sarılmış, ortası hafif olduğu için suyun yüzüne yayılmış bir ipek peştemala benzetebilirdi. Esmekte olan hafif ve tatlı rüzgârın tesiriyle, köşkün eteğinde hâsıl olan ufak ufak su kabarcıkları da o peştemalın etrafına işlenmiş inciler, mücevherler gibi pırıl pırıl parlıyordu.

Binanın ortasına rastlayan büyük pencere, nurlu bir kadın göğsüne, bunun iki yanında dışarıya çıkıntı teşkil eden iki küçük pencere de iki tomurcuk memeye benzetilse, hayal biraz Acemvarî olmakla beraber pek aşırı mübalâğalı sayılmazdı. Hele köşkün kucaklıyacakmış gibi üzerine sarılan salkımsöğüt ile yapraklarının arasından süzülmekte olan mehtabın nurları için de “hasret yükü altında beli bükülmüş bir sevdalıdır ki, ayağa kalkarak sevgilisinin güzel yüzünü ve perişan saçlarını yabancı gözlerden saklamağa çalışıyor; mehtap ise vuslat gecesinde sevgilisinin perişan saçlarını elmastan bir tarakla tarıyor” denilse hiç de yersiz olmazdı.

Oda takımı, beyaz zemin üzerine pembe çiçekler işlemeli canfesten yapılmıştı. Yerdeki kıymetli halı da oda takımıyla aynı renkteydi. Yalnız, pembe çiçekler yerine az daha koyu pembe renkte birtakım dallar işlenmişti. Odanın duvarlarını kaplayan kâğıtların ise, bilakis zemini pembe, çiçekleri yaldızla karışık beyazdı. Tavan, alçıdan gayet sanatkârane yapılmış gül demetleriyle ve papağanlarla süslüydü. (Namık Kemal, 2017, s. 82-83).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mahpeyker'in köşkünde tavanda süslemeler, resimler bulunmaktadır. Bu romanda Namık Kemal'in dış dünyaya bakışı başarıyla verilmektedir. Ayrıca eserde Mahpeyker'in konağının tavan süslemeleri, dönem içinde toplumda resim sanatının aldığı yer ile ilgili bilgi vermesi açısından önemlidir.

Namık Kemal bu romanında resme bir dekor unsuru olarak ve kahramanı Mahpeyker'in ilgi ve zevklerine dikkat çekmek için yer vermiştir. Romanda resim unsuru çok kısa bir yerde ve kısmen ele alınır. Ancak yazarın bu romandaki tasvirlerinden yola çıkarak yazarın gözünü terbiye ettiği ve Paris'in sanat birikimlerinden faydalanarak dış âlemi görmeyi öğrendiği söylenebilir.

4.1.2. Ahmed Midhat Efendi

Tanzimat Dönemi'nin önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Ahmed Midhat Efendi, Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Uzun bir yazarlık hayatına sahiptir ve sayısı iki yüzü geçen eser bırakmıştır. Bunun dışında gazete ve dergilerde yayımladığı yazıları da çok fazladır. Bu yönüyle yazı makinesi olarak nitelendirilmiştir. Birçok alanda ve birçok türde eseri bulunan yazar, edebiyattan coğrafyaya, müzikten pedagojiye kadar hemen her konuda yazılar- kitaplar yazmıştır. Sanat yönü ağır basmasa da ülkede bir okuyucu kitlesi yaratmayı hedefleyen, Türk okuyucusuna okuma alışkanlığı kazandırmayı amaçlayan bir yazardır. “O, bir okur

profili ve kitlesi yaratarak millî, yerli ve aynı zamanda medenî bir toplum yaratmanın peşindedir.” (Nemutlu, 2018, s. 17). Evlerde okuma saati tesis etmiştir. “O, cemiyetimizde her şeyden evvel büyük kitlenin hiç tanımadığı bir mekanizmayı oynatır: Okuma, hiç okumayanın okuması, okumaya alışması.” (Tanpınar, 2008, s. 412). Birçok alanda ve birçok türde eser veren, toplumun bütün kesimlerine hitap etmek isteyen yazarın asıl gayesi öğretmektir. Eğlendirerek eğitmeyi amaçlayan bir yazardır, bu yönüyle Hâce-i Evvel olarak tavsif edilmiştir:

Ahmet Midhat Efendi telif ve tercüme roman, hikâye ve tiyatro oyunlarının yanı sıra tarih, felsefe, pedagoji, psikoloji ve çeşitli pozitif bilimlerle ilgili çok sayıda kitap yazmış, Siyavuşgil’in tabiriyle bir poligraftır. Ancak bütün bunlarda esas amacı öğretmektir. Başka bir deyişle gayesi öğrendiği her yeni şeyi, basit okuyucu seviyesinin anlayacağı bir dille ifade etmektir, ancak hiçbir sahada derinleşememiş, fakat halkta bu konulara karşı bir merak ve ilgi uyandırmıştır. (Kerman vd., 2006, s. 593).

Eserlerinde toplum yaşamına sıkça yer veren yazar dönemine de ışık tutmaktadır. “Onda her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lütfu gibi kabul ettiği bu zümreyi verir. Onun disiplini ile, onun faydası için, onun ruh hıfzısıhhasını düşünerek ve onu yetiştirmek arzusuyla yazar.” (Tanpınar, 2008, s. 410). Eserlerini yazarken meddahların hikâyelerini anlatırken kullandığı gibi sıcak ve samimi bir üslup kullanır. Yazdıkları yazar tarafından ya bizzat yaşanmış ya da dostları tarafından yaşanmıştır. Bunu *Müşahadat* adlı eserinde “Yazdığım şeylerin birçoğu cidden yaşanmıştır. Birazı kendi tarafımdan olmakla birlikte, birçoğu da dostlarım tarafından gerçekten yaşanmıştır.” (Ahmet Midhat, 2013, s. 61). diyerek belirtir. Türkiye’de roman sanatının gelişmesinde önemli rolü vardır. Toplumu eğitmek, bilinçlendirmek amacıyla sürekli tezli romanlar yazar. Eserlerinde sosyal fayda prensibine bağlıdır:

Batılılaşma devri Türk edebiyatının önemli bir temsilcisi olan Ahmet Mithat Efendi, 1870’den 1912’ye kadar yazdığı hikâye, roman, tiyatro eserleri ve edebî, fikrî yazılarıyla halkın bilgi seviyesini yükseltmeye gayret etmiş bir yazar ve aynı zamanda bir gazetecidir. Yazarlık hayatı boyunca sosyal fayda prensibine bağlı kalan Mithat Efendi, ‘Her şey asrın mizacına, istidadına göre olmak veyahut erbabının derece-i terbiyesine tâbi bulunmak zaruriyattandır’ ilkesinden hareketle Tanzimat’ın ilanı ile memleketimize girmeye başlayan Batı kültürünü doğru biçimde anlatmaya, toplumu eğitmeye, halka faydalı olmaya çalışmıştır. (Durgun, Gökçek, 2016, s. 19).

Ahmed Midhat Efendi’nin eserleriyle dönemine ışık tutmuş bir yazar olduğu söylenebilir. Yenileşme döneminde yaşamış bir yazar olması sebebiyle eserlerinde bu yenileşme döneminin etkilerini, toplumdaki değişimleri görmek mümkün

olabilmiştir. Toplum yaşamını başarıyla yansıtan yazar döneminin kültür ve sanat hayatını eserlerinde işler. Eserlerinde sosyal hayatı da işleyen yazar, güzel sanatlara da sıkça yer verir. “Pek çok konuda olduğu gibi Ahmet Mithat Efendi, güzel sanatlar hakkında da okuru bilinçlendirmek amacıyla yazılar kaleme almış, roman ve hikâyelerinde müzik ve resme ilgi duyan, bu sanatların eğitimini almış kişiler yaratmıştır.” (Çağın, 2022, s. 8). Ayrıca resim, heykel ve müzecilikle ilgili yazılar da kaleme almış, okurları bu konularda bilgilendirmeye çalışmıştır. Bir yazısında: “Her şey hâl-i tabiisinde ham olup altın ve elmas bile yed-i sanatkâra geçmeyince letafet-nisar olamıyorlar. Öyleyse nefaset-i tabiiye dahi bir nev’ ham nefaset olup sanayi-i nefise onu işlemelidir ki tab’ımıza tamamıyla muvafık gelsin.” (Durgun, Gökçek, 2016, s. 111). diyerek güzel sanatların önemini vurgular. Kaleme aldığı yazılar ve romanlarla okurda bu alanlara karşı ilgi uyandırmaya, onları bilinçlendirmeye çalışmıştır:

Ahmet Mithat Efendi musiki kadar olmasa da resim, heykel ve müzecilikle ilgili yazılar da kaleme almış, okurları bu konularda bilgilendirmeye çalışmıştır. Ayrıca hikâye ve roman kişilerinden bazılarının ressam olduğunu, zaman zaman mitolojik kişileri benzetme unsuru olarak kullandığını veya bu konuda malumat verdiğini görürüz. Daha Avrupa’ya gitmeden 1883’te kaleme aldığı, şiir, resim, müzik ve heykel sanatları arasındaki ilişki kurduğu “Nefaset-i Tabiiyye ve Sanayi-i Nefise” başlıklı hacimli yazısında Ahmet Mithat’ın amacı biraz da bu sanatlara karşı okurda ilgi uyandırmaktır. (Çağın, 2022, s. 24).

Ahmed Midhat Efendi, güzel sanatlara olan ilgisini Osman Hamdi Bey’e borçludur. Ahmed Midhat Efendi’yle Osman Hamdi Bey’in tanışması Midhat Paşa sayesinde olmuştur. Midhat Paşa, 1869 yılında Bağdat valiliğine tayin edildiğinde Ahmed Midhat Efendi’yi yüz elli kişilik maiyetine dahil eder. Görevi Bağdat’ta kurulacak olan matbaa ile Zevra adlı vilayet gazetesini idare etmektir. İstanbul’dan Bağdat’a kadar süren bu uzun yolculukta Midhat Efendi, o sıralarda Avrupa’dan yeni dönmüş ve politika müdürü göreviyle heyette bulunan Osman Hamdi Bey’le tanışır. (Kerman, 2009, s. 369). Ahmed Midhat Efendi ve Osman Hamdi Bey, daha yolculuk esnasında dost olurlar. Osman Hamdi Bey, yol boyunca dikkate değer bulduğu her şeyin fotoğrafını çeker, resmini yapar ve bu resimler Ahmed Midhat’ı derinden etkiler. Ahmed Midhat, Bağdat’ta sekiz ay süren görevi boyunca, büyücek bir evde içinde Osman Hamdi Bey’in de bulunduğu üç bekar gençle aynı evi paylaşır.

Onun Bağdat’taki hayatı, yetişmesinde olumlu izler bırakmıştır. Osman Hamdi Bey’le beraber geçirdiği bu sekiz ayın Ahmed Midhat Efendi’nin edebî

faaliyetlerinde son derece ufuk açıcı bir tesiri olur. Osman Hamdi Bey, Ahmed Midhat Efendi'nin düşünce dünyasında oldukça büyük bir değişime yol açar. Çünkü "Osman Hamdi Bey Avrupa'dan yeni dönmüştür ve Ahmet Mithat Efendi'nin bilmediği bir yeni dünyadan taze haberler vermektedir." (Buğra, 2000, s. 57). Osman Hamdi Bey, onu yazmaya, tercüme yapmaya teşvik eder, tercümelerini düzeltir. Avrupa'dan sürekli olarak getirttiği kitapları Ahmed Midhat Efendi'ye okutur. Onun hayatında bu derece büyük izler bırakan Osman Hamdi Bey, eserlerinde de kendine yer bulur:

Bu güzel ve hayırlı tesadüf, Ahmed Midhat Efendi'nin romanlarında aslı kahramanlar olmasa bile, uzaktan uzağa Osman Hamdi Bey'i andıran, ondan çizgiler taşıyan sanatçı tipleri yaratmasına sebep olur. Çingene adlı romandaki Artin Elviyan İtalya'da öğrenim görmüş bir ressamdır. Paris'te Bir Türk romanının aslı şahıslarından Nasuh bir dram yazarıdır ve piyesi Avrupa'da temsil edildiği gibi, büyük bir ilgi ve beğeni ile karşılanır. Demir Bey romanına adını veren kahraman, oğlunu Paris'te resim öğrenimi görmesi için adeta zorlar. (Kerman, 2009, s. 370).

Ahmed Midhat Efendi'nin güzel sanatlar konusunda ufkunu genişleten bir diğer isim Madam Gülnar'dır. Ahmed Midhat, 1888 yılı ağustos ayında Stockholm'de toplanan VIII. Milletlerarası Müsteşrikler Kongresi'nde ülkeyi temsil eder ve bu kongrede Rus şarkiyatçısı Madam Gülnar'la tanışır. Madam Gülnar'ın asıl adı Olga Lebedeva'dır. Ahmed Midhat ile Madam Gülnar, Stockholm'den başlayarak Paris'te son bulan seyahatleri sırasında pek çok konuda olduğu gibi güzel sanatlara dair fikir alışverişinde de bulunurlar. (Çağın, 2022, s. 23). Avrupa'ya gerçekleştirdiği ve üç buçuk ay süren bu seyahat Ahmed Midhat'ın resim ve heykele karşı ilgisinin artmasında önemli bir dönüm noktasıdır. Bu seyahatte pek çok müzeyi, resim ve heykel galerilerini, sergileri gezme imkânı bulur. Burada sergilenen eserler karşısında duyduğu şaşkınlık ve hayranlık sonucu ülkeye döner dönmez resim sanatına karşı insanlarda ilgi uyandırmak ve onları bilinçlendirmek için "Bizde Ressamlık", "Resim ve Resme Rağbet" başlıklı yazılar kaleme alır, eserlerinde resim ve heykel konusunu daha yoğun ve daha işlevsel bir biçimde ele alır.

Resim ve heykel sanatının Türk toplumuna ve Ahmed Midhat Efendi'nin düşün dünyasına girmesi, bu sanatın onun eserlerinde yer almasına yol açmıştır. Bu sebeple birçok romanında resim ve heykel sanatına ve bu sanatlara ilgi duyan kahramanlara yer verir. Sanatçı gerek toplum hayatını yansıtmak için gerek bazı kimlikleri görünür hâle getirmek için gerekse de bazı bilgi birikimlerini okuyucuya aktarmak ve

okuyucuda bu alanlara karşı ilgi uyandırmak için resim ve heykel sanatına ve bu sanatlara ait olgulara eserlerinde yer verir. Bu eserlerin ilki *Kafkas* romanıdır.

Yazarın resim unsuruna yer verdiği romanlardan biri olan *Kafkas* romanı, ilk olarak 1877 yılında basılmıştır. *Kafkas*, 93 Harbi sırasında geçen yarım kalmış bir eserdir. Romanda Mösyö dö Brano, karısı ve kızı Katerina dö Branoviç'ten oluşan bir aileden bahsedilir. Romanın kadın kahramanı Katerina dö Branoviç, ailenin tek çocuğudur. Uzun boylu, iri yapılı, açık lepiska saçlı, mavi gözlü güzel ve zeki bir kızdır. Ahlak ve zekâ sahibi, eğitilmiş ve kültürlü bir Rus kızdır. Talim ve terbiyesine ailesi tarafından fazlaca özen gösterilmiştir. Kendisi güzel, ahlakı güzel, zekâ ve irfanı güzel bir kızdır. Zengin bir kütüphaneye sahiptir. Edebiyat ile yakından alâkadar olmasının yanı sıra gazeteleri de takip eder ve politikayla da ilgilenir. Kendisini oyalayacak birçok hobi edinmiştir. Hane içinde nazlı büyütülmüş, bir emri iki defa tekrar edilmemiştir. Her ne istemiş ise yapılmış ve tedarik edilmiştir. Ayrıca musiki ve resim sanatlarına da hâkimdir. Ustalıkla piyano çalmaktadır. Odasının duvarlarını en meşhur ressamın resimleri süsler. Katerina dö Branoviç'in zengin bir resim koleksiyonu vardır. Romanda edindiği hobiler ile dikkat çeker:

... hane içinde kendisine mahsus olan dairesi o kadar ziynet bulmuştu ki en muhtasar tarifi için sayfeler doldurmak iktiza eder. Şu kadarcığını haber verelim ki İslav lisanıyla tab' ve temsil edilmiş olan kitapların her nevinden birer nüshası bu kızın kütüphanesinde bulunur. Ve en meşhur ressamın asarından birer numunesi dairesinin duvarlarını tezyin eder. Ve görüşüp tanıştığı kadın erkek birçok ahibbasının tasvirleri birkaç cilt albümünü zenginletir. Velhasıl Sohum civarında tesadüf edilen her nev renkli böceklerle varıncaya kadar tam takımı nümunehanesinde celb-i nazar-ı istigrâb eylerdi. Dairesine ilk defa olmak üzere giren bir adamın tuhaf ve tefarik-i mevcûdeyi birer birer ziyaret ve temaşa etmeye kalkışması başına üç günlük bir iş açacağını hükmeylemek mübalağaya hamlolunamaz.

Katerina dö Branoviç'in Özden namında bir dayesi vardır ki mezburenin elinde doğmamış ise de elinde büyümüş olduğundan validesinden sonra kendisine en yakın dostu budur. Hane içinde Özden'in Katerina ile iştigalden başka hiçbir işi olmayıp kızın mabihü'l- iştigali ise kitapları, resimleri türlü türlü hayvanâtın kabukları ve nev nev haşerât-ı beriyyenin kuruları ve birçok ahabın fotoğrafla tasvirleri ve Avrupa payitahtlarının suret-i mahsusada yapılmış manzaralarla temaşa olunur resimleri vesair bu makule şeyler olmasıyla ve Katerina bir kere bunları karıştırmaya başladığı zaman ortalığı birbirine katmakta bulunmasıyla Özden dahi bizzarure bunları yerli yerine yerleştirmek ile iştigal eylerdi. (Ahmet Mithat, 2018, s. 18-19).

Katerina, romanda Abaza beylerinden Kaplan Bey'e olan aşkıyla yer alır. Katerina ile Kaplan Bey arasında bir ilişki vardır. "Bu nedenle ülkesinin Kafkaslarla savaşa

girme tehlikesi olmasına rağmen Kafkas Türklerine karşı düşmanca tavırlar sergilemez. Fakat herhangi bir savaş tehlikesine karşı Kaplan Bey'in Rusların yanında yer almasını sağlamak için onu etkilemeye çalışmakla görevlendirilir, ancak bunda başarılı olamaz.” (Kartal, 2013, s. 429-430). Kaplan Bey, Mösyö dö Brano'nun evine ziyarete geldiğinde bir fırsatını bulup Katerina dö Branoviç ile başbaşa vakit geçirip sohbet ederler: “Vakıa istifadenin mukaddimesi yine resimler temaşası, kitaplar karıştırılması, böcekleri dizmek, kabukları sınıf sınıf ayırmak gibi oyuncaklardan başlayıp yekdiğerine teati eyledikleri malumatla birbirini cidden müstefit ederlerdi.” (Ahmet Mithat, 2018, s. 32). Buradan da anlaşılacağı üzere Kaplan Bey dahi resim sanatına uzak değildir. Katerina dö Branoviç ile resim üzerine sohbet edebilecek kadar resim sanatına hâkimdir. Katerina'nın dadısı olan Özden'in onları yalnız bırakmasının ardından iki genç nasıl kavuşacaklarına dair sohbet ederler. Çünkü zira Kaplan Bey Müslüman, Katerina ise Hristiyan'dır. İki farklı dine mensup olmaları kavuşmaları için en büyük engeldir. Sonra kavuşmalarına bir engel daha çıkar. Bu engel, Osmanlı ile Rusya arasında başlayan savaştır.

Yazarın bu romanında resimle ilgilenen kahramanın yabancı olması dikkat çekicidir. Bu durum dönemin toplumsal yapısıyla ilintilidir. Nitekim dikkat edilirse eserin yazıldığı dönemde Batılı anlamda resim henüz toplumun uzak durduğu bir unsurdur. Yazarın bu eserde Katerina'nın resimle ilgilenmesini işleminin sebebi Katerina'nın varlıklı, eğitilmiş ve kültürlü olduğunun bilgisini okuyucuya vermek istemesidir. Görüldüğü gibi yazar bu romanda resim unsuruna kısaca değinmiştir. Ahmed Midhat Efendi, ilerleyen yıllarda bu unsuru daha ayrıntılı bir biçimde işleyecektir.

Yazarın resim ve heykel sanatlarına yer verdiği romanlarından biri de 1882 yılında yayımlanan *Acayib-i Âlem*'dir. Romanda resimle ilgilenen karakter Suphi Bey'dir. Romanın aslî kahramanlarından olan Hicabi Bey, Suphi Bey'i ziyarete gider. Suphi Bey'in hanesindeki bir oda kütüphane ve numunehane olarak kullanılmaktadır. Bu odada beş yüz cilt kadar Arapça ve Fransızca kitapların yanında çeşitli numuneler de bulunmaktadır. Bu numuneler çeşitli bitki ve böcek numuneleridir. Suphi Bey, çeşitli bitki ve böcekleri toplayıp kurutmuş ve kurudukları zaman da renklerini kaybedenleri tabii renklerine boyayarak her dem taze denilebilecek bir surette korumuştur.

Suphi Bey ressamlıkta epey maharet göstermiş ve evini yaptığı resimlerle süslemiştir. Böceklerin, bitki ve çiçeklerin resmini yapmaktadır. Suphi Bey güzel sanatların resim cihetinde oldukça yeteneklidir:

Şu boyamak maddesini müteakiben haber verelim ki Suphi Bey sanâyi-i nefîseden ressamlıkça bayağı maharet peyda eylemiş olup numunehanesinin bir büyük kısmını teşkil eyleyen resimler bir aralık kara kalem şeyler iken bunların irae eyledikleri letafeti verecek renkleri nakıs olmasını bir veçhile tecviz edemediğinden Suphi Bey Beyoğlu'nda ve İstanbul cihetinde en mükemmel hususî kütüphaneleri gezerek ve birçok erbâb-ı ilim ve marifet ile görüşerek mezkûr resim ve tasvirleri bir kere elvân-ı tabiiyyesine göre boyadıktan sonra her renk yağlı boyalar ile ayrı ayrı resimlerini de yapmış. Binaenaleyh mesela çiçek numuneleri meyanında sapları üzerinde karanfiller görürsünüz ki bunları boyayıp taze haline koyduğu gibi onun yanında el kadar bir levha üzerine kaç cins ve kaç renkli karanfil tabiatıta mevcut ise cümlesinin birer resmini dahi yapıp asmıştır. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 16-17).

Suphi Bey ve Hicabi Bey, dünyanın güzelliklerini görmek amacıyla Kuzey Kutbu'na doğru uzun bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta gezdikleri ülkelerdeki resim ve heykellerden, bunların ihtişamından ve güzelliğinden de bahsedilir.

Hicabi ve Suphi Bey'in çıktıkları yolculuktaki ilk durakları Odessa olur. Odessa'ya vardıklarında deniz sahilinden şehre geçmek için taştan mamul iki yüz adet basamaktan oluşan bir merdiveni çıkmak zorunda kalırlar. Merdivenin üzerinde tunçtan yapılmış büyük bir heykel görürler. Bu heykel Duc oe Richelieu'nun heykelidir. Duc oe Richelieu, bu şehrin kurucusudur. Bunu Hicabi'ye söyleyen kişi Suphi Bey'dir. Yazar eserde bu heykelle Suphi Bey'in genel kültürüne dikkat çekmeye çalışır. Eserde resim ve heykel, zevk ve beğeni unsuru olarak da yer alır.

Hicabi ve Suphi Bey bu yolculukta bir İngiliz olan Miss Haft ile tanışır ve yakınlaşarak arkadaş olurlar. Beraber seyahat etmeye karar verirler. Hicabi, Suphi ve Miss Haft Moskova'ya doğru gittikleri yolda Orel kasabasına uğrarlar. Burada kasabayı gezerken kendilerinin hizmetinde olan bir Rus'un evine uğrarlar. Evde Meryem Ana'nın resmi de bulunmaktadır:

O gün hizmet-i delâlete alınan bir Rus kendi hanesi önünden geçerken zevcesine bazı şeyler söylemek üzere hanesine girmiş olması münasebetiyle seyyahlar dahi hane içine girdikte salon gibi mahalde bir Meryem Ana resmi ve onun önünde dahi bir kandil görünce Miss Haft ziyadesiyle şaşmış ve bu mukaddes resmin burada ne işi olduğunu hane sahibinden sormuştu.

Herif bu suale mukabil “Acayip! Meryem Ana'nın burada ne işi olduğunu sormak olur mu? Siz Hristiyan değil misiniz?” diye beyân-ı istiğrâb edince Miss Haft dahi taaccübü artarak kendisi Hristiyan ise de İngiliz olduğundan ve onların

memleketinde hususî haneler içinde böyle mukaddes resimler bulunmadığından bahisle bir istîzâha girişti.

Bunun üzerine bir Rus birkaç oda açarak her odada ya bir Hz. İsa veyahut bir havari resmi gösterdi ki bunların her birisinin önüne vardıkça herif istavroz dahi çıkarırdı. Elhasıl Rus'un verdiği izahata göre Rusya'da böyle mukaddes bir resmi havi olmayan büyük küçük âdeta hiçbir hane bulunmadığı anlaşılnca Miss Haft bunu bir garîbe-i mahsusa olmak üzere derhâl seyahatname cüzdanına yazdı. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 141-142).

Miss Haft, böyle her hanede bir mabet bulunmasına çok şaşırır. Bu şaşkınlığı o boyuta varır ki Suphi ve Hicabi Beylere bunu neden defterlerine kaydetmediklerini sorar. Suphi Bey bunu şöyle cevaplar: “Rusların Ortodoks olduklarını bilirsiniz. Bizim memleketimizdeki Rumlar dahi Ortodoks mezhebindedirler. Onların dahi âdeta umumunun hanesinde böyle mukaddes resimler vardır. Binaenaleyh sizce gerçekten garâibden olan bu hâl bizce şâyân-ı istiğrâb olmadığı için kayda lüzum görmedik.” (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 142). Bu durum gösterir ki Osmanlı içinde yaşayan Ortodokslar dahi evlerinde Hz. Meryem'in resmini bulundurmaktadır.

Hicabi, Suhi ve Miss Haft Moskova'da Kremlin Sarayı'nı gezmeye giderler. Rusçada “kremlin” kale ve hisar manasına gelmektedir. Bu saray da Osmanlı'daki iç kale gibi şehrin ortasında yer almaktadır. Sarayda Rusya tarihinin tüm yadigarları toplanmıştır. Kremlin sarayı eserde şöyle tanıtılır:

Kremlin bir tepe üzerinde vakidir ki bu tepeyi muhit olmak üzere inşa edilmiş bulunan hisarı 1700 metre muhitindedir. Spasskiye Vorota denilen kapı dahi başkaca ve müstakilen takdis edilen bir kapı olup Kazan şehrini zapt eden imparator Vasiliy ile Ukraina vilayetini zapt eden imparator Mihail'in muzafferiyet alayları bu kapıdan geçmiştirler. Bu kapının bir tarafında Ortodoks mezhebinin bitmez tükenmez azizlerinden birisinin resmi muallak bulunup mezkûr resim bir cam altında mestur olmak hasebiyle ne idüğü pek de anlaşılmaz ise de önünde yaz kış, gece gündüz ale'd- devam birçok kandiller ve mumlar yakılarak büyük küçük bütün Ruslar onun önünde secde ederler.

Saint Nikolas kapısı dahi böyle bir mahall-i perestiş olup orada dahi bir resim vardır ki Rusların itikadınca bu resim pek çok mucizeler göstermiş imiş. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 158-159).

Saraya bu iki kapıdan girilir. Sarayın çeşitli salonları vardır. Bu salonlardan biri de Saint Katerin salonudur. Ayrıca sarayda birçok resim de bulunmaktadır. Bu durum eserde şöyle anlatılır:

Saint Katerin denilen salon dahi bu sarayın mühim parçalarından ise de en garibi taam salonudur ki buraya mahsus olmak üzere nesc ettirilmiş ve yere ferş olunmuş olan azim bir kilim üzerine Don Kışot'un sergüzeştlerine dair birçok resimler görülüp onlara baktıkça insan kakhahalarını bir türlü menedemez.

Mâlumdur ki Don Kişot İspanya erbâb-ı kaleminden Cervantes'in tahayyül ve tasavvur eylediği bir şövalye olup sergüzeştleri dahi hep kahramanlık vadisinde birtakım ahvâl-i mecnûnâdan ibaret ise de her eser-i cinneti dahi insanı Hoca Nasrettin fıkraları derecesinde güldürür.

Yine bu sarayda birtakım resim salonları ve odaları bulunup buralarda İtalya'nın en meşhur ressamlarından birtakımının âsâr-ı nefisesi görülür ve Lehistan'ın payitahtı olup Varşova şehrinden getirilmiş bazı nefis resimler dahi buralarda muallak bulunur. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 161-162).

Ertesi günü tekrar sarayı gezmeye gelirler. Mihmandar bu üç seyyahı alıp iç kaleye götürür. Burada Terem Sarayı'nı ziyaret ederler. Bu saraydaki salonların duvarları gayet parlak boyalar ile nakşedilmiştir. Nakışların içine birtakım yaprak ve meyve resimleri de bulunur. Salonlar çok gösterişlidir:

Saray-ı mezkûrun her katı birçok âsâr-ı kadîme-i millîye ile mâl-â-mâl olup ezcümle bir salonda eski Rus cariyelerinin resimleri mevcuttur ki bunlar meyanında bazı resimler besbelli Alman veyahut İtalyan ressamlarının fırçalarından çıkma oldukları cihetle oldukça resim ve tasvir usûlüne muvafık iseler de bazıları eski Rus ressamlarının fırçaları eseri olarak Acem resimleri gibi acayip şeylerdir. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 164).

Bu üç seyyah akşam olunca Kremlin sarayının içindeki “Malos Dovriç” denilen küçük sarayı şöylece bir gözden geçirirler. Bu küçük saray İmparator Nikola'nın inşa ettirdiği bir saray olup diğerlerinden daha sadedir. Sarayda birçok resim bulunmaktadır:

Mezkûr sarayda birtakım güzel resimler vardır ki bunların bazıları Avrupa'da ikmâl-i tahsîl eden Rus ressamlarının eserleri olup bazıları dahi ecnebi sanatkarların asarıdır. Ezcümle meşhur Canaletto'nun bir büyük levhası olup Stanislaw Avgust nam Lehistan hükümdarının Varşova heyet-i zâdegânı tarafından makam-ı hükûmete intihab edildiğini irae eyler. Ressamın mahâret-i fevkaladesinden maada Leh zâdegânının kıyafetleri dahi bu levhayı pek ziyade kıymetlendirmeye medar olmuştur. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 165).

Günün sonunda Kremlin temasından dönen seyyahlar üçüncü gün Uspenskiy Sobor denilen büyük kiliseden başlayarak Kremlin sarayını gezmeye, temaşa etmeye devam ederler. Kilisede kutsal kişilerin resimleri de bulunur. Kilise şöyle tasvir edilir:

Bu kilise hakikaten Bir acîbe-i alem addolunmaya şayandır. Bundan altı yüz sene kadar mukaddem inşa edildiği hâlde 1472 senesinde tekrar inşa edilerek derununa nihayetsiz hazineler yığılmıştır. Oyma ve nakış gibi tezyînât-ı dâhiliyyesi usûl-i mimâriyye-i Arabiyyeye gayet müşabih olup fakat kâmilten altın ile işlenmiş olduğu gibi birçok aziz adamların ve Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın ve birtakım dahi melâikenin resimleri pek büyük mikyaslarda olarak hep yekpare altın zeminler üzerine resm ve nakşedilmiştir. Mezkûr resimlerin dahi Rus ressamı tarafından tersim edildikleri yek nazarda fark olunur.

Bu kilisede Tûr-ı Sînâ dağının yekpare altından bir resm-i mücessemi bulunup mezkûr altının asla mahlut olmayarak safi altından idüğü dahi meşhurdur. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 166).

Kilisede bunların dışında Luca ismindeki bir azizin ve onların dışındaki hep aziz adamların tasvirleri olarak iki bin beş yüz kadar diğer tasvirler bu kiliseyi doldurmuştur. Ayrıca kadim Romalıların en meşhur tarihçisi olan Plutarque gibi meşhurların da resmi bulunur. Rusya imparatorlarının taç giyme merasimi de bu kilisede yapılmaktadır.

Bu üç seyyah bu kiliseden çıkıp Arhanangielskiy Sobor denilen diğer bir kiliseye daha girerler. Büyük kiliseden sonra Rusların en mühim kilisesi burasıdır. Bu kilise içinde en kadim zamanlardan Büyük Petro'ya gelinceye kadar Moskova'da hükûmet olmuş bulunan tüm çarların tasvirleri hep bu kilisede sergilendiği gibi hepsinin mezarları dahi buradadır. Üç kafadar bu kiliseden de çıkarak çarların vaftiz edildikleri diğer bir kiliseye daha girerler. Çarların nikahları da burada yapılır. Eski çarların kiliseye geldikleri zaman oturdukları kürsü Suphi Bey'in dikkatini çeker. Suphi Bey bu kürsüyü seyrederek kürsünün kurşun kalem ile müsvedde yollu bir de resmini almıştır. Bu kiliseden de çıktıktan sonra mihmandar yarın senato dairesini gezdireceğini haber verir. Kremlin ziyaretinin dördüncü günü senato denilen yere giderler. Senato birçok binalardan mürekkeptir. Moskova şehrinin hükûmeti buradadır. İmparatorluk hazinesi de burada yer alır:

Bu hazinede müdehhar olan eşya yalnız tarih nokta-i nazarında pek ziyade mühim olmakla kalmaz. Kıymet-i mahsusaları dahi gayet mühim olup bahusus sanat cihetiyle dahi bunlar nefis masnuattan addolunabilirler.

Boylu boyuna bir gezinti mahalline XVII. ve XVIII. asr-ı milâdîde gerek silahlarıyla gerek âsâr-ı mütenevvia-i vatanperverîleriyle şöhret almış bulunan Lehistan zadeğânının mücessem resimleri dizilmiştir. Bu resimler sanat-ı heykeltıraşça hakikaten âsâr-ı nefiseden bulundukları gibi irae eyledikleri zevat dahi tarih nazarında büyük bir ehemmiyet almışlardır. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 169-170).

Miss Haft, Hicabi Bey ve Suphi Bey hazine-i imparatorînin üst katına çıkınca tarihçe ve kıymetçe mühim olan şeyleri orada görürler. Hazinenin bu katı tıpkı bir tarih müzesi gibidir. Tarihî belgeler ve tarihî eserler buradadır. Üst kat salonlarından birine girince meşhur imparatoriçe İkinci Katerina'nın erkek kıyafetinde alınmış büyük bir resmini görürler. İkinci Katerina yalnız elbisesi değil, her hâli erkek olan bir imparatoriçedir. Ayrıca yine orada Birinci Aleksandre'nin resmi asılıdır. Bu resmin altında da Zamosc ve Varşova şehirlerinin fatihinin kendisi olduğuna delâlet

etmek üzere şehirlerin anahtarları asılıdır. Ayrıca yine bu katta Rus imparatorların taçlarının sergilendiği “Taçlar Salonu” da sergilenmiştir.

Bunca eşyanın teması bir günde bitmez. Tekrar gelip görmeye karar verirler. Akşam olunca üçü de misafirhanelerine dönerler. Suphi Bey, hazine-i imparatorîye ikinci kez gittiklerinde yanında kurşun kalemle resim kâğıdı götürüp bazı tahtlar ile taçların, çar kıyafetlerinin resimlerini almaya karar verir. Miss Haft dahi resme vakıf ise de gördüğü şeylerin resimlerini tam benzetmeye muktedir olmayıp fakat yapılmış bir resmin aynısını kopya edebileceği için Suphi’nin bu kararından memnun olur. Çünkü seyahatnamesini resimli hale getirmenin yolunu bulmuştur. Bu amaçla yine Kremlin Sarayı’na giderler. Suphi Bey resmi yapılmaya değer gördüğü şeylerin hepsinin müsvedde yollu olarak da olsa resimlerini çizerek Miss Haft’ın dediği gibi seyahat mecmuasını adeta resimli bir kitaba benzettiği gibi hepsi hakkında uzun uzadıya açıklamalar da yazarak Kremlin hakkında bilgi toplar. Her akşam Kremlin’den döndükçe Hotel Bellite’de geceyi dahi Miss Haft ile beraber geçirerek gündüz yaptığı resimleri kopya ettirir ve yazdıkları şerhleri birbirlerine okuyarak bilgi alışverişinde bulunurlar.

Bu üç kafadar Kremlin sarayını ziyaretten sonra Kremlin haricindeki yerleri de ziyaret ederler. Kızıl Meydan’daki Saint Basile kilisesini ziyaret ederler. Bu kilisenin mimarisi çok farklıdır. Kilisenin elli kadar kubbesi vardır ve en yüksekisinin üzerinde Hz. Meryem’in resmi bulunur. Duvarlarına birçok zevât-ı mukaddes resimleri tersim edilmiştir. Ayrıca İverskiya Vorota kilisesine de gidereler. Kilisedeki Hz. Meryem tasvirinden dolayı Ruslarca gayet muhterem bir mahal olarak bilinir. Bu tasvirin önünde gece ve gündüz on üç tane gümüş lamba yanar.

Miss Haft, Hicabi ve Suphi Bey, oradan Petersburg’a geçerler. Şehrin meydanında gezerken meydanın orta yerinde bir heykel görürler. Bu heykel Büyük Petro’nun tunçtan yapılmış at üzerinde bir heykelidir. Heykeli Birinci Petro’ya hediye olmak üzere İkinci Katerina yaptırmıştır. O an yanlarında bulunan edip ve terbiyeli bir Rus, bir müze memuru olduğunu söyleyerek bu heykel hakkında onlara malumat verir:

Bu heykeli imal ve isâğa eyleyen zat Falconet isminde bir Fransız heykeltıraştır. Heykelin mevzu olduğu şu yekpare granit taşın tulü bizim ölçüler ile 7 sajendir ki metre hesabıyla on beş metre kadar eder. Bir kere merak edip bir desimetre mûka’ab granit taşını tarttım ve bu taşın mesâhe-i hacmiyyesi ile nispet ederek sıkletinin bir milyon beş yüz bin kilogramdan aşağı olmadığını buldum. Yalnız bir dal parçası addolunabilecek olan bu taşı şuraya getirip koyabilmek bile epeyce bir

eser addolunur. Fakat hayfa ki bu taşı fena tıraş etmişler. Keşke gayr-i muntazam bir hâlde konulsa idi elbette daha iyi olurdu. Büyük Petro'nun heykeli ile bindiği at yirmi iki bin kilogram tunç ile ısağa olunmuştur. Hatta şahlanmış olan atın statue ile binnisbe merkez sıkletini buldurabilmek için at heykeli derununa dahi beş bin kilogram dökme demir arıtılıp akıtılmıştır.

Suphi- Heykel İkinci Katerina zamanında yapılmış olduğuna göre acaba çehresi Büyük Petro'nun çehresine müşabih düşürölmüş müdür?

Müze müdürü – Tamamı tamamına müşabihdir. Zira Petro vefat eylediği zaman suret-i mahsusada alçı ile yüzünün kalıbı çıkarılmış ve bu heykelin kafası dahi o alçı kalıptan yapılan diğerkalıp içine dökölmüştür.(Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 205).

Seyyahlar müze müdürünün verdiği bu izahata teşekkür ederler. Heykel gerçekten de çok manidar bir biçimde tasvir olunmuştur. Petro'nun kıyafeti bir Rus kıyafetidir, başında defne dalından bir taç vardır ve bu bir zafer alametidir. Binddiği at dört nala olarak tasvir edilmiştir. Petro, sol eliyle dizginleri tutmaktadır, sağ elini de ileriye doğru uzatmıştır ki bu tavır tehdit ve himaye mânâsı içerir.

Ertesi sabah yine Petersburg'u gezmeye çıkarlar. Petersburg'un baş kilisesine giderler. Kilisede Hz. Meryem'in çok eski bir resmi bulunur. Bu resme bütün Rusların hürmeti vardır. Mukaddes resmin çerçeveleri ve zeminleri hep gümüş ve altındandır. Bu üç seyyah daha sonra "Kış Sarayı" denen yere giderler. Bu sarayda küçük bir odada gayet güzel resim levhaları vardır. Kış sarayının salonlarında general resimleri vardır. Kış sarayının Ermitaj kısmı bulunur. Ermitaj Müzesi'nde de seyyah resimleri bulunmaktadır. Ayrıca Voltaire, D'Alembert, Orlov'un resmi de bulunur. Bu üç seyyah daha sonra kütüphane-i imparatorîyi ziyarete giderler. Bu kütüphane Avrupa'nın en büyük kütüphanelerinden biridir. Kütüphanede bir Rubovski Müzesi bulunur. Bu kütüphanede de çok değerli eserler bulunur:

Fransa'nın Savoie hanedân-ı meşhuru prenslerinden Louis'nin bir mecmuasıyla meşhur İskoçya Kraliçesi Marie Stuart'ın bir mecmuası dahi sair mahallerde hiç emsali olmadığı hâlde Petersburg kütüphane-i imparatorîsinin şöhretini tezyit eyleyen asardan olup bunların Louis mecmuasında ressam-ı meşhur Leonard de Vinci'nin mahsul-i kalemi olmak üzere minyatür usulünce resm olunmuş yirmi dört resim vardır ve bu resimler cidden ve hakikaten emsalsiz asardandır. Marie Stuart'ın mecmuasında ise kraliçe-i müşârun ileyhanın kendi kaleminden çıkmış birtakım eş'ar ile birçok hususî mektuplar görülür.

Fransa'nın en meşhur kralları evvela XI. Louis ve XII. Louis ve IV. Henri ve bahusus XIV. Louis gibi yalnız Fransaca değil bütün Avrupaca gerçekten eazımdan madut olan zevatın el yazılarıyla birçok mektuplar, risaleler falanlar hep bu Rubovski takımını kıymetlendiren asardan olup bunlardan maada vaktiyle Endülüs'ten, Cezayir'den, Mısır'dan vesair bilâd-ı şarkıyye ve İslamiyye'den nakledilmiş celî ve kûfî ve ta'lik hatlarıyla Arapça ve Farsîce o kadar güzel

levhalar dahi görülür ki insana hayret verir. Hatta Suphi ve Hicabi Beyler dahi bu levhaları dahi temaşa için defter-i kebir mütalaasını bir daha tatil etmeye mecbur oldular. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 243-244).

Üç arkadaş “Eski Petersburg”a, İmparator Büyük Petro’nun evini görmeye giderler. Bu evi iki oda bir mutfaktan ibaret olan küçük bir evdir. Büyük Petro, Rus milletini ıslah eden büyük bir zattır. Bu evde Büyük Petro’nun savaşa gittiği zaman üzerinden ayırmadığı bir mukaddes tasvir de gösterirler. Bu evden başka Büyük Petro’nun başka bir ikametgahı da vardır. Bu ev geniş bir bahçe içindedir. İsmi “Yaz Sarayı”dır. Üç seyyah yaz sarayını da ziyarete giderler. Onlar bahçeyi gezerken ameleler sandıktan birtakım heykelleri çıkarıp bahçenin uygun yerlerine koyarlar. Amelelerin reisi bu heykeller hakkında açıklama yapar. Kış mevsiminde soğğun şiddetinden mermerler çatladığı için her kış bu heykelleri sandıklarda saklamakta, yaz gelince de sandıktan çıkarıp yerine koymaktadırlar. Sonra asıl saraya geçerler. Asıl saraya yaklaşıncı bir heykel görürler:

Asıl saraya yaklaştıkları vakit bir heykel gördüler ki bunun tunçtan mamul kürsüsü üzerinde tuhaf tuhaf birçok resimler mahkûk idiler. Bu heykel Krilof nam Rus müellifinin resmi olup bu zat Farsîlerin Sadi’si ve Yunan-ı kadîmin Ezop’u ve Fransızların La Fontaine’i gibi birçok mevâdd-ı hikemiyyeyi hikâyât-ı lâtife suretinde tasvir eyler bir hakim idi. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 250).

Üç arkadaş birlikte Petersburg’da kış sarayının “Ermitaj” bölümüne varırlar. Ermitaj bölümünde kütüphane ve müzehane bulunmaktadır. Müzehaneye girdikleri zaman kendilerini o kadar vasi bir yerde, o kadar çeşitli levhalar arasında bulurlar ki hayretler içinde kalırlar:

Ruslar teceddüdât-ı medeniyeye derununa girdikleri zaman tabiatlarındaki kabalığı izale için en büyük ehemmiyeti resim ve oyma ve müzika gibi sanâyi-i nefîseye vermiş olduklarından kendileri meyanında epeyce sanâyi-i nefîse erbabı türedikten maada Avrupa’nın her tarafında sanâyi-i nefîsede maharetle müstehir olanların asarını dahi memleketlerine celb ve cem emrinde küllî fedakârlıklar göze aldırılmışlardır.

‘Ermitaj’ Müzehanesinde oymacılığa dair âsâr-ı nefîse binnisbe azalıp en mükemmel takım resim takımıdır ki bunlar Rus üstatları ve Fransa ve Almanya ve Flamand ve İtalyan meşahirînin asarı olmak üzere takım takım ayrılmışlardır.

Bazı mehere-i ecnebiyye asarı meyanında öyle levhalar vardır ki vaktiyle yüz binlerce franklara mübayaa edilmiş oldukları gibi şimdi satılığa çıkarılacak olsalar alındıkları fiyattan daha ziyade paha ederler.

Yağlı boya ile yapılmış olan işbu levhalardan maada en meşhur esatizenin kurşun kalemle çizmiş oldukları resimler miktarca yirmi bine takarrüb eder ki bunların her biri belli başlı ressamın nezdinde meşh ittihazına salih âsâr-ı nefîsendedirler. Bakır ve çelik ve taş üzerine mahkûk olarak yüz yirmi bin parçadan mürekkep bir

de mahkûkât takımı vardır ki âdeta Avrupa'nın hiçbir mahallinde emsali yoktur. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 265-266).

Bunca eseri temaşa etmek burada günler, haftalar ve belki aylar geçirmeye sebep olabilecekken seyyahlar ise vakit darlığından yalnız birkaç saat ile yetinmeye mecbur olurlar. Üç arkadaş Petersburg'dan ayrılıp Tsarskoie- Selo'ya (İmparator Köyü) gitmek için trene binerler. Petersburg'dan ayrılır ayrılmaz biraz uzak bir yerde çeşme hisarının kalelerini görürler. Vagonda bulunan diğer yolcular hisarın içini fazlasıyla överek hisarın içinde Katherine zamanında mevcut olan tüm Avrupa hükümdarlarının tasvirlerinin (resimlerinin) mevcut olduğunu söylerler. Sonunda bu üç arkadaş Tsarskoie- Selo'ya (İmparator Köyü) varırlar. Bu saray şöyle tasvir edilir: “Sarayın cephesi dört yüz metre tulünde olup kâmilten oymalarla tezyin kılınmıştır. Bir vakit bu oymalar ve onlar meyanında heykeller ve saire kâmilten altın ile yaldızlanmış ise de birkaç kış geçtikten sonra bu yaldızlar kabarıp döküldükleri cihetle yalnız şurada burada birer miktar kalmış imiş.” (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 268). Sarayda bir de “Tesavir Salonu” denilen bir salon bulunur ki mefruşatı diğer salonlardan daha zengindir. Duvarlarda birçok levha asılıdır. Bu ziyaretten sonra bu üç seyyah İngiltere'ye varmak için Uranüs Vapuruna binerler. Vapurda çok kıymetli yolcular bulunur:

Elhasıl otuz kadar yolculardan her biri birer fenne mensup olarak birtakımı dahi yalnız Avrupa memalik-i mutedile ve mamuresine nispetle şimâl-i memalik-i münceimde ve vahşiyyesinin ne hâlde görülebileceğini temaşa için gelmiş idiler ki bu temaşadan ne safa hâsıl olabileceği merak olunur ise onun için dahi bazı en mükellef salonlarda ya memalik-i münceimdenin veyahut havâli-i hârrenin en müthiş manzaralarını havi binlerce franklık kıymetinde muallak olan levhalar irae olunup işte bu levhaları tersime ve onları o kadar pahalı olarak mubayaaya insanları nasıl bir safa ümidi sevk eylemiş ise bu şeyleri mevâki-i asliyyesinde tabîî olarak görmek külfetini de aynıyla o merakın ihtiyar ettirdiğini derhatır eylemek lâzım gelir. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 337).

Miss Haft, Hicabi Bey ve Suphi Bey vapurda tanıştıkları yeni arkadaşlarına seyahatlerinde edindikleri bilgileri ve yaptıkları resimleri paylaşırlar. Onlar dahi bu resimleri kopya ederler. Bu heyetteki bir hekim de kuzey şafağını uzun uzadıya anlatıp kuzeyde geçirdikleri kış mevsiminde şafağın resmini yapmıştır. Hekim, resim yapma konusunda ilginç bir olay anlatır:

Bu gördüğünüz resimler fecr-i şimâliyle karşı tersim etmiş olduğum resimler değildir. Onlar dahi başkaca mahfuzdur. Renk denilen şey ziyanın eşya üzerine isabetinden mütevellit o kadar acip bir keyfiyettir ki fecr-i şimâlinin kızıl ziyasına karşı bizim boyalarda bir tebeddül-i küllî görüldüğünden ve meselâ hevaî mavi olduğunu kurşun mahfazaları üzerinde yazılan isimlerinden anladığım boyayı

tahta üzerine döktüğüm vakit hemen turuncuya karip bir renkte gördüğümünden bu acîbe-i şimaliyyeyi nasıl tersim edeceğimi bilemeyip şaşırış kalmıştım. Nihayet gözlerime inanmamaya mecbur oldum. Binaenaleyh kurşun mahfazalarda muharrer olan esamiye daha ziyade itimat eyleyerek ve hangi nevi boyayı hangi nevine ne nispette katarsam ne renk husule geleceği hakkındaki mahfûz-ı zihniyeme müracaat eylemeyerek fecirlerin birer resmini de öyle tersim ettim.

Vakta ki etvâl-i leyâl geçti ve pek kısacık olsun tabîî günler hulûla başladı, her fecr-i şimâlîye mahsus olarak yapmış olduğum ikişer resmi birer birer göz önüne getirdim. Zaten fecirlerin manzarası kuvve-i basıranın hıfzında kalmıştı. Elvanın o gece gösterdikleri keyfiyete tatbiken yapmış olduğum resimler hakikatten o kadar baîd göründüler ki ben dahi bunların kendi gözümle görmüş olduğum fecr-i şimâlîlere hiç benzemediklerini teslim ettim. Tahmini olarak yapmış olduğum resimler daha müşabih idiler. Muahharan onları kuvve-i basıramın hıfzettığı suver-i hakikiyye tatbiken bir daha tashih ettim. İşte o zaman bunlar vücuda geldiler. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 340-341).

Romanın sonunda Uranüs vapurunda Miss Haft ve Suphi Bey birbirlerine ilan-ı aşk edip evlenmeye karar verirler. Vapur Londra'ya ulaşır ve Miss Haft halasının evine gider. Suphi Bey ve Hicabi Bey de otele geçerler. Ertesi gün onlar da hala hanımın evine giderek izdivaç bahsini konuşurlar. Hala hanım başta bu evliliğe onay vermese de sonunda ikna olur. Miss Haft, Suphi ve Hicabi Bey İstanbul'a gelirler. Suphi Bey ve Miss Haft İstanbul'da evlenir.

Ahmed Midhat Efendi'nin resim unsuruna yer verdiği romanlardan bir diğeri de *Bahtiyarlık* romanıdır. Roman, *Letaif-i Rivayat*'ın on birinci cüzü olarak ilk defa 1885 yılında yayımlanmıştır. Yazar romanda Mekteb-i Sultani'nin (Galatasaray Lisesi) iki yatılı öğrencisinden bahseder. Bu kişiler, iki sınıf arkadaşı ve iki zıt karakter olan Şinasi ile Senai'dir. Şinasi, şehirli bir adam olan Semih Efendi'nin oğludur ve millî bir tiptir. Şinasi aslen şehirli olmasına rağmen köylerden, köylülükten hoşlanmaktadır. Bahtiyarlığı köylülükte arar. Bu amaçla okul bitince Anadolu'da bir kasabaya (Bursa'da Söğüt kasabası) tarımla ilgilenmeye, çiftçilik yapmaya gider.

Senai ise çok zengin ama açgözlü bir köy ağası olan Musa Ağa'nın oğludur. Senai aslen köylü olmasına rağmen şehirli hayatından hoşlanan, bahtiyarlığı şehirlilik âleminde arayan bir tiptir. Senai, ülkesine ve milletine yabancılaşan bir kimlik sergiler. Bu anlamda tam bir züppe alafranga mirasyedi tipi örneğidir. Olumsuz bir tip olarak esere yansır. “Senai, Berna Moran'ın üzerinde durduğu “aptal, cahil ve gülünç” ilk alafrangalarla “okumuş, zeki ve tehlikeli” alafrangalar arasında Süruri Efendi'ye göre biraz daha sonrakilere yaklaşmış bir geçiş dönemi alafrangasıdır.

(Gökçek, 2012, s. 28). Senai, Avrupa’da asilzadelerin adlarının başında kont, senyör vb. bir unvan bulunmasına özenir, bastırıldığı kartvizitte Senyör de Berrakpınar adını kullanır. Berrakpınar, babasının arazilerinin bulunduğu bölgenin adıdır. “Böylece asilzade olmadığı ve zaten Osmanlı toplumunda bu gibi asalet unvanları bulunmadığı halde, içinde yaşadığı alafranga çevreye kendisini bir asilzade gibi tanıtmaya çabalar.” (Gökçek, 2012, s. 124). Senai, babası ölünce ondan kalan mirasla Paris’e gider. Senai Paris’te hastalanınca hava değişimi için İtalya’a gider. İtalya’da Etna ve Vezüv gibi yanardağları ziyaret etmek ister. Bu istekle Napoli’ye gider, köylere çıkararak bir kat âlâ Avrupalı seyyah elbisesi olarak hatta hiç ressam olmadığı hâlde güya yanardağlar üzerinde bazı mahallerin resimlerini almak için koltuğu altına kocaman bir de ressam albümü edinir. Bu durum alafrangalığın bir göstergesi olarak esere yansır:

Halbuki Napoli’ye geldikte İtalya’nın yanardağlarını ziyaret etmek Avrupalılarca en mühim tetabbulardan olduğunu derhatır ederek ve kendisiyse mutlaka Avrupalıya benzemek için her şeyi göze aldırmaya daima hazır bulunarak Etna ve Vezüv gibi bürkânları ziyaret emelini bir türlü menedemedi.

Bu emelle Senai köylere çıkararak kılavuzlar tedarik etmiş ve bir kat âlâ Avrupalı seyyah elbisesi olarak hatta hiç ressam olmadığı hâlde güya yanardağlar üzerinde bazı mahallerin resimlerini almak için koltuğu altına kocaman bir de ressam albümü edinmişti. (Ahmet Mithat, 2020, s. 50).

Senai, İtalya’da haydutlar tarafından soyulunca beş parasız kalır. İstanbul’a geri döner. İstanbul’da evlenmeye karar verir ve yine kendisi gibi alafranga bir tip olan Nusret ile evlenir. Yazar, bu romanda Nusret karakteriyle de resim unsuruna yer verir. Yazarın bu unsuru vermek için Nusret’i seçmesi yersiz değildir. Çünkü Nusret, alafranga eğitim almış bir kızıdır. Nusret’in babası Abdülcabbar Bey, İstanbul’da bulunan mekteplerin yeterli eğitim imkânına sahip olmadığını düşünerek kızı Nusret ve oğlu Mansur’a evde hususî olarak ders vermesi için Madam Terniye adında Fransız bir bakıcı tutar. Nusret, mürebbiyesinin eğitim programı sayesinde iyi derece Fransızca öğrenir, ayrıca piyano, kitara ve resim dersleri de alır. Madame Terniye, Nusret’i kendi kültürüne uzak yetiştirir. “Osmanlı ailesi içine giren, yabancı mürebbiye değil, gerçekte alafrangalıktır ve günümüze kadar, Türk romanında tesirlerini devam ettirecektir.” (Okay, 1989, s. 313). Alaturka eğitimde Batılı anlamda resim yoktur. Nusret, alafranga terbiye edilmiş bir tiptir. “Abdülcabbar Bey, çocukların hem batı hem de doğu ilimlerini öğrenerek yetişmelerini arzu ettiği hâlde çocuklar, sadece bir batı kültürü ile yetişirler.” (Kartal, 2013, s. 275). Yazar, Nusret

vasıtasıyla kızların eğitimi, yabancı mürebbiyelerin olumlu ve olumsuz tesirleri üzerinde önemle durur. Yabancı mürebbiyelerden alınan Batılı eğitimdeki derslerin biri de resim dersidir.

Şinasi de Yamalı Musa'yı ziyaretinde onun kızı olan Zeliha'yı görür ve çok beğenir. Ömründe bu kadar güzel hiçbir mahluk görmemiş olduğunu Şinasi kendi kendisine itiraf etmektedir. Yazar bu güzelliği anlatırken Avrupa ressamlarının resmettiği melek resimlerine de gönderme yapar:

Zihayat olanlarda böyle bir güzel görmüş olmak şöyle dursun, vasıl-ı nazargah-ı tetkiki olan resimlerde bile bu tenasüb-i latifi görmemişti. Nazarına hayret veren şey o nur-ı melahatla parıl parıl parlayan çehreyi koyu kumral saçların ihatasından sonra bir kucağı sinesi üzerine ve diğeri arkasına doğru dalgalanıvermiş olan saçlardan ziyade o sanemin hey'et-i umumiyesinde görülen tavr-ı masumaneydi ki Avrupa ressamlarının en ziyade itina ile tasvir eyledikleri melaik resimlerinde dahi an-ı masumiyyet bu kadar zahir ve bahir olarak nakşedilemez. (Ahmet Mithat, 2020, s. 79).

Bu kız Yamalı Musa'nın ikinci karısından olma Zeliha'dır. Yamalı Musa öldükten sonra Şinasi ile Zeliha çiftlikte güzel bir köy düğünü ile evlenirler. Romanın sonunda Şinasi bahtiyar olur, Senai, kayınpederinin evinden çaldıklarıyla İsviçre'ye kapağını atar ama oradan da adı sanı kaybolur gider.

Yazar bu romanda resim unsuruna alafrangalık göstergesi olarak yer vermiştir. Romanda Senai de Nusret de resimle ilgilenir, ikisi de alafranga tipler olarak eserde yer alırlar. Nusret'in resim eğitimi aldığı Madam Terniye ise yabancı bir mürebbiye olması sebebiyle dikkat çekicidir.

Yazarın resim unsuruna yer verdiği bir diğer romanı da *Çingene* adlı romanıdır. *Letaif-i Rivayat* adlı hikâyeler serisinin on beşinci kitabı olan *Çingene* romanı ilk olarak 1887 yılında basılmıştır. Romanda toplumsal önyargılarla mücadele eden güçlü bir duygu olarak aşk işlenir. *Çingene*, eğitim ve terbiye üzerine yazılmış tezli bir romandır: “On beşinci kitapta yer alan, Tanpınar'ın ‘bir örf ve adetler romanı’ olarak değerlendirdiği *Çingene*, terbiyenin insan karakteri üzerindeki müspet etkilerini ispat için kaleme alınmış tezli bir romandır.” (Parlatır vd., 2006, s. 606). Romanın ana karakteri olan Şems Hikmet Bey, maddi durumu iyi bir ailenin oğludur. Varlıklı, eğitilmiş, görgülü ve kültürlü bir gençtir. Arapça Farsça, İngilizce, Fransızca bilir. Davut Bey'den musiki dersi almıştır. Piyano ve kanun çalmayı öğrenmiştir. Babasını küçükken kaybetmiştir. Annesi ve kız kardeşiyle beraber yaşamaktadır.

Bir bahar günü Şems Hikmet, arkadaşları ile beraber sandalla Kâğıthane'ye eğlenceye giderler. Roman, Kâğıthane'nin tasviriyle başlar. Manzara, tıpkı bir ressam elinden çıkmış gibi güzeldir: “Bu dümdüz uzayan derenin üst başındaki köprü'nün uzaktan görüntüsü gerçekten usta bir ressamın fırçasından çıkmış gibi güzel bir tablo teşkil eder. Ayrıca Kâğıthane Köyü de bu köprü'nün sol tarafında ağaçlar içine gizlenmiş bir halde zaman zaman kendisini göstererek bu tablonun ikinci planında yer alır.” (Ahmet Mithat, 2021, s. 3). Resim sanatının bu bölümde bir benzetme unsuru olarak eserde yer aldığı görülür.

Şems Hikmet Bey, bir nisan günü Kâğıthane'de arkadaşlarıyla sandalla gezinmektedir. Şems Hikmet, zevkine düşkün, zevkini bilen, zevki seven bir adamdır. Haliç'ten Kâğıthane'ye giden sandalın içinde onun yanında kendisi gibi saygıdeğer, eğitimli ve kültürlü arkadaşları da vardır. Şems Hikmet'in arkadaş çevresi eserde şöyle tanıtılır:

Kâğıthane'ye gittiği şu nisanın on yedinci günü sandalında hocası Selimcan ile edebiyatçılardan Sihri Efendi ve musikişinaslardan Davut Bey ve ressam Artin Elvanyan Efendi ve gazete yazarlarından Rakım Bey'le beraberdirler. Ama bu zatları Şems Hikmet Bey'in dalkavuşu, çanak yalayıcısı zannetmeyiniz. Her biri bir ilme, bir sanata sahip olan bu zatların hiçbirisi değil Şems Hikmet Bey, hiç kimseye kavuk sallar veya herhangi bir kimsenin çanağını yalar takımdan olmayıp her biri kendi vakarına sahip, kendi bağımsız fikirleri olan adamlar oldukları gibi, bilhassa Şems Hikmet Bey de öyle dalkavuktan, kâselisten hoşlanır adamlardan değildir. (Ahmet Mithat, 2021, s. 6).

Şems Hikmet Bey'in bu arkadaşlarının her biri bir ilme, bir sanata sahip insanlardır. Yazar onun bu arkadaşlarının fizikî özellikleri ve dahi eğitim ve yeteneklerinden bahsederek bu kahramanları sırayla tanıtır. Bu arkadaşlardan biri de Ermeni bir ressamdır. Bu ressamın adı Artin Elvanyan Efendi'dir. Romanda “Yaş otuz. Boy orta. Ten beyaz. Tüyler açık kumral. Gözler mavi. Kaş, göz, ağız, burun, çener filan birbiriyle uyumlu. Gayet güler yüzlü bir delikanlı ki güzel dememek hatadır.” (Ahmet Mithat, 2021, s. 7). diye tasvir edilir. Ressamlığı hakkında şöyle bilgi verilir:

Artin Elvanyan Efendi aslen Filibeli bir Ermeni olup babası ve ardından da validesi vefat edince dünyada hiç kimsesi olmayan bir adam olarak kalmış ve onlardan kalan mirası da az vakitte yemiş bitirmişti. Bunun üzerine Avrupalı bir nakkaşın yanına girerek İstanbul'da bir hayli zaman onunla beraber çalıştıktan ve nakkaşlığı güzelce öğrendikten sonra yağlıboya resme de kendi kendine merak sarınca, ustanın tavsiyesi üzerine İtalya'ya kapağı atmış ve üç dört sene boyunca çekmediği sıkıntı kalmadığı halde pek güzel bir ressam olmanın yanı sıra mandolin çalmakta da maharet kazanmış olarak İstanbul'a gelmiştir. Gerçi burada

yağlıboya resme çokça para veren adam yoksa da Artin Efendi hem ressamlığa hem nakkaşlığa dair işler yaparak oldukça güzel geçinir. Hele zevki sefayı pek sever bir adamdır. (Ahmet Mithat, 2021, s. 9-10).

Haliç'ten Kâğıthane'ye giden sandalın içindekiler müzikle ilgilendikleri için Davut Bey neyini, Şems Hikmet Bey kanununu, Sihri Efendi kemanını ve Artin Elvanyan Efendi de mandolinini yanına almıştır. Kağıthane'ye varınca malzemeler sandaldan indirilir, içki sofrası ve mezeler hazırlanır. Ardından herkes getirdiği müzik aletini çıkarıp çalmaya başlar. Davut Bey ney, Sihri Efendi keman, Şems Hikmet Bey kanun çalar. Sonra beş çingene kadın onlara doğru yürümeye başlar. İçlerinde Ziba adında çok güzel bir çingene kızı da vardır. Beyler bu kızı çok beğenirler, çok güzel bulduklarını söylerler. Ziba göbek atarak sesinin de güzel olduğunu söyler ve beş çingene kadın şarkı söylemeye başlar. Ziba'nın sesi de çok güzeldir. Davut Efendi, bir musiki üstadı olarak pek çok güzel ses dinlediye de bu kadar güzelini ömründe dinlemediğini söyler.

Şems Hikmet Bey, çingenelere yüklüce bahşiş verir. Ziba'ya yarın tekrar gelmesini söyler. Akşam olunca eve dönerler. Şems Hikmet Bey, Salacak'taki konağında derin derin düşünerek odasına çekilir. Gece rahat uyuyamaz. Ertesi gün tekrar Kâğıthane'ye giderek Ziba'yı bulur. Şems Hikmet Bey, Ziba'ya onu hizmetçiliğe almak istediğini söyler, Ziba bunu kabul eder. Şems Hikmet, Ziba'ya âşık olmuştur.

Şems Hikmet, Ziba'yı eğitmesi için Düriye Hanım denilen bir kadından yardım ister. Düriye Hanım, ondaki çingenelik tavırlarını terkettirecek ve bir hanımefendi yetiştirecektir. Şems Hikmet Ziba'yı aylığı on mecdiyeye alır ve kızı Düriye Hanım'ın yalısına götürür. Şems Hikmet, bunun karşılığında Düriye Hanım'a yüklüce para verir. Düriye Hanım bu kızı terbiye edip yetiştirir. Ziba, Davut Bey'den de keman dersleri alır. Bir sene sonra Ziba oldukça yol katetmiştir. Bir sene önce onu Kâğıthane'de görenler, bu değişim karşısında şaşırırlar. Ziba'daki değişimi ilk fark eden ve takdir edenlerden biri Artin Elvanyan Efendi'dir. Artin Elvanyan Efendi, bir sene önce gördüğü, karşılarında göbek atan çingene kızı Ziba'yı bir aile kızı olarak karşısında görünce şaşırır:

Selimcan'ın ilk takdiminden biraz sonra da Ziba'ya Artin Elvanyan Efendi takdim olundu. Kâğıthane'de karşılarında göbek atan Çingene kızının hayali, ressam efendinin hâlâ gözünün önündeyken bir de Ziba'yı bir aile kızı olarak karşısında görünce Şems Hikmet'e Fransızca olarak, 'Lakin sizin Kıpti bir kontes olmuş!' diye hayretini bildirdi. Her ne kadar 'sizin Kıpti' tabiri Şems Hikmet'in hiç hoşuna gitmediyse de Artin Efendi'nin hayretindeki ciddiyet pek hoşuna gitti. Sırası

gelmişken buracıkta arz edelim ki Ziba'nın yüzündeki mükemmel güzellik zaten Şems Hikmet gibi bir zatı kendisine bağlamışken bir de Artin Elvanyan Efendi bu kızın yağlıboyayla bir resmini yapmış, ressamlık sanatınca yağcılık denilen şekilde Ziba'nın güzelliğini biraz daha artırdığından bu Ziba resmi o kadar güzel olmuştu ki biçare Şems Hikmet'in bu tabloyu hayretle seyretmeye koyula koyula putperest olmasına ramak kalmıştı. (Ahmet Mithat, 2021, s. 66-67).

Bu paragraf, Ahmed Midhat Efendi'nin resme bakışını göstermesi bakımından önemlidir. İslam inancında putperestlik tehlikesi taşıdığı için resim ve özellikle heykel her zaman uzak durulan sanatlar olmuşlardır. Bu anlayışı yukarıdaki paragrafta da görmek mümkündür. İslamî değerlere bağlılığı bilinen Ahmed Midhat Efendi, İslam'da resim sanatından neden uzak durulduğunu böylece okuyucuya aktarmış olur.

Ziba'yı beğenen tek kişi ressam Artin Elvanyan değildir. Sihri Efendi de Ziba'daki değişimi görünce ona hayran olur. Ziba'yı gördüğü zaman Sihri Efendi, Artin Elvanyan Efendi'ye uyararak bir 'Zibaname' nazmetmek, onun güzelliklerini şiirle anlatmak, ona bir şiir yazmak hevesine düştüyse de hatırına gelen benzetmelerin tümünden Ziba'yı daha üstün görünce aczini anlayarak yazdığını saklamaya mecbur olur. Selimcan, Artin Elvanyan Efendi ve şair Sihri Efendi gibi zatlar Ziba'ya bir kadına gösterilmesi gereken hürmet ve saygıyla muamele etmeye başlar. Ziba, kendisine gösterilen bu hürmete başta şaşırırsa da zamanla buna da alışır:

Dolayısıyla Selimcan ve Artin Elvanyan Efendi ve şair Sihri Efendi gibi zatlar kendisine bir kadına gösterilmesi gereken hürmet ve saygıyla muamele etmeye başlayınca ilk başta Ziba şaşırıp kalmıştıysa da Şems Hikmet'in bu konuda da imdada yetişen aydınlatıcı sözleri üzerine toplumda kadınların mevkiinin ne kadar yüce olduğunu anlamış ve özellikle de erkeklerin kadınlara gösterdikleri saygıya kadınların da tam bir alçakgönüllülükle karşılık vermesi lazım geldiğine pek ziyade dikkat ederek bu insanlarla kaynaşmaya alışmak için kendini zorlaya zorlaya adeta bir alafranga matmazel olmuş gitmiştir. (Ahmet Mithat, 2021, s. 68).

Şems Hikmet'in Ziba'ya olan aşkını öğrenen ailesi Şems Hikmet'e çok baskı yaparlar, bu durumu kabul etmezler. Özellikle eniştesi, çingenelerin durumu üzerinde kültürel tartışmalara girerek onu istemediğini belirtir. Şems Hikmet, Ziba'yı çok sevmektedir ancak ailesine de karşı gelmek istemez. Böyle iyi eğitilmiş, kültürlü ve zengin bir adamın, bir çingene kızını sevdiği kısa bir süre sonra tüm İstanbul'un diline dolanır. Şems Hikmet mahalle baskısının altında ezilir. Ziba ise tüm olanlardan habersiz eğitimini sürdürerek tam bir hanımefendi olmuştur. Şems Hikmet, tüm bu olanlardan sıkılmıştır. Şems Hikmet yine bir gün annesiyle Ziba hakkında tartışır. Annesi, bir çingeneyi kendisine gelin etmek istemez. Şems Hikmet bu duruma çok

üzülür. Annesinden duyduğu bu ağır sözleri kaldıramaz ve kendini bahçedeki kuyuya atarak intihar eder. Şems Hikmet'in atladığını göre konak çalışanları hemen onu kuyudan çıkarırlar. Şems Hikmet henüz ölmemiştir, ancak kafasına aldığı darbeler sonucunda geçirdiği beyin sarsıntısı onu çok olumsuz etkiler. Şems Hikmet, akli dengesini yitirir. Geçmiş olsun dileği için eve gelen Ziba'yı gören hane halkı oldukça şaşırır. Karşılarında bir çingene kızı yerine adeta terbiyeli ve eğitilmiş bir hanımefendi vardır. Ziba bir hafta kadar konakta kalınca konak halkı Ziba'nın terbiyesine hayran kalır. Ama Şems Hikmet bir süre sonra ölür. Annesi Ziba'ya sahip çıkarak onu kızı gibi evinde tutar. Ziba da hayatı boyunca evlenmez.

Romanda Şems Hikmet'in arkadaşlarından ressam bir karakter olarak ressam Artin Elvanyan Efendi'ye yer verilir. Artin Elvanyan otuz yaşında, orta boylu, beyaz tenli, gayet güler yüzlü, güzel bir delikanlıdır. Zevki, sefayı pek seven bir adamdır. Ahmed Midhat Efendi bu eserinde profesyonel olarak resimle ilgilenen bir karaktere yer vermiştir. Bu karakter Türk romanında ilk ressam tipidir. Yazarın ressam olarak Ermeni bir karakter seçmesi dikkat çekicidir. Bu durum, dönemin toplumsal yapısıyla da örtüşmektedir. O dönemde henüz, Batılı anlamda resim sanatına gereken önem verilmemiş, Sanayi-i Nefise Mektebi yeni açılmış, toplumda Batılı anlamda resim sanatı eğitimi almış çok fazla kişi yetişmemiştir. Osmanlı'da ilk Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş tarihi 1883'tür. Bu tarihe kadar resim eğitimi ağırlıklı olarak yurt dışından ya da yabancı mürebbiyeler vasıtasıyla alınmaktadır. Ülkede sadece nakkaşlık öğrenilebilmektedir. Artin Elvanyan Efendi, ressamlığı yanında bir zanaat olan nakkaşlık da yapmaktadır.

Bir başka zanaat olan nakkaşlık ise yapıların duvar ve tavanlarına süslemeler yapmaktır. O da hattalık da olduğu gibi usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrenilmektedir ve nakkaşın mutlaka resim sanatına istidadının olması gerekmektedir. Ahmet Midhat'ın Çingene isimli eserinin şahıslarından biri olan Artin Elvanyan, Avrupalı bir nakkaşa intisap edip bu sanatı lâyıkıyla öğrenmiştir. Daha sonra yağlı boya resme dahi başlamıştır. Bu sanattaki yeteneğini gören ustasının tavsiyesi üzerine İtalya'ya gitmiş ve üç dört sene içerisinde resim sanatında kendisini geliştirmiş ve iyi bir ressam olup memlekete dönmüştür. İstanbul'da yağlı boya ile yapılan resimlere pek fazla talep olmaması ve bu sanatın bir sanatçıyı maddî bakımdan tatmin etmemesi sebebiyle “hem ressamlığa hem nakkaşlığa müteallik işleri yaparak oldukça güzel” geçinmeyi başarır. Artin'in ahlâkının da güzel oluşunu anlatıcı, “sanayi-i nefiseye mensup olanların aglebinin ahlâkı güzel olur.” diyerek açıklar. O, mesleğinde başarılı ve ahlâk sahibi bir genç portresi çizer. Eserdeki rolü ise oldukça sınırlıdır. Artin Elvanyan, eserin başkışisi Şems Hikmet'in arkadaşıdır. Bu eserin vak'asını oluşturan bazı

hâdiselerde yanında bulunur, ama olayların akışına hiçbir etkisi yoktur. (Kartal, 2013, s. 400-401).

Artin Elvanyan Efendi'nin eserdeki rolü oldukça sınırlıdır. Eserin vakasını oluşturan bazı hâdiselerde bulunur, ama olayların akışına hiçbir etkisi yoktur. Eserde yaptığı resimlerle ve sanat anlayışıyla değil, sadece bir ressam olmasıyla ön plana çıkar. Şems Hikmet'in tüm arkadaşlarında olduğu gibi eğitilmiş ve kültürlü bir gençtir. Artin Elvanyan Efendi, mesleğinde başarılı ve ahlak sahibi bir genç portresi çizer. Midhat Efendi'nin "Ahlakı da zararsızdır, zaten güzel sanatlarla uğraşanların çoğunun ahlakı güzel olur." (Ahmet Mithat, 2021, 10). ifadesi yazarın sanatçılara olumlu bakışını verir.

Yazarın bu eserde resim sanatına ve bir ressama yer vermesinin temel amacı, görgülü ve kültürlü bir genç olan Şems Hikmet'in güzel sanatlardaki alakasını ve hâkimiyetini, çevresindeki insanların da eğitilmiş ve kültürlü insanlar olduğunu göstermektir. Yazar, ayrıca bu karakterle o dönemde toplumda yağlı boya ile yapılan resimlere pek fazla talep olmaması ve bu sanatın bir sanatçıyı maddî bakımdan tatmin etmemesi sebebiyle sanatçıların bu anlamdaki yaşadıkları sıkıntılara da dikkat çeker. O dönemde toplumda nakkaşlık rağbet görse de ressamlık rağbet görmez. Artin Elvanyan, bu eğitimi almak için yurt dışına gitmek zorunda kalır. Bu durum dönemin toplumsal yapısıyla ilintilidir. Osmanlı toplumunda nakkaşlık ve minyatür ön plandayken Batı'da ressamlık ve portre ön plandadır. Bu anlamda eserde bir Doğu- Batı çatışmasının söz konusu olduğu söylenebilir.

Ahmed Midhat Efendi'nin resim sanatına yer verdiği bir diğer roman "*Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*" adlı romanıdır. Eser ilk olarak 1888 yılında yayınlanmıştır. Romana ismini veren karakter olan Demir Bey'in asıl adı Ali Haydar'dır. Babası ve annesi çok zalim insanlardır. Çocukken ona sürekli eziyet ederler. Ermeni bir komşusu ve komşusuna sıkça gelip giden papazlardan biri de onu çok sevmektedir. Bir akşam babasının elinde satırla onun üstüne yürümesi sonucu Ermeni komşusuna kaçar. Kendisini çok seven papaz da oradadır. Papaz Ali Haydar'ı güç bela kurtardıktan sonra orada bırakmayıp alıp götürür. Beyoğlu'nda papazların kaldığı bir eve giderler. Bu papazlar Haydar kelimesini telaffuzda zorlandıklarından ona Heyder demektedirler. Ali Haydar bir akşam papazla birlikte, bir yelken gemisiyle Toulon'a kaçar. Papaz onu vaftiz edip Hristiyan yapar, isminin başına Pierre eklerler ve ismi Pierre Heyder olur.

Papaz Ali Haydar'ı orada eğitimi için bir manastıra yazdırır. Ali Haydar o okulda kalıp rahip olmayı istemez, onun gözü askerliktedir. Gençlik çağına erince askere yazılır ve bir zabıt olur. Cezayir'de askerken Polini'nin annesiyle tanışır. Fransızlar aleyhine casusluk etmeye başlar. Demir Bey adıyla Mısır hizmetine girer. Kont Duran bunu farkeder ve onu düelloya davet eder. Kılıçla düello ederken Kont ölür ve kendisi de hapse düşer. Hapisten çıkınca İstanbul'a gelir ve emekli olur. Demir Bey İstanbul'da Feride Hanım'la evlenir ve bu evlilikten Mustafa Kamerüddin adında bir oğlu olur. Demir Bey vaka zamanında ailesiyle birlikte Cihangir'de bir konakta yaşamaktadır.

Demir Bey, oğlunun eğitimine çok önem verir. Mustafa'nın ahlakî gelişiminde ve eğitim hayatındaki başarısında babasının büyük bir etkisi vardır. Demir Bey, şefkatli bir baba ve münevver bir insandır. Ailenin tek çocuğu olan Mustafa Kamerüddin oldukça iyi bir eğitim alır. Arapça ve Fransızca öğrenir. Mustafa, Fransızca'yı öğrendikten sonra babasından kendisini tahsiline devam edebilmek için Avrupa'ya göndermesini ister. Babası da Mustafa'yı Paris'e mühendislik eğitimine yollar.

Mustafa Kamerüddin'in Paris'te, bu eğitim sırasında tanıştığı insanlar zevk ve safa düşkünüdür. O da kendisine kendi gibi düzgün, kanaatkâr bir arkadaş çevresi edinir. Bunlardan biri İsviçre'den Paris'e heykeltıraşlık eğitimi için gelen Narto'dur. Narto da kendisi gibi Paris'e sefahat için değil de ilim ve sanat öğrenmek için gelmiş akıllı bir gençtir. Arkadaş grubundaki diğer genç de Podar isimli bir ressam çırağıdır:

Üçüncü arkadaş olmak üzere bunlara Elzaslı Podar namında bir ressam çırağı iltihak eyledi. Podar, Mustafa ile Narto kadar ehl-i servetten olmayıp bilakis fakrı adeta hatırı sayılacak derecelerde ise de hüsn-i ahlakı, aklı, kiyâseti pek ileride olduğundan bu arkadaş kendi maişetlerini ihlale değil bilakis daha ziyade tanzime hizmet edeceği müttefikan bi't-teslîm refâkate kabul olundu. (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 75).

Bu arkadaş grubunun dördüncü kişisi de Pasteur adında bir Fransız gencidir. Hukuk tahsil eden bir öğrencidir. Bu dört arkadaş bir süre sonra kardeş gibi olurlar. Dördü Paris'te bir ev tutarak beraber yaşarlar. Yeri geldiğinde eğlenerek, yeri geldiğinde ders çalışarak vakit geçirirler:

Bizim dört arkadaş ise eğlenceleri bikküllüye tatil eylediler. Hatta dördü bir yerde olur ise istedikleri gibi çalışamayacaklarını anladıklarından, ta yatacakları zamana kadar her biri ayrı ayrı yerlerde derse çalışmak mecburiyetiyle mutfak nöbetini bile kaybeylediler. Ressam ile heykeltıraş 'concours' denilen meydan-ı rekabete koyacakları eserlerinin son tashih ve ikmaline nasb-ı nefes-i ihtimam ediyorlar ve Pasteur ile Mustafa Kamerüddin zihinlerinin olanca kuvvetiyle bütün sene-i tahsil

esnasında öğrendikleri dersleri tekrar ezberlemeye çalışıyorlardı. (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 79).

Mustafa Kamerüddin tatillerde ailesinin yanına gitmez, Avrupa'yı dolaşır. Mustafa'nın gayesi gezmek değil, eğitim gördüğü yol mühendisliği alanında kendini geliştirmektir. Yine bu sebeple tatillerinden birinde üç arkadaşıyla birlikte Zürih'e giderler. Mustafa bir gün Zürih'te bir sandala binip göl sahili boyuna gezmeye çıkar. Sahile on beş yirmi metre açıktan gidiyorken bir kız görür ve bu kızdan çok etkilenir. Sanki daha önceden tanıyormuş hissine kapılır. Kız, büyük bir çınar ağacının altına oturarak çantasından boya kutusunu çıkarır. Sonra birden rüzgâr esince kızın defteri uçmaya başlar. Kız telaşla suya düşmemesi için uçan kâğıdın arkasından saldırır ve kâğıt Mustafa'nın sandalının içine düşer. Mustafa, kâğıdı alarak sandaldan çıkar. Bu içinde sulu boya çiçek resimlerinden oluşan mini mini bir albümdür. Mustafa bu albümü kıza verir ve böylece bu kızla tanışma fırsatı bulur. Kız, eğer bu kâğıtlar suya düşseydi bir haftalık, on günlük zahmeti heba olmuş olacağını söyleyerek gayet nazik bir şekilde teşekkür eder.

Kızın adı Polini'dir. Paris'te ikamet etmektedir. Polini, yapma çiçek yapan bir çiçekçidir. Topladığı çiçekleri soldurmaksızın muhafaza edemeyeceğinden, sulu boya ile onların resimlerini yapmaktadır. Mustafa'ya ressam olup olmadığını sorar. Mustafa ressam olmadığına çok üzülür. Ama şu an ressam olmasa da olanca kudretiyle ressamlığa çalışacağını anlatır. Polini, boyalarını sulandırıp çantasından birer birer çıkardığı çiçekleri resmetmeye başlar. Polini iki saat kadar çalışarak yirmiden fazla çiçeğin resmini yaptıktan sonra Zürih'e dönmek için yerinden kalkar. Mustafa onu sandalla götürmeyi teklif eder. Kız kabul edince beraber sandalla dönerler. Mustafa Polini'yle tanışmasını arkadaşlarına anlatır. Pasteur kızın topladığı çiçekleri satmak için topladığını düşünür. Mustafa şöyle cevap verir:

Mustafa — Hayır! O nevi çiçekçilerden değil. Yapma çiçek yapanlardan. Bu topladığı çiçekleri soldurmaksızın muhafaza edemeyeceğinden, sulu boya ile onların resimlerini albümüne tersîm eyliyormuş. Hatta o çınar ağacının dibine oturması da yine bu iş için imiş. Çiçekleri nasıl tersîm eylediğini görmek için biraz yanında bulunmak müsaadesini rica eyledim. Ressam olup olmadığımı sordu. Ah, ressam olmadığımı bir teessüf ettim ki!

Podar — Ah orada ben bulunmalıyım, ben! Çiçeklerin de, kızın da resmini yaparak derhal çatardım.

Mustafa — Şimdiki hâlde ressam değilsem de ressamlıkla nazar-ı istihsânını celbedeceğimi bilsem olanca kudretimle ressamlığa çalışacağımı anlattım.

Pasteur — İlan-ı aşk mukaddematı!

Mustafa — Gayet masumane tebessümlerle bu yaltaklığıma beyan-ı mahzuziyet eyledi. Boyalarını sulandırıp çantasından birer birer çıkardığı çiçekleri meşk ittihazıyla tersîme başladı. Vakıa ressamlıkta mahareti yoksa da güzel elleriyle güzel çiçekleri tersîm etmesi şâyân-ı tersîm bir levha teşkil eyliyordu. Güzel çiçekçi bu iş ile meşgul olduğu sırada bir hayli istizaha giriştim. Tabiatı bu suretle bi't-taklid vücuda getirdiği yapma çiçekler pek güzel olurlarmış. (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 90).

Tatilin bitiminde, 15 Ağustos'ta bu dört öğrenci Zürih'ten Paris'e doğru yola çıkarlar. Mustafa Kamerüddin Paris'e dönünce ilk iş olarak Polini'nin verdiği adrese gider, onun evini bulur. Ev, orta halli bir evdir. Duvarlarda epeyce kıymetli levhalar bulunur. Salonun köşelerinde oyma raflar üzerinde mini mini statüler, fincanlar ile bazı asar-ı atıka konulmuştur. Yazar böylece Polini'nin zevk ve ilgilerine dikkat çekmek, ayrıca bir dekor unsuru olarak işlemek için resim sanatına yer vermiştir. Polini'nin evinde çalışan başka çiçekçi kızlar da vardır. Bunlar Polini'nin işçileridir. Evindeki işçi kızlardan biri olan Matmazel Lini, Polini'nin başarısının sırrını şöyle açıklar:

Çiçek için siparişiniz varsa matmazelin avdetini beklemenizi nasihat eylerim efendim! Biliyorsunuz ya! Matmazel Polini'ye sanatındaki şöhretini kazandıran şey daima tabiatı taklit etmesidir. Başka çiçekçiler gibi 'Filanca çiçek şöyle olmuştur' diye o çiçeği sun'î çiçeklerden taklit etmez. Asl-ı tabiîsinden taklit eder. Bhusus şimdiye kadar çiçekçiler beyinde maruf olan, beş on türlü çiçekten ibaret iken Matmazel Polini aynıyle botanik erbab-ı tedkiki gibi kırları, vadileri, dağları dolaşarak nâs beyinde maruf olmamış en güzel çiçekler bulur ve onların sun'îlerini yaptırır. İsviçre'ye de mahsusen yeni tetkikat için gitti. Kim bilir neler getirecektir? (Ahmet Mithat, 2020, s. 112).

Mustafa Matmazel Lini'den Kontes Duran'ın Polini'nin müşterilerinden biri olduğunu, vaktinde ona birtakım şapkalar yaptığını, Kontes Duran'ın bunları çok beğendiği için kendisini himayesine aldığını, epeyce bir zaman Kontes'in konağında çalıştığını öğrenir. Mustafa, Lini'den Polini hakkında malumat alır. Bu yeni durum Mustafa'da bir değişim yaratır. Mustafa Kamerüddin artık resim sanatına daha meraklı hâle gelmiştir:

Ahval-i cedîdenin bu delikanlıda mucip olduğu en büyük tebeddül resme tezayüd-i merakı suretinde tecelli eyledi. Bu hâl hem kendini eğlendirmek için tabii idi, hem de esrarını arkadaşlarından ketm ile onları avutmaya medar olacağı için Demir-zade nazarında müstahsen görülürdü. Refiki Podar'ı ne zaman görürse resme dair bin sualler ile bîzar etmek derecelerine vardırırmaya başladı. Kendi boyaladığı şeyleri tashih için arkadaşını o kadar yorar idi ki Podar'ın

—Canım Mösyö Demir! Şu resmi yeniden yapıversem bu kadar üzülmezdim, diye şikayet eylediği pek çok görülürdü. (Ahmet Mithat, 2020, s. 120).

Polini İsviçre’den Paris’e dönünce Mustafa onu ziyarete gider ve uzunca bir süre sohbet ederler. Ayrıldıktan birkaç gün sonra Polini Mustafa’ya mektup yollar ama Mustafa evde yoktur. Bu arada Mustafa resim üzerine çalışmalarına devam etmektedir. Bir gün resim yaparken Podar kendisine dün akşam bir mektup geldiğini, mektubu getiren kişinin tüm ısrarlara rağmen mektubu kendilerine vermediğini hatta kendisi evde olmadığı için Pasteur’un kendisinin Mustafa olduğu yalanını söylemesine rağmen mektubu ona vermediğini söyler. Mektubun Polini’den geldiğini tahmin ettiğini söyler. Mustafa çok heyecanlanır ama belli etmek istemez. Dalgınlığından resmi yanlış yapar. Mustafa’nın duyguları esere şöyle yansır:

Mustafa Kamerüddin güya bu vukuattan daha dün haber almış imiş gibi kayıtsız bir tavırda bulundu ise de mektubun filhakika Polini tarafından gelmiş olduğuna şüphesi kalmamış olduğu cihetle içinden kanlar gidiyordu.

Güya işin ekini belli etmemek için yine resim yapmaya oturdu ise de zavallı Mustafa Kamerüddin o kadar dalgın idi ki yapmakta bulunduğu Viktor Hugo resmine beyaza karîb kır bıyık boyayayım derken adeta bir çift kırmızı bıyık boyamış idi de haberi olmamıştı. Bir aralık bu gafletten bîdar olur olmaz bilâhare arkadaşlarını kırılıncaya kadar kendisine güldürmemek için kırmızı bıyıkları hemen kazımaya müsaraat eyledi.

Bu hareket o gün işi terke dahi vesile oldu. Arkadaşı Podar’a:

—Bıyıklara ziyayı güzelce veremediğim için bıyıkları kazıdım. Yerleri güzelce kurumadıkça fırça sürsem boyası yayılacak. Biraz kurusun, diye yerinden kalktı ve güya biraz kitap filan karıştırdı da nihayet yarım saat sonra bizim Mustafa Kamerüddin müşterek ikametgahtan kayboldu gitti. (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 132-133).

Mustafa Kamerüddin, bu mektup haberinin ardından soluğu Polini’nin yanında alır. Ona mektubu sorar ve komisyonerin onu nasıl tanıyarak mektubu arkadaşlarına vermediğini sorunca Polini eline bir mukavva alarak onu Mustafa Kamerüddin’e verir. Mustafa, bu mukavva üzerine suluboya ile yapılmış kendi resmini görünce donakalır. Polini’ye bunu nasıl yaptığını sorar. Polini şöyle cevaplar: “Sizi İsviçre’de yakından yalnız iki defa gördüm değil mi? Uzaktan gördüklerimi hesaba katmayınız. İki defada şeklinizi bu kadar ezberleyebildim. Zaten ressamlık iddiasında da bulunmadığımdan kusurlarım elbette affolunur.” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 134). Polini’nin İsviçre’de sadece iki defa görmüş olduğu halde resmini yapacak kadar şeklini ezberlemesi, hatta bu resmi bir iltifat olmak üzere kendisine sunması Mustafa Kamerüddin’i oldukça mutlu eder. Böylece Polini ile Mustafa Kamerüddin yaklaşarak kardeş gibi olurlar. Eve döndüğünde arkadaşları zevzekçe ve muzip latifelerle Mustafa Kamerüddin’in canını sıksalar da uyku zamanı gelince herkes

uykuya dalar. Ertesi gün herkes kendi meşguliyetlerine dönerler. Bunların meşguliyeti, sabah derslerine gittikten sonra Narto'nun bir külçe süzme lüleci çamurunu önüne alarak heykel yapması, Podar'ın sehpaı önüne oturup karşısındaki mankenin resmini yapması ve Pasteur'un o gün hangi mahkemede hangi ehemmiyetli dava varsa onu dinlemeye gitmesinden ibaret olup Mustafa Kamerüddin ise bazı günler kütüphaneleri dolaşması ve bazı günler de resme çalışmasıdır. Mustafa'nın resim yapma hevesi, merakı iyice artmıştır. Bu sanatta bir hayli ilerlemiştir.

Polini ve Mustafa Kamerüddin ile sürekli görüşür ve bu iki genç giderek yakınlaşırlar. Hatta bir gün beraber Versailles'a gidip kuşluk yemeğini yedikten sonra sarayı gezerler. Bu saray, emsali nadir bulunacak bir müzehaneye tahvil edilmiştir: "Vakıa Demir-zâde ile Polini'nin işbu sarayı sûret-i seyr ü temâşaları burada izah edilmek lazım gelir idiyse de Versailles'ın sarayı bahçesi ve bunlarda bulunan resimler, heykeller vesair nevâdir-i âsâr-ı atıka ednâ mertebe izah edilmek istenilse sahifeler değil bablar doldurmak lazım gelir." (Ahmet Mithat, 2020, s. 240). Bu bölümde resim ve heykel sanatları mekanın güzelliğini, gösterişini arttıran bir dekor unsuru olarak esere yansır.

Polini Mustafa'ya geçmişinden bahseder. Babasını tanımadığından, annesini de genç yaşta kaybettiğinden, yetimhanede büyüdüğünden sonra Kontes Duran'ın ona nasıl sahip çıktığından bahseder. Polini, annesinin ölmeden önce manastırda ona bir çanta bıraktığını öğrenir. Polini ve Mustafa, manastıra giderek çantayı alırlar. Çantadan bir hayli mektup ve resim çıkar. Bu resimler hep bir asker zabitanın sulu boya veya yağlı boya ile yapılmış resimleridir.

Çanta derunundan birçok mektuplar, bir hayli resimler çıktı. Resimler hep bir şahsın türlü kıyafetlerle yapılmış resimleri olup, bazıı sulu, bazıı yağlı boya ile yapıldıkları gibi, bazıları dahi fotoğrafya sanatının güya numûne-i terakkiyatıymışlar gibi yalnız cam veyahut gümüş levha üzerine aks-i tasvir edilmiş suretlerinden bed' ile mukavva istimâli derecesine kadar götürüldüğü devirlerde alınmış resimlerdi.

Bu resimler hep bir asker zabitanın resimleri olduğu görüldükten maada aralarında Polini'nin birkaç aylık masum olduğu zamanından bed' ile beş altı yaşlarındaki zamanına kadar muhtelif zamanlarda alınmış fotoğrafları da bulundu. Pek çocukluğu zamanındaki resimleri validesinin kucağında olarak alınmıştı. (Ahmet Mithat, 2020, s. 255).

Polini ve Mustafa Kamerüddin resimlere baktıktan sonra mektupları okumaya başlarlar. Bu mektuplar bir asker zabitanın kaleminden çıkmıştır. Mektupların imzası

ise Pierre Heyder adına olup, yazıldığı kadına ‘Sevgili zevcem’ diye hitap etmektedir. Bunların dışında bir de annesinin Polini’ye yazdığı bir mektup da bulunmaktadır. Bu mektupta kızına babasının Pierre Heyder isimli bir zabıt olduğundan, babasının İstanbul’a gelerek Müslüman olmasından, kendisinin onu İstanbul’da bulmasından, İstanbul’da birliktelikleri devam ederken ikinci bir kadın ile evlenmiş olduğunu öğrendiğinden, bunu öğrenince Fransa’ya dönmesinden ve Fransa’ya döndükten sonra kendisine hamile kaldığını öğrenmesinden bahseder.

Mustafa Kamerüddin mezuniyetinin ardından Polini’nin babasını araştırmak ve hasta olduğunu öğrendiği babasını ziyaret için Polini’yle beraber İstanbul’a gelir. İstanbul’a gelince Mustafa Kamerüddin Polini’yi bir otele yerleştirir ve kendisi de ailesinin yanına gelir.

Demir Bey, humma hastalığına yakalanmıştır. Hastalığın ilerleyen evrelerinde nöbet geçirmeye ve Fransızca sayıklamaya başlar. Eşi Feride Hanım, kocasının nöbet geçirdiği zamanki tavırlarından, söylediklerinden ve Fransızca konuşmasından şüphelenir. Demir Bey’in konakta gizli ve kilitli bir odası vardır. Feride Hanım, onun bu kilitli odasını açtırarak odaya girer. Gördükleri karşısında hayrete ve şüpheyeye düşer. Çünkü odada gördükleri arasında Fransızca kitaplar, matbu ve el yazısıyla yazılmış kâğıtlar, madalyalar, istavroz şeklinde nişanlar, resimler ve dolap içinde bir iki kat Frenk zabiti üniforması bulunmaktadır:

Çilingir gider gitmez Feride Hanım bu eşyayı muayeneye başladı. Eşyanın bir kısmı kitap olmasıyla bunları muayeneye başladıkta gördü ki cümlesi Fransızcadır. Eline bir büyük paket geçti. Açtı. İçinden bazıları matbu ve bazıları el yazısıyla muharrer birçok kâğıtlar çıktı. Evrak-ı matbuadan bazıları üzerinde armalar müressesem idi ki işbu armaların birtakımları kız ve melaïke ve istavroz resimlerini havi olduğundan bunlar Feride Hanım’ın ıstibâhâtını hakayık-ı mahza derecesine takribe başladılar. Hele bir paket daha bulunarak içinden birçok insan resimleri çıkması ve bunların kâffesi ya tüylü şapkalı Avrupa askerî zabitanı veyahut bazıların başı açık ve bazıların külâhlı papaz ve bizce ‘kız hekîmi’ denilen rahibeler resmi bulunması ve arada bir hayli de kadın erkek sivil resimleri çıkması Feride Hanım nazarında hep kocasının mensubiyyet-i asliyyesini ispat eyleyecek berâhinden idiler. (Ahmet Mithat, 2020, s. 27).

Mustafa Kamerüddin İstanbul’a gelince annesi o gizli odada gördüklerini oğluna anlatır ve babasının bir Fransız olduğunu söyler. Oğluyla beraber o gizli odaya girerler. Annesi odadaki eşyaları, resimleri, kâğıtları, beratları, madalyaları, istavroz şeklindeki nişanları ve mektupları oğluna gösterir. Mustafa Kamerüddin, babasının gizli odasında gördüğü her şeyi inceler ve annesinden farklı olarak başka bir şey

keşfeder. Tüm bu resimli matbu kâğıtlar şu nişanların ve madalyaların beratları olup bunların hepsi Pierre Heyder adında bir zabite verilmiştir: “Türlü türlü resimler ile müressem ve müzeyyen olan matbu kâğıtlar şu nişanların ve madalyaların beratları olup, şöyle serîan bir göz gezdirdikte bunların cümlesi Pierre Heyder namında bir zabite verilmiş olduğunu görünce ‘Heyder mi? Heyder mi?’ diye gayet mütelaşiyâne bir suretle mırıldanmaya başladı.” (Ahmet Mithat, 2020, s. 60-61). Mustafa böylece babasının isminin Pierre Heyder olduğunu öğrenir.

Mustafa mevcut kâğıtları karıştırır, mektupları okur ve resimleri inceler. Eline geçen resimlere dikkatli bakınca bu resimler arasından bir kadın resmi dikkatini çeker. Resme bakınca Mustafa Kamerüddin’in gözlerinden alevler fırlamaya başlar. Çünkü bu resim tanıdığı bir kadının resmidir:

Bu resim tirşe üzerine sulu boya ile yapılmış bir şey olup Mustafa Kamerüddin’in mutlaka bunu bir kimseye benzettiği hâl ü şânından anlaşılırdı. Ancak resim bir taze kadın resmi ise de yirmi beş yıldır şu paketin içinde mahsur kalmasına nazaran bu taze kadının el- hâletü hâzihî muşmula gibi ihtiyar olmuş bulunması lazım gelmez mi? Fakat bu resmi Demir Bey’in oraya sonradan koymuş bulunması da vârid-i hâtır olacağından işte bu iştibâh delikanlıyı bir kat daha perişan eyledi.

Mustafa Kamerüddin bu resmi alarak tekrar kandile sokuldu. Orada resmi arîz ve amîk temaşa eyledi. Hâline tavrına nazaran bu defa resmi tanımış olduğu anlaşılıyor idiyse de bu resim tanıdığı bir zata pek müşabih olduğunu hükmeylediğine şüphe olunamıyordu. (Ahmet Mithat, 2020, s. 61-62).

Mustafa Kamerüddin, odadaki incelemesini bitirip tüm eşyayı aldığı yerine koyar. Yalnız gördüğü kadın resmini bir gazete kağıdına sarıp kendi odasına götürür. Bulmuş olduğu kadın resmini derhal tanımıştır. Bu resim Polini’nin annesinin resmidir:

Hele pederinin eşyası meyanında Mustafa Kamerüddin’in bulmuş olduğu kadın resmini derhal tanıması ve bu resme fevkalade ehemmiyet vermesi el-hâletü hâzihi sûret-i mahsûsada nazar-ı dikkat ve ehemmiyetimiz önünde yer tutacak mevâddan olup bahusus şimdi derhal anlarız ki Polini’nin validesi tarafından terk edilen evrakı meyanında birkaç emsali daha bulunmasından Mustafa Kamerüddin bu resim Polini’nin validesi resmi olduğunu anlamıştır da resme ona göre ehemmiyet vermiştir. (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 269).

Mustafa, resmi ele geçirdiği günün akşamı babasından müsaade isteyerek Polini’nin yanına gider. Resmi Polini’ye gösterir. Polini resimdekini hemen tanır. Mustafa Kamerüddin, babasının odasında gördüklerini Polini’ye anlatır, Polini’nin annesinden kalma evraklarla ve resimlerle Mustafa’nın babasının odasından getirdiği evrakları ve resimleri inceleyerek kardeş olduklarına hükmederler. Mustafa eve

gidince babasıyla konuşur. Babası Pierre Heyder'in kendisi olduğunu söyler, tüm başından geçenleri anlatır. Romanın sonunda Polini Müslüman olur ve Demir Bey Polini'yi evlatlığa kabul eder.

Romanın ana kahramanlarından olan Mustafa Kamerüddin varlıklı bir ailenin oğludur. Paris'e mühendislik tahsili için gelmiş olduğu hâlde babasına vaadettiği gibi resim yeteneğini geliştirmek ister. Mustafa, resim eğitimine de Podar vasıtasıyla başlar. Resim yeteneğini geliştirmek amacıyla önce ressamlık tahsil etmekte bulunan Podar'ın palet ve fırçalarını yıkamak suretiyle ona yardım eder, palet üzerinde kalan fazla boyalarla delik bir resim muşambası üzerine acayip, garip şeyler boyamaya başlar. Arkadaşının resim malzemelerini kullanarak resimler yapar. Sonra bu merakı daha ileriye de götürmek, ressamlığı ilerletmek için gerekli birtakım ilimleri öğrenmeye gayret eder. Bunun için Podar'dan yardım alır. Ayrıca bu ilimlere ayrıca kendisi de çalışmaya karar verir. “Ressamlığı ikmal için menazır ve teşrih gibi bazı ilimlerde terakki ve tekemmül lüzumunu Podar'ın iradesiyle bu fenlere de başkaca çalışmaya kendi kendisine karar vermiş bulunur.” (Ahmet Mithat, 2020, s. 106). Resme olan ilgisi günden güne artar. Podar'ı ne zaman görse resme dair bin tane soru sorarak onu bıktırmak derecesine varır. Kendi boyadığı şeyleri düzeltmesi için arkadaşını o kadar yorar ki Podar, “Canım Mösyö Demir! Şu resmi yeniden yapıversem bu kadar üzülmezdim” (Ahmet Mithat, 2020, s. 120). diye şikayet eder. Mustafa'nın resme merakı iyice artınca o zamana kadar kendisinin resim öğretmenliğini yapmış olan Podar, Mustafa'ya resimde epey yetenekli ve başarılı olduğunu ve onu üstadı Mösyö Camillion'a takdim etmek istediğini söyler:

Mustafa Kamerüddin ise bazı günler kütüphaneleri dolaşır ve bazı günler dahi resme çalışıyor idi. Ancak bir zamandan beri resim yapmaya hevesini artırmış olduğundan bugün Podar ile birlikte resme çalışmayı tercih eyledi. Mustafa Kamerüddin her başladığı işte dikkat ve ihtimam-ı tammını diriğ etmeyen erbab-ı cehdden olup birkaç haftadan beri resim merakını artırmış olması semeresiyle bu sanatta bir hayli terakki eylemişti. Hatta o zamana kadar muallimi demek olan Podar:

—Demir Bey! Mükemmel bir ressam olmak için iktiza eden fûnûnu sen benden iyi biliyorsun! Boyaların mezciyle istenilen rengi istihsal hususunda dahi olanca maharetimi size vermiş olduğumdan şimdi iş model ittihaz eyleyecek şeyi rû'yet-i tâtme ve hakîkiyye ile görüp ne nispette küçülteceğini zihinde tasarladıktan sonra resmetmeye kalmıştır. Bunda ise ben dahi senden daha mahir değilim. Mademki resmi ileriye götürmeye cidden hevesin vardır, seni kendi üstadıma takdim edeyim de lâıyık vechile çalış, demeye başlamıştı. (Ahmet Mithat, 2020, s. 164).

Mustafa bu fikirden çok hoşlanır. Yeni emeli oraya gidip yerleşmektir. Bu amaçla Podar'a Mösyö Camillion'un atölyesinde gördüğü, orada çalışan gençler hakkında birtakım sorular sorar. Resimhaneye devam eden gençler hakkında bilgi edinmek ister. Podar şöyle cevap verir:

Onlar bizim gibi yalnız ince ve mükemmel ressam olmaya kestirme yoldan giden takımdan olmayıp bir yandan işleyecekleri iş ücretiyle az çok geçinerek diğer yandan dahi yavaş yavaş ressam olacak takımdandırlar. Ama bu gidişle ekserisi ressam olamayıp adi nakkaş olurlar.

—Ya çalışkan bir adam olsa da hem bütün gün resimhaneye devam eylese, hem de sonu nakkaşlığa müncer olmayıp ressamlığa müncer olmasını arzu etse muvafık olamaz mı?

—Öyleleri de vardır! Lakin asıl menfaat resimhaneye yalnız tederrüs ve temeşşuk için devam ederek badehu kendi ikametgahında rahat rahat çalışmaktadır.

— Hayır, hayır! Gel bana bir iyilik et de beni üstadın Mösyö Camillion'a daimî bir mülazım olmak üzere takdim et. (Ahmet Mithat, 2020, s. 164-165).

Mustafa Kamerüddin Podar'dan kendisini üstadı Mösyö Camillion'a daimî bir mülazım olmak üzere takdim etmesini isteyince ikisi birlikte Mösyö Camillion'un resimhanesine giderler. Podar, üstadı Mösyö Camillion'a Mustafa Kamerüddin'i gayet çalışkan ve zeki bir çırak olmak üzere tavsiye eder. Böylece Mustafa Mösyö Camillion'un resimhanesine çırak olarak kabul edilir. Mustafa Kamerüddin çırak olarak kabulünün ardından çok çalışarak o sene sınavlarda ve resimde büyük başarı gösterir. O sene resim sergisine konmak için bir de resim yapmıştır. Bu resim sergi salonuna kabul olunacak kadar mükemmel bulunmaz. Ama resimleri inceleyen heyet, Mustafa Kamerüddin'in üstadı Mösyö Camillion'dan delikanlının henüz bir senelik bir çırak olduğunu haber aldıkları zaman şaşarak bir istisna olmak üzere onun resmini kabul ederlerse de Mustafa, bu meselede bile küçüklüğü kabul edemeyerek bunu reddeder:

Binaenaleyh Mustafa Kamerüddin her zaman derslerine kemal-i şevkle çalışarak hendese imtihanında pek parlak aferinler kazanmış olduğu gibi o sene resim sergisine konmak için bir de resim yapmıştı. Vakıa bu resim sergi salonuna kabul olunacak kadar mükemmel bulunmadı. Lakin resimleri muayene eyleyen ehl-i hibre heyeti Mustafa Kamerüddin'in üstadı Mösyö Camillion'dan delikanlının henüz bir senelik bir şakirt olduğunu haber aldıkları zaman şaşarak bir istisna olmak üzere Demir-zade'nin resmini kabul eylediler. Ne dersiniz? Koca Demir-zade şu mes'ele-i âdiyyede bile küçüklüğü kabul edemeyerek ehl-i hibreye:

Efendiler! Mösyö Camillion'un resimhanesine devamım bir sene oldu ama ondan evvel bir sene dahi kendi kendime resme çalışmışım, diye doğruyu meydana koymuştu. Fransızlar bu itirafı delikanlının özü doğruluğuna hamledeceklerine

bilakis ‘hamakat’ kelimesiyle müteradif olmak üzere ‘safvet-i kalb’ine hamleylediler. (Ahmet Mithat, 2020, s. 243).

Mustafa Kamerüddin’in işleri düzene girmiştir. Sabahları gayet erken uyanarak dersine bakmaktadır. Yemeğini yedikten sonra okuluna gider ve oradan çıkar çıkmaz, soluğu resimhanede alır. Mustafa son senesinde mezun olabilmek için çok çalışarak zaman geçirmektedir. Mustafa, her sene Paris “heyet-i ilmiyyesi”nin takdirini kazanarak imtihanlarını veren başarılı bir öğrencidir. Artık ressamlığı da iyice ilerletmiş, ressam kalfalığından para kazanmaya başlamıştır. Resim sanatında kendisini geliştirdikten sonra yaptığı resimleri satışa çıkarmayı dahi başarır. Resimlerinin satışından kazandığı para ile kendisine mükemmel bir kütüphane tedarik eder:

Yalnız şu fıkrayı arz edelim ki Mustafa Kamerüddin için bir ilim, bir sanat dersleriyle iştigalden sonra üçüncü meşguliyet-i esasiyyeyi teşkil etmek suretiyle bir dereceye kadar ehemmiyeti vardır. O da Mustafa Kamerüddin’in ressam kalfalığından nakden dahi istifadeye başlamış olması kazıyyesidir. Bu sene ustası Mösyö Camillion’a birçok levhalar sipariş edilmişti ki Fransa’nın muharebat-ı meşhuresine dair ve her biri beş altı metre tül ve iki üç metre irtifaidinde cesim şeyler olmasıyla külliyyetli ressam istihdamına mecburiyetelvermişti. Mustafa Kamerüddin dahi bu işte istihdam olunmaya başlandı. Günde sekizden on franga kadar para kazanıyor ve bu parayı tahsisatı haricinde kazandığı için kendisine mükemmel bir kütüphane teşkiline sarf eyliyordu. (Ahmet Mithat, 2020, s. 261).

Romanın başkahramanlarından olan Mustafa Kamerüddin, idealize edilmiş, olumlu bir tiptir. Güzel ahlakı ile dikkat çeker. Ayrıca derslerinde de çok başarılıdır. Yazar onun eğitiminin yanında sanata ilgi duymasını ve bunda da başarılı olduğunu göstermesi ile kültürlü bir tip çizmiş, gençlere Mustafa Kamerüddin ile yol göstermiştir. Mustafa, mühendislik eğitimini Paris’te almıştır. “Ahmed Midhat Efendi’nin romanlarında Avrupa’da tahsil gören Osmanlı gençlerinin istisnasız Paris’e gittikleri görülüyor. Çünkü yeni Avrupa medeniyetinin beşiği, bize göre, Paris’tir.” (Okay, 1989, s. 326). Bu durum, dönemin gerçekliğiyle örtüşür. Çünkü XIX. yy. Osmanlı’sında Batı’yı tanımanın en önemli yolu Batı’da eğitim almak veya Batı’ya seyahat etmektir. “Ekonomik gücü olanlar ferdî olarak, devlet tarafından görevlendirilenler de resmî yollardan Avrupa’ya, bilhassa Paris’e seyahatler yapmışlardır.” (Nemutlu, 2018, s. 14). Avrupa’da, özellikle de Paris’te eğitim almak Tanzimat gençlerinin en büyük hayali olmuştur, denilebilir.

Mustafa Kamerüddin, Doğu-Batı sentezini başarıyla hayatına uygulamış, Paris’te eğitim gördüğü halde orada da havailik yapmamış, kanaatkâr, düzgün bir arkadaş

çevresi edinmiş, derslerinde de başarı göstermiştir. Mustafa, her sene Paris “heyet-i ilmiyyesi”nin takdirini kazanan, imtihanlarını başarıyla veren zeki ve çalışkan bir öğrencidir. Görgülü, kültürlü, eğitilmiş, yetenekli, ahlaklı ve idealist bir gençtir. Eserde bizzat yazarı temsil eder. İki medeniyetin ölçülü bir sentezini yapan, millî ve İslamî değerlere bağlı olumlu bir tiptir. Mustafa, şarkın kültür ve ahlak değerlerine sahip olarak Batı’nın ilim ve tekniğini elde etmek ister. Ahmed Midhat Efendi, geleneği inkâr etmemek gerektiğine inanan bir yenilikçidir. Bu durum Tanzimat’ın yenilikçi projesinin yazar tarafından da benimsendiğini ve kendi faaliyet alanında bu projeyi gerçekleştirmeye çalıştığını gösterir.

Mustafa’nın ahlakî gelişiminde ve eğitim hayatındaki başarısında babasının büyük bir tesiri vardır. Mustafa’nın resme ilgi ve yeteneği de babasından gelir. Demir Bey’in resme ilgisi çocukluğundan beri vardır. Zira Demir Bey, küçükken babasından kaçarak sığındığı papazın Beyoğlu’ndaki evine geldiğinde evin birçok resimle dolu olduğunu görür. Kendisi de resim yapmaya başlar. Evde gördüğü Hazret-i İsa ve Hazret-i Meryem resimlerini taklit ederek resim yapmakla vakit geçirir. Demir Bey’in yaptığı resimler papazların beğenisini toplayacak kadar başarılıdır. Papazlar onun bu kabiliyetini görerek onu tebrik ederler. Nitekim bu yeteneği çocuklarına da geçecektir:

Birçok resimler, kitaplar dolu papazlar ikametgahına vardığımızda ben resimlerden dolayı pek memnun oldum. Papaz beni kendi oğlu olmak üzere arkadaşlarına takdim eyledi. Cümlesi tarafından iltifat ve nevaziş gördükçe nasıl sevineceğimi bilemiyordum. Üç dört gün orada kaldım. Kâğıt kalem mebzul olduğundan, şurada burada gördüğüm Hazret-i İsa ve Hazret-i Meryem vesaire resimlerini taklit eyleyerek eğlenirdim ki papazlar benim bu kabiliyetimi görerek tahsinden geri duramazlardı. (Ahmet Mithat, 2020, s. 306).

Demir Bey, oğlunu Paris’e mühendislik için yollasa da aslında oğlunun ressam olmasını istemiştir. Mustafa ise mühendisliği seçmiş ancak babasının isteğini de kırmamış, Paris’e gitmeden babasına ressamlığa çalışacağını vadetmiştir. Demir Bey, hastalığının ardından kendisini ziyarete gelen oğluna ilk olarak resmi ilerletip ilerletmediğini sorar:

— Resmi de ileriye götürdün mü, resmi? Resmi... Çünkü biliyorsun ya? Mühendislik senin intihap eylediğin bir meslek olup ressamlık ise benim intihap eylediğim meslekti.

— Evet babacığım! Ben de kendi intihap eylediğim mesleğe sülûküm için verdiğiniz müsaadenin şükrânesi olarak size ressamlığa da çalışacağımı vadeylemiştim. Bu vaadimi de ifa eyledim. Resmi epeyce ileriye götürdüm. Vakıa resim müsabakasına kabul olunamadım ve âsârımı sergiye koyduramadım ise de

size bu cihetteki müktesebâtımın derecesini de şununla tarif edeyim ki zeminleri Şark’a dair olmak üzere yaptığım levhaları yüzerden ikişer yüz ellişer franga kadar satabilirdim. Bu suretle sattığım resimlerin numarası on dörde balığ oldu. (Ahmet Mithat, 2020, s. 42-43).

Mustafa, babasına verdiği vaadi yerine getirdiğini, resmi epeyce ilerlettiğini, ressamlıktan para bile kazanmaya başladığını hatta bu işten kazandığı para ile kendisine epeyce mükemmel bir kütüphane tedarik eylediğini anlatır. Demir Bey, bu sözler üzerine oğluyla gurur duyar.

Demir Bey’in resim yeteneğini verdiği bir diğer çocuğu Polini’dir. Polini, kendisine sahip çıkan Kontes Duran’ın yanında çok iyi tahsil ve terbiye görmüş, müzik ve resim dersleri de almıştır:

Kibar kızları ne tahsil ve terbiye görmüş ise ben de o tahsil ve terbiyeyi görmüşüm. Okuyup yazmakta ve edebiyat ve fûnûnun mukaddematından maada muzika ve resim sanayi-i nefisesinde dahi oldukça behre peyda etmişim. Bunlardan dolayı valideme ne kadar minnettar isem sanatımın tekemmülü ile şu mevkiyi bulmuş olduğumdan dolayı Madam la Kontes Duran hazretlerine de o kadar minnettarım. (Ahmet Mithat, 2020, s. 148).

Polini’nin de resme ilgisi ve yeteneği olmasının yanında mesleğinden dolayı da resimle ilgilenir. Polini yapma çiçek yapan bir çiçekçidir. Yapma çiçekleri, aslının resmiyle taklit eder. Polini, topladığı çiçekleri soldurmaksızın muhafaza edemeyeceğinden, sulu boya ile onların resimlerini yapmaktadır. Evinin duvarlarında epece kıymetli tablolar ve oyma raflar üzerinde mini mini heykeller bulunmaktadır. Ayrıca İsviçre’de sadece iki defa görmüş olduğu halde Mustafa’nın resmini yapabilecek kadar resimde başarılıdır. Mustafa, bu mukavva üzerine suluboya ile yapılmış kendi resmini görünce donakalır. Polini’ye bunu nasıl yaptığını sorar:

Vakia bu resim öyle müressem-i münhanî oturup kemal-i dikkatle yapılmış olmak derecesinde müşabih değil idiyse de her hâlde Mustafa Kamerüddin’i tanıyanlar bu resim onun resmi olduğunu teşhis edebilirlerdi. Polini dedi ki:

— Sizi İsviçre’de yakından yalnız iki defa gördüm değil mi? Uzaktan gördüklerimi hesaba katmayınız. İki defada şeklinizi bu kadar ezberleyebildim. Zaten ressamlık iddiasında da bulunmadığımdan kusurlarım elbette affolunur.

— Aman Matmazel! Müşabehet adem-i müşabehetten bi’l-küllîye kat’-ı nazar bendeniz yalnız nezdinizde şekli ezberlenmek ve gıyaben resmi yapılmak derecesinde ehemmiyetle telâkki olunmuş bulunduğumu çıldırısıya sevinç ile telâkki eyliyorum. (Ahmet Mithat, 2020, s. 134).

Polini’nin İsviçre’de sadece iki defa görmüş olduğu halde resmini yapacak kadar şeklini ezberlemesi, hatta bu resmi bir iltifat olmak üzere kendisine sunması Mustafa Kamerüddin’i oldukça mutlu eder. Böylece iki genç yakınlaşarak sürekli görüşmeye

başlarlar, bir süre sonra da kardeş gibi olurlar. Romanın sonunda da gerçekten kardeş oldukları ortaya çıkar.

Romanda resimle ilgilenen bir diğer kahraman da Mösyö Camillion'dur. Eserde rolü oldukça sınırlıdır. Mösyö Camillion, Podar'ın ustasıdır. Atölyesinde birçok çırak çalıştırır. Podar Mustafa Kamerüddin'i gayet çalışkan ve zeki bir çırak olarak tavsiye edince Mösyö Camillion Mustafa'yı da yanına çırak olarak kabul eder. Yazar bu bölümde Mösyö Camillion hakkında şöyle bilgi verir:

Mösyö Camillion gibi üstadlar ekseriya yeni kabul edecekleri çırakları gayet kayıtsızlıkla kabul ederler. Bu kabulü çıraklar hakkında bir sadaka sayarlar. Ta o şakirdin terakkiyatı, mesaisi resimhane için bir istifadeyi temin edinceye kadar onu kuru kalabalık hükmünde tutarlar. Hatta resimhanelerinde kuru kalabalık zaten haddini aşmış ise yeniden gelecek şakirdi hiç de kabul etmeyip reddeyletler.

Bizim Demir-zade bu hallere zaten vâkıf olduğu cihetle bâridce kabul olunmuş bulunmasından dolayı müteessir olmadı. Badema mesai ve terakkiyatı ile mualliminin nazar-ı teveccühünü kazanabileceğinden emin bulunmakla bu ümit kendisi için mûcib-i tesliyet oldu. Bahusus ki Mustafa Kamerüddin'in bundan sonra nasıl yaşayacağına ve nasıl çalışacağına dair birkaç günden beri zihninde vermekte olduğu karar muktezasınca kendisini böyle bir resimhaneye çırak kabul ettirmek zaruriyattan olmakla, bu kabul için yalvarmaya yakarmaya, el ayak öpmeye de mecbur idiyse yine çok görmeyecekti. (Ahmet Mithat, 2020, s. 176).

Yazar bu romanda resim konusuna oldukça geniş yer verir. Yazarın bu konuya yer vermesinin temel sebebi, vakanın kuruluşunda resim unsurunun temel bir öge olarak yer almasıdır. Resim bir leit motif gibi sürekli okuyucu karşısına çıkar. Bunda Osman Hamdi Bey'in tesiri olduğu düşünülebilir. Zira “Bu romanın 1888’de yazılmış olması, Osman Hamdi Bey’in ve kurduğu okulun tesirine bağlanabilir. Bilindiği üzere Osman Hamdi Bey, 1 Ocak 1882’de Mekteb-i Sanayi-i Nefise’yi kurmağa memur edilir. Okul 1883’te resim, mimarlık, heykeltıraşlık ve hakkaklık (gravür) bölümleriyle eğitime başlar. 1886’da okul Maarif Nezareti’ne bağlanır.” (Kerman, 2009, s. 370). Yazarın Osman Hamdi Bey’le münasebeti böylece eserlerine de yansımıştır.

Yazarın bu romandaki kahramanların hemen hepsi resimle veya heykelle ilgilenir. Yazar romanda resimle ilgilenen beş kahramana yer verir: Demir Bey, Mustafa Kamerüddin, Polini, Podar ve Mösyö Camillion. Ayrıca heykeltıraş Narto’ya da yer verir. Dikkat edilirse bu kahramanlardan Podar, Mösyö Camillion ve Narto zaten ecnebidir. Demir Bey de zaten ecnebi kültürüyle büyümüş ve oğlunu da bu kültürün eğitimiyle yetiştirmiştir. Kızı Polini de zaten Fransa’da yaşamaktadır. Bu

kahramanlardan Podar ve Mösyö Camillion resimle, Narto da heykelle profesyonel olarak ilgilenmektedirler. Mustafa da ilgisini sonradan profesyonelliğe taşımıştır.

Bu kahramanlar gösterir ki resim sanatının toplumdaki yansımalarında bir Doğu-Batı çatışması söz konusudur. Eserin yazıldığı yıllarda ülkede resim eğitimi henüz yerleşmemiş, Sanayi-i Nefise mektebi açılalı çok olmamıştır. Toplumun resme henüz uzak durduğu bu dönemde ecnebi kahramanlar seçilmesi ve resim eğitiminin yurt dışından alınması dönemin toplumsal yapısıyla da örtüşmektedir:

Bilindiği gibi Tanzimat devri hikâye ve roman yazarları, eserlerinde bilhassa şahıs ve mekanları kurgularken kendi toplumlarının elverişsiz olması durumunda birtakım çözüm arayışlarına gitmişlerdir. Yukarıda da söylediğimiz gibi vakanın yabancı ülkelerde yabancı şahıslar arasında veya kendi ülkemizdeki gayrimüslimler arasında cereyan ettirilmesi bu çözüm arayışlarının bir parçasıydı. Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri bu hususiyetler bakımından da kendi devrinin en karakteristik örnekleri arasında değerlendirilebilir. (Nemutlu, 2018, s. 50).

Böylece yazarın Batı'da resme ve resim eğitime verilen değeri işlemesi, eğitimde resmin önemine dikkat çekmesi, okurunu resim sanatına yönlendirme gayreti olarak değerlendirilebilir. Eserde resimle ilgilenen birçok kahraman olmasına rağmen hiçbirinin sanat görüşüne yer verilmez. “Bu eserinde Ahmet Mithat'ın resim bilgisinin faydacı ve taklitçi anlayıştan öteye gitmediği söylenebilir.” (Çağın, 2022, s. 27). Eserde ayrıntılı işlenen bir tablo yoktur. Resim sadece kahramanların ilgi ve yeteneklerini göstermek ve geçmişte kalan bir kahramanın görüntüsünü vaka zamanına taşımak için eserde yer alır.

Ahmed Midhat Efendi'nin resim konusunu ayrıntılı ele aldığı romanlarının yanında bu konuya kısaca değindiği romanları da vardır. Bunlardan biri de *Gürcü Kızı Yahut İntikam* adlı eserdir. Roman ilk olarak 1889 yılında yayımlanmıştır. Bu roman kahramanlarından Siranuş, oldukça varlıklı ve eğitime önem veren Ermeni bir ailenin kızıdır. Çok iyi bir eğitim almıştır. Eserde şöyle anlatılır: “Gayet kibar bir Ermeni kızıdır. Rusça, Fransızca, Almanca mükemmel bilir ise de varacağı koca Gürcü olacağı için bu lisanı da öğrenmek emeline düşmüştür.” (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 161). Siranuş müzik ve resim gibi güzel sanatlarda da oldukça ilerlemiştir. Siranuş Gürcü lisanını öğrenmek için Heleni'den ders alır. Siranuş'un evlenmesi için çıkılan yolculukta Siranuş ve Heleni esir düşer. Bu esnada Siranuş'un olumsuz tavırları ve Heleni'nin olumlu tavırları dikkat çeker. “Siranuş; yabancı dil, musiki ve resim eğitimi ve öğrenimi görmesine ve bu nedenle iyi bir tahsil gördüğü belirtilmesine rağmen ailesinden iyi bir terbiye almaması yönünden eleştirilir. Böylelikle bir genç

kızın eğitim-öğrenimi kadar ailesi tarafından kendisine verilecek terbiyenin de önemli olduğu anlaşılmaktadır.” (Kartal, 2013, s. 326). Heleni ve Siranuş sürekli kıyaslanır ve terbiye cihetinden Heleni’nin üstünlüğü vurgulanır. Yazar bu romanda Siranuş’un eğitimine ve kültürüne dikkat çekmek için resim sanatına yer verir. Kız çocuklarının eğitimine dikkat çeken yazar, özellikle Batılı bir eğitim söz konusu olduğunda kahramanların resim eğitimine özellikle vurgu yapar.

Ahmed Midhat Efendi’nin resim bahsine kısaca değindiği romanlarından biri de *Diplomalı Kız*’dır. Ahmed Midhat Efendi birçok eserinde özellikle kız çocuklarının eğitimine vurgu yapar. Bu eserde de fakir bir kızın eğitimine yer verdiği görülür. Eser, 1890 yılında yayımlanmıştır. *Diplomalı Kız*, eğitim üzerine yazılmış bir romandır. Bu eser, Ahmed Midhat Efendi’nin konusu Paris’te geçen romanlarından biridir. Romanda Jean Depres, Polini Depres ve kızları Matmazel Julie Depres’ten oluşan fakir bir aileden bahsedilir. Aile çok fakir olmasına rağmen kızlarının eğitimine özen gösterir. Bütün birikimlerini kızlarının eğitimlerine harcayan aile, maddi olarak zor günler yaşar. Polini başarılı bir öğrencidir. Resim ve müzik derslerinde de oldukça başarı göstermiştir. Ama eğitimi para kazandırmadığı için annesi bu durumdan memnun değildir. Babası Jean Depres karısının haklı itirazına hiddetlense de kızını şöyle müdafaa eder: “Canım! Julie hanende sazende olacak değildir. Ressam hiç! Modistra hiç! Bunları öğretmekten maksatları tevsî-i karîha, tezyîd-i malumattır. Julie bunlarla para ve şan kazanmayacak. Julie ‘institutrice’ (muallime) olacak!” (Ahmet Midhat, 2021, s. 26-27). Bu aile kızlarını zor koşullara rağmen okutur ve neticesinde Julie diplomayı alır ancak iş bulamaz. Kendisinin ve ailesinin de geçimini sağlayabilmek için eğitiminden faydalanarak çiçekçilik yapar. Eserde kız çocuklarının eğitim görmesinin önemine vurgu yapılır. Ahmed Midhat Efendi’nin roman kahramanları incelendiğinde özellikle kız çocuklarının eğitime vurgu yaptığı görülmektedir. Bu eğitimin birçoğunda resim de bulunmaktadır. Yazar böylece eğitimde resmin önemine dikkat çeker.

Ahmed Midhat Efendi’nin resim bahsine yer verdiği romanlarından biri de *Müşahadat* adlı eserdir. Roman 1891 yılında basılmıştır. Bu eser Ahmed Midhat Efendi’nin natüralist anlayışla yazdığı önemli bir eseridir. “Ahmet Mithat Efendi’nin Nabizade Nazım’la roman, özellikle de romantizm ve realizm/ natüralizm konusunda girdiği tartışmanın hemen akabinde, “tabii/ natüralist” bir roman örneği olmak üzere kaleme aldığı *Müşahadat*, Türk romanının en ilginç eserlerinden biridir.” (Gökçek,

2012, s. 31). Romanda Ahmed Midhat Efendi yazar sıfatıyla kendisi de aslî roman kahramanlarından biridir. *Müşahedat*’ın en önemli taraflarından biri, romanın yazılışının romanın konu konusu haline getirilmesidir. Hatta eser, diğer roman kişileri ile birlikte yazılır.

Roman, yazarın vapurda karşılaştığı kadınlarla olan münasebetiyle başlar. Bu kadınlardan biri olan Siranuş’un annesi Ermeni, babası Müslüman bir Arap’tır. Siranuş küçük yaşta ailesini kaybetmiş, kimsesiz büyümüş, Ermeni Patrikhanesince yetiştirilmiştir. Yıllar sonra kendisine bir zarf gelir. Siranuş’un hiç görmediği babası Ermeni patrikhanesine, kendisi kanuni ergenliğe ulaşınca kendisine verilmek üzere hisse senetleri bırakmıştır. Zarfın içinde hisse senetlerinin yanında Siranuş’un babası Binbaşı Ali Osman Topuz’un mahir bir üstat fırçasından çıktığı belli olan yağlı boya bir resmi de vardır. Ahmed Midhat Efendi elindeki zarfı, içindeki resimle beraber Ali Osman Topuz’un eski dostu Seyyit Mehmet Numan’a götürür. Seyyit, eski dostunun resmini görünce Ali Osman Topuz Bey’in kişiliğini anlatır, onun hakkındaki fikirlerini söyler. Ali Osman Topuz Bey, Tunuslu bir binbaşısıdır ve oldukça yüksek bir karaktere sahiptir. Faziletli, akıllı ve cömerttir. Bu karakterin izleri yüzüne de yansımıştır. Ellerindeki resim de bunu göstermektedir. Ahmed Midhat şöyle söyler: “Faziletli ihtiyar pek doğru söylüyordu. Resimde görülen çehre, hakikaten bu kadar yüce olup o çehre sahibinin bütün güzel sıfatları kendinde toplayacağını, ilm-i kıyafet üzerine çalışanların tamamı itiraf ve kabul ederler. (Ahmet Mithat, 2013, s. 414). Yazar böylece resim sanatının önemine de dikkat çekerek toplumda bu sanata ilgi uyandırmayı amaçlar.

Ali Osman Topuz Siranuş’a bir vasiyet yazmıştır. Bu vasiyete göre Ali Osman Topuz’un mal varlığı paraya çevrilip kızı yirmi bir yaşını tamamlamış ve rüştüne ermiş olduğunda kendisine verilecektir. Ali Osman Topuz Tunuslu bir Müslümandır ve kızından da Müslüman olmasını istemektedir. Vasiyetinde kızına şöyle seslenir:

Görünüşteki benzerliğimizi, senin de mukayesene imkân doğsun diye en mahir bir ressama resmimi yaptırarak bu zarfın içine koydum. Eğer manevi olan benzerliğimiz de ümit ettiğim mertebede ise sen bu satırları okurken suretini resimde gördüğün cisim ve cesedi artık toprakla örtüleceği malum olan pederini yeniden yaşatacak derecede bir evlatlık vazifesini yerine getirmiş olmak için vasiyetimi kabul edersin. (Ahmet Mithat, 2013, s. 419).

Pederinin vasiyeti okunurken Siranuş babasının resmini elinde tutmaktadır. Tercüme yi dinlerken sürekli resme bakmaktadır. Tercümenin sonlarına doğru

gelindiğinde Siranuş ağlayarak ve babasının resmini büyük ve samimi bir muhabbetle birkaç defa öperek kalbi üzerine bastırır. Siranuş'un babasının istediği şey, Siranuş'un Müslüman olmasıdır. Romanın sonunda Siranuş kendi isteğiyle Müslüman olur ve Refet ile evlenir.

Yazarın bu eserde resim sanatına yer verme sebeplerinden biri, geçmişte kalan bir karakterin görüntüsünü resim sanatıyla vaka zamanına taşımak istemesidir. Siranuş, babasının resmi sayesinde onu tanımış, babasının arkadaşı olan Seyyit Mehmet Numan da bu resim vasıtasıyla Binbaşı Ali Osman Topuz'un kişiliği hakkında bilgiler vermiştir. Yazarın bu romanda resim sanatına yer verme sebeplerinden bir diğeri de resim sanatı hakkındaki fikirlerini vermektir. Ahmed Midhat, Siranuş'la babasının resmine bakarken bu görüşlerini dile getirir. Ahmed Midhat Efendi resim sanatını çok sevmekle birlikte İslam dinine bağlı yapısı onun bir ikilem yaşamasına sebep olur. Bu durum esere şöyle yansır:

İslam'ın, ortadan kaldırmakla görevli olduğu batıl bir dinin her türlü eserini esasından söküp atan hikmetini teslim etmekle beraber, ressamlık sanatı ne güzel şeydir!.. Tarihin sayfalarında şöhret bulmuş kimselerin yaptıklarını gördükçe, büyüklüğün o mertebesine varmış olan adamlara, hayalî gücümüz bir de şekil ve suret veriyor. Müzelerde bunların resimlerini gördükçe hayalimizin vücut verdiği şekil ve suretle bir de adamların asıl şekil ve suretleri arasındaki farkı inceleyerek hayret verici takdirlerimizi ona göre yeniden değiştirip tashih ediyoruz. Osmanlı tarihimizin sayfalarında en büyük şöhretlerimiz hakkında bunun mümkün olamaması, defalarca üzüntümüze sebep olmuş durumlardandır. (Ahmet Midhat, 2013, s. 413-414).

Klasik Osmanlı resim sanatında portre bulunmaması Ahmed Midhat Efendi'yi derinden etkiler. Ahmed Midhat Efendi'nin resim sanatına olan ilgisinden bahsederken İslâmî prensipleri zedelemekten çekindiği söylenebilir. "Ahmet Mithat, resim kültürünün fazla gelişmediği Osmanlı'da Müslüman okuyucuyu incitmekten çekinir. Bu sebeple yukarıda resim ile ilgili verdiği örnekte işin içine geçmişte yaşamış büyük insanları katarak olaya duygusal bir boyut katar." (Coşkun, 2006, s. 171). Klasik Osmanlı resim sanatında portre yoktur. Portre, Batılı resim sanatının bir ürünüdür. Romanda Tunuslu bir Müslüman olan, kızının da Müslüman olmasını vasiyet edecek kadar dinine bağlı olan Ali Osman Topuz karakterinin portresini yaptırması Tanzimat Dönemi'ndeki sosyal hayatın değişiminin bir göstergesidir. Tanzimat'la birlikte değişen sanat anlayışı bu bölümde esere yansır. Batılı anlamda resim artık toplum hayatına girebilen bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Ahmed Midhat Efendi'nin resim bahsine yer verdiği romanlarından biri de *Taaffüf* romanıdır. Eser ilk olarak 1895 yılında basılmıştır. “1895’te yayımlanan *Taaffüf*’te özellikle resim ve heykele karşı ilgisinin arttığı ve bizim kültürümüze yabancı olan bu sanatlar karşısında okuru bilgilendirme gayreti açıkça görülür.” (Çağın, 2022, s. 27). Roman, konak içinde geçen bir aile romanıdır. Romanda bir konaktan ve konak halkından bahseder. Konak, Daniş Bey Konağı olarak çevrede tanınmaktadır. Daniş Bey, Mısır’da zengin olan bir tüccardır. İstanbul’a geldikten sonra Avrupaî tarzda bu konağı inşa ettirir. Daniş Bey’in Saniha adında bir kızı olur. Saniha Hanım, çok iyi bir eğitim alır. Çok küçük yaşta Fransızca’yı çok iyi öğrenir. Biraz da Arapça ve Farsça öğrenir. Matematik, tarih, coğrafya gibi dersler alır. Çok iyi piyano çalar. Saniha ağırlıklı olarak Batılı bir eğitim alır ama yazar onu alafranga bir tip olarak tanıtmaz.

Saniha büyüdükten sonra Daniş Bey vefat eder. Saniha evlenme çağına gelince kendisi gibi akıllı, kültürlü ve iyi bir eğitim görmüş olan Rasih ile evlenir. İkisinin bir oğlu olur. Vaka zamanı konakta Daniş Bey’in kızı Saniha Hanım, kocası ve çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Saniha Hanım hem çok güzel hem çok latif bir kadındır, çok da güzel giyinmiştir. Bu güzelliğiyle tıpkı Venüs’e benzemektedir. Yazar, Saniha Hanım’ın letafetini şöyle anlatır:

Ne güzel giyinmiş. Şu iskemleye oturmak için mutlaka yazıhanesinin sağ tarafından gelmiş ve bir ‘yarım sol’ vaziyetiyle o iskemle üzerine oturuvermiş ki mavi grondan mamul uzun etekli rubasının eteği sağ cihetine doğru uzatarak bittevakuf, sanki henüz denizden çıkan Venüs’e bir mevc-parenin kemâl-i tahassür-i müştâkane ile zânû-puş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor. Ya bu genç kadının kendi hüsnü, kendi cemali? Oo, bunları kalem ile tasvire kudret-i şairanenin kifayeti istibat olur. Fırça ile tasvir için kudret-i ressamâneye müracaat etmeli. (Ahmet Mithat, 2018, s. 14).

Yazar bu bölümde resim ve edebiyatı kıyaslar. Saniha’nın güzelliğini anlatmak için edebiyatın yeterli gelmeyeceğini, bunu ancak resim sanatıyla ifade etmenin mümkün olabileceğini söyler.

Eserde olaylar Saniha Hanım’ın yazıhanede kocası Rasih’in arkadaşı Şık Tosun’a mektup yazmasıyla başlar. Saniha ile Tosun Bey arasında bir mektuplaşma vardır. Yazar, Saniha Hanım’ın mektup yazarken ellerinin güzelliğini, duruşunu, bakışını tasvir eder. Sonra yazı yazışını ve yazarkenki görüntüsünü tasvir eder. Yazar, onu bu haliyle de tıpkı Minerva heykeline benzemektedir:

Gözlerinin kirpikleri sanki ikişer sıra asker süngü davranmışlar gibi bir vaziyet-i muntazama ile kâğıdın üzerine dikilmişler. İki kaşları arasından başının saç biten mahalline kadar alnı sair emsaline kıyasen evsâ olmaktan fazla, kaşlar hizasından küre-i re'si etrafına tersim olunacak çembervârî daireye kıyasen, iki kaş arasından saçlarına doğru resmedilecek hattın kaimeden biraz daha münferic bir zaviye tersim etmekte bulunduğuna dikkat isteriz. Bir bu zaviyeye bakmalı bir de şömine üzerindeki Minerva'nın zâviye-i cebhesine bakmalı. Bu mukayesede ehemmiyetli davranacak olursanız Minerva heykelini âdetâ Sâniha Hanım'ın heykelidir zannediverirsiniz.

Şu kitabet vaziyetinde Sâniha Hanım'ın tavrındaki ciddiyet hakikaten Yunan-ı kadîm zamanından kalma heykellerdeki ciddiyetten ziyadedir. Yüzüne bakacak olsanız zannedersiniz ki nefes bile almıyor. Nefes aldığı yalnız vasi sadrını sıkışmış olan korsenin çene hizasından bir kısmının bir hareket-i muntazama ile kabarıp inmesinden anlaşılabilir.(Ahmet Mithat, 2018, s. 15).

Saniha Hanım mektubu yazarken birden duraklayıp karşısındaki resme bakar. Bu resim, Tosun Bey'in fotoğrafıdır. Şık Tosun adıyla bilinen Tosun Bey, Saniha Hanım'ın kocası Rasih Bey'in aziz dostudur. Saniha Hanım, mektubu Şık Tosun'a yazmaktadır. Saniha Hanım yazı yazarken birden sinirlenir, yazdığı mektubu yırtar ve Şık Tosun'un resmini şömineye atarak odadan çıkar. Ardından kocası feylesof Rasih içeri girer, parçalanmış mektubu görür, parçaları toplayıp okur. Rasih, mektubu okuyunca karısının arkadaşıyla mektuplaştığını, ancak durumun tamiri mümkün olmayan bir hadise olmadığını anlar. Bu sorunu çözmek için akıllıca bir çözüm bulur.

Rasih ve Saniha bir gün Saniha Hanım'ın yazı odasında sohbet ederlerken yazıhanede, şöminenin üzerinde duran Venüs ve Minerva heykelleri üzerinden bir sohbet başlar. Rasih, bu heykellerin konağa ne zaman geldiğini sorar. Saniha babasının sağlığında bu heykellerin burada olmadığını söyler. Saniha'nın babası Daniş Bey, güzel sanatlardan resme rağbet göstermişse de heykele rağbet göstermemiştir. Konakta her odada mevkiye uygun resimler olduğu halde bu odadan başka yerde heykel yoktur. Resimler Daniş Bey tarafından getirtilmiş ama heykeller onun vefatının ardından konağa gelmiştir. Saniha bunun şöyle açıklar: “Buna dair henüz mübaheseye girecek yaşta olmadığımından o yolda pederden bir söz işitmemiş isem de zannedersen hane içinde resim bulunmasını ihmal edecek kadar teceddüdât-ı fikriyyeye düşebilmiş olup, fakat heyakıl-i mücessemeyi tecviz edebilecek dereceye varamamıştır.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 106-107). Ardından Saniha bu konuya binaen kocasına İslam'da resmin yasak olup olmadığını sorar. Rasih, karısının isteğine binaen şöyle bir açıklama yapar:

İmdi inde'l-İslâm kat'iyen memnu ve şediden haram olmak lazım gelen şey tesavir ve heyakilde bir mabudiyet tahayyül edip de onlara perestîş-gûne bir nazarda bulunmak maddesidir. Bu nokta-i nazardan musattah resimler ile mücessemeleri arasında fark olmalıdır. Zira putperestlerin musattahen mürtesem ve mücessemen tirâşîde putları vardı. Kezalik canlı ve cansızların da farkı olmamalıdır. Çünkü putperestlerin insan ve hayvan suretinde sanemleri de vardı. Güneş ve dağ ve kaya ve nehir suretinde de. Ama İslâm'da cenab-ı mabud-ı hakikatten maada hiçbir kimseye perestîş edilmemek itikad-ı sahihi bir daha kat'an ve katibeten hâlel-pezir olmamak üzere birleşmiş bulunduğundan erbab-ı ictihad tesavir hakkındaki memnuiyette şiddetin bu derecesine lüzum görmemişlerdir. Paralar üzerindeki resimleri mübah addetmişlerdir. Hatta İslâm'ın edvar-ı pîşininde gelmiş olan hükûmetler kendileri dahi canlı ve hatta insan suretinde resimlerle muvaşşah meskûkat-ı İslamiye dahi darbetmişlerdir ki elan birçokları ve diyebiliriz ki kâffesi tırâz-ı şevket ve saltanatları olan bayraklar üzerine aslan gibi güneş gibi ve güneş derununda kız çehresi gibi resimler dahi tersim eylemişlerdir. Binaenaleyh şu hakayık-ı ciddîye mukabilinde haneler derununda tesâvir-i musattaha hakkında değil a, tesavir-i mücesseme hakkında bile havf ve vesveseyi lüzum-ı hakikîsinden ileriye götürmeye fikr-i hakayık-şinâsânda bir mânâ verilemez. (Ahmet Mithat, 2018, s. 112).

Rasih, İslamiyet'teki bu yasağın, putlara tapma tehlikesinin önüne geçmek için ileri sürülmüş bir tedbir olduğunu, tapmak söz konusu olmadığı müddetçe evinde resim bulundurmanın günah olmayacağını anlatır. Rasih bunu eski uluslardan, Musevilikten, İsevilikten, Hz. Muhammed'in putperestlerle mücadelesinden örnekler vererek açıklar.

Rasih'in resim konusunda neredeyse makale niteliğindeki söylevleri aynı zamanda Ahmet Mithat'ın İslamiyet'te yasak getirilen resme karşı halkı alıştırmaya gayreti olarak okunabilir. Resim konusunda âlimler arasında iki boyutlu ve üç boyutlu ihtilafı gibi canlı- cansız resim konusunda da ihtilafın olduğunu, gölgesi yere düşecek kadar kabarık ve mücessem şeyleri, gölgesi yere düşmeyecek kadar musattah şeylerden daha memnu saydıklarını söyler. Rasih resme getirilen yasakların gerekçelerini putperestlik dönemlerinden başlayarak ayrıntılı bir şekilde, karısını da kendisine hayran bırakarak anlatır. (Çağın, 2022, s. 32).

Resim ve heykel, çok eski zamanlardan beri Müslüman din adamları tarafından tartışıl原因mış bir konudur. “Bunun sebebi ise, putperestlik inancının İslam'ın içine girebilmesi korkusudur. Allah'tan başka hiç kimseye tapılmamak itikadı artık kesin olarak belirlenmiş olduğunu söyleyen Ahmet Mithat, müctehidlerin resmin yasaklanması konusunda çok fazla ileriye gitmediklerini söyler” (Coşkun, 2006, s. 171). Saniha, kocası konuşurken onu tatlı tatlı dinlemektedir. Kocasına hayran kalır. Çünkü şu resim meselesi hakkında bu kadar çok yönlü bir değerlendirmeyi yapabilmek için Mısır, Roma, Yunan, İsrail tarihlerine, Tevrat'a, İslam tarihine, fıkhı hâkim olmak icap eder. Bu kadar geniş bir bilgi hazinesine ve genel kültüre sahiplik; güzellik, şıklık, hoşsohbetlik gibi özelliklerle kıyaslanamayacak kadar yüce

görünür Saniha'ya. Artık karşısına bir Tosun değil, bin öküz çıksa elinin tersiyle itecektir.

Karı- koca arasındaki sohbet tekrar Venüs ve Minerva heykellerine gelir. Bu heykeller, Saniha'ya doktoru ve özel öğretmeni Dr. Fratenberg tarafından hediye edilmiştir. Saniha, bu heykelleri kendisinin yetişmesinde büyük emeği olan Doktor Fratenberg'in görüp beğendiğini ve kendisine hediyeten yadigarım olsun diyerek şöminenin üzerine koyduğunu, o gün bu gündür heykellerin orada olduğunu söyler:

Bunları muallim-i müteveffa Doktor Fratenberg getirip 'Şimdiye kadar pederinizden aldığım maaşların rubunu bile sarf edecek yer bulamadım. Yemek içmek, giyinmek, kuşanmak değil a, kitap masrafım bile yok. Her şey konakta mevcut. Binaenaleyh bana hiçbir vakitte lüzumu olmayacak kadar sahib-i servetim demektir. Bunları gördüm pek beğendim. Bana nispette bir servet-i azîme demek olan yüz yirmi liraya şu iki mermeri alıp getirdim. Size hediyeten yadigarım olsun' diyerek oraya koydu. O gün bu gündür o heykeller oradadırlar.

—Ee, bunların ne demek olduklarını da tarif etmedi mi?

—Etti, birisi Venüs'ün şu öteki de Minerva'nın heykelleri olduğunu söyledi. O söylememiş olsa ben bunların ne olduklarını nasıl öğrenebilirim? asariatika müzehanelerini ziyaret ve tettebbu edebileceğim yok ki?

—İyi ama bunların sadece Venüs ve Minerva olduklarını haber vermek kafi midir?

—O! Haberin bu derecesinden sonrası kolaylaşır. Doktor Fratenberg dahi izah eyledi ben de müracaat eylediğim kitaplardan bittettebbu öğrendim ki bunlardan Venüs hüsn ü cemal ve Minerva akıl ve hikmet ilaheleridir. Yunan mitolojisinin muhayyel mabut ve mabudeleri cümlesinden iki mabude. (Ahmet Mithat, 2008, s. 113-114).

Konu buralara kadar gelince Rasih bunların Yunan tanrıçalarından Venüs ve Minerva olduklarını haber vermenin kâfi olmayacağını söyleyip Doktor Fratenberg gibi filozof bir adamın bu heykelleri seçme sebebinin ne olduğunu sorar. Bunun için mutlaka bir sebep ve lüzum gördüğünü söyler. Doktor Fratenberg, Saniha'ya eski Yunan tarihi hakkında bilgi vermiştir. Yunan tarihinin esası ise mitoloji üzerine kuruludur. Bu sebeple mutlaka bunlara dair bilgi vermiş olabileceğini söyleyince Saniha, onun kendisine Venüs'ün deniz köpükleri ortasında meydana gelmesinden seyyarat meyanına karışmasına kadar hikâyelerini anlattığı gibi Minerva'nın hikâyelerini de anlattığını söyler. Sonra kendisinin de bu konuda yazılmış kitaplardan konu hakkındaki bilgilerini genişlettiğini söyler. Rasih, şöyle cevap verir:

Şüphe yok. Ben size malumatınızın adem-i vüsatinden bahsetmiyorum. Malumunuzdur ki mitolojinin eşhas-ı muhayyelesinden her birinde bir feyiz tasavvur olunur. Gerek kuva-yı tabîiyye ve gerek ihtisat-ı beşeriyye birer

meleke suretinde telakki edilerek onların her birine de bir mabut isnat edilmiştir. İşte bu noktainazardan Doktor Fratenberg Venüs ve Minerva'nın feyizlerini size nasıl tasvir etmiştir diye soruyorum. (Ahmet Mithat, 2008, s. 114).

Rasih, Doktor Fratenberg gibi filozof bir adamın bu heykelleri seçip buraya koyma sebebinin ne olduğunu sorar. Bunun için mutlaka bir sebep ve lüzum gördüğünü, Doktor Fratenberg'in bu heykelleri buraya koymasının bir hikmeti olduğunu söyler. Saliha düşünmeye başlar ama verecek bir cevap bulamaz. Doktor Fratenberg bu heykelleri getirdiğinde Saniha on beş yaşındadır:

On beş yaşında var idiyseniz bu heykelleri size ihdâdan maksadını ve bunun zımnındaki hikmeti dahi mutlaka size anlatmış olacak. Güzelim, salonlara, hanelere velhasıl mevâki-i lâzıme sanayi-i nefisenin bu gibi mahsulatını yalnız güzellikleri için mi asarlar? Yalnız tabiata müşabebet-i tâmmeleri için mi bunlara rağbet ederler? Öyle olsaydı bizim yemek salonundaki üzüm hevenkleri, karpuz dilimleri, yarma şeftaliler filanlar yerine bunların tabiilerini koyarlardı. Levhalara, heykellere edilen rağbetlerin zımnında bir de bunlardan alınacak ibret ve istihsal olunacak hikmet kaziyesi vardır. Ve illa mesakin derununda beyhude kalabalıktan ibaret kalırlar. Doktor Fratenberg gibi hurde-endiş bir feylesofun hem şefkat-ı pederane hem gayret-i muallimaneyi haizen aguşunda büyütmiş olduğu sizin gibi bir kıza başka bir hediye vermeyip de Venüs ile Minerva'yı ihdâ etmesinde mutlaka bir hikmet olacak. Hem baksanıza bu heykeller eski değillerdir. Yeni yapılmış şeylerdir. Dökme dondurma da değil. Üskülte (mermerden tirâşide) öyle her zaman çarşıda pazarda bulunabilir emtiadan değil. Diyeceğim geliyor ki Doktor Fratenberg bunları mahsusen sizin için yaptırmıştır. Bu kadar külfeti ihtiyarında dahi mutlaka pek mühim bir sebep, bir hikmet vardır. (Ahmet Mithat, 2008, s. 115).

Saniha da bu hikmeti merak eder. Rasih, Dr. Fratenberg gibi bir adam tarafından ona böyle bir hediyenin takdiminin zaman-ı izdivacı için bir vasiyet hükmünde olduğunu söyleyince Saniha birden hatırlar: “Bir de bunların müteehhil kadınlar hakkında bir hükümleri vardır. Onu da sana kocan anlatsın. İnşallah bunu sana anlatabilecek bir kocaya düşersin. Ömrüm müsait olup da sana öyle bir koca bulabilseydim artık vefatımda dahi tamamıyla müsterihen teslim-i can ederdim.” (Ahmet Mithat, 2008, s. 116). demiştir. Rasih'in istediği tam da budur. Rasih, bunun üzerine açıklamaya girişir. Önce mitolojinin ne olduğundan bahseder. Ardından mitolojinin hakikatle ilişkisini anlatır. Mitolojik varlıkların neden heykellerinin yapıldığını anlatır:

Bunun için evvel-be-evvel düşünmelidir ki hakayıkın zihinlerde mütecellî olan suretlerinin zahirde teşahhus ve taayyün edişi elyevm kütüphanelerimizi tezyin eden kitapları tevliid eylemiştir. Ezmine-i kadîmede usûl-i kitabet yoktu ki bu hâl mümkün olsun. O zamanlar bu hâl heyâkilden ibaret idi. Yani heyakil sonradan o milel-i cahilenin tahvil-i efkâr ederek telakki eyledikleri veçhile mabutların kendilerinden ibaret değildi. Belki gözlerden nihan olan o zevat-ı maneviyeye enzar ve efkârı tevcih ve sevk edecek alâim idi. Sonraları halk mesela Jupiter

denilen mabudun kendisi şu seng-pareden ibarettir zannına düştüğü için iş bozulmuştur. Nasıl ki Nasraniyet'te dahi tasvirler ve heykeller an-asıl birer muhtıradan ibarettir diye icat olundukları halde bilahare halkın kısm-ı cahili mesela Hazret-i Meryem şu levhadan ibarettir itikadına düşürmüşlerdir. Kudemanın tasavvur ve tasvir eyledikleri heyâkil pek çoktur. Ama bunların çokluğuna bakıp da cümlesini kuvvet ve kudrette mütesavi bir ilah olarak tahayyül eyledikleri zannolunmamalıdır. Akide-i celîle-i tevhid ki kadimdir, talim ve inayet-i rabbaniyye ile Hazret-i Adem'den beri beyne'l-beşer hükmünü sürmektedir. Cehele-i mükessirinden bile bilkülliye zail olmamıştır. Zira bunlar an-asıl vahit ve kavî ve kadim mabud-ı a'zama itikat eyleyerek meabid-i saireyi ise yine o mabud-ı azamdan mütecelli olan melekat-ı mahsusadır diye telakki ederlerdi. Evet her sanem ya afakda ya enfüsde hükmü cari bir melekeyi tasvir eylerdi. Muahharen türlü türlü meslek-i hikemiyye meydan alarak onlara nispetle mitoloji muamma nevinden bir şey-i behem hükmünü almış ve bilahare buna birçok da hayalat karışarak masal gibi bir hale gelmiştir. (Ahmet Mithat, 2008, s. 117).

Rasih mitoloji bahsine dalar ve uzun uzun mitoloji hakkında bilgi verir. Önce mitolojinin ne olduğundan bahseder. Sonra mitolojinin hakikatle ilişkisini anlatır. Rasih, anlattığı mitolojik öykülerle bu iki mitolojik ilahenin özelliklerini anlatır. Sonra da bu iki mitolojik karakter arasında bir kıyaslama yapar.

Bu heykellerden Venüs, güzellik tanrıçasıdır. Ama bu güzellik herkeste bulunabilir. Tanrıçaların pek çoğu da Venüs kadar hatta ondan bile güzeldir. Ama Venüs'teki güzelliğin diğer güzellerden farkı, Venüs'te cazibe bulunmasıdır. Venüs, cazibenin timsalidir. Cazibe bir yetenektir. Güzellik başka, gönül kapıcılık, gönül tezyin edicilik de başkadır. Ve bu cazibe Venüs suretinde tahayyül edilmiştir. Venüs, şehvetin tecellisidir. Başka türlü güzeller de vardır ama onlardaki iffet kişiyi onlara şehvetlenmekten meneder. Bu tecelli ise Venüs'ün tecellisi değildir. Venüs'ün heykeli daima yarı çıplak ve bazen çırılçıplak bir hâldedir. Venüs mine'l-ezel ilelebet aşuftedir. Eserde şöyle tanıtılır:

Mesela Venüs yani Zühre ki birçok kitaplarda kudema nezdinde hüsn ü cemal ilahesi diye şöhret bulmuştur. Lakin bu söz tamamıyla doğru değildir. Zira hüsn ü cemal denilen şey ne afakta ne enfüsde hükmü cari bir meleke, bir huy değildir. Hüsn ü cemal herkeste her şeyde bulunur. İlahelerin pek çoğunda adeta kâffesinde Venüs derecesinde hatta ondan bile ziyade hüsn ü cemal vardır. Zahirde bulunan heykelleri bunu gösterir. Na işte Minerva dahi güzellikte Venüs'ten hiç de aşağı değildir. Hatta biliyorsunuz ki bir aralık Venüs ile Juno ve Minerva arasında bir güzellik muhasede ve müsabakası vuku bulmuştur. Diğerleri de güzel olmasalardı bu müsabakaya cesaret alabilirler miydi? Vakı Priamos'un oğlu Paris mümeyyiz nasbolunarak nişâne-i tefevvuk olan altın topu Venüs'e vermiş ama bununla diğerlerinin çirkinliğini tahakkuk etmemiş. Paris'in Venüs'ü tercihinde başka sebep, başka mânâ vardır. Bu mânâ Şinasi merhumun 'Rengin olan şukûfe-i bî-bûy andırır- Bir taze kız ki dilber olup bî-vefâ olur.' beyti içinde münderiçtir. Bû-

yı vefa Venüse mahsus olup Paris onun için altın topu ona vermiştir. Elhasıl sadece hüsn bir meleke değildir. Asnâmın tasvir ettiği erbâb-ı muhayyele ise her biri bir melekeyi, bir huyu, bir tabiatı işaret ve ifham eyler.

Venüs cemal içinde muharrik-i ihtisâsât-ı şehvaniyye olan cazibenin timsalidir. İşte bu cazibe bir melekedir. Hatta Venüs'ün delalet ettiği cazibenin zımnında semahat-ı nisvaniyye dahi muhakkaktır. Yani cazibe bile bir kuru cazibe değildir. İhsasın bu sureti ise işte bir meleke, bir huy, bir tabiattır. (Ahmet Mithat, 2008, s. 118).

Yazara göre asıl güzellik Venüs değildir. Güzellik başka, gönül kapıcılık, gönül tezyin edicilik de başkadır. Minerva da Venüs kadar hatta ondan ziyade güzeldir. Ama güzelliğiyle iştiha-engiz olacak bir aşüfte değildir. Temiz, tabii ve yüce bir güzelliktir. Akıl, hikmet ve ismet onda bulunur. Minerva'nın heykeli hep üstü örtülü bir haldedir. Minerva akıl ve hikmet tanrıçası olmasının yanında savaş ve sanat tanrıçasıdır da. Zırhlı bir cengâver suretinde tasvir olunur. Bir elinde kalkan ve diğer elinde mızrak bulunur. Ahlaklı ve faziletlidir. Akıl ve hikmetinde de güzellik vardır. Her yapacağı işi de bir dikkat-i mühendisâne ile ölçer biçer, düşünür taşınır, hesap eder de öyle yapar. Minerva şöyle tanıtılır:

Minerva'ya gelince: Yunanîler ona Athena ve Pallas dahi derler. Jupiter'in kızıdır. Hem Jupiter'in bir mabude ile birleşerek tevlit eylediği mevalîdden değil. Jupiter'in beyninden doğmuş. İşte akıl ve hikmet! Şu âlemi vücuda işte heykelinde görüldüğü veçhile zırhlarla mülebbes ve esliha ile müsella olduğu halde çıkmış. İşte mahfuziyet, işte müdafaa ve hıfz-ı ismet.

Kekrops, Atina şehrinin bina eylediği zaman onu kimin ismiyle tesmiye edeceği hususunda beyne'l-mabûdîn in rekabet çıkmış. Nev'-i beşere en nafi şeyi kim meydana koyarsa onun tercihinə karar verilmiş. Minerva zeytin meydana koyduğundan onu tercih ile yeni şehre Atina namı verilmiş. Zeytin mebzuliyet ve sulh tırâzıdır. Sulh ise ancak pür-silah olmak ile muhafaza edilir. 'Hazır ol cenge eğer ister isen sulh-ı salâh' denilmiştir.

Minerva'nın Venüs gibi mevlûdları yoktur. Zira kendisi mitoloji âleminin betûlü. Yani erkekten müteneffir bir masumesi addolunur. Kendine azrâlık, yani mine'l-ezel ilelebet bakirlik hükmolunur. Binaenaleyh Minerva'nın tecelliyat-ı mahsusası kendi mevalidi üzerinde aranamayıp belki her kime taalluk etmiş ise onlar üzerinde zuhura gelen tecelliyatta aranır. (Ahmet Mithat, 2018, s. 120-121).

Bu kıyaslama eserin ana fikri hükmündedir. Yazar, bu heykellerden yola çıkarak kadınlara ahlakî bir ders verir. "Ahmet Mithat pek çok konuda olduğu gibi mitoloji bahsinde de faydacı, ahlakçı bir tavır içerisinde. Resim ve heykele gösterilen rağbetin altında bir de bunlardan alınacak ibret ve hikmet dersi olduğunu söyler." (Çağın, 2022, s. 33). Ahmed Midhat, iki heykeli kıyaslamasının ardından eserin ana fikrini, kıssadan hisseyi şöyle açıklar: "Bundan çıkarılacak sonuç şudur ki kadın kısmı Minerva gibi olmalı, Venüs'ü kendi yanına uğratmamalıdır." (Ahmet Midhat,

2018, s. 124). Yazar bu eserde Venüs ve Minerva heykelleriyle fiziki güzellikten ziyade iç dünyanın zenginliğinin önemli olduğu vurgusu, iffet, akıl ve hikmet vurgusu yapar. Ahmed Midhat Efendi için kadını güzellik ve aşk tanrıçası Venüs suretinde değil, akıl, hikmet, savaş ve sanat tanrıçası Minerva suretinde görmek daha önemlidir. Kadınlar Venüs'ten uzak durmalıdır:

Ah ki! Her kadında her zaman bu selamet-i fikriyye bulunamaz. Venüs yok mu Venüs! O kaltak yarı büründüğü hayal kadar ince mantosunun ucu ile çektiği gibi bazı biçaregan nisvanın aklını çilesinden çıkarıverir de, bir kere kendi hükm-i mel'anet-peymâsına mahkum eyledikten sonra uzaktan uzağa:

Seni de kendimle hemhâl ettim.

diye gülümsemeye başlar. Venüs'ün tebâüdü üzerine meydan Minerva'ya açılırsa da, hayfa ki onun rû-yı dürüstünde o biçare muhtie için hiç bir lem'a-i merhamet görülemez. (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 136).

Yazar bu iki heykelle mitolojiye ve onların temsil ettikleri sembollere dikkat çeker. Romanda Venüs ve Minerva heykellerinin vakanın kuruluşunda çok önemli bir yeri vardır. “Bu iki heykel, romanda sadece bir dekor unsuru olarak değil, fakat zekâ ile güzelliği karşılaştırmak için bir sembol görevi de üstlenir.” (Kerman, 2009, s. 370). Bu eserde Venüs ve Minerva heykelleri birer imgeye, vakanın gidişatını değiştiren yapısal ve işlevsel bir unsura dönüşür. Bu romanda Venüs ve Minerva heykelleri iki mitolojik karakteri simgeleyen iki sembol niteliğindedir. Yazar bu romanda mitolojiyi Batı kültürünün temelini, edebiyatının kaynağını teşkil eden, beşerin zaaflarını ve faziletlerini temsil eden bir değerler sembolü olarak telâkki etmektedir. (Okay, 1989, s. 348). Saniha, Tosun'la mektuplaşıırkenki hâlini Venüs'e, onu reddedip kocasına ve oğluna sadık halini ise Minerva'ya benzetir. “Venüs'ün ahvali tasvir edilirken adeta ‘Venüs benim’ diyecek dereceyi bulmuş olduğu halde Minerva'ya nakl-i kelimeler edilince kendi kendisine ‘Venüs mü? Estağfurullah, ben Minerva'yım!’ demek derecesini buldu.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 125). Yazar ise Saniha'yı eğitimi, kültürü ve iffeti münasebetiyle Minerva ile özdeşleştirir. “Rasih güzellik ve aşk tanrıçası Venüs ile akıl ve hikmet, savaş ve sanat tanrıçası Minerva'yı anlatırken Sâniha yavaş yavaş Venüs'ün tesirinden kurtularak kendisini Minerva'yla özdeşleştirir.” (Çağın, 2022, s. 33). Saniha, resim bahsini can kulağıyla dinlerken bu kez sanki tepeden tırnağa kadar yekpare bir kulak kesilmiştir. Rasih ise sözlerinin karısı üzerindeki tesirini fark etmektedir. Kocasını Rasih, bu kadar geniş bir bilgi hazinesine ve genel kültüre sahip olmakla Tosun Bey'le kıyaslanamayacak kadar yüce görünür Saniha'ya. Nihayet Rasih sözünü bitirince Saniha, kocacığım diyerek

Rasih'in boynuna sarılır. Ona âşık olduğunu söyler. Karı- kocanın arası düzelir. Böylece Rasih'le Sâniha'nın tehlikeye girmiş olan evlilikleri kurtulur.

Alafranga ve alaturka değerlerin iç içe sergilendiği bu romanda olayların merkezinde bir konak yer alır. Olaylar tamamen bu konağın içinde geçer. Romanda resim sanatına öncelikle bu konağın tasvirinde yer verilir. Bu konağı yaptırıp tefriş ettiren Daniş Bey'dir. Daniş Bey, Mısır'dan İstanbul'a geldikten sonra Avrupaî tarzda inşa ettirdiği bu muhteşem konakta yaşamaya başlar. Konaklar devrin sosyal hayatında son derece önemlidir. Tanzimat Dönemi'ndeki eserlerde Osmanlı toplumun simgesi konumunda olan konak, bu eserde Doğu ve Batı'ya ait unsurları bir arada yaşatan bir unsurdur. Çünkü konak Osmanlı'nın simgesiyken konağın içindeki yaşam alafranga unsurlar içerir. Konak epeyce zengin ve alafranga döşenmiştir: "Taaffûf'de Daniş Bey'in konağının mefrûşâtı ise tamâmen alafrangadır. Hattâ idhal mallarıdır. Koltuk ve kanapelerin yüzleri Lyon fabrikalarının imal ettiği en iyi cins kumaşandır. Kütüphane ve yazıhane Ondördüncü Lûî tarzında yapılmış ve hususi olarak Paris'ten getirtilmiştir. Yazıhanenin üzerinde alafranga yazı takımları." (Okay, 1989, s. 90). Ayrıca kütüphanede çoğu Fransızca kitaplar bulunur.

Konak çok büyük ve çok gösterişlidir. Yirmi kadar odası vardır. Ayrıca çok güzel döşenmiştir. Konağı Daniş Bey yaptırıp tefriş ettirmiştir ama ondan sonra o intizamı bozmayıp muhafaza ve tezyit eden Saniha Hanım'dır. Saniha Hanım o kadar zevk sahibi bir kadındır ki evin düzeni ve gösterişi bozulmayıp artmıştır. Konağın yemek salonu da oldukça gösterişlidir. Dolap içinde çeşitli ülkelerden gelen porselenler, yerde büyük bir Uşak halısı, tavanın ortasında otuz altı mumlu avize, masanın üzerinde dokuzar mumlu bir çift gümüş şamdan, yirmi dört kişilik masa bulunmaktadır. Ayrıca birtakım tablolar da yer almaktadır.

Eserde resim ve heykele yer vermesinin sebeplerinden biri, konak sahiplerinin maddi olarak varlıklı olduğunu belirtmektir. "Yerdeki Anadolu halıları, duvarlarda resimler etrafa birer vaziyet-i latifede tertip olunan şallar dahi dahil-i hesab edilirse şu odanın lâ akall bin liraya tanzim edilebilmiş olduğu tahmin edildikte, hiç de mübalağaya hamlolunamaz." (Ahmet Midhat, 2018, 14). diyerek konağın zenginliğine vurgu yapar. Bu eserde resim, konağın varlıklı ve gösterişli olduğunu yansıtan bir unsurdur.

Tanzimat senelerinin düşünce, üslup, inanç ve yaşayışta görülen ikilikleri bu romanda da ele alınmıştır. Osmanlı'nın simgesi olan konak ve içindeki alafranga unsurlar dönemdeki ikiliği yansıtır niteliktedir. Zira resim ve özellikle heykel o dönemde alafrangalığın bir göstergesi olarak eserlere yansır. Daniş Bey resim sanatından hoşlandığı için konağın odalarını tablolarla süslemiştir. Konağın yemek salonunda çeşitli natürmort tablolar da yer almaktadır: “Bu salonun resim levhaları dahi kendi hâline münasibdir. Erbab-ı san’at meyanında ‘natürmort’ denilen şeyler ki, bazı meyveler ve çiçekler ve vurulmuş geyik gibi vesaire misillü avlar ve elhâsıl san’at-ı tabhiyye ve levâzım-ı sayfiyye taalluk eder şeyler irâe etmektedirler.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 94-95). Ayrıca konakta dört mevsimi anlatan dört resimden bahseder. Yazar bunu konağın gösterişli olduğunu göstermenin yanında alafrangalık göstergesi olarak yer verir. Yazıhanenin (kitap ve yazı odası) tasviri yapılırken de alafrangalığa vurgu yapılır:

Odada ayna bulunmadığına dikkat ettiniz mi? Asıl alafrangada aynaları yatak odalarına, tuvalet odalarına hatta merdiven başlarına palto ve şemsiye filan bırakılan vestiyerlere vazeliyorlar. Salonlara ve böyle iş odalarına aynaya bedel münasip resimler talik ediyorlar. İşte buraya dahi dört büyük resim levhası konulmuş. Hem de ne manidar şeyler. Bakınız ilkbaharı tasvir eden kız ve uzaktan uzağa kendisine nazar-endâz-ı hayret olan delikanlılar çiçekler içinde. Mevsim-i sayfi tasvir eden şu gülbüz kadın ile önünde arkasında birer vaziyet-i mesâi-perverâne almış olan çocukların sepetleri, koltukları, kucakları, türlü meyveler ile dopdolu. Şurada gördüğünüz üç köylü karısıyla iki kartça köylü ambarlara mahsulat taşıyorlar ki fasl-ı harîfin hükmüdür. Na, işte dördüncü levha da gocuklara bürünmüş kadın, erkek ihtiyarların hâli de şitadır. Dört levha fusûl-ı erbaayı teşkil ediyorlar demektir. Şöminenin iki tarafına konulan heykeller nazarıdikkat ve ehemmiyetinizden tebâüd edecekler mi? Dikkatli bakınız alçıdan dökülmüş şeyler değildir. Bazı terkiyat ile balgamî mermer taklidi olarak dökürülmüş şeyler de değildir. Halis beyaz mermer üzerine el ile hakkolunmuş âsâr-ı üstâdânedendirler. Birisi cemal ve sevdâ müekkilesi Venüs’ü tasvir ediyor. Diğeri ise sanayi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi Minerva’dır. Böyle esatir-i evveline müteallik heyâkile râğbet bizim Osmanlılığımız âleminde henüz taammüm etmemiş olduğundan, şurada ne kadar alafranga bir yerde bulunduğumuzu bunlarla kıyas etmelisiniz. (Ahmet Midhat, 2018, s. 13).

Yazıhanede bulunan dört resim, dört mevsimi sembolize eder. Bu resimleri Saniha'nın babası Daniş Bey astırmıştır. Daniş Bey bu resimlerle kızına hayatın dört evresini anlatır. İlkbahar gençlik çağını sembolize ederken yaz insanın evlilik çağını, sonbahar hasat zamanını sembolize ederken kış da yaşlılık evresini sembolize eder.

Olayların merkezî karakteri olan Saniha güzelliği, eğitimi, kültürü, güzel tabiatı ve latifliğiyle ön plana çıkar. Babası Daniş Bey, kızının eğitimine çok önem verir.

Saniha çok iyi bir eğitim alır. Ayrıca Daniş Bey'in kızının sağlıklı büyüyebilmesi için Avrupa'dan Fratenberg adında bilgili ve kültürlü bir doktor getirtmesi de alafrangalık göstergesidir. Dr Fratenberg'in Saniha'nın yetişmesinde büyük rolü vardır. Saniha, pozitif ilimleri, Batı kültür ve sanatını ondan öğrenir. Romanda konağın alafrangalığına vurgu yapılsa da Daniş Bey de Saniha da olumsuz karakterler olarak okuyucu karşısına çıkmaz. Daniş Bey, zevk sahibi bir adamdır. Saniha da Avrupalı bir genç kız gibi tahsil ve terbiye görmüştür.

XIX. yüzyıl Türk romanında resim ve heykele ait unsurların kullanılışını görmek için dönemin eserleri üzerinde yoğunlaşmak, yazarlarının Batılılaşma ve modernleşme karşısındaki tavırlarlarını, “Doğu” ile “Batı” arasındaki tercihlerini incelemek gerekir. Ahmed Midhat Efendi, eserlerinin çoğunda Doğu- Batı sentezini başarabilmiş ideal kahramanlar yaratır. Bu eserde de bunu görmek mümkündür. Bu kahramanlardan biri de Feylesof Rasih'tir. Rasih, olumlu bir tip olarak esere yansır. “Râsih, Ahmed Efendi'nin evvelki romanlarında ortaya koyduğu, doğu ahlâkı ile mücehhez, batının kültürünü hazmetmiş tiplerinden biridir.” (Okay, 1989, s. 380). Rasih, oldukça iyi eğitilmiş, akıllı ve kültürlü bir gençtir. Yazar, bu romanda görüşlerini Rasih karakterine söyletir. Rasih, bu romanda yazarın temsilcisi, sözcüsü konumundadır. Yazarın romanda resim ve heykel sanatlarını bu yoğunlukta işleme sebeplerinden biri de mitoloji, resim ve heykel sanatları hakkındaki bilgilerini, görüşlerini okuyucuya öğretme gayretidir. Romanda Ahmed Midhat Efendi, Rasih'e bu heykellerin mitolojik maceralarını uzun uzun anlattırır. Bu heykeller, Rasih'in yani Ahmed Midhat Efendi'nin mitoloji bilgisini göstermesi bakımından da önemlidir. Yazar Rasih üzerinden resim sanatı hakkındaki görüşlerini, mitoloji bilgisini okuyucuya öğretir. “Tabii bu süreçte Ahmet Mithat Efendi, onun İslâmî bilgilere olan vukufunun zenginliğine de vurgu yapar. Rasih, Saniha'yla konuşurken mitoloji bilgisiyle İslâm tarihi ve şer'î hükümler konusundaki bilgilerini birleştirir.” (Nemutlu, 2018, s. 101). Ahmed Midhat, birçok romanında olduğu gibi bu romanında okuyucuya ansiklopedik bilgiler de verir:

Batılılaşma hareketleriyle birlikte bizim kültürümüz için yeni sayılan plastik sanatlardan resim ve heykel sanatına karşı ilgi zaman içerisinde artmış ve bunun için yurt dışına öğrenciler gönderilmiştir. İlk roman ve hikâyelerimizden itibaren gerek bu sanatlar gerekse müzik, eğitimin önemli bir parçası olarak görülmüş ve yazarlar bunlarla ilgili ansiklopedik bilgiler vermeyi kendilerine vazife addetmişlerdir. (Çağın, 2022, s. 7).

Rasih ile Saniha Hanım arasındaki sohbet, eserin merkezinde yer alır. Romanda asıl işlenen konu, yazıhanede karı kocanın şömine üzerinde duran Venüs ve Minerva heykellerinin kim tarafından getirildiğini konuşmasıyla başlar. Heykelleri getiren şahıs Seniha'nın yetişmesinde büyük emeği olan özel doktoru ve hocası Doktor Fratenberg'dir. Bu heykelleri Seniha'ya hediye etmiştir. Bu heykellerin ecnebi biri tarafından alınıp hediye edilmiş olması dikkate şayandır: “Sâniha'nın babasının güzel sanatların resim cihetine ilgi duyarak natürmort tabloları salona ve odalara yerleştirmesine rağmen Venüs ve Minerva heykellerini salona yerleştiren kişinin bir Avrupalı, doktor Fratenberg olması anlamlıdır.” (Çağın, 2022, s. 33). O dönem Osmanlı toplumunda heykel, put gibi uzak durulan bir varlıktır. Osmanlı, topluma henüz yeni yeni girmeye başlayan resim sanatını bile kabullenmeye henüz hazır değildir. Bu anlamda heykellerin ecnebi biri tarafından hediye edilmesi dönemin toplumsal gerçekliğiyle de örtüşmektedir. Yazar böylece dönemin gerçekliğini eserine yansıtmış olur.

Roman kahramanlarından tek olumsuz tip Tosun Bey'dir. Tosun Bey, zeki, şen, zevk ve sefa düşkünü, eğlenmeyi çok seven bir adamdır. Tüm arzusu, işi gücü eğlenmekten ibarettir. Küçük bir eğlence için bile büyük zahmetleri göze alır:

Evet Tosun Bey'in arzusu, emeli, işi gücü eğlenmekten ibaret idi. Küçük bir eğlence için büyük büyük zahmetleri göze aldırırdı. Mesela yirmi beş saniyede kocaman bir resim levhası vücuda getiren bir sanatkâr gelmiş de Beyoğlu'nda Concordia Tiyatrosu'nda icrâ-yı hüner eyliyor. Tosun Bey Aksaray'dan Beyoğlu'na gidip geceyi orada geçirmek için her zahmeti, her masrafı göze aldırarak mutlaka o hüner-veri görecekti. Ama Tosun Bey böyle temaşa ettiği şeyleri bir çift çam budağından temaşa etmez. Bir çift dide-i müdekkik ile temaşa eder. Gördüğü şeyleri hikâye ettiği zaman dahi herkesi ağzına baktırıp hayran eyler. (Ahmet Midhat, 2018, s. 76).

Yazar Şık Tosun vasıtasıyla dönemin kültür sanat hayatı hakkında da bilgi verir. Yazarın Şık Tosun diye anlattığı Tosun Bey, havaî, hovarda, çapkın bir adamdır. Bunun yanında gayet hoşsohbet, hem hanende hem sazende bir musiki ustası, emsali az bulunur bir piyanisttir. Sanattan çok iyi anlamaktadır:

Evli ve çoluk çocuk sahibi olduğu halde gönül eğlencelerini dışarda arayan bir hercaidir. Musikiye meraklıdır. Besteler, çalar ve söyler. İyi bir piyanisttir. Hasılı biz, Tosun Bey'in şahsında alafranga bir tipten çok, Hayyam'dan Nedim'e kadar şarkın hedonist tipinin biraz alafranga bulaşmış şeklini buluruz. Ahmed Midhat, onu ahlaki değerlere kulak asmaması bakımından materyalist olarak takdim etmiştir. (Okay, 1989, s. 381-382).

Romanda vaka, Saniha'nın Tosun Bey'le olan ilişkisi üzerine kurulmuştur. "Fakat kültürü olduğu kadar iffeti de sağlam Saniha, kocasının yardımıyla bu ilgiyi bertaraf eder." (Okay, 1989, s. 380). Arkadaşının eşiyle bir ilişki kurmayı hedefleyen Tosun amacına ulaşamaz. Rasih karısını Tosun'un ağına düşmekten kurtarır. Yazar böylece okuyucuya bir ders verme gayreti içindedir.

Yazarın bu eserde resim ve heykel sanatına yer verme sebeplerinden biri, okuyucuda bu sanatlara karşı ilgi uyandırmak, toplumun bu sanatlara uzak durmasının önüne geçmektir: "İslâmî esaslarda, Ahmed Midhat Efendi gibi dikkatli bir romancının, okuyucular üzerinde, resim san'atı hakkında müsbet ve telif edici bir rol oynamış olduğu muhakkaktır. (Okay, 1989, s. 347). Saniha ile kocasının resim bahsinde İslamiyet'te resmin günah olup olmadığını konuşması ve bunun açıklamasını yapması bunun en bariz örneğidir.

Sonuç olarak Ahmed Midhat'ın gerek teorik yazılarında gerekse edebî eserlerinde resim ve heykele yer verdiği görülür. Yazar resim sanatından önceleri sadece kahraman ortaya çıkarırken yararlanmış, eğitim unsuru olarak yer vermiş ama zamanla resim bilgisini aktaracak kadar bu ilişkiyi genişletmiş ve resim unsuru eserlerinde mahiyet değiştirerek işlevsel bir özellik kazanmıştır. Ahmed Midhat Efendi, hem işlevsel olarak romanlarında hem de okuru bilgilendirmek için ansiklopedist bir tavırla plastik sanatlara dikkat çeker. Sürekli yenilikler deneyen ve her öğrendiğini okuruyla paylaşmayı seven Ahmed Midhat Efendi'nin amaçlarından biri bu sanatlara karşı okurda ilgi uyandırmaktır. Bunda Avrupa seyahatlerinin, orada gezdiği müze ve sergilerin, ayrıca ufku genişleten Osman Hamdi Bey ve Madam Gülnar'ın etkisi olduğu muhakkaktır.

4.1.3. Samipaşazade Sezai

Tanzimat Dönemi sanatçılarından olan Samipaşazade Sezai Tanzimat devrinin ileri gelen isimlerinden, Osmanlı Devleti'nin ilk Maarif Nazırı Abdurrahman Sami Paşa'nın oğludur. Sanatçı normal okullara devam etmemiş, Babasının Taşkasap'taki konağında özel bir öğrenim görmüştür. Konaktaki eğitim yıllarında Farsça, Arapça, Fransızca, Almanca; daha sonra Londra'da görev yaptığı yıllarda İngilizce öğrenmiştir. 1901'de Paris'e gitmiş ve 1908'de Meşrutiyet'in ilanına kadar da orada kalmıştır.

Çok sayıda eseri olmayan yazar, tiyatro, roman, hikâye alanlarında eser vermiş, hatıra, makale ve seyahat yazıları yazmıştır. Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan yeni edebiyatın en önde gelen destekçilerinden biri olmuş ve Batı edebiyatına yönelmiştir. 1891'de hikâyelerini Türk edebiyatında Batılı anlamda ilk öykü kitabı olarak değerlendirilen “Küçük Şeyler” adlı altında toplamıştır. Hikâyecilik yönünün çok güçlü olduğu söylenebilir. Küçük, sıradan konu ve olayları, ruh çözümlemeleriyle, başarılı tasvirlerle işlemiştir. Hikâye ve romanlarındaki konularını her zaman yerli hayattan seçmiştir. Halkın içinden seçtiği kahramanlarını kendi dilleri, çevreleri ve günlük yaşamlarıyla birlikte yansıtmıştır. Hikâye ve romanlarında dönemine göre güçlü bir tekniğe sahiptir. Roman ve öykülerinde realizm akımının etkisini görmek mümkündür. Eserlerinde gözleme önem vermiştir. Betimlemelerde ağır bir dil, konuşma bölümlerinde ise sade ve doğal bir dil kullanmıştır.

Yazarın ilk romanı olan *Sergüzeşt* kendisine büyük bir ün sağlamıştır. Cariyelik ve kölelik siteminin eleştirildiği roman, onun en ünlü eseri olmuştur. *Sergüzeşt* Türk edebiyatında romantizmden gerçekçiliğe geçişin başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilir. Yazar *Sergüzeşt* romanında resim sanatına yer vermenin yanında ressam bir karaktere ayrıntılı olarak yer verir. Roman ilk olarak 1888 yılında yayımlanmıştır ve Recaizade Mahmud Ekrem'e ithaf edilmiştir. *Sergüzeşt*, Kafkasya'dan kaçırılan ve aslen Çerkez olan Dilber adlı esir bir kızın öyküsüdür. Esirciler tarafından Batum'dan İstanbul'a getirilen esir bir kızın başından geçenleri, duygu ve düşüncelerini anlatır. *Sergüzeşt*, esaret aleyhinde yazılmış tezli bir eserdir.

Roman Batum'dan İstanbul'a gelen bir vapurun Tophane'nin önüne yanaşmasıyla başlar. Dilber sekiz- dokuz yaşlarında bir kız çocuğudur. Çerkezler tarafından diğer esir kızlarla beraber İstanbul'a getirilir ve Hacı Ömer adında bir esirci tarafından satın alınır. Dilber, Hacı Ömer adında bir esircinin eline düşmüştür. Dilber eserde şöyle tasvir edilir:

Üçüncüsü tahminen sekiz dokuz yaşlarında küçük esirdi; saçlarıyla kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak omuzlarına oranla beli inceikti, hele o siyah gözlerindeki zekâ parıltısı sonsuz bir güzellik gösterirdi. Uyumlu hatları usta bir ressam eliyle çizilmiş fakat rengi verilmemiş bir resimdi. Zira küçücük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve geçirdiği zorlu yolculuktan dolayı rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daireyle çevrilmiş, yüzünde kafese konulmuş bir kuşun ara sıra göğe bakışını andıran gizli bir hüznün ve keder görünüyordu. Bu küçük kızın üzerinde dar ve baştan aşağı ilikli bir Çerkez paltosu, başında küçük, eski bir kalpağı vardı. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 2).

Dilber esircinin evine gelişinden birkaç hafta sonra Sabık Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin haremine sıkı bir pazarlık sonucu kırk adet Osmanlı lirası karşılığında satılır. Bu ilk girdiği evde mal müdürünün karısı da Taravet adındaki Arap cariye de Dilber'e iyi davranmaz. Dilber, onlar tarafından sürekli eziyet görür, zulme uğrar. Her küçük kusurunda hanımından, Taravet'ten tokat yer. Dilber, bu konakta çektiği zulme dayanamayarak bir gece konaktan kaçır. Sokakta bayılır. Gözünü açtığında kendini şefkatli, yaşlı bir kadının yatağında bulur. Kadın, Dilber'i kurtarmaya karar verir ama sahibi onu satmaz. Bir süre sonra Mustafa Efendi devlet dairesinde iş bulup Erzurum vilayetine bağlı bir kazaya kaymakam olarak atanınca paraya ihtiyaç duyarlar. Bunun neticesinde de Dilber'i bir esirciye satmaya karar verirler. Dilber, satıldığı esirciye ait Edirnekapısı civarındaki kasvetli konakta Kafkasya'dan getirilmiş başka kızlarla beraber kalır.

Dilber'in korkudan uyuyamadığı bir gecenin sabahında Diber'in yeni müşterileri gelir. Esirci, Dilber'in ud çalmaktaki maharetinden, okuma-yazma bildiğinden bahsederek Dilber'i yüz elli liraya satar. Böylece Dilber, on beş yaşındayken Mısırlı zengin Asaf Paşa'nın konağına satılır. Bu yeni konakta evin hanımı medeni bir terbiye almış olması münasebetiyle Dilber'e her zaman iyilik ve incelikle davranır da halayıklar hakkında mensup olduğu Mısır ailelerinden kendisine geçen derin bir küçümseyici ve hor görücü bakış Dilber'in gözünden kaçmaz. Mısır aileleri arasında yaygın olan bedbaht esirleri hor görme duygusu evin hanımı Zehra Hanım'da da vardır. Dilber yine de bu evde mutludur. Evin hizmetine bakar, Fransızca öğrenir, kitap okur ve kuşuyla ilgilenir.

Dilber, bu yeni konakta Asaf Paşa'nın oğlu ressam Celal Bey'le tanışır. Celal Bey, köşkte iyi bakılan ve güzel bir genç kız olan Dilber'i bir ressam hassasiyetiyle süzer ve tablolarına model yapar. Celal Bey türlü kıyafetlere soktuğu Dilber'in resmini yapmaktan hoşlanır. Dilber'in siyah gözleri, güzel çehresi, uçuk rengi ve üzgün bakışı hüznün verici bir tabloya model olabilecek nitelikte görünür Celal Bey'e. Dilber, Celal Bey'in adeta oyuncağı olmuştur:

Özellikle Celal Bey'in, her türlü geçici hevesine uyan bu ressamın, her saat değişen birtakım çocukça arzularına, eğlencelerine vasıta olmak insanlık haysiyetini yaralardı. Bu küçük, kederli mahlûk, genç ve beğenilen, yüce ve bahtiyar olan bu beyin bir "oyuncağı" idi. Bazı günler, oyuncağını Eski Mısır kıyafetine sokar, başını çiçeklerle donatır, bir odaya kor, odanın denize bakan tarafındaki penceresini açarak Marmara'nın sonunda mavi, pembe birtakım sisler içinde batan güneşin odanın içine yansıyan ruh okşayıcı renkleriyle parıldayan

Dilber'in resmini yapardı. Dilber, her türlü etkiye karşı kapalı olan bu "Romen" heykelinin karşısında saatlerce oturarak, ikide birde, "Yerinden kımıldanma!", "Çiçekleri dağıtma!", ara sıra da sanatçıların yüce mesailerinde karşılaştığı zorlukların verdiği zalim bir hiddetle, "Nefes alma!" tehditlerine uğradıkça, sarayının en münzevi bir köşesinde yalnız başına sıkılan bir kraliçe gibi başını sallayarak "Of... Yarabbi!" derdi. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 32).

Dilber vücutça gördüğü rahat ve huzurun etkisi ile haftalar, aylar geçtikçe güzelleşir. Boyu uzamakta ve çehresinin rengi güzellik ve tazelik kazanmaktadır. Dilber bir gün öğle üzeri yalnızlık köşesi olan biricik sığınağına yani bahçenin kameriyesine çekilir. Güzellikten anlayan bir özen ile Celal Bey'in odasında görerek pek beğendiği bir tabloyu taklit ederek başını çiçeklerle donatıp yavaş yavaş şarkı söyler. Bu esnada durmadan Dilber'i yani oyncağını arayan Celal Bey evde onu bulamayınca bahçeye çıkar ve Diber'i görür. Dilber'in yanına gidip başındaki çiçeklerle yapılmış tacına kahkahalarla güler. "Haydi kalk Kleopatra!" diyerek onu yanına çağırır. İskender, esiri Zavallı Kleopatra'yı zorla çekerek evin önündeki taşlığa götürür. Dilenci bir kızın acıklı resmini yapmak amacıyla ona birçok yerleri yamalı, yırtılmış, göğsüne, kollarına tesadüf edecek tarafları parçalanmış bir entari giydirmek ister ama Dilber iki eliyle yakasını sıkı sıkıya tutarak bu entariyi giymek istemez. Celal Bey, ellerini Dilber'in omuzlarına koyarak elbiseyi zorla giydirir. Kendisi de karşısına geçerek bir dilenci kızın acıklı resmini yapmaya başlar. Celal, Dilber'in resmini yapar ama Dilber, gayet sessiz, gayet yavaş bir hal ile ağlamaya başlar:

Ağlamak... Başarı! Resme model olarak alınan bir dilenci kızının ağlamasının ressamın fırçasından dökülen boyalar kadar sanat eserinin başarı kazanmasında payı vardı. Bu kollar... İlkbaharın huzurlu bir sabahında cam mavisi göğe karşı seherin gül rengi kapılarını aralayan birer ışık sütununu andıran bu kollar... Aşağıya doğru meyli belli olur olmaz surette yuvarlakça omuzlar... Üzerinden geçen asırların darbelerinden kurtularak olanca letafeti ve tazeliğiyle bir sanat harikası sunan Yunan'ın mermerden heykellerinde görülebilen bu göğüs... Hayret! İnsanın ve özellikle genç kızların şekil ve sima olarak en çok değişim geçirdiği on beş ila on yedi yaşı arasında geçen iki senelik rahat bir yaşamın etkisiyle güzelliğin ruhani yüceliğinin bu kadar iktidar ve imtiyaz kazanacağı nerden bilinecekti? Bu büyük ressam, fırçasını bir tarafa bırakarak, oturduğu yerde kolunu dizine ve parmaklarını saçlarının içine sokup, başını koluna dayayarak karşısında pek sessiz ağlayan perişan kıyafetli dilenci kızına güzelliğe aşina olan gözlerini dikmiş, hayretle bakıyordu. Bir dakika... Üç dakika... Altı dakika... Hâlâ ağlıyordu. (Samipaşazade Sezai, 2020,s. 34-35).

Celal Bey, bu esir kızın yaşadığı acıları anlayarak Dilber'den özür diler. İnsanlığın terk ettiği bu zavallı kızın bütün yaşama süreci Celal Bey'in gözünün önüne gelince Celal Bey çok üzülür. Dilber kendi halinde kalıp da elbisesini giyerek dışarı çıktığı zaman, o gözyaşları Celal Bey'in, yani her türlü üzüntüye karşı kapalı olan o

dayanıklılık heykelinin, bütün iç dünyasını sükûnet bulması imkânsız bir karışıklık içinde bırakır. Sevda ateşi onun zihninde ilk ışığını yakmaya başlar. Biraz düşündükten sonra kendi kendine “Bu oyuncak bana niçin bu kadar dokundu?” diyerek kendini sorgular. Duygusal bir çatışma yaşar, bu duygusal çatışmanın etkisiyle bir iki günü düşünmekle, birkaç geceyi uykusuzlukla geçirir. Başlangıçta sadece bir oyuncak olarak nitelediği Dilber’in hisli bir anında ağlamasıyla Celal Bey’de kıza karşı bir ilgi uyanır. Bu ilgi zamanla aşk halini alır. Dilber artık oyuncak değildir. Yazarın bir Roma heykeli olarak nitelediği Celal Bey için Dilber artık bir Jülyet’tir. “Kleopatra”, “Jülyet”e dönüşmüştür: “Daha önceki sayfalarda masum, hassas, ezilmiş bir çocuk olarak görülen Dilber, Asaf Paşa’nın köşkünde ressam Celal Bey’de derin hayranlık, aşk duyguları uyandıran bir genç kız hüviyetine bürünür. Sami Paşazade Sezai bu kısımda Dilber’i daha ziyade Celal Bey ve diğer şahıslarla olan münasebeti bakımından ele alır.” (Kaplan, 2019, s. 370). Celal Bey, Dilber’e âşık olmuştur. Bir gece gizlice odasına girer ve Dilber’i uyurken görür. Dilber’in elinde bir fotoğraf vardır. Fotoğrafta kendi resmini görünce Dilber’in de onu sevdiğini anlar.

Bir akşamüzeri tüm aile Asaf Paşa’nın yeğenleri olan iki genç hanım da davetli olduğu halde ailece akşam yemeği yemektedirler. Yalnız kızları Tesliye, hafif bir nezlesi olduğu için bahçeye inmemiştir. Yemek sırasında Tesliye’nin gayet gözde, gayet zengin bir paşa ile evliliğinden söz edilir. Celal’in annesi Zehra Hanım kızının yapacağı bu evlilikten dolayı çok mutludur. Çünkü Zehra Hanım, gelecek hırısı, üstünlük arzusu ve gösteriş sevdası olan bir kadındır. Gençlik devresinin en parlak bir zamanında bulunan, büyükçe bir servetle en yüksek hüneri kendisinde toplayan oğlu için de bütün İstanbul’un ikbal ve asaletinden söz açtığı en büyük bir ailenin kızını düşünür. Şakacı karakterine ve neşeli mizacına aykırı olarak üç dört dakikadan beri önündeki yemeğini unutmuş bir halde düşünen oğlunu inceleyerek Celal’i dalıp gittiği düşüncelerden uyandırır. Kız kardeşini tebrik edip etmediğini sorar. Nitekim kız kardeşi mutlu bir evliliğe başlamak üzeredir. Annesine göre iyi bir evlilik için gerekli olan soyluluk ve ikbaldir. Biri toplumun en yüksek tabakasında, diğeri toplumun en aşağı tabakasında terbiye görmüş iki kişinin iyi bir evlilik yapması mümkün değildir. Soylu bir insanla fakirliğin ilgisizlikle büyüttüğü bir kişi layık olamaz. Bunun üzerine Celal ve annesi arasında bir tartışma başlar. Celal’e göre iyi

bir evlilik için gerekli olan şeyler güzellik ve namusluluktur. Sevgi de çoğu zaman bunların peşine takılır. Annesine şöyle cevap verir:

Yıldızlar karanlık içinde parladığı gibi fakirlik ve sefalet içinde de saflık ve yücelikle parlayan ruhlar yok mudur? Bir kalp, sevmek için mutlak servete ve asalete mi muhtaçtır? Bence en hakiki ikbal, ruhun görüldüğü iki güzel göz; en büyük servet, kalbin hissini gösteren gül rengine dudaklardan akseden tebessümdür. Güzellikten büyük asalet, temiz kalpten büyük bir servet mi olur?

Zehra Hanım sofrada bulunanlara doğru dönerek:

Ben asilzadelerin ressam, şair olmalarını hiç istemem. Halk içinde imtiyazlı olan mevkilerini, haysiyetlerini düşürecek birtakım esassız fikirlerler ediniyorlar. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 40-41).

Eserin tezi, esirlerin de saygıya ve yüceltmeye değer insanlar olduğudur. Yazar bu tezi Celal Bey'e söyler. Celal Bey'in esirleri insan yerine koyması, mensup olduğu sosyal tabakada dehşet uyandırır. Celal Bey, mensup olduğu sosyal tabakadan fikirleri ve esirlere davranışlarıyla ayrılır. O, gerçek asaletin para ve mevkide değil, insanın bizzat kendisinde olduğuna kanidir. Celal Bey, fikirleriyle sadece Diber'i değil, Dilber gibi ezilen insanları da savunmuş olur. Celal'in esirleri böyle kendisinden geçecek bir halde savunması annesi Zehra Hanım'ı hasta yatağına düşecek kadar rahatsız eder. Zehra Hanım'da Batı'nın verdiği bir gösteriş ve asalet sevdası, hırs ve emelin doğurduğu bir ikbal ve servet düşkünlüğü vardır. Annesi oğlunun bu tavırlarından şüphelenir ve sırrını keşfetmek ister. Konak halkı esir, fakir ve zavallı insanları ezen bir sosyal tabakanın temsilcileridir.

Akşam olunca herkes yatak odalarına çekilir. Celal Bey uyuyamaz, yataktan kalkıp bahçeye inmeye karar verir. Yavaş yavaş merdivenlerden aşağı inince alt katta Dilber'in hüznü bir biçimde düşündüğünü görür. Korku ve çekingenlikle yanına yaklaşır. Dilber de hiç uyumamıştır. Celal Bey Dilber'le konuşmaya başlar. Onun konuşmasından, ruhun kendisine verdiği sırları ifşa etmeye alışık olan gözlerinden Dilber'in sevgisini anlar ve ona sevgisini itiraf eder. Sabah çıktıkları kır gezintisinden geç dönünce annesi Zehra Hanım oğlu ile Dilber'in ilişkisinden şüphelenir. Durumu kocasına da açar. Nihayetinde Dilber'in evden çıkarılmasına karar verir. Celal Bey evde yokken onu bir esirciye satar.

Dilber ile ilişkisi Celal'i daha duygusal, daha dalgın yapmıştır. Ertesi akşam yemekten sonra toplandıkları odada Asaf Paşa'nın yeğenlerinden bir hanım meşhur Faust operasını çalmaktadır. Bu ahenk, bu müzik yanı başındaki iskemlede oturarak bir takım sonsuz duygular içinde kendinden geçmiş gibi görünen Celal Bey'in

ruhuna dokunduğu için Celal Bey, kendinden geçmiş bir halde oturmaktadır. Celal Bey'in bu hâli kızların gülümsemelerine sebep olur. Piyano biter bitmez gençlik neşesiyle dolu olan bu hanımlar, anlamlı tebessümlerle Celal Bey'in kolundan çekerek şöyle söylerler:

—Çoktan beri bir resminizi, yeni bir eserinizi göremedik. Niçin?

—Ben de bilmem. Bugünlerde hiç çalışmıyorum.

İclal Hanım, hassas gönüller için neşe ve letafeti daima tehlikeli olan tebessümlerine devam ederek:

—Zannederim yapmaktan ise yapılmış, canlı bir resme meftunsunuz.

Bu söz odadakilerin kahkahaları içinde cevapsız kaldı. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 53).

Celal, Dilber'in bir esir olduğunun, ailesinin onunla evlenmesine rıza göstermeyeceğinin farkındadır. Asaleti zenginlik ve sosyal mevkide değil, güzellik ve kalp saflığında arayan Celal Bey, Dilber ile evlenmek istese de annesi ve babasının bu arzuya şiddetle karşı koyacaklarını bilir. Evlilik üzerine düşünmeye başlar. Eğer sevdiği kız bir esir olmasa evlenme gibi tamamıyla kendi şahsına ait saydığı bir hakkı, her türlü zalim saldırılara karşı koruyup savunacaktır. Ancak içinde bulunduğu bu durumu hatırlayarak şiddetli bir ızdırap çeker. Gençlerin arzularının zıddına, büyüklerinin seçip uygun bulmasıyla evliliğin haksızlığını, kötülüğünü göstermek için bir tablo yapmayı düşünür. Yapacağı tabloyu şöyle tasarlar:

Bir gelin odası resmederek, güzel sanatların bütün servet ve hünerini sarf ettiği süslü bir köşesinde, asalet ve servet için evlenmiş bir genç kızın ruhsal ıstırabını, o güzel gözlerinin bakışında, etrafındaki incecik çizgilerinde, ilk defa olarak görüp de beğenmediği kocası hakkındaki nefretini, o dakikada biraz aşağıya meyilli dudaklarının kenarlarında, ağzının gayet küçük açıklığından görünen beyaz dişlerinde, kollarını birbirine kavuşturarak kederle düşünmenin getirdiği halde göstermek istiyordu. O hazin güzelliğe karşı kocasının sakın ve çaresizce önüne bakarak düşündüğünü, istediği renkleri kullanarak, istediği çizgileri çekerek resmetmeyi başarır, insanlığın şanına layık ve bilhassa kendi sevdâ ve emeline uygun olmayan birçok fikir ve iddiaya karşı somut bir zafer cevabı olarak müzede, halkın gözleri önüne asarak sergileyecekti. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 56-57).

Celal Bey, toplumun evlilik hakkındaki fikirlerini yanlış bulsa da topluma tepkisini sadece sanatıyla verebilir. Bu anlamda pasif bir tutum sergiler. Celal Bey, tasarladığı tablosunu yapmak için konağın en üst kattaki odasına çıkar. Odasında resimler, büstler ve boya takımları bulunmaktadır. Celal Bey'in odası şöyle tasvir edilir:

Celal Bey annesiyle babasını gördükten sonra çalışmak için en üst kattaki odasına çıkıyordu. Annesini rengi biraz uçuk, konuşmasını, tavrını her zamankinden farklı

olarak durgun bir halde görmesiyle bunu iki gün evvelki rahatsızlığına ve kadınlarda şiddetle hüküm süren sinir buhranının günlerce bıraktığı yorgunluğa vererek endişesini yatıştırıp resim yapmaya tahsis ettiği odasının gayet koyu renkte perdelerle örtülü pencerelerinin başında, sanat üstatlarının ilhama açılan bile alınlarını gösteren yarım heykelleri, duvarlarında tamamlanmamış bazı resimleri, ortada odanın her tarafına hafif olmakla beraber pek de hoş olmayan kokusunu yayan boya takımları, diğer bir tabirle bütün bu hayal araç gereçleri arasında, yarım saat kadar gezerek zihninde hazırladığı eserine başlamak için mevzuunun en gizliköşelerini, en karanlık taraflarını, en zorlu kısımlarını hünerli hayalinde canlandırmakla uğraşıyordu. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 57).

Celal Bey, vücudunda hafif bir titreme, gözlerinde sevda sızıntısı denilecek bir iki damla yaş olduğu halde çalışmaya başlar. Yalnız bu çalışmasında ruhuna kuvvet vermek için o güzel Kafkasyalı'nın gönlüne huzur veren güzel yüzünü görmek ister. Âşığının zihnini sevda düşünceleri ve yüce anlamlar içinde bırakan gözlerine, binlerce parlak fikir ilham eden gülümsemesine ihtiyacı vardır. Çünkü Celal Bey'e göre Dilber'in gülümsemesi hayatın en acı, en karanlık taraflarını aydınlatmak için ilahî bir ışıktır. Bu düşünceler içinde çalışmaya devam eder. Yazar bu esnada güzel sanatlar hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade eder:“Çalışıyor!.. Yüksek sanatlarla meşgul olabilmek için inziva lazım. Zira o esnada ruh, heyecan halindedir. Huzur ve sükûnet lazım. Zira o halde derinden derine konuşan kalbi dinlemek ihtiyacı var.” (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 58). Yazar böylece sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Celal Bey, o esnada odasına giren ve evdeki cariyelerden biri olan Çaresaz'a Dilber'in nerede olduğunu sorar. Çaresaz'dan Dilber'in satıldığını öğrenir. Bu cevap bu gencin yıldırım sürat ve dehşetiyle bütün sinir sistemini bozar, dişleri kilitlenerek sinirli mizacının beynine çıkardığı kanın çokluğundan, devrilmiş bir heykel gibi dimdik yere düşer. Celal Bey, Dilber'in satıldığını öğrendikten sonra ruhi bir buhran geçirir. Ertesi gün hazırlanarak onu aramaya dışarı çıkar. Onu aradığı esnada bir ses duyar. Gittikçe yaklaşmakta olan bu sesin sahibi, gündüzleri oradaki tarlalarda çalışan bir ameledir. Bir türkü söylemektedir. Toplumun üzücü hesaplarından, ölçüp biçmelerinden ve kendisine mensup olanları esir eden batıl inanç ve âdetlerinden uzak olarak ilkel halde kalmış bu adamın bahtiyarlığına özenir, yavaş yavaş yanına yaklaşır. Amele ile Celal Bey sohbet ederler. Üç gün önce tarladaki tek mezarlıkta genç bir kızın ağladığını anlatır. Celal Bey bunun Dilber olduğunu anlar. Nereye gittiğini sorsa da amele bilmediğini söyler.

Dilber gittikten sonra yalnız ve mustarip kalan Celal Bey'in kırdaki konduğu amele, bulunduğu tabii dekor içinde, türküsü, sosyal hayatı ve inancı ile bir küçük hikâyeye teşkil edecek kadar geniş ve güzel bir şekilde tasvir edilmiştir. Burada da tipleri kontrast metoduna göre yan yana getiren yazar, ameleyle kendi sınıfı adına konuşturur. Fakir fakat mesut amele, zengin fakat bedbaht zenginlere acır ve onların esirleri ağlatmalarını kendine has bir dille kınar. (Kaplan, 2019, s. 373).

Amele, onların iskeleye doğru gittiğini, ama nereye gittiklerini bilmediğini söyler, "Ne bilirim, ne de bulabilirim. Sana da Allahısmarladık." diyerek Celal Bey'in yanından uzaklaşır, yine türküsünü söylemeye devam eder. Celal Bey, Dilber'i bulamadığı için çok üzgündür. Çünkü artık ilhamını kaybetmiştir:

Kendi yüksek ressamlık zevkiyle sonsuz letafetlerini keşfettiği o güzel vücut kim bilir hangi murdar vahşinin kucığına düşecek!..

Hepsi pekâlâ! Fakat bir aynadan yansıyan şafak gibi o ruhunu gösteren parlak gözleri nasıl unutmalı! Sevinci bir sabaha benzeyen tebessümünü, saadet gecesinde doğmuş bir çift yıldız olan o gözlerini kaybettikten sonra doğuşlarda, yıldızlarda bir letafet, bir lezzet hayal edemiyordu. Kendisine onsuz yer, gök, bütün kâinat boş, manasız ve hatta ışıksız görünüyordu. Mademki o güzellik âleminden, kendi dünyasından, havasından sürgün edilmişti, artık hayata devam etmeye bir lüzum görmüyordu. Yüce sanatının modeli de kaybolmuştu. Zira o gözlerin ilham ettiği bitip tükenmez sevda sırlarını bundan sonra kendine kim söyleyecek? O tebessümde gizlenen sonsuzluk manasını nereden anlayacak? Yaradılış güzelliklerinin en parlak sayfası olarak gördüğü o yüzün renklerini, hatlarındaki mükemmelliği başka ne tarafta bulacak?.. Etrafta en lüzumsuz şey olarak hayatını buluyordu. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 67).

Celal Bey üzüntüden şiddetli bir beyin iltihabı geçirir. Dilber ise Mısır'a satılır. Dilber, Mısır'da zamanın ve talihin yardımıyla zengin olan bir tüccarın Elhamra Sarayını takliden yaptırdığı bir sarayda, içinde Celal Bey'in aşkını gizleyerek, mahzun mahzun dolaşmaktadır:

Mısır'da, talihin ve zamanın müsaadesiyle fevkalade servet kazanan bir tacirin, Elhamra Sarayı'na benzeterek, güzel sanatların en yüksek derecesini bile hafife alarak gülecek surette bahsettiği neşe ve güzelliğine doyulmayan Arap mimarisinin güzellik saltanatını, her türlü nokta ve nakışlarıyla ve en yüce anlamıyla ifade eder tarzda inşa ettirdiği bir evin, baş tarafında abanoz üzerine çiçekler oyulmuş alçak bir keyif tahtı, köşelerinde Arap mimari tekniğinin latif ve sağlam temelleri sayılabilecek somaki direkler, kırmızı ile açık mavi zemin üstüne som yıldız işlenmiş duvarlarla tavanlarının kenarında, Afrika bahçeleri ile Nil'e övgüler içeren şiirlerle süslü bir salonu, o gece Bin Bir Gece hikâyesinin perilere ait kısmını gerçek dünyaya aktarır bir halde çalgıcılar ve dansözlerle dopdoluydu. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 73).

Mısır'da satıldığı yerde kendisi gibi birçok esir kız bulunmaktadır. Bu kızlar, hepsi bir renkte beyaz atlaslar giymiş, tabii olarak bıraktıkları uzun saçları, oturduklarında küçük şiltelerin üzerine dökülmüş olan Kafkasya'nın güzel kızları, ruhu okşayan

ahenkleri ve gökteki melekleri yere indirecek ulviyetleri ile peri kızlarına benzemektedirler. Saraydaki yüksek direklerin altında bağdaş kurarak keman, ud, kanun gibi müzik aletleriyle çalıp söylerler. Bazıları da beyaz göğüslerini açığa çıkaran açık yakalarıyla dans etmektedir. Dilber, bu kızlar arasında hüznü bir şekilde ud çalmaktadır.

Bu sarayda yaşayan zengin tüccarın haremağalarından biri de Cevher Ağa'dır. Cevher, iyi kalpli, Sudanlı bir zenci köledir. Dilber, güzelliğinin saflığı ve ruhu okşayıcılığı ile Cevher Ağa'nın dikkatini çeker. Onun hüznünün nedenini anlamak ister. Dilber, Cevher'e başından geçenleri anlatır. Ve böylece yakınlık kurarlar. Tüccar, bir kadın vasıtasıyla Dilber'le birlikte olmayı teklif eder. Dilber bunu kesin bir dille reddedince karanlık bir odaya hapsedilir. Cevher, Dilber'e karşı içten bir ilgi duyar ve tüccara kendini teslim etmediğinden dolayı hapsedilen Dilber'i canı pahasına kurtarmaya çalışır. Cevher bir gece Dilber'i hapsediği odanın penceresine merdiven dayayarak yere indirmeyi başarır da kendisi düşerek ölür.

Dilber kurtulduktan sonra nereye gideceğini düşünür. Nil kıyısında gece yarısı tek başına kalmıştır. Cevher ona İstanbul için vapur bileti de almıştır. İstanbul'a Celal Bey'in yanına gitmek istese de yüzüne kapanan kapıların bir daha açılmayacağını düşünerek kendini Nil Nehri'ne atarak özgürlüğüne kavuşur. Roman, eserin ana fikri olan şu cümleyle sona erer: "Acaba Nil'in bu dehşetli, bu ölümcül girdap ve selleri bu zavallı Dilber'i, bu bedbaht esiri nereye götürüyor?Hürriyetine..." (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 86). Dilber ancak ölümle beraber özgürlüğüne kavuşur.

Yazarın romanın yeniden yayımlanışı dolayısıyla 1924 yılında yazdığı ön sözde belirttiği gibi, *Sergüzeşt*, esaret aleyhinde bir eserdir. Dilber, roman boyunca kaderin sürüklediği, masum, zavallı bir esir hüviyetini taşır. Karşısına da genelde ezen, kötü, zalim, anlayışsız insanlar çıkar. Bu insanlar, romanın bütünü içinde, Dilber'e tezat teşkil ederler. Esir, fakir ve zavallı insanları ezen bir sosyal tabakanın temsilcileridir. Bu güzel Çerkez kızı ağır işlere koşulmuş, çok büyük acılar çekmiş, kırbaçlanmış, işkence görmüş, birkaç kez satılmış, kaderi onu Mısır'a sürüklemiş, sonunda kendini Nil Nehri'nin sularına bırakarak intihar etmiştir. "Kendisini Nil'in sularına bırakan Dilber, boş bir dünyanın içinde dalgaların sürüklediği bir cesetten ibarettir. Yazar romanını 'hürriyet' kelimesi ile bitirir, ama bu kelime acı, ironik bir mâna taşır. Onun ölümden farkı yoktur." (Kaplan, 2019, s. 376). Dilber için hürriyet sadece ölümle mümkün olur.

Romanda resim sanatına yer verilmesinin yanında ressam bir karakter olan Celal Bey'e yer verilir. Celal Bey, Dilber'den sonra romanın ikinci mühim kahramanıdır. "Romanın esas kahramanlarının ressam veya şair ruhlu oluşları, daha sonra Halid Ziya'nın Mai ve Siyah romanında olduğu gibi, Sergüzeşt'in muhtevası ile beraber, üslûbuna da sanatkârâne bir hüviyet kazandırmıştır." (Kaplan, 2019, s. 376). Asaf Paşa'nın oğlu olan Celal Bey, refah içinde büyümüş, Paris'te Gerome'un yanında resim tahsil etmiş, başarılı bir sanatkâr ve iyi huylu bir gençtir. Oldukça iyi eğitilmiş ve kültürlüdür. Yirmi üç yaşlarında sıhhatli, neşeli bir delikanlıdır. Hayatı yirmi üç yıldır hiçbir kederle zehirlenmemiştir. Şakacı bir karakteri ve neşeli bir mizacı vardır. Gençliğinin en parlak döneminde olduğu halde, kalbinden aşk ve gönül bağlılığına bir yatkınlık, bir eğilim hissetmeyen ve sanatından başka bir güzel sevmediğini daima söyleyen bir gençtir. Yazar onu her türlü tesir ve duygudan uzak olan bir Roma heykeline benzetir. Yazar romanda Celal Bey'in portresini de çizmektedir. Celal Bey, eserde şöyle tanıtılır:

Kendi şişmanca. Büyük ela gözleriyle, kanlı canlı yapısının azim ve metanetini gösteren geniş çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırırdı. Mükemmel bir sıhhatle hayatın daima iltifatını gördüğünden, neşeli, şen bir tabiata sahip, üzerinden geçen memleketlerde çiçekleri açan bahar gibi geçtiği gönüllerde muhabbet uyandıran gençliğinin en parlak bir coşku devrinde bulunduğu halde, kalbinde aşk ve alakaya bir kabiliyet, bir yakınlık hissetmez ve yüce sanatından başka bir güzel sevmediğini daima bir gurur ve ara sıra gizli bir ümitsizlikle itiraf ederdi. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 28).

Yazar, Celal Bey'e oldukça geniş yer verir. Onu öncelikle deniz kıyısındaki muhteşem evlerinin balkonunda, akşam vakti bir koltukta sigarasını içerek denizi seyredirken beş- altı yıl kaldığı Paris hatıralarına dalmış olarak gösterir. Celal Bey, bir akşam vakti Paris'teki öğrenimi sırasında geçirdiği yılları, neşeli anılarını, yine Paris'te iken içinde bulunduğu uygarlık mahşerinin bazı gizli köşelerinde bir güzel tebessümü, bir tatlı bakışı duygulanmaksızın düşünür. Yazar bu bölümde Celal'in ressamlığı hakkında bilgiler verir:

Ressamlık sanatındaki fevkalade yeteneği, medeniyetin mucizevi eğitimi sayesinde namzet olduğu üstün mevkie ulaşmış Boğaziçi'nin bir sevda hüznü içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları, kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünen iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü olan kayığın arkasında bir haremağası resmederek Salon'a takdim etmişti.

Oradaki seçici heyet Gerome'un bu hünerli öğrencisini takdir ederek yalnız Boğaziçi'nin maviliğinin, semadan başak demetleri gibi dökülen ışığın yoğunluk ve parlaklığının abartılı resmedildiğini eleştirdikleri zaman bir mektup yazarak,

dikkatle bakılırsa insan aklının çok üstünde uçuşan ulvi mahlûklar gözle görülecek kadar şeffaf olan nurlu bir semanın huzuru altındaki Doğu'nun aydınlık bir gününde hiçbir rengi abartmanın mümkün olmayacağını anlatarak kıymetli eserini Salon'a kabul ettirmek bahtiyarlığını kazanmıştı. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 27-28).

Romanda Celâl Bey'in ressamlığı üzerinde oldukça geniş bir şekilde durulmuştur. Celal Bey, Paris'te ressam atölyesinde çalışmış, bir tablosunu jüriye kabul ettirerek Fransa hükümetinin koruması altındaki resmi sanat sergisi olan Salon de Paris'te teşhir ettirmek şerefine sahip olmuştur. "Sami Paşazade Sezai Bey'in Sergüzeşt romanındaki karakter Celal Bey, Paris'te resim eğitimi almış ve oryantalist tarzdaki tablosu, Salon'a kabul edilmiştir. Yazarlarımızın Batı'daki sanat olaylarını takip ettikleri ve bu bakışlarını romanlarında oluşturdukları karakterlerle gündeme getirdiklerine böylelikle tanık oluruz." (Çolak, 2017, s. 95). Celal Bey'in yanında eğitim aldığı Gerome, eserin yazıldığı dönemdeki en meşhur ressamlardan biridir.

Gerome, 1824-1904 yılları arasında yaşamış Fransız ressam ve heykeltıraştır. Jean-Leon Gerome, XIX. yüzyıl ikinci yarısının en tanınmış sanatçıları arasında yer alır. Oryantalizm akımının önde gelen sanatçılarından. Tarihsel ve oryantalist stilde resimler yapmıştır. Oryantalizm Doğu toplumlarının, kültürlerinin, dillerinin ve halklarının incelendiği Batı kökenli araştırma alanlarının tümüne verilen isimdir. Sanat tarihi, edebiyatı ve kültürel çalışmalarda, oryantalizm, Doğu dünyasındaki yönlerin taklidi veya tasviridir. Bu tasvirler genellikle Batılı yazarlar, tasarımcılar ve sanatçılar tarafından yapılır. Gerome Türk Resim Tarihi açısından da önemli bir yere sahip olmuştur. Çünkü XIX. yüzyıl sanat ortamına yön veren önemli Türk ressamları Gerome'un öğrencileri olmuş ya da onun sanatından etkilenmişlerdir:

Gerome, Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yaklaşık 40 yıl hocalık yapmış ve bu süreçte içinde dünyanın çeşitli yerlerinden gelen 2 bin dolayında ressamı eğitmiştir. Bunlardan Fransız Albert Aublet (1851-1939) ve Jean Lecomte du Nouy (1842-1929), Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa, Cemal Bey ile Theodore Ralli (1852-1909), Rus Vassili Petroviç Verestsçağın (1835-1903) ve ABD'Li Arthur Frederick Bridgman gibi pek çok sanatçı oryantalist konularda çalışmışlardır. (İnankur, 1997, s. 672).

Eserde Celal de Gerome'un öğrencisidir. Paris'te Jüri'ye kabul ettirerek sergilettiği resmi romanda "Boğaziçi'nin bir sevda hüznü içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları, kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünen iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü olan kayığın arkasında bir haremağası" (Samipaşazade Sezai, 2020, 27). resmi olarak tanıtılır. Ve

bu eser de tıpkı Gerom'un eserleri gibi oryantalist tarzda yapılmıştır. Eserde Gerome ile Celal Bey'in benzerliği sadece ortak resim anlayışlarından kaynaklanmaz, aynı zamanda isimlerinin benzerliği ile de ön plana çıkar. Zira isimlerinin telaffuzları da birbirine yakındır.

Romanda Celal Bey'in Dilber'le ilişkisi de resim sanatı sayesinde başlar. Celal Bey başlangıçta Dilber'i bir tablo konusu olarak değerlendirir. Onun sürekli resimlerini yapar. Bir süre sonra da ilham kaynağı olur. Ama sonunda bu ilhamını kaybeder çünkü Celal Bey, olayların gidişatına yön veremeyen pasif bir karakterdir. "Denilebilir ki bütün romana, hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir." (Kaplan, 2019, s. 365-366). Celal Bey'in pasifliği biraz da mesleği icabıdır:

Celal Bey, belki mesleği icabı hayat karşısında pasif ve seyircidir. Savunduğu fikirler ne Dilber'i ne de kendisini kurtarır. Onun yaptığı ve yapacağı şey, eserleriyle 'kalb-i beşere bir eser-i vukuf göstermek'ten ibarettir. Celal Bey, değer hükümlerine inanmadığı çevrede hakikati ancak fikir ve sanat eserleriyle müdafaa edebilen yalnız, yenilmeğe mahkûm bir aydındır. Fakat Dilber gibi o da ezilse ve yenilse bile, asil bir duygu ve düşüncenin kurbanı olarak okuyucuda acıma hissi ile karışık bir sempati uyandırır. (Kaplan, 2019, s. 372).

Eserde ressam bir karaktere yer verilmesinin sebeplerinden biri de ressamlığın o dönem için alafrangalık göstergesi olmasıdır. Zira Celal Bey, alafranga bir konakta yaşamaktadır. Ailesi ve çevresi de alafranga tiplerdir. Zira eserde Asaf Paşa'nın yeğenlerinin alafrangalığına şöyle dikkat çekilir: "Davetli olan yeğenlerinden biri Paris'in son modasına benzeterek giydiği uzun etekli, açık mavi elbisesi ve boynuna taktığı iki üç sıra incilerle – tamamıyla Doğu'ya mahsus hayallerden değilse – sabaha karşı sönmek üzere olan yıldızlarıyla semaya benzemişti." (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 38). Celal Bey ve kız kardeşi Tesliye de alafranga tiplerdir. Celal Bey Batılı bir eğitim almıştır. Varlıklı bir ailenin tek oğludur. Kız kardeşi Tesliye ile beraber Fransız bir mürebbiyenin elinde yetişirler. Celal Bey ve Tesliye'nin Fransız mürebbiyesi elinde yetişmeleri ve Tesliye'nin piyano çalması da alafrangalık göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ailelerin ecnebi mürebbiye tercih etmesi dönem içinde oldukça sık karşılaşılan bir durumdur:

İlk dönem romanlarında, Osmanlı eğitiminin mürebbiye sistemine açılım getiren Sergüzeşt romanı, bu mürebbiyelerin yabancılardan seçilmesi örneğine de işaret eder. Bu yabancı mürebbiye tercihi, Batılı bir neslin bütün ruhu ve birikimiyle gerçekleştirilmesini sağlamak üzere seçilmiştir. Tanzimat Osmanlılarının bu tercihi, yüzyılın genel teamülünü yansıtmaktadır. (Ayyıldız, 2013, s. 131).

Yazarın bu romanında ressam bir karaktere yer vermesinin sebeplerinden biri Asaf Paşa'nın da alafrangalığına vurgu yapmaktır. Çünkü Asaf Paşa'nın toplumun resimden put gibi uzak durduğu bir dönemde oğlunu resim tahsili için yurt dışına yollaması, çocuklarına Fransız mürebbiye tutması alafrangalık göstergesi olarak esere yansır. Eserde alafrangalık, Asaf Paşa'nın konağında da kendini gösterir. Asaf Paşa'nın konağı, oldukça başarılı bir tasvirle anlatılır. Bu binanın içi Avrupa tarzında döşenmiştir. Konak, Moda civarında, büyük, modern bir köşktür. Asaf Paşa Mısır'da uzun süre birçok memuriyetlerde bulunarak büyük bir servet kazanmış, Moda Burnu taraflarında çok para harcayarak deniz manzaralı bir köşk inşa ettirmiştir. Avrupa mimarîsi tarzındaki bina, alafranga yaşamın izlerini taşır. “Altıncı Bölümde tasvir edilen, Asaf Paşa'nın Moda burnunda, çok para sarf ederek inşa ettirdiği “Avrupakârî” bina, Tanzimat devrinin zevk ve zihniyetini aksettirir.” (Kaplan, 2019, s. 367). Konakta bu üslupta döşenmiş salondaki ocağın sağ tarafındaki köşesinde büyük bir piyano bulunur ve ailenin on dokuz yaşındaki kızı olan Tesliye akşamları piyano çalar. Akşam yemeğinden sonra bütün aile, salonda toplanarak, gazetelerini, kitaplarını okurlar, sonra ailenin reisi olan Âsaf Paşa, hanımıyla bazen kâğıt oynar, kızı piyano çalar, Celal Bey ihtiyar Fransız mürebbiyesiyle beraber resimli gazeteleri karıştırarak, bir taraftan da piyanoyu dinler. Eserde Batılılaşma unsuru olan alafranga yaşama dair izler bulunur. Bunlardan biri de konağın tasvirinde kendini gösterir. Çünkü konakta resim ve heykel sanatlarına ait örnekler bulunur:

Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak orada uzun süre kalıp da bir servet edinen babasının, şimdi Moda Burnu taraflarında epey para harcayarak yaptırdığı Avrupai binanın bir tarafı denize bakar, kara tarafındaki çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve dalıp giden gözlere lacivert gökyüzünü gösteren yüksek ağaçlar, güneşin ışığını dalgalandırarak uzun ve zarif gölgeleriyle hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükûn ve huzur verirdi. Bahçeye bakan tarafın alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş mitolojik tasvirlerden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı postu, ortada On Dördüncü Louis zamanına mahsus zarif bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o ince işçiliğe önem verilen devrin sanat mahsullerinden ufak bir yazı masası, küçük sohbetlere, mahrem konuşmalara müsait, karşılıklı konularak birbirine tutturulmuş koltuklara benzeyen kanepeler, kanepelerin arkasında, odanın köşelerinde eski madenlere benzetilerek yapılmış saksılar içinden Afrika ve Hint diyarının coşkun bereketini gösteren, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemini Anadolu sanat eserlerinden olan kilimlerle döşenmiş, üzerinde en nadir hayvanların postları, yaldızlı, koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a muzaffer bir halde girişini büyük bir heybet ve azametle gösteren mükemmel bir tablo, diğer tarafında Sainte-Helene'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir

kartal gibi istila edici gözlerini Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon'un heybetli bir tasviri... (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 28-29).

Görüldüğü gibi konakta çeşitli tablolar ve heykeller de bulunmaktadır. Mermer üzerine işlenmiş mitolojik mahlûk olarak bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız heykeli, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a muzaffer girişini olanca azamet ve büyüklüğüyle gösteren mükemmel bir tablo, Sainte- Helene'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde, şahane bakışlı bir kartal gibi istila edici bakışını Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen I. Napoleon'un heybetli portresi konağı süslemektedir. Bu tablolardan Fatih'in ve I. Napoleon'un tablosu, tarihteki iki muzaffer, büyük komutanın tabloları olmaları bakımından önemlidir. Asaf Paşa'nın bu tabloları seçmesinin temel sebebi bu iki komutanın güç ve zaferi temsil etmeleridir.

Ayrıca Celal Bey'in odasında da çeşitli resimler ve büstler bulunmaktadır. Bu eserler hem konak sahiplerinin maddî varlığını hem sanatseverliğini ama aynı zamanda da alafrangalığını gösterir. Toplumun henüz resimle yeni tanıştığı ama heykelle arasına uzak mesafeler koyduğu bir dönemde böyle bir konak sadece Batılı yaşam tarzını benimsemiş ailelerce kullanıldığı söylenebilir.

Eserde mekân önemli bir unsur olarak okuyucu karşısındadır. Romanın asıl yapısında tasvir vakadan daha geniş bir yer tutmaktadır. Romanın dünyası tasvirlerle kurulmuştur. Romanda yazar, esircinin Kafkasyalı esir kız Dilber'i satacağı Harputlu Mal Müdürü'nün evine gelince, bu sokağı, o devrin resim üslubuna göre tasvir etmektedir:

Esirci, küçük bir sokak, تنها bir mahallenin içinde bir evin kapısını çalıyordu. Öğleye denk gelen bu esnada doğunun parlak güneşi bu küçük, bu تنها sokağı aydınlatarak kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren güneş ışınları evin iç tarafına doğru yayıldıkça sönüyor gibi görünürdü. Yine o esnada öteki sokaktan görünen bir âmâ elindeki değneği belirli bir ritimle kaldırımlara vurarak, “Devr-i lâ'linde baş eğmem bâde-i gül fâma ben” gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe, sükûnetine, tanzim ve inşa şekline bakarak kendini ortaçağa doğruseyahat ediyor sanır. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 4-5).

Dilber'in satılacağı evin tasviri son derece başarılıdır. Samipaşazade Sezai, göze hitap eden, gerçekçi resme has başarılı tasvirler yapmaktadır: “Aynı şekilde, Sami Paşazade Sezai'nin, romanında yer yer şairane açıklamalara ve duygulu tasvirlerle yer veriş, onun, kendinden önceki Türk yazarlarında bulunmayan şiir dolu, resamlara

has bir mekân duygusuna sahip olduğunu göstermektedir.” (Buğra, 2000, s. 59). Tasvirler zaman zaman bir tablo haline gelir. “Sergüzeşt romanı, Sami Paşazade Sezai’nin çizdiği renkli ve canlı tablolarla doludur.” (Buğra, 2000, s. 59). Onda mekân algısı kahramanın iç âlemine etki eden bir unsurdur:

Sergüzeşt romanında yazar dikkatini bilhassa iki mühim vakiya çevirir. Dış âlem ve iç âlem. Bunlardan birincisi, bazen mekândan bahsederken de belirtildiği üzere, bir tablo haline gelir. Bu nevi tasvirlerde göze hitap eden unsurları ayrıntılı olarak belirtmek isteyen yazarın üslûbu objektif bir mahiyet alır. Asaf Paşa’nın köşkü ile Mısırlı zengin bir tüccarın sarayını tasvir eden parçalar bunun en dikkati çekici örnekleridir. Sami Paşazade Sezai’nin bir romancı olarak en büyük meziyeti, kahramanların ruh hallerini tasvir ederken, onların dış âlemle olan münasebetlerini unutmamasıdır. O, çok defa dış âlemle iç âlemi, dünya ile insanı beraber gösterir. Bu tasvir tarzı onun üslûbuna lirik ve sanatkârâne bir vasıf kazandırır. Celal Bey, ruhî buhran içinde bulunduğu anlarda bile dış âlemin varlığını unutmaz. (Kaplan, 2019, s. 375).

Romanda resme dair unsurlardan biri de tasvirlerin geniş yer tutmasıdır. Göze ait unsurlar eserin her noktasında dikkati çeker. Eserde mekân tasvirleri son derece önemlidir. İçinde bulunulan mekânlar, karakterlerin ruh haline tesir eder. “Sergüzeşt romanında zamanın akışı ile beraber mekâna da önem verilmiştir, içinde bulunduğu yerler Dilber’in hem genel olarak kaderine tesir eder, hem de yaşadığı an içinde duygu ve hayallerine müessir olur.” (Kaplan, 2019, s. 365). Romandaki mekân ve tabiat tasvirlerinin kişilerin ruh halleriyle uyumlu bir şekilde yapılması ve kafes, kuş gibi çeşitli obje ve varlıkların eserin mevzu ve mesajlarına uygun bir şekilde verilmesi eserin başarısını gösteren unsurlardandır.

Samipaşazade Sezai’nin romanında göze ait unsurları başarıyla işlemesi, böyle göze hitap eden, gerçekçi resme has başarılı bir tasvirleri yazarın resim terbiyesi almış bir yazar olduğunu gösterir. Çünkü “Işık, renk ve gölge oyunlarına dikkat edilerek yapılan, mahallî renk ve havayı veren böyle bir tasviri ancak resim terbiyesi almış bir yazar yapabilir. Bu üslupta bir dekor tasvirine ne Namık Kemal’de ne de Ahmed Mithat Efendi’de rastlanılır.” (Kaplan, 2019, s. 366). Romanın dünyası duygu dolu tasvirlerle kurulmuştur. Bu da yazarın ressamlara has bir mekân duygusuna sahip olduğunu gösterir.

4.1.4. Mustafa Reşid

Mustafa Reşid, 1880’lerden sonra ortaya çıkan Edebiyat-ı Cedide yazarları üzerinde etkileri olan ara nesil mensuplarından. Gazeteci, şair ve yazardır. Roman, hikâye, şiir, mensur şiir, antoloji, çeviri, ders kitabı ve gazete olmak üzere edebiyatın farklı

türlerinde eserler vermiştir. Gazete ve romancılığıyla ön plana geçmiştir. Yayımlanan on üç romanının da konu bakımından pek zenginlik göstermediği söylenebilir. Genellikle kadın, aşk, evlilik meseleleri üzerinde durmuştur:

“Mustafa Reşid’in romanları Tanzimat’ın ilk dönem romanlarının kurgularına benzer. Güçlü bir romancı muhayyilesine sahip olmadığı anlaşılan Mustafa Reşid, başlıca konunun aşk ve kadın olduğu romanlarında benzer şahıslarla benzer olayları tekrarlar. Temel kurgu, kadın ve erkek karakterin ilk görüşte birbirine âşık olması, araya engellerin girmesi ve mutlu/mutsuz son şeklindedir. Romanları kurgusundaki basitlik, dilindeki sadelik özelliğiyle orta seviye okurlara hitap eder.” (Çakmakcı, 2022, s. 574-575).

Kadınların edebî eserdeki yeri onda farklıdır. Romanlarında genellikle kadınlar erkeklerle aynı seviyededir ve onlarla eşit haklara sahiptir. Yaşadığı dönemde özellikle kadın okuyucu kitlesi tarafından ilgiyle karşılanır. Hikâye ve romanlarında Ahmed Midhat Efendi’nin etkisi altında kaldığı söylenebilir.

Yazar, *Ressam* adlı romanında resim sanatına yer verir. Eserde profesyonel olarak resimle ilgilenen Ressam Julio’nun başından geçenler anlatılır. Romanın şahıs kadrosu tamamen yabancılardan oluşur. Eser, ilk olarak 1891 yılında yayımlanmıştır. Romanın ana kahramanı Ressam Julio, Roma Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun, yirmi beş yaşlarında bir ressamdır. Eserde “şık” tipte bir ressam olarak tasvir edilir. İtalya Maarif Nazırı, istidadından dolayı onu İstanbul’da bulunan İtalya sefirine tavsiye eder. Julio, hem ziyaret hem de mesleğini icra etmek maksadıyla İstanbul’a gelir:

Julio altı yedi ay evvel ‘hem ziyaret hem ticaret’ maksadıyla Roma’dan İstanbul’a gelmiş, kışı Beyoğlu’nda geçirmiş idi. İtalya maarif nazırı Roma Sanâyi-i Nefîse Mektebinin şahadetnamesini hâiz olan bu hünerveri Dersaadet sefirine tavsiye etmişti. Julio, sefaret mamureleri vasıtasıyla Beyoğlu’nda pek çok kübera takdim olundu. Bu sayede mahsul dostu olarak nezdinde bulunan levhaları değerinden ziyadeye satıp az vakit içinde haylice para kazandı. Fotoğrafların aynını yağlı boya ile istenildiği kadar büyük ve ehven yapacağını ilan eylediğinden müddet-i kalîle tarafından pek çok sipariş vukû buldu. Bu cihetle Julio - fotoğrafların asıllarını da görmek üzere – küberâdan bazılarının konaklarına girip çıkmaya başladı. Julio, rebii hayat ıtlakına şayeste olan yirmi beş yaşından pek de uzaklaşmamış olduğu gibi - güzel bir delikanlı tasvir etmek isteyen heykeltıraşlara sermaye olabilecek kadar - latif ve cazibeli bir çehreye, ilm-i kıyafet ulemasının takdir edeceği bir zaviye-i vechiyyeye malik, ten- dürüst şen idi. (Mustafa Reşid, 2022, s. 39-40).

Julio, sefaret memurları vasıtasıyla Beyoğlu’nda pek çok üst tabakadan insanlara takdim olunur ve zengin muhitlerinde kısa bir süre zarfında şöhreti yayılır. Her

fotoğrafi istenilen ebatta ve şekilde yağlı boya bir resim hâlinde yapmasıyla ilgi çeker ve tanınan bir ressam hâline gelir.

Julio, süse pek meraklıdır. Giyim kuşamına özen gösterir. Ressam, bu şıklığıyla özellikle kadın müşterilerinin beğenisini kazanır. Ahlaken de terbiyeli, nükteperver olması, edebiyattan ve musikiden anlaması onu cemiyette sevilen bir kişi yapar. Yaptığı resimlerin manevi ödülü olarak ara sıra salonlara çay içmek üzere davet edilir. Giderek Beyoğlu'nda şöhret kazanır. Bunun sebebi fırçasının maharetinden ziyade kendisinin zarafet ve güzelliğidir. Pek terbiyeli, hoşsohbet, nükteperver yani şakacı olduğundan gittiği yerlerde herkese kendisini beğendirir. Özellikle kadınların teveccühünü kazanır. Çay davetlerini gece eğlenceleri takip eder.

Julio, ocak ayı içinde bir pazar gecesı Mösyö Lafon'un davetine icabet eder. Balodaki delikanlılardan biri olan Aleksandr, onu yakalayarak ölmüş olan büyük pederinin bir resmini yağlı boya ile yaptırmak istediğini söyler. Ama Julio'nun dikkati balodaki genç ve güzel kızdadır. Aleksandr Julio'ya eğer dans etmek istiyorsa amcasının kızını takdim edebileceğini söyler. Bu kız, Julio'nun beğendiği kızdır. Bu kızın adı Urani'dir. Urani'nin güzelliği eserde şöyle tasvir edilir:

Dest-ü kudretin kemal-i itina ile tersim ettiği o levha-yı hayret bahşayı cihanın çehre-i perdâzanı bir yere gelse istinsaha muktedir olamaz. Bu sima-yı semaviyi tasvire kalkışacak ressam saçları için güneşten, turrelerinden pîşanîsine düşen sây-i latîf için fecr-i kâzibe tesadüf etmiş bulutlardan kaşlarıyla kirpikleri ve bunların gölgeleri için husuf-i külliye uğramış kamerden, gözleri için bir bahar sabahı semadan, yanakları için âfaktan, dudakları için fecirden, dişleri için inciden renk almalı. Sonra da Rafael'in fırçasından daha mahir bir fırça bulmalı! (Mustafa Reşid, 2022, s. 43).

Urani, Julio'nun bakışlarını fark eder. Julio gibi mahir ve güzel bir ressamın dikkatini celp etmesi Urani'yi gururlandırır. Bir süre sonra vals başlar. Urani ve Julio beraber dans ederler. Valsten sonra uzun uzun konuşurlar. Üç dört gün sonra Julio'ya bir fotoğraf gelir. Bunu getiren hizmetkâr şöyle söyler: “Bunun aynını yapacaktımsınız. İyi olmasını ve ara sıra kendisini de görmeye gelmenizi li- eclî'l veda rica ediyor.” (Mustafa Reşid, 2022, s. 44). Bu fotoğraf Urani'nin fotoğrafıdır. Bu vesileyle Julio, Urani'nin hanesine girip çıkmaya başlar. Julio Urani'nin resmini yapmaya başlasa da resim bir türlü bitmez. Ressamın fırçası eski süratini kaybetmiştir. Çeşitli bahanelerle bu işi uzatmakta, böylece Urani'yi daha çok görmenin hesabını yapmaktadır. Bahar gelmiş, Urani'nin resmi hâlâ tamamlanamamıştır. Urani, Büyükada'ya taşınacaklarını, resme orada devam

etmesini söyler. Julio, Urani'nin resmini yapmak için adaya gelir ve buraya taşınmaya karar verir.

Böylece Ressam Julio, Büyükada'da Hristos Manastırı yakınlarında üç oda ile bir sofadan ibaret olan tek katlı, küçük bir eve taşınır. Bu evin önünden geçenler evin önünde birkaç dakika durmadan geçemezler çünkü sofanın duvarlarına asılmış olan güzel tablolar daima açık duran sokak kapısından nazar-ı dikkati celp eder:

... senesi baharında Hristos Manastırı mesiresine gidenler bu hanenin önünde birkaç dakika tevkife mecbur oluyordu. Çünkü sofanın duvarlarına talik edilmiş olan elvâh-ı nefise daima açık duran sokak kapısından nazar-ı dikkati celp ediyordu.

Bu küçücük haneye layık olmayan o levhaları herkes nazar-ı istiğrâb ile temaşa ederken kendi kendine 'acaba burada kim oturuyor?' sualini îrâd eylerdi.

O sene bu hânedeki ressam Julio ikamet ediyordu. (Mustafa Reşid, 2022, s. 39).

Ressam Julio bir gün öğle vaktinden sonra evinde Urani'nin resmini tamamlamaya uğraşmaktadır. Bu resim o kadar güzeldir ki ressamı bile bakıp bakıp hayretten kendini alamaz. Bir aralık resmin önünde diz çökerek şöyle söyler:

Vatandaşlarımdan ressam meşhur (Bato.) Hazreti Meryem'in tasvirini Jan-ın bezmin tazim olduğu halde yapmış. Ey resim! Ben de seni o vazıda perestîş ede ede yaptığımı, boyalarını gözyaşlarımla ezdiğimi, sahîbe-i sâbihana söyleyecek misin?

Latif bir sada şu cevabı verdi:

—Onun söylemesine hacet yok, ben işitiyorum. (Mustafa Reşid, 2022, s. 49).

Bu kişi Urani'dir. Urani, mürebbiyesiyle beraber Hristos Mesiresi'ne gitmek üzere ressamın hanesi önünden geçerken hem Julio'yu da davet etmek hem de resmin nasıl olduğunu görmek için içeri girmiş ve Julio'nun tablosuyla konuşmasını dinlemiştir. Yazar bu bölümse sanatçı ve eseri arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bu bölümden sonra ressamın hanesinde Julio ile Urani birbirlerine ilan-ı aşk ederler.

Urani zengin ve asil bir ailenin kızıdır. Julio ise fakirdir ve asil değildir. Bu sorunu nasıl çözeceklerine dair konuşurlarken içeriye biri esmer diğeri sarışın iki kız girer. Sarışın kız Urani'ye resmi kendilerinin de görmek istediğini söyler. Sarışın kız resmi, esmer kız ise ressamı temaşaya başlar. Bu kızlardan esmer olanının adı Violet'tir. Violet Julio'dan çok etkilenir. Bir kartvizitin arkasına konuşmak istediğini belirten bir yazı yazarak kartviziti Julio'ya yollar. Julio mektubu alınca ne cevap vereceğini bilemez. Nezaket icabı hizmetkâra davete icabet edeceğini söyler. Julio köşke gelir ve Violet'in güzelliğinden çok etkilenir. Violet Julio'ya evlenme teklif eder. Julio

bu teklifi kabul edemeyeceğini bildirir. Viyolet artık onun Urani'yi sevdiğinden emin olur ve rakibine galip gelmek ve onları ayırmak için planlar yapar.

Viyolet, Urani ve Julio'yu ayırmak için Mösyö Yanko'ya mektup yazarak ondan yardım ister. Yanko Urani'ye talip olan bir şahıstır. Urani'nin ailesi de kızlarının Yanko'yla evlenmesine rıza gösterir. Viyolet, Yanko'ya Julio'nun Urani'yi sevdiğini ve Julio'yu onun hanesinden uzak tutmak gereğini söyler. Urani'nin babasına her şeyi anlatmasını böylece ressamın haneden uzaklaştırılacağını söyler. Plan başarıyla uygulanır. Julio ile Urani bir ay sonra gizlice görüşür ve beraber kaçmaya karar verirler. Viyolet, onların bu gizli görüşmelerinden haberdar olur ve bunu Yanko'ya söyler. Ertesi gece Urani ile Julio beraber kaçacakken Yanko karşılarına çıkar. Yanko Julio'ya düello teklif eder. Düello sonucunda Julio ölür, Viyolet bayılır, Urani de Julio'nun avucu içinde kalmış olan revolveri alıp kendini öldürür ve Julio'nun cesedi üzerine düşer. Yanko firar eder.

Yazar bu romanda profesyonel olarak resimle ilgilenen, resim eğitimi almış ressam Julio karakterine yer verir. Julio, romanın ana karakteridir. Roma Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezundur. Eğitimini Roma'da almıştır. Romanda ressamın sanat anlayışına dair bir ayrıntıya yer verilmemiş, yalnızca Urani'ye olan aşkı ile romanda yer bulmuştur. Yazarın bir ressam olarak seçtiği karakterin ecnebi olması dikkat çekicidir. Bu durum dönemin sosyal gerçekliğiyle örtüşmektedir.

Julio, romanda zengin muhitlerinde bulunsa da yazar tarafından fakir bir ressam olarak tanıtılır. Fakirliği sebebiyle sevdiği kızla evlenemez. Yazar böylece ressamların maddi anlamda yaşadıkları sıkıntılara dikkat çeker.

Yazarın bu romanda resim unsuruna yer vermesinin temel sebepleri arasında ana karakterin ressam olması yer almaktadır. Ayrıca resim unsuru, temel bir öge olarak olayların kuruluşunda yer alır. Ana karakter olan Julio, sevgisinin bir göstergesi olarak, sevdiği kadının resmiyle konuşur, ona duygularını anlatır. Resim, bir tablo olmaktan çıkarak karakterin yerine geçer. Yazarın böylece sanat eseri ile sanatçı arasındaki ilişkiye dikkat çektiği söylenebilir.

4.1.5. Nabizade Nazım

Tanzimat Dönemi yazarlarından olan Nabizade Nazım şiir, anı, hikâye, roman türlerinde eserler vermiştir. Sanat hayatına gençlik yıllarında yayımladığı şiirlerle başlamıştır. Hatıra-i Şebab, Heves Ettim ve Mini Mini yahut Yine Heves adlarını

taşıyan üç şiir kitabını yayımladıktan sonra tekrar şiir yazmamıştır. Nabizade Nazım'ın asıl şöhretini roman ve hikâyeleriyle kazandığı söylenebilir. Romanlarında natüralizm ve realizmden etkilenen sanatçı, bu anlayışta başarılı denilebilecek eserler vermiştir. İlk gerçekçi köy romanı olarak kabul edilen *Karabibik*'in ve Türk edebiyatındaki ilk natüralist, tezli ve psikolojik roman denemesi olan *Zehra*'nın yazarıdır. Yazar, *Zehra* adlı romanında resim unsuruna yer verir.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanı ilk defa 1894'te *Servet-i Fünûn*'da yayımlanmıştır. *Zehra* yazarın tek romanıdır. 1896'da Arap harfleriyle, daha sonra Latin harfleriyle kitap olarak basılmıştır. Tanzimat sonrası dönemde, İstanbul'da geçen romanda kıskançlık konusu natüralist bir anlayışla ele alınır. *Zehra*'nın teması kıskançlıktır. Eserde çevrenin ve kalıtımın romanın başkişisinin kaderi üzerinde etkili olduğu tezi anlatılır. Bu anlamda tezli bir romandır. Eser, başarılı ruh tahlilleriyle ve böylece kişilerin iç dünyalarını okuyucuya yansıtmasıyla ön plandadır. Romanın ana karakteri olan Zehra, zengin bir tüccar olan Şevket Efendi'nin kızıdır. Küçüklüğünden beri kıskanç yaratılışlı bir kızıdır. Babasının kâtibi Suphi'yle evlidir. Suphi gayet kibarca büyümüş, genç ve güzel bir delikanlıdır. Ailenin tek çocuğudur. Suphi'nin talim ve terbiyesine itina gösterilmiştir. Mahalle mektebini bitirdikten sonra rüştiyeye geçerek mezun olmuştur. Babası Kadri Bey, sağlığında onu zengin bir tüccarın yanına kâtip sıfatıyla yerleştirmiştir. Bu tacir, Zehra'nın babası olan Şevket Efendi'dir. Bir süre sonra Suphi ile Zehra evlenir. Yeni gelin güveyin günleri musiki ile ilgilenmek, gazete veya kitap okumak, resim ve fotoğraf işleriyle ilgilenmekle geçer:

Haftada iki gün musiki hocası gelirdi. Bugünler saat üçten dört buçuğa kadar Zehra'nın müzik dersine ayrılır, saat dört buçukta öğle sofrasına oturulurdu. Diğer zamanlarda dört buçuğa kadar olan zaman birlikte veya ayrı ayrı kitap, gazete okumakla geçirdi.

Öğle yemeğinden sonra bir saat kadar mızganılır yani hafif bir uyku çekilirdi. Bu uykunun ardından yine herkes işinin başına geçerdi. Saat sekizden dokuza kadar ya piyano ve kanun çalmak veya birlikte fotoğraf işleriyle veya resim yapmakla eğlenilirdi. Saat dokuzda hafifçe bir ikindi öğününden sonra kadınlar yeldirmelenip istedikleri tarafa gezintiye çıktıkları gibi Suphi de ya hayvanına biner veya yayan dolaşırdı. (Nabizade Nazım, 2021, s. 37).

Zehra, bir süre sonra eve alınan cariye Sırrıcemal'i kıskanır. Zamanla kıskançlığı çok ileri boyutlara varır. Karısının kıskançlıklarından bunalan Suphi, mutluluğu başka yerde arar. Sırrıcemal, Suphi'nin dikkatini çeker ve ona âşık olur. Onunla birlikteliğinden sonra Sırrıcemal hamile kalır. Suphi Bey, Sırrıcemal'le birlikte

yaşamak için Bakırköy’de, istasyonun dibinde, beş odalı, kullanışlı bir ev tutar. Evi zarifçe dayayıp döşer. Evin salonunu yağlıboya tablolarla donatır. Evin salonu şöyle tasvir edilir:

Odaların en büyüğü salon tarzında tertip olunmuştu. İki karşılıklı duvara birer yüksek konsol dayatılmış, bunların üzerine iki büyük billur endam aynası konularak önlerine de iki yüksek Japon lambası getirilmişti. Pencereleler, cicim perdelerle örtülmüş, ortaya yüksek bir porselen soba kurulmuş, duvarlara kalın yaldız çerçeveli yağlı boya resimler asılmıştı. Bunlardan bir tanesi Kadri’nin bele kadar bir resmiydi ki ressam Hakkı Bey’in fırçasından çıkmıştı. Buruşuk alınlı, uzunca aksakallı, esmer renkli, ufarak mavi gözlü, zühaf biçiminde ufak vişneçürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın siması biraz ahmak simasını andırmaktaydı. Onun yanı başındaysa, neresi olduğu pek malum olmayan bir kır resmi bulunmaktaydı; uzun, iki sıra kavak ağaçları arasında uzayıp giden bir tozlu yolun sonunda birkaç evin damları koyu yeşil ağaç kümeleri içinde ancak hayal meyal görünmekteydi. Onun alt tarafında, fırtınaya tutulmuş bir tekne resmi konulmuştu. Dağlar gibi köpüklü dalgalar yelkenleri parçalanmış, ipleri kopmuş, grandi direği kırılmış bir ahşap tekne üzerine saldırmakta ve altı su, üstü sis bir hâlde çaresiz kalan bu tahta parçasını hemen hemen yutup gidecekmiş gibi görünmekteydi. (Nabizade Nazım, 2021, s. 70).

Sırrıccemal, Suphi’yi elinde tutsa da tekrar Zehra’ya kaptırmaktan çok korkmaktadır. Birkaç defa vehimlerini Suphi’ye açar, ondan teminat alır ama bir türlü rahat edemez. Suphi’nin Zehra’yı boşamasını istemektedir. Bir gün Suphi, her zamanki trene yetişemeyerek bir saat kadar gecikir. Zaten kıl üzerinde duran Sırrıccemal bu gecikmeyi hemen kötüye yorar:

Bir türlü yerinde oturamıyor, odadan odaya geziyor, rast geldiği eşyayı karıştırıyor, dolapları açıp kapıyordu. Salondaki sobanın başına oturdu, eline maşayı alarak ateşi karıştırmaya başladı. Fakat ne yaptığından haberi yoktu. Düşünmekteydi: Mutlaka Zehra, Suphi’yi kandırmış, yanına çekmiştir. Melun karı! Gazapla yerinden fırladı. Elinden maşa düştü. Ellerini sıkı sıkı yummuş, görünmeyen bir düşmana doğru hiddetle kaldırmıştı. Tüyleri ürpermiş, gözleri dönmüş, rengi atmış, saçları dağılmış, bütün vücudu titremeye başlamıştı. Pencereyi açarak parmaklığı abandı. Demiryoluna gözlerini dikti. Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işaretleri yanmıştı. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti; vagonlarda parlak lambalar yakılmıştı. Bir vagon içinde birbirine sarılmış bir erkekle bir kadın gözüne ilişti ki bunlar Suphi ile Zehra’ya pek benziyorlardı. Hiddetinden haykırınca aklı başına geldi. Pencereden uzaklaştı. Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Tabloyu seyretmeye koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi, güya Zehra ile Suphi’yi alıp götürüyormuş da onu durduracakmış gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca şu his dimağını kendinden geçme krizinden kurtardı. (Nabizade Nazım, 2021, s. 73-74).

Sırrıccemal’dan öç almak isteyen Zehra, Suphi’yi ondan soğutmak çaresi arar. Ürani adında çok güzel bir Rum yosmasının bir aracı kadın aracılığıyla Suphi’yle

tanışmasını sağlar. Ürani, Suphi'yi işveyle, nazla kendine bağlar. Başka erkeklere bakıp kıskandırarak ilgisini sürdürmekle kalmaz, çılgına çevirir. Suphi artık ne Sırrıcemal'e ne de Zehra'nın babasından kalan ticarethaneye uğrar. Sırrıcemal çocuğunu düşürür, intihar eder. Öte yandan Zehra, Suphi'nin kâtibi Muhsin'le evlenmiş, ticarethanenin yönetimi ona geçmiştir. Suphi git gide parasız kalır. Ürani onu küçümsemeye başlar. Sonra bir gün artık işe yaramaz bulup atar. Suphi beş parasız, bekâr kalınca sokaklara düşer. Bir gün iyice sarhoş olup Ürani'yi yeni dostuyla birlikte öldürür. Mahkeme, delil yetersizliğinden Suphi'yi beraat ettirirse de böyle bir serserinin İstanbul'da kalmasını doğru bulmayarak Trablusgarp'a sürer. Roman sonunda Zehra hâlâ sevmekte olduğu Suphi'nin başına kıskançlık belasıyla açtığı dertlerden çok acı çeker. Suphi'nin kimsesiz kalan annesini sokakta ölmüş görünce, vicdan azabından yataklara düşer. Bir daha kendine gelemmez, ölür.

Eserin yazıldığı dönem, Osmanlı'nın Batı'yla tanıştığı yıllardır. Bu dönemde iyi eğitilmiş ve kültürlü bir karakter olan Suphi'nin evini döşerken salona babasının portresini de içeren birtakım yağlı boya tablolar asması dikkat çekicidir. “Bunlardan bir tanesi Kadri'nin bele kadar bir resmiydi ki ressam Hakkı Bey'in fırçasından çıkmıştı. Buruşuk alınlı, uzunca aksakallı, esmer renkli, ufarak mavi gözlü, zühaf biçiminde ufak vişneçürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın siması biraz ahmak simasını andırmaktaydı.” (Nabizade Nazım, 2021, s. 70). Burada ressam Hakkı Bey'in fırçasından çıkmış bir esere yer vererek ressama da dikkat çekilir. Asker ressamlardan olan İsmail Hakkı Bey, denize tutkundur. Bütün ömrü denizle ilgili mesleklerde geçer. Bahriyelidir. Sanat hayatının ağırlığı da denize yönelik çalışmalarla, deniz tasvirleriyle devam etmiştir. İsmail Hakkı Bey'in eserlerinde mavinin her tonunu görmek mümkündür. Sanatçı, doğayı ve denizi tasvir ettiği eserlerinde izleyiciyi manzaranın içine çeken güçlü bir perspektif sunmaktadır.

Eserde yer alan tablolardan fırtınaya tutulmuş tekne resmi de kocasını kıskanan Sırrıcemal'in ruh halini yansıtmaya bakımından önemlidir: “Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Tabloyu seyretmeye koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi güya Zehra ile Suphi'yi alıp götürüyormuş da onu durduracakmış gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca şu his dimağını kendinden geçme krizinden kurtardı.” (Nabizade Nazım, 2021, s. 73-74). Yazarın böylece sanat eserinin etki gücüne vurgu yaptığı söylenebilir.

Nabizade Nazım bu eserinde bu eserinde resim sanatına kahramanın bilgi, görgü ve kültür düzeyini göstermek, kahramanın zevk ve beğenilerine dikkat çekmek ve mekanın gösterişini arttıran bir dekor unsuru olarak kullanmak amacıyla yer verdiği söylenebilir. Yazar ressam bir karaktere yer verilmemiş, resim unsuru sadece kahramanın ilgi ve zevklerini, kültür düzeyini yansıtmayı ve kahramanın ruh halini vermesi sebebiyle eserde yer almıştır.

4.1.6. Fatma Aliye Hanım

Türk edebiyatının ilk kadın romancısı olarak kabul edilen Fatma Aliye Hanım, devlet adamı ve tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'nın kızıdır. Oldukça iyi bir eğitim almıştır. İyi derecede Fransızca öğrenir. Gelenekle barışık bir modernleşme anlayışına sahip olduğu söylenebilir. Fatma Aliye Hanım devri içinde sadece yazı faaliyetleriyle değil kadınların toplumsal hayata katılmaları ve sosyal sorumluluklar üstlenmeleri konusunda da öncülük etmiştir. Hülya Argunşah, *Udi* adlı eserin ön sözünde Fatma Aliye Hanım için şu ifadeler yer verir: “Savaş yıllarında öncülük etmiş, içinde bulunduğu dernek çalışmalarıyla kadınların toplumsal hayata katılması ve hayatlarını kendi başlarına sürdürmeleri gerektiğinde kazanca dönüştürülebilecek nitelikte bir eğitim almaları konusunda ilk teklifleri o yapmıştır. (Fatma Aliye, 2012, s. 8). Fatma Aliye Hanım kadınların diplomalı bir çalışan olmasını arzulamış ve bunun için mücadele vermiştir.

Fatma Aliye Hanım'ın sanat hayatı gazetelerde yazdığı imzasız yazılarla başlamıştır. Fatma Aliye Hanım Ahmet Mithat Efendi ile yakınlık kurmuş ve onun etkisi ile eserlerinde toplumsal konulara değinmiştir. Yazar romanlarında çalışan, para kazanan, erkeğe ihtiyaç duymadan ayakta kalan kadın kahramanlar yaratır. Edebî eserlerinin yanı sıra kadın sorunları ile ilgili makaleleri de bulunur.

Fatma Aliye Hanım *Muhadarat* adlı eserinde resim sanatına yer verir. Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* romanı ilk olarak 1891 yılında yayımlanır. *Muhadarat*, Fatma Aliye Hanım'ın kendi adıyla yayımladığı ilk roman olma özelliğini taşır. Roman bir düğün evinin tasviri ile başlar. Okuyucunun her zaman gördüğü bir durumu dinlemekten sıkılmayacağını şöyle ifade eder: “Yüzlerce liralar verilip alınan çizilmiş tablolar daima gördüğümüz tabiatın taklidinden başka bir şey midir ki hayran olarak seyirlerine doyamayız. Şu halde senede birkaç defa gördüğümüz düğün evinin tarifi ve nitelikleriyle ilgili bilgi verilmesi de insanı sıkılmaz demekte

hakkım vardır.” (Fatma Aliye, 2019, s. 15). Düğündeki kadınların kıyafetlerinden, ikramlıklardan, çalgıcılardan ve bu düğündeki bir grup genç kızdan bahsolunur. Bu kızlar çeşit çeşit elbise ve mücevherleriyle kibar takımından oldukları anlaşılmaktadır. Bu kızlar için yazar şöyle söyler:

Bunların içinde güzel de vardı çirkin de. Aman çirkinleri bırakalım güzellerden bahsedelim mi diyeceğiz! Demeyelim. O çirkinleri de yaratıcının kudretine birer model olmak üzere inceleme bakışından geçirelim. Onlardan başımızı çevirmeyelim! Hangi heykeltıraş şu modellerin kopyasından başka hayalinden bir çirkin resmetmek istediği vakit ona kafasından büyük bir burun, onu ileri geçmiş bir çene, yuvalarından fırlayacak kadar gözler yapmaksızın bir çirkin resmedebilir? Çirkin göstermek için pek zayıf yapacakmış! Ya ne kadar güzel olan zayıflar var ki semizlere değişilmez! Ama pek şişman yapacakmış! Ne çok şişmanlar var ki onların yanında zayıflara bakılmaz. Hatta kendilerine şişman lakabı verilmek layık bile görülemeyip tombul tombul diyerek alkışlanırlar. Demek ki güzellik ve çirkinlik, semizlik veyahut zayıflık, esmerlik veyahut sarışınlık ile olamıyor. Ressam hayalinden bir güzel resmedebilir. Fakat bir organını tabii halinden başka bir şekilde yapmadığı veyahut ona bir çarpık çurpukluk ilave etmediği halde çirkin resmetmeye güç yetiremiyor da mevcudu kopyaya mecbur oluyor. Ya şimdi biz bu çirkinlere de hayran olmayalım mı? (Fatma Aliye, 2019, s. 17-18).

Yazar, güzellik hakkındaki fikirlerini belirttikten sonra bu bahsettiği kız grubunun içinde yüzü hiç gülmeyen bir kızdan bahseder. Bu kız, romanın ana kahramanı olan Fazıla’dır. Fazıla, küçük yaşta annesini kaybetmiş, evde kardeşi Şefik, babası ve üvey annesi Calibe’yle yaşayan bir genç kızdır. Fazıla’nın babası Sai Efendi, epeyce varlıklı bir adamdır. Bilgili, ahlaklı ve faziletli bir adamdır. Çocuklarına karşı çok ilgilidir. İlk karısı melek huylu bir kadinken genç yaşta vefat edince Sai Efendi Calibe Hanım’la evlenir. Calibe, vaka zamanı yirmi yedi, yirmi sekiz yaşında, güzel ama fettan, servet düşkün ve taş yürekli bir kadındır. Dilbazlığıyla ve işveleriyle kocasını kendine bağlar ve her istediğini yaptırır. Çocukları sürekli babalarına kötüleyerek onların huzurunu kaçırmaktadır. Kocasını evdeyken çocuklara iyi davranırsa da tenhada onları azarlayıp onlara hakaret eder. Sai Efendi eve çocuklarla ilgilenmesi için bir mürebbiye alır. Böylece Fazıla piyanoda, resimde ve Fransızcada epey ilerler:

Evvelce getirilmiş olan institutriz merhametli bir kadın olmakla çocukları bir dereceye kadar himayeye çalıştığı için Sâi Efendi’ye çocuklara iyi bakamıyor denilerek savuldu. Hanımefendinin keyfine uyanı buluncaya kadar bunun gibi birkaçı geldi gitti. Yaranmanın yolunu bilen birisi yerleşti. Terbiye bahanesiyle o da üvey annenin ettiği eziyetlere yardım ederek çocuklara bakıyordu. Fâzıla Türkçeyi pek güzel yazıp okumaya başladığı gibi Fransızca’yı da bir yandan

ilerlemekte, piyano, resim derslerinde de zalim institutrizine beğendirecek derecede çalışmaktaydı. (Fatma Aliye, 2019, s. 44).

Calibe, kocasına sürekli bu iki öksüz çocuğun kötü ahlakından, terbiyesizliğinden şikayet eder. Komşu Münevver Hanım sık sık bu iki çocuğa sahip çıkar, evine götürür, şefkat gösterir. Fazıla gelin olma çağına gelince de Fazıla'yı oğlu Mukaddem'e ister. Fazıla da Mukaddem Bey ile evlenmek istemektedir. Fazıla, Münevver Hanım gibi bir kayınvalidenin ve Mukaddem Bey gibi bir kocanın yanında edeceği rahatı düşünerek üvey annesinin yaptığı eziyetlere az bir zaman için sabretmeyi güç bir şey bulmamaktadır.

Calibe'nin Sai Efendi'den iki çocuğu olur. Bu çocuklar, anneleri gibi olumsuz bir mizaca sahiptirler. Fazıla bir gün bir düğüne gider, yorgun bir şekilde gelince kardeşi Şefik'in resim yapmakta olduğunu görür. Ona şöyle söyler: "Güzel bir şey oluyor. Şefik ben buna hiç el sürmeyeceğim. Yalnız senin işin olsun. İki gün daha çalışırsan bitecek." (Fatma Aliye, 2019, s. 81). Bu esnada Calibe'nin kızı Mefharet içeri girer. Yavaşça gelip Fâzıla'nın saçına asılınca Fâzıla canının acısıyla bağırır. Fâzıla saçını kurtarmak ile uğraşırken Mefharet onu bırakıp masanın üzerine saldırır. Oradaki mor mürekkebi Şefik'in yaptığı resmin üzerine hemen döküp kaçar. Fazıla'nın can acısından, Şefik'in de gönül acısından dolayı ikisi de ağlamaya başlar. Şefik, ablasına şöyle söyler: "Ah abla buna ben bu kadar emek vereyim de azıcık işi kalmışken bu hale gelsin yazık değil mi? Benim emeklerimden bir eser bile kalmadı, her tarafı boyandı." (Fatma Aliye, 2019, s. 81). Şefik kâğıda baktıkça üzülüp ağlar. Fâzıla, dökülen boyaları temizleyecekken içeri Calibe girer ve Mefharet'i neden kovduklarını sorar. Fâzıla, kendisinin saçını çektiğini, Şefik'in resmine boya döküğünü söylese de Calibe yine de onu azarlar. Fâzıla, ortalığı temizler ve artık hiç işe yarar bir yeri kalmayan resmi de atmak zorunda kalır.

Fazıla, karşı komşunun oğlu Mukaddem ile evlenmek ister ama üvey annesi bir oyun çevirerek iki gencin kavuşmasına engel olur. Calibe'nin âşık olduğu Süha, Fâzıla'ya âşık olur. Calibe ile Süha, plan yaparak Fâzıla'nın Mukaddem Bey'e verilmesine engel olmak isterler. Mukaddem Bey'e iftira atarak onu alkolik olarak gösterirler. Ayrıca bir oyun düzenleyip evin halayığı Reftar ile birlikte olduğuna dair de iftira atarlar. Bunun üzerine Sai Bey kızını vermekten vazgeçerek nişanı atar. Calibe'nin aşığı Süha Fazıla'ya evlenme teklif eder. Fazıla, Calibe ile Süha'yı ugunsuz vaziyette

yakalar. Calibe ve Süha yine bir oyun çevirerek Fazıla'yı Süha'ya isterler. Fazıla bunu kabul etmez.

Fazıla'yı Remzi adında kibarlık budalası bir mirasyedi ister. Fazıla Remzi ile evlenir. Remzi Fazıla'yı mutlu edemez, onu aldatır. Fazıla intihara kalkışır. Mukaddem vereme yakalanır. Mukaddem'e hava değişimi tavsiye edilir ve Mukaddem yurt dışına gönderilir. Mukaddem, Beyrut'ta gördüğü bir kızı Fazıla'ya benzeter. Doktoru onun çıldırdığını düşünür. Mukaddem şöyle cevap verir:

Doktor! Ben mecnun değilim, aşığım! Bana merhamet et! Hem bu aşk ne zamandan beri bilir misin? Kendimi bildiğim günden beri! Çocukluğum sevgilimin kendisiyle, gençliğim hayaliyle sohbet arkadaşlığı ederek geçti. Yazdığım yazıları ona göstermek için iyi yazıyordum. Yaptığım bir resim tablosunun mükemmel olmasını ona takdim edeceğim için arzu ediyordum. (Fatma Aliye, 2019, s. 267).

Fazıla ölmemiştir. Kendisini gizleyerek cariyeye olmayı seçmiştir. Mukaddem'le Beyrut'ta karşılaşırlar. Fazıla'nın ölmediği anlaşılır. Romanın sonunda Fazıla, cariyeye olarak gittiği evin beyiyle evlenir, Mukaddem de onun kız kardeşiyle evlenir. Calibe'nin gerçek yüzü ortaya çıkar.

Görüldüğü üzere Fatma Aliye Hanım bu eserinde resimle ilgilenen iki karaktere yer verir. Fazıla ve Mukaddem de varlıklı, eğitilmiş ve kültürlüdür. Bu karakterlerin resimle ilgilenmesi onların kültür ve eğitimlerine dikkat çekmek içindir. “Sâî Efendi çocuklarıyla yeterli derecede meşgul olamasa da onların eğitime önem verir ve ecnebi bir enstitüstris görevlendirir. Böylelikle Fazıla, Avrupalı bir genç kız gibi tahsil eder. Piyano çalar ve resim yapar. Aynı zamanda iyi derecede Fransızca öğrenme imkânı bulur.” (Kartal, 2013, s. 279). Ayrıca Ahmet Mithat çizgisini devam ettiren Fatma Aliye Hanım bununla kız çocuklarının eğitime de dikkat çeker. Bu eğitimin içinde resim de bulunur.

Fatma Aliye Hanım'ın resim bahsini ele aldığı romanlardan biri de *Refet*'tir. Eser, ilk olarak 1896 yılında yayımlanmıştır. Roman, kadının öğrenim ve çalışma haklarını, sosyal hayattaki konumunun arttırılmasını savunan bir eserdir. Romanın ana kahramanı olan Refet, küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesi Binnaz'la beraber İstanbul'a gelmiş hasta ve zayıf bir çocuktur. Yaşadıkları maddi sıkıntılarla birlikte Refet büyür, okula başlar ve derslerinde epey başarı gösterir. Öğretmen olmak ister. Annesine evlenmek istemediğini, kendi ayakları üzerinde durarak alnının teriyle

kazanmak istediğini, öğretmen olursa kimseye muhtaç olmadan yaşayabileceklerini söyler. Yazar, Refet'in annesiyle konuşurkenki halini şöyle tasvir eder:

Nice güzel olmayanlar vardır ki birtakım güzel duygularla hislendikleri, yüce düşünceler düşündükleri zaman hoş ve güzel olurlar. Tavırlarına o anda düşündükleri ve hissettikleri şeylerin büyüklüğünün şanı ve heybeti yansır. Bunu biz birkaç defa gördük de öyle söylüyoruz. Bir sanatkârı güzel görmek isterseniz onu sanatı başında görünüz! Bir ressamın en güzel resmine sahip olmak isterseniz şövalesi önünde, fırçası elinde olduğu ve işine daldığı anda bir fotoğrafını çekiniz. Hiç de dikkati çekmeyen bir piyanist, piyanosunun başına geçtiği ve artık zihni parmaklarının meydana getirdiği havayla uğraştığı, gözleri belirlemesi güç bir noktaya dalgın baktığı zaman öyle bir letafet ve öyle bir güzellik alır ki o kadın sanki başka biriymiş gibi gelir. Sanki müzik perisi orada güzellliği keşfe çıkmış zannedilir. Ancak bunun için cidden piyanist, artist olmalı! Sanata aşık bir sanatkâr olmalı! O sanatkârları o anda güzel yapan nedir? Ressamın fırçasının hareketi, piyanistin parmaklarının oynaması mı?.. Fakat niçin sıradan bir nakkaş ve sıradan bir piyano çalan o vaziyeti ve o tatlılığı alamıyor? İşte bunun gibi her düşünen de Refet'in o anda aldığı letafet ve güzellği alamıyor. Ve Refet de her düşüncesinde o tavır ve durumu bulamıyordu. O anda sanki erdem, onun düşünce ve hislerini takdir ederek ona bir tatlılık ve büyüklük giydirmiş, yüzünü güzellik örtüsüyle süslemişti. (Fatma Aliye, 2019b, s. 28-29).

Refet okula devam eder ama masraflar çoğalmıştır. Kira, yiyecek, ayakkabı, kâğıt, kalem, kitap, silgi, resim kâğıdı gibi masraflar onları epey zorlamaktadır. Binnaz dikiş dikerek ve çamaşıra giderek gelir sağlamakta ama kazandığı para onlara yetmez. Refet, maddi zorluklar içinde rüştiyeyi bitirir. Refet, rüştiyenin son sınıfında birinciliği kazanarak Darülmuallimat'a geçer.

Refet Darülmuallimat'ta Şule adında kendisi gibi fakir ve yetim bir kızla arkadaş olur. Şule'nin annesi vefat edince Şule Refet'in yanına taşınır. Böylece Refet, annesi ve Şule beraber yaşamaya başlarlar. Yaz tatili gelince Refet'in okuldan arkadaşı olan Şahap, yaz tatilini kendileriyle beraber Göztepe taraflarındaki köşkte geçirmelerini teklif eder. Şule'yi de beraber getirmesini söyler. Böylece Refet ile Şule beraber köşke giderler ve beraber köşkte yaşamaya başlarlar. Köşkün manzarası çok güzeldir. Bir gün Şahap, Şahap'ın ablası Cazibe, Refet ve Şule Fener'e gezintiye giderler ve orada sohbet ederler. Bir ara resim üzerine bahis açılır. Refet ve Şule de resim meselesinde büsbütün boş değillerdir. Zira bunlara okulda karakalem ve suluboya resim dersi verilmektedir. Şahap ise özel öğretmenlerden resim dersi almıştır ama sadece doğayı taklit yolunda resimler çizmeye çalıştırılmıştır. Ancak ressamlık kopyacılıktan farklıdır. Eserin özgün olması gerekir. O esnada meşhur resamlardan bahsedilir. Şahap, meşhur ressam Rose-Marie'nin yaşamına dair okumuş olduğu bir parçayı şöyle anlatır:

Bir gün, o zaman Fransa'nın Milli Eğitim Bakanı bulunan tanınmış tarihçi ve meşhur âlim Victor Duruy demiryolu istasyonunda treni beklemek üzere dururken beş yaşındaki bir kız çocuğunun, elindeki deftere kurşunkalemiyle kendi karşısında bir şeyler yapmakta olduğunu görür. 'Çocuğum o yaptığın nedir?' diye sorar. Kızcağız, 'Sizin resminiz mösyö!' der. Victor Duruy gülerek, 'Sen onu bana gösterir misin çocuğum?' dediğinde çocuk, 'Büyük bir memnuniyetle mösyö!' diyerek defterini takdim eder. Victor Duruy bakar ki kızcağız kendisine çok benzeyen bir resim yapmış! Hemen kızın babasına sorar. O istasyonun kondüktörü olduğunu öğrenince adamcağızı resim okuluna yakın olan bir istasyona naklettirir. Kızı ressamlık okuluna koyar. İşte bu kızdan meşhur ressam Rose- Marie çıkar.

Şahap sözü buraya kadar anlattığında Cazibe:

—Evet, Matmazel de Rose- Marie'ye dair gazetelerin birinde okumuş olduğu bir köşe yazısını anlatıyordu.

Şahap:

—Nasıl?

Cazibe:

—Sen yok muydun? Şu bir gazeteciyle mülakat meselesi.

—Hayır işitmedim. Anlatsana

Cazibe:

—Uzun. Evde anlatırım. (Fatma Aliye, 2019b, s. 93-94).

Victor Duruy (1811-1894) Fransa'da 1863-1869 yılları arasında eğitim bakanı olarak çalışmış ve geniş kapsamlı reformlar başlatmıştır. Eğitim bakanlığı sırasında kız öğrencilere laik öğretim olanağı sağlar, öğretmenlerin eğitimini yeniden düzenler ve taşıyıcı kapsayan bir tür açıköğretim programı başlatmıştır. Osmanlı Dönemi eğitim reformları kapsamında eğitim kurumlarının sistemleştirilmesi için kendisine bir de proje hazırlattırılmıştır.

Cazibe ile Şahap meşhur ressamların tablolarının kaçar bin franga satıldığına dair konuşurken Refet gözlerini normalden fazla açılır. Çünkü bir kadının gayretli elinin ürünü olan işlemeli bir yorgan veya bohça yastık çok büyük bir emekle meydana geldiği halde ancak birkaç kuruş kazanabiliyorken resmedilen bir tablo çok fazla kazandırmaktadır. Refet, ressam olmayı arzular:

Cazibe ile Şahap meşhur ressamların tablolarının kaçar bin franga satıldığına dair konuşurken Refet gözlerini normalden fazla açıyordu. Bir kadının gayretli elinin ürünü olan işlemeli bir yorgan veya bohça yastık bu kadar emekle meydana geldiği halde ancak birkaç kuruş kazanabiliyor da resmedilen bir tablo şu kadar bin frank getiriyor. Bu kazanç mühimdi. Fakat ne yapmalı ki... İşte öyle bir ressam olmak da herkese nasip olamıyor. Dikiş nakışı ise herkes yapabiliyor. Bu ressamların kazandıkları para Refet'in aklını meşgul etti. 'Ne olurdu ben de bir

ressam olsaydım. Bu resimle şu kadar para kazanır, birkaç tabloyla geleceğimi temin ederdim,' diye düşünüyordu. Cazibe Hanım'a dedi ki:

Efendim, ressamalara yazarlar ve şairler gibi yalnız yetenek ve çalışma yetiyor mu? Yoksa sermaye de lazım mı? Yani fakirler de ressam olunca öyle birdenbire zengin oluyorlar mı?

Cazibe:

Sermaye mi?... Ressam için kendisinde maya olduktan sonra işte sermaye! (diyerek eliyle ön tarafı gösterdi) Bundan güzel sermaye mi olur. Of, hakikaten ne kadar güzel manzara! Bakınız çocuklar! Bir gökyüzüne bakınız, bir de denize... Ressam doğa, ne güzel resmetmiş. (Fatma Aliye, 2019b, s. 94).

Refet, Cazibe, Şahap ve Şule köşke geri dönerler. Köşkün bahçesi çok güzeldir. Köşke varmak için bu bahçeden geçmek gerekir. Günbatımı manzarası Refet'i çok etkiler ve bu manzarayı hiç unutmaz. Bu manzaranın bir tablosunu yapmak ister:

Bir ressam olsaydım ayın on dördüncü gecesini mehtabında şöyle bir yerde günbatımını canlandıran bir tablo resmederdim. Malzeme o kadar mükemmel ki o tablo şüphesiz beni ihya ederdi.

—Lakin zenginliğe ne kadar hevesin var Refet!

Refet acı acı gülerek:

—Kazanmaya mecbur olanların birden kazanmaları daha iyi değil midir? Elde bir sermaye olunca vücudunun müsaade ettiği kadar çalışır. Yani artık ihtiyacı için değil, sanatı, şöhreti için çalışır. Geçinmek için çalışmaya ise her gün her saat mecburdur. Hasta olsa da mecburdur, hali kudreti olmasa da! O türlü kimseler ya bütün bütün çalışamayacak derecede vücuttan düşse, sağlığını kaybetse!... O halde demek ki vücudu ve sağlığı yerindeyken lüzumu kadar çalışıp geleceğini temine çalışmak elbet daha makul değil midir? Maksadım zenginlik değil efendim, geçimimi sağlamak! (Fatma Aliye, 2019b, s. 96- 97).

Cazibe Refet'in söylediklerini düşünür ve ona hak verir. Köşkte akşam yemeğinden sonra kahveler içildikten sonra Cazibe sigarasını yakar. Şahap ablasına evde anlatacağını vaat ettiği Rose- Marie hakkındaki hikâyeyi anlatmasını ister. Cazibe, Rose- Marie'ye dair bir köşe yazısından bahseder. Bu bir gazeteciyle mülakat meselesidir. Onu Şahap'ın institutrice bir gazetede okuyup Cazibe'ye anlatmıştır. Hikâyeye eserde şöyle anlatılır:

Gazete yazarlarından biri Rose- Marie ile bir mülakat arzusunda bulunur. Bunun için de ünlü kadın ressamların dostlarından bir mösyöye müracaat eder. Mösyö, yazara filan gün filan saatte Rose- Marie'nin kendisini kabul edeceğini müjdelar. Yazar o gün ve o saatte Rose- Marie'nin evine, yaşadığı yere gider. İsmi haber verince uşak hemen önüne düşüp bir salon kapısı açmış. Yazar bakmış ki bir kadın elinde fırçası, kolunda boya tahtası bir tablo resmediyor. Ressam, misafirini selamladıktan sonra oturması için yer göstermiş. O yine işine devam etmiş. Bir hayli oturmuş. Rose- Marie işiyle meşgul! İki saat mi üç saat mi oturmuş yine öyle! Bakmış ki ev sahibesinin kendisinin yanına gelip de konuşmasını beklemek

beyhude! Yerinden kalkıp çıkmış. Sonra doğru bu mülakat için müracaat ettiği mösyöye gidip hakarete uğradığından dolayı şikâyet etmiş. O da bundan mahcup olarak ressama gidip kendisini küçük düşürmüş olduğunu sitem yollu söylemiş. Rose- Marie buna cevaben ‘Hayır, bilakis kendisine pek çok hürmet ettim. Saatlerce süre karşısında aralıksız resim yaptım. O kadın mı görmek istiyordu yoksa sanatkâr mı?’ demiş. (Fatma Aliye, 2019b, s. 97).

Refet’in Darülmuallimat’taki son senesidir. Resim imtihanına koymak için resim yapmaktadır. Refet, o sene imtihanına konulacak resim manzarasını ustasından kendisi seçmeyi rica eder. Refet, ayın doğumu ile güneşin batımını bir anda tasvir eden bir model edinmek ister ama bulamaz. Sonunda ayrı ayrı iki model bulur. Bunların birisi güneşin batışını, biri de ayın doğuşunu gösterir:

Okulda yaptırılan resim karakalem, suluboya desendi. Refet batan güneş ışığını ve denize yansımaları, ayın doğuşunu öyle güzel bir biçimde resmediyor ve renkleri o kadar güzel uyduruyor, gölgeleri o kadar mükemmel veriyordu ki bundan kendisi de hoşlanıyordu. Zihnine yerleşen Fener’deki on dördüncü geceyi resmetmek arzusunda bulunuyordu. O yüzden tabloları o kadar güzel resmediyordu ki usta şaşırmaya başladı, karşısındaki modele bakmadan o tabloları resmedecek gibi geliyordu. Daha tuhafı, güneşin batışında ışınların gerek dağlara ve gerek denize yansımaları olan çizgileri yaptığı zaman ustası, ‘Lakin ne yapıyorsun Refet? Modelden başka olmuş, benzetememişsin diye azarlayacağım ama senin yaptığın da fena olmuyor. Yalnız bir başkalık var!’ diyordu. O akşamın manzarası Refet’in zihnine o kadar yerleşmişti ki önündeki modele bakmayı unutuyor, o akşamkini unutamıyordu. Tabloların ikisi de bittiğinde ustası şaşırdı. Refet’in hiçbir sene resme o kadar yatkınlık ve yeteneği görülüyordu. Modeller bunların yanında hiç kaldı. (Fatma Aliye, 2019b, s. 107).

Refet, kopya bir resim yapmaktansa özgün bir eser ortaya koymayı tercih etmiştir. Refet bu tabloları çerçeveletmeden önce Cazibe Hanım’a götürüp gösterir. Modellerini de beraber götürür. Cazibe Hanım hayrete düşer. Zira tablolar modellerin tıpkısı olmadığı halde onlardan kötü değil, hatta belki daha doğaldır. Zeki kadın derhal hatırlayarak güler ve Refet’e şöyle söyler:

Gün batımıyla, ayın doğuşunu bir yerde resmeden bir model bulamadın mı? dedi.

Hayır efendim, çok aradım lakin bulamadım.

Cazibe yine gülerek:

Ancak o akşamki manzara sana ne kadar tesir etmiş. Aferin Refet, aferin sana! Yani d’apres nature çalışsaydın güzel bir ressam olacaktın. Ben sende bu yeteneğin olduğunu bilseydim seni Şahap’la beraber resim dersinde bulundururdum. Şimdi senin bu resimlerini beğendiğimi ispat için şunları ben çerçeveleteyim. Bırak da birkaç gün sonra gel al!

Birkaç gün sonra Refet tablolarını almaya gittiğinde hayretinden şaşırdı. Bir örnek olarak o kadar güzel çerçevelere geçirilmişti ki Refet bu kadarını ummuyordu. Resimler bir kat daha güzel göründü. (Fatma Aliye, 2019b, s. 107-108).

D'apres natüre, gerçek modele bakarak resim ya da heykel yapma tarzına denir. Refet, bir modele bakmadan hayalinde canlandırdığı resimle bile çok güzel resmetmiştir. Eğer gerçek bir modele bakarak resim yapabilse çok daha kolay, çok daha başarılı bir resim yapabilecektir.

Sene sonu imtihanlar yaklaşır. Okulda bir odanın duvarları öğrencilerin el emeği olan resim tablolarıyla, diğer bir odanın duvarları ve masa üstleri de elişleriyle doludur. Nihayet imtihan günleri gelir. Refet sınıfının birincisi, Şule de ikincisi olur. Romanın sonunda Refet diplomasını alır. Ama annesi hastadır ve vefat eder. Refet öğretmen olur. Refet'in yaptığı tablo Refet'in hayatının bir göstergesi gibidir. Tabloda ay öğretmenliği, güneş de annesini temsil eder. İkisi aynı anda tablodadır. Ama biri batarken diğeri doğmaktadır. Annesi vefat ederken Refet öğretmen olur.

Yazar bu romanda resimle ilgilenen Refet, Şule ve Şahap karakterine yer verir. Zira üçü de Darülmuaallimat'ta resim dersi almış, sene sonunda yaptıkları resimler sergilenmiştir. Darülmuaallimat'ta karakalem ve suluboya üzerine resim dersi de verilmektedir. Şahap ayrıca özel hocalardan da resim dersi de almıştır. Romanda ayrıca ressam Rose Marie hakkında da bilgi verilir. Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebepleri arasında okuyucuya resim sanatı ve bir ressam hakkında bilgi vermek, eğitimde resim unsurunun önemine dikkat çekmek sayılabilir.

Fatma Aliye Hanım'ın resim bahsini işlediği romanlarından biri de *Enin*'dir. Yazarın *Enin* romanı ilk olarak 1910 yılında yayımlanmıştır. Romanda İstanbul'da yaşayan zengin, eğitilmiş ve kültürlü iki yalı halkından bahsedilir. Biri romanın ana karakteri olan Sabahat'ın kaldığı yalı, diğeri Rıfat'ın kaldığı yalıdır ve bu iki yalı yan yanadır. Roman kahramanları akrabalık ilişkisiyle birbirine bağlıdır.

Sabahat eserin merkezindeki kahramandır. Zengin ama ailesini kaybetmiş bir kızıdır. Dayısı Ekrem Efendi, ailesiyle onun konağına yerleşirler ve ona destek olurlar. Sabahat dayısının oğlu Suat ve onun üvey kardeşi Nihat'la beraber aynı evde büyümüşdür. Roman kahramanlarından gençler oldukça iyi eğitim almışlardır. Hemen hepsi çok iyi derecede müzik ve Fransızca bilir. Suat ve Nihat Fransa'ya eğitime gönderilir.

Rıfat, Sabahat'in yeğeni, ablasının oğludur. O da oldukça iyi bir eğitim almıştır ve hemen yan yalıda yaşamaktadır. Rıfat'ın resme ilgisi vardır. Rıfat, teyzesi Sabahat ile

gezinirken çok güzel bir manzaraya şahit olur ve hemen bu manzaranın resmini yapmak ister:

Lakin biz ne uzun bahse dalmışız! Bak gurub ne kadar latif!...’

Gurubun aksi karşılarında bulunan Anadolu sahili tepelerini nurlara gark eylemiş. Elvan-ı günagünü, rengin, nazarrüba levhalar irtisamına şayan bir manzara peyda kılmıştı. Rıfat dedi ki,

‘Bu manzarayı tersim etmeliyim! Zihnime o kadar nakşoluyor ki iyi bir levha meydana gelir sanırım. O levhayı da sana hediye edeyim teyze! Bu akşamki mülakatımızın yadigârı olsun!’ (Fatma Aliye, 2012b, s. 42).

Ekrem Efendi, Suat’ın babasıdır. Suat ve Nihat iki üvey kardeşir. Bu iki kardeş Paris’te eğitim almaktadırlar. Gelecek sene diplomalarını alıp mezun olacaklardır. Ekrem Efendi okuldaki eğitimin yanında bir de sanat sahibi olmalarını istemiş ve onlara Paris’te Avrupa’nın en meşhur üstatlarından ders aldirmıştır. Ekrem Efendi oğullarına şöyle söyler:

Hamd olsun ikiniz de genç, ikiniz de yakışıklı demekten ziyade olarak güzel! Sıhhatiniz yerinde arslan gibi delikanlılar!.. Gelecek sene alacağınız diplomalar ile istikbaliniz temin olunmuş birer meslek sahibi adam oluyorsunuz. Şimdiye kadar zaruret, ihtiyaç nedir görmediniz. Bundan sonra da diplomalarınız ve ona inzimam edecek say ve gayretiniz ise onları hissettirmez. Diploma diyorum, Suat’ın servetinden bahsetmiyorum. Zaten ona ehemmiyet vereydim Suat’ın bir avukat diploması alması için o kadar gayret etmezdim. Bir gencin servetini kaybetmesi onu idare edememesi ihtimali vardır. Lakin diploması onun tükenmez bir servetidir. Yahut serveti kazanacak bir şeydir. Sizin birer de sanat sahibi olmanızı istedim, ressamlık tahsiliniz için de çalıştım. Avrupa’nın en meşhur üstatlarından ders aldirdim. Geçen hafta aldığım mektupta üstadınız bana o cihetten de güzel ümitler veriyor. Gelecek sene tablonuzu sergiye kabul ettireceğinden ve hatta epeyce bir fiyat mukabilinde satılabileceğinden ümitvar olduğunu bildirerek beni şimdiden tebrik etmek istiyor. (Fatma Aliye, 2012b, s. 82-83).

Roman kahramanlarından Fehame, komşu yalının kızıdır ve o da oldukça iyi bir eğitim almıştır. Muallimleri onun zekasına, yeteneklerine ve çalışkanlığına hayran olurlar. Ayrıca Fransızca, piyano ve resim öğrenmiştir: “Pederinin ehibbasından olup büyücek bir memuriyette bulunan bir efendi bekâr olduğu için Safi Efendi’nin ricası üzerine o dairede iskân ederdi. Mini mini Fehame’nin derslerine devamını ve terakkiyatını görünce kendisi de ona resim dersi vermeye başladı.” (Fatma Aliye, 2012b, s. 162-163). Rıfat, Fehame’ye ilk görüşte âşık olmuştur. Ancak onun nişanlı olması ve evlenmesi sebebiyle vereme yakalanır yine de onu unutamaz. Rıfat, teyzesi Sabahat’a Fehame’ye olan aşkını anlatır. Rıfat Fehame’yi tesadüfen gördüğü andan beri sevmektedir. İlk gördüğü anda hissettikleri bir kızı beğenmekten çok daha

farklıdır. Rıfat o ana kadar birçok güzel kadın görmüş, hatta içinde beğendikleri de olmuştur. Ama bu kız bambaşkadır. Evlenmek için hayalinde canlandırdığı kız hakikat olarak Fehame’de vücut bulmuştur. Bu durumu şöyle anlatır:

Fehame’yi görmeden evvel güzel bir kız tasavvur eylemek için yaptığım resimlere bak, sana hepsini göstereyim, Fehame’ye müşabehetlerini bulacaksın. Yazıhanemin üzerindeki yağlı boya levhayı sen de ne kadar beğenirdin, ben onu tersim ile oraya talik eylediğim zaman Fehame henüz bize komşu gelmemiş, ben onu görmemiştim. O çizgiler, o renkler Fehame’nin tasvirini meydana getirmemiş mi? Ciddiyeti ibraz eden o ağzın biçimi, dudaklara verilen renk tıpkı değil mi? Gözlerin bakışı, rengi hep öyle değil mi? Kendime zevce olmak üzere tasavvur eylediğim kadını daima öyle tasavvur eylerdim. Çok geceler o hayalin nermin ellerinin nevazîşleriyle uykuya daldım. Gözlerim kapalıyken rüyada onu gördüm. Sabahleyin gözlerimi açtığımda tebessümleriyle beni taltif etmek istiyormuş gibi yine onu tahayyül ediyordum. Sanatımı, şiirimi hep o imla ediyor, zihnimi, fikrimi hep o işgal ediyordu. Bana, ‘Seni evlendireceğiz. Ne şekil ve simada kız istersin?’ diye soracakları zaman ben öyle tarif edecektim. Şekil ve endamı, çehrenin biçimini ve tesir-i cazibedarını ve dudakların vaziyet-i ciddiyanesini tarif nasıl mümkün olabilecek diye düşünürdüm. Artık sanat-ı tersimden istimdadı düşündüm. Maşuka-i hayalimin birçok tasvirini yaptım. Kimini mütefekkirane, kimini mütebessimane! Öyle bir tebessüm ki yılışıklık ile hiçbir münasebeti yoktu. Öyle teferrüke hoppelik, hevailik ile imtizacı kabil değildi. (Fatma Aliye, 2012b, s. 286-287).

Sabahat Rıfat’ın şair tabiatının, hayalperverliğinin, resim sanatına olan fevkalade yeteneğinin bu sevdayı gereğinden fazla büyüttüğü fikrindedir. Bunu şöyle ifade eder: “Rıfat! Belki tabiat-ı şiiriye, hayalperverliğin bu meseleyi bu kadar izam etti! Sanat-ı tersime olan istidad-ı fevkaladen, kuvve-i şiiriye sana model itti hazı için öyle maşuka-i muhayyel tasvir ve tahayyül ettirdi. Sevdavi mizacın meseleyi ilerletti zannederim.” (Fatma Aliye, 2012b, s. 287). Rıfat, kafasında hayal ettiği kadını karşısında bulmuştur. Annesinin bunları anlamayacağından endişelenip bu hususta Sabahat’tan yardım ister. Ancak Fehame başkasıyla evlenir ve mutlu olamaz. Fehame’den ümidi kesen Rıfat’ın ailesi Rıfat’ı evlendirmek ister. Rıfat, ailesini üzmemek adına bunu kabul eder. Annesinin bulacağı kızlardan biriyle evlenmeyi kabul eder. Rıfat’ın annesi Mesile, Rıfat’a nasıl bir kız istediğini sorar:

Şimdi benim de vazifem var oğlum! Ne şekil ve simada kız istiyorsun?

Rıfat, parmağıyla yazı masasının üzerinde duvara talik olunmuş yağlı boya bir kız resmini göstererek,

‘Bunun gibi!’ dedi. Bahir, Fehame’yi bilmediği için bir şey anlamadıysa da Mesile zihnine nakş için resme dikkatle baktığında titredi. Bahir Efendi, sözün burasına gelince Rıfat’ın sıkılmayıp serbest söyleyebilmesi için odadan çıktı.

Mesile, ‘Sen Fehame’nin resmini mi yaptın oğlum?’

Rıfat, ‘Valide iyice düşünüp hatırla. Fehame bize komşu olmadan bir iki ay evvel ben bu resmi ikmal ile çerçeveletip buraya talik etmedim mi?’

Mesile, ‘Garip tesadüf! Şayan-ı hayret müşabehet!’

Rıfat, ‘Bu resim sana her husus için kifayet etmez. Yürüyüş, söyleyiş, tebessüm, tavır ve tarz-ı ifade, bunları anlamak için Fehame’ye bakmalısın. O ekseri Sabahat’e geliyor. Mademki tehhül edeceğiz sevebilmek ümidiyle bir kız gelsin. Tıpkı onun gibi olursa belki beni meşgul eder.’ (Fatma Aliye, 2012b, s. 299-300).

Yazar bu romanda resimle ilgilenen Rıfat, Suat ve Nihat karakterlerine yer vermiştir. Bu karakterler eğitilmiş, kültürlü ve varlıklıdır. Eserde resim unsuru sürekli okuyucu karşısına çıkar. Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebeplerinden biri eğitimde resmin önemine yer vermektir. Suat ve Nihat Paris’te Avrupa’nın en meşhur üstatlarından ders almıştır. Eğitimin Paris’te olması dikkat çekicidir. Bu durum dönemin sosyal gerçekliğiyle örtüşmektedir.

Bu karakterler hobi olarak resimle ilgilense de onların resimdeki başarısı, hocaları tarafından profesyonelliğe taşınma ümidi vermektedir. Babası, “Gelecek sene tablonuzu sergiye kabul ettireceğinden ve hatta epeyce bir fiyat mukabilinde satılabileceğinden ümitvar olduğunu bildirerek beni şimdiden tebrik etmek istiyor.” (Fatma Aliye, 2012b, s. 83). diyerek bunu belirtir. Bu kahramanlar oldukça varlıklı, kültürlü ve iyi eğitilidir. Bu karakterler arasında Rıfat, romanın ana kahramanlarından biridir. Olayların gidişatında etkilidir. Fehame’ye duyduğu aşk, onu görmeden hayalinde canlandırdığı kadının Fehame olması romanın dikkat çekici unsurlarından biridir.

Fatma Aliye Hanım’ın incelenen üç eserinde de görüldüğü gibi yazar resim sanatına eğitimin önemli bir unsuru olarak, kahramanların bilgi, görgü ve kültür düzeylerini göstermek için yer vermiştir. Ayrıca resim sanatını zevk ve beğeni unsuru olarak da kullandığı söylenebilir. Yazar *Muhadarat* ve *Enin’de* kısmen bu sanata yer verirken *Refet* romanında bu konuya daha geniş yer verir. Yazarın *Refet* romanında ressam Rose Marie hakkında bilgi vermesi de dönemin sanat hayatına uzak durmadığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

4.1.7. Recaizade Mahmud Ekrem

Tanzimat Dönemi’nde eserlerinde resim unsuruna yer veren yazarlar elbette bunlarla sınırlı değildir. Bu konuya kısaca yer veren yazarlar da mevcuttur. Bunlardan biri de Recaizade Mahmud Ekrem (1847-1914)’dir. Tanzimat Dönemi yazarlarından olan Recaizade Mahmud Ekrem; şiir, roman, hikâye, tiyatro ve tenkit türünde eserler

vermiştir. Döneminin genç şair ve edebiyatçıları çevresinde toplamış, Tanzimat ve Batı düşüncesinin yeni kuşağa benimsetilmesinde önemli rol oynamıştır. Servet-i Fünûn edebiyatının doğmasına vesile olan Recaizade Mahmud Ekrem, güzellik ve aşkın sanatı ortaya çıkardığına inanır. Güzel sanatlar içerisinde şiirle resmi birbiriyle akraba olarak görür ve şiiri resme benzetir. Güzellik ile aşkın sanatı yarattığına inanır. Resmin renk unsuruna karşılık, edebiyatta hayal gücü ve edebî sanatları gösterir. Ekrem'in, Servet-i Fünûn'un edebî bir mecmua olarak çıkmasında ve bu dergide fotoğraf ve resmin önemli bir yer tutmasında da payı vardır. Yazarın en ünlü eseri olan *Araba Sevdası*, Servet-i Fünûn'da çıkmış ve dönemin ünlü ressamlarından olan Halil Paşa tarafından resimlenmiştir:

Tevfik Fikret Servet-i Fünûn'un başına geçtikten sonra dönemin ünlü ressamlarından biri olan Halil Paşa'yı da dergiye davet etmiş ve dergide tefrika edilen Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* romanını onun resimleyeceğini büyük bir heyecanla duyurmuştur: 'Memleketimizde ilk defa olarak millî bir eser-i âlîyi Osmanlı ressamlarının medâr-ı iftîhârı addedilmeğe şâyân bir fırça ile musavveran neşre muvaffakiyet Servet-i Fünûn için ne büyük şeref ve sa'âdetir.' (Şahin, 2006, s. 148-149).

Recaizade Mahmud Ekrem'in resim sanatına ilgisini meşhur eseri *Araba Sevdası*'nda da görmek mümkündür. Eser 1896 yılında yayımlanmıştır. Türk edebiyatındaki realizmin ilk örneklerinden sayılır.

Roman, Çamlıca bahçesinin tasviriyle başlar. Çamlıca'daki kalabalıktan bahsedilir. Bu kalabalığın içindeki Bihruz Bey'in de tasvirine de yer verilir. Muhteşem Bihruz Bey, yirmi üç- yirmi beş yaşlarında, güzel giyinmiş bir gençtir. Eski vezirlerden bir paşanın oğludur. Şımarık yetişmiştir. Eserde alafranga züppe tipine örnektir.

Bihruz Bey, Çamlıca'da gördüğü Periveş Hanım adlı bir kadına âşık olur. Bihruz Bey duygularından, aşkından Fransızca öğretmenini Mösyö Piyer'e bahsetmek ister ancak Mösyö Piyer, bu konuyu gereksiz bulunca Bihruz Bey çok kırılır. Bu durumu fark eden Mösyö Piyer, bir sonraki ders Bihruz Bey'e bir kitap getirir. Bu kitabın üzerinde Venüs âlemlerini gösteren bir iki resim de bulunmaktadır. Bu kitaptaki resimler, isteklendirici, tahrir edici resimlerdir. Bihruz Bey bu kitaptan çok memnun olur. Bihruz Bey, sürekli Periveş Hanım'ı düşünmekte ve hayaller âleminde yaşamaktadır. Bu hayalleri süsleyen motiflerden biri de heykellerdir:

Salı akşamı Mösyö Piyer'in getirdiği kitabın içindeki iç açıcı ve coşku verici imajların seyredilmesinden sonra 'düşlemsel gezini yeri'nin ötesinde berisinde Venüs âleminde olan som mermerden birtakım gönül çekici heykeller, bu heykellerin çevresinde üçer beşer dolaşır nemfler, suları yeşil havuzlar içinde,

mercan gagalı, lâ'l gözlü, uzun boyunlu, kardan beyaz nazik kuğularla birlikte yüzen sırma saçlı, mavi gözlü, güneş yüzlü periler de ortaya çıkmıştı.

Bihruz Bey, çarşamba günü parkında elmas arabanın gümüş tekerleklerine yapışarak arabayı süsleyen, hani o perilerden güzel Periveş Hanım'ın güzelliğinden yayılan çeşitli güzelliklere, dudaklarından parıldayan hoş gülümsemelere hayran olup duruyordu. Öte yandan gene bir aralık satirin görünüvermesiyle birtakımı statülerin çevresinde üzerine elmas serpilmiş yeşil kadifeden ehramlar, yani kırağı kaplanmış çemenler üzerine sırma saçlarını dağıtarak serilmiş, birtakımı zümrüt renkli havuzlarda kuğularla güzellik yarışına girişmiş periler, nemfler bir çılgıktır kopardılar. (Recaizade Mahmut Ekrem, s. 76).

Bihruz Bey hayaller âleminde yaşamaktadır. Yine bir gün hayal kurmak için odasına çekilir, yatağına girer. Dışarıdaki fırtına ve yağmurun sesini duymamak için kulağını yastığa yapıştırır. Fanus'un üzerindeki Zühre motifini seyrederek yine hayaller âlemine dalar:

İşte dehşet içindeki kulağı bu ninniye dinlediği kadar satirin gözü de veyyözün fanusu üzerinde görünen çıplak yüzlü Zühre'yi seyrede ede Bihruz Beyefendi uyanıklık âleminin ruhu yıpratmasından tamamıyla kurtulmuş olan atlı uyku âlemine geçtikten sonra, gölgeli ve kokulu ağaçlıklardan geçerek, sözünü ettiğimiz düşlemsel gezinti yerinden daha güzel bir parka girdi. (Recaizade Mahmut Ekrem, s. 80-81).

Bu esnada odaya Mişel gelir. Bihruz Bey'e bir mektup getirir. Bihruz Bey mektubu alıp açmaya uğraşırken kucağındaki kitap yere düşer. Mişel hemen eğilir, kitabı yerden alırken kitap açılır ve kitaptaki en parlak resimlerden biri ortaya çıkar. Mişel de bu resmi görür. Bihruz Bey bu durumdan memnun olmaz, canı sıkılır; çünkü kitabın gizli kalması gereken resimlerinden birini Mişel görmüştür. Hemen Mişel'i azarlayıp yanından kovar.

Bihruz Bey, Periveş Hanımdan istediği karşılığı bulamaz. Bihruz Bey'in arkadaşı Keşfi Bey ona Periveş'in öldüğünü söyler. Oysaki bu yalandır. Bunu duyunca Bihruz Bey çok üzülür. Artık tek isteği onun mezarını bulup af dilemektir. Bu sırada sonbahar gelir. Yazlık köşkten kışlık konağa geçilir. Bir gün Bihruz Bey Beyoğlu'nda bir kitapçıya girer. Lamartine'nin bir eserini ister. Kitapçı da ona külliyatı gösterir. İçinde güzel gravürler olduğunu söyler. Böylece dönem içindeki resimli kitaplara dikkat çekilir.

Romanın sonunda Bihruz Bey yolda Periveş'e rastlar. Periveş'in öldüğünü düşündüğü için bu kadının onun ablası olduğunu düşünür. Periveş'in mezarını sormak için onun yanına gider. Sorduğu zaman Periveş'in kendisi olduğunu, yani ölmediğini, Keşfi Bey'in kendisine yalan söylediğini öğrenir.

Yazar romanda resim ve heykel sanatına çok kısa bir yer vermiştir. Heykel, Bihruz Bey'in hayal âleminde, resim ise eşyalardaki motiflerde ve resimli kitaplarda kendini gösterir. Romanda heykel sanatı kahramanın iç dünyasını yansıtan bir unsur olarak yer almaktadır.

Dönem genel olarak incelendiğinde görülür ki Tanzimat Dönemi'nde Batılı anlamda resim sanatıyla ilgilenmek alafranga yaşamın gereklerinden biridir. Tanzimat Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebeplerinden biri de kahramanın alafranga zihniyete sahip olmasıdır. Yazarlar alafranga yaşamı yansıtmak için resim sanatına yer vermişlerdir. Romanlarda resim sanatı ayrıca bir zevk ve beğeni unsuru olarak, eğitim ve kültürün bir göstergesi olarak da eserlerde yer almıştır.

Türk toplumunda Tanzimat'tan önce resim, her zaman uzak durulan bir sanat olmuştur. Heykel sanatına ilgi resim kadar da olmamıştır. Toplumun bu sanatlarla tanışması, Tanzimat'tan sonra Batılılaşmayla mümkün olmuştur. Bu sebeple Tanzimat Dönemi'nde yazılan eserlerde bu sanatlara ilgi duyan tipler, yani resimle ve heykelle ilgilenen kahramanlar genellikle ya ecnebidir ya alafranga tiplerdir ya da kültürlü bir aileden gelip yurt dışında eğitim almışlardır. Yurt dışına gidemeyen kahramanlar bu sanatı ecnebi mürebbiyelerden resim eğitimi almak vasıtasıyla öğrenmişlerdir.

Eğitimlerini çoğunlukla özel hocalardan almış olan, dolayısıyla ortak bir formasyona sahip olmayan Tanzimat romancılarının resim bilgisi, özellikle de Batı resmi hakkındaki fikirleri sağlam bilgi temellerine dayalı değildir, sathidir. Tanzimat romancıları resme daha çok roman karakterlerinin kültür düzeylerini göstermek ya da alafrangalığa dikkat çekmek amacıyla yer verirler. Bu dönemde yazılmış eserlerdeki resim ve heykel sanatı, Batı resminin Türk toplumundaki Batılılaşma çabasıyla alakalı olarak değerlendirilmesi gerekir. Resim ve heykel sanatları Batılılaşmanın önemli bir parçası olarak kabul edildiği için Tanzimat romanlarında alafrangalık imgesi olarak yer alır.

Resim, Türk dünyasına yeni girdiği halde birçok yazar tarafından kısmen de olsa ele alınmıştır ve buna bağlı olarak ressam karakter eserlerde işlenmiştir. Ancak bu dönemde yazılan eserlerdeki ressam karakterlerin sanat görüşleri üzerinde çokça durulmamış, resim sadece bazı işlevleri yerine getirmek için eserde yer bulmuştur.

Bu durum, ilerleyen yıllarda toplumun bu sanatlara bakışıyla birlikte değişecek, ressam karakterler ve sanat görüşleri eserde daha geniş yer alacaktır.

4.2. Servet-i Fünûn Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1896-1901)

Servet-i Fünûn edebiyatı, Servet-i Fünûn dergisi çevresinde toplanan sanatçıların oluşturduğu edebî hareketin genel adıdır. Dergi, Türk basın tarihinde farklı bir yere sahiptir. Edebiyat tarihine birçok yeni isim kazandırmış bir dergidir. Öncelikle bir bilim dergisi olarak çıkan Servet-i Fünûn, derginin başına Tevfik Fikret'in getirilmesiyle edebiyat dergisi hüviyetini taşır. Bu vesileyle dergi, yeni bir edebiyat anlayışı ortaya koyar. Devrin diğer yayın organlarına göre güçlü bir yazı kadrosu ile okuyucu karşısına çıkan Servet-i Fünûn birkaç yıl içinde dikkati çeken bir dergi hüviyeti kazanır. Yeni edebiyat taraftarlarının yayın organı haline gelir.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde tema zenginleşir. Roman tekniği açısından başarılı örnekler verilmeye başlanır: "Edebiyat-ı Cedidecilerle romanımıza pitoresk girer. Artık yirmi yirmibeş yıllık bir arayış devresinden sonra roman, konu ve mekân seçimi, karakter oluşturma ve anlatım teknikleri bakımlarından belirli bir çizgiye oturtulur." (Gündüz, 1997, s. 23). Türk edebiyatında roman türünün teknik anlamda Batılı roman tekniğine uygun, başarılı ilk örnekleri Servet-i Fünûn Dönemi'nde görüldüğü söylenebilir. Servet-i Fünûn, roman türünün oldukça başarılı bir dönemi olmasına rağmen fazlaca karamsar, hasta, hakikatten kaçan, hayattan kopuk, hayallere sığınan bir nesli barındırır. Bunun sebepleri arasında Servet-i Fünûn edebiyatının II. Abdülhamit'in istibdat yönetimi altında ortaya çıkmış, gelişmiş ve sona ermiş bir edebiyat olması da yer alır. Dönem içinde çok fazla sesini çıkaramayan bu edebiyatçılar içe kapanıktır, küskün ve kırgın bir edebiyat oluşturmuşlardır. Sanat için sanat anlayışını benimseyen bu zümre dar bir çevreye hitap etmiştir.

Çağdaş Fransız edebiyatına benzer eserler veren Servet-i Fünûncular düz yazıda Fransız realist ve natüralistlerini; şiirde Fransız parnasyenlerini ve sembolistlerini örnek almışlardır. Bu dönem edebiyatı halka hitap edememiş ve bir salon edebiyatı olarak kalmıştır. Buna ortam hazırlayan en önemli faktör dillerinin ağır ve ağdalı bir söyleyişten kurtulamamış olmasıdır. Süslü cümleler, ilk kez duyulan tamlamalar yapmak için yarışan sanatçılar kısa zamanda Servet-i Fünûn dili denen kendilerine has özel bir dil oluşturmuşlardır. Servet-i Fünûn şiiri gerek dil, gerek biçim ve şiir anlayışı bakımından kendinden önceki dönemden farklıdır. (Çolak, 2017, s. 26).

Dönem içinde yazılan romanlarda tasvir son derece başarılıdır. “Servet-i Fünûn romanında ‘görmek’ önemli bir yer tutmaktadır. Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un eserlerinin realist oluşunda bu dikkatle ‘görme’nin payı büyüktür” (Bakırcıoğlu, 2017, s. 81). Çünkü başarılı bir tasvir yapabilmek için önce görmek gerekir. “Karakterin ve doğanın nesnel bir biçimde betimlenmesi ve bu bağlamda ustalıkla eserler ortaya koyulması Servet-i Fünûn romanıyla başlar. İlk romanlarımızdaki acemilikler atılmış, karakter ve doğa betimlemelerinde bir ressam ustalığı ve inceliği yansımıştır.” (Çolak, 2017, s. 135). Bu dönemde tasvir artık süs olmaktan çıkmış, eserin içeriğine etki eden önemli bir unsur olarak okuyucu karşısına çıkmıştır. Tasvir bu dönemde romandaki gerçek yerini bulmuştur, denilebilir.

Servet-i Fünun döneminde Halid Ziya Uşaklıgil’in *Nemide, Mai ve Siyah, Bir Ölünün Defteri* romanlarında; Mehmed Rauf’un *Eylül* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *İffet* ve *Cadı* romanlarında resim sanatına, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Cadı* romanında da heykel sanatına yer verilmiştir.

4.2.1. Halid Ziya Uşaklıgil

Servet-i Fünûn Dönemi’nin en başarılı roman yazarlarından biri olarak kabul edilen Halid Ziya Uşaklıgil; roman, hikâye, tiyatro, mensur şiir, hatıra ve makale türlerinde birçok eser vermiştir. Tüccar, köklü ve varlıklı bir ailenin oğlu olan Halid Ziya, çok iyi bir eğitim almış, iyi derecede Fransızca öğrenmiş ve Fransız edebiyatını yakından tanımıştır.

Edebiyata Fransızcadan ve İngilizceden bazı küçük hikâyeler çevirmekle başlamıştır. Daha sonra modern Türk edebiyatına romanları ve hikâyeleriyle damgasını vurmuştur. Romanlarında ele aldığı kişiler, çoğunlukla varlıklı, kültürlü, sanatkâr yaradılışlı, zarif, Batılı değerlere inanan tiplerdir. Yazarın Türk romanının gerçek anlamda Batılı bir kimlik kazanmasında önemli katkısı olmuştur. Türk romanı Halid Ziya Uşaklıgil’in eserleriyle Türk edebiyatında zirveye oturur: “Türk edebiyatında sanatkârâne psikolojik realizmin ilk mükemmel örnekleri Halit Ziya’nın romanlarıdır. II. Meşrutiyet, Mütareke ve Cumhuriyet devri Türk romancılarının – 1950’lerden sonra ortaya çıkan sosyal realist ve sosyalist realist romancılar hariç- münakaşasız tek ustası odur.” (Emil, 1989, s. 7). Yazar, gerçekliğin romandaki karşılığı olan realizm tarafındadır. Roman dilini ve tekniğini çok iyi bilen Halid Ziya, eserlerinde resim sanatından da yararlanır. Tasvirlerinde son derece başarılıdır. Göze

hitap eden, gerçekçi resme has başarılı tasvirler yapmaktadır. Bu durumun onun resim sanatına ilgisiyle de ilişkili olduğu söylenebilir:

Halid Ziya'nın romanları ressam gözüyle görülerek yapılmış dekor, eşya ve tabiat tasvirleriyle doludur; insanları, eşyayı adeta fotografik bir şekilde tasvir eder, onları, tıpkı resimde olduğu gibi bir perspektif içinde verir. Tanpınar, 'Onunla eşyayı, etrafımızı gördük.' demektedir. Halid Ziya, kendi eserini kurarken resim sanatından yararlandığı kadar resim üzerine görüş de belirten bir yazardır. Halid Ziya ile birlikte Türk edebiyatçısı hafızasını besleyen, hayal gücünü daha geniş kullanma imkânı veren güzel sanat eserleri üzerine konuşabilecek seviyeye ulaşmıştır. (Buğra, 2000, s. 62).

Halid Ziya'ya göre edebî bir eserin incelenmesi için o eserin yazıldığı dönemi ve o devrin sanat kabullerini de bilmek gerekir. Bunu açıklarken resim sanatından örnekler verir ve resim edebiyat ilişkisine şöyle bir bakış getirir:

Halid Ziya'ya göre, edebî eserlerin incelemesine girerken aynen bir resim sergisine, mesela Louvre Müzesi'ne girercesine davranmak lazımdır ve çeşitli devirlere ait dehlizleri dolaşırken her yerinde o devrin sanat kabullerini, vasıtalarını düşünmek, anlayışımızı onlarla donatmak gerekir ki bunlar hakkında doğru bir hüküm vermek mümkün olabilsin.

Mesela Primitif'lere bakılırken onların yaşadıkları yüzyıl, bulundukları çevre, mensup oldukları ırk, kendilerini kuşatan âdetler, şartlar ve bunlarla beraber resim sanatında o zamana kadar atılabilmiş olan adımlar göz önünde tutulmalıdır. Bunları mesela on yedinci, on sekizinci ve daha sonraki yüzyılların eserlerinden toplanmış olan izlenimlerden tamamıyla soyarak kendileri nasıl idilerse o şekilde almak ve ancak bu sayede doğru bir sonuç çıkarmağa çalışmak lazımdır. İtalyan üstadları; seyredilirken Hollanda ressamlarından alınan etkilerden ayrılacaktır. Bir Raphael ve ona rakip sayılan Correggio yahut Veronese temaşa edilirken Van Dieck yahut Van Zepk unutulmak; Alman, İspanyol, İngiliz ressamları incelenirken onları Fransızlardan Meissonier, David, Poussin, Delacroix, Creuse, Watteau vs. den hiçbirisiyle karıştırmamak inceleme için en önde başvurulacak çaredir.

Halid Ziya'nın, 'İnsanın fikir mahsulleri de nihayet tabiatın mahsulleri gibi, içinde bulundukları muhit ile izah olunur.' diyen ve sanat eserinin doğuşuna hizmet eden şartları ırk, çevre ve 'an' unsuruyla açıklayan Taine'ni ve onun, 'Bir sanat eserini, bir sanatçıyı, bir sanat grubunu anlamak için bunların mensup oldukları zamanın gelenek ve âdetini, düşünüş tarzını gözönüne getirmelidir.' anlayışını benimsediği görülmektedir. (Buğra, 2000, s. 63).

Halid Ziya Uşaklıgil, eserlerinde resim unsuruna yer vermenin yanında resim hakkında fikirleri de olan ve bu fikirlerini yayımlayan bir edebiyatçıdır. Onun resim sanatına olan ilgisi hakkında şunlar söylenebilir:

Halid Ziya, 'sanatta yenilik' hakkındaki düşüncesini aktardığı bir yazısında; 'Resimde son hareketleri anlamaktan acizim. İmpressioniste'ler, cubiste'ler, bence başka bir dille konuşan adamlardır. Mesela üç gün evvel Leipziger Strasse'de bir sergiye girdim ve olanca müsaade, müsamaha fikirleriyle dolaştım,

durdum; hiçbir şey anlıyamadan çıktım. Ama ben yeniliklerden ürken bir adam değilim; anlamak şartıyla...' demektedir. (Buğra, 2000, s. 65).

Halid Ziya Uşaklıgil, eserlerinde de resim unsuruna yer veren bir yazardır. Bu eserlerden biri de *Nemide* adlı romanıdır. Halid Ziya Uşaklıgil'in *Nemide* adlı romanı ilk olarak 1889 yılında Hizmet gazetesinde yayımlanmıştır. Romanın ana kahramanlarından olan Şevket Bey varlıklı bir ailenin oğludur ve oldukça iyi bir eğitim almıştır. Kendisi için tayin edilen hususî bir öğretmenden bir insan için gerekli olan bilgileri aldıktan sonra hemen her şeye merak sarmıştır. Bunlardan biri de resim sanatıdır. Her şeye heves eden çok yönlü biridir:

Şevket Bey pederinin hayatında her şeye heves etmiş, hemen her şeyden birer nebze malumat almıştı. Pederinin hususi olarak kendisine tayin ettiği muallimden bir insan için elzem olan malumatı ahzettikten sonra musikiye, resme, silah istimaline, ata binmeye, kürek çekmeye heves ederek bunların hiçbirinde sebat etmemekle beraber hepsine de istidadını ispat etmişti. (Uşaklıgil, 2022, s. 19).

Şevket Bey, babasının vefatından sonra tüm bu uğraşılardan vazgeçer. Çünkü bu heves ettiği şeylerin hiçbirisi kendisine kifayet etmez ve bu sebeple yetenekli olmasına rağmen hiçbirisiyle uzun süre ilgilenemez. Genç adamın kalbinde doldurulmaz bir boşluk oluşur. Bunu ancak şiddetli bir aşk doldurabilir. Bu sebeple babasının vefatından bir sene sonra Sultanahmet Caddesi'nde yaşlı bir kadının yanında gördüğü genç bir hanıma âşık olur. Bir ay sonra da Naime adlı bu kızla evlenir. Naime hamile kalır ancak doğum esnasında vefat eder. Naime bir kız çocuğu dünyaya getirmiştir. Adını Nemide koyarlar. Nemide on altı yaşına gelince çok güzel olmasa da nahif ve narin bir kız olur:

Nemide ressamların, heykeltıraşların perestîş ettikleri hilkatin bedialarını israf ederek halk ettiği vücutlardan değildi. Fakat Nemide, şayan-ı dikkat hiçbir letafet-i hususiye malik olmadığı halde o kadar ulvi, o kadar şîrâmîz bir mecmua-yı letaif arz ediyordu ki ruh tecessüm etmiş, nurdan bir kisveye bürünmüş zannolunurdu.

Nemide mermerden masnu gibi kollara, bir safha-yı sîmîn gibi bir sineye malik değildi. Fakat Nemide'nin nahif vücudu, nahif azası genç kıza narin bir bedia-yı hilkat şeklini veriyordu. (Uşaklıgil, 2022, s. 14).

Nemide büyüyünce amcasının oğlu Nail'e âşık olur. Nail'in evine teyzesinin kızı Nahid gelir. Nahid, annesini kaybetmiştir. Üvey anne gelince teyzesinin yanına yerleşir. Nahid de Nail'e âşıktır. Nemide Nail'i kıskanır. Nemide'nin sağlık sorunlarından dolayı doktoru Osman Bey, Kanlıca'daki yalıya geçmelerini tavsiye eder. Böylece Şevket Bey, kızıyla beraber Kanlıca'daki köşke geçerler. Nemide bu köşkü ve bu köşteki odasını çok beğenir:

Nemide odanın her tarafına atf-ı nigâh ettikçe tab'ına muvafık bir şey buluyordu. Kapı cihetindeki duvara muallak iki büyük levha, yekdiğerinin âğuşuna atılarak dudak dudağa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mîzanülharare ile bir mîzanülhava ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide'de bir eser-i sürûr, bir tebessüm-i saadet husule getiriyordu. (Uşaklıgil, 2022,s. 68).

Nail ile Nahid bir gün Nemide'yi Kanlıca'daki yalıda ziyarete gelirler. Nemide ile Nahid arasında gizli bir rekabet başlamıştır. Nemide, Nahid ve Nail, Nemide'nin odasında sohbet ederlerken duvardaki tablolar Nahid'in dikkatini çeker:

Genç kızlar bu sükûtu bozmak için bir vesile arıyorlardı; birdenbire Nahid arkasındaki duvara doğru başını çevirerek, 'Bunlar ne resmi?' dedi.

Levhaları görmek üzere her ikisi de ayağa kalktılar. Duvarda iki büyük levha muallaktı. Nahid bunlardan birine takarrüb etti, Nemide biraz arkasında durdu. Nahid dedi ki:

'Bu Boğaziçi'nin resmi değil mi?'

'Evet.' (Uşaklıgil, 2022, s. 70).

Nahid gözlerini süzerek tablonun içinden Kanlıca'nın yerini arar. Parmağıyla Anadolu sahillerini gösterir. Nemide Kanlıca'nın Rumeli yakasında olduğunu iddia eder. Nail'e sormaya karar verirler. Nail, bu boş sualden hayret etmiş gibi dönerek Anadolu tarafında olduğunu söyler. Nemide güya Rumeli tarafını görmek üzere pencereye yaklaşır, Nail ile beraber şehnişine çıkarlar. Nahid, artık Boğaziçi levhasından sıkılarak İstanbul'un Üsküdar tarafından alınmış bir resmini gösteren ikinci tabloyu seyre dalar. Nemide ile Nail bir müddet sâkitane bir şekilde Boğaz'ı seyrederler.

Romanın sonunda Nemide ile Nail nişanlanır. Ancak Nemide bir akşam nişanlısını Nahid ile birlikte görünce nişanı atar. Zaten hastalıklı olan vücudu bu durumu kaldıramaz. Nemide vefat eder. Nail ile Nahid de evlenir.

Yazar bu romanda resim sanatına öncelikle Şevket Bey'in bir hobisi olarak yer verir. Şevket Bey, resme yeteneği olmasına ve bu yeteneği ispatlamasına rağmen bu ilgiyi daha öteye götürmez. Ancak Kanlıca'daki yalıda bulunan levhalar bu ilginin devam ettiğini gösterir. Tablolar evin ihtişamını artıran, gösteren bir unsur olarak da eserde yer alır. Neticede Şevket Bey, varlıklı, eğitilmiş ve kültürlü bir insandır.

Halid Ziya'nın resim unsuruna yer verdiği romanlardan biri de *Bir Ölünün Defteri* adlı romandır. Eser, 1892 yılında yayımlanmıştır. Halid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri* adlı romanı, ana karakterlerden biri olan Hüsam'ın Beylerbeyi'nde, denize

bakan yalılardan birinde ailesiyle vakit geçirmesini anlatmasıyla başlar. Yağmurlu bir akşamdır, karısının elinde büyük bir resimli kitap vardır ve çocukları annelerinin elindeki resimli kitaptaki resimlere bakmaktadır. Sonra kapı çalar ve Osman Vecdi'nin ölüm döşeğinde olduğu haberi gelir. Hüsam, okul arkadaşı Osman Vecdi'nin yanına gider. Osman Vecdi, ölmek üzeredir. Ölmeden önce Hüsam'a o güne kadar ona söyleyemediklerini yazdığı bir defter bırakmıştır. Hüsam, Osman Vecdi'nin vefatının ardından defteri okumaya başlar.

Osman Vecdi defterde önce çocukluğundan bahseder. Osman Vecdi, küçük yaşta annesini kaybetmiş, babasıyla birlikte Beylerbeyi'nde oturan halası ve kızı Nigar'la beraber yaşamaya başlamışlardır. Artık Çamlıca'ya bir daha dönmek kararlaştırılmıştır. Bu bölümde yazarın heykel sanatına bir benzetme unsuru olarak başvurduğu görülür:

Çamlıca'ya bir daha dönmek kararlaştırılmıştı. Artık eşsiz kalmış olan babam ile bir yıldan beri kocasının ölümüne ağlayan halam hayatlarını yastan meydana gelen duygu ortaklığıyla birbirine birleştirmekte teselli bulmuşlardı.

Mutluluk duyulmuş olmak için yine bir huzur yuvasına gereksinim ise bir felaket de yaslarını, acılarını dökecek sığınağı bir yas kucağında bulur.

Halam; o zaman kayıtsız kalmakla beraber saf yüzünün üzerindeki perişan hali içinde hoş bir tablo oluşturan siyah saçları başına bir yas tacı koymuş gibi üzüntülü; akşamları göğün donuk yüzeyinde bulutların birbirine çarpan renklerinde kaybolmuş bir mutluluğun rengini, sönmüş bir hayat parıltısını aramak için anıları kanatlanıp uçtuğu anlar; orada penceresinin yanında bunalımlı bir heykeltıraşın bir hüznün krizi içinde kaleminden çıkmış bir yas heykeli gibi sessiz; acılarını, üzüntülerini gecenin ıslak dokunuşlarıyla saçlarını titreten rüzgarlarına, denizin sahili hafif ezgiler ile okşayarak firar eden dalgalarına emanet ettiği sıralarda; babam ayakta bir iskemleye dayanmış ya da bir sedirin üzerine uzanmış, artık hayattan payını topladıktan sonra, suskun, sonunu bekleyen talihsizlere özgü bir şekilde düşünürdü. Her ikisi de bu sessizlik içinde duygu ve düşünce alışverişini fazla sayarlardı. Suskunlukları birbirine teselli vermiş olurdu. (Uşaklıgil, 2017, s. 27-28).

Osman Vecdi büyüyünce yatılı okula yazdırılır. Yatılı okulda, ki bu Galatasaray Lisesi'dir, Hüsam ile tanışır ve ikisi çok yakın dost olurlar. Osman Vecdi ve Hüsam, hafta sonları birlikte halasının evine giderler. Osman Vecdi'nin halasının kızı Nigar da onlarla birlikte vakit geçirmektedir. Yıllar sonra Osman Vecdi doktor olur. Halası, Nigar'la evlenmesini ister ama Hüsam ve Nigar birbirine âşıktır. Osman Vecdi de Nigar'ı sevmektedir.

Osman Vecdi, durumu fark eder ve halasının evinden ayrılıp Çamlıca'daki köşklere geçer. Hüsam'a da kendisiyle bu köşkte yaşamasını istediğini söyler.

Hüsam kabul eder ve Çamlıca'daki köşke taşınırlar. O ilk taşınma günü eşyaları düzenleyip yerleştirirken Hüsam, Osman Vecdi'nin yaptığı resimleri görür. Hüsam, kâğıtları önüne çeker. Her resmi birçok açıklamalarla yorumlayarak birer birer bakmaya başlar. Eliyle birtakım karakalem resim kâğıtlarını gösterir. Bunlar bir zamanlar Osman Vecdi'nin yaptığı resimlerdir. Hatta bir tanesinde Hüsam'ı çizmiştir:

Hatta bir tanesi seni bacaklarını duvara dayanmış, saçların bir yanardağın zirvesinden çıkan dumanlar şeklinde kabarmış, şairlere özgü garip bir şekil içinde gösteriyordu. Bu yapıldığı zaman ne ad vereceğimizi seninle birlikte düşünmüştük. Sen demiştin ki:

Bu resimde en fazla dikkate değer olan şu başımdan birer alev gibi çıkan saçlardır. Bunlar herhalde kızgın bir güç ile şu ateşli hali almışlardır. O güç nedir bilir misin? Dur yazayım.

O an resmi almış, altına şunu yazmıştın: “Yükseklere Doğru!” Resmin kâğıtlar içinde olduğunu anımsıyorum.

O görüşü hafife alma... Onlar birçok yüksek düşüncelerin ürünüdür.

Öyleyse seyredeyim... Sen bu anda şu siyah, iri ciltleri kaldır, korkuyorum.

Kâğıtları önüne çektin. Her resmi birçok açıklamalarla yorumlayarak birer birer bakmaya başladın, ben de seni korkutan kitapları kaldırıyordum. Diyordun ki:

Şu boğazın gece alınmış resmi olmalı, etraf karanlık, her yer karanlıklarla kaplı... Hiçbir şey görülmüyor... İşte çok güzel bir kayık çek Göksu'ya. Bu kayığın kürek yerine tekerlekleri var, bu yeni bir icat olacak, Göksu'ya gidilecek olsa hem Şişli'den hem Eyüp'ten gitmek için kullanmaya elverişli yeni icat bir kayık... Bunu bizim dördüncü sayfanın bir tarafına sokuşturmalı... O! İşte bir saygıdeğer zat, bu bizim okulun kapıcısı olmalı. Kulaklarından belli... Müthiş bir kulak... Vecdi! Bu kulağın üstüne tümsek oturtmalıydı... İşte bu güzel! Başlığı “Gül” diyor, ama mecaz olarak kullanılmış bir anlatım olsa gerek. İri bir lahana... Şu fotoğraf herhalde “Yarışma dışı” derecesini kazanırdı. Bir bahçıvanlık kalabalığında... (Uşaklıgil, 2017, s. 78-79).

Resimler Osman Vecdi'nin ruh halini yansıtmaları bakımından önem arz eder. Osman Vecdi'in yaptığı karanlık deniz resmi Osman Vecdi'nin iç dünyasını yansıtır niteliktedir. Çünkü Osman Vecdi, önce annesini, sonra babasını ve şimdi de Nigar'ı kaybetmektedir. Kürek yerine tekerlekleri olan kayık ise Osman Vecdi'nin ait olmadığı bir yerde olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Okulun kapıcısı hiç kimsenin dikkat etmediği, önemsemediği bir kişiliktir. Osman Vecdi'nin portre yaparken onu tercih etmesi dikkat çekicidir. Lahana da çok sevilmeyen, çokça tercih edilmeyen bir sebzedir. Tıpkı kendisi gibi. Başlığı gül olan tablonun aslında gülmekle hiçbir alakası yoktur. Mecaz anlatım kullanılmıştır.

Sonra Hüsam, birden susarak elindeki bir resme ciddi bir bakışla bakmaya başlar. Yüzü sapsarı kesilmiştir. Elindeki resim, Nigar'ın resmi. Osman Vecdi'ye bu resmi ne zaman yaptığını sorar. Resim bir yıl önce yapılmıştır. Resmi dikkatle inceler ama bir şey söyleyemez. Resimleri incelemeye devam eder ama artık şakalar azalmıştır. Her şey toparlanır, artık ortada resimlerden başka bir şey kalmamıştır. Osman Vecdi, resimleri koyacak bir yer kalmadığı bahanesiyle yırtıp atmanın en doğrusu olacağını söylese de Hüsam buna engel olmak ister:

Bir zaman geldi ki, ortada resimlerden başka bir şey kalmadı. Dedim ki:

Şimdi bunları nereye koymalı? Yırtıp atmak hepsinden iyi olacak.

Yazık!.. dedin.

Bunları topladım, sardım, bir iple bağladıktan sonra kütüphanenin ta üstüne fırlattım.

Orada toz içinde çürüsün, dedim.

İki gün sonra bir düşünce beni oraya götürdü. Kitap dolabının üstüne çıktım, bu kâğıt destesini alıp baktım, düşündüğüm doğruymuş: Nigar'ın resmi kaybolmuştu. (Uşaklıgil, 2017, s. 79-80).

Bir cuma günü Osman Vecdi, Beylerbeyi'ne, Nigar'ın yanına gider ve ona Hüsam'ın karısı olmak isteyip istemediğini sorar. Nigâr olumlu cevap verince, Nigâr ve Hüsam'ın birbirini sevdiğini öğrenince aradan çekilir. Halasının yanına giderek Hüsam'la Nigar'ın evlenmesi gerektiğini söyler ve onların evlenmelerini sağlar. Osman Vecdi Nigar'ı kaybeder ama onu sevmekten vazgeçemez. Savaşa gider, bir kolunu kaybeder. Yağmurlu bir günde ıslanarak hastalanır ve ölür. Geriye Hüsam'a bıraktığı defter kalır.

Romanda resimle ilgilenen kahraman Osman Vecdi'dir. Romanın ana kahramanıdır. Varlıklı, kültürlü ve eğitilidir. Osman Vecdi, Mekteb-i Sultanî ve ardından Mekteb-i Tıbbiye'de öğrenim görür. Resimle hobi olarak ilgilenir. Şiir sevmese de resimle ilgilidir, kendisi de resim çizer.

Osman Vecdi, aslında sanata tümünden karşı değildir. Hatta resme de ilgisi vardır ve kendisi de resim çizer, fakat duygusal bir insan olmasına rağmen gerçeklikten kopmasına sebep olacak başta şiir olmak üzere her şeyden uzak durduğu düşünülebilir. Hatta halasının kızı Nigâr'a âşık olduğunu fark etmesi neticesinde vaziyetini kabul etmesi bile hayli güç olur. (Kartal, 2013, s. 135).

Bu romanda resim sanatına kahramanın psikolojisini ve iç dünyasını anlatmak için de yer verilmiştir. Yazar resmi duyguları ifade eden bir araç olarak kullanmıştır. Eserde anlatılan resimler, birer sembol niteliğindedir. Hüsam'ın resmi, "Yükseklere Doğru!"

adını taşır. Eser sonunda mutlu olan taraf, Hüsam olur. Osman Vecdi'nin Nigar'a olan aşkı karşılıksızdır. Nigar'ın resmini yapması, Nigar'ın onun iç dünyasını tamamen işgal etmesinin bir sonucu olarak eserde yer alır.

Halid Ziya Uşaklıgil'in resim bahsine yer verdiği romanlardan biri de *Mai ve Siyah*'tır. Eser, ilk olarak 1896 yılında Servet-i Fünûn dergisinde resimli olarak yayımlanmıştır. 1898 yılında da kitap olarak yayımlanır. Romanda yazar yaşanan dönemin sosyokültürel durumunu gözler önüne serer. Eserde roman kahramanı Ahmet Cemil'in kişiliğinde Servet-i Fünûn Dönemi sanat, edebiyat ve basın hayatında yok olup giden sanatçılar anlatılmaktadır. *Mai ve Siyah* tatlı hayallerle acı gerçeklerin sergilendiği bir romandır.

Eserin roman tekniği bakımından Tanzimat Dönemi romanlarına göre daha ileri bir düzeyde olduğu söylenebilir. Eser, başarılı çevre betimlemeleri, psikolojik çözümlemeleri ile dikkat çekicidir. Eserde iki renk, birbirine iki zıt sembolü temsil eder. Mai, gökyüzünün ve hayallerin; siyah ise yeryüzünün ve gerçeklerin temsilcisi olarak esere yansır.

Mai ve Siyah yazarı Halid Ziya ise, sadece bu romanının adıyla Servet-i Fünûncuların edebî görüşlerini vermekle yetinmemiş ve onların nazarında önemli bir yer tutan “hayal” ve “hakikat” temlerini de sembolleştirmiştir. Servet-i Fünûncuların kapalı dilinden nasibini alan yazar, romanlarını süslemek amacıyla bol bol sıfatlara başvurmuş ve bunların arasında renklere de büyük yer vermiştir. (Şahin, 2002, s. XXIX).

Eser döneminin toplumsal sorunlarını gündeme getiren bir roman olmuştur. Yazar dönemindeki birtakım sorunları kahramanları vasıtasıyla Ahmet Cemil'in gözünden okuyuculara açıklamıştır. Romanın başkahramanı Ahmet Cemil, İstanbul'da orta halli bir ailenin iki çocuğundan biridir. Mülkiyeden mezun olur. Gazetede yazmaya başlar. Arkadaşının kız kardeşi Lamia'ya âşıktır. “Mai bir gecede Tepebaşı bahçesinde otururken bir hayâle dalar: Eserini bitirip bastırarak, büyük şöhret ve servet kazanacaktır. Zengin bir ailenin çocuğu olan arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi Lamia ile evlenecektir” (Bakırcıoğlu, 2017, s. 65). Lamia'nın da kendisine ilgisi olduğunu düşünmektedir.

Lamia, bir gün ağabeyinin isteği üzerine ağabeyine ve Ahmet Cemil'e piyano çalar. Lamia, utandığı için Ahmet Cemil'in pencere yanına oturmasını ve kendisini izlememesini ister. Ahmet Cemil de pencereden gökyüzünü izleyeceğini söyler. Lamia, önce piyanosunun başına kararsızca oturur. Yapamamak korkusundan dolayı

biraz heyecanlanır, biraz utanır. Fakat çaldıkça güven gelmeye başlar. O esnada Ahmet Cemil pencerenin yanında Lamia'yı dinleyerek ağaçlara ve gökyüzüne bakar. Gördükleri kafasında bir tablo oluşturur:

Ahmet Cemil?... O da Lamia'yı unutmuş idi, şimdi nerede bulunduğundan bile haberdar değildi; şimdi, gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları yükselen köşkerin, bahçelerin, duvarların parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada burada karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen, yahut uzaktan uzağa başlarıyla kollarıyla birbirine selamlar gönderen ağaçların, sanki karanlıkları yerinden oynatarak bir beşik içinde sallayan rüzgâr ile canlanarak, harekete gelerek şu siyah zemin-i leyli içinde titreyenbu siyah levhanın, bütün bu ahvâl-i mühtezenin mevkuf-ı temâşâ-yı şiiri olmuş duruyordu; bu temaşada derin şiir-i garrâ-yı mübhem hissediyordu ki sâkit; bir şiir ki lisanı yok, belagati yalnız işte şu lerziş-i siyahtan ibaret...

Sema bu levha-i siyahın üzerinde, ötesinde berisinde beyaz münevver pullar serpilmiş, ara sıra muhtelif noktalarından tayyâr beyaz gazeler harekete gelmiş tenîde-i şule-bâr-ı nilgün gibi dâmânını gayr-ı mer'i ufuklara salıvermiş, zulmetlerin sine-i sevdâyı hevl-engîzine döküvermiş idi.

Ahmet Cemil şurada mai ve siyah birer levha-i berîn ü zirinin âgûş-bâ-âgûş-ı visâl olduğunu gördü; Lamia'nın musikisi, o tereddüd-i mübtediyâne ile piyanonun dişlerinden koparılmış nağmeler, kulaklarını tırmalıyordu; o olmasa belki şu levhanın ruhunu daha iyi anlayacak... (Uşaklıgil, 2018, s. 134-135).

Ahmet Cemil, babasını çok erken kaybetmiştir. Kız kardeşi İkbâl ve annesi ile beraber yaşamaktadır. Bu ev zenginlikten ve gösterişten tamamen uzaktır, fakat buna karşılık evde derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, zahmetlerin, sıkıntıların zedeleyemeyeceği kadar sağlam bir mutluluk, üç kalbin ilişkisinden oluşmuş, hoş, ruhu ısındırır bir sıcaklık vardır. Yaşadığı evdeki bir oda şöyle tasvir edilir:

Kar gibi beyaz kenarı, gerile gerile iğnelenmiş hasse örtülü sedir, yerde üstüne kırmızı, pembe satrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer... Küçük dört ayaklı iskemle... İkbâl'in yeşil gaz boyamalarından yaptığı saf-derûne fakat belki onun için zarif, hoş kalpağı altında lamba... Divarlarda babasından yadigâr olarak kalmış biri küfi, biri ta'lik iki güzel levha... Pencereelerde muşamma perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla merbût perdeler... O kadar. Burada peluş kanapeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis avani vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihen ü meşâkkın zedeleyemeyeceği kadar kavî bir saadet, üç kalbinirtibatından mütehassıl latif, yakmaz fakat ısındırır bir hararet vardı. (Uşaklıgil, 2018, s. 180).

Ahmet Cemil'in kız kardeşi mutsuz bir evlilik yapar, romanın sonunda da ölür. Ahmet Cemil odasında, yas sığınağında, bu durumun mesuliyetinin kime ait olduğunu düşünür ve kendini suçlar. Yeterince araştırma yapmadığı için, matbaa sahibinin oğluna kardeşini verdiği için kendini suçlar. Sonra sevdiği kızın evleneceğini duyar. Tüm bu yaşadıkları ona ağır gelir. Odasına, yas sığınağına

ağlamak için gelir. Odasının duvarlarında arkadaşlarının resimleri, kitapları ve mektepte yaptığı levhalar vardır. Bu oda kendine ait bir sığınaktır:

Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün buradaki aşinâ-yı hissiyâtı olan şeylere; arkadaş resimlerine, kitaplara, duvarlarda kendisini görmekten mahzûz olarak mütebessimâne bakıyor gibi duran mektepte yapılmış levhalara baktı; “Bugün sizin âgûş-ı tesliyetinize başka bir ızdırıp ile geliyorum, bana her vakitten ziyade gülünüz” demek isteyen, cûyende-i merhamet bir nigâh-ı elîm ile baktı. Bu odacık, bu mini mini hafa-gâh-ı hayatı, onun, yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden kalbinin en hafî ve en samimi hissiyatından başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderle yatak; bütün bu ufak tefek, senelerden beri onun darabât-ı kalbiyle birlikte çarpmış, onun nefes-i hayatını teneffüs etmiş, onun hüviyetiyle tahammür eylemiş idi; burada kendisini olduğu gibi görebilir; burada hiç utanmayarak zabt-ı nefse lüzum görmeyerek kalbinin olanca yaralarını şu sâkit fakat müşfik rûfekâ-yı mahremiyetin önlerine serebilirdi; evet; burada dünden beri tazyik ede ede kendisini hasta eden feryad-ı ızdırabı salıvermek mümkün idi; ve salıverdi...(Uşaklıgil, 2018,s. 369-370).

Romanın sonunda Ahmet Cemil İstanbul’u terk etmeye karar verir. Yemen’de bir kaza kaymakamlığı vazifesini kabul eder. Annesiyle beraber siyah bir gecede vapurla İstanbul’dan ayrılır. Gece karanlığında son defa İstanbul’u seyreder. Yıldızlı, mai bir gecede kurulan tüm hayaller, siyah ve yıldızsız bir gecede böylece biter. Ahmet Cemil, mai hûlyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanmıştır. Yazar, mai ve siyah tezatı üzerine kurduğu bu romanında mai ile Ahmet Cemil’in gerçekleşmesini arzu ettiği hayalleri, siyah ile de bu hayallerin gerçekler karşısında birer birer yıkılışını sembolize eder. Yazar bu romanda resim unsuruna kısmen yer vermiştir. Resim, Ahmet Cemil’in hayallerinde, babasından kalma iki hatıradan ve Ahmet Cemil’in okulda yaptığı levhalarda yer alır.

Halid Ziya Uşaklıgil’in incelenen üç eserinde de yazarın resim sanatına kahramanın ilgi ve zevklerini belirtmek için yer verdiği görülür. Yazar *Mai ve Siyah* ve *Nemide* romanlarında resim unsuruna kısmen yer verirken *Bir Ölümlün Defteri* romanında daha geniş yer vermiştir. Resim *Mai ve Siyah*’ta bir dekor unsuru, *Nemide* romanında eğitim unsuruyken *Bir Ölümlün Defteri*’nde ağırlıklı olarak kahramanın iç dünyasını okuyucuya vermek için kullanılmıştır. Yazarın resme olan ilgisinin bu eserinde romanına yansıdığı söylenebilir.

4.2.2. Mehmed Rauf

Servet-i Fünûn Dönemi'nin başarılı roman yazarlarından biri olan Mehmed Rauf, roman, hikâye, tiyatro, hatıra mensur şiir tarzında eserler vermiştir. Romanlarında Servet-i Fünûn hareketinin genel karakterine uygun olarak ferdin iç dünyasını esas alan konular işlemiştir. Romantik duygular ve hayallerinin romanlarında ön planda olduğu söylenebilir. Hassasiyet, alınganlık, marazi ruh hali ile beslenen kahramanları genellikle yanlış Batılılaşmış, santimentalist, bohem tiplerdir. Yazar, ele aldığı kahramanların iç dünyasına yönelir ve burada psikolojik tahlillerde bulunur. Bu çalışmalarıyla Türk edebiyatındaki ilk psikolojik roman olan “*Eylül*”ü yazmıştır. Eserlerinde şahıs kadrosunu dar tutmuş ve olay örgüsünü ikinci plana atmıştır.

Mehmed Rauf'un *Eylül* adlı romanı ilk olarak 1901 yılında yayımlanmıştır. Roman; Süreyya, karısı Suad ve Süreyya'nın hala çocuğu olan Necip arasındaki üçlü bir aşk hikâyesine dayanır. Eser, dikkatli bir gözleme ve sağlam bir üslûba dayanır. Ağırlıklı olarak musikinin yer aldığı bu eserde çok kısa bir bölümde resim sanatına yer verilmiştir. Suat ile Süreyya'nın taşınıp Necip'in de onları ziyarete gittiği bir gün Süreyya ile Necip sohbet ederler. Bu sohbet esere şöyle yansır:

Dalgın dalgın notaları karıştırıyordu. Sonra onları ilgisizce bir yana bırakarak, “Başka ne haber?” dedi, “Sen vaktini nasıl geçirdin?”

Necip de ilgisizce, ‘Her zamanki gibi’ diye cevap verdi.

Fakat yalan söylüyordu; bir haftadır her yanda gezdiği halde canı hiç bu kadar sıkılmamıştı. Önce Beyoğlu'na gitmiş, oranın mevsimi olmadığına kabahat bularak Ada'ya geçmişti. Üç gece orada, otelde kaldı. Otel, gerçekten seçme bir halk ile hıncahınc doluydu. Kalabalık önce kendisini oyalar gibi oldu. Uzaktan tanıdığı birkaç kişiyle ahabap oldu. Bazı yeni ahabaplar edindi ve bir süre orada uzun zaman oturabileceğini sandı. Önce kafe kafe dolaşmalar, Hristoslar, Nizam yolları onu eğlendiriyor, bir ressam ailesinin üç kızıyla hoş vakit geçiriyordu. Fakat sonra, birdenbire döndü. Tekrar bu hayattan iğrenme geldi. Herkesle konuşurken, gezerken, susarken bütün kalp duygularını abartmalarla karartarak onlardan ve kendisinden bir iğrenme hissediyordu. Herkes içtenliğini bir başka zamana saklıyormuş gibi burada sanki özel bir kimlik kazanıyordu; böyle bile bile biriyle görüşürken, ondan birtakım itiraflar dinlerken, her şeyin, sözlerin, tavırların, sesin, evet sesin bile sahte, mevki için, o ana uydurulmuş bir ahenk olduğunu görmekten doğan bir iğrenmeyle, sonraları yemeğini yer yemez balkonun bir köşesine çekilmeye başlamıştı. (Mehmet Rauf, 2000, s. 112-113).

Görüldüğü gibi Necip, Büyükada'da kaldığı otelde bir ressam ailesiyle tanışır. Ve bu ailenin üç kızıyla hoşça vakit geçirir. Bu durum alafrangalık göstergesi olarak değerlendirilebilir. Çünkü Necip'in kaldığı otel seçme bir kalabalıkla hıncahınc

doludur. Büyükada'daki Hristos Rum Manastırı ve Nizam yollarında katile katile dolaşmak, ecneblerle yakınlık kurmak alafrangalık göstergesidir.

Mehmed Rauf bu eserinde resim sanatına kısmen yer vermiştir. Romanda resim unsuru ressam bir aileyle beraber alafrangalık göstergesi olarak esere yansır. Mehmed Rauf, “Eylül” romanının dışında da eserlerinde özellikle “Siyah İnciler”de, renk kullanımlarına yer vermiştir. Onun eserlerinde “yeşil gece”lere “siyah ateş”lere, “ısfırâr-ı matem”lere rastlamak mümkündür. Renklere özel bir yer vermiş olan yazar, eserlerinde renkleri çok başarılı bir biçimde kullanmıştır.

4.2.3. Hüseyin Rahmi Gürpınar

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın yazı hayatında yer almasına rağmen topluluğa dâhil olmamış bağımsız hareket etmiş bir sanatçıdır. Çeviri, roman, hikâye, hatıra ve tiyatro türünde eserler vermiştir. Ayrıca şiir denemeleri de bulunmaktadır. Asıl şöhretini romanlarıyla kazandığı söylenebilir. Hüseyin Rahmi'nin hikâye ve romanlarında genellikle yanlış Batılılaşma, batıl inançlar, kadın-erkek ilişkileri, ahlak kuralları, gelenek ve görenekler gibi sosyal konular tema olarak yer almıştır. Toplumun her kesiminden kişilere yer vermiştir. Bu kişiler kendi şiveleri, ifade biçimleri, kıyafetleri, yaşam tarzları, davranış biçimleri, gelenek ve görenekleriyle canlandırılmıştır.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde yaşamasına karşın Ahmet Mithat Efendi'nin halk için roman yazma geleneğini devam ettirdiği söylenebilir. “Romanı, halkı eğitmek amacı ile kullanma konusunda Ahmet Mithat'ı izleyen Gürpınar'ın ondan ayrıldığı nokta, getirmek istediği değer değişikliğinin çok daha köklü olmasıdır.” (Moran, 2004, s. 113). Halka aşlamak istediği dünya görüşü Ahmed Midhat Efendi'nin tam karşı kutbunda yer alır. Halkın geleneksel inançlara, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine Batı'nın akla ve bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışır:

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra yazdığı romanlarda, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışan Gürpınar, okurlarını eğitmek, gözlerini açmak konusunda Ahmed Midhat'la aynı görüşü paylaşır. ‘Topluma hizmet’ etme aracına dönüştürüp matematikten astronomiye, Yunan mitolojisinden resme, adâb-ı muaşeretten dans tekniklerine, yemek türlerinden giyim kuşama, makyaja kadar her türlü bilgiyle doldurduğu romanlarında, Türkiye’de iktisat, ahlak ve din alanlarında Aydınlanma felsefesi, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer'in bir arada yoğrulduğu bir ‘yüksek felsefe’yi aktarmayı amaçlar. (Buğra, 2007, s. 115).

Okuyucularını eğitmeye ve yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraşan yazar, toplumsal gerçeklere dayanan romanlar yazar. Yazarın okurlarına aşlamak istediği yüksek felsefe; toplumsal adalet, kadın-erkek ilişkisi ve din alanlarında kendini gösterir.

Eserlerinde toplum yaşamına sıkça yer veren yazar birçok eserinde güzel sanatlara da yer verir. Bu eserlerden biri olan *İffet* adlı romanında resim unsuruna yer vermiştir. Roman ilk olarak 1896 yılında yayımlanmıştır. Romanın ana karakteri olan İffet, eskiden zenginken babası ölünce fakir düşmüş bir ailenin kızıdır. Aile, babalarını kaybetmelerinin ardından evleri de yanınca iyice fakirleşirler. Babası Şakir Efendi, hayattayken kızının tahsil ve terbiyesine pek önem vermiş, kızını bir Frenk mektebinde okutup yazdırmıştır. İffet, çok iyi derecede Fransızca bilir. Kültürlü, görgülü, iffetli ve çok güzel bir kızdır.

Olayın anlatıcısı yazarın kendisi, Hüseyin Bey'dir. Hüseyin Rahmi, eserde anlatıcı yazar olarak yer alır. Onu İffet'le tanıştıran arkadaşının adı da N. İsimli bir doktordur. Roman tamamen yaşanmış bir olay üzerine kurgulanmıştır. Romanda ahlak-fuhuş çatışması üzerine kuruludur. Bu anlamda tezli bir romandır. Eserde realizm romantizm çatışması kendisi ile Doktor N. Arasında geçer. Roman, Doktor N.'nin Hüseyin Bey'i ziyaretiyle başlar. Aralarında bir sohbet geçer. Doktor N. realizm tarafındadır: "Tasvir-i tabiata uğraşan zat ressam olsun, edip olsun sanat tasvir noktainazarından onun için menazır-ı tab'iyenin ulvisi, süflisi olamaz. Cümlesinin bi-hakkın tasviri maharete muhtaçtır." (Gürpınar, 2018, s. 49). der. Doktor N., Hüseyin Bey'e maddi durumu iyi olmayan bir hastasından bahseder ve onunla beraber hastayı ziyaret ederler. Kendisini de doktor diye tanıtırlar. Hastanın evinde anlatıcının dikkatini çeken birkaç eşya görünür:

Oda derunundaki eşyadan yalnız bir ikisi nazarı dikkatimi celbetti. Sağ cihetteki duvarın üzerine tuhaf bir surette mensuc büyüyecek bir seccade cesametinde bir halı gerilmiş olup bunun önüne dahi cevizden mamul yüksekçe bir etajer konulmuş. Bu etajerin üst rafının vasatına çerçevesi yaldızlı bir levha ve levhanın iki tarafına derunlarında renkg-amiz suni çiçekler bulunan iki saksı vazedilmişti.

Oldukça kibarane bir salonu tezyin edebilecek kadar zarif görünen bu eşyanın öyle fakirane bir evde bulunuşuna bâdi-i emrde bir münasebet tasavvur edemedimse de sonradan bunların eski servet bakayasından olarak yangından kurtulma eşyadan olabileceği ihtimalini düşündüm. (Gürpınar, 2018, s. 63).

Anlatıcı o evde hasta kadının kızı İffet'le tanışır. Sonra birkaç kez daha hastayı ziyaret ederler. Bir gidişinde anlatıcının dikkatini iki saksının ortasındaki bir tablo

çeker. Tablo günbatımındaki bir deniz manzarasını tasvir eder. Tablonun altına bir de beyit eklenmiştir. Bu eser karşısında Hüseyin Bey'in hayreti esere şöyle yansır:

Bu levha küçük kıtada olup afak-ı bî-payanıyla gönülleri istiğraka düşüren, şiddet-i galeyaniyla köpükler saçan bir deniz üzerinde gurubu musavvir idi. Fakat müressemi ne fırça ne de kalemle tersim edilmişti. Delikleri gayet ufak bir kanava kâğıdı üzerine rengarenk ince ipeklerle işlenmişti. Nısf-ı kursu suya girmiş bulunan şemsin mağribinden etrafa saçtığı son şuaat-ı hazinanesi ve bu huzemat-ı zerrinin aksinden semadaki birkaç parça rakik bulut üzerinde ve sath-ı deryada peyda olup derece derece kuvvetlerini kaybeden sevdavi, ateşin elvan-ı gurub, fırça ile tersim edilmişten ziyade hüsn-i imtizac ettirilmişti. İpekle bu kadar üstadane, mahirane, nazik bir eserin nasıl vücuda getirilmiş olduğuna hayret edip dururken çeşm-i dikkatim birdenbire büsbütün açıldı. Kurs-ı şemsin ve huzemattan kısım-ı küllisinin sırmadan daha parlak, ipekten daha rakik altın renkli saç telleriyle işlenmiş olduğunu gördüm. İffet, şu gurup levhasındaki şaşaayı hakkıyla tasvir edebilmek için gözler kamaştırmak hususunda tabiatın gurup derecesinde bir mucize-i kemali olan gisu- yı zer-tarından birkaçını ilaveye lüzum görmüş ve yine o altın saç telleriyle levhanın altına şu beyti işlemiş:

Serimden aldı ateş ufk-ı hicran

Huruşan oldu eşkimden şu umman

Hayretten hayrete düştüm. Piş-i meftuniyetimdeki o küçük levha, nazarımda bir âlem kadar büyüdü. (Gürpınar, 2018, s. 87-88).

Bu tablo, İffet'in ruh halini göstermesi bakımından önemlidir. Coşan deniz İffet'in dertlerinin yansımasıdır. Deniz, İffet'in gözyaşlarıyla coşmuştur. Üstelik altında resmin etkisini arttıran bir de beyit bulunur. İffet, bu tablosuyla Hüseyin Bey'in nazarında eskisinden bin kat daha yücelir. Anlatıcı Hüseyin Bey, İffet'in tablosu hakkındaki düşüncelerini hane içinde şöyle söyler:

İffet Hanım'ın gayet üstadane bir zarafetle nakşetmiş oldukları şu küçük levha beni pek amîk tefekkürata düşürdü. Levha o kadar canlı ki güzel bir baştan rüzgar-ı teessürle dağılan saçlar ufka yayılmış o gurubu teşkil etmiş. Güneşi söndürmek kastıyla sinesine çekmiş gibi görünen o umman-ı galeyandan güya reng-i gurub ile mülevven birkaç damla süzölmüş de o altındaki beyti yazmış zannolunuyor.

İffet mahzun mahzun tebessüm ederek:

‘Hüzünlü bir zamanımın mahsulü, değersiz bir eser. Yalnız şu kadar var ki o levhaya baktıkça geçen eyyam-ı ızdırabımdan birkaçını görmüş olurum. Bence bu ehemmiyeti vardır. Başkalarınca ihtimal ki bir kere bakılmaya bile şayan görülmez.’

‘Eğer bir eserin büyüklüğü nazar-ı müdekkiki saatlerce işgal etmesi, zihni derin derin tefekkürata düşürmesiyle sabit olur ise bu levha o meziyet-i tasviriyeyi tamamıyla haiz. (Gürpınar, 2018, s. 90-91).

İffet, sanat konusunda müşkülpesenttir. Gördüğü her levhayı, okuduğu her kitabı beğenmeyen, vaktini sürekli mütalaa ile geçiren bir kızdır. İffet, edebiyat hakkındaki fikirlerini açıklamasının ardından konuyu resim sanatına getirir ve şöyle söyler:

Bilmem ki nedendir... Ben her eserde müessirin bir kalemin temasıyla nezaketini, bir fırçanın sürülmesiyle letafetini ihlalden ihtiraz ederek, korka korka teheyyüçle, hafif hafif gezindiği zeminleri severim. Tersimde çizgileri çeken, boyaları süren el değil, fikir hiçbir vasıta kullanmaksızın kendi sürmüş zannolunmalı. Nişane-i deha işte nasıl çizildikleri belli olmayıp tabiatın meknuzatını imkân-ı taklitten berî olarak saye-i zekâ gibi kâğıt üzerine düşüren esatizenin bu kudretlerine deniyor. (Gürpınar, 2018, s. 94).

Evde resim ve edebiyata dair sohbet edilirken içeri İffet'in nişanlısı olan Latif girer. Sonra anlatıcı Hüseyin Latif ile tanışır. Doktor N. resme ve edebiyata dair yapılan bu derin sohbetten hiçbir şey anlamamıştır. Latif'e bu durumu şöyle anlatır:

Doktor: 'Latif Efendi, tamam vaktinde geldiniz. (Levhayı göstererek) İffet Hanım'ın eser-i mahareti olan şu levhadan; resme, edebiyata dair birçok sözler açıldı. O kadar ince bahisler oldu ki kabalığım hasebiyle ben hiçbir şey anlayamadım.'

Latif: 'Evet, o levha güzeldir. Eğer onu Viktor Hügo göreydi Sefiller namındaki eserinde tasvir ettiği bir kıza çatır çatır dişlerini söktürmekten ise dökülen saç tellerinden böyle bir levha tersim ettirmeyi akıl ve hikmete daha muvafık bulurdu. (Gürpınar, 2018, s. 98).

Bir süre sonra anlatıcı Hüseyin, İffet'in izini kaybeder. İffet ve ailesi, kirayı verememiş ve başka bir yere taşınmak zorunda kalmıştır ve kimse onların yeni yerini bilmemektedir. Hüseyin Bey mezarlıkları gezerken Latif'e denk gelir. Latif'ten İffet'in öldüğünü öğrenir. İffet'in ölümü üzerine Latif perişan olmuş ve akli dengesini yitirmiştir. Bu durum Hüseyin Bey'i çok üzer:

Ah ben bir muharrir olmayıp da ressam olaydım! Gurubun ateşleri eriyip de boya gibi önüme geleydi. Dünyanın hüznüleri dimağ olup başıma dolaydı. Fırçamı eşki firkatle sulandırarak bu levhayı tersime uğraşı idim tasvirinde acz-i kaleme düştüğüm bir tahassür-i müebbedin, yanmış bir muhabbetin bütün hüviyet-i sevdası üzerine çemenler, serviler, mezarlar arasından o şua-yı iftirakın düşürdüğü o reng-i nevmidîyi, o ziya-yı hazini, o matem-i aşkı acaba gösterebilir miydin? (Gürpınar, 2018, s. 130).

Latif, Hüseyin Bey'e İffet'in mezarını gösterir. Hüseyin Bey, orada İffet'in annesini görür ve ondan başından geçenlere dair havadisleri alır. İffet'in başından geçenleri yazdığı hatıra defterinin Latif'in koynunda olduğunu öğrenir ve bunları Latif'ten ister. Okuyucu bu kâğıtlarda yazılanlardan İffet'in geçmişini de öğrenir.

İffet, yedi- sekiz yaşında iken, okumayı öğrendikten sonra, Beyoğlu'nda bir Frenk pansiyonuna verilmiştir. Orada en sevdiği arkadaşı Antuanet adlı bir kızdır.

Antuanet, genç bir ressamı sevmektedir. Pansiyondan çıktıktan sonra Antuanet’le birkaç kez görüşür. Kendisini o sevdiği genç ressama vermediklerini, babasının ısrarıyla zengin bir tüccarla evlendiğini ve mutlu olamadığını öğrenir. İffet ise Latif’e âşıktır. Duygularını şöyle anlatır:

Lamartin, tahassüsât-ı bedayi-perveraneyi ifhamdaki acz-i şairanesini ne müessir bir kudretle ifade eylemiş. Doğru değil mi? Ruhun gâh ü nâ-gâh uğradığı tezelzûlat hiç yirmi dört harfin vesait-i beyaniyesiyle ifade edilebilir mi? Lakin ne çare! Bedai-perestan için başka vasıta-i ifham yok. Şair, geleyanlara düştüğü vakit tahassüsâtını zapt için kalemine sarılır. Bestekâr, sem’ine ilahi bir membadan sünuh eden elhanı kaçırmamak azmiyle mahdut birkaç sedanın vesait-i terennümatına can atar. Ressam birkaç boyayı mezcederek kamerin ziya-yı hazininden gurubun ateşlerinden, şafağın envar-ı elvanından renkler göstermeye uğraşır... Bazen bu üç sanatkâr bir araya toplanıp bir dil-hasteyi teşrih ederler. Birisi o biçarenin beyan-ı teessüratına tercüman olur. Diğeri o beyanat-ı müteessirane esnasındaki evza-i vechiyesini gösterir. Üçüncüsü de giryeleri, naleleri veya kahkahaları beste hâline koyar. Fakat heyhat! Her mecruhun derd-i dili kabil-i tasvir olamaz. Şair, a’mak-ı hissiyeye inmek, hafaya- yı fikriyeye nüfuz etmek ister. Öyle kelimeler bulmak hevesine düşer ki güneş gibi ateş-bâr, ra’d gibi tarraka-nisar veyahut bahar rüzgârı gibi gözlere görünmeden gönülleri tehviz edecek hazin, nazik, ruhani olsun. Bulamaz... Netice-i hâlde nalan kalır. Ressam, bazı cerihaları evcayıyla tasvir etmek için levhasına hun-ı vücudundan boya sürmeye kalkışır, bir şeye benzetemez. (Gürpınar, 2018, s. 160).

İffet’in pansiyondan çıktığının ikinci senesinde babası ölür, ardından da çıkan bir yangında evleri yanar. İffet, annesi ve kardeşiyle sokak ortasında kalır. Kenar mahallelerden birine yerleşirler. Maddi durumları kötüdür. Uzun süre aç kalırlar. Kardeşi Sabri bir gün üç tane salatalık çalar. Ablası hem bu duruma kızar hem de ona anlayış gösterir. Bir bocalama yaşar. Ona nasıl bir ceza vereceğini düşünür:

Karınlarını tıka basa doyurduktan sonra her biri bizim gibi açların senelerce iâşesine kifayet edecek birçok giran-baha tablolar, halılar, antikalarla müzeyyen bulunan yazı odalarına kurulup da kokulu tütünlerin dumanları içinde önlerindeki mücella kâğıtlara lâ-yuad nazariyat-ı ahlak dizip döken koca feylesoflar, ağlanacak şeyleri gülünç göstermek için redaet-i beşeriyeyi kendilerine sermaye istihza edinen romancılar, bu sarik sabi hakkında tayin olunacak mucazatı sizden sorarım.

Düşündüm düşündüm, çocuğu darba değil, tekdire bile bir türlü dilim varmadı. (Gürpınar, 2018, s. 168).

Latif İzmir’e gider ve orada hastalanır. Uzun süre Latif’ten mektup gelmez. Fakirlik de son dereceyi bulur. İffet’e bir çapkın musallat olur ve İffet fuhuşa zorlanır. Bir yandan da açlık son mertebeye gelmiştir. Romanın sonunda İffet, kahrından yataklara düşer ve ölür.

Yazar bu romanda resimle ilgilenen İffet karakterine yer verir. İffet, bu sanatla hobi olarak ilgilense de oldukça başarılıdır. Yazar, İffet'in eğitimine, kültürüne ve sanat zevkine dikkat çekmek için resim sanatına yer vermiştir. Ayrıca bu eserle yazarın da resim hakkındaki görüşlerine de yer verilir.

Yazar bu bölümde ressamların maddi olarak yaşadıkları sıkıntılara da dikkat çeker. Nitekim İffet'in arkadaşı olan Antuanet, bir ressama âşık olur. Ancak ressam fakirliği dolayısıyla Antuanet'le evlenememiş, Antuanet, babasının ısrarıyla zengin bir tüccarla evlenmek zorunda kalmıştır.

İffet'in tablosu, eserin içeriğini anlatan bir sembol niteliğindedir. İffet'in de hayatının bu tablodaki güneş gibi ışıklar saçarak battığı söylenebilir. Tablo aynı zamanda İffet'in iç dünyasını da yansıtır. Yazar bu hususa dikkat çekmek için eserde bu tabloya yer vermiş olabilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1913 yılında yayımladığı *Cadı* romanında ise heykel sanatına yer verir. Romanda Naşit Nefi Efendi'nin başından geçenler anlatılır. Romanın başkahramanı olan Naşit Nefi Efendi Binnaz Hanım'la evlenir. İki çocuğun ardından Binnaz Hanım vefat eder. Ancak onun ölümünden sonra ilginç ve tuhaf olaylar meydana gelir. Onun dirilerek cadı olduğuna dair rivayetler dolanır ortalıkta. Binnaz Hanım'ın geceleri ortalıkta dolaştığı, elinde sepetle çocuklarına yiyecek getirdiği, kocasıyla evlenenlere hayatı zindan ettiği söylenir. Naşit Nefi Efendi, Binnaz Hanım öldükten sonra yine evlenir ama bu kadın da ölür. Ardından Şükriye Hanım'la evlenmek ister. Şükriye Hanım şöyle tanıtılır: “Şükriye adındaki bu kadın, Frenk mektebinde okumuş; Türkçe, Fransızca, İngilizce ve her türlü dilden biliyor. Yazma, okuma, resim, nakış, bilmediği yok. Uçanla kaçan elinden kurtulmuyor.” (Gürpınar, 2017, s. 41). Yazar böylece Şükriye Hanım'ın eğitimine ve kültürüne dikkat çeker.

Şükriye Hanım, evlenmeden önce bu cadı söylentilerini duymuştur ama Şükriye Hanım'ın babası hurafelere inanmayan bir adamdır. Kızını da bu yolda terbiye etmiştir. Onun öğrenimine önem vermiştir. Bu safsatalara inanmaz ve kızını evlendirir. Şükriye Hanım, Rumelihisarı ile Baltalimanı arasında yıkıkça bir yalıya gelin gider. Bir süre sonra yalıda tuhaf olaylar yaşanır. Başlarından yazılı kâğıt parçaları dökülür, Binnaz Hanım'ın gizlenmiş mücevherleri çalınır, evde Binnaz Hanım'ı görenler olur, Naşit Nefi Efendi'nin cebinde Binnaz Hanım'ın yazdığı

mektup bulunur, kabrine gidildiğinde mezarından ışıklar saçarak kalkan bir kadın gördüğünü söyleyen birine rastlanır vs. Başta hurafelere inanmayan Şükriye Hanım da yaşadıkları karşısında Binnaz Hanım'ın dirildiğine inanmaya başlar ve Naşit Nefi Efendi'yi terk eder. Naşit Nefi Efendi, ortalıkta duyulan dedikodulardan dolayı evlenemez. Hiçbir kadın onunla evlenmek istemez. Yıllar sonra oğlunu ve kızını evlendirip başka bir eve taşınır. Bir gün bir mektupla bir çıkın gönderilir kendisine. Çıkını açınca içinde Binnaz Hanım'ın dirilip çekmecedan aşırıldığını düşündüğü mücevherler olduğunu görür. Sonra mektubu açar. Mektubu yazan, Hisar'da bitişik yalı komşuları Aramıdil Hanım'ın büyük oğlu Kadir Bey'dir.

Kadir Bey önce mektubu yazma sebebini anlatır. Kadir Bey taşrada memuriyette, kardeşi Nadir Paris'teyken anneleri İstanbul'da rahmete kavuşmuştur. Kadir Bey, aldığı telgraf üzerine hemen İstanbul'a gelir. Düzenlenecek birçok miras işlerini halletmek için Paris'teki kardeşi Nadir Bey'i mektupla İstanbul'a çağırır ama Nadir Bey, bazı önemli işlerden dolayı şu aralık Paris'ten ayrılmasının uygun olmayacağını söyleyerek gelmez. Kadir Bey tek başına işleri düzeltmeye koyulur.

Annesinin sandık odasını ve sandıklarını açtığı zaman bir bohça içinde annesinin üzerinde hiç görmediği, annesine ait olmayan kadın kıyafetleri görür. Bunlar arasında eline aldığı bir hırkayı silkince arasından Binnaz Hanım'ın fotoğrafı düşer. Bu fotoğrafı bir defa da kardeşi Nadir'in elinde görmüş olduğunu hatırlar. Sandıktaki elbiselerin fotoğraftaki elbiseye tıpatıp uyması dikkatini çeker. Hotoz kutularını karıştırırken de resimde Binnaz Hanım'ın başındaki saman renginde oyalı mor hotozu da bulur. Mücevher kutularını açınca Binnaz Hanım'ın mücevherlerini görür. Kutuların birinden de Binnaz Hanım'ın çehresine tıpatıp benzeyen bir maske çıkar. Bu maskeyi kardeşi Nadir'in yaptığını tahmin etmiştir. Çünkü kardeşi Nadir Bey bir heykeltıraştır. Kadir Bey: “Bu, hiç şüphe yok, bizim Nadir'in ustalığının yapıtıydı. Hah, şimdi bir ipucu yakalamıştım. Mektupla kardeşimden, maskenin yapılış nedenini sordum. ‘Annem ısmarladı yaptım. Neye kullanılacağı hakkındaki bilgim seninkinden fazla değildir. Ne için yaptırdığını bilemem’ cevabını aldım.” (Gürpınar, 2017, s. 218). Böylece Kadir Bey bir ipucu daha yakalamış olur.

Kadir Bey, taşra memurluklarından İstanbul'a gelip gittikçe, Binnaz Hanım'ın evlere şenlik cadı olduğu söylentisini duymuş ama inanmamıştır. Naşit Nefi Efendi yalısının yıkıntılarını yıkıcılara satmıştır. Kadir Bey'in annesi ölünce o da yıkılmaya yüz tutmuş yalıyı aynı yıkıcılara verir. Bir gün bu yıkıcıların ustabaşısı kendisine

Naşit Nefi Efendi'nin yalısını da kendilerinin yıktığını söyler. Yıkarken onların yalısının tavan arasından öbür yalıya bir yol gördüklerini, hatta onların mahzeniden öbür yalının mahzenine tünel gibi bir geçit ve delik olduğunu söyler. Kadir Bey, bunu görmek için yarı yıkılmış mahzene iner ve yolu görür. Sonra bu geçitteki toprakları karıştırınca üzeri kurşun kalemle yazılı bazı kâğıt parçaları bulur, bunları saklar. Geçmişte yaşadıklarını düşünür. Bunun üzerine bir araştırma yapmaya girişir. Yıllar önce duyduğu ama inanmadığı cadı meselesini araştırır.

Sonra konuyu kardeşi Nadir Bey'e getirir. Nadir Bey bir heykeltıraştır. Paris'e gider, arada da İstanbul'a gelir. Nadir Bey'in heykeltıraşlığı toplumda hoş karşılanmaz. Nadir Bey bin türlü eleştirmeler ve küfürler içinde heykeltıraşlığı ilerletmeye uğraşırken Binnaz Hanım ölür. Binnaz Hanım'la Kadir Bey'in annesi Aramıdil Hanım kardeşten ileri iki dosttur. Bu ölüm, Kadir Bey'in evini pek kara, derin matemlere boğar. Bir süre sonra Kadir Bey kardeşinin elinde Binnaz Hanım'ın bir fotoğrafını görür ve ona bu ölmüş kadının fotoğrafının, elinde ne gezdiğini sorar. Nadir Bey annesinin üzüntüsünü azaltmak için rahmetlinin tabii büyüklüğünde yarım heykelini yaptırmak istediğini söyler.

Kadir Bey'in kardeşi Nadir Bey'in Paris'e sıkça gidip gelmesi dolayısıyla Beyoğlu'nda bazı Fransız aileleriyle dost olmuşlardır. Yalıya yabancı kadınlar dadanır. Evlerinde bir isprizmacılık başlar. Binnaz Hanım, bu isprizma derneğinin ileri gelen üyelerindendir. Derneğin Başkanı Madam Doruld adında bir kadındır. O ruhları çağırdığı zaman odanın camlarını, tavanlarını sarsılır. Büyük, küçük, onun çağrısına gelmeyen ruh yoktur. Hangisini isterse toplantıya getirebilme gücüne sahiptir. Dernekte ikinci derecede getirme gücü Kadir Bey'in annesindedir. O da isprizmacılıkta çok ileri gitmiştir.

Kadir Bey, yaptığı araştırma sonucunda şuna karar verir ki o korkunç cadı rolünü oynayan kişi annesidir. Annesi Aram-ı Dil Hanım, Binnaz Hanım'ın maskesini yüzüne, kıyafetlerini sırtına geçirip mücevherleriyle de süslendikten sonra bilinen geçitlerden Naşit Nefi Efendi'nin yalısına giderek onu korkutmuş ve cadı rolünü oynamıştır. Annesinin bunu yapma sebebinin Binnaz Hanım'la aralarındaki kardeşten ileri dostluğa bağlar. Binnaz Hanım'ın kendi ölümünden sonra Naşit Nefi Efendi'nin evlenmesine engel olmak için annesiyle böyle büyük bir düzen kurmuş olabileceklerini söyler.

Kadir Bey mektubuyla beraber Binnaz Hanım'ın tüm mücevherlerini geri verir. Kadir Bey mektubunu annesini affetmesi dileğiyle bitirir. Naşit Nefi Efendi, hayat bilmecesinin çözülmeceğini sanmış, ama bu düğümün çözüldüğünü en sonunda görebilmiştir. Fakat artık iş işten geçmiştir. Bu başarısı bir şeye yaramamıştır. Kadınların gözünde yeniden güven kazanmak için, bu cadı efsanesinin aslını, içyüzünü gazetelerle ve her türlü araçlarla ilana uğraşsa da kadınlar, ihtiyarın bu telaşlarına hep gülmekte, yalanlamalarının asılsız olduğuna inanmakta gerçeği efsane, efsaneyi gerçek sanmakta direnmektedirler. Naşit Nefi Efendi bir daha da evlenemez. Zavallı adamın hayatı uzun, esrarla dolu, bir facia halinde geçmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu eserinde heykeltıraş bir karakter olarak Nadir Bey'e yer verir. Kadir Bey'in kardeşi olan Nadir Bey, İstanbul'da bu mesleği yapmaya çalışırken çok zorlanır. Bin türlü eleştirmeler ve sövmeler içinde heykeltıraşlığı ilerletmeye uğraşmaktadır. Nadir Bey, tapınırcasına hayatını bağladığı yontma sanatının burada uğradığı kötülemelere artık dayanamayarak, hemen büsbütün kalmak üzere Paris'e taşınmaya karar verir. Ağabeyi Kadir Bey onu heykeltıraşlıktan vazgeçirmek için çok uğraşır. Heykeltıraşlık öğrenimi için Paris'e gitmek istediği zaman kardeşiyle şöyle konuşur:

Kardeşim, Türkler arasında hiçbir zaman beğenilmeyecek bir meslek varsa, o da yontma sanatıdır. Yurduna yararlı olacak, işe yarayacak bir şey öğren... Heykeltıraşlıkla burada ne yapacaksın? Dedelerimizin bırakmış olduğu suları kurumuş çeşmelere, bugün musluk takacak paramız yok. Büyüklerimizden çoğu mezarlarında taşsız yatıyor. Birçoğunun gömüldüğü yerler bile belli değil... Heykeli kime dikeceğiz? Evimizin içine giren, Avrupa'dan gelme bazı öteberi kutularının üzerindeki resimleri, günahı, diye bıçakla kazıdıklarını; kandil geceleri eve melek girmez iddiasıyla çocuğun bebeğini helaya kapadıklarını bilmiyor musun? Kışın çamurdan, molozdan; yazın süprütünden, tozdan geçilemeyen mübarek meydanlarımızı, sokaklarımızı heykellerle pisletecek misin? Burada oyma sanatının, nasıl kutsal sayıldığını anlamak için Sultanahmet Meydanı'ndaki dikili taşların çukurlarına doğru eğil de bir bak. Almanya İmparatorunun yaptırdığı cânım çeşmenin mozaikleri üzerine, gelip geçen ozanlarımız, artistlerimiz tarafından her renkte kalemle yazılan nazik şiirleri, edepsizce resimleri görüp okumadın mı? En sonunda, bir zaman, etrafına tahtaperde çekilerek çeşmenin kapatılması zorunluğu neden ileri geldi? Bugün şehrimizin en güzel yerlerini olmaz ya en büyük sanatçının dehasından çıkmış ve en çok kutsal saydığımız büyüklerimizin heykelleriyle süslü görsek; üç gün sonra eğer bu anıtların burunlarını, kulaklarını yerlerinde bulabilirsek aşk olsun!.. Birer puta benzeyen bu mermer insanları taşlamayı, şeytan taşlama derecesinde sevap bilenlere karşı heykel dikmek, yontma sanatında ustalık göstermek iddiasındasın da? Şaşarım aklına... Heykelleri kırmakla başarı sağlayanlara; Avrupa'da yılan, çıyan öldürenlere verildiği gibi, bazı taraflardan ödüller vaadini bile umarım... (Gürpınar, 2017, s. 214-215).

Kadir Bey, böyle çok söylense de kardeşini düşüncesinden çeviremez. Kardeşi Nadir Bey, ağabeyini dinlemeyerek kararını yerine getirmek için Paris'e gider. Paris'te gereken öğrenime başlar. Orada epeyce tutunur. Birkaç yapıtıyla orada tanınmayı bile başarmıştır. Birkaç yılda bir İstanbul'a gelip bir süre sonra tekrar Avrupa'ya dönmektedir. Hisar'daki yalının büyük bir odasını atölye haline getirmiştir. Bu durum o civarda huzursuzluk yaratır. Nadir Bey bin türlü eleştirmeler ve sövmeler içinde heykeltıraşlığı ilerletmeye uğraşmaktadır. Yazarın toplumun heykel sanatına bakışını eleştirdiği satırlar romanda şöyle yer bulur:

Hisar'daki yalının büyük bir odasını atölye haline koymuştu. İçerisi birtakım gönyeler, pergeller, küsküler, alçıdan yarım heykeller, kollar, bacaklar, kafalar, kalıplar, modeller, etütlerle doluydu. Çok geçmedi bu atölye, o civarda 'Nadir Bey'in Puthanesi' adıyla ün aldı. Hatta mahallenin kadınları aşırı içerlemeleri ve hınçları yüzünden bir küçük modelin üreme organını koparmışlardı. Nadir çok bağırdı çağırdı. Bu organ koparma cinayetinden sonra atölyesini kadınlara kapadı. Dava büyüdü. Bütün mahalle ahalisi saldırgana hak veriyordu. Ahlak ve edep bakımından, elbise altında örtülü kalması gereken insan organının fen ve sanat adına irdelenmesi ve sergilenmesi pek çirkindi. Uygurlar arasına karışmak için Türklerce yontma ve oyma sanatının öğrenilmesi zorunluysa; hiç olmazsa, donun uçkurunun çözülmemesi; göğüsten aşağı insan gövdesinin irdelenmesinin yasaklanması, gözdağı verilerek hatırlatılıyordu. Güzel sanatların Osmanlıcası, Frenkçesi olup olmayacağı sorunu aldı yürüdü. Eski ve yeni kafalılar ikiye ayrıldı. Avrupa uygarlığının bize tüm olarak uygulanmasında, buna benzer birçok güç sorunların başgöstereceğini ben öteden beri biliyordum...

Mahallede bir yaşlıca Advıye Hanım vardı. Yalıya geldiği zaman böyle cascavlak bir heykele rastlarsa altını koparmak için el sürmesinin haram olduğunu bildiğinden cebinde ufak bir maşa getirirmiş. Bu zavallı cahil kadını kızdırmak için kardeşim çok şey söylerdi. Paris müzelerinde kadın erkek heykellerinin çoğunlukla böyle cırlıçıplak ve bütün organlarının yerinde bulunduklarını söyledikçe Advıye Hanım'ın öfkeden ve taassuptan gözleri dönerek:

— Ah elimde bir baltayla bu rezalet evine girsem putlara karşı bir gaza yaparak hepsini parçalasam, dediği hâlâ anılarım arasındadır. (Gürpınar, 2017, s. 215-216).

Yazar bu romanda heykeltıraş Nadir Bey karakterine yer verir. Nadir Bey'in mesleği dolayısıyla yaşadığı baskılara dayanamayıp İstanbul'da bu sanatı icra edemeyeceğini anlayıp Paris'e gitmesi dikkat çekicidir. Nadir Bey, annesinin vefatında bile İstanbul'a gelmez. Yazarın heykel sanatını ele almasının sebebi toplum eleştirisidir. Yazar, toplumun heykel sanatına bakışını ironik bir dille eleştirir. Yazar, toplumun bu sanatlara bakışını eleştirdiği gibi heykeltıraşların yaşadığı zorluklara da değinir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ele alınan iki eseri de incelendiğine yazarın *İffet*'te resim unsuruna, *Cadı*'da da heykel unsuruna yer verdiği görülür. Resim sanatı *İffet*'te

ağırlıklı olarak kahramanın iç dünyasını yansıtmak için kullanılırken *Cadı* romanında heykel sanatının ironik bir toplum eleştirisi yapılmak için kullanıldığı görülür. *Cadı* romanının kahramanı olan Nadir Bey Türk edebiyatındaki ilk heykeltıraş karakterdir. Romanda sanatıyla var olma mücadelesi veren bir sanatkâr olma vasfını taşır.

Servet-i Fünûn Dönemi resim ve heykel sanatı bakımından genel olarak incelendiğinde resimle ilgilenen kahramanların artık ecnebi değil Türk olduğu görülür. Ancak yine de profesyonel olarak eğitim yurt dışından alınmaktadır. Resimle ilgilenen kahramanlar bu dönemde de varlıklı, eğitilmiş, kültürlü ve olumlu tiplerdir. Bu kahramanlardan maddiyatı kötü olan sadece Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanının başkahramanı olan İffet'tir. O da önceden zenginken sonradan fakir düşmüş bir genç kızdır.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebepleri, kahramanın ilgi ve zevklerine dikkat çekmek, dekor unsuru olarak işlemek, bu sanatların toplumda edindiği yeri işlemek, bu sanatlarla ilgilenenlerin yaşadıkları zorluklara değinmektir.

Tanzimat yazarlarının aksine Batılı tarz eğitim veren okullarda çok iyi bir eğitim alarak yetişen Servet-i Fünûncular resim sanatına daha farklı yaklaşmışlardır. Bunda Batı tarzı eğitim veren okullarda resim eğitimi olmasının etkisi büyük olmalıdır. Servet-i Fünun döneminde sanatçılar eserlerinde resme Tanzimat sanatçılarına göre daha bilinçli ve daha sanatkârane bir şekilde yer vermişlerdir. Buna rağmen yine de resim ve heykelin bir sanat olarak romanın ana unsuru olmadığı, sadece romanı besleyen bir unsur olduğu görülür.

4.3. Meşrutiyet ve Millî Edebiyat Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1908-1923)

Meşrutiyet edebiyatı, II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) Cumhuriyet'in ilanına kadar (1923) geçen süreyi kapsayan süreçte edebiyatla ilgili oluşumların genel adıdır. Bu dönemde yazılan eserler genellikle dönemin sosyal, siyasî ve ekonomik şartları içinde vücut bulur. Bu zaman diliminin Osmanlı Devleti için bir çöküş süreci olduğu söylenebilir. Bu dönem aydınların önemli bir kısmı, devletin yıkılışa gittiğini görerek bunu önleme gayretine girmişler, bazı reçeteler sunmuşlardır. II. Meşrutiyet yılları, siyasî ve ideolojik tablo bakımından hayli çeşitlidir. Osmanlıcılık, Batıcılık,

İslamcılık ve Türkçülük adında çeşitli kurtuluş çareleri düşünülmektedir. Bu akımlar, devlet ve toplum düzeniyle ilgili görüşlerdir. Bu görüşlerden Batıcılık, devlet ve toplum düzeninde Batı'nın örnek alınmasını önerir. Osmanlıcılık, devletin dağılma tehlikesi karşısında insanlar arasında dil, din ve ırk farkına bakılmaksızın Osmanlı vatandaşlığı ortak paydasında buluşan siyasî birlik hareketidir. İslamcılık, bütün Müslümanları birlik halinde tutma çabasıdır. Türkçülük ise Osmanlı içindeki Türklerin etkili olma çabası şeklinde yorumlanabilir. Bu dönem içinde ortaya çıkan Millî Edebiyat Hareketi Türkçülük akımından beslenmiş ve bu fikri güçlendirmiştir.

Millî Edebiyat 1911'de başlamış ve 1923'e kadar sürmüştür. 1911'de Selanik'te çıkarılmaya başlanan Genç Kalemler Dergisi bu hareketin başlangıcı olur. Dergide yayımlanan "Yeni Lisan" adlı makale akımın bildirgesi olma hüviyetini taşır. Bu akımın temsilcilerini Genç Kalemler Dergisi etrafında toplanan gençler oluşturur. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in bu dergide savundukları Yeni Lisan Hareketi'nin birtakım temel ilkeleri vardır. Bu ilkeler arasında dilde sadeleşme, şiirde aruz yerine hece vezni kullanma, halkın sorunlarını ve yerli yaşamı işleme sayılabilir. Bu dönemde Türk edebiyatını Doğu ve Batı taklitçiliğinden kurtarmaya, Türkçeyi de yabancı dillerin etkisinden uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Dilde ve anlatımda sadeleşmeye doğru gidilmiştir. Konuşma dilini yazı diline dönüştürme çabaları dikkat çeker. Türkçede karşılığı olan Arapça ve Farsça tamlamaların kullanılması reddedilmiştir.

Millî Edebiyat Dönemi'nde roman türü topluma fayda amaçlı kullanılmıştır. Türk kültürü ve tarihi incelenmiş, millî kaynaklara doğru yönelim olmuştur. Eserlerde daha çok yerli ve millî konulara değinilmiştir. Yazarlar bu dönemde halk edebiyatından da yararlanmışlardır. Bu dönemde yazarlar ilk kez Anadolu'ya yönelmiş; memleket gerçeklerinden bahsetmişlerdir. Yazılan romanların birçoğunda artık varlıklı ailelerin, konakların değil, sıradan insanların hayatı işlenir. "Kişinin iç dünyasına yönelik tahlil ve tasvirler; tam belirgin olmasa da yer yer varlığını hissettiren psikolojik realizm, Meşrutiyet Romanı'nın karakteristiğini oluşturur." (Gündüz, 1997, s. 25). Türk romanında arayış ve taklit dönemi bitmiş, edebî eserlere millî bir renk gelmiştir. Bu dönemde işlenen konular daha çok hürriyet, çağdaşlaşma, idealizm, feminizm ve alafrangalık üzerine yoğunlaşır.

Millî Edebiyat Dönemi'nde toplumda ikili bir sanat anlayışı olduğundan bahsedilebilir: Milli sanat ve alafranga sanat. Bu durum eserlere de yansır. Buna

örnek olarak Ziya Gökalp'in "Sanat" şiiri verilebilir. Aynı konu ilerleyen yıllarda Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından da ele alınacaktır.

Meşrutiyet ve Milli Edebiyat döneminde resim sanatına Emine Semiye'nin *Sefalet* romanında, Ali Kemal'in *Fetret* romanında, Halide Edip Adıvar'ın *Handan* ve *Son Eseri* romanlarında ve Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* romanında yer verilmiştir.

4.3.1. Emine Semiye

Emine Semiye Hanım, ünlü Osmanlı tarihçisi, hukukçu ve devlet adamı Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı, Fatma Aliye Hanım'ın kız kardeşidir. Gazeteci ve yazar olan Emine Semiye Hanımevde özel bir eğitim alarak yetişmiş, ardından yurt dışında eğitim görmüştür. Politikayla da ilgilenmiş, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde siyasi faaliyetlere katılmıştır. Emine Semiye, gazete ve dergilerdeki yazılarıyla kadınların hak ve taleplerini gündeme getirmiş, aynı zamanda dernek faaliyetleriyle kadınları örgütleyerek sosyal hayatta kadının görünür hâle gelmesini sağlamaya çalışmıştır. Yazarın *Sefalet* adında yayımlanmış tek bir romanı bulunmaktadır.

Emine Semiye Hanım, *Sefalet* adlı eserinde resim sanatına yer vermiştir. Eser ilk olarak 1897'de Mütalaa gazetesinde tefrika edilmiş, 1909 yılında da kitap halinde yayımlanmıştır. Osmanlı kadın hareketinin öncülerinden olan Emine Semiye Hanım, romanını Şair Nigâr Hanım'a ithaf eder.

Romanın konusu, zengin bir konakta büyüyen Sabite karakterinin birtakım oyunlarla zamanla sefil bir hale gelmesi ve sonunda servetini geri kazanıp ve Müştak Bey'le evlenmesini konu alır. Sabite'nin kocası Müştak Bey, Heybeliada'da filozof namını almış, Gedikpaşa'da bir konakta yaşayan zengin bir ailenin oğludur. İkiz kız kardeşleri olan Necibe ve Nesibe'yi sürekli şımartan Müştak, onların taleplerini hesapsızca yerine getirmektedir. Kız kardeşlerinin ondan resim takımı istemeleri onların resimle ilgilendiğini gösteren bir unsur olarak esere yansır.

Roman, Sabite karakteri üzerine kurulmuştur. Sabite, büyük servet sahibi Mültezimzade Ruhi Bey'in Bihterin adlı bir cariyeden olma kızıdır. Ruhi Bey'in eşi Zümrüt Hanım'ın kardeşi Cehdi'nin bir cariyeden Mahir adında bir oğlu olur. Cariye vefat edince Ruhi Bey ve Zümrüt Hanım, Mahir'i evlatlığa kabul eder. Mahir, resme ve hat sanatına heveslidir:

Sözün kıyası, Mahir büyüüp mektebe verilmişse de okumakta başarılı olamamıştı, resme ve hat sanatına hevesliydi. Babası Cehdi Bey, oğlunun bu fevkalade yeteneğini dikkatten uzak tutmayıp hocalarını ‘Bu çocuğu resim ve hatta çalıştırın, diğer derslerine kulak asmayın’ diye uyarmıştı. (Emine Semiye, 2022, s. 88).

Seneler geçtikçe Mahir ve Sabite büyür. Ruhi Bey’in mirasını kimseye kaptırmamak isteyen Cehdi, Mahir ile Sabite’nin evlenmesini uygun bulur ve buna da kız kardeşini ikna eder. Ama bir süre sonra Mahir’in Ruhi Bey’e damat olma ümitleri sönmeye yüz tutar. Çünkü Ruhi Bey, Mahir’den büsbütün yüz çevirmiştir. Bu da sebepsiz değildir:

Bir gün Ruhi Beyefendi’nin önemli bir kağıdının yanlışlıkla yırtılmasına çok canı sıkılmıştı. Cehdi, ‘Merak etmeyin Beyefendi! Ben şimdi onun çaresini bulurum’ diyerek kâğıt parçalarını topladı, Mahir’i çağırıp, ‘Bunun aynısını isterim’ dedi. Mahir iki saat sonra kâğıtlarla beraber geldi. Bir elinde mektup parçalarıyla zamlı mukavva, diğer elinde yırtık mektubun aynı olan kâğıt vardı.

Ruhi Beyefendi mukavvadaki mektup parçalarıyla yeni yazılan mektubu inceleyince hayret içinde kaldı. İmza bile tıpkı aynısı olarak taklit edilmişti!

Mahir, Beyefendi’nin hayretinden aferin alacağını ümit ederken, Ruhi Beyefendi hışımla taklit mektubu yırtıp suratına atarak, ‘Sana verdiğimiz terbiyeyi suistimal etmişsin! Resme ve hatta olan hevesin, sonunda seni sahtekar etmiş ha! Yazık emeklerimize! Yazık!’ diye Mahir’in sunduğu hizmeti ayıplayarak reddetti. Ruhi Beyefendi o günden sonra Mahir’in yüzüne bakmıyor, Cehdi’ye de hiç güvenmiyordu. (Emine Semiye, 2022, s. 89-90).

Sabite de Mahirle evlenmek istemez. Babası, Sabite’nin teyzesinin oğlu olan Hayati’yi daha uygun görür. Sabite ve Hayati nişanlanır. Mahir, Sabite ve Hayati’yi ayırmak için uğraşır. Hayati Kesbiye ile evlenir. Sabit adında bir oğulları olur. Sabit büyüyünce hat sanatında başarı gösterir: “O gün Mültezimzade konağında ziyafet verilmesi kararlaştırılmış olduğundan davetliler yemeğe de katıldılar. Kahveler, şerbetler içildikten sonra Sabit’in yazdığı hat levhalar getirildi. Talikteki maharetini herkes büyük övgüyle karşıladı.” (Emine Semiye, 2022, s. 211-212). Hat sanatı, bir yazı sanatıdır ve Türk resim sanatının önemli bir dalıdır. Bu sanat Osmanlı’da çok rağbet görmüştür: “Arap yazısının en güzel örnekleri Osmanlı devrinde ilerlemiş veya o devirde icadedilmiş, en büyük “hattât”lar o devirde yetişmiştir, ilk büyük Türk yazı sanatçısı Bergamalı Muhiddin’dir. Ondan sonra Osmanlı tarihi pek çok sanatçı yetiştirdi.” (Ülken, 1998, s. 44). Yazar bu bölümde Sabit karakterinin hat sanatıyla ilgilenmesini olumlu bir özellik olarak esere yansıtmıştır.

Emine Semiye Hanım eserinde resim unsuruna kısmen yer vermiştir. Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebebi Mahir karakterinin resme ilgisi, yeteneği

ama bu yeteneğini yanlış bir alanda kullanmak istemesidir. Mahir olumsuz bir karakter olarak esere yansır. Eserde ayrıca Sabit'in hat sanatına ilgisi ve yeteneğine dikkat çekilir.

4.3.2. Ali Kemal

Meşrutiyet Dönemi'nde gazeteciliği ile ön planda olan Ali Kemalroman, edebî eleştiri, hatıra ve mektup türünde eserler de kaleme almıştır. Telif eserlerinin yanı sıra tercüme eserleri de vardır. Gülşen, Nihal, Malumat, Resimli Kitab, Şafak gibi dergilerin yanı sıra Ceridet'ül Hakâyık, Hizmet, İkdâm, Mecmua-i Kemal, Musavver Terakki, Peyam, Peyam Sabah, Saadet, Tercüman-ı Hakikat gibi gazetelerde yazılar yazmıştır.

Ali Kemal, 1911'de İngiltere'de iken kaleme aldığı *Fetret* romanında resim sanatına yer vermiştir. Bu roman yazarın son romanıdır ve otobiyografik özellikler taşımaktadır. Romanda Ali Kemal'in siyasî, edebî ve sosyal görüşleri de yer alır. Eserde yurt dışında eğitim almış bir gencin, iki senelik bir zaman diliminde İstanbul'da yaşadıkları ele alınır. Yazar, bu romanı eşi Winifred Brun'un ölümünden sonra iki çocuğu ile yalnız kaldığında, ruhsal bir çöküntü içinde kaleme almıştır. Romanında İngiltere'deyken evlendiği Winifred Brun'dan olan oğlu Wilfred'a 'Fetret' adını vermiş ve ona Doğu ile Batı'nın kaynaştırılması misyonunu yüklemiştir. Onu, geleceğin ideal gencini düşlediği romanının merkezine oturtmuştur. Yazar bu romanı, oğlu Wilfred'in gelecekteki halini kurgulayarak yazar. Şöyle ki Wilfred henüz bebekken Fetret onun yetişkinliğidir. Roman, yaklaşık olarak yirmi yıl sonrasını hikâye etmektedir. Fetret, sembolik Bir Türk gencidir. Yazarı tarafından idealize edilmiş olumlu bir karakterdir. Doğu- Batı sentezinin tek şahısta sembolize edilmesidir.

Romana adını veren Fetret, uygar bir Türk baba ve bir 'nezahet-i mücesseme' olan İngiliz anneden doğmuş; İngiltere'de anneannesinin yanında ve İngilizlerin terbiye usüllerince yetişmiştir. Yazar, idealize ettiği kahramanının terbiyesini İngiliz annesinden aldığı verasete ve yetiştiği muhite bağlar. Buradan aldığı eğitim ve terbiye gereği, hep mantığının sözüne kulak verir. (Gündüz, 1997, s. 520).

Eser, Ali Kemal'in fikirlerini duyurma vasıtasıdır. Yazar, muhtelif konulardaki fikirlerini roman vasıtasıyla vermek amacındadır. Eser yazarın hayatından izler taşır. Yazarın bu eserde Doğu- Batı mukayesesi yaptığı söylenebilir. Eserde Fetret'in idealize edilmiş yaşayışı, kişiliği ve düşünceleri Doğu- Batı zıtlığı içinde verilir.

Romanın ana kahramanı Osman Fetret adında, babası Türk, annesi İngiliz olan bir gençtir. Fetret'in Selma adında, kendisinden üç yaş büyük bir ablası da vardır. Babası Ali Kemal'i temsilen Selman Bey'dir. Anneleri Fetret'i doğururken yirmi beş yaşında ölür. Bu çocuklar anneanneleri tarafından İngiltere'nin bir köyünde yetiştirilir. Fetret, çok iyi eğitim alır. Türkçe ve Fransızca'yı öğrenir. Saint Germain'de eğitim görür. Türkçeyi lisanından edebiyatına kadar epece öğrenir. Sonra babasıyla İstanbul'a gelir. İki seneden fazla kalır. Fetret, babası ve arkadaşlarıyla İstanbul'da Dârülfünûn binasında ders verecek olan Baydur Bey'i dinlemeye gider. Dârülfünûn binasının duvarlarında muhteşem resimler bulunur. Bu bölümde resim sanatı binanın ihtişamını gösteren bir unsur olarak esere yansır. Dârülfünûn binası şöyle tasvir edilir:

Cebhe-i bina Çemberlitaş Meydanı'na nâzır, hem mehib, hem hazin idi, ortada büyük bir demir kapıdan, iki tarafta yine büyükçe, yine demir iki diğer kapıdan içeri, müstatilü's-şekl bir muntazam avluya giriliyordu. Avlunun arka cihetinde, vasatta tıbkı bir mabet şeklinde fesih bir dershaneye yukarıdan, aşağıdan, sağdan soldan duhûl ediliyordu. Bu dershanede kürsî-i hitabet o suretle tertip olunmuş, kubbe öyle konulmuştu ki hatibin, hocanın sözlerini her yerden işitmek mümkün idi, halbuki bu mutantan daire takriben bin kişi istiaab edebilecek kadar vâsi idi, sıra sıra mak'adlara mâlik idi; duvarlarda öyle manidar, fakat nefis nakışlar vardı ki mesela ya Harunü'r-Reşid zamanında Bağdad'ı medreseleriyle, mebnâîsiyle, cevâmîiyle, Endülüs'ten Kurtuba'yı, Gırnata'yı yine öylece mekârimiyle, bedâîiyle, Elhamralarıyla, Paris, Londra, Berlin, Washington gibi bilâd-ı mütemeddineyi bülend madâris-i muazzama-i irfanıyla arz eyliyordu.

Fikre, nazara vüs'at, inşirah veren bu nukuş-ı müşâşa kısmen bir Fransız, fakat kısmen de pek mâruf bir Ermeni, bir Osmanlı ressamının mahsûl-i mahareti idi. Avrupaca bile mazhar-ı takdir olmuştu. (Ali Kemal, 2003, s. 108-109).

Eserde kahramanlar; Selman Bey, Fetret, Selma, Baydur, Kerim Paşa ailesi topluca bir kır âlemine, gezmeye, eğlenmeye çıkarlar. Bu bölümde İstanbul'un tabiat tasviri yapılır. İstanbul'un manzarasının ne kadar muhteşem olduğu anlatılır. Selman Bey şöyle bir değerlendirme yapar:

İstanbul, İstanbul sade esrar-ı hikmetle, sade mekarim-i tabiatle lebaleb değil, fakat kamûs-ı temeddünden de bir nüsha-i güzidedir. Osmanlılar yalnız o pay-i taht-ı saltanatlarını olsun, kâffe-i defâin-i mazisiyle, binalarıyla, heykelleriyle, âsâr-ı atıka ve ahîresiyle, menazırıyla, mehasini ile tettebbu etselerdi, bilselerdi, anlayabilselerdi bugün temeddünen daha müstesna bir rütbeye ermiş olurlardı. (Ali Kemal, 2003, s. 148).

Selman Bey, bu bölümde İstanbul'un değerli eserlerinin, heykellerinin yeterince incelenip araştırılmadığını, yeterince kıymetinin bilinmediğini söyleyerek bu anlamda toplumsal bir eleştiri yapar.

Selman Bey'in kızı Selma, birkaç gün evvel kısa süreliğine İngiltere'den İstanbul'a gelmiştir. Eğitimli ve kültürlü bir genç kızdır. Selma bir ressamdır. Sürekli resim yapar. Daha çok manzara resimleri yapmayı tercih eder. Tabiata bir ressam gözüyle bakar ve İstanbul'da gördüğü muhteşem manzaralar karşısında hayran kalır. Selma'nın ressamlığı eserde şöyle anlatılır:

Selma ta sabavetinden beri resme çalışıyor, müstesna bir istidat gösteriyordu. Daha şimdiden takdire, temaşaya değer levhalar yapmıştı. En çok tasvir-i menazıra meyleliyordu, koruları pek seviyor, feyzine, sa'yine meşk-i tettebbu, meşk-i emel ittihaz eyliyordu; fitraten nefaset-âşinâ idi, ressam idi; daha dört beş yaşında idi, eline bir kalem geçirince bir hane, bir ağaç, bir çiçek resmi yapmağa çabalar, yapamayınca yalvara yalvara annesinin dest-i maharetine müracaat eyler, yaptığından dikkatle örnek alırdı. Böylelikle daha çocuklukta resme alıştı; on on iki yaşında iken adeta çiziyor, karalıyordu; şimdi henüz yirmi bir yirmi iki yaşında idi, fakat bir ressam addolunabilirdi. O derece maharete mâlik idi; en büyük fetaneti menazır-ı tabiiyyeyi keşif ve tedkikte, bâ-husus bu manzaralardan mevzuunu intihabda ibraz eyliyordu; en metin kudret-i san'ati ise âsâr-ı nefîseyi temaşada, tettebbu'da buluyordu; Paris'te, Londra'da sık sık Louvre gibi, Royal Gallery gibi bir meşher-i nefâise, bir müzeye gider. Orada bir levha-i nefasetin önüne geçerek uzun müddet bütün dakaik-ı bedîasını keşf ile uğraşır, cihanda en büyük zevk-ı hayâtı böyle bir iştigal-i güzinde bulurdu. Selma için bu meşgalenin, bu marifetin fevkünde bir mes'adet yoktu, olamazdı; kalp, fikir hep o emele mâtuf, o endişeye münhasır idi; hatta- İngiltere'de büyümüş bir kız için gariptir! – evlenmek, ev bark sahibi olmak bile hatıra gelmiyordu. (Ali Kemal, 2003, s. 154).

Selma resme çok yetenekli olmasının yanında bu sanata bu derece vecd ile, bu derece yoğun bir şekilde meyletmesi ve çalışması sonucu çok başarılı bir ressam olur. Selma resim çalışmaktan, resim yapmaktan çok mutludur. Köy mezarlığından Boğaziçi'ne doğru bakınca adeta kendinden geçer. Artık her gün fırçalarıyla, boylarıyla, takımıyla oraya gelerek o seçkin manzarayı resmetmeye karar verir. Tabiat resmedilmeye degecek kadar muhteşemdir. Selma, tabiatın lütuflarını böyle seve seve seyrettikçe kalben de fikren de çok mutlu olur. Bir ressam gözüyle izlediği manzara, gördüğü ışıklar ve renkler onu çok mutlu eder. Piknikte Fetret ile Güzide'nin kız kardeşi Seher nişanlanırlar. Ardından Selma ile Güzide kol kola girerek yürüyüşe çıkarlar. Zaman zaman çiçek toplayarak sohbet ederler. Selma, fikirlerini paylaşarak evliliği düşünmediğini belirtir. Selma'nın fikrî dünyası böylece okuyucuya verilir:

Güzide Hanım Selma'yı bir hemşire gibi seviyor; ilmen, kemâlen de pek takdir ediyordu. Hakikaten Selma sade resimde değil, umumiyetle marifet-i nefaiste harikulade, felsefe-i nefasete küllî vakıf idi; çünkü çok okuyordu, İngiliz feylesoflarını birer birer nazar-ı tettebbudan geçiriyordu. Zaten fitraten de feylesof idi. Mesela Güzide'ye diyordu ki:

— Evlenmek mi, niçin? Hal-i hazırım saadet-i mahzâ değil mi? Kardeşimi, babamı, büyükannemi hep canım gibi severim. Bu muhabbetler kalbim için tek sahih bir gıda-yı kâfidir. Sanatım ressamlık ise, naşıta-i fikrimdir, neşve-i ruhumdur. Bu aheng-i hayatımı muhafaza etmek benim için en büyük bir endişedir. Başka bir düşünce yadıma bile gelmez. İngiltere’de büyükannemle beraber geçirdiğim hayat pek sadedir. Fakat ne derece mün’imdir; kalbime, fikrime lâyenkatı’ inşirah verir. Bazen pederim, biraderim de gelirler, hep o mesken-i muazzezimizde toplanırız; saatlerce başbaşa, bizbize görüşürüz, eğleniriz. Ekseriya hep beraber gezmeye çıkarız. Ta çocukluğumuzdan beri âdetimdir; zaman zaman babacığımın boynuna sarılırım, o vakit bîçare annemi hatırlarım, gözlerim derhal yaşla, lakin leblerim de dua ile, merhumenin ruh-ı pâki için dua ile dolar.

Çalışmak zamanı gelince, hücre-i mesâîme çekilirim; resimlerime, levhalarım vâkıf-ı ictihad eylerim. Saatlerim inşirah ile geçer; mesut, muazzez neticelere ererim... Hayattan daha fazla ne beklenir? (Ali Kemal, 2003, s. 160-161).

Fetret’in eğitimini tamamlaması için Fransa’ya dönmesi gerekmektedir. Bir ay kadar sonra Selma İngiltere’ye, Fetret de Fransa’ya dönmek için Marsilya’ya giden bir gemiyle ülkeden ayrılırlar. Vapurun yolcuları arasında Hakan Bey adında yetmiş yaşında, muhterem biri vardır. Fetret onunla tanışıp sohbet eder. Romanda Hakan Bey’in geçmişinden de bahsedilir.

Hakan Bey kırk seneden fazla bir zamandır Paris’te yaşamaktadır. Aslen İstanbulludur. Devr-i sabıkta Mekteb-i Harbiye’nin son sınıfında iken Paris’e kaçmış ve çok maddî zorluk çekmiştir. Bir gün Luxembourg Bahçesi’nde bir sıranın üstünde bu zorluktan nasıl kurtulacağını düşünür. Memleketine dönemez çünkü dönerse sille-i istibdada uğrayacağını bilir. Aç ve solgun bir şekilde ayağa kalkar:

Izırabından şapkasını çıkardı; gümrah, gümrah olduğu kadar da siyah saçlarıyla, merdane simasıyla güzel bir kafaya sahip idi; boy boşca da levant idi; bir lahza ayağa kalktı, şöyle bir taş parmaklığa dayandı, Luxembourg Sarayı’na ma’rez-i nefaisine, havuza, bütün o heykellere, akşama atf-ı nazar-ı tahassür eyledi; bu servet içinde şu fakr-ı zâtîsini düşünmeye daldı; tezaadın bu mertebesine mebhut oluyordu; oluyordu da meslek-i iştirakiyyûna hak veriyordu: ‘Ben, benim gibi daha ordu ordu bîçareler aç iken, çıplak iken bütün bu azamet, bu israfat haram değil midir? Yok, şerait-i ictimaiyye-i cihan hakikaten muhtac-ı ıslahtır...’ diyordu. (Ali Kemal, 2003, s. 175).

Bu fikirlerle dalgın dalgın düşünürken bir parça ötede genç bir kadının kendisine baktığını görür. Bu kadınla tanışır ve tüm hayatı değişir. Aradan yıllar geçer. Vaka zamanı devletin Fransa’ya gönderdiği öğrencileri teftiş eden bir zattır. Talebe-i Osmaniyye müfettişliği yapar. Fetret’le konuşurken Paris’teki geçmişini de anlatır:

Çok defalar cebimde beş para, dikkat buyurunuz, beş para olmazdı, fakat yine odamdan çıkardım, evvela inadıma en büend bir ma’rez-i nefaise, mesela Louvre’a giderdim, bütün o bahâ takdir olunmaz âsâr-ı bedâiyi temaşa ederdim,

ettikçe de kendi kendime derdim ki: ‘İşte milyonların sahibi bir Karun da bu memlekette en çok böyle bir safa sürebilir... (Ali Kemal, 2003, s. 182).

Louvre müzesi “Paris’te Fransa krallarının oturması için yapılmış büyük ve muhteşem bir saraydır ki Fransız ihtilalinden sonra müzeye tahvil edilmiştir. Dünyanın en büyük sanatkârlarının tablo, heykel ve eşya gibi eserleri ve birçok âsar-ı atika bulunan bu müze dünyanın en mühim sanat müzelerinden biridir.” (Arseven, 1950, s. 1243). Hakan Bey birlikte olduğu kadınla çok mutlu bir hayat sürmektedir. Paris’i çok sevmektedir ve Paris dışında bir yerde yaşamayı kesinlikle düşünmez. Şehre âşıktır. Fetret, Hakan Bey’e öğrencilerden memnun olup olmadığını sorar, şöyle bir cevap alır:

Umumiyet itibariyle memnunum, gençlerimizin ekseriyetle kudret-i temsiliyyesine hayranım, filhakika çoğu henüz fitraten nâtrâşîdedirler, bir kısmı bilfarz musiki gibi, resim gibi fûnûn-ı nefiseyi bir türlü temessül edemiyorlar: Mesela huçeste, beste, hasılı bülend, her cihetçe bülend bir operadan zevk alamıyorlar, fakat maalesef o henüz nakıs, o henüz ibtidaî musikimize, o heyheylerimize, taksimlerimize bayılıyorlar; yine operada harikulade bir rakkasenin, bir raks-ı müctemain ârâyişini, cezbelerini, rikkatlerini keşfedemiyor, anlayamıyorlar ama çengilerimizin o nâ-mevzun olduğu kadar sakil cümbüşlerini zevkle mülayim buluyorlar. Bazen o derece zevksizlik bile gösteriyorlar. İtikadımca mazurdurlar, tesirât-ı irs ile ülfet-i mahsusat-ı vatan ile böyle yapıyorlar. Bir iki zürriyetten sonra bu noksan düzelir. (Ali Kemal, 2003, s. 182).

Hakan Bey, ülkenin ilim öğrenmedeki kusurlarından bahseder ve ekler: “Kusurlarımız yalnız bize has değil, umumiyetle Şark’a, Şarklılara mahustur. Hattâ o nekaistan az çok teberrâ edebilenler, Garp terbiyesini, Garp irfanını, Garp idrakini en sühûletle edinebilenler yine biz Osmanlılarız.” (Ali Kemal, 2003, s. 185). der. Hakan Bey’in Fetret’e verdiği öğütler ile roman sona erer.

Bu romanda resimle ilgilenen Selma karakterine yer verilir. Selma, eğitilmiş, varlıklı ve kültürlü bir genç kızdır. Selma’nın yurt dışında yaşaması ve anne tarafından ecnebi olması dikkat çekicidir. Selma için resim yapmanın üstünde bir saadet yoktur. Tüm kalbi, fikri, endişesi hep resim yapma üstünedir. Çalışmalarını şöyle anlatır: “Çalışmak zamanı gelince, hücre-i mesâîme çekilirim; resimlerime, levhalarımaya vakf-ı ictihad eylerim. Saatlerim inşirah ile geçer; mesut, muazzez neticelere ererim... Hayattan daha fazla ne beklenir?” (Ali Kemal, 2003, s. 161). Selma’nın resme olan aşkı o kadar fazladır ki başka bir aşka ihtiyaç duymaz. Hatta evlenmek, ev bark sahibi olmak bile hatırına gelmez. Selma sadece resme değil, felsefeye de vâkıftır. Çünkü çok okumaktadır. Zaten fitraten de filozoftur.

Eserde ayrıca Dârülfünûn binasının güzelliği anlatılırken resimlere dikkat çekilir. Burada resim, binanın ihtişamını gösteren bir unsur olarak eserde yer alır. Hakan Bey karakteri ile de yurt dışında resme verilen değerle ülkede resme verilen değer kıyaslanır. Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebeplerinden biri de ülkede resim sanatına gerekli önem verilmediğine dikkat çekmektir.

Yazar bu romanda resim unsuruna bir dekor unsuru olarak, kahramanın eğitim, bilgi ve kültür düzeyine dikkat çekmek, toplumda resim sanatına verilen değerle yurt dışında verilen değeri kıyaslamak ve böylece bir toplum eleştirisi yapmak amacıyla yer vermiştir. Eserde ressam bir karakter yer alsa da ressamın sanat görüşüne yer verilmez. Selma romanın aslî kahramanlarından değildir, sadece ilgi ve yetenekleriyle ön plandadır.

4.3.3. Halide Edip Adıvar

Halide Edip Adıvar (1884-1964), Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birisidir. Roman, hikâye, anı kitabı, tiyatro eseri, deneme ve makale tarzında birçok eser yazmıştır. İyi bir eğitim görmüş, küçük yaştan itibaren özel olarak tutulan hocalardan dersler almıştır. Öğrenimini yatılı olarak gönderildiği Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde tamamlamıştır. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki günlerde başta Tanin gazetesi olmak üzere Mehasin, Musavver Muhit ve Resimli Kitap gibi çeşitli dergilerde fikri, edebi, toplumsal yazılar yazar. 1911'de, Türkiye'de kadınların da toplum hayatında etkili olmaları amacıyla Teali-i Nisvan Cemiyeti'ni kurar. 1911-1912 yıllarında Türk Ocağı çevresinde Türkçülük faaliyetlerine katılır, Türk Yurdu dergisinde çeşitli yazıları yayımlanır. 16 Mayıs 1919'da İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesi üzerine, İstanbul'da Fatih, Üsküdar ve Sultanahmet'te düzenlenen protesto mitinglerine konuşmacı olarak katılır ve bu konuşmalardan özellikle Sultanahmet mitingi halk üzerinde etkili olur. İstanbul'un işgali üzerine Milli Mücadele'ye katılır.

Romanlarını II. Meşrutiyet sonrası yazmıştır. Halide Edip Adıvar'ın eserleri bir bütün olarak incelendiğinde eserlerinin çoğunda Doğu- Batı sentezini savunduğu görülür. Tasvir ve tahlilde başarılıdır. Tasvirleri realist nitelik taşır. Halide Edip, romanlarını sade bir dil ve üslupla kaleme almıştır. İlk romanlarında aşk konusunu işlemiş, kadın psikolojisi üzerinde durmuştur. Bu romanlarının kahramanları

genellikle Batılı bir anlayışla idealize edilmiş, güçlü ve kültürlü kadınlardır. Bu eserlerden biri de *Handan* adlı romanıdır.

Halide Edip'in *Handan* isimli eseri 1912 yılında yayımlanır. Eser, mektuplardan oluşur. Roman kahramanları, genel itibarıyla Refik Cemal, karısı Neriman ve karısının teyzesinin kızı Handan'dan oluşur. Neriman ve Handan aynı evde beraber büyümüş, ikisi de alafranga eğitim almışlardır. Çok iyi derecede İngilizce bilirler. Neriman musikiyle ilgilidir. Çok iyi piyano çalmaktadır. Romanın aslî kahramanı olan Handan iyi eğitilmiş ve kültürlü bir kadındır. Handan'ın öğretmeni, Nâzım adında bir gençtir. Nâzım, Selim Bey'in yeğenidir. Sultan Hamid'in İstanbul'a gelmeye müsaade etmediği bir kahramandır. Bir gün büyük dostlar vasıtasıyla Nâzım, Sultan Hamit'e affettirilir ve Nâzım İstanbul'a gelir. Handan'ın öğretmenliğini yapar. Nâzım ihtilalcidir, hapiste intihar ederek yaşamına son verir. Neriman, Refik Cemal'e yazdığı mektubunda Handan ve Nâzım'ı şöyle anlatır:

Ertesi gününden Handan'la beraber ders odasına geçtim. Bu, duvarlarına kadar mürekkep sıçramış, masası, sandalyeleri aşınmış sevgili odadan ne kadar çehreler geldi geçti. Sakallı, sakalsız, sarıklı Kur'an ve Arabi hocaları; bazen çılgın, hoppa, bazen kuru ve korkunç İngiliz mürebbiyeleri; Ermeni, Macar, İtalyan daha bilmem ne cins musiki hocaları! Biz dört çocuk hep aynı hocadan aynı tahsili görüyorduk, fakat Handan hepimizi arkada bıraktı. Bugün bizim tahsilimizi kazıyan bir lisan, biraz da edebiyat bulursun. Fakat Handan öyle değildi. Onda öğrenmek bir ihtirastı. Bilmek, daima bilmek, yalnız kitaplarda değil, tabiatta, insanlarda her şeyi, görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardır. Fakat âlim kadınların kuru dimağı değil, Refik. Onda bildiği şeyleri seven, derâguş eden bir şefkat, bir kadın kalbi vardır. Ağaç, nebat, deniz, yıldız, insan ve hayvan, o kadar bildiği şeyleri ruhunda seven bir derâguş içinde saklar.

Bir iki lisan öğrenip biraz piyano çalıp çekildikten sonra onun öğrenmek iştiağı her gün daha şiddetle artıyordu. Ona daha âlim, daha yüksek hocalar tutuyorlardı ve en nihayet en son hocası da zavallı Nâzım oldu. Musiki, edebiyat, felsefe, içtimaiyat, daha bilmem ne hep onunla ikmal etti. Nâzım, Handan'ın hayatında bir his, efkâr ve sanat mürebbisi olarak da kalmadı, daha ileri gitti. Elem mürebbisi, hayat mürebbisi oldu. (Adivar, 2017, s. 47).

Romanın aslî kahramanı Handan'dır. Romanda Handan'ın hayallerine de yer verilir. Handan, oldukça eğitilmiş, idealleri olan, sanatkâr ruhlu bir kadındır. Bir gün yemekten sonra Nazım ve Handan arasında musiki üzerine bir sohbet başlar:

Musiki sever, misiniz, Handan Hanım?

Pek çok.

Ne çalarsınız?

Piyano ve biraz keman. Fakat piyanoyu hiç sevmem.

Piyanoda ne çalarsınız? Her küçük hanım gibi ‘Bir kızın duası’, ‘Tuna’nın dalgaları’, ha?

Hayır, onu şiiri, edebiyatı sevenlere bırakırım. Ben Liszt ve Wagner çalarım.

Nâzım yaptığı şakadan azıcık utanmış gibi, fakat gözlerindeki müstehzi şule hâlâ baki:

Öyle ise, bu büyük adamları bize de tanıtırız, dedi. (Adivar, 2017, s. 54-55).

Handan Neriman’a yazdığı mektubunda bu durumu anlatır. Keman çalmadığını, çalmadığına da iyi ettiğini çünkü öğleden sonra ikinci dinlenmesi için odasına çekildiğinde bir keman sesi duyduğunu yazar. Bu kadar hüküm ve kudretle musiki lisanını söyleyen bir adama keman çalarak mahcup olacağını düşünür. Nazım’ın zengin ve canlı dimağı, Garp’ın ve Şark’ın sanatlarına hâkim olması Handan’a kendini onun yanında ne kadar küçük olduğunu hissettirir. Handan çalışarak, öğrenerek aradaki farkı kapatmaya azmeder. Hislerini ve ideallerini şöyle anlatır:

Fakat ben de Neri, çalışacağım, çalışacağım. Parlak ve meşhur olmazsam bile, hiç olmazsa insanları hiç kimsenin sevedemediği bir şefkat ve fedakârlıkla seveceğim, onlara ruhumun son zerresine kadar vereceğim. Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına resim sanatını öğrensınler diye dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri memleketimin insanların ruhuna akıtacağım ve ruhum bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek. Sonra ruhumu alanlar da onu kendi ruhlarıyla daima bir nesilden ötekine verecekler, ben de her nesil yükselip büyüdükçe büyüüp yükseleceğim. Fakat beni, büyük ruhların teranelerini ve büyüklüklerini memlekete ilk defa kendi ruhundan akıtan Handan’ı unutacaklar, ben bir hiç, fakat ruhum her şey olacak! İçimde ne fırtına, ne fırtına var, Neri! (Adivar, 2017, 55-56).

Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebebi Handan’ın sanata dair görüşlerine ve ideallerine yer vermektir. Yazar bu eserinde resim sanatına toplumsal bir mesele olarak bakmaktadır. Toplumun gelişmesi ve ilerlemesi için güzel sanatların önemini kavrayan yazar, eserleriyle bunu okuruna da aktarmak gayesindedir.

Halide Edip’in resim sanatına en geniş yer verdiği romanı ise *Son Eseri* adlı romanıdır. Roman, 13 Eylül – 12 Aralık 1913 tarihlerinde Tanin gazetesinde tefrika edilmiş ve 1919’da kitap olarak basılmıştır. Eser ilk olarak 1919’da Evkaf-ı İslamiye Matbaası’nda basılmıştır. Roman, yazarın ilk dönem eserlerindendir. Eser biyografik bir roman özelliği taşımaktadır. Yazar eseri ilk ressamlarımızdan Ressam Müfide Kadri’ye ithaf eder.

Romana konu olan Müfide Kadri, 1890-1912 yılları arasında yaşamış ilk Türk kadın ressamlarından. Aynı zamanda musiki ile de ilgilenen sanatçının çeşitli besteleri bulunmaktadır. Müfide Kadri, doğumundan hemen sonra annesini, küçük yaşta da babasını kaybedince Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey tarafından evlat edinilir. Müfide, Kadri Bey'in Çamlıca'daki evinde tek çocuk olarak büyür. Hiç okula gitmez, eve gelen özel hocalardan ders alarak eğitim görür. Yalnız resim değil; güzel sanatların tümüne karşı yeteneği keşfedilir. On yaşında resme başlayan Müfide Kadri, Osman Hamdi Bey'den özel ders alır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapan hocalardan olan İtalyan sanatçı Profesör Salvatore Valeri'den de karakalem ve suluboya dersleri alır. Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk profesyonel Müslüman kadın resim öğretmenidir. Darülmuallimat'ta ve çeşitli kız okullarında resim öğretmeni olarak çalışır. Osman Hamdi Bey'in teşviki ile bir sergide yer almak üzere Münih'e gönderdiği resimleri ona altın madalya kazandırır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nun yurt dışındaki bir sergide resmi yer almış ve ödül kazanmış ilk kadın sanatçısı olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyesi olan sanatçı, resimlerinde ağırlıklı olarak portreler, peyzajlar ve natürmortlar üzerinde çalışır. Yirmi iki yaşında veremden ölür.

Roman, "Büyük hayatını yaşamadan ölen Müfide'ye" ithafıyla başlar. Yazar, mukaddime kısmında da şöyle söyler: "Son Eseri'ni ithaf ettiğim Ressam Müfide, pek genç ölen ve çok sevdiğim eski bir arkadaş ve dosttu. Kahramanı bir genç kız olan bu roman, onun hayatını tasvirden ziyade ismi yaşatmak için yazılmıştı." (Adivar, 2018, s. 13). Eser, ressam bir kadın sanatçı ile bir yazar arasında yaşanan yasak aşkı konu edinir. İki sanatçının, romancı Feridun Hikmet ile ressam Kâmuran'ın yasak aşkları ve aile üzerinden yaşadıkları içsel çatışmalar, başarılı psikolojik çözümlemelerle zenginleşen bir eserdir. Roman hatıra defterinden ve mektuplardan oluşur. "Anı defteri ve günlük de anlatı kahramanının içtenlikli sesinin duyulabileceği diğer anlatı türleridir." (Çelik, Yıldırım, 2021, s. 275). Hatıra defterini yazan romanın aslî kahramanlarından olan Feridun Hikmet'tir. İlk bölümler anlatıcı Feridun Hikmet'in ağzından yazılmıştır.

Feridun Hikmet, otuz yedi yaşında bir roman yazarıdır. Üç yıldır bir eser verememiştir. Etrafıyla alakası kesilmiş, kendine dalmıştır. Sanat hayatının uçurum noktasındadır çünkü ilhamı eksiktir. Yıpranmış, heyecan kabiliyeti sönmüş bir insan, ilhamı kurumuş bir sanatkârdır. Depresif bir ruh hali içindedir:

Sanat hayatının uçurum noktasına gelmiş bir adamım. Mutlak bir yerden ilham almak lazım. Bu ilhamı mademki hariçten alamıyorum, o halde kendi kendimden almam lazım. Fakat bu defaki mevzum kendi hayatım olacağına karar verdikten sonra da içim pek rahat değil. Bana bu üç senelik hayat pek yazmaya değer gibi gelmiyor. Fakat güneşin altında yeni olan ne var? Fırça, kalemтіраш, ses, yay, sahife, hatta kalem aynı şeyi başka başka şekiller altında tekrar edip durmuyor mu? Haydi Feridun Hikmet... Senin yapacağın şey suda yüzen balık gibi kendini hayatının günlük tecrübeleri içinde kaybetmekten kurtarmak. Başkalarını nasıl mikroskop altına koydunsa kendini de öylece koy. Fakat bu kolay değil. Benlik denilen şey bin çehreli bir rüya... Parmakların arasından kayıp giden, sabit bir şekil alamayan bir su... (Adıvar, 2018, s. 17-18).

Feridun Hikmet'in ilhamı yoktur. Bu ilhamı dışarıdan alamadığına göre kendi kendisinden almaya karar verir. Yeni bir roman yazmak istemektedir. Kafası sürekli yeni romanının mevzusunu araştırmakla meşguldür. Şimdiye kadar hep başkasının hayatına dair roman yazmıştır. Bu sefer kendi hayatından bir şey anlatmak ister. Yeni mevzusunun kendi hayatı olmasını ister.

Feridun Hikmet'in karısının adı Mediha'dır. Feridun Hikmet'le on iki yıldır evlidirler. Mediha sarışın, şişman, bakımsız bir kadındır. Dişi dökülmüş, saçları beyazlamış, içi dışı pörsümüştür. Yaşı kırk beşi geçkindir ve artık yaşlanmaya başlamıştır. Tiyatroya ve saza gitmeyi sever. Feridun Hikmet ise sakinlik ve sessizlik sevmektedir. Karısıyla aralarında büyük bir mizaç farklılığı bulunur. Feridun Hikmet'le Mediha'nın biri kız biri erkek iki çocuğı vardır. Büyük çocuğı Nerime sarışın, hisli bir kız çocuğıdur. Küçük çocuğı Şevket de sarışın, tostoparlak, yaramaz bir çocuktur.

Feridun Hikmet, bir gün romanını yazmak için yazı odasına iner. Fakat yazacak bir şey bulamaz. Sıcaktan bunalır. Şehirden biraz uzaklaşıp gürültüsüz bir köye; serin, açık, denize karşı bir yere gitmek ister. Karısına bu isteğini açar ve bunun sonucunda Çamlıca'da yazlık ev tutarlar. Bu eve Feridun'un halazadesi Münire de gelir. Münire, edebiyattan anlayan, iyi derecede Fransızca bilen bir kadındır. Zamanında Feridun'un kardeşi İbrahim Hikmet'i sevmiş ama ondan yüz bulamamıştır. İbrahim Hikmet ona karşı lakayd kalmış, ona yüz vermemiştir. Münire yedi senedir dahiliyeci bir doktorla evlidir.

Münire'nin doktor olan kocası da Çamlıca'ya gelecektir, çünkü Çamlıca'da yeni bir hastası vardır. Feridun bu yeni hastaya dair malumatı Münire'den alır. Bu hasta, genç bir kadındır. Roma Sefareti başkâtibi olan Asım Bey'in kız kardeşidir. Aynı zamanda Mediha'nın eski görümcesidir. Kâmuran yirmi yedi yaşında, güzel bir kadındır. Çok

zayıftır. Çamlıca'daki köşklerine tebdil-i havaya gelmiştir. Doktor da haftada bir uğramaktadır. Bu kadın romanın aslî kahramanı olan Kâmuran'dır. Mediha'nın eski kocası olan Asım Bey'in kız kardeşidir. Ağabeyiyle birlikte yaşamaktadır.

Feridun Hikmet ve ailesi bir akşamüstü hep beraber Çilehane yoluna giderlerken başörtüsü kurşuni renginde olan bir kadın görürler. Kadın Mediha'yla selamlaşır ve ona yenge diye hitap eder. Feridun bu ortamdan uzaklaşır. Mediha konuşmasının bitmesinin ardından kocasının yanına gelerek şöyle söyler:

Niçin kaçtın Feridun? Kâmuran seni çok tanımak istiyor. Eserlerini okurmuş... Hiç de değişmemiş...'

'Kâmuran kim oluyor?'

'Şey, Asım Bey'in kardeşi.'

'Evli mi?'

Bunu Sırf laf olsun diye sordum.

'Sormadım ama dur bakalım... Yaşı yirmi beşi buldu. Bu kadar güzel kız evde kalmaz ya... (Adıvar, 2018, s. 37).

Feridun bu kadını çok güzel bulmadığını söyler. Çünkü yeni simaları hep yadırgamaktadır. Münire' ye bu kadının onun sinirine dokunduğunu söyler. Sebebinin eserlerini sevmesi olduğunu, eserlerini fazla metheden kişilere kin duyduğunu söyler. Feridun Hikmet Kamuran'a karşı önyargılı ve ilgisizdir. Çünkü o, eşinin ilk kocasının kız kardeşidir.

Bir sabah kapı çalınır. Gelen kişi Kâmuran'dır. Kapıyı Feridun Hikmet açar. Kamuran, Mediha Hanım'ı görmek istediğini söyleyince Feridun Hikmet onu içeri davet eder. Feridun Hikmet ile Kâmuran arasında asıl karşılaşma o gün, o anda gerçekleşir. Bu bölümde Feridun Hikmet'in Kâmuran hakkındaki ilk gözlemlerine ve Kamuran'ın tasvirine de yer verilir:

Kâmuran'la karşı karşıyayız. Fakat onda en çok beğendiği meşhur muharriri görmüş bir küçükhanımın telaşı hiç ama hiç yok. Arkasındaki beyaz, keten kostümü kadar tavrı da serin. İkimiz de birbirimizi yol keşfine çıkmış birer mühendis gibi ölçüyoruz. Başında gene uzun, beyaz bir tül sarılı, uçları arkaya atılı. Yüzü güneşte altın gibi yanmış. Gözleri yuvarlak, büyük, uzun kirpikleri arkasından insana serbest serbest bakıyor. Belki bunlarda biraz da hüzün var, belki kirpiklerinin tesiri. Kaşlarının rengi kirpiklerinden daha açık, düz ve gür iki hat. Saçları gözlerinden daha koyu bir kestane rengi, cepçevre başına sarılmış. Şakaklarında, dudaklarının üstünde hafif ipek tüyler bir çiçek yaprağına benziyor. Dudakları kırmızı, dolgun, burnu küçük ve biraz yana doğru çarpık.

Bunlara nasıl dikkat ettim? Damla damla değil, bir yudumda içilen ve hemen insanı saran eski bir şarap gibi bu güzellik beni sardı. (Adıvar, 2018, s. 41).

Kâmuran güzelliğiyle, endamının inceliğiyle ve zarafetiyle Feridun Hikmet'i etkiler. Kâmuran'ın güzelliği ve çekiciliği Feridun Hikmet'teki bütün ön yargılarının silinmesine neden olur. Feridun Hikmet, Kâmuran'ın güzelliği karşısında kayıtsız kalamaz. O andan itibaren büyülenmiş gibi Kâmuran'dan etkilenir. Kamuran'a dün kendisini gördüğünü ama rahatsız etmemek için çekildiğini söyler. Kâmuran ise Feridun'a daha önce kendisini Berlin'de gördüğünü anlatır. Feridun Hikmet ise bunu hiç hatırlamamaktadır. Yan yana oturarak Mediha'yı beklerler. Feridun Hikmet'in onun hakkındaki fikirleri şöyledir: "İtiraf ederim ki onun güzelliği beni biraz sersem etti. Fakat bu sersemlik bir sanatkâr sersemliği; çünkü kadın bu kadar canlı ve tabii olmasa adeta eski bir müzeden fırlamış bir şahesere benziyor." (Adivar, 2018, s. 42). Mediha ve Münire biraz sonra aşağı inerler. Mediha, Feridun için terk ettiği hayat arkadaşının bu kadar fevkalade bir kardeşi olduğunu göstermekten haz duyar. Gizli bir zafer hissi içindedir.

Kâmuran'ın o eve geldiği günün akşamı bütün aile onu konuşur. Çocuklar da dahil olmak üzere herkes Kâmuran'ın tesiri altına girer. Aile içinde onu en çok metheden de Feridun Hikmet olur. Bu bölümde Feridun Hikmet, resim sanatıyla roman sanatı arasında bir kıyaslama yapar. Feridun Hikmet'in kıyaslaması ve resim sanatı hakkındaki görüşleri esere şöyle yansır:

Kadın değil resim... İnsan sigarasını yakıp karşısına geçip saatlerce söyletmek istiyor. Hakkın var Münire... Hakikat en tembel adamın bile yerinden kalkıp ona bakması lazım gelecek kadar güzel. Ben kendi hesabıma ressam olmak isterdim. İnsan ancak onun resimle ifade edebilir.

Şevket, 'Baba ben onun resmini yapayım mı?' dedi.

Hep birden güldük.

Münire, 'Bir romana koyamaz mısın?' diye sordu.

'Hayır' dedim ve samimiydim. Çünkü romancı bir insanın yüzünden ziyade içiyle meşgul olur. Ne bileyim belki onun içini tarif etmek için üç- dört sayfa yeter, herhalde kuru hisli olacak, bu yaşa kadar evlenmemiş... Ama güzel... Çok güzel. (Adivar, 2018, s. 43).

Mediha ve Münire bir gün Kâmuran'ı ziyarete giderler. Akşam yemekten sonra Münire birdenbire o günkü ziyareti anlatmaya başlar: "Kâmuran'ın evi çok şairane. Ahşap, eski, üstü hanımeli, menekşe gülü sarılı. Hele bahçedeki o iki büyük çınara bayıldım. Evin içi senin istediğin gibi Feridun. Alaturka döşenmiş. Hele resimleri, kız adamakıllı ressam, değil mi Mediha?" (Adivar, 2018, s. 45). Bu bölüm, Feridun

Hikmet’le Kâmuran’ın zevklerinin ortak olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Feridun, Münire’nin resimden anlamadığını şaka yollu ifade eder

Mediha adeta neşeli, ‘Kitaplarına bakanlar onu adam zanneder değil mi Münire? Feridun, Kâmuran bugün seni sordu. Hepimizi sabah kahvaltısına davet etti. Çocukları da istiyor. Birçok resim albümleri var, Münire’nin hakkı var, kendi yaptığı resimler de çok güzel,’ derken, Münire atıldı:

‘Sana iltifat ziyade Feridun, senin Nerime’yle resmini yapmak istiyor.’

‘Nerime’nin resmi âlâ ama benimki neden icap ediyor?’

‘Birbirinize benziyormuşsunuz...’

‘Allah Allah...’

Mediha gene başladı:

‘Doğrusu fena fikir değil. Ben bütün ailenin resmini yaptırmak isterdim, ben ortada, siz...’

‘Civcivleri ortasında bir kuluçka gibi... Bir bu eksikti.’

‘Kâmuran senin gibi her şeyle alay etmez, eminim teklif edersem hemen kabul eder. Hem ondan mı utanacağım, elime şu kadarcık geldi.’

‘Her halde ben aranızda yokum.’ (Adivar, 2018, s. 45-46).

Feridun Hikmet bunu söylerken Mediha’ya bakar. Feridun Hikmet, eşi Mediha’yı şimdiye kadar hiçbir kadın ahabasına bu kadar yakın görmemiştir. Mediha bu yaz biraz değişmiştir. Mediha’nın buradaki değişimini anlatır. Ardından Mediha ile kendisinin ne kadar farklı karakterlere, farklı zevklere sahip olduğundan bahseder:

Bundan başka da bu yaz o hakikat biraz değişti. Burada daha şişman oldu. Yüzü ay gibi, keyfi yerinde. Cuma, pazar gezmeye gidiyor, başka günler bol bol uyuyor. Sınırları çok yerinde. Hatta eskiden mânâlı mânâlı Münire’yi kızdırmak için söylediği şeyleri tekrar etmiyor. Kendi kendime, ‘Mediha araba sahibi, üniformalı bir paşa karısı olmalıydı. Cuma, pazar seyir yeri, başka günler uyku, çene yarıştırmak. Nasıl olup da ben bu kadına kendime bağladım,’ diyorum. Fakat on iki senedir hata olduğunu her gün içimden tekrar ettiğim bu bağı çözmek lazım gelse aklımı kaybederim. Bunun neden böyle olduğunu artık sormıyorum bile. Bir tek hakikat var. Bu dişleri düşmeye başlayan şişman kadını hatta zihnimde bile hayatımdan çıkarıp atamıyorum. Beni ona bağlayan zincir ne zaman gevşese derhal kendi elimle tekrar sıkıştırıyorum. (Adivar, 2018, s. 46).

Mediha içeri girer girmez Münire, Feridun Hikmet’e resmini yaptırmayı kabul edip etmeyeceğini sorar. Feridun Hikmet, kendi resmin Nerime’yle beraber yapılmasını istemesinden rahatsız olmuştur. Bunun sebebi resimde yalnız olmak istemesi değildir. Nerime onu himaye etmek içinse bu Feridun Hikmet’in terbiyesinden şüphe etmek demektir. Bu da Feridun Hikmet’i rahatsız eder. Münire şöyle cevap verir:

‘O halde ailece beraber resim yaptırın daha iyi olur.’

‘Evet, kuluçka, cıvcıv, ben de bir horoz kuyruğu takarsam manzara tamam olur.’

‘Belki Kâmuran sizin kümesin sülünü olmak istiyor...’

Bu fikir bana da gelmiş fakat kendimden utanmıştım. Onu Münire tekrar edince bayağı kızdım. (Adıvar, 2018, s. 47).

Feridun Hikmet 28 Haziran günü erken kalkıp notlarını gözden geçirir. İçinde bir vaka bekleyenlerin canlılığıyla hayat hakkında düşünmeye başlar. Sonra aklına Kâmuran gelir. Onun hayatında bir fırtınanın habercisi olduğunu ve yeni romanının başladığını hisseder. Feridun Hikmet aslında Kâmuran’ın bu resim teklifi karşısında şaşırılmıştır. Portresinin yapılacak olması onu etkiler. Daha önce fotoğraf çektirmiştir ama ilk defa olarak kendi resmi bir ressam tarafından yapılacaktır. Üstelik de bir kadın sanatçı tarafından. “Bir de bütün bunlara ilave olarak, Kâmuran’a karşı hissetmeye başladığı bir aşk duygusu vardır. Çünkü o, evli bir adam olmasına karşın, karşısındaki bu ayrıcalıklı ve özel kadına âşık olmaya başlamıştır bile. Duygularını, düşüncelerini mercek altına alarak incelemeye başlar.” (Yalçın Çelik, 2016, s. 24). Bu bölümde Feridun Hikmet, kendi fizikî portresini de yapar. Bu bölüm esere şöyle yansır:

Senelerce hayat durgun sular gibi akıp gidiyor. Sonra beklemediğiniz bir zaman bir bora çıkıyor, sular karışıyor. Acaba Kâmuran hakikat bir fırtına alameti mi? Herhalde kâğıtlarım bana ‘Yazamıyorum,’ diye içimi yediğim romanın başladığı hissini veriyor. O halde, mademki hikâye olabilecek bir vaka var, bunun kahramanını tarif etmek lazım değil mi? Şimdiye kadar kendi kendimi, yani kalbimi, kafamı didik didik edip bir köşesini tetkik ettiğim vaki olmuştur. Fakat yüzümle hiç meşgul olduğumu hatırlamıyorum. Ben ne çirkinim diye yerinecek ne de güzelim diye sevinecek bir insanım. Esasen bütün ömrümde iki defa resim çıkarttım. Fakat bugün vaziyet başka. İlk defa bir ressam hem de güzel genç bir kadın resmimi yapmak istiyor. Onun için aynaya bakıyorum. Bana bakıp da müstehzi gülen çehre yaşına nispeten fazla buruşuk, saçları kırışmış ve hatta seyrekleşmiş. Gözleri çirkin denecek kadar çukur, ağzı koskocaman. Başka hiçbir hususiyeti yok. At gibi uzun bir yüz, koca bir kafa. Herhalde yakışıklı denilecek bir adam değilim. Bundan dolayı müteessir değilim. Çünkü en çok sinirime dokunan şey güzel erkek denilen adamlardır. (Adıvar, 2018, s. 47-48).

Feridun Hikmet, kendini güzel bulmasa da için için Kâmuran’ın onu beğenmesini ve kendisine âşık olmasını beklemektedir. “Feridun Hikmet’in bu isteği meşru değildir ve henüz kendisi de duygularını tam olarak tanımlayabilecek durumda bulunmamaktadır.” (Yalçın Çelik, 2016, s. 24). Böylesi karmaşık ruh halleri içerisinde bir gün kendisi de Medihâ ve Münire’nin arkasından Kâmuran’ı ziyaret eder. Bir sabah vakti tüm aile ve Münire, Kâmuran’ın köşküne kahvaltı davetine gitmek üzere yola dökülürler. Köşke vardıklarında Kâmuran’la selamlaşırlar ve

hemen kahvaltı yapmaya başlarlar. Kâmuran çocukların eline birer resim albümü verdikten sonra Feridun Hikmet'e dönerek şöyle söyler:

Resminizi yapmak istediğimi söylediler mi? Merak etmeyin, fena ressam değilim. Hayli portre yaptım. Fakat muvafakat yahut reddetmeden evvel size yaptığım birkaç portreyi göstereceğim. Beğenirseniz bu küçükle beraber portrenizi yapacağım. Tabii ikinizi de başka başka sebepler için...'

Nerime benim dizime dayanmış, eğilmiş, Kâmuran'ın yüzüne bakıyordu. Kâmuran geldi, onun saçlarını okşadı.

'Tabii bu küçüğü sırf güzel başı için...'

'Beni de çirkinliğim için olacak.'

'O da muhtemeldir.' Birdenbire ciddileşti. 'İflas'ın muharriri olduğunuz için.'

'Neden İflas'ı öteki eserlerimden ayırıyor, kıymet veriyorsunuz?'

Cevap vermedi. Hatta arkasını bana çevirdi, masanın üstündeki resim albümleriyle meşgul oldu. (Adıvar, 2018, s. 48-49).

Feridun Hikmet mutlaka onun fikrini öğrenmek ister. Bütün eserleri içinde neden kendi hayatından alınan bir tek romanı ötekilerden ayırdığını merak eder. Bu romanın konusu iki erkek kardeşinin birbirine düşkünlüğü, sevgisi, sağlam bir kale gibi duran bu dostluğun birdenbire iflasıdır. Ve sebebi bir kadındır; fakat sevilen değil daha hayvani bir hırsla istenilen bir kadın. Feridun bu eserin realist olmaya özenen bir gençlik eseri olduğunu söyler. Herkes susar. Feridun, Münire ve Mediha'nın üçünün müşterek kurbanı olduğu acı bir devir birdenbire hortlamıştır. Ortamda soğuk bir hava eser. Feridun, "Bu resim meselesini nereden çıkardık" diye düşünür. Bu soğuk havayı Kâmuran bozar:

Resimleri görmek istiyor musunuz?'

Hepimiz Kâmuran'ın peşine düştük. Taşlık loş, serin; merdiven dar, tahtaları çarpık. Birbirimizin arkasından dar bir sofaya çıktık. Kâmuran zemberekle açılan odalardan birine girdi, biz de arkasından.

İlk gözüme çarpan köşe minderi ve üstündeki eski nakışlarla işlenmiş yastıklar. Kim derdi, harici bu kadar Frenkleşmiş görünen bu kız köşe minderli bir odada otursun, hangi eski mahalledeki bir kız gibi kasnak işlesin... Eski ailelerin garplaşması bizde daha uzun bir tekâmül geçirdiği için daha ziyade içten gelme ve tabii oluyor. Zevkleri birdenbire kitaptan alma, yabancı zevklerin taklidi olmuyor. İstemeyerek Münire'nin yepyeni, biblodan geçilmeyen alafranga odasına düşündüm. Onun bir de alaturka odası vardır. Fakat Bedesten'de Frenk müşterileri için düzülen suni şark odaları gibidir. (Adıvar, 2018, s. 50).

Bu bölümde Kamuran ve Münire'nin kıyaslamasına yer verilmiştir. Münire, alafranga özentisi içinde olumsuz bir tip olarak yansıtılırken Kamuran, Doğu- Batı sentezini başarıyla hayatına uygulamış biri olarak olumlu bir tip olarak okuyucu

karşısındadır. Kamuran Batılı bir eğitim almış olmasına rağmen yaşadığı evin içi alaturka döşenmiştir:

Feridun Hikmet, Kâmuran'ı onun evine girerek resimleri aracılığıyla tanır. İç dünyanın zenginliği ve aşk, iç mekân anlatımları ve resimlerle zenginleştirilir.

Kâmuran dış görünüş açısından Batılılaşmış bir kadındır. Bununla birlikte, gerçekte Batı kültürünü özümsemiş, kendi kültürü ile bir sentez yapabilmiş bir olgunluğa da sahiptir. (Yalçın Çelik, 2016, s. 26).

Mediha ve Münire köşe minderinin sağ duvarındaki birkaç kopya resme dalmışlardır. Feridun Hikmet, Kâmuran'ın bunları müzelerde kopya ettiğini tahmin eder. Bu resimler Feridun Hikmet'i pek alakadar etmese de nezaketen durup bakar. Bunlardan bir tanesi Rossetti'nin mahut bir kadınıdır. Feridun Hikmet, Kâmuran'ın kadın portreleri ile Dante Gabriel Rossetti arasında bir bağ kurar:

Bunları Kâmuran müzelerde kopya etmiş olacak. Beni pek alakadar etmedi ama nezaketen durdum, baktım. Bir tanesi Rossetti'nin mahut bir kadını. Vücudu iskelet gibi uzun, yassı, kafa at kafası gibi, kemiklerin hepsi meydanda. Gözler çökük... Sonra da bu surat ve vücut ağrı çeken bir kadının gibi.

'Rossetti kadını nereden intihap ettiniz. Hepsi ağrı çekiyor gibi yahut can çekişir gibi.'

Münire güldü ve kaba bir teşbih yaptı:

'Tabii değil mi, vücutlarından bir şey çıkarmaya çalışıyorlar. Çocuk da can kadar zorla çıkmaz mı?'

Kâmuran onu işitmemiş gibiydi. Bana dikkatli dikkatli baktı.

'Eğer siz kadın olsaydınız Rossetti için çok iyi bir model olurdunuz.'

Kâmuran bunu söylerken gözüm karşıdaki aynaya ilişti. Hakkı vardı.

Kendimi sıkıyormuşum gibi yüzümde bir mânâ var. Tıpkı bir Rossetti Madonna'sı gibi yüzümde ağrı çeken bir mânâ var. Belki bu hakikat her sanatkâr ruhunun ifadesidir. Sanatkâr da gebe kadın gibi içinden bir şey çıkarmaya uğraşıp durmaz mı? (Adıvar, 2018, s. 50-51).

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) İngiliz ressam ve şairdir. Ön-Raffaelloculuk akımının kurucularındandır. Bu akımın temsilcisi olan ressamlarında Ortaçağ mistisizmine yönelim esastır. Sanatçı yapıtlarının konularını genellikle Dante'den, Ortaçağ düşlerinden ve romantik öykülerinden almış, dinsel konulu resimler de yapmıştır. Eserlerinde Hz. Meryem önemli bir yer tutar:

1848'de Hunt, Rossetti ve Millais, Victoria dönemi materyalizmine ve onun resimsel koşullarına duydukları tepkiyle Raffaello öncesi dönemin anlatımını benimsemiş, anlayışlarını da buradan yola çıkarak Ön-Raffaellocular Birliği olarak kurumuşturlardır. Rossetti birlikte çalıştığı Hunt'un gözetimi altında, Ön Raffaellocular'ın ilk yapıtı sayılan Meryem'in Genç Kızlığı (1849) adlı resmini gerçekleştirmiştir. Ecce Ancilla Domini (1850, Ulusal Gal. Londra),

sanatçının bağımsız olarak yaptığı ilk resimdir. Ön- Rafaellocular, basında şiddetli eleştirilerle karşılaşmış, bu konuda son derece duyarlı olan Rossetti bir süre yapıtlarını sergilememiştir. Ancak bu yıllarda tanıştığı Elizabeth Siddal, onu resim yapması konusunda yüreklendirmiş ve birliğin üç sanatçısına modellik yapmıştır. 1860'ta Rossetti'yle evlenen Siddal, çekici güzelliğiyle Ön-Raffaellocular'ın ve izleyicilerinin yüzyıl sonuna değin gözdesi olarak kalmıştır. Rossetti'nin yapıtlarının çoğu da onun Siddal'a karşı duyduğu duyguların bir ürünüdür.

Sanatçı yapıtlarının konularını genellikle Dante'den, ortaçağ düşlerinden ve romantik öykülerinden almış, dinsel konulu resimler de yapmıştır. Bunlardan biri olan Meryem'e Müjde (1850, Tate Gal. Londra) Rönesans'ın bu çok işlenen konusunu yalın bir düzenleme içinde melankolik bir anlatımla vermiştir. (Tükel, 1997, s. 1579).

Ön Rafaellocular eserlerinde melekse kadın imgesine sıkça yer verirler. Toplumsal olayları kadın kimliği üzerinden irdeleyerek kendi ilkelerini ve önermelerini simgesel bir anlatımla tasvir etmişlerdir. Kullandıkları melekse kadın imgesi, aşağılanan kadın kimliğine karşı bir eleştiri olarak kullanılmıştır. Bu bölümde Rossetti'ye yer verilmesi, Feridun Hikmet'in yanında aslında Kâmuran'ın da Rossetti'nin tablolarındaki kadınlara benzemesidir. Madonna, Meryem Ana'nın ibadet amacı taşıyan betimlemelerine verilen addır. Feridun Hikmet, Kâmuran'ı güzelliğiyle Madonna'ya benzeterek yüceltir:

Feridun Hikmet, Kâmuran'ı, Rossetti'nin resimlerindeki Meryem Ana tablolarına benzetir. Bu yolla bakire, acı çeken kadın tiplemesini bir metafor olarak ortaya çıkartır. Hiç evlenmemiş olmak ve acı çekmek imgeleri hem roman kişisi Kâmuran hem de gerçek hayatta Müfide Kadri için de kullanılabilir imgelerdir.

Gerçekte Müfide Kadri'nin evinde Dante Gabriel Rossetti'nin resimlerinden alınan kopyalar var mıdır yok mudur, bu konu net değildir ama romanın birçok bölümünde, Feridun Hikmet'in aslında Halide Edip'in bir sözcüsü olduğu düşünülürse, bu imgeleri yazarın özellikle kullandığı düşünülebilir.

Ressam olarak da Rossetti'nin seçilmesi anlamlıdır. Çünkü Halide Edip, Amerikan Koleji'nde öğrenci iken resim sanatını öğrenmeye başlamıştır. İngiliz kültürü ve edebiyatına aşinadır. Dante Gabriel Rossetti, bir İngilizdir, hem ressam hem de şairdir. Halide Edip'in kitaplardan tanıdığı, iki defa İngiltere'ye giderek müzelerde resimlerini gördüğü bu sanatçı, onun roman kahramanının yaratılması sırasında kullanılabilecek en iyi örneklerden birisidir. (Yalçın Çelik, 2016, s. 26).

Bu bahsin ardından Kâmuran, “Siz asıl benim yaptığım portrelere bakın. Ötekiler hep kopya” (Adivar, 2018, s. 51). diyerek onları orijinal tablolarına yönlendirir. Böylece herkes onunla beraber köşe minderinin karşısındaki kuyruklu piyanoya döner ve Kâmuran'ın diğer portrelerine bakarlar. Bu bölümde Kâmuran'ın portre yapma konusundaki ustalığına yer verilir. Bu portreler kopya değildir ve Kâmuran'ın

orijinal eserlerdir. Bu resimlerden biri evdeki hizmetçi, yaşlı kadının portresi, diğeri kendi portresi, sonuncusu da ağabeyinin portresidir. Bu bölümler esere şöyle yansır:

Duvarda üç portre vardı. Biri evde bize hizmet eden başörtülü yaşlı kadın. Buna bakınca herhalde bu kızın sanatın hiç olmazsa teknik tarafını bildiğine hükmediyorum. Fakat bu kara kalem. Öteki yağlı boya ve kendi portresi. Onun yanında en çok durdum. Bana evimizin önünde merdiven başında tesadüfümüzü hatırlattı. Elbette kendinin ne kadar güzel olduğunu herhalde iyi biliyor. Başına sarılan kestane rengi örgü, şakaklarındaki ipek tüyler, kıpkırmızı dudaklarının yumuşak ateşi. Hepsini itinayla, hakikatle resmetmiş. Fakat bu portrenin bana Kâmuran hakkında öğrettiği yeni şey gözleri. Bu içimi karıştırdı. Bu gözler, yaşamamış, sevmemiş ve sevilmemiş bir kadının gözleri. Bunlara bakarken ekseriyetle hiç sevmemiş bir kelimenin hakiki mânâsını bana sezdirirdi. Bakire... Bu kelimenin ifade ettiği kadın her erkeğe biraz korku verir zannediyordum. Tanımadığım bir yere girmişim gibi bu resmi yadırgadım. Bilmeyerek karıma doğru gitmişim. (Adıvar, 2018, s. 51-52).

Kâmuran Feridun Hikmet'e pencerenin yanındaki bir portreyi gösterir. Bu portre Kâmuran'ın gurur duyduğu bir tablodur. Ağabeyi Asım'ın portresidir. "En çok muvaffak olduğum ağabeyimin resmi galiba" (Adıvar, 2018, s. 52). derken sesi gururla titrer. Böylece yazar bu bölümde resim sanatına yüceltici bir işlev yükler. Feridun Hikmet'e o an Kâmuran'ın resim yapmak, kendisiyle ahabap olmak istemesi hep birer hile gibi gelir. Bu portre ile Asım okuyucuya tanıtılır:

Sırf bana bu adamı göstermek, 'Onun karısına sahip oldun, ocağına incir diktin diye kendini bir şey sanma!' demek için... Hakkı da vardı. Çünkü bu resimdeki adam kat kat benim fevkimde. Yalnız güzelliği değil, yüzündeki incelik, olgunluk hatta giyinişi bile bambaşka seviyede bir erkek gösteriyor. İçimde bir şey gerildi, çenelerimi sıktım. Münire'nin Kâmuran'ı başka bir levha hakkında izahat almak için uzaklaştırmasına derin bir minnet duydum. Yüzüme hâkim olmamaktan korkuyordum. Şimdi Asım Bey'in portresine rahat rahat bakabilirim.

Bu adamı hiç görmemiştım. Mediha'yı çok geçici ve iptidai ihtiras dakikalarını müstesna, hiç bu adamdan kıskanmamıştım. İçimde daima ona karşı galibin mağluba karşı duyduğu istihfaf ve belki de acımak vardı. Bugün vahşi bir milletin medeni bir milleti zapt ettiği zaman içinde duyduğu isimsiz eza hasıl oldu. Resim Kâmuran'ın erkek ve kudretli bir nüshası. Ağzı daha ince, daha anlayışlı, gözlerinde yaşamışların, görmüş geçirmişlerin, etrafını sükûnla ölçen adamların ışığı var. (Adıvar, 2018, s. 52).

Feridun Hikmet bunları düşünürken iki çocuğu elinden çekerek gitmek istediklerini söylerler. Feridun Hikmet'in gururu çok yaralanmıştır. Bu komediye bir nihayet vermek ve bir daha gelmemek üzere buradan çıkıp gitmeyi çok ister ama bunu gururuna yediremez. İzzet-i nefsinin aciz bir esiri olarak Kâmuran'a şöyle seslenir: "Tebrik ederim Kâmuran Hanım. Bu resim hakikat bir sanatkâr elinden çıkmış. Ne zaman isterseniz gelir, size modellik vazifesini yaparım." (Adıvar, 2018, s. 53).

Kâmuran hemen yarın başlamak istese de Feridun Hikmet bunu cumaya erteler. 1 Temmuz'da resme başlamak üzere sözleşirler. Böylece o evden çıkarlar.

Feridun'un kafasında Mediha vardır. Bu adamı niçin bıraktığını ve kendisini neden tercih ettiğini merak eder. Ve ona: "Bu kadar güzel adamı niçin sevemedin Mediha?" (Adıvar, 2018, s. 53). diye sorar. Mediha şöyle cevaplar: "O iki kardeş de insandan ziyade buluta benzerler" diye cevap verir. Çünkü Feridun Hikmet maddi, ateşli ve biraz da hayvan bir erkektir. Fakat Mediha böyle bir erkek istediği halde neden kendisini uzun sevmemiştir. Sonra cevap olarak kardeşi İbrahim Hikmet'in hayali gözünün önünde canlanır. Gece Kamuran'ın kendisine af diler gibi olan bakışını hatırlar. Kâmuran, onun geçirdiği buhranı sezmiştir. "Zavallı çocuk bana bu resmin bu kadar fena tesir yapacağını tabii bilemezdi." diye düşünür.

Kâmuran, kardeşine çok bağlıdır. O kadar bağlıdır ki evlenmeyi bile düşünmez. Feridun da vaktiyle kardeşi İbrahim'e çok bağlı olduğunu ama bu bağı koruyamadığını düşünür. Bir süre sonra Münire evine gider. Kamuran da her gün bir vesileyle Feridun Hikmet'in evine gelmektedir. Feridun 1 Temmuz'da sırf sözünde durmak için, fazla nezaketsiz olmamak için saat üçte Nerime'yi yanına almadan Kamuran'ın evine gider. Bu resim Feridun'un son romanını yazarken alınan bir resmi olacaktır. Kamuran tüm malzemelerini hazırlamış onu bahçede beklemektedir. Bu sahne şöyle tasvir edilir: "Bugün kıyafeti bir iş görmeye karar verdiğini gösteriyor. Kısa keten etek, yakası devrik bol buluz, üstünde her tarafı boya lekesi içinde bir gömlek. Başı, Madam Bron'un resimlerindeki gibi bağlı. Acaba amatör ressam kadınların ona benzemeye çalışmayacakları bir devir olacak mı?" (Adıvar, 2018, s. 56-57). Bu bölümde okur, Kâmuran'ın bir ressam olarak çalışma biçimi hakkında da bilgi sahibi olur. Kâmuran resim yaparken özel bir iş kıyafeti giymekte, resim malzemelerini teker teker, itinayla yerleştirmektedir.

Kamuran Nerime'yi neden getirmediğini öğrenmek ister. Çünkü Nerime yanındayken Feridun'un yüzünün bambaşka bir mânâsı olmaktadır. Ve Kâmuran Feridun'un resmine o mânâyı koymayı çok istemektedir. Feridun, Nerime yanındaymış gibi gülmeye çalışacağını, yani bir baba tavrı alacağını belirtir. Kâmuran, eğer istikbalin karşısına çatık kaşla çıkmak istemiyorsa yüzündeki resmî ifadeyi, ciddiyeti kaldırması gerektiğini söyler. Ona koltukta rahat oturmasını ve resminin yapıldığını unutmaya çalışmasını tavsiye eder. Feridun Hikmet, resmi yapılırken Kâmuran'ı gözlemler:

Boyaya, modele herhalde alışık. Tavırları tabii. Arada bir durup gözlerini kısıyor, beni süzüyor. Fakat bir masaya, bir ağaca nasıl bakılırsa öyle bakıyor. Şimdilik ben insan değilim, sadece modelim. Konuşuyor da fakat bu zihnini işgal eden bir konuşma değil. Gözleri mütemadiyen yüzümü arıyor ve içime biraz korku geliyor çünkü hayatımın benim olan, gizli bir tarafını bulmaya çalışıyor gibi.

‘Ressam olmadığımı çok memnunum, yazı yazmaktan daha müşkül bir iş galiba.’

Elindeki işi bırakmadan cevap veriyor:

‘Her sanatın hududu ve müşkülâtı başka oluyor.’

‘Bilmem... Herhalde ressam da hilkatin kopyacısı olmaktan başka bir şey değil. Mesela yukarıdaki resminizle size bakın.’

Hafifçe kızarmasa beni iştmediğine hükmedeceğim. Elleri cebinde, ayakları ayırık, başı bir tarafa eğilmiş, gözleri beni delip geçiyor. Fakat aradığı bir şeyi bulamamış ve hiddetlenmiş gibi dişleriyle üstdudağının bir tarafını ısırıyor, sonra elini cebine soktu, bir sigara tabakası çıkardı, bana uzattı.

‘Bugün bizim model sadece muharrir olmakta ısrar ediyor.’

‘Muharriri beğenmiyorsunuz galiba.’

‘Mesele o değil. Ben sizi muharrir olarak değil, insan olarak resmetmek istiyorum. Ötekini herhangi fotoğrafçı yapar. (Adıvar, 2018, s. 57-58).

Feridun Hikmet, ikisini birbirinden nasıl ayırt ettiğini sorsa da cevap alamaz. Kâmuran masanın üstünden kibriti alır, sigarasını dudaklarının arasına sıkıştır, sehpanın karşısına oturur. Bir saat çalışır. İkisi de bu sürede konuşmaz. Sonra Kâmuran kalkar, sandalyesini iter ve fırçasını bırakır. Bugünkü işlerinin bittiğini, resmin beş- altı gün daha devam edeceğini söyleyerek Feridun Hikmet’i kapıya kadar yolcu eder. Feridun Hikmet, 1 Temmuz tarihinden itibaren düzenli olarak Kâmuran’a gidecek, bahçede bir iskemlenin üzerine oturacak ve Kâmuran onun resmini yapacaktır.

Feridun Hikmet, ertesi gün resme devam etmek için tekrar Kâmuran’ın evine gider. Feridun Hikmet’in Kâmuran hakkındaki fikirleri artık değişmeye başlamıştır. Yazar bu bölümde resme aşka yönlendiren bir unsur olarak yer verir. Feridun Hikmet’in hislerindeki değişim esere şöyle yansır:

Hiç şüphe yok ki bu kız yepyeni bir âlem... Hiç şüphe yok ki resim bahanesiyle onun karşısında geçen saat bana gençliğimin bir parçasını, heyecan kabiliyetimi iade etti. Sevdim mi sevecek miyim? Henüz bilmiyorum. Fakat mesudum. Çok sene var ki, bu şekilde tatlı bir saat geçirmedi. Bugün artık bu saatleri tahlil etmeye, onlar hakkında ukalalık etmemeye karar verdim. Neden kendimi böyle mânâsız düşüncelerle tüketiyorum? Bu sabah içimde saadet ve sükûn var. Adeta yakın bir emeli olan, istikbalden bir şey bekleyen bir adama benziyorum. (Adıvar, 2018, s. 58-59).

Kâmuran ile Fikret'in resim bahsi birkaç gün daha devam eder. Feridun Hikmet, Kâmuran'a karşı bir şeyler hissetmeye, onun yanında huzur bulmaya başlar. Kâmuran, Feridun Hikmet'te bir değişim meydana getirmiştir. Feridun Hikmet onu çevresindeki kadınlarla kıyaslar:

Kâmuran'ın bir şeyini en çok seviyorum. Hiç Münire gibi değil. Yani edebiyat konuşmuyor, tahlil yapmıyor, hayatın en tabii şeyine çapraşık mânâlar vermiyor. Hatta kaç gündür konuştuk diyeceğimiz laf bile olmuyor. Kâmuran bu hususta okumuş kadınlar arasında bir istisna. Bahçesine girdiğimden on dakika sonra çalışmaya başlıyor, ben rahat oturuyorum. Bu yeşil yer bana çok sükûn verdi. Başımı dinlendirdi. Her köşesini tanıyorum, her ağaç eski bir ahabap gibi, hatta tavukları bile ayrı ayrı tanıyorum. Bu benim senelerden beri duymadığım bir şey.

Resim meydana çıkıyor fakat onunla meşgul değilim. İster iyi olsun ister fena olsun, yalnız mümkün olduğu kadar uzun sürsün. Şimdi hissediyorum ki, Kâmuran'dan ayrılırken ona içim minnetle dolu olacak. Çünkü bu kız ilk defa muhitime karşı isyan, her şeye itirazdan, bilhassa mazimle fazla meşgul olmaktan kurtardı. (Adıvar, 2018, s. 59-60).

Kâmuran resme başladıktan dört gün sonra yani 5 Temmuz tarihinde bir miktar rahatsızlanır. Rengi sararmıştır ve halsizdir. Feridun Hikmet ona renginin çok solgun görüldüğünü, rahatsız olup olmadığını sorunca Kâmuran bunu yeşil başörtüsünün kendisini solgun göstermesine bağlar. Feridun buna inanmaz. Çünkü yalnız rengi soluk değil, gözleri de yorgun ve süzgündür. Feridun Hikmet onun ya hasta ya da kederli olduğuna ihtimal verir. “Herhalde bu kızın bugün belli etmek istemediği bir ıstırapı var” (Adıvar, 2018, s. 61). diye düşünür.

Feridun Hikmet, Kâmuran'ın evlenmesine engel olan kişinin Mediha olduğu fikrindedir. Çünkü eğer Mediha Asım Bey'den ayrılmasa bu kız da evlenip çoluk çocuk sahibi olacaktı. Sonra aklına kardeşi İbrahim gelir. Feridun'la İbrahim'i ayıran da Mediha'dır. Uzun zamandır ondan ayırdır. İbrahim son yıllarda çok az mektup yazmaktadır. Son mektubunda İbrahim karısının hasta olduğunu yazar. Karısı, Anadolu'nun en ıssız kasabalarından birinde bulup evlendiği, bağlandığı kadındır. İbrahim Amasya'dadır. Feridun on altı yaşındayken annelerini kaybederler. Annesi ölmeden önce Feridun'un elini İbrahim'in başına koyarak ona emanet eder. Bunları düşünürken Feridun bir muhabbet ve teselli ihtiyacı duyar. Feridun şimdiye kadar hiçbir kadına bu vicdan azabını anlatmak istememiştir. Konuşmak ihtiyacıyla Kâmuran'ın eteğinin ucunu avuçlarının içine alarak ona kardeşi İbrahim'i anlatır. Kamuran İflas'ı okuduğu için İbrahim hakkında fikir sahibidir. Kendisinin de çok sevgili bir kardeşi olduğunu söyleyince Feridun Hikmet: “Biliyorum. O kadar sevgili

ki ömrünüzü ona vakfettiniz.” (Adivar, 2018, s. 63). diye cevaplar. Kâmuran, bu sözden kastın onun evlenmemesi olduğunu anladığını ama evlenmemesinin tek sebebinin bu olmadığını söyler. Kâmuran’a göre sevmeden, sevilmeden evlenmek mümkün değildir. Bu sebeple evlenmemiştir. Feridun Hikmet: “Belki sevmediniz fakat sevilmediğinize inanmak kabil mi?” (Adivar, 2018, s. 63). diyerek buna inanmadığını belirtir. Kâmuran, gözlerini açarak büyük bir samimiyetle şimdiye kadar sevmediğini ve sevilmediğini söyler. Feridun Hikmet şöyle düşünür: “Gene bu kızın başkılığını hissettim. Bunun eminim, komşu çocuğuyla entrikaları, yarım temasları hiç olmamıştır. O yirmi beş yaşına kadar umumi kaidelere, hükümlere sığmayan bir hayat yaşamıştır.” (Adivar, 2018, s. 63). Feridun Hikmet, konuyu değiştirmek için, Kâmuran’a Roma’dan neden geldiğini sorar. Kâmuran, Roma’dan bir aile işi sebebiyle geldiğini, sonra da hastalandığını anlatır. Hastalığın ardından da bu resim yapma meselesi onu İstanbul’da tutmuştur. Kâmuran resim yapmayı bırakır, beraber çay içmeyi teklif eder. Ve birlikte çay içip sohbet ederler. O günkü çay Feridun’un ömrünün en mesut saati olur. İki insanı birbirinden ayıran tüm engeller silinmiştir. Masa başında karşı karşıya otururken birbirlerine bakmadan, bir kelime söylemeden bile birbirlerini anlarlar. Güneş batana kadar uzun uzun otururlar.

Ertesi gün, yani 6 Temmuz tarihinde Feridun Hikmet Kamuran’ı görmek için çok heyecanlıdır. Mediha’nın Kâmuran’ı kıskanmasından endişelenir. Ve buna engel olmak için ona sevgi gösterisinde bulunur. Mediha ile çocukların evden çıkacağı zamanı ipe çeker. Onlar gidince Kâmuran’ın yanına gider. Ama tüm hevesi boşa gider. Çünkü Kâmuran hastadır ve aşağı inemez. Doktor gelmiştir ve Kâmuran’ı muayene etmektedir. Kâmuran’ın eski hastalığı nüksetmiştir. İstanbul’da kalmasının, ağabeyinin yanına Roma’ya gitmemesinin bir nedeni de budur.

Bunun üzerine Feridun Hikmet eve döner. Doktor Şadi’dan onun mutlaka ameliyat olması gerektiğini öğrenir. Böylece Kamuran’ın yapmak istediği tablo tamamlanamaz. Dolayısıyla bu iki sanatçının birbirini tanıma ve yakınlaşma süreçleri de yarım kalır.

Kâmuran’ın ağabeyi Asım Roma’dadır. Kâmuran’ın rahatsızlığı üzerine ona telgraf çekerek onu çağırırlar. Feridun Hikmet, karısının eski kocası olan Asım’ı görmemek için Yakacık’a gider. Böylece Kâmuran ve Feridun Hikmet’in görüşmeleri de sona erer.

Bir süre sonra Kâmuran iyileşir. Üç ay sonra, 2 Mart 1908 tarihinde Feridun Hikmet, Kâmuran’a bir mektup yazarak ondan af diler. Kamuran’a olan duygularını itiraf eder. Mektupta hislerini şöyle anlatır:

Sizi gördüğüm ilk gün yalnız güzelliğinizle sarhoş gibi oldum. Sizden o günlerde başka bir şey beklemedim. Ne hacet, hilkatin size ne kadar lütufkâr davranmış olduğunu kendiniz de pekâlâ biliyorsunuz. Bunu kendi portrenizi yaparken herhalde benden iyi takdir etmiş olduğunuz anlaşılıyor. Şakaklarındaki kumral pırıltılardan tutun da ayaklarınızın biçimi ve en küçük hareketine kadar güzelliğinizin bana tattırdığı zevki, bende uyandırdığı şevki ve heyecanı kabil değil size anlatamam. Fakat beni size bağlayan bunlar olmadı. Bunlar bence, Kâmuran denilen şaheserin sırf haricî alametlerinden ibaretti. Bu nevi hayranlığı, heyecanı bana herhangi güzel resim yahut heykel de verebilirdi. Beni size asıl bağlayan şey bu cephenin arkasındaki “siz” yani benim ölmüş farz ettiğim, gömmeye hazırlandığım ruhumu ihya eden “siz”diniz. (Adıvar, 2018, s. 77).

Kâmuran, Feridun Hikmet’ten uzaklaştıktan sonra epey bir zaman geçmiş ama onu unutamamıştır. Ağabeyine görüşmeme sözü vermesine rağmen ona bir mektup yazmaktan geri duramaz. 25 Nisan 1908’de bu mektuba bir cevap yazar. Kamuran mektubunda ikisinin resim yapmak münasebetiyle birbirine fazla yaklaşmış olduğunu, kendisinin de ona karşı yakın hisleri olduğunu ama kendisini Çamlıca’da tesadüf etmelerinden çok önce tanıdığını yazar. Kâmuran bu bölümde geçmişinden de bahseder.

Kâmuran Nişantaşı’nda doğmuş, büyümüştür. Küçük yaşta annesini kaybetmiş ve halasının yanında büyümüştür. Ağabeyiyle birlikte yaşamaktadır. Ağabeyi Asım Mekteb-i Sultani’de okumuştur. Asım da güzel sanatlara karşı ilgilidir. Resim yapar ve keman çalar. Resme yeteneği Kâmuran gibi ileri düzeyde olmasa da kemani ustalıkla çalmaktadır. Babaları ise hep kendilerinden uzaklarda görev yapmış olan bir sefirdir. Kâmuran ile Asım çocukluğunda babalarını fazla görememiş, onu yakından tanıma fırsatı bulamamışlardır. Babaları hep uzakta olsa da çocuklarının hayatında esaslı bir rol oynamıştır. Asım babasından dolayı hariciye memuru olur. Asım çok iyi Fransızca bilir. Kâmuran’a da bir Fransız mürebbiyesi gönderir: “Bana ince belli bir Fransız mürebbiyesi gönderdi. Resim yapar, iyi piyano çalardı. İkisini de evvela ondan öğrendim.” (Adıvar, 2018, s. 91). Böylece Kamuran daha küçük yaşta Batı tarzı bir eğitim almaya başlar. Asım, Mediha’yla evlenip Paris’e üçüncü kâtip olarak gittikten sonra Kâmuran’ı Dame de Sion’a verirler. Kamuran oldukça iyi bir eğitim alır. Burada Batı kültürü ve eğitimi alırken, bir yandan da Türk ve Müslüman olarak kalmayı başarır. En sevdiği dersler ise musiki ve resimdir:

O gittikten sonra beni de Dame de Sion'a verdiler. Mediha'yı, kıskançlığı hep unuttum. Muhit yeni, fazla olarak Hemşire Terese isminde genç bir hocamız benimle bilhassa alakadar oldu, hatta yaş farkına rağmen aramızda sıkı bir dostluk hasıl oldu. Bu bana Asım'ı bile biraz unutturdu. Yalnız o kadının hayatımda Asım'inkine yakın tesiri olduğunu iddia edebilirim. Onunla geçen üç senede çok şeyler öğrendim. Zevkimin terbiyesi onunla başlar. Resim ve musikiyi onun sayesinde ilerlettim. Herhalde uzun zaman güzel şeyleri Hemşire Terese'nin gözleriyle görüyor gibiydim.

Tabii olarak kuvvetli bir Katolikti. Beni de Hristiyan yapmaya içten içe uğraştı. Muvaffak olamadı fakat bu bana kuvvetli bir din hissi aşıladı. Belki bir aksülamel, belki mizacımın tesiri, herhalde Dame de Sion'dan kuvvetli bir Müslüman olarak çıktım. Neyse bu ilk yetişen bir kız için iyi bir şey çünkü insana deruni bir ahlak inzibatı aşıyor. Azıcık da vaktinden evvel koca düşünmek, önüne gelen gence âşık olmak gibi o yaşta çocukları haylaz yapan şeylerden kurtarıyor.

Hemşire Terese'nin tesiriyle benim kadın kahramanlarım Allah'a âşık olanlar, insaniyete ömrünü vakfedenlerdi. Ders, musiki, resim. Hemşire Terese ve o zamanlarda beş vakit kıldığım namaz kalbimi, kafamı doldurdu. (Adıvar, 2018, s. 93).

Mediha ile Asım yazı geçirmek için İstanbul'a geldiklerinde Kâmuran ağabeyinin bedbaht olduğunu anlar. Mediha artık Asım'a karşı kayıtsız ve ilgisizdir. Asım'ın halası Mediha'ya Asım'ın küçükken yaptığı bir resmi gösterince sadece yan gözle bir bakıp dudağını büker ve resmi boya ziyanlığı olarak değerlendirir. "Belki Asım'ın resimleri için haklı olan bu tenkit keman çalışına da teşmil edilince haksız oluyordu. Çünkü amatör olarak Asım cidden iyi keman çalar. Bilhassa o günlerde – belki biraz da dertli ve yanık olmasından- hakikat çok güzel çalışıyordu." (Adıvar, 2018, s. 94). Dördüncü sene Mediha İstanbul'a yalnız gelir. Mediha o yaz Feridun Hikmet'in üvey annesinin evine sık sık gider. Yazın sonlarına doğru bu evde uzun kalmaya başlar. O aralık Kâmuran'ın babası Roma'da ölür. O senenin ortasında da Mediha ile Asım ayrılır, Mediha Feridun'la evlenir. Bu sıralar Asım'ı Viyana'ya ikinci kâtip yaparlar. Halası Kâmuran'ı okuldan alır çünkü Asım Kâmuran'ı yanına çağırmıştır. Kâmuran da Viyana'ya gider. Bu esnada Kâmuran on yedi yaşındadır. Viyana'da Madam Angels adında hiç evlenmemiş yaşlıca bir kadınla dost olurlar. Kâmuran'a göre hiç evlenmemiş yaşlı kadınlar eğer akıllı ve tahsilliyse mutlaka edebiyat, güzel sanat yahut fikir dünyasının bir şubesinde kendine göre tetkikler yapmaya çalışırlar. Madam Angels hem akıllı hem tahsilli hem de fedakâr bir kadındır. Kafasını müzeler ve kütüphanelerle, gönlünü de Kâmuran ve Asım'ın dostluğuyla doldurur.

Tabii bütün bunlar arasında ihtiyar kız mutlak romantiktir. Ve ihtiyar kızların romantikliği ekseri hayattan ziyade sanat âleminin yarattığı süslü faciaları tercih eder. İşte bize bir nevi sanat rehberi olan Madam Angels böyle bir kadındır. Bizi,

daha doğrusu beni gözyaşı hiç dinmeyen, yarım ışıklarda yaratılan hülyalar peşinde dolaştırdı durdu. Diyebilirim ki Dame de Sion'daki Hemşire Terese'den sonra kafama ve tekâmülüne o hâkim oldu. Ve onun gözüyle gördüğüm azıcık suni hayal dünyasında, sizi evvela eserlerinizle tanıdım; sonra bir yerde uzaktan gördüm. Tabii olarak bana kuvvetli bir tesir yaptınız. Çünkü bütün bunların arkasında, kardeşimin hayatında oynadığınız rol sizi romantik bir insan gibi bana gösterdi.

Asım, İstanbul'da çıkan her eseri getirtir, beğendiklerini bana okur ve bazı parçalarını Madam Angels'e tercüme ederdi. Bunlar arasında bilhassa sizin yazdıklarınızı mutlak alırdı. Zannedersem kardeşimde şahsınıza karşı hiç eksilmeyen bir tecessüs vardı. Ve Madam Angels'e birkaç defa, 'Mediha'nın hakiki bir sanatkâr üzerine yapacağı tesiri çok merak ediyorum,' demişti. (Adıvar, 2018, s. 98).

Kâmuran, Feridun Hikmet'in eserlerini okuyup onlar üzerinde düşünmüştür. Mediha, Feridun Hikmet'in eserleri içinde ilk defa, belki de son defa İflas romanında görünür. Bu eseri Kâmuran da Asım da acı bir tecessüsle okurlar. Bu eser Asım'a fena tesir yapar. Bu bölümde Kâmuran'ın Feridun Hikmet'in romanları hakkındaki değerlendirmelerine de yer verilir:

Bu adeta karikatür,' diyordu. 'Yalnız fena taraflarını görmüş ve onları inadına mübalağa etmiş...' Hatta o gün kendinin vaktiyle mübalağayla güzel göstermeye çalışarak yaptığı bir resmi bize ilk defa gösterdi. Gençliğime ve muhitimin suni tesirine rağmen bu resmin Mediha'yla hiç alakası olmadığını anladım. O kendi hülyasını resmetmişti. Siz insafsız hatta zalim bir mübalağaya rağmen Mediha'yı yaşayan bir insan gibi gösteriyordunuz.

Beni hâlâ tesirinden kurtulamayacak kadar altüst eden romanınız Layemut'tur. Oradaki günahkâr örnek, hayallerle dolu muhitimde ilk canlı bir erkek ve insan, bana onun sizin kendiniz olduğu hissini verdi. Bugün yanıldığımı biliyorum. Fakat o zaman Layemut'un kahramanı benim sakın muhitimden bir fırtına gibi geçti ve ilk defa bende bir galeyan yaptı, adeta içimde beni korkutan bir isyan başladı. Bu yarım ışıklı hülya dünyasında kendimi zorla hapsedilmiş bir tek canlı mahluk gibi gördüm. O zamana kadar o kadar sevdiğim güzel şeyleri, beni yaşamaktan men eden zincirler gibi görmeye başladım.

Siz o eseri yazalı on sene oluyor. Mektubunuzda sönmek üzere olduğunu yazdığınız içinizdeki ateşin beni görünce tekrar alevlendiğini ben pek kabule hazır değilim. Layemut'u yazan Feridun, kalbinin ve dimağının ileri hareketini durduracak bir mania düşünemiyor. Bugünkü Feridun mazinin bağlarını hem kuvvetle hissediyor hem de onlara cankurtaran simidi gibi sarılıyor. Mamafih bu Feridun tecrübeleri ve hisleri de tamamen reddedemiyor. Darılmazsanız ben buna biraz orta yaş zihniyeti diyeceğim... İhtiyatkâr, hiçbir tehlikeye atılmadan yürümek isteyen, tehlikeye atılmadan sergüzeşt isteyen bir zihniyet. (Adıvar, 2018, s. 98-99).

Kâmuran, asıl tesirinden kurtulamadığı romanı Layemut'tan bahseder: Bu eser onun hayata bakışını değiştirmiştir. Bu eseri okuduktan sonra Kâmuran'ın halası ölür. Kâmuran ve Asım'ın eline bir miktar miras geçer ve bu mirasla seyahat yapmaya

karar verirler. Almanya'ya giderler. Berlin Sefareti ataşemiliteri olan Cemal, Asım'ın arkadaşıdır. Kâmuran'la da arkadaş olurlar. Beraber şehri gezerler. Asım şehirde müzeleri, resim sergilerini gezerken bunlar göl kenarında, bayır tepelerinde dolaşırlar. Cemal onları Kaiserhof'a çaya davet eder. Burası müzikli bir yerdir. Bu esnada Cemal ve Asım fısıldaşır. Asım eliyle arkadaki masayı Kâmuran'a gösterir ve fısıldar: "Feridun Hikmet." Kâmuran, Feridun Hikmet'i ilk olarak burada görür. Ona dair ilk hislerini şöyle anlatır: "Sizi ilk görmek bana çarpıntı verdi. İlk görüşte size âşık oldum diyemem ama çocukluğumdan beri muhitimizde hüküm süren şöhretiniz, bilhassa Don Juan'lık tarafı içimi karıştırdı. Muhayyilem Layemut' taki kahramanın bu defa mutlak siz, kendiniz olduğuna beni inandırdı." (Adivar, 2018, s. 102). O akşam Kâmuran'ın fikri hep Feridun'la meşgul olur. Kâmuran ertesi gün sokağa yalnız çıkar ve milli resim galerisine gider. Feridun Hikmet ile ikinci karşılaşmaları bir resim müzesinde gerçekleşir:

Ertesi gün sokağa yalnız çıktım ve milli resim galerisine gittim. Birdenbire kendimi birkaç sene birden büyümüş, adeta yaşlanmış ve olgun tasavvur ediyordum. Birinci katta etrafıma bakınırken merdiven başındaki büyük İsa levhasının altında oturduğunuzu gördüm. Yanınızda saçları boyalı, güzel bir kadın vardı. Sizinle beraber mi gelmişti bilmiyorum. Yalnız sizin yüzünüzü yandan dikkatle tetkik ediyordu. (Adivar, 2018, s. 102).

Ertesi gün Asım, Kâmuran'a Cemal'in ona talip olduğunu söyler. Kâmuran bunu kabul etmediği gibi kimseyle evlenmeyeceğini söyler. Cemal buna karşı çıksa da o akşamki sohbetlerinin neticesinde ikisi de evlenmeyeceklerine, birbirlerinden ayrılmayacaklarına dair söz verirler. Uzun süren bu seyahatten döndükten sonra Asım Roma'ya başkâtip olarak atanır. Asım ve Kamuran Roma'ya yerleşir. Madam Angels de yerleşmelerine yardım etmek için onlarla beraber gider. Roma'daki hayat tarzları Viyana'dakinden pek farklı değildir. Yalnız Asım'ın birinci kâtip olması ona sosyete de daha mühim bir mevki vermiştir. Kamuran da onun kardeşi ve evinin hanımı sıfatıyla Roma sefaret muhitlerinde tabii olarak yer tutmaktadır.

Bu sefaret muhitindeki insanlar Kâmuran'a göre tek tiptir. Aynı giyinirler, aynı tavırlar sergilerler, aynı düşünürler ve aynı yaşarlar. "Bunların içinde, edebiyatta, fikriyatta isim bırakmışları da vardır. Fakat ekseriyeti sefaret muhitinin haricindeki dünyaya yabancıdır ve zihniyetleri ne yaparlarsa yapsınlar sınıflarının tesirinden nadiren kurtulur." (Adivar, 2018, s. 104). Kâmuran bu yaşa kadar sevmeyip sevilmediğini bu muhite bağlar. Çünkü bu muhitin erkekleri aşklarını bile protokole uyduran insanlardır:

Sefaret muhiti birbiriyle evlenir fakat çok nadir olarak birbirine âşık olur. Hepsi, ihtimal benim gibi bu protokol ve birörnek tavırların zincirinden kurtulmak ve aşklarını hariçte aramak isterler. Belki bunun için bu muhitteki erkekler barlarda şarkı söyleyen, umumiyetle biraz serseri kadınlara düşkündür. Yani macera ve aşkı hiçbir sınıf ölçüsüne girmeyen sanatkâr muhitinde ararlar. Sefaret muhitinde büyüyen sadece evlenir, iyi giyinir, birkaç lisan söyler, hülâsa sefaret sınıfı ananeleri içinde yaşar. Hatta maceraları ve günahları bile bu sınıfın içinde kalmaya mahkumdur. Bir sefir karısı yahut kızı bir müsteşara yahut kâtibe âşık olursa dedikodu olsa bile zamanla kapanmak ihtimali vardır. Fakat mesela bir zabite yahut aktöre âşık olursa sefaret dünyasından ebediyen çıkmaya mahkumdur. İşte bunun için ne kimse bana hakiki mânâsıyla âşık oldu ne de ben kimseye.

Roma benim o kadar hem içtimai hem de şahsi muhitimden bıkmış olduğum bir zamana tesadüf eder ki, oranın müzelerini, kiliselerini, meydanlarını bile gezmek istemedim. Madam Angels ile Asım beni bu gezintilere sürüklediği vakit gerek bir tablo, gerek bir mimari, gerek bir çeşme başında ikisinin de nasıl bir cümleyle hislerini ifade edeceklerini, hatta seslerinin alacağı titrek ahengi bile daha evvelden biliyordum.

İşte ben yirmi dört yaşında sefaret muhitinin tavrına, giyinişine, yani dürüstlüğüne gıpta ettiği, takdirle bahsettiği birinci sınıf bir sefaret kuklası olmuştum. İçimden kendimi ‘ihtiyar kız’ tipi olmaya mahkûm görüyordum. Kedi, köpek, kanarya merakı yahut salon açmak illeti yerine bende resim yapmak illeti hasıl oldu. O da bugün itiraf ederim ki birinci derecede ressam olmak, dünyada mevki tutmak emeliyle değildi. Büyük sanatkâr, yaşamaktan, hayatın iyi kötü hiçbir tecellisinden ürkmeyen, bir sınıfın değil, bütün bir halkın hatta insaniyetin derdine ve zevkine ortak olandır değil mi? Halbuki benimle bu geniş, bu hududu olmayan hayat arasına öyle kudretli manialar konmuştu ki... (Adivar, 2018, s. 104-105).

Kâmuran, nihayet yazları İstanbul’da geçirmek için Asım’ı ikna etmeyi başarır. Birinci yazı Çamlıca’da o eski evde geçirir ve bu onun biraz canlanmasına sebep olur. Kâmuran Çamlıca’daki tavuklar, horozlar, halasının azatlısı ihtiyar kadınla geçen yazı çok sevmiştir. İkinci senesi Feridun Hikmet ve Mediha’yı düşünür. Feridun’un neden artık roman yazmadığını merak eder. Nihayet Çamlıca’da hiç beklemediği bir zamanda Feridun’la karşı karşıya gelir. Birinci tesadüfteki tesir çok fenadır. Feridun bir yandan kızı ile ilgilenmekte, bir yandan da Münire’ye kur yapmaktadır. Kâmuran geçerken Münire Feridun’u dürtüp Kâmuran’ı gösterir. Buna mukabil Feridun tenezzül edip başını kaldırmaz bile. Bu alakasızlık Kâmuran’ın gururunu yaralar. O zamana kadar Kâmuran’a her yerde gösterilen ve tabii bulunduğu alakayı Feridun göstermemiştir. Bu durum Kâmuran’ın gençliğini, kadınlığını rencide eder. İçinde kendisini Feridun’a tanıtmak hatta sevdirmek için bir heves uyanır, bunu nasıl yapacağını düşünür. Sonra evdeki karşılaşmaları neticesinde fikirleri değişir:

Size evinizde ilk tesadüf ettiğim ve konuştuğumuz sabah, bana yaptığınız ilk fena tesir zail oldu. O sabah sizinle sırf dost ve arkadaş olmak ihtiyacını duydum. Fakat resminizi yapmak istemem sadece bu hislerimden doğmuş değildir. Dediğiniz gibi belki çirkin olan kafanız da ressam tarafımı alakadar etmişti.

Kardeşimin resmini gördüğünüz zamanki tesirinizi hatırlıyor musunuz? O gün- eğer yanılmıyorsam- içinizden bana bir kin hasıl olduğunu anladım. (Adivar, 2018, s. 106-107).

O gün Kâmuran'ı en çok düşündüren şey, Feridun Hikmet'in İflas romanında o kadar zalim bir karikatürünü yaptığı Mediha'ya düşkünlüğünün derecesi olur. Onun için Kâmuran o günlerde Feridun Hikmet'ten ziyade Mediha'yla meşgul olmaya başlar. Ve Mediha'nın hiç kimsenin göremediği bir tarafını görmeyi başarır. Bu yön, Mediha'nın çok yalnız bir kadın olmasıdır. Mediha aslında Feridun'u çocuklarından bile çok sevmektedir. Kâmuran bu bahsin ardından mektubunu bir daha görüşmemek dileğiyle bitirir.

Bu mektubun ardından Feridun Hikmet'le Kamuran arasındaki iletişim uzun süre kesilir. Aradan geçen zaman içinde Feridun Hikmet yeni bir roman yazar. Bu uzun romanın adı Maksat Adamı'dır. Romanın kahramanı kardeşi İbrahim Hikmet'tir. Bu eseri ona kardeşi ilham etmiştir. Çünkü kardeşi İbrahim Hikmet, uzun yıllar sonra İstanbul'a, ağabeyinin yanına gelmiştir.

İbrahim Hikmet, Anadolu'lu karısı öldükten sonra Amasya'dan Manastır'a gider. Rumeli'den mektupları hemen hemen kesilmiştir, çünkü Balkanlar'da Meşrutiyet ihtilalini hazırlayan küçük asker zümresi arasında o da vardır. Romanın yazılmasından iki sene evvel, bir sabah avcı taburu zabiti üniformasıyla ağabeyinin kapısını çalmıştır. İbrahim'in çıkıp gelmesi, İbrahim'deki değişiklikler Feridun Hikmet'i çok şaşırtır: "Bana en garip gelen tarafı onun geçen hayatımızla, müşterek hatıralarımızla alakasını kesmiş olması. O bugünkü, daha doğrusu yarınki dünyayla alakası olmayan her şeyi hafızasından silmiş. İttihat ve Terakki'nin fedai denilen örneğini hatırlatıyor. En çok kullandığı kelimelerden biri 'fedailik'tir.'" (Adivar, 2018, s. 109). Bu fedailerin hedefi yepyeni bir memleket yaratmaktır. Meşrutiyet isterler. İbrahim eve gelince sürekli çocuklarla meşgul olur. Feridun, İbrahim'in zihniyetini eleştirir. Buna inkılap yerine anarşi denmesi gerektiğini söyler. İbrahim ise Feridun'u maksatsız bir adam olmakla eleştirir. İstanbul'un onun gibi maksatsız adamlarla dolu olduğunu söyleyerek buna üzüldüğünü belirtir. Feridun'un "Sen İstanbullu değil misin?" sorusuna "Zihniyetim değil... Zihniyetim Rumeli... Yaşasın Rumeli..." (Adivar, 2018, s. 11). diyerek cevap verir.

Feridun Hikmet toplumsal konularla ilgili bir adam değildir. Onu bu konular hakkında düşünmeye iten kardeşi İbrahim olur. Ve İbrahim fikirleriyle, zihniyetiyle Feridun Hikmet'in yeni eserinin ilhamı olur. Bu olayla birlikte Kâmuran da Çamlıca da sisli bir rüya halinde geçmişte kalır:

İhtilal denilen kelimenin mânâsını bana İbrahim sezdiriyordu. Eski bünyenin bütün yerleşmiş, teessüs etmiş kudret ve âdetlerini kökünden koparıp atmamak isteyen, kör fakat önüne geçilmez bir hayat kasırgası. Ve ben İşte Maksat Adamı romanımda bu zihniyeti olduğu gibi tarif etmeye uğraştım. Hem de gördüğüm gibi. Yani kendimden felsefi mülâhazalar koymadım. Onun şekilsiz, vuzuhsuz fikirlerini tahlile kalkışmadım. Sadece gördüğümü yazdım. Ve bunu yazarken kendimi unuttur gibi oldum. O kadar ki, geçmiş günlerin en esaslı vakaları uzak ve sis içinde birer rüya haline geldi. Tabii olarak Çamlıca ve Kâmuran da bu rüyalardan biri oldu. (Adivar, 2018, s. 112).

Bu esnada 31 Mart hadisesi olur. Feridun İbrahim'i kaybetmekten korkar. Kaybolan kardeşini hiç olmazsa bir sanat eseri içinde yaşatmak isteyince bu matem arasında Maksat Adamı doğar. Ama İbrahim ölmemiştir, çıkıp geri gelir. Feridun Hikmet romanı yazmaya devam eder. Feridun ilk defa realist bir eser yazmıştır. Eser biter bitmez Feridun'un içindeki boşluk tekrar ortaya çıkar.

İbrahim binbaşı olmuştur. Mediha herkesin İbrahim'i ön plana almasını kıskanır ve onun evlenmesi gerektiğini söyler. Kâmuran'ın fotoğrafını İbrahim'e gösterir. Feridun buna çok sinirlenir. Bu öfke Feridun'a Kâmuran'ın kalbine iyice yerleşmiş bir hakikat olduğunu hissettirir.

Bir süre sonra Feridun Hikmet seyahate çıkar. Çünkü yazı yazdığı iki gazete Almanya'yı gezip orası için etüt makaleleri yazmasını istemiştir. Bu iyi bir bahane olur. Berlin'e gider, Berlin'de makale yazmayı taahhüt ettiği gazeteler için malumat toplamakla meşgul olur. Alman medeniyetindeki en mühim noktaları seçmek ve okuyuculara anlatmak gerektir. Feridun'u Almanların sanatı, fikriyatı, felsefesi ilgilendirir. Fakat onun okuyucuları, daha doğrusu gazeteler, Almanların sanayi, teşkilat ve bilhassa askerliğini yazmasını ister. Bir süre avare avare dolaşır. Sonra Kâmuran'ın onu ilk gördüğü Kaiserhof Oteli'ne gider. Orada Cemal Bey'e rast gelir. Ondan Kâmuran'ın Königssee'ye gideceğini öğrenir. Onu görmek için Königssee'ye geçer. Oranın en güzel otellerinden biri Bellevue'ye gider. Bu otel göl manzaralıdır. Otelin garsonundan Kâmuran'ın geçen sene bu otele geldiğini öğrenir. Bir süre sonra garson Feridun'a odasını değiştirmesini, geçen sene gelen bir Türk müşterinin bu odayı istediğini söyler. Feridun Kâmuran'ın geleceğini anlar. Kâmuran, otele

yerleştikten sonra Feridun otelde Kâmuran'ı görür. Kamuran yaşlı bir kadınla Almanca konuşmaktadır. Kadın Feridun'u fark eder. Kâmuran'la konuşur. Kâmuran ağlayıp gözlerini siler. Feridun da odasına gidip ağlar.

Ertesi gün Feridun, otelin yanındaki gölün kenarındaki ağaçlıklarda yürürken Kâmuran'ı görür. Yanına gider. El sıkışıp iki dost gibi sohbet ederler. Geçmişten bahsetmemeye karar verirler. Kâmuran Mediha'yı ve çocukları sorar. Otele kadar beraber yürürler ve ertesi akşam beşte otelde çay içmek için sözleşirler. Feridun Hikmet, ertesi gün saat beşte otele gelir. Madam Angels ile tanışır. Madam Angels Feridun'a onu Kâmuran'ın resimlerinden tanıdığını söyler. Bu akşam gölde ay ışığında bir sandal gezintisi yapmak üzere sözleşirler. Göle gidip sandala binerler. Feridun kürek çeker. Madam Angels Kâmuran'a şöyle söyler: "Kâmuran, bu akşam senin yüzün on dördüncü asrın Madonna'sına benziyor." (Adivar, 2018, s. 134). Madam Angels bunu söyledikten sonra Meryem mefhumunun Katolik mezhebinde ve harsında oynadığı rolü anlatır. Protestanlık ile Katoliklik arasındaki farkın sırf Meryem Ana mefhumundan geldiğini söyler. Şöyle devam eder:

Tevekkeli cenup halkı, yani ekseriyetle Katolik olan Avrupalı Protestan'dan his itibarıyla daha derin, daha ileride değildir Feridun Bey. Protestan halkı okumuştur, birçok şey bilir fakat hiçbir zaman bir İtalyan, bir Avusturyalı, bir İspanyol köylüsü kadar hayatı tam mânâsıyla tatmamıştır. Hiçbir erkekle temas etmeden aşkı tadan kadın... Kadın olmadan ana olan kız. Bu mefhum biz Katolıklara Protestanların hiçbir zaman anlayamayacakları mistik bir aşk mefhumu vermiştir. Yalnız bir Katolik kadın hem bekaretini muhafaza eder hem de aynı zamanda aşk kadehini son damlasına kadar içebilir.'

Bunu bir nevi din propagandası diye söylemediğine eminim. Belki Kâmuran'ın biraz evvelki heyecanındaki tehlikeye işaret ediyor. Belki de hiç bizimle meşgul değil, sırf kendi mahrum hayatını tarif ediyor. Fakat sözleri her maniyayı devirip geçen şelale suları gibi içime aktı. Benim için Meryem, Madam Angels değil Kâmuran'dı. Fakat onun sözünde bir erkek için dikkate değen bir tek hakikati bu akşam anladım. Sevgilimiz ancak hem ana hem tapınılan ve hiçbir temasla kirlenmeyen, bozulmayan bakir bir kudret olduğuna inandığımız zaman aşkımız tamam oluyor.

İskelede Madam Angels evvela veda etti, ayrıldı ve bir an için bizi yalnız bıraktı. Ellerimiz derhal birbirini aradı, buldu. Canımı avucunun içinde tutan genç eli tuttum, başıma götürdüm. Zahirten alaylı fakat hakikatte ona tapınan bir sesle, 'Selam sana ey Meryem!' dedim. (Adivar, 2018, s. 134-135).

Feridun Hikmet ve Kâmuran vedalaşıp ayrılırlar. Feridun, otele kadar yürürken onun elini hâlâ başında hisseder. O günden sonra Feridun altı gün boyunca umumiyetle dua eder gibi "Meryem" diye fısıldar. Ve onun kalın sesinin 'Allah rahatlık versin Feridun' dediğini işitir. Altı gün sonra tılsım bozulur. İstanbul'dan mektup gelir. Ve

bu mektuplar ona hakikati hatırlatır. Mediha'nın mektubunda bir ıstırap sezer. Acaba kız hastalandı mı, diye düşünür.

Feridun Hikmet ve Kâmuran bir gün akşam yemeğinden sonra baş başa gezintiye çıkarlar. Ormana doğru yürürler. Orada birkaç ayak merdivene suya inen iskeleye benzer bir beton çıkıntı vardır. Kâmuran merdivene oturur:

Kâmuran elini kolumdan çekti, gitti merdivene oturdu. Dirsekleri dizinde, başı ellerinin içinde göle bakıyor. Tortop oturduğunda, avuçlarının içinden başının ileriye doğru eğilişinde ressam Kâmuran'ı sezdim. Ekseri burada oturur, resim yapardı. Ve o dizlerinin üstüne koyduğu deftere bir şeyler çizerken ben de yanında oturur seyredirdim. Bu dakikalarda benim varlığımdan haberdar olamayacak kadar sanatının yaratıcı tesiri altında kalırdı. Fakat ben sanatkârların yaratmak dakikalarındaki sahneyi, eserlerinin haricindeki kâinata kayıtsızlıklarını bildiğim için müteessir olamazdım. Hatta Kâmuran'ın bu dakikaları beni ona daha çok yaklaştırır, onunla müşterek yaşadığımız bir heyecan, bir fikir sahnesi varlığını duyardım. Bu akşam avuçlarının içine saklanan başın içindekini sezemediğim için eza duydum.

‘Haydi Kamuran, bizim çardağa gidelim. (Adıvar, 2018, s. 140-141).

Kâmuran eteklerini toplayarak kalkar, bir şey söylemeden yolu geçip adeta koşarak ağaçlığa dalar. Daha önce de beraber oturdukları kütük kanepenin üstüne oturur, ayaklarıyla her zaman yaptığı gibi yerdeki yaprakları ezer. Kanepenin arkasında bir elektrik feneri vardır. Bu fener Kâmuran'ın yüzünün yarısını aydınlıkta yarısını karanlıkta bırakır. Feridun Hikmet ayakta durarak onun aydınlık profilini seyreder ve şöyle düşünür:

Dünyada daha güzel bir kafa düşünmek kimseye mukadder değildir, diyordum. O kadar şakağından başlayarak zarif çenesine doğru incelen yanak hattı itinayla çizilmiş. Herhalde bu alacakaranlıkta, kömürle çizilmiş gibi duran yarım baş bana ağaçlıkta bir peri masalı dekoru gibi acayip göründü. Ve aynı zamanda Kâmuran'la münasebetimizin ne kadar rüyaya, efsaneye benzediğini düşündüm. Rabitamız bir dost, bir arkadaş safhasını bıraktığı her dakika; ben bu tabii olmayan havayı hissediyorum. Bu kız ateşli hastalıklarında çocukluk rüyamda gördüğüm çeşmelerden akan berrak sular gibi. Bidüziye içmeye çalışıp da bir türlü muvaffak olamamanın, dudaklarımın yanında akan berrak ve soğuk suyla hararet teskin edememenin esasını ancak böyle rüyalar görmüş adam anlayabilir.

‘Neden oturmuyorsunuz?’

‘Düşünüyorum.’

‘Mesela ne?’

‘Vaktiyle bir yarım- adam masalı okumuştum. Bir çocuk bir ormanda yolunu kaybediyor, bir alay yarım-adama tesadüf ediyor, fena halde korkuyor, kaçıyor... Bu akşam karşımda bir yarım- kadın kafası var. Bir tarafı aydınlık öbür tarafını karanlık yutmuş... Gerçi hiç korkunç değil fakat bana rüyada peri kızına âşık olan adamın azabını veriyor...’

‘Zarif hülya!’

Eğleniyor mu? Yanına gittim, oturdum, kolumu beline doladım, sonra olanca kuvvetimle başını omzuma çektim, yumuşak sıcak dudaklarını uzun uzun öptüm... (Adıvar, 2018, s. 141-142).

Feridun, başka bir gün yine Kâmuran’ı görmeye otele, onun yanına gider. Kâmuran ona mesafeli davranır. Feridun beraber yürüyüş teklif etse de Kâmuran onunla yalnız kalmayı doğru bulmadığını söyler. Asım’ın bu duruma canı sıkılacağını düşündüğünü söyler. Feridun’un morali bozulur. Asım yine karşısına çıkmıştır. Kâmuran’a şöyle söyler:

On yaşında çocuk gibi ağabeyinizden emir mi alıyorsunuz?’

Sesimin acılığından kendim de ürktüm. O kadar hasetle, kıskançlıkla içim yanıyordu. Dün akşamki yarım- kız hayali gözümünden geçti. Bu kız kimi severse sevsin daima varlığının bir tarafı başkasının... Yani Asım’ın. Ona sahip olan adamın kolları yarım bir vücuda sarılacak; onun için atan kadın kalbinin yarısında Asım hükümrân olacak. Ve sırf ışık oyunuyla dün akşam hasıl olan yarım-kız başının karanlık tarafını kimse, kimse göremeyecek. İçimde bir an için tabii olmayan; bildiğimiz ölçülere sığmayan bir kudretle karşılaşmış olmak rahatsızlığını duydum. Kaşlarımın çatıldığını biliyorum.

Biraz sonra başımı kaldırdığım vakit Kâmuran’ın alnımı delip geçmek isteyen bir şiddetle yüzümü tetkik ettiğini gördüm. Ne düşündüğümü sezdi mi bilmem. Fakat herhalde gözlerinde biraz hüznün var, sitem var. Bir şey söylemek için:

‘Yarısı karanlık kız hayali tamamen sizi ifade etmiyor mu?’

Çok garip. His ve fikirlerimizin şekline göre ‘siz’, ‘sen’ diye konuşuyoruz.

‘Aşağı yukarı herkes öyle değil mi Feridun Bey?’

Ses hâlâ biraz boğuk çıkıyor. Ve bu sorunun arkasında pek haklı bir mânâ var. ‘Bütün hayatıma hâkim olmak isteyen sen; mukabilinde bana verdiğin yarım adam bile değil. (Adıvar, 2018, s. 143-144).

Feridun ısrarlarıyla, yalvarışıyla onu yürüyüş yapmaya ikna eder. Elele dün akşamki kanepeye kadar yürürler. Birkaç gün sonra herkesin kendi yoluna gideceğini konuşurlar. Feridun içinden “Nerime olmasaydı” diye geçirir.

Madam Angels, Feridun’a konuşmak istediğini yazan bir mektup bırakır. Feridun: “Okur okumaz kendi kendime, ‘Gök gürültüsü... Yazla kış ayrılıyor,’ dedim.” (Adıvar, 2018, s. 146). Feridun Hikmet’e göre kış, soğuk bir ihtiyar adamdır. Yaz ise sıcak, sarı saçlı, mavi gözlü, hiç ölmeyecek olan cazip bir kızdır. Bu gök gürültüsü bir ayrılık, bir acı ifade etmektedir. Madam Angels, Feridun Hikmet’e görüşmelerine nihayet vermek mecburiyetinde olduklarını söyler. Buna sebep olarak Asım Bey’in bu meseleyi halletmek için buraya geleceğini, bu sebeple Kamuran’dan bir bahane ile ayrılması gerektiğini söyler. Ama Kâmuran bunun gerçek sebebini bilmemelidir.

Feridun her şeyi bir kenara bırakıp Kâmuran’la evlenmek ister ama içine bir sızı gelir: “Nerime ne olacak?” (Adivar, 2018, s. 152). Feridun Hikmet Kamuran’la bir gelecek hayal ettiği her an karşısına en büyük engel olarak Nerime gelir.

Kâmuran Feridun’a mühim bir mesele konuşacağını söyleyen bir mektup yazar. Feridun Hikmet Kâmuran’ın yanına gider. Kâmuran, Madam Angels’in kendisiyle neler konuştuğunu bildiğini söyler. Buradan gitmesine gerek olmadığını, kardeşlikle dostluk münasebetini birbiriyle karıştırmamaya karar verdiğini söyler. Dostlarını kendisinin seçeceğini, istediği zaman istediği yerde görüşebileceğini anlatır. Feridun, Kâmuran’a ne isterse yapmaya hazır olduğunu söyler. Kâmuran, Asım’ın ayın sekizinde geleceğini, o gelinceye kadar rahat rahat görüşebileceklerini, o gelince de tesadüfen karşılaşırlarsa konuşmakta mahsur görmeyeceğini anlatır. Feridun şöyle cevap verir:

Mademki, esvap biçer gibi mukadderatımızı kestiniz biçtiniz, şimdi artık alelade iki insan gibi konuşalım. Çünkü hepimiz klasik facia eşhasına dönüyoruz...’

Gülmedi. Yumuşamadı. Hatta böyle bir dakikada şaka edebilmem ona soğuk bir tesir yaptı. Birdenbire ayağa kalktı.

‘Sizi daha ziyade tutmak istemem. Bugünkü postaya mektup yetiştirmek mecburiyetindeyim. Akşam yemeğini bizimle yemenizi rica ediyorum...’

Eliyle sert bir selamdan sonra arkasını çevirdi gitti.

Bu sabah yarım- kızın yüzünün karanlık tarafını gördüm. Bu tarafı ben gittikten sonra Asım’a çevrilecek... Bu Asım’ın tarafı... İlk defa Asım’a acır gibi oldum. (Adivar, 2018, s. 155).

Sonraki bölümü Feridun Hikmet trende yazar. Feridun Kâmuran aşkı bitmiştir. Yazar geriye dönüş tekniğiyle Feridun Hikmet’in neden trende olduğunu anlatır. 4 Haziran akşamı Feridun beraber yemek için Kâmuran’ın yanına gitmiştir. Otelde Kâmuran ve Madam Angels’i akşam tuvaletleriyle bulur. Salon doludur. İnsanlar dans ederler. Kâmuran şöyle söyler: “Bu otellerde gördüğünüz tipler, bütün sene seyahat eden, bütün gece dans eden, eğlenen süslü kalabalık... Bunlar çok içimi sıkar; bana en avare insanlar gibi gelir...” (Adivar, 2018, s. 158). Madam Angels: “Sen de onlardan biri değil misin Kamuran” deyince Kâmuran bu insanlardan biri olmadığını, seçme şansı olsa böyle bir muhitte yaşamayacağını anlatır. Madam Angels ona nasıl bir muhitte yaşamak istediğini sorunca Kamuran şöyle cevaplar:

‘Ücra bir yerde... Mesela Çamlıca’daki eski evde. Bahçesinde çiçek ve sebze yetiştireceğim, tavuk besleyeceğim, evimin içinde işten baş alamayacak kadar didişeceğim bir yerde.’

‘Yapayalnız mı?’

Bunu ben soruyorum. Gözlerinde meydan okumak isteyen bir parıltıyla bana bakıyor.

‘Hayır... Altı tane çocuğum olacak; sade çoraplarını yamamak, düğmelerini dikmek bütün gecemi işgal edecek; sonra en küçüğünü koynuma alıp yatacağım...’

Gülüyor. Gevrek, genç bir gülüş.

‘Ya çocukların babası... Onun yamanacak çorabı yok mu?’

Bunu Madam Angels soruyor.

Komposto boğazımda kaldı. Boğuluyorum. Aksi tesadüf. Madam Angels acaba ne düşünüyor? (Adivar, 2018, s. 158).

Madam Angels, baş ağrısından dolayı erken yatacağını söyleyerek aralarından ayrılır. Feridun Hikmet, Madam Angels’ın onlara son veda için fırsat vermek istediğini düşünür. Terasta gürültü vardır. Sandalyeler, masalar çekilir; keman, viyolonsel akort edilir. Dört garson yemek salonundan geçirdikleri bir piyanoyu terasa sürüklemektedirler. Feridun Hikmet, Kâmuran’a dans etmek isteyip istemediğini sorar. Kâmuran, dans etmek istemediğini, terasın ucunda bir masada oturup dans edenleri seyretmek istediğini söyler. Terasın suya bakan ucundaki bir masada karşı karşıya otururlar. Orkestra Viyana valsleri çalmaktadır. Kadın erkek büyük bir kalabalık terasın ortasında vals yapmaktadır. Feridun Hikmet, Kâmuran’ın elini yakalayarak ona şöyle söyler:

Hayatımda senden başka kadın olmayacak Kâmuran.’

Bundan sonra ne konuştuğumuzu pek bilmiyorum. İki çocuk gibi hülyadan bir ev kurduk, içine altı sağlam yaramaz çocuk koyduk, o çocukların anasıyla babasının günlük hayatını birbirimize anlattık... Hatta azıcık kavga bile ettik. Fakat zararsız kavgalardan. Ev tıpkı Kâmuran’ın Çamlıca’daki eski evi. Ve biraz sonra burada güya Kâmuran’la Feridun’muş gibi, ‘Ben böyle isterim’, ‘Hayır, ben mutlak böyle yaparım,’ diye konuşuyorduk. Terastaki dans azdı. Dans edenler çoğaldı. Birbirimizi işitebilmek için seslerimiz yükseliyor.

‘Sen hep böylesin Feridun. Her şeyi romana benzetmek istiyorsun.’

Bunu Kâmuran hakikat söyledi mi bilmiyorum. Yalnız bu cümleyle beraber hafızamda sarı saçlı, mavi gözlü, elinde çocuk esvabı diken bir kadın belirdi. Esasen büyük dudaklarının gebe kadınlarda olduğu gibi daha çok şiştiğine dikkat ediyorum. Bu gece ağrısı tutar mı diye kendi kendime soruyorum. Sonra doğurmanın kadınlar için nasıl bir tehlike olduğunu düşünüyorum. Bu ilk çocuğu... Kim bilir... Ya ölürse?

‘Hayatımda senden başka kadın olmayacak Mediha...’

‘Yine daldın Feridun?’

Kâmuran soruyor. Muzika her havanın biterken yaptığı gürültü ve gümbürtü devresinde... Tepinmek artıyor, garsonlar ellerinde tepsi, kapılarda bekliyorlar. Yüzü buruşmaya başlamış, sarı saçları, mavi gözleri solmuş bir kadın kulağıma fısıldıyor:

‘Her kadın benden sonra Feridun’un hayatında geç kalmıştır. (Adıvar, 2018, s. 159-160).

Feridun Hikmet ayrılmak istemediğini söylese de Kâmuran ayrılımlarının mecbur olduğunu, kendisinin Asım’ı Feridun’un da karısını bırakamayacağını söyler. O gece Feridun’a telgraf gelir. Telgraf İbrahim’den gelmiştir. Nerime’nin vefat ettiğini, derhal hareket etmesi gerektiğini yazmıştır. Feridun bu zarfın üzerine Kâmuran’a diye yazar. Feridun Nerime ile Kâmuran arasında kalmışken Nerime ölmüştür. Feridun vicdan azabı çeker. Kâmuran onu trene kadar uğurlar. Bir süre sonra Feridun Hikmet Kâmuran’a mektup yazar. Mektuba şöyle başlar:

Kâmuran,

Beni benim için olduğu kadar eserlerim için de sevmiştin. Ondan dolayı sana ithaf edilmeye layık, zamanla unutulmayacak muhalled bir eser yazmak istedim. Muvaffak olamadım. Belki de iyi oldu. Çünkü kâğıt üstüne konmuş hiçbir hikâye hayatın kendisi kadar mühim, yaşanmış bir ıstırap kadar hakikat olamaz. (Adıvar, 2018, s. 165).

Feridun artık kendinden vazgeçtiğini, başkaları için yaşayacağını, bunun insanlığın tek hedefi, feridin vasıl olacağı son merhale olduğunu yazar. Bu yeni hayatını Kâmuran’a adar. Bu hayatı şöyle tanımlar:

Bu hayat ne münekkitletin şaheser diyecekleri bir roman ne de müzelerde yaşayacak bir tablo. Bu etrafındakilere teselli ve destek olmak için hayatta her şeyi kaybettikten sonra bile yaşamaktan korkmayan hakir Feridun’un hayatı...

‘Belki en çok sevdiği şeyi kaybettikten sonra’ cümlesi pek doğru değil. En sevdiğim şey dünyada Nerime ve sendin Kâmuran! İkinizi de kaybettikten sonra ikinize de asıl sahip oldum. Artık hiçbir ıstıraptan ve azaptan korkmuyorum. ‘Nöbet saatin geçti, artık dinlen,’ diyecek ölüm borusu çalınca kadar insanlık vazifemi yapacağıma sana söz veriyorum Kâmuran. Ve bunu söylerken aşkımızın şimdi muhafızı olmaya layık olduğumu hissediyorum.

Allahısma marladık Kâmuran! Sana ithaf ettiğim ömrüm, bu Son Eseri’m (in) herhangi şaheserden fazla sana layık olduğuna eminim. (Adıvar, 2018, s. 166-167).

Bu mektup Feridun Hikmet’in Kâmuran’a yazdığı son mektuptur. Bu mektuptan sonra aralarındaki iletişim tamamen biter. 15 Şubat 1913 tarihli Şafak gazetesinde vefat serlevhası altında şu satırlar yazılıdır:

Roma Sefareti Başkâtibi Asım Bey’in kardeşi Kâmuran Hanım uzun süren bir hastalıktan sonra hava tebdili için bulunduğu Nice’te vefat etmiştir. Merhum sanat

hayatımız için bir ziyandır. Kendisi genç ressamlarımızın en parlakları arasında bulunuyordu. Birkaç ay evvel Viyana’da bir resim sergisinde teşhir edilen ‘Saadet Köşkü’ isimindeki tablosu ora sanat münekkittlerinin dikkatini celbetmiş, Viyana gazetelerinde kendisinin ve eserlerinin resmi neşredilmişti. Haber aldığımıza göre şehrimizin genç ressamları, merhumun resimlerini teşhir için bir sergi hazırlamaktadırlar.

Kamuran Hanım yirmi dokuz yaşlarında, birkaç lisana aşına vesaire vesaire... Aile-i keder-didesine gazetemiz namına taziyet ederiz. (Adıvar, 2018, s. 167).

1913 senesi Şafak gazetesi Fransa muhabiri Ahmet Şerif, kumar oynamak için geldiği Monte Carlo’da Cemal Bey’le karşılaşır. Kendini, Berlin Sefareti sabık ataşemiliteri Kaymakam Cemal diye tanıtır. Buraya çok eski bir dostu ziyaret için gelmiştir. Ahmet Şerif’e neden geldiğini sorar. Ahmet de tramvay beklerken Cap-Martin yolunda çok güzel bir villa gördüğünü, bu villaya sahip olmak istediğini ama parası olmadığı için bu villayı alamayacağını, bu parayı tedarik için de kumar oynadığını anlatır. Villanın adı “Villa Felicia” dır. Yani “Saadet Köşkü”. Cemal, kendisinin o villada misafir olduğunu, villada Asım Bey’in oturduğunu söyler. Asım Bey orayı bir buçuk sene evvel hasta kardeşine tebdilihava ettirmek için tutmuştur. Kardeşi altı ay önce ölmüştür. O ölür ölmez villayı alıp yerleşmiştir. Asım Madam Angels’le yeni evlenmiştir. Ahmet Bey şöyle söyler:

Lakırdısının aşağısını pek dinlemedim. Asım Bey? Asım Bey? Ressam Kâmuran’ın kardeşi... Sonra ‘Saadet Köşkü’ bana da şimdi aşına gelen bir isim. Evet, Kâmuran’ın Viyana’da şöhret alan bir tablosu...

‘Bu fevkalade bir tesadüf Cemal Bey... Sizden bir şey rica edeceğim.’

‘Mesela?’

‘O villanın içini bana gösterebilir misiniz? Asım Bey’den bana bir mülakat alabilir misiniz? Ressam Kâmuran benim çok takdir ettiğim, çok merak ettiğim bir simadır. Onun öldüğü yeri, resimlerini görmek, onun hakkında gazeteme bir makale göndermek çok isterdim. Sizi temin ederim ki makalemi göndermeden kardeşine gösteririm. İtiraz ettiği yeri varsa derhal çıkarırım. (Adıvar, 2018, s. 170-171).

Cemal, bunu Asım Bey’e soracağını vaat ederek Ahmet’in otelinin adresini ve telefon numarasını alır. Asım bu görüşmeyi kabul eder. Ahmet Şerif 11 Ağustos’ta Şafak gazetesine bir mektup gönderir. Mektupta Asım Bey’le görüşmelerini anlatır. Bu görüşmede Ahmet, Asım Bey’e Kâmuran hakkında bir makale yazmak istediğini, onun çocukluğu, tarz-ı hayatı, son ayları ve eserleri hakkında kendisine bilgi lütfetmesini ister. Asım: ‘Siz bir makale değil bir roman yazmak istiyorsunuz galiba.’ deyince Ahmet “Keşke yazabilsem... Kim bilir belki de bir gün ‘Saadet Köşkü’ isimli bir hikâye yazarım” (Adıvar, 2018, s. 173). diye cevap verir.

Asım önce Kâmuran'ın çocukluğundan bahseder. Çocukken istediği şeyi ısrarla istemiş ve istediği olmazsa başka bir şeyle onu avutmak mümkün olmamıştır. Ahmet Şerif, sonra resim merakının ne zaman geldiğini sorar. Asım resmi önce Dame de Sion'da, sonra Viyana'da, Roma'da öğrendiğini, pek çok ders almamasına rağmen çok yetenekli olduğunu, kendisi bile resim merakını hiçbir zaman fazla ciddi tutmadığını, iki sene evveline kadar kendisine isim yapmayı, resimlerini teşhir etmeyi bile düşünmediğini söyler. Hayat tarzı hakkında bilgi verir. Onun hayatı sefaret kâtibi kardeşlerinin klasik hayatıdır. Bu hayatla alay etmesine rağmen bu hayata onun kadar riayet eden, sefaret muhitine onun kadar uyan bir kadın nadir görülür. Böyle bir muhite yaraşan bir kadındır. Bunun üzerine Ahmet Şerif, Asım'a şöyle bir soru sorar:

Tarif ettiğinize göre kuvvetli arzuları, emelleri olduğu anlaşılıyor. En çok merak ettiği yahut istediği şey neydi?’

‘Kimse kimsenin en çok ne istediğini bilemez... Onda sezdiğim şey en çok hayatla alakadar olmasıdır.’

‘Anlayamadım.’

‘Ben de maalesef anlatamayacağım. Nasıl söyleyeyim...’

Gene güldü. ‘Mesela sizin gibi ‘Saadet Köşkü’ isimli bir villa satın almak için elindekini avucundakini verebilecek kadar emel edindiği şeyin arkasından koşan bir mizaç.’

‘Hastalığı hakkında biraz malumat vermek sizi müteessir eder mi acaba?’

Bu sualimin münasebetsiz olduğunu anladım. Fakat Asım Bey'in zayıf yüzündeki çizgiler derinleşmedi. Gözlerinin hüznü artmadı. Sakin bir sesle:

‘Alman göllerinin birinde yazı geçirmek için bizim madamla gitmişti. Orada soğuk aldı. Bir pnömoni geçirdi. Bunun neticesiyle göğsünde bir zaaf hasıl oldu. Maalesef bu zaaf esnasında resim için önüne geçemeyeceğiniz bir merak hasıl oldu. Malum ya göğsü zayıf olanlara boya çok muzır olur. Son iki sene hemen hiç ateşten kurtulmadı. Fakat yatakta olmadığı zaman hep resim yaptı. Yaşasaydı şüphesiz kendisine büyük bir isim yapacaktı... Eserlerini görmek istemez misiniz? (Adıvar, 2018, s. 174).

Köşkün bahçesi kaktüslerle doludur. Resimleri görmek için villaya girerler. Kâmuran'ın odasına geçerler. Odada sedirin karşısındaki duvarda Asım Bey'in gençlik portresi yer almaktadır. Resimlerini ekseriya camlı balkonda yapmıştır. Balkonda sehpa, küçük iskemle, boya takımları bulunur. Balkona açılan ikinci bir odaya girerler. Asım Bey eserleri gösterir:

Adeta sergi halinde. Duvarları bitmiş, bitmemiş, küçük büyük tablolarla dolu... Hepsinin altında tarih var ve senelere göre tasnif edilmiş. İlk resimler hep portre.

Başörtülü bir kadın, bir bahçe içinde, hasır masa başında oturan bir adam, küçük bir kız... Kız pek hoşuma gitti. Önünde durdum.

‘Feridun Hikmet’in kızı. Zavallı çocuk öldü. Dört sene evvel Kâmuran Çamlıca’daki eski evimizde bir yaz geçirmişti.

Orada Feridun Hikmet ailesiyle komşuydu. Bu, Feridun Hikmet’in kendisi... Bu bizim madam...’

Uzun boylu, siyahlar giymiş, derin siyah gözlü, kır saçlı bir kadın.

‘Bu da kendisi.’

Söylemese de bilecektim. Çünkü ben daima yazı yazan kadını çirkin, resim yapanı güzel tahayyül ederim. Galiba hakikat de öyle. Bu resmin önünde çok uzun kalmış olacağım ki Asım Bey öteki duvarı gösterdi. Eksteri tabiat, su, ağaç vesaire. Fakat bir tanesi beni çok düşündürdü. (Adıvar, 2018, s. 176-177).

Ahmet’i en çok düşündüren tablo “Ay Işığında Kaktüsler” tablosudur. Asım, kaktüslerin gece çiçek açtığını, Kâmuran’ın onların güya çiçek açmasını görmek istiyormuş gibi ekseri gece bahçeye indiğini söyler. Ahmet, bu tablodan çok etkilenir. Köşkün bahçesinde gördüğü kaktüsleri düşünür:

Biraz evvel gördüğüm kaktüs bahçesini ressam Kâmuran’ın gözüyle görüyordum. Siyah beyaz bir ışık içinde bu acayip nebatlara, dikenleri, karmakarışık şekilleriyle öyle bir can vermişti ki bana herhangisine bir sual sorsam cevap verecek gibi geldi. Hepsinin türlü türlü çiçekleri var, hepsi siyahla karışık acı bir yeşil. Hepsi büyük bir realizmle fakat ressamın koyduğu adeta insani bir mânâyla resmedilmiş. Lakin bana bu defa hiç korkunç gelmediler. Hiç de Asım Bey’in dediği gibi ıstıraptan kıvranan çirkin mahlukatı hatırlatmadılar. Birdenbire çocukluğumda uslu oturayım diye anamın mübalağayla korkunç yapmaya çalışıp da muvaffak olamadığı peri masallarını düşündürdü. Garip olarak perilerin o zaman nasıl bir yerde yaşadıklarını tahayyül etmezdim. Fakat şimdi her sihirli muhitin, manzaranın böyle olması lazım geleceğini zannediyordum. Herhalde biraz evvel güneşin ışığında ağır çeken bir kadın gibi, çarmıha gerilmiş mahkûm gibi azap ve işkence ifade eden kaktüsler bana göz kırıyor, ‘Korkma, yalandan yapıyoruz,’ diyorlar gibi geldi. Bana öyle geldi ki ressam Kâmuran ıstırapın da herhangi bir heyecan gibi, insanın telakkisine göre güzel, çirkin, muhabbet yahut kin telakki eden bir his olduğunu anlamış... (Adıvar, 2018, s. 177-178).

Asım Bey, tabloları gösterirken sıra Viyana’da dikkati celbeden eserine gelir. Asım Bey, karşığı duvarda üstü siyah perdeli bir tabloyu açar. Bu tablo, buradaki üstü örtülü olan tek tablodur. Tablonun altında ‘Saadet Köşkü’ yazılıdır. Ahmet, gayriihtiyari gülmeye başlar. Çünkü kaktüslerin hülyalı ve sihirli güzelliğinden sonra bu tablo ressam Kâmuran’ın da emelleri toprak üstünde, herhangi alelade bir kadın gibi saadet tahayyül eden bir sanatkar olduğunu hissettirmiştir. Bu tablo Kamuran’ın Feridun Hikmet’le beraber kurdukları hayalin tablosudur. Yazar bu bölümde resim sanatına kahramanın iç dünyasını yansıtan bir unsur olarak yer verir. Bu tablo romanda şöyle tasvir edilir:

Bu perişan bir bahçe, içinde irili ufaklı, yarı çıplak, yaramaz altı çocuk oynuyor. Kimi bir kazın kuyruğunu çekiyor, kimi çelik çomak oynuyor, kimi ağlıyor. Ortalarında alelade bir kadın, tavuklara yem veriyor.

Asım Bey siyah perdeyi çekti.

‘Bence kaktüsler daha çok güzel... Siz ne dersiniz?’

‘İkisi de Kâmuran’ın başka başka tarafları...’

‘Kaktüsleri teşhir etti miydi?’

‘Hayır... Son eseri.’ (Adıvar, 2018, s. 178).

Ahmet verdiği bilgilerden dolayı Asım’a teşekkür eder. Cemal Bey de köşke gelmiştir. Asım beraber çay içmeyi teklif eder. Holde çay sofrası kurulmuştur bile. Asım’ın eşiyle Cemal onları ayakta beklemektedirler. Madam çayı uzatırken Cemal Bey, ‘Saadet Köşkü’nün içi size ilham verdi mi?’ diye sorar. Ahmet de evet diye cevaplar ve ‘Kaktüs Ağaçlı Saadet Köşkü’ isimli bir roman yazabilmek istediğini söyler.

Bu son iki tablo, Feridun Hikmet’in işaret ettiği yüzünün yarısı aydınlık yarısı karanlık olan “yarım kız” motifinin eserlerdeki yansımasıdır. Kaktüsler Kâmuran’ın karanlık tarafını, saadet köşkü ise aydınlık tarafını resmetmiştir. Bu sebeple Kamuran’ın hikâyesi, Kaktüs Ağaçlı Saadet Köşkü’dür. Bu bölümde yazarın resim sanatına bir sembol olarak yer verdiği de görülür.

Halide Edip Adıvar’ın bu romanı biyografik bir roman özelliği taşımaktadır. Müfide Kadri ilk Müslüman Türk kadın ressamlarımızdandır. “Modernleşme sürecinde Batı tarzında tuval resmi yapan ilk kadın ressamlarımız arasında Mihri Müşfik Hanım (1886-1954) ve Müfide Kadri (1890-1912) anılmaktadır. Kimi kaynaklar özellikle Malik Aksel tarafından Müfide Kadri’nin ilk olduğunu savunmakta ise de bu henüz tartışmalı bir konudur.” (Yalçın Çelik, 2016, s. 18). Halide Edip, kitabının ön sözünde Müfide Kadri’nin adını yaşatmak istediğini söyler:

Kurgudaki teknik kusurları ve romanın dilindeki kimi hataları sonradan fark eden Halide Edip, kitabın ikinci baskısında romanı neredeyse yeniden kaleme almıştır. Bu durumda roman, kurgusal özelliklerinden öte biyografik nitelikler taşıması nedeniyle ön plâna çıkmaktadır. Her ne kadar yazar Müfide Kadri’nin hayatını dile getirmekten ziyade onun ismini yaşatmak istediğini söylese de Son Eseri’nin kurmaca kişinin büyük oranda ressam Müfide Kadri’den esinlenerek yazılması, popülist kurgudaki bu metne tarihi bir önem atfetmektedir. Çünkü Müfide Kadri, Türk sanat tarihi içerisinde Batı tarzı resim yapan ilk kadın ressamlarımızdan birisidir. Onun gerçek biyografisi hakkında sanat tarihi kitaplarındaki bilgi neredeyse yok hükmündedir. (Yalçın Çelik, 2016, s. 18).

Romanın aslî kahramanı olan ressam Kâmuran, Mediha'nın eski eşi Asım Bey'in kız kardeşidir. Yirmi beş yaşlarında, oldukça güzel, zarif ve eğitimli bir genç kızdır. Güzel ve zevkli bir giyim tarzı bulunmaktadır. Doğu-Batı sentezini yapmayı başarakabilmiş örnek ve ideal bir tiptir. Kâmuran, Feridun Hikmet'i tanımak istemektedir. Onun eserlerini okumuş ve ağabeyinden dolayı hakkında epey bilgi edinmiştir. Resim sanatı, Kamuran'ın Feridun Hikmet'i tanınması için bir aracı durumundadır.

Roman, anı, günlük ve mektup tarzlarında yazılmıştır. "Bir hatırlama formu olarak mektup, günlük ve anı defterleri anlatılarda kimi zaman âşıkklar arasında bir iletişim aracı olurken kimi zaman da gerçeklerin ortaya çıkmasına vesile olur." (Çelik, Yıldırım, 2021, s. 277). Eser, öncelikle yazar Feridun Hikmet'in 1 Haziran'da tuttuğu günlükle başlar. Daha sonra mektuplarla devam eder. Son günlük, 15 Haziran tarihinde yazılmıştır. Bu günlüklerden anlaşılacağı üzere Kâmuran ve Feridun Hikmet arasında yaşanan aşk, iki yılı geçkin bir süre devam etmiştir. "Bir yaz günü başlamış ve bir yaz günü bitmiştir." (Yalçın Çelik, 2016, s. 21). Resim vasıtasıyla birbirini tanıyan bu iki sanatçı, iki yılı aşkın süren bir ilişkinin ardından trajik bir sonla ayrılmak zorunda kalır.

Halide Edip Adıvar'ın incenen iki eserine genel olarak bakıldığında yazarın resim unsuruna *Handan*'da kısmen, *Son Eseri*'nde geniş yer verdiği görülür. *Handan* romanında resim toplumsal bir mesele olarak ele alınırken *Son Eseri* romanında resim birçok işlevle okuyucu karşısındadır. Yazar romanda resim sanatına eğitimin bir unsuru olarak, zevk ve beğeni unsuru olarak, kahramanın iç dünyasını yansıtan bir unsur olarak, yönlendirici ve yüceltici bir unsur olarak, sembol olarak ve başlı başına bir sanat olarak da yer verir. Öncelikle *Son Eseri* romanındaki ressam karakterin bir kadın olması ve romanın aslî kahramanı olması dikkat çekicidir. Eser Müfide Kadri'ye ithaf edilmiştir ve romanın ressam kahramanı olan Kamuran birçok yönüyle Müfide Kadri'den izler taşımaktadır. Yazarın bu eserinde ayrıca Dante Gabriel Rossetti ve Madam Bron gibi ressamlardan söz etmesi yazarın resim sanatına olan ilgisinin esere yansıdığına bir göstergesidir.

4.3.4. Reşat Nuri Güntekin

Meşrutiyet, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi romanının güçlü temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Reşat Nuri Güntekin, etkisi altında kaldığı realizm akımının

tesiri ve güçlü bir gözlem yeteneği ile Türk toplumunun her tabakasını incelemiş ve gözlemlerini okuyucularına aktarmıştır. Eserlerinde toplum yaşamına yer verdiği gibi resim ve heykel sanatına da yer vermiştir. İnci Enginün, Reşat Nuri Güntekin için, “Onu edebiyatımızın sanatçı romanının ilklerini veren yazarlardan biri de sayabiliriz.” (Enginün, 2003, s. 264). demiştir. Reşat Nuri, birçok eserinde sanatın önemine dikkat çekmiş, sanatçı kahramanlara sıkça yer vermiştir. Eserlerinde resim ve heykel sanatına yer vermenin yanı sıra ressam arkadaşı Münif Fehim ile beraber bir mizah dergisi de çıkarmıştır:

Küçük yaşta Doğu ve Batı yazını tanıyarak yetişen Reşat Nuri, basın çevresine Zaman gazetesinde iki yıl süreyle yazdığı “Temaşa Haftaları” başlıklı tiyatro eleştirileriyle girmiştir. Ayrıca La Pensee Turc adlı dergiye yazınımızda roman ve öyküyle ilgili dizi makaleler yazmış, 12 Nisan 1924’te de Mahmut Yesari, ressam Münif Fehim ve İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci ile birlikte Kelebek adlı mizah dergisini yayımlamışlardır. Reşat Nuri’yi, 1947’de de bir ara İstanbul’da yayımlanan Memleket gazetesinin başyazarı olarak görüyoruz. (Önertoy, 1983, s. 7-8).

Reşat Nuri Güntekin’in yazın hayatında etkin olduğu, Meşrutiyet, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemleri’ni kapsayan ve yazarın romanlarında olayların da cereyan ettiği zaman dilimi, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun tasfiyesi ile Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu ve Batı medeniyeti dairesine resmen girilmeğe çalışıldığı bir dönemdir. “O, ilk romanlarından itibaren bu çok dolu dolu olan, sosyal, siyasî ve kültürel olarak çok yoğun geçen dönemi eserlerine konu etmiştir.” (Çelik, 2000, s. 3). XIX. asrın son çeyreği ile XX. asrın ilk yarısını içine alan bu dönem Türk kültür hayatında, toplum yaşamında en radikal değişmelerin büyük bir süratle meydana geldiği bir zaman dilimidir. Bu dönemin toplumsal koşulları dönem içerisinde birçok aydın tipin eserlerde yer almasına sebep olmuştur. Reşat Nuri’nin romanlarındaki birçok aydın karakter sanatla ilgilenmiştir ya da en azından sanata değer veren insanlardır. Örneğin yazar *Çalılıkusu* romanında resim sanatına Feride vasıtasıyla yer verir. Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu* romanı 1922 yılında yayımlanmıştır. Roman kahramanı Feride, toplumu çevreyi, insanları değiştirme isteğini evlatlık edindiği Munise üzerinde göstermektedir. Ona sadece Fransızca öğretmekle kalmaz, aynı zamanda resim yaptırır, gizli gizli dans bile öğretir. Ayrıca resim muallimliği de yapar: “Yarım saat sonra B... Vilayeti’nin merkez rüştiyesinde açık bulunan bir coğrafya ve resim muallimliğine tayin edilmiş bulunuyordum.” (Güntekin, 139). diyerek bunu belirtir.

Feride, Ç.... şehrinde katıldığı bir davette hanımları, salonlarının içinde, kendisine karşı acemi aktrisler gibi tuhaf tuhaf pozlar almış görünce onlara bir ders vermeyi amaçlar. Öncelikle onları başkaları gibi eteklemeyip gayet sade ve serbest bir selamla yetinir. Bunu gören kadınlar hayret eder. Bu topluluk içerisinde mürebbiye olan bir kadın, altın gözlüğünü tutarak, Feride'yi baştan aşağı süzer. Feride'nin tavırlarındaki tabiiilik onları altüst eder. Bu salon, kibarlık ve zevkten ziyade paranın bin türlü pahalı eşya ile doldurulduğu bir yerdir. Feride serbest ve afacan cüretiyle yavaş yavaş bu salona sahip olup diğerlerini acemi, beceriksiz bir misafir mevkiinde bırakır. Amacı onların görgüsüzlüklerini yüzüne vurmaktır:

Her ne gösterdiler, ne söylediler, ne yaptılarsa beğenmediğimi hissettirdim. Hem de onlara, zavallılıklarını, görgüsüzlüklerini derin derin, acı acı duyurmak şartıyla. Mesela, paşanın büyük kızı, bana tabloları gösteriyordu; ben, bunların adı şeyler olduğunu nazik ve üstü örtülü kelimelerle söyledikten sonra, bir köşede bir minyatür buluyor, salonda yegâne bir sanat eseri olan bu güzel şeyin niçin buraya atıldığını soruyordum. Hülasa, hiçbir debdebelerine hayret etmedim. Her şeylerini tenkit ettim. (Güntekin, s. 292-293).

Feride özellikle o görgüsüz, cahil kadınlarla kendisini adam diye satan, gülünç Fransızcasıyla övünen Beyoğlu kokanası olan mürebbiyeyi dünyaya geldiğine pişman eder. Feride daha sonra Karantina'da Türkçe ve resim muallimliği teklifi gelir ancak o Kuşadası'na gitmeyi tercih eder.

Reşat Nuri, bu eserinde resim sanatına çok kısa yer vermiştir. Romanda resim sanatına romanın aslî kahramanı olan Feride'nin eğitim, bilgi ve kültür düzeyine, ayrıca ilgi ve zevklerine dikkat çekmek amacıyla yer verilmiştir. Feride'nin çeşitli okullarda resim öğretmenliği de yapması toplumda resim eğitiminin yaygınlaşmaya başladığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Dönem genel olarak incelendiğinde resim sanatına ilginin geçmiş dönemlere göre arttığı gözlemlenmektedir. Bu ilginin ilerleyen yıllarda daha da artacağı gözlemlenecektir. Toplumun Batı'ya açılış hızının artması, Batılı eğitim veren okulların sayısındaki artış bu durumun en temel sebepleri arasında sayılabilir.

Meşrutiyet Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebepleri arasında; geçmiş dönemde yaşamış bir ressamın hayatına ve sanat görüşlerine yer vermek, yansıtıcı ve yüceltici bir unsur olarak işlemek, kahramanın iç dünyasını yansıtan bir unsur olarak işlemek, resim sanatını toplumsal bir mesele olarak ele almak, toplumda bu sanatlara verilen değeri işlemek, yurt dışında bu sanatlara verilen değerle ülkede verilen değerini kıyaslanması, eğitimde resim unsuruna yer vermek sayılabilir. Dikkat edilirse bu

dönemde resim sanatı daha çok toplumsal gayelerle ön plandadır. Bunda dönemin siyasi ve sosyal hadiselerinin önemli etkisi olduğu söylenebilir.

4.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Resim ve Heykel (1923-1928)

Cumhuriyet Dönemi, Türk toplumunun büyük bir hızla dönüşüme uğradığı bir dönemdir. Savaş bitmiş, toplum, yeni bir idare şekliyle karşı karşıya kalmıştır. Yönetim şekliyle beraber toplum yaşamında da birtakım değişiklikler görülür. Türk toplumunda Cumhuriyet’le birlikte başlayan çağdaşlaşma süreci, içinde bulunulan zaman diliminin gerektirdiği yaşam biçimini uygulamayı kapsar. Günümüze değin süregelen bu zaman dilimi birtakım değişimler, dönüşümler ve yenilikler gerektirmektedir. Bu sebeple Atatürk inkılâplarının temelinde çağdaşlaşma yatar. Çağdaşlaşmanın en önemli basamaklarından biri de sanattır. Bundan dolayı Cumhuriyet’le birlikte sanata ve sanatçıya büyük bir yatırım yapılır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında izlenen kültür politikası güzel sanatları geliştirmeyi ve sanatçıların donanımlı bir eğitim görmelerini sağlayıcı niteliktedir. Sergiler, düzenlenen sergilerden devletin resim satın alması ve yarışmalarla sanatçının ödüllendirilmesi güzel sanatlarda devlet desteğini göstermektedir. Atatürk sergileri gezmiş, eserlerle ilgili yorumlar yapmış böylece halkın ilgisini resim sergilerine yönlendirmiştir. 1937 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmış, 1939 yılından itibaren de her yıl İstanbul Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiştir. (Çolak, 2017, s. 50).

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı, 1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesi ile başlamıştır. Bu dönemde toplumsal yaşam ve yönetim biçimindeki değişiklikler edebiyata da doğrudan yansır. Cumhuriyet sonrasında Türk edebiyatında roman pek çok farklı konuyu ele alarak ve önemli bir değişim gösterir. Bu değişim için özellikle de daha olgun ve daha gerçekçi bir etkinin ortaya çıktığı söylenebilir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazılan romanlarda realist bir bakış açısı bulunmaktadır. Yazarlar gözlemci-gerçekçi bir şekilde toplum sorunlarına değinmişler, kendi gözlemlerini romanlara aktarmışlardır. Bu sebeple daha çok topluma gerçekleri anlatan konuları ön plana çıkarmışlardır. Yazarlarda toplumdaki sorunları görerek bunu gerçekçi bir şekilde topluma aktarma amacı olduğu için daha çok realizmin etkisi görülür. Yazarlar genellikle topluma eğilmişler, birtakım gerçekleri aktarmak istemişlerdir. Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarında çoğu yazar Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile ilgili olayları tema olarak ele almıştır. Atatürk ilke ve inkılapları çerçevesinde ortaya çıkan çağdaş yaşamın da konu olarak işlendiği

görülmektedir. Anadolu insanı, yaşamı, ahlak bozuklukları, yanlış Batılılaşma ve hurafeler üzerinde de durulmuştur. Halk-aydın çatışması romanlarda ele alınan temalardan biri olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da toplum hayatı reel bir şekilde Türk romanında yerini alır ve günümüze kadar yerini korur. Cumhuriyet'le birlikte Türk romanında sanat, toplumda sanatın ve sanatçının yeri gibi konular üzerinden işlenmiştir. Tabii ki bu durum yazarlara göre kısmi değişiklikler göstermekle birlikte ...

Cumhuriyet Dönemi'nde Peyami Safa'nın *Şimşek, Mahşer, Bir Akşamdı* romanlarında, Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* romanında, Agah Sırrı Levend'in *Acılar* romanında resim sanatından, Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* romanında heykel sanatından faydalanılmıştır.

4.4.1. Peyami Safa

Cumhuriyet Dönemi yazarlarından olan Peyami Safa Türk edebiyatında hikâye, roman, biyografi, makale, deneme türlerinde eser vermiş bir yazardır. Zor şartlarda ve yoksulluk içinde geçen çocukluk yıllarını Vefa Lise'sindeki eğitimi takip etmiştir. Yazarın edebî hayatı on bir yaşında iken yazdığı *Piyano Muallimesi* adlı hikâye ile başlar. On üç yaşında iken *Eski Dost* adlı bir roman denemesi yapar. *Bir Mekteplinin Hâtıratı / Karanlıklar Kralı* (1913) adlı ilk kitabını Vefa İdadîsi'ndeki öğrenciliği sırasında çıkarır. Eserlerinde Doğu ile Batı sentezine sıkça yer veren yazar, gazetelerde de eleştiri yazıları yazmıştır. Yazar Serazad, Safiye, Peyman, Çömez, Server Bedi, Bedia Servet gibi takma adlar da kullanarak eserlerini kaleme almıştır.

Peyami Safa resim sanatına karşı oldukça ilgilidir. Onun resim sanatına karşı ilgisi Vefa İdadîsi'nde okurken başlamıştır. Resim hocası olan Şevket Dağ'dan daima tam puan alır. Resimle ilgili gelişmeleri yakından takip ettiği söylenebilir. Yeni akımları genellikle desteklemiştir. Ressam gruplarından D grubunu destekler. D Grubu'nun biçimciliğine karşı sosyal konuları işleyen Yeniler'e karşı çıkar. Yazar, resim ve heykel sanatları hakkında düşünüp bazı fikirler de ileri sürmüştür. Zaman zaman tenkit yazıları da yazmıştır:

Doğu medeniyetinde heykel sanatına verilen önem hakkında farklı düşüncelere sahip olan Peyami Safa, 'İslâm dininde resim ve heykel' sanatının yasak olması iddiasını bir 'softa uydurması' olarak görmüştür. 'Çünkü yobaz, tarihi bilmez,

İslâm dinini bilmez, medeniyeti bilmez... İslâm dinini baltalamak yobazlığın bir başka çeşididir.’ (Karaca, 2010, s. 250).

Peyami Safa resim sanatına gönül vermiş bir gazeteci olarak gazetelerde resimle ilgili yazılar ve değerlendirmeler de kaleme alır. Bu yazılardan biri olan “Türk Resmi” başlıklı yazısı, Doğu-Batı meselesini resim sanatı boyutunda nasıl değerlendirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Peyami Safa 1950’lerde diğer alanlardaki görüşlerine paralel olarak Doğu-Batı sentezini savunmaya başlar:

Peyami Safa’ya göre sanatta gerçekçilik adı altında milletin ruhuna yabancı ideolojilerin Avrupa karşısında aldıkları notun sıfırın üstünde olmadığı anlaşılmıştır. Doğu Batı sentezinin öncülüğünü yapan Türk Düşüncesi gibi Türk sanatı da bu sentezi aramalıdır. Peyami Safa Batı’daki fikir ve sanat akımlarını çok yakından takip etmiştir. Bunu gazete yazılarından anlıyoruz. (Karaca, 2010, s. 252-253).

Yazarın resme ilgisi sosyal çevresine de yansır. “Yazarımız 1928 yılında Güzel Sanatlar Birliği’nin Edebiyat kısmı umumi kâtibi olarak görev yaparken de bu birliğin ressam üyeleriyle beraberdir.” (Karaca, 2010, s. 251). İbrahim Çallı, Namık İsmail, D Grubunun mensupları: Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk Peyami Safa’nın ressam arkadaşlarıdır. Peyami Safa’nın ressam dostları arasında son devir hattatlarından İsmail Zühtü Efendi’nin oğlu Namık İsmail (1890- 1935) de bulunmaktadır. Bu ressam Peyami Safa’nın kara kalem bir portresini de yapmıştır.

Resimle ilgili gelişmeleri yakından takip eden ve başta Elif Naci olmak üzere ressam arkadaşlarıyla birlikte İstanbul’da standartlara uygun resim galerileri açılması için mücadele veren Peyami Safa 1933’te bir araya gelen D Grubunu da desteklemiştir. D Grubu’nun resimleri Batı’nın son sanat anlayışlarını ülkemize taşıyordu. Bu gruba katılan ressam, ‘Tabiate ve fotoğrafik görünürlere zıt bir tavır almışlardır. (Karaca, 2010, s. 251).

Yazarın resim ve heykel sanatına ilgisi eserlerine de yansır. Bu eserlerden biri de 1923 yılında yayımladığı *Şimşek* adlı romanıdır. Romanda resim unsuruna kısaca yer vermiştir. Romanın ana kahramanı olan Müfid, çocukluğundan beri dayısı Sacid ile beraber Bağlarbaşı’nda büyük ve eski bir köşkte aynı çatı altında yaşamaktadır. Bu köşkte misafirler bir gün bile eksik olmaz. Müfid dayısının arkadaşlarından Pervin’le daha yeni evlenmiştir. Üçü birlikte bu köşkte yaşamaktadır. Kaldıkları köşkün duvarlarında çeşitli levhalar da bulunmaktadır.

Müfid karısının bu sözlerini dikkatle dinlemişti. Gözlerini etrafa çevirerek düşündüğünü gizlemek isteyenlerin yaptıkları gibi sabit bir tarafa bakmaktan çekiniyordu. Pervin’in yüzüne, kulağına, sonra başının arkasında kalan karyola

demirine, balkon kapısına, duvarlara, levhalara bakıyor, düşünüyordu. (Safa, 2022, s. 14).

Evlenmeden önce Sacid’le ilişkisi olan Pervin, her ne kadar evlendikten sonra ilişkisini sonlandırmaya çalışmışsa da bunu başaramaz. “Görüldüğü gibi romanın baş kişileri Peyami Safa’nın “Gaplı” ve “Şarklı” dediği iki erkek ve bunların arasında bocalayan genç kadın üçlüsü ile bilgili adamdan oluşuyor. Doğu- Batı çatışması da bir aşk çatışması ile temsil ediliyor.” (Moran, 2004, s. 221). Eserde kudretli ve hain Sacid Batı’yı, metevekkil ve soylu Müfid de Doğu’yu sembolize etmektedir. Eserde yazarın ortaya çıkardığı karşıt karakterlerde karşıt dünya görüşleri yatmaktadır.

Müfid, dayısı ve eşi arasında gizli bir ilişki olabileceğinden şüphelenmektedir ve bu şüpheyi yaşamak istemez. Eşiyle birlikte köşkten ayrılmak ister. Hislerini yazarın romandaki temsilcisi olan Ali’ye açar.

Müfid bir gün köprü üstünde dayısının arkadaşlarından Behire’ye rastlar. Behire, Müfid’i evine davet eder. Ve bir gün sonra öğleden evvel Müfid Behire’yi Kadıköy’ndeki evinde görmeye gider. Behire, “Mısırlıoğlu” semtinde annesiyle, babasıyla, bir küçük çocuğuyla, eski, büyük bir evde oturmaktadır. Behire salon ve yatak odasını kendine ait eşya ile tefriş ettirmiştir. Hizmetçi Müfid’i salona alır. Salon şöyle anlatılır:

Salonun hâli ile Behire’nin kıyafeti arasında bir münasebet bulmuştu; o kadınla bu salonda aynı arzu hâkim: Göze çarpmak ihtiyacı. Behire çiğ ve haykırıncı renklerden acayip garnitürlere varıncaya kadar esvaplarının her kısmında mübalağayı nasıl seviyorsa, bu salonun perdelerinde, koltuk takımlarında, piyano örtüsünde, divanında, yastıklarında da aynı göz alıcı ve ahenksiz renkleri tercih ederek eşyanın konuşunda aynı tertipsizlikleri yapmıştı.

İçeri girince Müfid’i duvarlara bakarken buldu:

‘Safa geldiniz... Mahmud’un pasteline mi bakıyorsunuz? Güzeldir. Üç sene evvel ‘poze’ ettim. Kendisi de ‘Benim yaptığım en iyi portre budur,’ der. Bilmem yalan, bilmem doğru, benim hoşuma gidiyor. (Safa, 2022, s. 123-124).

Behire, Müfid’i eski âşıklara benzetir. Müfid’in aşkını da eski adamların aşkına benzetir. Ona göre Müfid, tıpkı Leyla ile Mecnun’daki Mecnun gibidir. Bu bölümde minyatür sanatına da dikkat çekilir:

Behire bir defa daha gülmekten kendini alamadı. Minyatürlerde gördüğü uzun saçlı, uzun esvaplı, elleri ve yüzleri uzun, gözleri çekik, boyunları ince, vücutları zayıf kara kuru kadınlarla başları sarıklı, bıyıkları uzun, esmer ve kıllı, zayıf ve baygın erkekleri gözlerinin önüne getiriyor ve bu eski zaman sevdalarıyla Müfid arasında bir kıyas yaparak bütün dikkatiyle ona bakıyordu. (Safa, 2022, s. 134).

Müfid şüphelerin verdiği buhran içinde Pervin'i terk eder ve teyzesinin Çengelköy'deki evine taşınır. Bütün şüphelerine rağmen karısını çok sevmektedir. Üzüntüden hastalanıp yatağa düşer. Hasta yatağındaki odada duvarda asılı levhalar bulunur. Müfid hasta yatağında bu levhaları hayal dünyasında şekilden şekile sokar. Müfid ölüm döşeginde Pervin ile Sacid'i bir gece şimşegin çakması sonucu ortaya çıkan aydınlıkla, sarmaş dolaş şekilde görür. Bu durumu kaldıramaz ve dayısını öldürür. Kendi de ölür. Odada iki adamın da cesedini gören Pervin aklını kaybedecek dereceye gelir ve hastaneye yatırılır.

Yazarın resim unsuruna yer verdiği romanlardan biri de 1924 yılında yayımladığı *Mahşer* adlı romanıdır. Yazar bu eserde hem ressam bir karaktere hem de resim unsuruna sıkça yer verir. Romanın aslı kahramanı olan Nihat, Çanakkale Savaşı'nda yaralanıp İstanbul'a dönmüştür. Kalmak için uzak akrabadan teyze dediği bir kadının yanına gider ama onun vefatını öğrenince arkadaşı Faik'in yanında kalır. Bir süre sonra iş aramaya başlar. Uzun ve yorucu uğraşlardan sonra rastgele bir tüccar yazıhanesine girerek iş aradığını söyler. İçeride Mahir Bey ve karısı Seniha Hanım vardır. Seniha Hanım kızı Perizat'a Fransızca muallimi aradıklarını söyleyerek Nihat'ı evine çağırır. Nihat, Seniha Hanım'ın kaldığı apartman dairesine gider. Duvardaki levhalar dikkatini çeker: “Kapıdan içeri adım atılınca, sağa, sola doğru uzanan dar, uzun bir dehlize girilmiş oluyor. Burası karanlıktı. Umum loşluk içinde, büyük bir esvab askısı, hizasında, sıraya dizilmiş alçak koltuklar, duvarda çerçevelerinden başka hiçbir şeyi görünmeyen büyük levhalar göze çarpıyor.” (Safa, s. 33). Bu bölümde resim, evin gösterişini artıran bir unsur olarak eserde yer alır.

Nihat, Seniha Hanım'ın evinde Muazzez ile tanışır. Mahir Bey, Muazzez'in annesinin dayızadesidir. Nihat, Seniha'nın kızı Perizad'ın doğum gününe davet edilir. Doğum gününde de meşhur muharrirlerden Mehmet Kerim Bey'le tanışır. O doğum gününde Seniha Hanım ile Mahir Bey'in gerçek yüzlerini öğrenir.

Bir süre sonra Nihat ve Muazzez birbirlerine ilgi duymaya başlar. Seniha Hanım bu ilişkiye rıza göstermez. Çünkü yasa dışı işleri için Nihat'ı kullanmak istemekte, Muazzez'i de Alaaddin Bey adında bir mebusla evlendirmek istemektedir. Bunun üzerine Nihat ve Muazzez kaçarak evlenirler. Önce Nihat'ın arkadaşı Faik'in babasıyla yaşadığı eve yerleşirler: “Nihad'la Muazzez, ufak tefek eşya satın almışlardı. Genç kız, birkaç küçük resim, sandalye, köşe minderi, bir iki sigara iskemlesi, perde ve ayna ile yukarı odayı döşeyerek hem göze çirkin görünmekten

kurtarmış hem de rahat oturabilecek hâle koymuştu.” (Safa, s. 152). Nihat’ın arkadaşları Nihat’la Muazzez’in evlenmesi münasebetiyle Bağlarbaşı’nda bir eğlenti yapmaya karar verirler. Bu gençlerin hepsi malumatlı delikanlılardır. Nihat arkadaşlarını genç kıza şöyle tanıtır: “Fazıl, muharrir... Necdet, kezâ... Nail, ressam... Haldun, şair... Faik, ma’lum! Şevket, her türlü meslek sahibi, daha doğrusu, bizim kâhyamız.” (Safa, s. 161). Tüm arkadaşları Nihat’ı tebrik eder. Muazzez’i çok beğenirler. Bunlardan ressam Nail, Muazzez’in gözlerini şöyle tarif eder: “O ne tatlı yeşil, Nihad. Hıhh... Vallahi içim gitti! Ben o gözlere kendimi vururum. Ne tatlı yeşil, ne tatlı yeşil... Hani ördek başları vardır. Böyle, pırıl pırıl, yaldızlı yeşil...” (Safa, s. 162). Bu bölümde Nail’in resamlara has görme duyusu öne çıkar.

Muazzez bu yeni tanıştığı gençleri tek tek gözden geçirir. Hepsini hakkında kafasında ufak değerlendirmeler yapar. Sıra Nail’e gelir: “Nail, ressam olduğu söylenen genç, küçük başlı, esmer, benzi uçuk, gözleri gölgeli ve sürmeli gibi, kaşları siyah, uçları sivri ve yüzünü kibarlaştırıyor. Yanakları etli ve yuvarlak. Tebessüm ederken tatlı birer çukur peyda oluyor. Saçları arkaya itina ile taranmış. Hepsinden zarif giyinen genç.” (Safa, s. 167). O gece çok eğlenirler: “Gece yarısından sonraya kadar, her şeyden bahsettiler: Kadın, aşk, edebiyat, felsefe, resim, politika, yine aşk ve kadından.” (Safa, s. 168). Çünkü bu gençler eğitilmiş ve kültürlü gençlerdir.

Nihat geçinebilmek için yine iş aramaya başlar ama bulamaz. İşsizlik hat safhadadır. Halk yokluk içinde kıvrınmaktadır. Kimseden para bulamazlar çünkü toplumda büyük bir sefalet hâkimdir:

Fakat her tahammülün bir sonu var. Müthiş gün geldi: Hiç paraları yok! Bulmak da imkânsız. Ay sonları olduğu için Faik züğürt. Haldun yine eski mektep kitaplarını satmış. Nail, yirmi altı yaşında genç, hâlâ annesinden gündelik alarak sigarasını ve resimlerinin boyasını tedarik ediyor. Fazıl, muharrir, gazetesinden istifa etmiş. (Bu da kendi ifadesi, gazetesinden istifa eden muharrir yoktur. Mutlaka çıkarılmıştır!) Ötekiler, zaten işsiz gençler. Onlardan hiç hayır yok. Aybaşına üç dört gün kaldığı için, ev sahibi kadın da para istemeye gelecek. Bakkala, sütçüye ufak tefek borçları var. Buhran şiddetli. (Safa, s. 176-177).

Yoksulluk baş gösterince genç evliler baş başa vererek çare düşünürler. Nihat odanın eşyalarını satmayı düşünür, ama zaten çok olmayan eşyaları arasında ihtiyaç fazlası hiçbir şey bulunmamaktadır. Nail’in kendi yaptığı tablosu da Muazzez’in satın aldığı tablo da para etmez. Böylece yazar bu bölümde toplumun resim sanatına verdiği değerle ilgili bir eleştiri yapar:

Nihad gözlerini odanın eşyasında gezdirdi. Satılacak şey? İki koltuk, iki kanep ve minderler. Bunlara yazık. Daha yeni almışlardı. Sonra nerede otururlar? Gece gündüz ayakta mı duracaklar? Yere bağdaş mı kuracaklar? Mümkün değil. İki sehpa, üstlerinde birer saksı, para etmez. Duvarda resimler, ince uzun, şık bir mukavvaya Nail'in pastelle yaptığı grupta yelkenli gemi, para etmez. (Zaten yeni tarzda yapıldığı için ne grub gruba, ne yelken yelkene, ne gemi gemiye benziyor, geç!) “Şabas”ın denizde yıkanan çocuk levhası. Bunu da Muazzez Beyoğlu'nda bir kitapçıdan otuz kuruşa almış, para etmez. Bir küçük konsol. İyi ama Nihad'ın, Muazzez'in eşyaları onun içinde. Bunları nereye koyacaklar? Yatağın altına mı? Odanın ortasına mı? Olmaz. (Safa, s. 177).

En son çare olarak ev sahibinden borç alıp evin halısını da rehin vererek bir miktar para koparabilirler. Ama bu da tüm ihtiyaçlarını karşılamaya yetmez. Nihat bu çaresizliğe isyan eder. Kendisi de arkadaşları da eğitimli ve kültürlü oldukları halde maddî yokluk içinde kıvrınmaktadırlar. Karısına bunu şöyle anlatır:

Bize bu dünyada ekmek yok, meselâ şu bizim arkadaşlar... Fazıl hakikaten iyi tahsil görmüş bir genç! Japonya'yı Bayezid meydanının arkasında bilenlerden değil. Sonra Nail, ince bir çocuk, hisli, nezih, daha bilmem ne... Vallahi, bir genç kız kadar zarif ve ince. On seneden beri de resme çalışıp duruyor. Sonra Haldun, hem zeki, hem hassas bir adam. Kendi devrinin, az çok mazinin, az çok Frenklerin edebiyatını anlamış bir genç. Sonra ötekiler, memleketle daima alâkadar, millî meselelerde her vakit heyecanlı, ateşin insanlar... Vicdanları tertemiz gençler... Onların sefaleti neye delâlet ediyor? Bütün bu kıymetli unsurların gece gündüz didindikleri halde, bir öğle yemeği yiyememeleri neden? Gayet basit: Bunların hepsinde, hayat mantığının “kibir ve gurur” telakki ettiği izzet-i nefis var. Bunların alınları yüksek. Dalkavukluk bilmiyorlar. Hile bilmiyorlar. Bilmiyoruz. (Safa, s. 183).

Muazzez, Nihat'ın şiddetli itirazlarına rağmen Beyoğlu'na, Seniha'nın apartmanına gider. Nihat, ruhi bir buhran geçirir. Bayezid'e kadar gider ve kahvede arkadaşlarını görmek ister. Arkadaşlarından Fazıl ve Necdet çok üzgündür, çünkü Nail hastadır ve ölmek üzeredir:

Nihad hızlı hızlı yürüdü. Bir kuvvet onu İstanbul'a itiyordu. Bayezid'e kadar gitti ve kahvede arkadaşlarını görmek istedi.

İki kişi görebildi: Fazıl ve Necdet. Pek bitkin görünüyorlardı. Nihad'ı görünce: “Neredesin ayol? Seni çok merak ediyorduk” dediler. Sonra aralarına bir sükût abandı. Yalnız, bakışıyor, hiç konuşmuyorlardı. Necdet, sesi titreyerek, Nihad'a sordu:

- Nail'den haberin var mı?
- Hayır... Bizden hiç kimseyi görmedim.
- Öyleyse acı bir haber vereceğim sana; zavallı, ölüyor.
- Kim?
- Nail.

— Sebep?

Necdet'in dudaklarında, hıçkırıkla mücadele eden ca'li bir tebessüm göründü:

— Sebep, sebep... hiç... Sebep malum... biliyorsun ki çelimsiz bir şeydi, o. Daima hastalığından şüphe eder dururduk. Tahminimiz doğru imiş. Geçen hafta birdenbire hastalandı, yatağa girdi. Biz doktor götürdük. Doktor bize: “Arkadaşınızı ya Avrupa’da bir sanatoryuma göndermenin bir çaresini bulunuz yahut zavallıdan ümidinizi kesiniz!” dedi. Güldük. Sanatoryum değil, verdiği ilaçları bile yaptıramadık. Annesi deli gibi.

Nihad, ne söyleyeceğini bilemiyordu. (Safa, s. 287).

Nihat yaşadığı buhran sonucu intihar etmeyi dener başaramaz. Kendini denize atar ama kurtulur. Kurtulunca Kerim Bey’i bulur. Onun evine giderler. Kerim Bey bir romancı ve hikâyecidir. Nihat’ın intihardan kurtulduğu gece Nihat’a bütün bu sorunların kaynağının cemiyet olduğunu açıklar ve ona fikirlerini şöyle söyler:

Hatta sizin şahsi dediğiniz ızdırapların menşei de cemiyettir. Sizin bütün maceranızı başından sonuna kadar, tane tane tahayyül ediyorum: Eğer kıymetleri hercümerc olmuş, dağınık, müterreddî bir cemiyetin içinde olmasaydınız, o şahsî felaketlere de uğramazdınız. Türkiye’de daha birçok seneler, birçok gençler kendilerini ölüme atacaklardır. Tek tük harp zaferlerine aldanmayarak, her Türk itirafa mecburdur ki inkirazî bir devir içindeyiz. Bu müterreddî cemiyete şuur vermek için: “Sen büyüsun, senin binlerce senelik mazin var, cengâversin, hünerversin, sanatkârsın, fazılsın, bütün milletlerin en yükseğisin” demek, bir saflıktır. Cemiyetlerde, inkirazın fena bir alâmeti de “tekebbür”dür. Diyoruz ki memlekette “kaht-ı rical” var: İdareci, diplomat, ilim adamı, sanatkâr yok; musikîmiz münkariz, tiyatromuz başlamamış. Edebiyatımız ibtidaî, resmimiz basit, felsefemiz kopya; okuma yazma bilmek bir irfan sayılıyor; hatta bu devlet kuruldu kurulalı, imla yanlışından kurtulmuş bir tek münevvere tesadüf edilmemiş, en ziyade pazularımıza güvendiğimiz halde, adalî kuvvetimiz de pörsümüştü, cüce, hasta ve şaşkın bir insan yığınıyız. Bunu hep itiraf edebiliyoruz. Fakat sonra yine tekebbürden vazgeçemiyoruz. (Safa, s. 309).

Romanın sonunda Nihat iş bulur ve Muazzez’in yanına giderek ona başından geçenleri anlatır. Muazzez ve Nihat tekrar anlaşır, barışırlar.

Romanda ressam bir karakter olan Nail’e yer verilir. Nail, Nihat’ın yakın arkadaşlarından biridir. Eserin yardımcı kahramanlarından. Sanatçı yönü çok derinleştirilmez, sadece birkaç cümleyle anlatılır. Nihat’ın sanatkâr, eğitilmiş ve kültürlü arkadaş çevresinden bir arkadaşı olarak eserde yer alır. Tıpkı diğer arkadaşları gibi savaş günlerinin sefaleti ve yokluğuyla boğuşan gençlerden biridir.

Bu yardımcı kahramanlardan Ressam Nail fiziksel olarak; “küçük başlı, esmer ve benzi uçuk, gözleri gölgelive sürmeli gibi” “kaşları siyah”, “yanakları etli ve yuvarlak” “saçları itina ile taranmış ve hepsinden zarif giyinen genç” tir. Nihad’a göre “bir genç kız kadar zarif ve ince” olan Nail, hisli ve nezih bir çocuktur. On seneden beri de resme çalışıp durmakta, o yokluk günlerinde annesinden para

olarak sigarasını ve boyalarını temin edebilmektedir. Romanda Nail'e dair verilenler bunlarla sınırlıdır. (Kaloğulları, 2020, s. 251).

Yazarın bu romanda ressam bir karaktere yer verme nedeni, ana kahraman olan Nihat'ın eğitimli ve kültürlü çevresine dikkat çekmek, onların da bu dönemde yaşadıkları zorluklara yer vermektir:

Nail'in de dahil olduğu bu genç sanatkarların ortak yönleri hepsi birbirinden temiz olan bu gençlerin sefalet içinde yaşamak zorunda kalmalarıdır. Bu, eserin ahlaki teziyle de bağlantılıdır. Yazar Mehmet Kerim Bey'in anlatıcının sesi olarak okura aktardığı bu tez, Alaaddin, Seniha ve Mahir gibi yozlaşmış insanlar debdebe içinde yaşarken bu temiz gençlerin neden bu sefalete mahkûm olduklarıdır. Bu gençler hile ve dalkavukluk bilmeyen adamlar oldukları için bu yokluğa düşmüşlerdir. İzzet-i nefisleri onları Mahir ve Alaaddin gibi adamların yaptıklarını yapmaktan alıkoyar. Romanda bu sanatkar gençlerin işlevi eserin bu ahlaki tezini belirgin kılmaktır. (Kaloğulları, 2020, s. 252).

Yazar bu romanda resim unsuruna ülkede bu sanata yeterince değer verilmemesine dikkat çekmek için de yer vermiştir. Romanda ressamların yaşadığı zorluklar üzerinde de durulur. Ayrıca Seniha ve Muazzez de resme ilgilidir. Nail, maddi yetersizlikler içinde kıvrılırken Seniha varlıklıdır. Yazar, Nail ile ressamların yaşadığı maddi zorluklara değinirken Seniha ile bu sanatın maddi altyapı istediğine değinir.

Peyami Safa'nın resim sanatına yer verdiği bir diğer romanı *Bir Akşamdı* adlı eseridir. Roman ilk olarak 1924 yılında yayımlanmıştır. Yazar bu romanda heykel sanatına da yer verir. Eserin başladığı ilk satırlar eserde sürekli tekrarlanır. Çünkü yaşanan olayların sebebi bir akşam gelen misafirdir. Ana kahramanlardan biri olan Kâmil, harpten dönerken İzmit'te bir yakının evine ziyarete gider. Bu misafir Meliha'nın tüm hayatını değiştirir. Bu cümleler esere şöyle yansır:

HATIRLIYOR... Bir akşamdı... Oda loş... Kafes delikleri mavi... Gündüzün son ışıklarıyla beraber, sanki, odadan eşya da çekiliyordu: Levhalar, duvarların kararan zeminine batıyorlar, minderler sönüyor, iskemleler dağılıyor ve hepsi, buğulanarak şekilsiz bir uçuşla kayboluyorlar. Minderin köşesinde oturan babası, bir öksürükten sonra ileri fırlayan başını hâlâ doğrultamamış, iki büklüm, yüzü gittikçe kararıyor ve siyah ceketinin rengini alıyordu. Her şeyi koyu kurşun renkli bir buğu kaplamıştı. Akşam.

Ve ses yok. Bir öksürük, babasının öksürüğü. Sonra, dışarıdaki sofada bir ayak sesi. Annesi oda kapısına doğru birkaç adım atmıştı. Bir gıcırtı. Kanat açıldı. Eşikte uzun bir gölge. Yabancı. Kimdi o?

Ağır bir ses:

— Benim, Kâmil.

Annesinin incesi:

— Buyurun Kâmil Bey. (Safa, 2016, s. 7).

Meliha'nın İzmit'teki evine Kafkasya cephesindeki savaştan dönen Kâmil Bey gelir. Kâmil, çapkın bir adamdır. Meliha'yı etkiler. Meliha, İzmit'te bunalmakta ve buradan kurtulmak istemektedir. Bu amaçla Kâmil Bey ile beraber İstanbul'a kaçar. İstanbul'da Bomonti'de Kâmil'in kaldığı apartman dairesine gelirler. Evdeki hizmetçi kadın onlara kapıyı açıp içeri alır. Çalışma odasına girerler. Kâmil, üstünü değiştirmek için odadan çıkar. Meliha odayı inceler. Yazar odayı Meliha'nın gözünden şöyle tasvir eder:

Meliha etrafına bakınıyor. Garip oda. Hepsi koskocaman beş altı parça eşya. Ortada büyük, uzun bir masa. Üstünde siyah bir örtü ve üç heykel. Bir büyük sigara tablası, bir büyük kütüphane. Pencere kenarında, arkası yüksek pek büyük bir koltuk, bir de masanın başında. Abajur. Bir iskelet kafası. Duvarlarda garip yapılmış resimler; harpler.

Meliha kitaplara yaklaştı, rafın üst gözünde ciltli bir seri kitap: Fransızca Roma tarihi. Altında Napolyon'un harp seferleri. Rafın kenarında Napolyon'un tunçtan küçük bir heykeli. Masanın üstündeki heykellere baktı: Napolyon. Ortada bir meşhur adam daha ama Şekspir mi, Dante mi nedir, kız bilemedi. Üçüncü heykeli hiç tanıyamadı. Bu ayakları ve bacakları çıplak, eteğini bir koluna almış, elinde bir değnek tutan ve öteki çıplak kolunu havaya kaldırmış, esvabının göğsünde at, miğfer, insan resimleri menkuş eski bir cengaver. Çıplak ayağından dizine kadar anadan doğma bir çocuk uçar gibi havada duruyor.

Kâmil içeri girdi:

— O heykeller, Napolyon, Şekspir ve Ogüst'tür. (Safa, 2016, s. 34-35).

Meliha, hasta babasını terk edip gittiği için pişmandır. Kâmil odadan çıkar. Odada yalnız kalır. Sonra kapıya yönelir, başını uzatır. Karanlık bir dehliz görür. Uzakta yanan zayıf mavi ışıklı bir elektrik ampulü uzun dehlizi daha da derinleştirir. Meliha bu yolu bir mağara yoluna benzetir. Korkmaya başlar. Kendini yalnız hisseder. Hemen geriye döner. Masanın önünde durur ve Augustus'un heykelini görür ve şöyle düşünür: “Kimdi bu Ogüst? Meliha hepsini unutmuştu.”(Safa, 2016, s. 38). Meliha içten içe hemen bu apartmandan çıkmak ve bir kuş gibi uçarak İzmit'e gitmek ister.

Kâmil, o gece Meliha'nın kalması için bir oda hazırlatır. Ufacık ve güzel bir odadır. İnce bir kadın eliyle düzülmüş gibidir. Oda şöyle tasvir edilir:

Dehlizin sonundaki bir küçük oda. Ama ne güzel küçük oda. Bir karyola, bir uzun koltuk, bir küçük dolap, bir aynalı dolap. Eşyası bu. Fakat hepsi cici şeyler. Uzun koltukta küçücük, türlü türlü, renk renk yastıklar; küçük dolabın üstünde mini mini bir kadın kafasından abajur. Ve zarif tuvalet şeyleri. Duvarda hep kadınlık resimleri, güzel eserler. (Safa, 2016, s. 41).

Bu odada daha önce hep Kâmil'in hayatındaki kadınlar yatmıştır. Karyola iki kişiliktir. Meliha biraz kıskançlık hisseder. Bu seriye girmek onu kızdırır. İzmit'e geri dönmek ister ama gidemez. Meliha, bunların başına nasıl geldiğini düşünür. Nasıl bu apartmana geldiğini, buna nasıl karar verdiğini, nasıl razı olduğunu, bir hafta içinde her şeyin nasıl değiştiğini düşünür ve yine Kamil'in İzmit'e geldiği akşamları hatırlar.

Yazar bu bölümden sonra eserin ikinci önemli kahramanı, olayların gidişatına yön veren Kâmil'i tanıtır. Kâmil'in Meliha'yı İzmit'ten kopararak İstanbul'a getirmesi bir küçük oyundan ibarettir. Meliha onun için çok önemli bir şahsiyet değildir. Kâmil şıpsevdi bir adamdır. Onun emeli daha büyük işlerdedir. Kâmil, büyük adam olmak arzusundadır. Kâmil Roma İmparatorlarına özenerek onlar gibi davranmaya çalışan bir askerdir. Yazar Kâmil'i eserde şöyle tanıtır:

Biraz da bu adamı tanıyalım. Bu kafasını harislerin maceralarıyla doldurmuş bir hayalperesttir. Harisler: Napolyon, Sezar, Ogüst. Maceraları: Fetihler. Dehaları: Strateji. İster bir kale ister bir kadın için olsun, stratejiyle fetih. Küçüklüğünden beri harislerin maceralarını okudu. Roma tarihini "Rüştiye-i Askeriye" den beri çok severdi. Orada çok harisler var. Büyük olmalı der, büyük, büyük, büyük... Bu onun her şeye verdiği kıymet hükmüdür: Büyük. Büyük insan. Büyük vaka. Büyük koltuk. Bu adam bir büyüklük delisidir; az iradeli ve çok hayalperest. Çok tahayyül ettiği için az iş görür, cehdini muhayyilesinde eritir, fakat bu hayali zaferlerin azameti içinde kendini de büyük görür. Bir hayli megalomaniye mahkûm. Büyük işi sever.

Ve bazı, büyük işe benzeyen işler yapar. Gece yarısı, yatağından fırlar, atına biner, İstanbul haricine çıkar, sabahleyin gelir. İstanbul'un içinde, o saatlerde, mademki bu işi ondan başka yapan yoktur, bu bir büyük iştir. O at üstünde Kâğıthane köyüne inerken tahayyül eder: Sezar, Ogüst, Napolyon, Moskova seferi, beygirleri çatlatan karlı stepler, açlık, buz tutmuş bulutların havada kırılışları. Büyük iş. Hey, koca Napolyon!

Onların yaptıklarına göre bu İzmit gelişi ne? Hiç. Bu bir küçük oyun.

Onun emeli daha büyük işlerde. Büyük, büyük. Odasında, koltukların büyüklerine malik. Rütbenin büyüklüğüne malik mi? Hayır, henüz bir yüzbaşı. Fakat ne çıkar? Napolyon ne idi? Rütbenin ehemmiyeti yok. Emel büyük olmalı. Onun emeli daha büyük şeylerde.

Ve bir şıpsevdidir.

Lahzada sever.

Çok sevmiştir. Bu bir askerden ziyade şıpsevdidir. Bir askerden çok fazla muhayyile sahibi olduğuna şüphe yoktur. Bu bir askerden ziyade sanatkârdır, yahut, hayır, bir sanatkâra yakın muhayyile sahibidir. Epeyce muhayyilesi vardır, epeyce, şüphesiz; ve bunun için kadınların hoşuna gider. (Safa, 2016, s. 45-46).

Meliha gece kâbus görür. Rüyasında babasını görür ve çok korkar. İçeri hizmetçi kadın Emine girer. Ama Emine’yi göremez: “Başın nerede diye soracaktı. Fakat evvela, teniyle aynı renkte bir levhanın önüne durduğu için görünmeyen baş, biraz kımıldayınca teressüm etti.” (Safa, 2016, s. 48-49). Emine onu rahatlatmak için “Korkma, ben buradayım hanımcığim.” diyerek onu rahatlatmaya çalışır. Meliha rahat bir nefes alır. Ama Meliha, hasta babasını bırakıp kaçtığı için vicdan azabı çekmektedir. Yarın İzmit’e gideceklerine dair Kamil’den söz almak için uğraşır. Bunu sürekli dile getirince Kâmil de Meliha’yı teselli etmeye uğraşır:

— Kamil, sus. Beni götür yarın İzmit’e... Mümkün olsa şimdi giderim. Anlıyorum ki, uzakta oldukça, babamın çektiklerini ben de çekeceğim.

— Yüzün bembeyaz.

— Bittim.

— Böyle çok güzel olduğunu söylemek istiyorum.

— Bittim.

— Dudakların bile beyaz. Eğer kadınlar, büyük ıstıraplarda bu derece güzelleştiklerini bilselerdi, bütün tuvalet eşyası yerine keder almak isterlerdi. Çok güzelsin, Meliha.

— Ah, ne çektim, ne çektim!

— Gözlerinin altına eflatun bir gölge dolmuş. Senin resmini yapmak istiyorum, yarın, bir saatte yaparım.

— Yavaş yavaş rüya siliniyor.

— Bir saat bile sürmez. Kara kalemle yapacağım.

— Rüya değil bu, nasıl diyeyim, pek canlı bir şey.

— Düşünme artık. Unutma ki bu rüyayı ben yapmıyorum. Başka bir kuvvet var bu rüyayı yapan.

— O gene sensin.

Kamil, bir elini yorganın altına soktu ve Meliha’nın elini tuttu. (Safa, 2016, s. 51-52).

Meliha yavaş yavaş yeni hayatına alışır. Sahip olma duygusu Meliha’ya kendini iyi hissettirir. Bu eve, evin eşyalarına ve Kâmil’e sahip olmak Meliha’yı mutlu eder. Genç kızın hayatındaki bu büyük değişiklik, bir anda tüm bu şeylere sahip olmak Meliha’yı gururlandırır: “Bütün bu şeyler onun mu oldu? Bu şeyler, bu dehliz, bu askı, bu hazır koltuk, bu lamba, bu kapılar, bu levha, bu hizmetçi ve akşama gelecek olan erkek, birçok kibar hanımların sahip olmağa çalıştıkları ve tamamıyla olamadıkları erkek, hep onun mu?” (Safa, 2016, s. 60). Tam bu yeni hayatına alışmaya başlamışken Meliha’nın babası ölür. Meliha İzmit’e gider ama annesi

Meliha'yı reddeder. İstanbul'a döndükten sonra Meliha, Kamil'le evlenir ama Kamil Meliha'yı aldatır.

Kâmil, önceden Bert adında Fransız bir kadınla evlenmiş ve Selçuk adında bir oğlu olmuştur. Bert, oğluyla beraber Fransa'dan İstanbul'a gelir. Apartmana gelir, kapıyı çalar. Kapıyı Emine açar. Kâmil Bey'in evde olmadığını söylese de Bert içeri girer. Meliha kütüphanenin kapısında görünür. Bert de kütüphaneye girer. Bert şapkasını Augustus'un heykeline geçirir. Sonra Meliha'ya dönerek Kâmil'in zevcesi olduğunu, Selçuk'un da onun oğlu olduğunu söyler. Pencere açıktır. Hafif rüzgâr eser. Augustus'un başına geçen şapka sallanır. Meliha, kendisinin de Kâmil'in karısı olduğunu söyler. İki kadın arasında gizli bir rekabet başlar. Meliha, ikinci ve yeni olduğu için daha üstün olduğunu düşünerek rahatlar. Bert'e kendisinin misafiri olduğunu, kahve içmek isteyip istemediğini sorunca Bert gülerek burasının kendi evi olduğunu söyler ve ekler: "Bu masa örtüsünü ben işledim, hanımefendi. Bu heykelleri elimle koydum ben bu masaya... Küçük yatak odası benimdi... Şimdi sizin yattığınız oda... Her şeyi ben işledim... Bu parmaklar!"(Safa, 2016, s. 171). İki kadın arasındaki rekabet kızışmıştır. Önce bakışlar sonra ikisi birden gülmeye başlar. Yazar bu durumu iki büyük kahramanın muharebesine benzetir. Çünkü Meliha ile Kâmil'in Fransız eşi Bert arasında sessiz bir savaş başlar: "Birinin elinde Ogüst'un, ötekinin elinde Napolyon'un heykeli olsaydı, birbirlerinin başına atmak isteyebilirlerdi; biz de tarihin bu iki büyük kahramanının eğlenceli bir muharebesine şahit olurduk." (Safa, 2016, s. 172). Meliha odadan dışarı çıkmaya hazırlanır, "Misafirimsiniz, madam, rahat ediniz, sizi yalnız bırakıyorum." diyerek odadan çıkar. Sonra eve Kâmil gelir. İki kadını da evde görünce her şeyi itiraf eder. İki kadını da ayrı ayrı diğerinden daha çok sevdiğine ve diğerini bırakacağına dair ikna eder. Çünkü Kâmil, birçok kadınları ayrı ayrı anlarda fakat hep birden sevmek kabiliyetine sahiptir. Bu sebeple Bert'e de ayrı bir ev tutar. Kamil'in öteki evde kaldığı bir gecenin sabahında Meliha yine düşüncelere dalar ve yine Kamil'in İzmit'teki evlerine geldiği akşamı hatırlar. Çünkü bütün problemlerin başladığı akşam, Kamil'in geldiği akşamdır.

Mütareke günleridir. Meliha çok yalnız kalır. Bazen Kâmil'in bir hafta eve gelmediği olur. Meliha bunalıma girmeye başlamıştır. Bert'in gelişiyse Meliha ile Kâmil arasındaki ilişki bozulur. "Çünkü Meliha, başka erkekler tarafından matlûp olursa elde ettiği bu yeni kuvvetle mahpesinden dışarı çıkmayı elbette isteyecektir." (Safa,

2016, s. 249). Meliha bu amaçla Kamil'in arkadaşlarının da bulunduğu bir davete gider. Kamil'in arkadaşlarından Ferdi, avını bekleyen bir atmaca gibi Meliha'nın içinde bulunduğu durumdan yaralanarak ondan faydalanmaya çalışır. Meliha kelepir kadınlar cemiyetine girer. Kâmil, Ferdi'nin bu tavrını haber alsa da pek umursamaz. Millî Mücadele başlamıştır. Kâmil, Anadolu'ya gitmek istemektedir. Silah arkadaşları onu çağırmıştır. Derhal kararını verir: gidecek. Çünkü o, büyük olan her şeyi sever. Büyük bir iş: Milli Müdafaa... Ve Kamil Anadolu'ya gider. Ferdi de amacına ulaşır. Bir gece Ferdi ve Meliha beraber içki içerler. Ardından Ferdi'nin evine giderler. Ev güzel bir bahçe içinde beyaz, güzel bir evdir. Ferdi anahtarla kapıyı açar ve içeri girerler. Ev şöyle tasvir edilir: "En alt katta bir oda. Gayet zarif. Duvarlarda boydan boya dekoratif resimler." (Safa, 2016, s. 241). Meliha başta biraz tedirgin olsa da Ferdi onu rahatlatmayı başarır.

Ferdi'nin ailesi çok zengindir. Geniş bahçeli ev çok gösterişlidir. Ferdi'nin babası Nazım Paşa, ülke savaş halindeyken ailece sayfiyeye gitmiştir. Avrupaî bir adamdır. Evinin bahçesinde isimleri bile bilinmeyen pek mümtaz birçok güzel çiçek bulunur. Paşa tam bir bahçe meraklısıdır: "Bakınız şu büyük çamı Ferdi'nin babası Nazım Paşa köşkün satış fiyatından daha yüksek bir ücretle satın aldı. Gündüz görseydiniz nadideliği sizi hayrete düşürürdü. Bütün bu çiçek tohumları da Avrupa'dan getirtilmiştir. Şimdi ailesiyle sayfiyede bulunan Paşa, hakiki bir bahçe meraklısıdır." (Safa, 2016, s. 242). Böylece Meliha ile Ferdi arasında bir ilişki başlar. Bir süre sonra Ferdi de onu bırakınca Meliha, erkeklerden intikam alma gayretine düşer. Ve intikam alacağı kişiyi bulur: Çocukluk arkadaşı Sermet. Romanın sonunda Kamil, Birinci İnönü Harbi'ne girer ve vurularak şehit olur. Meliha ve annesi İzmit'e dönerler. Ve Meliha yine Kamil'in İzmit'e geldiği akşamı hatırlar.

Yazar bu romanda leit- motiv olarak eserde bulunan üç heykele yer verir. Bu heykeller, Napolyon, Shakespeare ve Augustus'e aittir. Bu heykeller ilk kez Meliha'nın bakış açısıyla okuyucuya verilir. Meliha bu heykellerin hepsini tanımaz. Sadece Napolyon'u bilir, Shakespeare'i tanır ama emin olamaz, Augustus heykelini ise hiç tanıyamaz. Augustus heykeli, ayakları ve bacakları çıplak, eteğini bir koluna almış, elinde bir değnek tutan ve öteki çıplak kolunu havaya kaldırmış, esvabının göğsünde at, miğfer, insan resimleri menkuş eski bir cengaver olarak yontulmuştur. Çıplak ayağından dizine kadar anadan doğma bir çocuk uçar gibi havada durmaktadır. Bu heykellerin kimlere ait olduğunu Meliha'ya Kâmil söyler.

Yazar bu romanda heykelleri leit- motiv olarak kullanır. Bu heykeller, Napolyon, Shakespeare ve Augustus'e aittir. Bu heykeller Kamil'in hayatında değer verdiği üç şahsiyeti temsil eder. Bu üç heykel de üç büyük karakteri simgeler. Zaten Kamil'in tüm hayali, tüm gayreti de büyük adam olmak üzerinedir. Büyük kelimesi onun her şeye verdiği kıymet hükmüdür. Ona göre büyüklüğün vasfı, herkese benzememektir. Kâmil, bir hayli megalomaniye mahkûmdur.

Bu heykellerden biri olan Augustus, Roma imparatorudur. Kamil de Roma hayranıdır. "Peyami Safa'nın Ogüst heykelini leit motiv olarak kullanmasının iki sebebi vardır: 1. Kâmil'in karakter özelliklerini açıklamak. 2. Doğu-Batı sentezi idealini somutlaştırmak." (Karaca, 2010, s. 246). Heykellerden bir diğeri de Skakespeare'e aittir. William Shakespeare de İngiliz şair ve oyun yazarıdır. Dünyanın en iyi dram oyunu yazarı olarak bilinir. Kâmil'i fikirleriyle etkiler:

Kâmil'de... geçmiş bir hadisenin teessüf, azabı yok gibidir. Vilyam Şekspir Kâmil'e şunu öğretmiştir: 'Olmuş bir şeyin olmamış olmak ihtimali olmadığı gibi, her şey olmak lâzım olduğu surette olmuştur.' İşte olmak mastarının bu müteaddit tasriflerinin kahramanımıza öğrettiği şey. Kâmil ileriye bakar. Olacak şey mühimdir. Olmuşun hiç bir ehemmiyeti yoktur. Mazinin insanlar üzerindeki tahakkümü, Kâmil'in affetmediği beşerî zaatlardan biridir. En budalaca duygu pişmanlık ve teessüftür... Aldırmamak onun kuvvet ilâcıdır... Kâmil en büyük ihtiraslar arasında bir uzvî muvazene tesis etmeyi zevk yapmış insandır. Bu âhengi temin etmek için fuzulî ıstıraplara yüz çevirir. Bunlar pişmanlık ve teessüflerdir. (Karaca, 2010, s. 249-250).

Kamil'in çalışma odasındaki bir diğey heykel de Napolyon'a aittir. Napolyon Bonapart, Fransız askerdir ve 1804-1814 arası Fransa İmparatorudur. Gerek Fransız Devrim Savaşları gerekse Napolyon Savaşları sırasında Fransa'ya önderlik ettiğı gibi tüm Avrupa'yı da etkilemiş önemli bir komutandır.

Kâmil, kafasını harislerin maceralarıyla doldurmuş bir hayalperesttir. Harisler de Sezar, Napolyon ve Augustus'tür. Bu harisler fetihleriyle ün salmış üç büyük savaşıdır. Stratejik bir dehaya sahiptirler. Ve fethetmek istedikleri şeyi, ister bir kale, ister bir kadın olsun, stratejiyle fethederler. Kâmil, küçüklüğünden beri bu harislerin maceralarını okur. Rüştüye-i Askeriye'den beri Roma tarihini sever. Bir askerden ziyade sanatkâra yakın muhayyele sahibidir. Kâmil, Millî Mücadele haberini Hulûsi Paşa'nın Bebek'teki konağını ziyaretleri sırasında alır. Silah arkadaşları onu Anadolu'ya çağırır. Kendi güneşi ve milletininki orada doğacaktır. Derhal kararını verir. Çünkü Kâmil büyük olan her şeyi sever. Milli Müdafaa büyük bir iştir. Mekteb-i Harbiye'nin koridorlarında ve "Roma Tarihi" sayfalarının

kenarlarına bakarken yaptığı hülyaların bu en büyük tahakkuk sahasıdır. Düşünürken bile gözleri parlar. Kendini at üstünde dağları aşarken hayal eder. Moraran ufuklara bakarak büyük yığınları ileri sürme hayali kurar. Bir emrine bin bir kişi esir olacaktır. Gözleri ve göğsü yüksek bir gurur ile dolar. Kamil, gitmeye resmen mecbur da değildir. Ama gitmesi onun millî duygularından çok büyük adam olma hayalleriyle alakalıdır. Bu, Kamil'in en büyük ihtirasıdır.

Kâmil kararını önce Bert'e söyler. “Bir Fransız olan Bert'in Millî Müdafaa karşısındaki tavrını ifade etmekle yazarımız, sosyal bir durumu tespit etmektedir” (Karaca, 2010, s. 248). Bert bunu bir macera olarak değerlendirir. Meliha'nın bakışı biraz daha farklıdır. Kâmil'in Millî Mücadele için Anadolu'ya gitmesinin Meliha için zerre kadar önemi yoktur.

Meliha ise Kâmil'in Millî Mücadele için Anadolu'ya gidiş kararını farklı bir şekilde karşılar: ‘Mefistofel okumuş Kâmil, bu şeytanî nefhanın bir kadın yüzünde ne ürperişler husule getirdiğini bilir.’

Meliha, Kâmil'in, “aile bir mahbestir, fakat insan oraya seve seve girer... düşüncesini... mütevekkil kabul ettiği günden Bert'in şapkasını Ogüst'ün heykeline geçirdiği güne kadarki zaman içinde ‘ailevî inzibatından emin ve rahattır.’ Çünkü Meliha için “evinin hudutları haricinde bir dünya yoktur. (Karaca, 2010, s. 248-249).

Romanın sonunda Kamil savaşta şehit düşer. Ama Meliha Kâmil'e hiçbir acıma duygusu hissetmez. Meliha da annesiyle birlikte İzmit'e geri döner. Rahat ve özgür bir yaşam arzusuyla geldiği İstanbul'dan tüm merhamet duygusunu kaybederek geri döner.

Eserde bir leit motif gibi okuyucu karşısında olan Augustus, Kamil'i temsil eder. Meliha eve ilk geldiğinde tanımadığı tek heykel Augustus'ün heykelidir. Meliha'nın da Kamil'i tanımadığı söylenebilir. Üstelik Bert eve ilk geldiğinde şapkasını Augustus heykelinin başına koyar. Bu, Kamil'e ben hâkimim demektir. Şapkasını Augustus heykelinin üzerine koyduğunda sallanması da Bert'in Kamil'in üzerindeki hâkimiyetinin sallantıda olduğu bilgisini okuyucuya verir. Bu heykeller birer sembol niteliğindedir:

Bu romanda heykel motifleri kompozisyonu zenginleştirir ve eserin boyutlarını genişletir. Peyami Safa, böylece kahramanı Kâmil'e karakteristik bir çizgi kazandırmıştır. Bu heykel motifleri sembolik bir mânâ da taşır. Yazarın bütün romanları kendine has ve çözülmeye muhtaç temler ve motifler sistemine sahiptir. Burada bizim için önemli olan yazarın bir güzel sanat olan heykele romanında yer verişidir.

Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* adlı romanında dört safha vardır:

1. Meliha'nın Kâmil'in evine gelişi ve müşterek hayatlarının başlaması.
2. Kâmil'in Fransa'da bulunan karısı Bert'in oğlu Selçuk'la İstanbul'a gelişi.
3. Kâmil'in sevgili, koca ve baba rolleri.
4. Millî Müdafaa'ya katılma kararını açıklamasından sonraki durum.

Napolyon ve Ogüst'ün heykellerini Kâmil'in karakterinin bir yönü olan askerlik mesleği ile ilgili özelliklerini açıklamak için kullanan Peyami Safa, Kâmil'in karakterinin ikinci yönü olan sevgili, koca ve baba rollerini Shakespeare ile aydınlatır. (Karaca, 2010, s. 250).

Kâmil'in evine bu heykelleri Bert adında bir Fransız kadının getirmesi dikkat çekicidir. Ayrıca Kamil'in evinde de Ferdi'nin evinde de çeşitli ve değerli resimler bulunur. İkisinin de maddi varlığına dikkat çekilir. Bu iki karakter de olumsuz tiplerdir ancak eserin geneline bakıldığında olumlu tip hemen yok gibidir. Tek olumlu tip bilinçli ve geleneklerine bağlı olan Cevat karakteridir.

Peyami Safa *Şimşek* ve *Mahşer* romanında resim sanatına, *Bir Akşamdı* romanında ise ağırlıklı olarak heykel sanatına yer verir. Peyami Safa'nın incelenen üç eserinde de görüldüğü gibi yazar resim sanatına öncelikle kahramanın ilgi ve zevklerine dikkat çekmek için yer vermiştir. *Mahşer*'de ressamların toplumda yaşadıkları sıkıntılar üzerinde yoğunlaşırken *Bir Akşamdı* romanında ise karakteri simgeleyen heykeller üzerinde durmuştur. *Bir Akşamdı* romanında heykeller Kamil'in büyüklük tutkusunu işaret etmek için eserdir. Yazar resim ve heykel sanatına *Şimşek*'te kısmen, *Mahşer* ve *Bir Akşamdı* romanlarında daha geniş yer verir.

4.4.2. Halide Nusret Zorlutuna

Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Halide Nusret, eğitim hayatına Kerkük'te başlamıştır. Aile, I. Dünya Savaşı sırasında İstanbul'a döndükten sonra Halide Nusret Erenköy Kız Lisesi'ne devam eder. Lise öğrenimini tamamladıktan sonra bir süre İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim görür. Ekonomik koşullar nedeniyle çalışmak zorunluluğu doğunca Darülmüallimat sınavlarına girer ve öğretmen olma hakkını elde eder. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Anadolu'nun birçok yerinde öğretmenlik yapar. Genç yaşlardan itibaren sosyal kuruluşlarda ve hayır cemiyetlerinde çalışır. Türk Kadınlar Birliği, Türk Ocakları, Halkevleri, Muallimler Birliği, Çocuk Haklarını Müdafaa Cemiyeti ve Çocuk Esirgeme Kurumuyönetim kurullarında uzun yıllar hizmet verir.

Türk edebiyatında çeviri, şiir, roman, hatıra türünde eserler veren Halide Nusret, birçok gazetede yazılar yayımlamıştır. Yazarların annesi olarak vasıflandırılmıştır. Hikâye ve romanlarını konuşulan Türkçe ile yazmıştır. Eserlerinin döneminden izler taşıdığı söylenebilir. Yazar, *Sisli Geceler* romanında resim sanatına yer vermiştir.

Roman 1925'te yayımlanmıştır. Romanda vaka zamanı Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Roman, İstanbul'da varlıklı ve eğitilmiş bir konak halkından bahseder. Zengin ve eğitilmiş bir aile ele alınır. Bu konak halkından olan Fikret bir doktordur. Fikret'in ablasının kocası Kenan hukuk okumuştur. Fikret'in amcazadesi Ömer Naim ise ressamdır. Olaylar Fikret, karısı Zehra ve Fikret'in teyzesinin kızı olan Mine arasındaki üçlü bir aşk hikâyesine dayanır. Mine, Kenan'ın kız kardeşidir. Küçük yaşta ailesini kaybettiği için Fikret'in ablası Sacide'nin elinde yetişir. Romanın başında Mine Fikret'e âşıktır ama duygularını Fikret'e söyleyemez. Fikret, Zehra ile evlenir. Gelin, düğün yapılmasını istemez. Sade bir nikah merasimi yapılır. Konak kalabalıktır. Mine piyano çalmaktadır. Fikret'in kardeşi Nüzhet'le amcazadesi genç ressam Ömer Naim, Mine'yi izlemektedir. Nüzhet, Mine'ye âşıktır. Nikahtan sonra konağın manzarası şöyle tasvir edilir:

İhtiyar kadınlar köşede bir küme oluşturmuşlar. Gençlerin bir kısmı gelinin etrafında, bir kısmı piyanonun yanındaydı. Piyanoda Mine, sahici mine çiçekleri gibi güzel ve zarif Mine, vardı. Hemen her zaman olduğu gibi, yine maviler giyinmişti. Artık bir ay evvelki gibi çocuk görünmüyordu; göğsünü, kollarını açık bırakan ince ipekliler içinde tam bir genç kıza benzemişti. Nüzhet'le amcazadesi genç ressam Ömer Naim, yandan, ona bakıyorlardı. Nüzhet yavaş sesle:

— Mine'ye dikkatli bakıyorsun, dedi; portresini mi çizeceksin yoksa?

Öteki aynı sesle cevap verdi:

— Kıskanma, azizim, bu küçüğün çehresi bana model olacak yüzlerden değildir. Çok güzel olmakla beraber oyuncak bir çehre!... Yalnız gözleri... Gözlerinde fiilhakika bir sanatkârı oyalayacak gibi manâlar var. Ben bu akşama kadar dikkat etmemiştim. Evvel acaba gözleri böyle değil miydi, yoksa ben mi farkında olmuyordum?

Nüzhet cevap vermedi. Genç kızın ensesinden kabarıp püsküren kıvrıkcık ipeklere dalmıştı. Bu altın renkli saçlarda ziya, ne hoş parıltılar yapıyordu! Naim:

— Bak, dedi, Fikret'in karısının yüzünü Mine'ninkine tercih ederim.

— İnce kız... Fakat nerede Mine, nerde o! (Zorlutuna, 2002, s. 42-43).

Fikret ve Zehra, nikahtan birkaç gün sonra Anadolu'ya geçerler. Çünkü Anadolu'da savaş vardır. Fikret ve Zehra Anadolu halkına yardım etmek için Ankara'ya giderler. Fikret, hastanede yaralıları tedavi etmekte, Zehra da ona yardım etmektedir. Bir süre sonra ressam Ömer Naim de Anadolu'ya, onların yanına gelir. Ömer Naim Zehra'ya

âşıktır. Ona seslenmesi bile onu etkiler: “Ben bu sesi çok seviyorum!... Ben bu ses için sanatımı attım, yerimi, yurdumu bıraktım; eğer lâzım gelirse, bu ses için, bir anda hayatımı feda ederim...” (Zorlutuna, 2002, 100). Ömer Naim, Zehra’ya olan aşkını defterinde şöyle anlatır:

İçimde birdenbire, eski sanatkâr ruhum kaynıyor; zalim bir hasretle fırçalarımı, boyalarımı arıyorum. Parmaklarımdan dökülen bu mucizeli sesin tesiriyle çehresinin aldığı şekli bir bez üstünde ebedîleştirmek, sonra da hemen ölmek istiyorum... Yalnız bunu istiyorum. Ona:

— Bak, işte bu sensin; bu gözler senin; bu gözlerin içinde parlayan bu güzel ruh senin, ebedî kadın, işte bu sensin!

Demek ve ölmek... (Zorlutuna, 2002, s. 102).

Ömer Naim Zehra’ya aşkını itiraf eder ama aşkına karşılık bulamaz. Aldığı olumsuz cevapla Ömer Naim o evden ayrılır. Cepheye gider, yaralanır ve ardından İstanbul’a geri döner. Bu esnada Fikret’in annesi ölür. Mine de Fikret’in kardeşi Nüzhet ile evlenir. Zehra ve Fikret’in Gaye adında bir kızı olur. Onlar da İstanbul’a dönerler. Zehra, Ömer Naim’in gazasını tebrik eder. O günden sonra Ömer Naim ara sıra köşke gelmeye, hatta orada kalmaya başlar. Zehra aralarında o geceyi hatırlatan bir kelimenin geçmemesine dikkat eder. Ömer Naim aşkını Zehra’ya itiraf etmekle çok büyük bir hata ettiğini anlar ve pişman olur: “Zaten Naim de ömrünün o bir tek günahını şimdi hatırlamak istemiyordu. Aşkını Zehra’ya itiraf etmekle çok büyük bir hata, bir günah işlediğini sonradan anlamıştı.” (Zorlutuna, 2002, s. 128). Fikret ise Naim’in Mine’ye âşık olduğunu düşünmekte ve bundan rahatsız olmaktadır:

Fikret onun köşke sık sık geldiğini istemiyordu. Fikrince, Mine’nin asabî buhranlarında onun büyük bir tesiri vardı. Hakikaten de Mine, Naim’le çok meşgul görünüyordu. Fikret’in Naim’den hoşlanmadığını o şeytan zekasıyla keşf ettikten sonra, kendi portresini çizmesi için amcazadesine rica etti. Ömer Naim, önce bir buçuk seneden beri eline fırça almadığından bahisle, reddetmek istemişti. Fakat Mine, bir oya gibi ince, işlemeli yüzünde bambaşka duran büyük, muztarip gözleriyle o kadar yalvarır bakıyordu ki Naim şaşırdı; kendi kendine: “Belki bu vesile ile Zehra’nın da bir resmini yapabilirim.” diye düşündü; hemen ertesi gün başlamak üzere söz verdi. (Zorlutuna, 2002, s. 129).

Bir zamanlar İstanbul’un en zarif, en sevimli ve en kibar çapkın olarak tanılan genç ressam artık değişmiş, bütün fani hazlara karşı ulvi bir feragat hissi duymaktadır. Artık Zehra’ya, Zehra’nın da tıpkı istediği gibi kardeş nazarıyla bakmaktadır.

Bir süre sonra Mine Fikret’e aşkını itiraf eder. Fikret de ona âşık olduğunu söyler. Bunu duyan Zehra evi terk etmeye kalkar. Mine bu durumu kaldıramayarak intihar

eder. Fikret hastalanır. Nüzhet İzmir yakınlarına cepheye gider. Büyük taarruz başlamak üzeredir.

Romanın sonu İzmir’de geçer. Yıllar geçmiş, Millî Mücadele bitmiştir. Kurtuluş Bayramı şenlikleri hazırlıkları yapılmaktadır. Biri hastane, biri mektep, biri ev olan birbirine yakın üç binadan bahsedilir. Fikret ve Zehra artık burada yaşamaktadır. Bir de oğulları olur. Adını Nüzhet koyarlar. Naim onları ziyarete gelir. Çocuklar Ömer Naim’e dayı diye seslenir. Fikret’le Zehra’nın kızının adı Gaye’dir. Gaye, annesine seslenir:

Gaye birden sevinçli bir şey hatırlamış gibi, yerinden çırpındı:

— Ah, anneciğim, sizin daha haberiniz yok: Dayımın “Kutsal Kadın” adlı tablosu, uluslararası resim sergisinde birinciliği kazanmış!

Genç kadın göz bebekleri ışıklandı:

— Kutlarım Naim!

— Sağ ol Zehra!

— Anne! o kadın, o Kutsal Kadın, ne kadar sana benziyor! Yalnız saçları kara, hem de uzun... Değil mi anne!

Bunu Nüzhet soruyor.

Kır saçlı genç kadın, gözleri daima ışıklı, ak saçlı genç ressama bakıyor: Onun gözlerinde de ışıklar var... Ötede doktor Fikret’in yüzü karışık, dudakları kısık. (Zorlutuna, 2002, s. 217).

Romanın sonunda Zehra’nın sevdiği için kocasını affettiğini ama yaptıklarını asla unutmadığı görülür. Zehra artık İzmir kapılarında can vermiş olanların çocukları için yaşamakta, sevgisini, emeğini onlar için harcamaktadır.

Yazar bu eserde resimle profesyonel olarak ilgilenen Ressam Naim’e yer verir. Naim varlıklı, eğitilmiş ve kültürlüdür. Yazar bu eserde resim sanatına Naim’in duygu ve düşüncelerini aktarmak için bir araç olarak yer vermiştir. Ayrıca resim sanatındaki görme unsurundan da yararlanır. Ömer Naim’in “Kutsal Kadın” adlı tablosu, Zehra’yı yüceltmek için bir unsurdur. Eserin ilhamını da ona Zehra vermiştir:

Halide Nusret Zorlutuna’nın Sisli Geceler (1925) romanında Fikret’in akrabası bir ressam olarak karşımıza çıkan Ömer Naim, İstanbul’un bir zamanlar en zarif, en sevimli, en kibar çapkını olarak tarif edilir. Fikret’in karısı Zehra’ya âşık olur ama Zehra kocasına sadık bir kadın olarak bu aşka karşılık vermez. Bir buçuk senedir eline fırça almayan Ömer Naim’in aşkı, onun sanatkar coşkusunu geri getiren bir âmildir. Ona olan aşkıyla sanatkar ruhunun kaynadığını, hasretle boyalarını fırçalarını aradığını, Zehra’nın tambur çalan halini ebedileştirmek ve hemen orada ölmek istediğini dile getirir.

Yine Mine, Fikret'in Ömer Naim'den pek hoşlanmadığını keşfettikten sonra onu kışkırtmak için Ömer Naim'e bir portresini yapmasını rica eder. Tüm olanlardan sonra Ömer Naim, Zehra'ya olan aşkından ilham alarak —Kutsal Kadın adlı bir tablo yapar ve bu tablo arslulusal resim sergisinde birincilik kazanır. (Kaloğulları, 2020, s. 252).

Halide Nusret bu eserde resim sanatına kısmen yer verir. Bu romanda resim sanatı aşkın bir ifadesi, bir göstergesi olarak yer alır. Zehra, ressam karakter olan Ömer'in "Kutsal Kadın" tablosuyla yüceltilir. Resim sanatı bu romanda kahramanı yücelten bir unsur olarak yer alır. Romanda Ömer Naim'in sanat görüşüne yer verilmez. O sadece Zehra'ya olan aşkı ve onu yücelten resmiyle eserdedir.

4.4.3. Agah Sırrı Levend

Agah Sırrı Levend, Cumhuriyet dönemi yazarı ve edebiyat tarihçisidir. Darülfünun edebiyat şubesi mezunudur. 1963-1966 yılları arasında Türk Dil Kurumu başkanlığı yapmıştır. Birçok dergi ve gazetede yayımladığı yazılarıyla Türk dil ve düşünce dünyasına büyük hizmette bulunmuştur. Biyografi, deneme, inceleme, roman türünde eserler yazmıştır.

Agah Sırrı Levend, Cumhuriyet Döneminde resim unsuruna yer veren yazarlardan biridir. Yazarın resim unsuruna ve bir ressam karaktere yer verdiği *Acılar* romanı ilk olarak 1928 yılında yayımlanmıştır. Bu eser, İstanbul'da eski harflerle basılan son eserdir. İstanbul'un işgaline tanıklık eden az sayıdaki Mütareke Dönemi romanlarından biridir. Roman, ana kahraman Fikret'in hatıra defteri olarak kurgulanmıştır. Defterdeki olaylar 4 Kânunusani 1335-3 Haziran 1335 (4 Ocak-3 Haziran 1919) tarihleri arasındaki yaklaşık beş aylık zaman diliminde geçmektedir.

Romanın asli kahramanı ressam bir karakter olan Fikret'tir. Fikret'in küçüklüğü İzmir Karşıyaka'da geçer. Sonra İstanbul'a taşınırlar. Fikret'in resme ilgisi küçük yaşta başlar. Fikret Kabataş İdadisi'ne gitmektedir. Okul saatleri haricindeki meşgalesi resim yapmaktır. Küçüklükten beri resim yapma arzusunu kendinde hissetmiştir. Bu arzu kuvvetli bir ihtiras halindedir. Tek amacı Sanayi-i Nefise mektebine girmek ve ressam olmaktır:

Meşrutiyet ilan edilmiş, şuur ve idrakimizi hayret ve tecessüse kalb eden velveleli, heyecanlı günler de geçip gitmiştir. Selma ve onun hatırası unutulmaktadır. Mektep saatleri haricindeki meşgalemi resim yapmak teşkil ediyor. Küçükten beri kendimde hissettiğim bu arzu, kuvvetli bir ihtiras halinde beni sanata sürüklüyor. Yegane gayem, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmek ve ressam olmaktır. Babamın idadiyi ikmal için vaki olan ısrarına güçlüklerle mukavemet ediyorum...

Seneler, yine endişesiz ve kedersiz geçip gidiyor. Artık idadi mezunuyum... Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devama başladığım günden beri kendimi bir ressam addetmekteyim. Gülhane'deki mektepte, şövalenin önünde sakın ve müsterih çalışırken, muradına ermiş insanların haz ve saadetini taşıyorum. (Levend, 2012, s. 27-28).

Fikret idadiyi bitirir ve Sanayi-i Nefise mektebine girer. Kendini artık bir ressam sayar ve muradına ermiş insanların mutluluğunu ve hazzını yaşar. Yazar Fikret'in Dârülfünûn'da biri şair, diğeri avukat olan Feridun ve Sadi adında iki arkadaşından bahseder. İkisi de eğitimli ve kültürlü gençlerdir. Fikret sürekli onlarla buluşur, beraber resim ve edebiyat dedikoduları yaparlar:

Fikret'in sanatkâr olarak, çevresinde arkadaşları Feridun ve Sadi vardır. Dârülfünûn talebesi olan bu iki gençten Feridun şiirle ilgilenmekte, Sadi de avukatlık tahsil etmektedir. Feridun'la resim ve edebiyat dedikoduları yaparlar. Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'i onlar için sevilen ve taklit edilen bir tiptir. Saçlarını Ahmet Cemil gibi uzatır, Ahmet Cemil gibi düşünür ve kendilerini yine onun gibi —muhitin takdirsizliği içinde yavaş yavaş eriyip sönmeye mahkûm bedbaht birer sanatkâr addederler. Gençtirler, cepleri boştur ama gönülleri boş değildir, sanat ve aşkla çarpmaktadır. Fikret'in roman boyunca çevresi tarafından takdir görmeyişini Ahmet Cemil'in yaşadıklarına benzetmek yanlış olmaz.(Kaloğulları, 2020, s. 254).

Bir gün Fikret evde sehpanın önünde çalışırken kendisine seslenirler. Elinde palet, fırçalar, sırtında iş gömleği ile sofaya fırlar. İzmir'deki komşularının kızı Selma gelmiştir. Selma artık küçük bir kız değil, genç bir hanım olmuştur. Selma, babası ölünce annesiyle İstanbul'a taşınmıştır. Bu karşılaşmadan sonra iki genç, iki yıl süren saf ve masum bir birliktelik yaşarlar. Fikret ona olan aşkını şöyle ifade eder:

İşte bu tesadüf, hayatımda ilk merhale oldu. İki ruh birbirini buldu; iki kalp müşterek bir hisle çarptı. İki sene, her türlü maddi ihtirasın fevkinde, saf ve masum bir aşkla seviştik. Berrak ve temiz membaı andıran yeşil-ela gözlerinde, saatlerce sanatımın ilhamını topladım. Günlerce, en coşkun bir sanat ihtirasıyla, onu muşamba üstünde yaratmaya çalıştım. Kainatı unuttum, hayatımı yalnız ona vakfettim... Dünyada arzu, emel namına ne varsa ona ait her şeyden, bir de sanatımdan ibaret sandım. Sanat aşkının bile o membadan aktığını duydum. Beni her türlü afetten siyanet eden temiz ve kıskanç bir aşkla, yalnız, yalnız onu sevdim ve düşündüm. O kadar ki, bir yangın gibi memleketi harabeye çeviren Balkan Harbi, ocağımızı öksüz bırakan babamın ölümü, iki sene içinde birçok itiyatları değiştiren bu felaketler bile, kıymetini muhafaza edemedi unutulup gittiler. (Levend, 2012, s. 29).

Fikret'in sanatına ilham veren şey Selma ve onun yeşil-ela gözleridir. Coşkun bir ihtirasla onun resmini yapmaya çalışır. Selma ve sanatı dışındaki dünyaya kapılarını kapamış, hatta bu esnada bir yangın gibi memleketi harabeye çeviren Balkan Harbi'nin çıkması, sonra da Fikret'in babasının vefatı bile onu çok etkilememiştir.

Bir süre sonra Fikret mektebi bitirir ve ardından da seferberlik ilan edilir. Fikret savaşa gider ve ihtiyat zabiti olur. Savaşa gittikten bir sene sonra da annesi ölür. Üç seneyi cepheden cepheye koşmakla, mahrumiyet içinde geçirir. Bir iki defa yaralanır. Kardeşi Şevket esir düşer.

Selma bir süre sonra mektup yazmayı keser. Selma, bu dönemde bir sürü erkekle görülen hafif meşrep bir kıza dönüşmüştür. Fikret, aldığı bir şarapnel parçasıyla yaralanır, hastaneye düşer. Bu esnada Selma harp zengini bir tüccarla evlenir.

Fikret, harp sonrası Mütareke Dönemi İstanbul'una, ablasının yanına gelir. Arkadaşı Feridun'u görmeye gider. Ondan Selma'ya dair bilgiler alır. Selma'nın ahlaken ne kadar düşüğünü öğrenir. İstanbul işgal altındadır. Dışarıda birçok ecnebi askerler vardır, sokaklar emniyetsizdir. Tam bir keşmekeş ve hüznün hâkimidir İstanbul'a. Fikret, geldiğinden beri ne iş yapacağını düşünmüş ama cevabını bulamamıştır. Ablası ona ne iş yapacağını sorar:

Ablamın bu suali, mustarip bir sükûnun boşluğunda asılı kaldı. Nasıl ki bunu belki yüz defa kendi kendime tekrar ettiğim halde, henüz ben de cevabını bulmuş değilim. Evet ne yapacağım? Yaşamak sefaletini, mukadder olan son nefese kadar sürüklemek için ne yapmalı? Feridun'un dediği gibi nihayet resim hocalığı değil mi? Sanatı hocalığın dar çerçevesi içine hapsetmek... Ezeli bir sanat aşkıyla girdiğim bu meslek kapısından şimdi hayata eli boş, midesi boş, serseri bir sanatkâr olarak çıkıyorum. Benim gibi rızkını fırçasından dilenen bir adam başka ne yapabilir?

- Bizimle beraber gel Fikret! Emin ol orada daha kolay bir vazife bulabilirsin.
- Mesela ne gibi bir vazife?
- Memuriyet falan...
- Kardeşim, bir ressam için ne gibi bir memuriyet olabilir?
- Peki burada ne yapacaksın?

Evet burada ne yapacağım? Şimdi bir cehennemden, bir zindandan farkı kalmayan bu şehirde benim için yapılacak ne var? (Levend, 2012, s. 43).

İstanbul'a bir gazi olarak dönen Fikret zor günler geçirir. En büyük derdi bir iş bulmaktır. İstanbul'da birçok makama başvurur ama hepsinden de eli boş döner. Savaştan dönen ihtiyat zabitlerinin himaye edileceğine dair verilen sözler tutulmamıştır. İsteddiği şey bir resim hocalığıdır. Fikret, sanatı hocalığın dar çerçevesi içine hapsetmek de istemez ama başka yapabileceği bir meslek yoktur. Bu amaçla Maarif'e gider. Müdür-üumuminin odasına girer. Sanayi-i Nefise'den mezun olduğunu, resim öğretmeni olmak istediğini söyler. Müdür ona boş yerin olmadığını,

bu iş için ara sıra uğramasını söyler. Fikret iş bulmak zorunda olduğunu, çaresizliğini anlatınca şube müdürü onu bir paşaya yönlendirir. Paşa ona görevini şöyle açıklar:

Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti'nde bir eser hazırlıyoruz. İstanbul'da ve Anadolu'da Türkler tarafından yapılmış ne kadar cami, mektep, medrese gibi mebanî ve sanat eserleri varsa cümlesini tespit ederek bu esere ilave edeceğiz. İstiyoruz ki Türklerin de medeniyet sahasında diğer milletlerden geri kalmadıklarını cihana ispat edelim. Yarın sabah buraya gelin, bu esere ait bazı işler tevdi edeceğim. (Levend, 2012, s. 51).

Fikret bu duruma çok sevinir. Hem liyakatinin takdir edildiğini hem de hocalığı bekleyene kadar bu için kendisini birkaç ay geçindireceğini düşünür. Bu iş onu umutlandırır. Yapacağı işi arkadaşı Feridun'a şöyle anlatır: “İhtimal bana eski Türk sanatına ait tablolar yaptıracaklar. En aşağı birkaç aylık iş. Bu müddet zarfında rahat rahat hocalığı bekleyebiliriz.” (Levend, 2012, s. 51). Fikret sevinmekte acele etmiştir. İşe giderken yolda yapacağı tabloların konusunu düşünmektedir. Ama görevi bambaşkadır: “Emiri Efendi'nin kütüphanesine gidersiniz. Orada eski vilayet salnameleri vardır. Mektep, cami, medrese gibi Türkler tarafından yapılan eserler hakkında kayıtlar mevcuttur. Her gün birkaç vilayetin cetvelini yaparak bana getirirsiniz.” (Levend, 2012, s. 54). Fikret tablo yapacağını düşünürken aldığı bu görev karşısında şaşırır. Verilen görev umduğu gibi çıkmamıştır. Kütüphaneye gelir, salnameleri getirirler. Paşanın istediği malumat birçoğunda hazır bir cetvel halinde mevcuttur. İş yalnız onun bir suretini çıkarmaktan ibarettir. O kadar basit bir iş için iki kişinin fazla olduğunu, küçük bir çocuğun bile bu işi yapabileceğini düşünür. Bu iş en fazla on gün sürecek bir iştir, ardından buna benzer başka bir görev vereceklerdir. Neticede birkaç lira verip savacaklardır. Fikret hayal kırıklığına uğrar ve daha o gün işi bırakır.

Mütareke Dönemi'nde askerden dönen herkes iş aramaktadır. İşsizlik hat safhadadır. Fikret'in ablası ve eniştesi İzmir'e taşınır. Fikret ayrı bir eve çıkmaya karar verir. Bir oda kiralar. Bu odada günleri sıkıntı içinde geçer:

Bugün de dün gibi, geçen bütün günler gibi boş bir sıkıntılı... Bir tek ümit, küçük bir teselli belki azap ve kasvetle yüklü olan bu hayat için bir şifa olabilecek. Ümit değil, gönülde bir heves zerresi bile yok... Ruhum, vahşi bir ıstırapla sıkılı. Gönül, her harekette bir eziyet, her işte bir eza buluyor. Okuyamıyorum, yazamıyorum, çalamıyorum. Fırçalarım, senelerden beri bana yabancı... Kemanım çoktan beri dilsiz. Bu kadar boş ve uzun bir fırsat içinde, bunlardan birini yapmak için zaman ve mekan bulamıyorum. Resme başlamak üzere iki defa fırçalarımı temizledim; fakat bir kere paleti elime alıp sehpanın başına oturmak

kısmet olmadı. Not defterim daima cebimde, benimle geziyor fakat henüz bir sahifesine bir kroki çizmiş değilim. (Levend, 2012, s. 63-64).

Fikret iş aramaya devam eder ama bulamaz. Eniştesinin hemşiresinin kocası olan Haydar Bey, Fikret'e iş için Maliye'ye müracaatı tavsiye eder. Orada sözünün geçtiğini, bir vazife bulunacağını söyler. Fikret buna da sıcak bakmaz: “Düşünmüyorlar ki, bu kadar senelik tahsilden sonra ben ressam olarak kalmaya ve bu meslekte ilerlemeye mecburum. Benim için mesai ancak sehpa önünde olabilir.” (Levend, 2012, s. 73). Fikret'in elinde kalan parası bitmek üzeredir. Artık yoklukla değil açlıkla mücadele eder ve çözüm olarak eserlerini satmaya karar verir. Eskiden kalan tablolarını alıp dükkân dükkân dolaşır ve sanata karşı rağbetsizliği görür. Bu bölümde yazarın bir toplum eleştirisi yaptığı gözlenmektedir:

Dünden beri açım. Cebimdeki son kâğıdı da son meteliğine kadar sarf ettikten sonra dün geceyi bir dilim ekmekle geçirdim. Ne bir dost, ne bir arkadaş... Kimse benim elemime aşına çıkmadı.

Dün Feridun'u uzun zaman aradım. Sadi'nin Makriköyü'ndeki evini ise henüz bilmiyordum. Eskiden kalan bir iki tabloyu koltuğuma sıkıştırıp dükkân dükkân dolaşım. Her uğradığım yerde, bana parasızlıktan, sanata karşı memleketteki rağbetsizlikten, daha birçok şeylerden, uzun uzadıya bahsettiler. Hepsini asabi bir sükûnetle dinledim ve hiçbirine cevap vermedim. Son uğradığım yerde “Bırak camekana koyalım, müşteri çıkarsa satarız.” dediler. “Pekala” deyip, bıraktım.

Sonra İstanbul'a inip Maarif'e uğradım. Çok hayırhâh insanlar! Bana iş yerine uzun uzun nasihat verdiler. Terbiyeli bir mektep talebesi gibi onları da dinledim. (Levend, 2012, s. 74).

Fikret arada Maarif'e uğrasa da eli boş döner. İş bulmak mümkün değildir. Fikret, parasızlıktan baba yadigarı altın saatin kordonunu satar. Arkadaşı Sadi, eldekileri satmakla bir yere varılamayacağını, bir iş bulmasını söyler. Kendisinin hükümet kapısında iş aradığını anlatır. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

— Böyle miskin miskin dolaşmakla olmaz ki... İş, aramakla bulunur. İnsana hazırlayıp da buyurun, demezler.

— Pekala, sen arıyorsun, şimdiye kadar ne buldun bakalım?

— Ben boş durmuyorum ki, çalışıyorum. Bugün olmazsa yarın, elbette iş bulacağız. Bu zamanda ferdi teşebbüsler para etmez. Müşterek bir mesai lazım. Şimdi cemiyetten geliyorum. Yarın hükümetle temas edip resmen müracaat edeceğiz.

— Canım, hükümet kapısında bir ressam için ne iş bulunur? Benim istediğim nihayet bir resim hocalığı. Rahatça çalışabilmek ve küçük bir atölye tesis edebilmek için şimdilik bu kadarı kâfi. Ona da teşebbüs ettik, her gün uğrayıp takip ediyoruz.

Sadi, meram anlatamayacağına emin bir adam tavrıyla başını sallayarak sustu. Biraz sonra yine söylenmeye başladı:

— Peki hani sen artık çalışmaya karar vermiştin. Harpte aldığım birçok krokiler var, diyordun. Her gün akşama kadar odanda çalışıp sergiye hazırlanacaktın?

Bu defa da ben sustum. (Levend, 2012, s. 78).

Sadi onun Beyoğlu'nda çalışamayacağını, ona asude ve sessiz bir yer gerektiğini söyler. Böylece Fikret, Makriköyü'ne taşınmaya karar verir. Küçük bir oda kiralar. Küçük bir mangalla ısınabilen minimini bir odada eşya namına bir karyola ile üstünde çatlak bir ayna bulunan konsol, bir minder, bir masa ve tek sandalyeden başka bir şey yoktur. Resim sehpasını odanın bir köşesine yerleştirir. Duvar da çivili duran birçok mânâsız resimlerle kartpostalları kaldırtır, yerine birkaç resim asar. Oda o kadar küçüktür ki adım atacak yer kalmaz. Fikret bu odada bir derviş gibi münzevi bir hayat yaşamaya başlar.

Fikret bu odada inzivaya çekilir ama işsizliği ve parasızlığı devam etmektedir. “İş yok; bir vazife dilenmek için müracaat edilecek müessese yok. Fırçasından başka bir marifeti olmayan bir derbeder için kim bir lokma ekmeği haklı görecektir? İşsiz ve maksatsız sokakları dolaşmaktan da bıktım. Sonra para...” (Levend, 2012, s. 88). Bunu hatırlayınca ürperir. Elinde kalan saatle yüzükten birini bu hafta feda etmek lazım geleceğini düşünür. Bir sanatkâr olarak kendini değersiz hisseder.

Bir gün Fikret, akrabalarının kızı Behice ile yolda karşılaşır. Beraber Cihangir'deki eve doğru giderler. Yolda Behice ağustosta bir resim sergisi açıldığını, bu sergiye hazırlanıp hazırlanmadığını sorunca Fikret, içindeki sanat aşkının öldüğünü söyler:

— Ağustosta resim sergisi açılıyormuş, tabii siz de hazırlanıyorsunuz, değil mi?

— Hiç düşünmedim bile.

— Demek çalışmıyorsunuz? Halbuki rahatça çalışabilmek için bizden ayrılmıştınız.

Yine sitem başlamıştı. Doğrudan doğruya cevap verdim:

— Ağustos henüz altı ay var, dedim. Altı ay, bir ömür kadar uzun. Bense yarından emin değilim.

— Çok bedbinsiniz.

— Zaman öyle yapıyor.

— Fakat bu sanatınız için bir tehlike değil mi? Gerçi teessür sanat için geniş bir ilham membaıdır, derler ama!

— Sanat mı? Artık ondan nefret ediyorum.

— Sahi mi söylüyorsunuz? Oh, ne fena ne fena! Sanattan nefret eden bir sanatkâr ölmüş demektir.

— Çok doğru söylediniz, Behice Hanım. Ben şimdi bir ölüden başka bir şey değilim. Her şeye karşı hassasiyetini kaybetmiş bir ceset, bir naaş. (Levend, 2012, s. 101-102).

Fikret, tren istasyonunda kaçırdığı trene bakarken trende Selma'yı görür. Bu tesadüf onu çok etkiler. Uzun zaman bu tesirden kurtulamaz. Fikret, hâlâ Selma'ya âşıktır. Bu aşkın tesiriyle onun resmini yapmak ister:

Kaç günden beri onun resmini yapmak için kendimde kuvvetli bir arzu hissediyorum. Gözlerimin önünde öyle vazih ve pürüzsüz bir hayal var ki, modele hacet kalmadan tereddütsüz ve tashihsiz hemen çizivereceğimden eminim.

Fakat bir günah işleyecekmişim gibi bir türlü şövalenin önüne oturup başlamak cesaretini kendimde bulamıyorum. (Levend, 2012, s. 109).

Bir gün arkadaşları Sadi ve Feridun'la birlikte yine Maarif'e uğrarlar. Müdürü umuminin değiştiğini öğrenirler. Bu sırada hocalarından birine rast gelir ve ona resim hocalığı istediği için burada olduğunu söyleyince hocası 'Gel seni şube müdürüne tanıtayım.' diyerek onu mekteplerinin yetiştirdiği güzide bir sanatkâr olarak şube müdürüne tanıtır:

Birlikte içeriye girdik. Beni şube müdürüne takdim ederek:

— Azizim, dedi, Fikret benim talebemdir. Mektebimizin yetiştirdiği çok güzide bir sanatkârdır. Herhalde kendisini unutmamalısınız.

Muhatabımız insanı hayrette bırakan mebzul bir iltifatla:

— Unutmak kabil mi efendim, dedi, Fikret Bey, bizim sahife-i kalbimizde yazılıdır. Nasıl unuturuz? Daha iyisini mi bulacağız? Ara sıra teşrif buyursunlar, herhalde tayin edeceğiz.

Bir hafta evvel yüzüme bile bakmayan şu adamın bu ölçsüz riyakarlığından nihayetsiz bir nefret duydum. Dışarıya çıktıktan sonra hocam söyleniyordu:

— Merak etme Fikret, şube müdürü iyi bir zattır. O yapar, sen ara sıra uğrayıver.

Bu hayırhâh adamın saffetini rencide etmemek için düşündüklerimi söylemedim ve teşekkür ederek yanından ayrıldım. (Levend, 2012, s. 110-111).

Feridun müdür-ü umumiye görmekte ısrar eder. Fikret müdüre durumunu anlatarak resim hocalığı istediğini söyler. 'Bugün sanatımdan başka istinat edecek hiçbir şeyim yok.' diyerek aczini bildirir. İki aydır takip ettiğini ama bir cevap alamadığını söyleyince müdür hiddetle her müracaat edeni tayin edemeyeceklerini söyler. Fikret'e bir istida vermesini ve takip etmesini, üst tarafının kendilerine ait olduğunu belirtir. Müdürün küstah tavırları Fikret'i çileden çıkarır. Sabredemeyerek yüksek sesle konuşur, kapıyı çeker ve çıkar. Bu konuşmalar esere şöyle yansır:

Artık sabredemedim. Biraz yüksek sesle mukabele ettim:

— O halde ihtiyat zabitlerinin terfihi hakkındaki hükümetin kararı bir laftan İbarettir. Bizi aldatmak için yapılmış bir tuzak. Biz ki canımızı esirgemeyerek beş senedir ateş karşısında bu memleket için çalıştık.

O hiç vaziyetini bozmayarak cevap verdi:

— Bunları çok işittik.

O zaman kendimi zapt edemeyerek:

— Beyefendi, diye bağırdım. Siz yalnız işittiniz, biz ise bunu bizzat yaptık.

— Bana ne, benim için yapmadınız ya! (Levend, 2012, s. 111-112).

Fikret bu sözleri duyunca başından vurulmuş bir adam gibi sendeler. Duyduğu sözler karşısında hayrete düşer. Çünkü askerlik Fikret'in bu dünyada yegâne kıymet vererek yaptığı hizmettir. Bu hizmetten dolayı alaya alınması ve aşağılanması onu çok üzer. En ağır sözleri söylemek istese de ani bir kararla vazgeçip kapıyı çeker ve çıkar.

O gün mutlak bir netice almak için müsteşarı görmeye, nazıra çıkmaya karar verir. Müsteşar, açıklamasının tamamını bile dinlemez. Birinci şubeye başvurmasını söyler. Artık yapılacak son iş nazırı görmektir. Son bir umutla nazırın odasına girer ve nazıra iki aydır derdini kimseye anlatamadığını, istediği şeyin hakkı olan resim öğretmenliği olduğunu, iş ararken çektiği sıkıntıları anlatır. Nazır, müsteşar beyi odasına çağırır. Ona “Efendi bir şeyler söylüyor, dedi. Şunu dinleyiverin.” (Levend, 2012, s. 114). diyerek başından savar. Bunun üzerine müsteşar odadan çıkar, Fikret de onu takip eder. Müsteşar odasına girer ve kapıcıya odaya kimseyi almamasını emreder. Bunun üzerine Fikret, artık umudunu keser ve öğretmenlik beklemekten vazgeçer. Hayata tutunmak için yapabileceği tek şey kalmıştır: resim yapmak. Fikret, Selma'nın resmini yapmaya karar verir:

Onu yarattım; bir halik gurur ve ihtirasıyla onu muşamba üstünde yoktan var ettim. Parmaklarımın arasında, aciz ve münkad bir köle gibi işleyen fırçayla, renkten ve çizgiden meydana gelen bu mahluka can vermeye çalıştım. Şimdi, Adem'in kaburgasından yaratılan Havva gibi, henüz natamam ve kusurlu haliyle karşımda duran şekle, kendi yarattığım şu mahluka istihfaf ve istihkarla bakıyorum.

Demin, nasıl bir heyecan ve ihtirasla şövalenin önünde çalışıyordum. Bir iki füzen darbesi, birkaç çizgi... Ve sonra kâğıt üstünde beliren şekilsiz bir gölge! Onu, hiçbir tashih yapmadan, hiçbir tereddüt hissetmeden, sanki gözlerim kapalı, hayalimdeki modelden istiane ederek bitirdim ve hiç fasıla vermeden hemen tuvale çektim ve başladım. Oh! Yarabbi, ne süratle çalışıyordum.

Sanki, parmaklarımda gizli ve sihirli bir kuvvet vardı. Renkler, paletin üzerinde kendi kendine hasıl oluyor; fırça, muşamba üstünde mihaniki bir süratle işliyordu ve ben, ruhumdan taşan yaratıcı bir aşkla, bir Sani kudretiyle karşımda beliren bu

 ehreye hayat vermeye u raşıyordum. Taslak bitti... Kendimi mindere attım. (Levend, 2012, s. 115).

Sanatından giderek uzaklaşan Fikret, sanatının ilhamı olan Selma'nın hayatına girmesiyle tekrar resim yapmaya başlar. Fikret'in Sema'nın resmini yapması için modele gerek yoktur. O zaten gözlerinin önünde tüm ayrıntılarıyla bulunmaktadır:

Güzel Sanatlar Akademisinde okurken Fikret'e bir sanatkâr olarak ilham veren şey çocukluk aşkı Selma'nın varlığıdır. Uzun savaş yılları boyunca cephede sanatından uzak kalan Fikret dönünce de herhangi bir eser verecek gücü ve şevki kendinde bulamaz. Onu yeniden eser vermeye şevklendiren yine aynı kuvvettir. Selma'nın kendisini terk etmesi, al fte bir kadın olması, tüm yaşananlar Fikret'e onu unutturamamıştır. Selma'nın  ıkagelmesiyle yeniden başlayan ilişki Fikret'in sanatk rlığını da tekrar canlandırır. Yeniden yaşadıkları aşkın şevkiyle Selma'nın resmini yapar. Hiç ara vermeden bu resmi tamamlamak için çalışır ve bitirir. (Kalo ulları, 2020, s. 255)

Fikret bir gün odasında uzanırken evin hizmetine bakan Mari gelir ve bir hanımın onu ziyarete geldiğini söyler. Gelen Selma'dır. Fikret çok şaşırır, buz kesilir. G r şt kleri zaman Selma ona sürekli pişmanlığından bahseder. Bu duruma istemeyerek sürüklendiğini ağlayarak anlatır. Fikret'i hâlâ sevdiğini söyleyerek gider. Sonraki görüşmelerinde Fikret ve Selma birlikte olurlar. Bu olaydan sonra artık Selma, ara ara Fikret'in odasına gelerek onu ziyaret eder.

Fikret bir gün Sirkeci'de Adnan'la karşılaşır ve Necmiye'nin hasta olduğunu öğrenir. Bunun  zerine Cihangir'deki kona a, hasta ziyaretine gider. Bu gidişinde Behice, Fikret'e ona olan ilgisinden bahseder ve iki genç yakınlaşmaya başlar. Behice Fikret'ten resmini yapmasını ister. Bu resim meselesi iki gencin daha da yakınlaşmasına vesile olur:

Yukarıya, hastanın yanına çıktık. Küçük uyanmıştı. Annesi ilaç veriyordu. Ben oturdum, o tekrar dışarıya çıktı ve biraz sonra elinde birkaç alb mle avdet etti.

Birçok artistik kartlar. Muhtelif mevzulara ait resimler. Bana birer birer gösteriyor. Benden bunların asıllarına, ressamlarına ait izahat istiyor. Soruyor, cevap veriyorum. Mebzul bir ifade ile hiç sıkmadan konuşuyor. Ve neler anlatmıyor? Arkadaşlarından, sinemalardan, romanlardan...

Bir aralık rica eder gibi sordu:

— Benim resmimi yapmak istemez misiniz?

Tehal kle cevap verdim:

— Memnuniyetle.

— Ne zaman?

— Ne zaman isterseniz. Takımları getireyim; derhal başlarız. (Levend, 2012, s. 132-133).

Böylece Fikret, iki kadın arasında kalmış olur. Ne yapacağını düşünür, olayları akışa bırakmaya karar verir. Behice'nin resmini yapabilmek için resim kâğıdı, füzeti ve bir şase alır. Akşama tekrar konağa geçerek resme yarın başlayacağını söyler. Fikret resmi yağlıboya ile yapacaktır. Önce füzetiyle çizip, sonra tuvale çekip, boya ile çalışacaktır. Ertesi gün kahvaltıdan sonra salona geçerek köşede pencerenin yanında ona iyi bir poz verir ve resme başlar. Ama Behice ikide bir kalkıp yanına gelip resme bakıp vaziyetini bozmaktadır. Nihayet: "Yooook, dedim, böyle olmaz, mütemadiyen vaziyetinizi tashih etmekle uğraşırsam bu iş yürümez. Siz hiç kıymıdamayacaksınız." (Levend, 2012, s. 136). Bunun üzerine Behice artık kalkmaz. Yarım saat kadar çalışıp deseni bitirir. Gitmek üzere hazırlanır. "Diğer bir gün geldiğimde boyaları da getireyim de devam ederiz" diyerek çıkmak ister. Pazartesi ve Perşembe gelmek üzere ayrılırlar. Artık Behice, Fikret'i sürekli alıkoymakta, sürekli yanında istemektedir:

Köye dönebilmek için Behice'yi kandırınca kadar neler çektim. Kızcağız, elimde boya takımıyla erkenden eve geldiğimi görünce ne kadar sevinmişti. Bir taraftan çay hazırlıyor, diğer taraftan sehpa ile resmi salona taşıyarak, boya kutusunu karıştırarak mütemadiyen yanımda dolaşıyor; bana nasıl ikram edeceğini, beni memnun etmek için ne yapacağını bilemiyordu. Bir saatten fazla resimle meşgul oldum. Ben şövalenin önünde çalışırken, o hem vaziyetini bozmadaya gayret ediyor, hem de dün kendisini ziyaret eden arkadaşının garip bir macerasını bana anlatıyordu.

Lakin akşama doğru, avdet etmek istediğimi söyleyince birden neşesi öyle kırıldı ve öyle üzüldü ki, ben muazzep olmaya ve bu hareketimden dolayı sıkılmaya başladım. (Levend, 2012, s. 137).

Fikret hâlâ iş bulamamıştır. Ablasından ve arkadaşları Sadi ile Feridun'dan borç para alarak yaşamaya devam eder. İki ilişkisi de devam etmektedir. Fikret, iki aşk arasında kararsız kalır. Şefkate ve nevazişe muhtaç olduğu zamanlar Selma'nın yanına gider. Selma'nın hırçın işveleriyle yorulup sarsılan asabı Behice'nin müşfik ihtimamıyla sükûnet bulmaktadır. Behice'nin resmini yaparken ilginç bir şey fark eder: "Resmi henüz bitmedi. Garip şey! Yüzündeki ifade o kadar çabuk değişiyor ve o kadar başka mânâlar alıyor ki, fırçam her defasında dokunacak ve tashih edecek yer buluyor." (Levend, 2012, s. 140). Bu bölümde dikkat edilmesi gereken unsur, Behice'nin resmini Selma'nın resmi kadar çabuk bitirememesidir. Çünkü Behice'nin yüzündeki ifade Fikret'e göre, o kadar çabuk değişmekte ve başka mânâlar almaktadır ki her defasında fırçasıyla tashih edecek bir yer bulur. Yazar böylece Fikret'in iki kadına olan duygularını kıyaslar:

Bu resim yapma meselesi Fikret'in Selma ve Behice'ye karşı duygularını da gösteren bir durumdur. Selma'ya karşı taşkın duyguları hâlâ vardır ve bu duyguların tesiriyle resmi çok çabuk bitirir. Selma'ya olan aşkında bir tereddüt yoktur, tüm olanlara rağmen onu çok sevmektedir. Üstelik Selma'nın resmini modelsiz yapar. Çünkü gözlerinin önünde Selma'nın öyle açık ve pürüzsüz bir hayali vardır ki modele hacet kalmaz. Behice'ye karşı ise tereddütleri vardır. Nitekim romanın sonunda tereddütleri haklı çıkacaktır. Behice'nin sandığı kadar saf ve masum bir genç kız olmadığını öğrenecektir. (Kaloğulları, 2020, s. 256).

Fikret, pazartesi ve perşembeleri Behice'ye salı gecelerini de Selma'ya ayırır. Salı gecesinin ertesi günü Selma annesine giderek geceyi orada geçirmektedir. Ertesi sabah dönerken bir iki saat yine Fikret'e uğradıktan sonra ancak haftaya gelmek üzere Makriköy'den ayrılmaktadır. Bu ayrılık Fikret'in çok canını yakar:

İşte bu dakika... Yalnız bu an... Bu ayrılış anı, Behice'den ayrıldığım zamanlara benzemiyor. Bunda yakıcı bir azabın üzüntüsü var. Kalbim bir acıyla doluyor. Fakat niçin? Onu bilmiyorum ve asla bilemeyeceğim. Bu ikinci ziyaret esnasında onun resmiyle meşgul oluyorum. Vaktiyle başladığım fakat sonra bir köşeye atıp bıraktığım resmi, bu defa asıl modelinden tamamlamaya çalışıyorum. Bakalım hangisi evvel bitecek? Ve hangisinde daha fazla muvaffak olacağım? Bunun portresinde de daima Behice'ninki gibi ilişecek bir taraf buluyorum. Ve böylece her ikisi de uzayıp gidiyor ve her iki çehreyi de ebedileştirmek cehdiyle uğraşıp duruyorum. (Levend, 2012, s. 145).

Fikret, iki aşk arasında kararsız kalır. Ve onun kararsızlığı esere şöyle yansır: “Fakat asıl benim hikâyem hangisi? Bu mu, öteki mi? Bana öyle geliyor ki, ikisi de... Birinin noksan bıraktığını öteki tamamlıyor. Bunun harap ettiğini o tamir ediyor. Ve ben her ikisi ortasında sessiz ve şikayetsiz, akıbeti bekliyorum.” (Levend, 2012, s. 146). Beklenen akıbet gecikmez. Her salı olduğu gibi bir salı gecesini Selma Fikret'te kalır. Ertesi gün Fikret erken kalkar ve Cihangir'e doğru yola çıkar. Selma, evde kalmıştır. Annesine gideceği için erkenden gitmek istememiştir. Fikret, Behice ile odasına geldiğinde Selma'nın hâlâ gitmemiş olduğunu görür. Fikret donakalır. Behice'yi bir akrabasının kızı, Selma'yı da küçüklük arkadaşı olarak birbirlerine tanıtır. Ama herkes her şeyin farkına varmıştır.

Selma odayı şiddetle terk eder, Fikret peşinden gider. Selma'nın ağlamalarını yalanlarla teskine çalışır. Ama fayda vermez. Fikret bunun üzerine Selma'ya annesine gitmesini söyler. Kovulduğunu düşünen Selma hırçınlaşır. Hırçınlaşınca Fikret sinirlenir, Selma'yla ilişkisini bitirir ve Behice'nin yanına gider. Behice her şeyi anlamıştır ama sorun çıkarmaz. Her şeyi kabullenir ve sadece konunun kapatılmasını ister. Fikret'i suçlamaz, Fikret'i terk etmez. Behice ve Fikret evden çıkarlar. Sonraki görüşmelerinde Fikret yeminlerle Behice'yi sevdiğine ikna eder.

Fikret Behice ile görüşmeye devam eder. Behice'nin kendisine geldiği bir gün Fikret ona bazı tasavvurlarından bahseder: “Uzak bir diyara gitmek istiyorum, dedim. Mesela Almanya’ya... Orada büyük bir üstadın yanında senelerce çalışmak ve sonra dönmek. Bu çok iyi bir şey olacak.” (Levend, 2012, s. 167). Yazar bu bölümde kahramanın resim sanatını icra etmek için Almanya ya da başka bir uzak ülkeye gitmek istemesinin sebebini bir ressamın kurtuluş çaresi olarak bunu görmesine bağlar:

İşsizlik ve parasızlık içinde kıvrılırken, Behice ile Selma arasında tereddüt içindeyken geleceğe dair tasavvuru uzak bir diyara, mesela Almanya’ya gidip orada büyük bir üstadın yanında senelerce çalıştıktan sonra dönmektir. Fikret’in bir sanatkâr olarak kurtuluşu yurt dışında bulması, bir gün dönmek istese bile sanatkâr olarak doğduğu topraklarda vatanında hak ettiği değeri görememekten şikâyetçi olması dikkate değerdir. (Kaloğulları, 2020, s. 254).

Behice Fikret’le görüşmeye devam eder. Ancak Behice evlenmek istemektedir. Fikret bu fikre sıcak bakmaz çünkü hâlâ Selma’yı özlemektedir. Dışarda meyhanede içtikten sonra Sultanahmet parkında uyuduğu bir gece rahatsızlanır. Havası bezir ve boya kokusuyla ağırlaşan, resim levhalarıyla dolu odası ona çok cazip görünür ve hemen soyunup yatağa girer. Ancak hastalanmıştır. Hastalanınca onunla Behice ve annesi ilgilenir. Bunun üzerine Fikret Behice’ye evlenme teklif eder. Hastalığı esnasında Selma her gün gelip onu gizlice sormuştur. Behice’yle evleneceğini öğrenmiştir ve sürekli ağlamaktadır. Ve Fikret ile Behice nişanlanır. Nişanda Behice piyano çalar, Fikret keman çalar, Behice’nin bir arkadaşı da şarkı söyler. Nişanda Fikret bugünün bir hatırası olarak herkesin resmini yapmaya karar verir:

Bir aralık hatırıma gelen bir fikirle yukarıya çıktım, odamdan resim albümünü alarak salona döndüm. Hepsi, “Bu ne olacak?” diye etrafıma toplandı.

—Durunuz, dedim, şimdi hepinizin resmini yapacağım. Bugünün bir hatırası olarak kalsın.

Bu pek eğlenceli oldu. Hepsini ayrı ayrı oturttum. Başka başka pozlar verdim. Bütün genç kızların çehrelerini çizdim, bitirdim. Sıra Adnan’la Sadi’ye ve Feridun’a geldi. Bunların çehrelerini de karikatürize ederek çizdim. Onlar kızdılar, hanımlar da gülüp eğlendiler. Nihayet akşam oldu. (Levend, 2012, s. 203).

Selma, Fikret’i ziyarete gelir. Fikret, başını dizlerine koyarak uzun uzun, hıçkra hıçkra ağlar. Selma’ya ondan başkasıyla mutlu olamayacağını, beraber uzaklara kaçmalarını teklif eder. Selma da ağlamaktadır. Ancak artık onun nişanlı olduğunu, bunu yapamayacaklarını söyler, veda edip gider.

Bir gün Fikret ve Behice birlikte Fikret'in Makriköyü'ndeki odasına gelir. Behice odada birbiri üstüne yığılı duran resimlerin yanına gider, resimleri birer birer karıştırır ve sonra Selma'nın resmini görür. Bu durum Behice'nin kıskanmasına sebep olur. Bunun üzerine Behice ile Fikret biraz tartışır:

— Bu eser çok mu kıymetli Fikret?

Ben anlamamazlığa gelerek cevap verdim:

— Hiçbir eserime şimdiye kadar kıymet vermiş değilim ki.

— Hâlâ muhafaza ediyorsun da.

Yeni farkına varmış gibi:

— Ha, dedim, onun için mi soruyordun? İstersen parçalayabilirsin.

Omuzlarını kaldırarak:

— Ben mi, diye cevap verdi. Ne sıfatla? Sen ehemmiyet verip sakladıktan sonra...

Ben, kayıtsız görünmekte devam ederek:

— O halde ben parçalayayım, dedim. (Levend, 2012, s. 211-212).

Fikret, sükûnetle kalkıp resmi olduğu yerden alır ve o resmi kendi elleriyle parçalar. Fikret'in sanatına ilham veren kadın olan Selma'nın resmini parçalamak ona çok acı verir. Behice ve Selma arasında yaşadığı gelgitlerin, işsizliğin, yurt acısının yıprattığı sınırlarının de etkisiyle bu resmi Behice'nin gözleri önünde paramparça eder. Bu bölümde bir sanatçının eseriyle olan ilişkisine şöyle değinilir:

Şimdi resim elimdeydi. Bir dakika sonra parça parça olacaktı. Bunu ben yapacaktım. Vaziyet beni bu harekete icbar etmişti. Talihin bana bundan daha feci ve daha hazin ne cezası olabilirdi? Bir lahza düşündüm; bütün bir mazi bir saniyede şimşek süratiyle zihnimden geçti. Hayalimde bir âlem yuvarlanır gibi oldu. Fakat derhal kendimi topladım. Avuçlarımın içindeki çerçeveyi parmaklarımla sıktım, gerilen kollarımı kaldırdım ve bütün kuvvetimle dizimin üstüne indirdim. Tahta, acı bir feryatla çatırdayarak parçalandı ve muşamba, buruşmuş bir paçavra gibi, kırılan tahta parçalarıyla beraber sarktı. Sonra onu vahşi bir savletle iki ucundan yakalayıp zorladım; büktüm. Fakat yırtılmadı. O zaman, masanın üzerinde açık duran çakıyı bir hamlede kaptım, rastgele bir tarafına soktum ve olanca hızıyla aşağı kadar çektim. Bu defa muşamba, tiz ve keskin bir çığlık kopararak ikiye ayrıldı.

Çakıyı masanın üstüne attım ve sonra ellerimin arasında perişan bir naaş haline gelen bu levhayı buruşturdum, kaldırıp köşeye fırlattım. O, sessiz ve hareketsiz, olduğu yerden bakıyordu. Acı bir istihza ile başımı çevirerek:

— İşte, dedim, istediğin oldu. Onu kendi ellerimle parçaladım. (Levend, 2012, s. 212).

Behice, onun bunu yaparken ne kadar mustarip olduğunu fark etmiştir ama Fikret bunu kabul etmez. Bu olaylardan sonra İzmir'e düşman askeri girer. Fikret,

ablasından iyi olduklarına dair haber alır. Fikret ne yapacağını düşünür. Nikahtan sonra İzmir'e gitmeye karar verir. Ama Fikret bunları düşünürken Behice'nin çekmecesinde fotoğraflar, kartlar ve birtakım mektuplar yakalar. Mektupları okur. Bu mektuplar, muhtelif kimselere ait mektuplardır. Fikret, bu mektuplarda ilanı aşklar, mahrem buluşmalar, sadakat yeminleri, ayrılıkla biten muşakalar, bazı münasebetleri, hatta bazen her iki münasebet birden, uzun ve karışık maceralar görür. Bunun üzerine Fikret süratle dışarı fırlar. İzmir'e gitmeye karar verir. Bavulunu almak için köye gittiği zaman Mari ona iki mektup verir. Biri Behice'den gelmiştir ve kendisini dinlemesini istemektedir. Diğer mektup Selma'dan gelmiştir. Selma mektubunda onu hâlâ sevdiğini, beraber kaçmaları gerektiğini söyler. Fikret, içinden şöyle cevap verir: "Çok geç..."

Agah Sırrı Levend'in Acılar (1928) romanının sanatkâr kahramanı, romanın ana kahramanı olan Fikret'tir. Yazar bu romanda profesyonel olarak resimle ilgilenen, resim eğitimi almış bir gence yer verir. Fikret, I. Dünya Savaşı'nda çeşitli cephelerde savaşmış, mütarekeden sonra gazi olarak işgal altındaki İstanbul'a dönmüştür. Fikret İstanbul'da kendini sanatından başka dayanağı olmayan derbeder bir sanatkâr, rızkını fırçasıyla dilenen bir adam olarak görür.

Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebebi ana karakterin ressam olması, ressamların yaşadığı zorluklara değinmek istemesi, toplumda resim sanatına verilen değeri ele almak istemesidir. Fikret'in arkadaş çevresi dönemin sanat adamlarının düştüğü durumu gözler önüne serer:

Arkadaşı Sadi bir gün kendisini akademi dediği bir yere götürür. Sadi'nin akademi dediği yer bir kahvehanedir. Sadi bu kahvehanedeki gençlerin yarının birer dâhisi, sanatkârı ya da filozofu olduğunu söyler. Ama kahvedeki müstakbel sanatkârların yaptığı şey ya karşılıklı tavla atmak ya da iskambil oynamaktır. Kimisi de etrafına topladığı kalabalığa Fuzuli'den gazeller okuyup şerh etmektedir. Bir kısmı edebî yahut felsefî bir konuda münakaşa etmekte, zaman zaman tartışmanın hararetiyle bağırmaktadır. Memleketin eser vermesi gereken zümresi bu haldedir.

Fikret'in çevresindeki ilginç kişilerden biri de sık sık gittiği salaş meyhanenin müdavimi Ziver Bey adında belalı bir zattır. Her akşam meyhaneye gelir, içer ve para ödemez. Mürettep bir divanı bile olan bu şair zat, meyhanede yakaladığı kişilere mutlaka kasidelerinden ya da hicviyelerinden bir örnek dinletmeden bırakmaz. Fikret'le de ahabap olur Ziver Bey. Her rast geldiklerinde cebinden yeni bir gazel çıkarıp okur, Fikret ve Sadi de bu belalı şairi takdir etmek zorunda kalır. (Kaloğulları, 2020, s. 255).

Fikret ressamlık dışında başka bir sanat dalıyla da ilgilidir. Fikret, ailenin toplandığı sohbet meclislerinde keman çalar. Behice de piyano çalmaktadır. Behice ile Fikret'i bir araya getiren unsurlardan biri Fikret'in Behice'nin resmini yapması ve onun model olarak evine gidip gelmesidir. Bir diğer unsur da Behice piyano çalarken Fikret'in keman çalmasıdır. Böylece yazar karakterleri bir araya getirirken, yakınlaştırmak sanatın birleştirici gücünden yararlanır.

Agah Sırrı Levend bu romanda resim unsuruna çok geniş bir yer verir. Eserde resim unsuru geniş yer alsada ressam karakterin sanat görüşüne yer verilmez. Yazar Fikret karakteriyle ressamların bu ülkede tutunamamalarından, ülkede resim sanatına rağbetsizlikten ve ressamların kurtuluşu yurt dışında aradıklarından bahseder. Böylece yazar eserinde toplumsal bir eleştiriye yer verir.

Cumhuriyet döneminde yazılan romanlar genel olarak incelendiğinde Cumhuriyet'le birlikte eserlerde resim ve heykel unsurunun daha geniş işlendiği söylenebilir. Bunda Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan süreç çok etkilidir. Çünkü Cumhuriyet'le başlayan devrimler ve bu devrimlerin toplumdaki etkisi, yarattığı dönüşüm topluma idealist, hür fikirli, vatanperver aydınlar kazandırmıştır. Bu aydın zümrenin başında da sanatçılar gelir. Cumhuriyet'le birlikte toplumda sanata ve sanatçıya verilen önemin artması dönem içinde yazarların da sanata ilgilerinin artmasına ve bununla birlikte sanatçı tiplerinin de artmasına sebep olur. Buna bağlı olarak Cumhuriyet Dönemi Türk romanında resim unsuruna yer veren romanlarda resimle profesyonel olarak ilgilenen karakterlerin sayısının daha da arttığı gözlenmektedir. Bu durum Cumhuriyet'le beraber yapılan inkılapların sanatın toplumdaki yerini arttırmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Dönem içinde ülkede resim eğitimi yaygınlaşmış, bu sanatlar toplumda kabul görmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak Cumhuriyet'le birlikte artık romanlardaki ressam kahramanlar da eğitimlerini ülke içinde almışlardır.

Cumhuriyet Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebepleri, resim sanatının toplumda edindiği yeri işlemek, ressam kahramanların yaşadıkları zorluklara değinmek, leitmotiv olarak eserin kurgusunda işlemek, sembol olarak işlemek, yönlendirici ve yüceltici bir unsur olarak yer vermek sayılabilir. Dikkat edilirse bu dönemde yazılmış eserlerde de resim sanatı daha çok toplumsal gayeler ön plandadır. Bu durum, dönemin tarihî ve toplumsal gerçekliğiyle de örtüşmektedir. Ancak bu toplumsal gayelerde diğer dönemlerden farklı olarak toplumun resim ve heykel

sanatına bakışından çok, toplumun bu sanatlara rağbet etmeyişi ve ressamların maddî sıkıntıları üzerinde durulur.



5. TÜRK ROMANINDA RESİM VE HEYKEL SANATININ İŞLEVİ

Tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da edebî bir tür olan roman ile güzel sanatların bir kolu olan resim ve heykel sanatları arasında bir ilişki bulunur. Bu ilişki çeşitli şekillerde eserlere yansır. Türk edebiyatında yazarların romanlarında resim ve heykel unsuruna yer vermelerinin temel birkaç sebep, amaç ve işlev etrafında toplandığı görülür. Bu işlevlerin bazıları yazarın kendisiyle, bazıları yarattığı kahramanla, bazıları eserle, bazıları da toplumsal sebeplerle alakalıdır. Bu işlevlerden bazıları eserlerde geniş yer bulurken bazı işlevler romanın kurgusu gereği kısaca yer alır. Yazarlar romanlarında bu işlevlerden birini veya birkaçını bir arada işleyebilir. İşlevlerden bazıları geçişken bir yapı sergileyebilir, başka işlevlerle de bağlantı içinde ele alınabilir. Eserlerde yer alan işlevlerin bir kısmı her dönemde ele alınırken bazı işlevler eserlerin yazıldığı döneme göre de değişiklik gösterebilir. Bu işlevler şöyle sıralanabilir:

5.1. Kahramanla İlgili İşlevler

5.1.1. Ressam ve Heykeltıraş Kahramanlar

Türk edebiyatında yazarların resim ve heykel sanatlarından faydalanma amaçlarından biri de oluşturduğu karakterle ilgili bazı ayrıntılara yer vermek istemesidir. Bu amaçla yazar bazen ana karakteri bazen de yardımcı karakteri resim sanatıyla ilişkilendirir. Bu ilişki kahraman için bazen profesyonel düzeyde bir ressam olarak bazen de kahramanın ilgi, yetenek, zevk ve beğenilerine dikkat çekmek için bir sanatsever olarak kurgulanır.

İncelenen eserlerin bir kısmında işlev, yazarın kahraman olarak seçtiği karakterlerle alakalıdır. Bu romanlarda resim ve heykelle ilgilenen kahramanlar şöyledir:

Namık Kemal- *İntibah*- 1876: Mahpeyker

Ahmed Midhat Efendi-*Kafkas*- 1877: Katerina dö Branoviç, Kaplan Bey

Ahmed Midhat Efendi- *Bahtiyarlık*- 1885: Senai, Madam Ternier, Nusret

Ahmed Midhat Efendi- *Çingene*- 1887: Artin Elvanyan Efendi

Ahmed Midhat Efendi-*Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*- 1888: Demir Bey, Mustafa Kamerüddin, Polini, Podar, Mösyö Camillion. Ayrıca heykeltıraş Narto.

Ahmed Midhat Efendi-*Gürcü Kızı Yahud İntikam*- 1889: Siranuş

Ahmed Midhat Efendi- *Diplomalı Kız*- 1890- Matmazel Julie Depres

Ahmed Midhat Efendi- *Müşahadat*- 1891: Ali Osman Topuz

Ahmed Midhat Efendi-*Taaffüf*- 1895: Doktor Fratenberg, Daniş Bey.

Ahmed Midhat Efendi- *Acayib-i Alem*-1882: Suphi Bey

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*,1889: Celal Bey

Mustafa Reşid- *Ressam*- 1891: Ressam Julio

Nabizade Nazım- *Zehra*- 1896: Suphi

Fatma Aliye Hanım- *Muhadarat*- 1892: Fazıla, Şefik, Mukaddem

Fatma Aliye Hanım- *Refet*- 1896: Refet, Şahap, Şule

Fatma Aliye Hanım- *Enin*- 1910- Rıfat, Suat ve Nihat Bey

Halid Ziya Uşaklıgil- *Nemide*- 1889- Şevket Bey

Halid Ziya Uşaklıgil- *Bir Ölünün Defteri*- 1892: Osman Vecdi

Halid Ziya Uşaklıgil- *Mai ve Siyah*-1898: Ahmet Cemil, babası

Hüseyin Rahmi Gürpınar- *İffet*- 1896: İffet

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Cadı*, 1913: Heykeltıraş Nadir Bey

Emine Semiye- *Sefalet*- 1909: Mahir, Sabit

Ali Kemal- *Fetret*- 1911- Selma

Halide Edip Adivar- *Handan*- 1912: Handan

Halide Edip Adivar- *Son Eseri* -1913: Kamuran, Asım

Reşat Nuri Güntekin-*Çalığışu*-1922: Feride

Peyami Safa- *Şimşek*- 1923- Behire

Peyami Safa- *Mahşer* -1924: Ressam Nail

Peyami Safa- *Bir Akşamdı*- 1924: Kamil

Halide Nusret Zorlutuna, *Sisli Geceler*, 1925: Ressam Ömer Naim

Agah Sırrı Levend, *Acılar*, 1928: Ressam Fikret

Türk romanında resim ve heykel sanatının en önemli işlevlerinden biri, kurguya dayalı karakterlerin ressam olmasıdır. Bu bölümde roman kahramanı olarak ressamlar işlenecektir. Ressam, Türk edebiyatında olaya dayalı metin türleri içinde yeni bir tip olarak okuyucu karşısındadır. Çünkü Türk toplumu içinde ressamlar toplumun henüz alışkın olmadığı, uzak durduğu bir sanatın temsilcisidirler.

Türk romanında resim ve heykel teması birçok romanda ele alınmıştır. Ancak bu eserlerden sadece bazılarında kahramanlar resimle profesyonel olarak ilgilenir. İncelenen romanlardaki ressam olan kahramanlar şöyledir: Artin Elvanyan Efendi (*Çingene*), Mustafa Kamerüddin (*Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar*), Celal Bey (*Sergüzeşt*), Julio (*Ressam*), Selma (*Fetret*), Kamuran (*Son Eseri*), Nail (*Mahşer*), Ömer Naim (*Sisli Geceler*), Fikret (*Acılar*).

Bu kahramanlardan Mustafa Kamerüddin, Celal Bey, Julio, Kâmuran ve Fikret karakterleri romanın aslî kahramanlarındandır. Diğerleri ise yardımcı kahraman olarak eserde yer alırlar. Ayrıca bu kahramanlardan sadece Selma ve Kamuran karakterleri kadındır. Bu durum toplumdaki kadın ressam sayısının azlığının bir yansıması olduğu söylenebilir.

İncelenen romanlardan heykelle profesyonel olarak ilgilenen, heykeltıraş olan kahramanlar, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanının kahramanı Narto ve heykel eğitimini Paris'te almış olan *Cadı* romanının kahramanı Nadir Bey'dir. İncelenen romanlarda heykel sanatına yer veren romanlar da yine *Cadı*, *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası*, *Taaffüf*, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Acayib-i Alem* ve *Bir Akşamdı* adlı romanlardır. Bu romanlardan *Acayib-i Alem*'in ve *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*'ın konusu zaten yurt dışında geçmektedir. Heykeli ele alan romanların az olması ve bu unsurun çok kısa yer alması incelenen dönemlerde heykel sanatından uzak durulmasının en belirgin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal olaylar genellikle sanatçıların sanatlarını etkiler. Türk resim sanatını etkileyen en önemli unsurlardan biri de Tanzimat'ın ilanıdır. Türk toplumunda Tanzimat'tan önce resim, uzak durulan bir sanat olmuştur. Heykel sanatına ilgi resim kadar da olmamıştır. Toplumun bu sanatlarla tanışması, Tanzimat'tan sonra

Batılılaşmayla mümkün olmuştur. Bu sebeple Tanzimat Dönemi'nde yazılan eserlerde bu sanata ilgi duyan tipler, resimle veya heykelle ilgilenen kahramanlar genellikle ya ecnebidir ya alafranga tiplerdir ya da kültürlü bir aileden gelip yurt dışında eğitim almıştır. Yurt dışına gidemeyen kahramanlar bu sanatı ecnebi mürebbiyelerden resim eğitimi almak vasıtasıyla öğrenmiştir. Tanzimat'tan sonraki eserlerde de bu durum kısmen devam etmekle birlikte özellikle Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi'nde ülkede resim eğitimi artmış, buna bağlı olarak bu dönemde yazılan eserlerde resimle ilgilenen kahramanların sayısında da artış gözlenmiştir. Tanzimat ve sonraki dönemlerde resim ve heykel sanatı daha yüzeysel anlatılırken Cumhuriyet Dönemi'nde işlevsellik artmış, bu sanatlar daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

İncelenen romanlardaki ressam ve heykeltıraşların ortak özelliklerine bakıldığında eserlerdeki ressam tipolojisi hakkında şunlar söylenebilir ki bu romanlardaki ressam karakterler genellikle yazarın övgüyle bahsettiği olumlu tipler olmakla birlikte olayların akışına müdahil olamayan, pasif, gözlemci, derinlemesine düşünen, derinlemesine hisseden ama harekete geçemeyen tiplerdir. Savaşçı ve mücadeleci bir yapıları yoktur. Franco Moretti'nin romanlarda işaret ettiği burjuva karakterlerin ortak özelliklerinden biridir bu aslında: “Şövalye olmak şöyle dursun, bir komutan bile değildi; yalnızca bir centilmendi.” (Moretti, 2015, s. 136). Bu durum resim sanatıyla da bağlantılı olarak açıklanabilir.

Örneğin *Sergüzeşt* romanının ressam kahramanı olan Celal Bey, Dilber'e karşı olan yoğun duygularına rağmen ailesine ve çevresine karşı gelmeyi başaramaz, tepkisini sadece sanatıyla vermeye gayret eder. “Denilebilir ki bütün romana hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir.” (Kaplan, 2019, s. 365-366). Celal Bey, olayların gidişatına yön veremeyen pasif bir karakterdir. Celal Bey'in pasifliği biraz da mesleği icabıdır:

Celal Bey, belki mesleği icabı hayat karşısında pasif ve seyircidir. Savunduğu fikirler ne Dilber'i ne de kendisini kurtarır. Onun yaptığı ve yapacağı şey, eserleriyle 'kalb-i beşere bir eser-i vukuf göstermek'ten ibarettir. Celal Bey, değer hükümlerine inanmadığı çevrede hakikatı ancak fikir ve sanat eserleriyle müdafaa edebilen yalnız, yenilmeğe mahkûm bir aydındır. Fakat Dilber gibi o da ezilse ve yenilse bile, asil bir duygu ve düşüncenin kurbanı olarak okuyucuda acıma hissi ile karışık bir sempati uyandırır. (Kaplan, 2019, s. 372).

Yazarlar, bazı romanlarda kahramanın bilgi, görgü, eğitim ve kültür düzeyini göstermek amacıyla resim ve heykel sanatlarından yararlanmışlardır. Ressam

kahramanlar varlıklı olmalarının yanında aynı zamanda entelektüel bir birikime sahiptirler. Birçoğunun eğitilmiş ve kültürlü olduğuna vurgu yapılır. Geniş bilgi birikimine sahiptirler. Çünkü “Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerektir.” (Fischer, 1990, s. 7). Kahramanın resim sanatına olan ilgisi onun sanatsever kişiliğine, karakterine, görgü, kültür ve bilgi birikimine dair okuyucuya bilgi verir. Çünkü resim ve heykel sanatları maddî, manevî ve kültürel bir altyapıya sahip olmayı gerektirir. Örneğin Ahmed Midhat Efendi, *Çingene* romanında kahramanın eğitime ve kültürüne dikkat çekmek için kahramanın çevresini sanat adamlarıyla doldurur. Bunlardan biri de ressam Artin Elvanyan Efendi’dir:

Kâğıthane’ye gittiği şu nisanın on yedinci günü sandalında hocası Selimcan ile edebiyatçılardan Sihri Efendi ve musikişinaslardan Davut Bey ve ressam Artin Elvanyan Efendi ve gazete yazarlarından Rakım Bey’le beraberdirler. Ama bu zatları Şems Hikmet Bey’in dalkavuşu, çanak yalayıcısı zannetmeyiniz. Her biri bir ilme, bir sanata sahip olan bu zatların hiçbirisi değil Şems Hikmet Bey, hiç kimseye kavuk sallarsa veya herhangi bir kimsenin çanağını yalar takımdan olmayıp her biri kendi vakarına sahip, kendi bağımsız fikirleri olan adamlar oldukları gibi, bilhassa Şems Hikmet Bey de öyle dalkavuktan, kâselisten hoşlanır adamlardan değildir. (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 6).

Ahmed Midhat Efendi, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanında da Mustafa Kamerüddin’in eğitime ve kültürüne dikkat etmek için de resim sanatına yer verir. Mustafa Kamerüddin, çok iyi bir eğitim almış, Fransızca öğrenmiş ve ardından mühendislik eğitimi için Paris’e gitmiştir. Yazar tarafından idealize edilmiş olan kahraman, resim sanatında da oldukça başarılıdır.

Ahmed Midhat Efendi’nin *Kafkas* romanının kadın kahramanı Katerina dö Branoviç, ahlak ve zekâ sahibi, kültürlü bir Rus kızıdır. Edebiyat ile yakından alâkadar olmasının yanı sıra gazeteleri de takip eder ve politikayla da ilgilenir. Ayrıca musiki ve resim sanatlarına da yabancı değildir. Odasının duvarlarını en meşhur ressamların resimleri ile süsler. Romanda Katerina ile Abaza Beylerinden Kaplan Bey arasındaki ilişki üzerinde durulur. Kaplan Bey, Mösyö dö Brano’nun evine ziyarete geldiğinde Katerina dö Branoviç ile beraber resimleri de inceleyerek sohbet ederler. Buradan da anlaşılacağı üzere Kaplan Bey dahi resim sanatına uzak değildir. Katerina dö Branoviç ile resim üzerine sohbet edebilecek kadar konuya hâkimdir. Eserde olumlu bir karakter olarak onun da genel kültürüne vurgu yapılır.

Yazarlar bazen kahramanın ailesine, onların maddî varlığına, kültür ve eğitim düzeyine dikkat çekmek için de bu sanatlara yer verirler. Çünkü incelenen romanlardaki ressam karakterlerin aileleri de kültürlü ve eğitilmiş insanlardır. Toplumsal tabakanın üstünde yer alırlar. Bu ressam kahramanlar genellikle aristokrat bir aileden gelirler. Örneğin *Sergüzeşt* romanının ressam kahramanı olan Celal Bey'in ailesine ve onların kültür ve eğitim düzeylerine sıkça vurgu yapılır. Aynı durum Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* romanının ressam kahramanı Kâmuran için de geçerlidir. Kâmuran, sefir bir babanın kızıdır ve ağabeyi Asım da babasının yolundan giderek Roma sefaret başkâtibi olur.

Sanatçının bir diğer özelliği de hakikatleri görebilecek sağduyuya sahip olabilmesidir. Sanat düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir. Hak ve hakikati gözetmeyen, doğruları göremeyen, sanatında ve yaşamında gerçeği idrakten aciz olan kişilerin sanatçı olması beklenen bir durum değildir. İncelenen eserlerdeki ressam karakterlerin de bu anlamda sağduyulu oldukları söylenebilir. Örneğin Ahmed Midhat Efendi'nin *Çingene* adlı romanında Ziba'daki değişimi ilk fark edenlerden biri ressam karakter olan Artin Elvanyan Efendi'dir. Ayrıca *Sergüzeşt* romanının ressam karakteri olan Celal Bey de esirlerin toplum içinde yaşadığı sıkıntıların, ailesinin esirlere bakış açısının yanlış olduğunun bilincindedir.

İncelenen eserlerdeki ressam karakterlerin çoğu giyimine önem veren, romanda şıklığına vurgu yapılan tiplerdir. Görmeyi bilen kahramanın dış görünüşüne dikkat etmesi, iyi giyinmesi resim sanatıyla bağlantılı olarak ele alınabilir. Örneğin Mustafa Reşid'in *Ressam* romanının aslî kahramanı olan Julio, süse pek meraklıdır. Giyim kuşamına itina gösterir. Ressam, bu şıklığıyla özellikle kadın müşterilerinin beğenisini kazanır. Ahlaken de terbiyeli, nükteperver olması, edebiyattan ve musikiden anlaması onu cemiyette sevilen bir kişi yapar:

Julio, rebii hayat ıtlakına şayeste olan yirmi beş yaşından pek de uzaklaşmamış olduğu gibi - güzel bir delikanlı tasvir etmek isteyen heykeltıraşlara sermaye olabilecek kadar - latif ve cazibeli bir çehreye, ilm-i kıyafet ulemasının takdir edeceği bir zaviye-i vechiyyeye malik, ten- dürüst şen idi. (Mustafa Reşid, 2022, s. 39-40).

Peyami Safa'nın *Mahşer* romanındaki ressam karakter olan Nail de güzel giymiyle dikkat çeker. Nail, romanın aslî kahramanı olan Nihat'ın arkadaşısıdır. Nihat'ın arkadaşları Nihat'la Muazzez'in evlenmesi münasebetiyle Bağlarbaşı'nda bir eğlenti

yapmaya karar verirler. Muazzez bu yeni tanıştığı gençleri tek tek gözden geçirir. Hepsini hakkında kafasında ufak değerlendirmeler yapar. Sıra Nail'e gelir: "Nail, ressam olduğu söylenen genç, küçük başlı, esmer, benzi uçuk, gözleri gölgeli ve sürmeli gibi, kaşları siyah, uçları sivri ve yüzünü kibarlaştırıyor. Yanakları etli ve yuvarlak. Tebessüm ederken tatlı birer çukur peyda oluyor. Saçları arkaya itina ile taranmış. Hepsinden zarif giyinen genç." (Safa, s. 167). O gece çok eğlenirler: "Gece yarısından sonraya kadar, her şeyden bahsettiler: Kadın, aşk, edebiyat, felsefe, resim, politika, yine aşk ve kadından." (Safa, s. 168). Çünkü bu gençler eğitilmiş ve kültürlü gençlerdir. Bu gençlerin hepsi malumatlı delikanlılardır.

Yazarların eserlerindeki ressam karakterler, genellikle, yazarların övgüyle bahsettiği olumlu tiplerdir. Hatta birçoğu idealize edilmiş kahramanlardır. Örneğin Ahmed Midhat Efendi'nin *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanının aslî kahramanı Mustafa Kamerüddin, idealize edilmiş, olumlu bir tiptir. Güzel ahlakı ile dikkat çeker. Yazar onun eğitiminin yanında sanata ilgi duymasını ve bunda başarılı olduğunu göstermesi ile kültürlü bir tip çizmiş, gençlere Mustafa Kamerüddin ile yol göstermiştir. Mustafa mühendislik eğitimini Paris'te almıştır. "Ahmed Midhat Efendi'nin romanlarında Avrupa'da tahsil gören Osmanlı gençlerinin istisnasız Paris'e gittikleri görülüyor. Çünkü yeni Avrupa medeniyetinin beşiği, bize göre, Paris'tir." (Okay, 1989, s. 326). Bu durum, dönemin gerçekliğiyle örtüşür. Çünkü XIX. yy. Osmanlı'sında Batı'yı tanımanın en önemli yolu Batı'da eğitim almak veya Batı'ya seyahat etmektir. "Ekonomik gücü olanlar ferdî olarak, devlet tarafından görevlendirilenler de resmî yollardan Avrupa'ya, bilhassa Paris'e seyahatler yapmışlardır." (Nemutlu, 2018, s. 14). Avrupa'da, özellikle de Paris'te eğitim almak Tanzimat gençlerinin en büyük hayali olmuştur, denilebilir.

Mustafa Kamerüddin, Doğu Batı sentezini başarıyla hayatına uygulamış, Paris'te eğitim gördüğü halde orada da havailik yapmamış, kanaatkâr, düzgün bir arkadaş çevresi edinmiş, derslerinde de başarı göstermiştir. Mustafa, her sene Paris "heyet-i ilmiyyesi"nin takdirini kazanan, imtihanlarını başarıyla veren zeki ve çalışkan bir öğrencidir. Mustafa görgülü, kültürlü, eğitilmiş, yetenekli ve idealisttir. Ahlakî yönden de örnek bir gençtir. Eserde bizzat yazarı temsil eder. İki medeniyetin ölçülü bir sentezini yapan, millî ve İslamî değerlere bağlı olumlu bir tiptir. Mustafa, şarkın kültür ve ahlak değerlerine sahip olarak Batı'nın ilim ve tekniğini elde etmek ister. Ahmed Midhat Efendi için geleneği inkâr etmemek gerektiğine inanan bir

yenilikçidir, denilebilir. Bu durum Tanzimat'ın yenilikçi projesinin yazar tarafından da benimsendiğini ve kendi faaliyet alanında bu projeyi gerçekleştirmeye çalıştığını gösterir.

Halide Edip'in *Son Eseri* romanının ressam karakteri olan Kâmuran da yazarı tarafından idealize edilmiş, olumlu bir karakterdir. Kâmuran iyi eğitilmiş, bilgili, görgülü ve kültürlü bir kadındır. Kâmuran dış görünüş açısından Batılılaşmış bir kadındır. Bununla birlikte Batı kültürünü özümsemiş, kendi kültürü ile bir sentez yapabilmiş bir olgunluğa da sahiptir. Kamuran Batılı bir eğitim almış olmasına rağmen yaşadığı evin içi alaturka döşenmiştir:

Hepimiz Kâmuran'ın peşine düştük. Taşlık loş, serin; merdiven dar, tahtaları çarpık. Birbirimizin arkasından dar bir sofaya çıktık. Kâmuran zemberekle açılan odalardan birine girdi, biz de arkasından.

İlk gözüme çarpan köşe minderleri ve üstündeki eski nakışlarla işlenmiş yastıklar. Kim derdi, harici bu kadar Frenkleşmiş görünen bu kız köşe minderli bir odada otursun, hangi eski mahalledeki bir kız gibi kasnak işlesin... Eski ailelerin garplaşması bizde daha uzun bir tekâmül geçirdiği için daha ziyade içten gelme ve tabii oluyor. Zevkleri birdenbire kitaptan alma, yabancı zevklerin taklidi olmuyor. İstemeyerek Münire'nin yepyeni, biblodan geçilmeyen alafranga odasına düşündüm. Onun bir de alaturka odası vardır. Fakat Bedesten'de Frenk müşterileri için düzülen suni şark odaları gibidir. (Adıvar, 2018, s. 50).

Bu bölümde Kâmuran ve Münire'nin kıyaslamasına yer verilmiştir. Münire, alafranga özentisi içinde olumsuz bir tip olarak yansıtılırken Kâmuran, Doğu- Batı sentezini başarıyla hayatına uygulamış biri olarak olumlu bir tip olarak okuyucu karşısındadır.

İncelenen romanlardaki ressam kahramanların çoğu başka bir sanat dalı ile de ilgilenmektedir. Örneğin Mustafa Reşid'in *Ressam* romanının kahramanı olan Julio, edebiyattan ve musikiden anlayan bir ressamdır. Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* adlı romanında Asım keman, Kâmuran da piyano çalar. Kâmuran aynı zamanda edebiyatla da ilgilidir. Agah Sırrı Levend'in *Acılar* romanında Fikret keman çalar. Ahmed Midhat Efendi'nin *Çingene* romanındaki Artin Elvanyan Efendi de mandolin çalmaktadır.

İşlenen eserlerde de görüldüğü üzere resim sanatıyla ilgilenmek her zaman maddî, manevi ve kültürel bir altyapı gerektirir. Bu sebeple resimle ilgilenen kahramanların çoğu varlıklı, eğitilmiş ve kültürlüdür. Bu anlamda ressam roman kahramanları varlıklı olmalarıyla da dikkat çeker. Bu romanlardan bazıları *Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Taaffüf*, *Sergüzeşt*, *Son Eseri*, *Cadı*, *Sisli Geceler* romanlarıdır.

Eserlerde de bunu görmek mümkündür. Örneğin Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanında resim ve heykele yer verilmesinin sebeplerinden biri de konak sahiplerinin maddi olarak varlıklı olduğunu belirtmektir. “Yerdeki Anadolu halıları, duvarlarda resimler etrafa birer vaziyet-i latifede tertip olunan şallar dahi dahil-i hesab edilirse şu odanın lâ akall bin liraya tanzim edilebilmiş olduğu tahmin edildikte, hiç de mübalağaya hamlolunamaz.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 14). diyerek konağın zenginliğine vurgu yapar. Bu eserde resim, konağın varlıklı ve gösterişli olduğunu yansıtan bir unsurdur.

İncelenen eserlerde maddi durumu yetersiz olan ressamı sadece *Ressam* romanındaki Julio, *Mahşer* romanındaki Nail karakteri ve *Acılar* romanındaki Fikret karakteridir. Bu sanatla ilgilenen kahramanlar için varlıklı olmak neredeyse bir zorunluluktur. Çünkü ressamlığın bu toplumda hiçbir dönemde iyi kazandıran bir meslek olmadığı söylenebilir. Bunun temel sebeplerinden biri detoplumun bu sanattan uzak durması ve bu sanatın toplumda hak ettiği ilgiyi görememesidir. Ele alınan her dönemde ressam ve heykeltıraşların yaşadıkları zorluklar ele alınmıştır. Ayrıca maddi durumu yetersiz olan karakterlerin çoğu Cumhuriyet Dönemi'nde yazılmış romanlara aittir. Bu durum gösterir ki Cumhuriyet'ten önce resim ve heykel sanatı sadece varlıklı ailelere has bir sanat etkinliğidir. Cumhuriyet'le birlikte bu sanatların toplumun her tabakasına yayıldığı söylenebilir.

Yazarlar, bazen ressam kahramanlara ressamın kişiliğinin bir göstergesi olarak yer verirler. Eserlerde incelenen ressam karakterlerin çoğu duygusal bir mizaca sahiptirler ve genellikle duygularına yenik düşerler. Bu durum resim sanatıyla bağlantılı olarak, mesleklerinin getirdiği bir unsur olarak vesanatçı kimliğinin bir ögesi olarak ele alınabilir. Böylece resim, kahramanın mizacını ortaya koyan bir araç olarak esere yansır. Örneğin Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* romanındaki ressam kahraman Ömer Naim, amcasının oğlu olan Fikret'in eşi Zehra'ya âşık olur. Ona seslenmesi bile onu etkiler: “Ben bu sesi çok seviyorum!... Ben bu ses için sanatımı attım, yerimi, yurdumu bıraktım; eğer lâzım gelirse, bu ses için, bir anda hayatımı feda ederim...” (Zorlutuna, 2002, s. 100). demektedir. Ömer Naim, Zehra'ya olan aşkını defterinde şöyle anlatır:

İçimde birdenbire, eski sanatkâr ruhum kaynıyor; zalim bir hasretle fırçalarımı, boyalarımı arıyorum. Parmaklarımdan dökülen bu mucizeli sesin tesiriyle çehresinin aldığı şekli bir bez üstünde ebedileştirmek, sonra da hemen ölmek istiyorum... Yalnız bunu istiyorum. Ona:

—Bak, işte bu sensin; bu gözler senin; bu gözlerin içinde parlayan bu güzel ruh senin, ebedî kadın, işte bu sensin! demek ve ölmek... (Zorlutuna, 2002, s. 102).

Ömer Naim duygularına yenik düşerek aşkını Zehra'ya açar ama karşılık bulamaz. Ömer Naim aşkını Zehra'ya itiraf etmekle çok büyük bir hata ettiğini anlar ve yaptığına pişman olur. Tüm olanlardan sonra Ömer Naim, Zehra'ya olan aşkından ilham alarak “Kutsal Kadın” adlı bir tablo yapar ve bu tablo resim sergisinde birincilik kazanır. Yazar bu eserde resim sanatına Naim'in duygu ve düşüncelerini aktarmak için bir araç olarak yer vermiştir.

Ressam kahramanların genellikle güçlü bir gözlem kabiliyeti olduğu görülür. Bu durum resim sanatıyla bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Ele alınan dönemlerde işlenen yazarlar bazen kahramana ait ayrıntıları resim sanatının ayrıntıyı, detayı görme konusundaki hassasiyetinden yararlanmak için de bir teknik olarak faydalanır. Çünkü ressam dünyaya derin bir sezgi ve estetik bir bakış açısıyla bakar. Örneğin Peyami Safa'nın *Mahşer* romanındaki ressam karakter olan Nail, romanın aslı kahramanı olan Nihat'ın arkadaşıdır. Nihat'ın arkadaşları Nihat'la Muazzez'in evlenmesi münasebetiyle Bağlarbaşı'nda bir eğlenti yapmaya karar verirler. Bu gençlerin hepsi malumatlı delikanlılardır. Nihat arkadaşlarını genç kıza şöyle tanıtır: “Fazıl, muharrir... Necdet, kezâ... Nail, ressam... Haldun, şair... Faik, ma'lum! Şevket, her türlü meslek sahibi, daha doğrusu, bizim kâhyamız.” (Safa, s. 161). Tüm arkadaşları Nihat'ı tebrik eder. Muazzez'i çok beğenirler. Bunlardan ressam Nail, Muazzez'i çok beğenir, Muazzez'in gözlerini şöyle tarif eder: “O ne tatlı yeşil, Nihad. Hıhh... Vallahi içim gitti! Ben o gözlere kendimi vururum. Ne tatlı yeşil, ne tatlı yeşil... Hani ördek başları vardır. Böyle, pırıl pırıl, yaldızlı yeşil...” (Safa, s. 162). Bu bölümde Nail'in resamlara has ayrıntıyı görme yetisi ön plana çıkar.

İncelenen eserlerdeki ressam kahramanlar genel itibariyle aydın kişilerdir. Bazı meslekler bünyesinde aydınları çok fazla barındırır. Bunların başında sanatçılar gelir. Sanatçılardan aydın kişiler olmaları beklenir. Çünkü sanatçı, geniş kitlelere ulaşma, onları yönlendirme imkânı olan kişidir. Sanatçı daha geniş düşünen, olaylara çok yönlü bakabilen kişidir. Belki de bu sebeple Türk toplumunda sanat hep ancak entelektüel bir hobi olarak görülmüştür.

... tüm dünyada bilinen ve resmî bir sosyoloji tanımı olan meşhur tarife göre bizim aydın dediğimiz entelektüel sınıf, öğretmenler, üniversite hocaları, avukatlar, hakimler, politikacılar, parti liderleri, gazeteciler, muhabirler, mütercimler, yazarlar, şairler, ressam, heykeltıraşlar, sanatçılar, memurlar,

mühendisler, doktorlar, çeşitli ilim dallarındaki uzmanlar, edebiyatçılar, din alimleri, din adamları, antropologlar, filozoflar ve tarihçiler gibi fikrî çalışma yapan topluluklardan oluşmaktadır. (Şeriati, 2013, s. 12).

Aydınlar sanatın toplum gelişmişlik düzeyi için ne kadar önemli olduğunu bildiklerinden sanata ve sanatçıya değer verirler. Halk, sanatı sadece bir hobi olarak görebilir ancak aydın, sanatın toplum için önemini fark eder, fark ettirir. Aydın insan sanata sırt çevirmeyen, sanatla da ilgilenen insandır.

5.1.2. Zevk ve Beğeni Unsuru Olarak Resim

Ele alınan bazı romanlarda resim ve heykel sanatı bazen kahramanın ilgi ve zevklerine dikkat çekmek için yer alır. Bazı romanlarda kahramanın bir sanatsever olarak resimle ilgilendiği, resim sanatı hakkında görüşlerini öne sürdüğü hatta hobi olarak resim yaptığı da görülür.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*, Nabizade Nazım'ın *Zehra*, Ahmed Midhat Efendi *Taaffüf*, *Kafkas*, *Acayib-i Alem*; Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı*, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Nemide*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet*, Ali Kemal'in *Fetret*, Peyami Safa'nın *Şimşek* romanlarında da resim ve heykel unsuru bu şekilde işlenmiştir.

Acayib-i Alem romanında Suphi Bey'in hanesindeki bir oda kütüphane ve numunehane olarak kullanılmaktadır. Bu odada beş yüz cilt kadar Arapça ve Fransızca kitapların yanında çeşitli numuneler de bulunmaktadır. Bu numuneler çeşitli bitki ve böcek numuneleridir. Suphi Bey, çeşitli bitki ve böcekleri toplayıp kurutmuş ve kurudukları zaman da renklerini kaybedenleri tabii renklerine boyayarak her dem taze denilebilecek bir surette korumuştur.

Suphi Bey ressamlıkta epey maharet göstermiş ve evini yaptığı resimlerle süslemiştir. Böceklerin, bitki ve çiçeklerin resmini yapmaktadır. Suphi Bey güzel sanatların resim cihetinde oldukça yeteneklidir:

Şu boyamak maddesini müteakiben haber verelim ki Suphi Bey sanâyi-i nefîseden ressamlıkça bayağı maharet peyda eylemiş olup numunehanesinin bir büyük kısmını teşkil eyleyen resimler bir aralık kara kalem şeyler iken bunların irae eyledikleri letafeti verecek renkleri nakıs olmasını bir veçhile tecviz edemediğinden Suphi Bey Beyoğlu'nda ve İstanbul cihetinde en mükemmel hususî kütüphaneleri gezerek ve birçok erbâb-ı ilim ve marifet ile görüşerek mezkûr resim ve tasvirleri bir kere elvân-ı tabiiyyesine göre boyadıktan sonra her renk yağlı boyalar ile ayrı ayrı resimlerini de yapmış. Binaenaleyh mesela çiçek numuneleri meyanında sapları üzerinde karanfiller görürsünüz ki bunları boyayıp taze haline koyduğu gibi onun yanında el kadar bir levha üzerine kaç cins ve kaç

renkli karanfil tabiatıta mevcut ise cümlesinin birer resmini dahi yapıp asmıştır. (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 16-17).

Suphi Bey ve Hicabi Bey, dünyanın güzelliklerini görmek amacıyla Kuzey Kutbu'na doğru uzun bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta gezdikleri ülkelerdeki resim ve heykellerden ve bunların ihtişamından, güzelliğinden de bahsedilir. Eserde resim ve heykel, zevk ve beğeni unsuru olarak yer alır.

Samipaşazade'nin *Sergüzeşt* romanında ressam karakter olan Celal Bey'in de yaşadığı konakta çeşitli tablolar ve heykeller de bulunmaktadır. Mermer üzerine işlenmiş mitolojik mahlûk olarak bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız heykeli, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a muzaffer girişini olanca azamet ve büyüklüğüyle gösteren mükemmel bir tablo, Sainte- Helene'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde, şahane bakışlı bir kartal gibi istila edici bakışını Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen I. Napoleon'un heybetli portresi konağı süslemektedir. Bu tablolardan Fatih'in ve I. Napoleon'un tablosu, tarihteki iki muzaffer büyük komutanın tabloları olmaları bakımından önemlidir. Celal Bey'in babası Asaf Paşa'nın bu tabloları seçmesinin temel sebebi bu iki komutanın güç ve zaferi temsil etmeleridir. Ayrıca Celal Bey'in odasında da çeşitli resimler ve büstler bulunmaktadır. Bu eserler hem konak sahiplerinin maddî varlığına hem sanatseverliğine hem de zevk ve beğenilerine işaret eder.

5.1.3. Dekor Unsuru Olarak Resim ve Heykel

Resim ve heykel bazı eserlerde bir dekor unsuru olarak da yer alır. Bu eserlerde resim ve heykelin mekânın güzelliğini, gösterişini arttıran bir unsur olduğu da gözlemlenir. Resim ve heykel, mekânın dekorunun ve genellikle Batılı dekorasyon unsurunun önemli bir parçası olarak eserlerde yer almıştır. Bu durum Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında da işlenmiştir. Romanın ana kahramanı olan Zehra, evlendikten bir süre sonra eve alınan cariye Sırrıcemal'i kıskanır. Kıskançlığı çok ileri boyutlara varır. Kocasını Suphi, karısının kıskançlıklarından bunalır ve mutluluğu başka yerde arar. Sırrıcemal, Suphi'nin dikkatini çeker, ona âşık olur. Suphi, Sırrıcemal'le birlikte yaşamak için Bakırköy'de, istasyonun dibinde, beş odalı, kullanışlı bir ev tutmuştur. Evi zarıfçe dayayıp döşemişlerdir. Evin salonu şöyle tasvir edilir:

Odaların en büyüğü salon tarzında tertip olunmuştu. İki karşılıklı duvara birer yüksek konsol dayatılmış, bunların üzerine iki büyük billur endam aynası

konularak önlerine de iki yüksek Japon lambası getirilmişti. Pencereleler, cicim perdelerle örtülmüş, ortaya yüksek bir porselen soba kurulmuş, duvarlara kalın yaldız çerçeveli yağlı boya resimler asılmıştı. Bunlardan bir tanesi Kadri'nin bele kadar bir resmiydi ki ressam Hakkı Bey'in fırçasından çıkmıştı. Buruşuk alınlı, uzunca ak sakallı, esmer renkli, ufarak mavi gözlü, zühaf biçiminde ufak vişneçürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın siması biraz ahmak simasını andırmaktaydı. Onun yanı başındaysa, neresi olduğu pek malum olmayan bir kır resmi bulunmaktaydı; uzun, iki sıra kavak ağaçları arasında uzayıp giden bir tozlu yolun sonunda birkaç evin damları koyu yeşil ağaç kümeleri içinde ancak hayal meyal görünmekteydi. Onun alt tarafında, fırtınaya tutulmuş bir tekne resmi konulmuştu. Dağlar gibi köpüklü dalgalar yelkenleri parçalanmış, ipleri kopmuş, grandı direği kırılmış bir ahşap tekne üzerine saldırmakta ve altı su, üstü sis bir hâlde çaresiz kalan bu tahta parçasını hemen hemen yutup gidecekmiş gibi görünmekteydi. (Nabizade Nazım, 2021, s. 70).

Bu bölümde eğitimli, görgülü ve kültürlü bir genç olan Suphi'nin ilgi ve zevklerine dikkat çekilir. Evin dekorunun önemli bir parçasıdır resim. Bu anlamda resim sanatı bazı eserlerde dekor olarak romana yansır. Örneğin Namık Kemal'in *İntibah* romanında Mahpeyker'in evinin tavan süslemelerinde resim unsuruna yer verilir. Bu, evin gösterişini artıran bir unsur olarak esere yansır. *İntibah* romanında Mahpeyker'in köşkü şöyle tasvir edilir:

Oda takımı, beyaz zemin üzerine pembe çiçekler işlemeli canfesten yapılmıştı. Yerdeki kıymetli halı da oda takımıyla aynı renkteydi. Yalnız, pembe çiçekler yerine az daha koyu pembe renkte birtakım dallar işlenmişti. Odanın duvarlarını kaplayan kâğıtların ise, bilakis zemini pembe, çiçekleri yaldızla karışık beyazdı. Tavan, alçıdan gayet sanatkârane yapılmış gül demetleriyle ve papağanlarla süslüydü. (Namık Kemal, 2017, s. 82-83).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mahpeyker'in köşkünde tavanda süslemeler, resimler bulunmaktadır. Bu romanda Namık Kemal'in dış dünyaya bakışı başarıyla verilmektedir. Ayrıca eserde Mahpeyker'in konağının tavan süslemeleri, dönem içinde toplumda resim sanatının aldığı yer ile ilgili bilgi vermesi açısından önemlidir.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında da bir ressam olan Celal Bey'in odasının tasvirinde de resim ve heykeller önemli bir yer tutar. Celal Bey, kafasında tasarladığı tabloyu yapabilmek arzusuyla çalışma odasına çıkar. Çalışma odası şöyle tasvir edilir:

Celal Bey annesiyle babasını gördükten sonra çalışmak için en üst kattaki odasına çıkıyordu. Annesini rengi biraz uçuk, konuşmasını, tavrını her zamankinden farklı olarak durgun bir halde görmesiyle bunu iki gün evvelki rahatsızlığına ve kadınlarda şiddetle hüküm süren sinir buhranının günlerce bıraktığı yorgunluğa vererek endişesini yatıştırıp resim yapmaya tahsis ettiği odasının gayet koyu renkte perdelerle örtülü pencerelerinin başında, sanat üstatlarının ilhama açılan bile alınlarını gösteren yarım heykelleri, duvarlarında tamamlanmamış bazı

resimleri, ortada odanın her tarafına hafif olmakla beraber pek de hoş olmayan kokusunu yayan boya takımları, diğer bir tabirle bütün bu hayal araç gereçleri arasında, yarım saat kadar gezerek zihninde hazırladığı eserine başlamak için mevzuunun en gizli köşelerini, en karanlık taraflarını, en zorlu kısımlarını hünerli hayalinde canlandırmakla uğraşıyordu. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 57).

Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanında da konaktaki resim ve heykeller, evin gösterişini artıran bir unsur olarak eserdir. Daniş Bey konağının çalışma odasında heykeller bulunur. Daniş Bey resim sanatına ilgili bir sanatsever olduğu için konağın odalarını tablolarla süslemiştir. Konağın yemek salonunda çeşitli natürmort tablolar da yer almaktadır: “Bu salonun resim levhaları dahi kendi hâline münasibdir. Erbab-ı san’at meyanında ‘natürmort’ denilen şeyler ki, bazı meyveler ve çiçekler ve vurulmuş geyik gibi vesaire misillü avlar ve elhâsıl san’at-ı tabhiyye ve levâzım-ı sayfiyye taalluk eder şeyler irâe etmektedirler.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 94-95). Ayrıca konakta dört mevsimi anlatan dört resimden de bahseder.

Ali Kemal'in *Fetret* romanında resim sanatı, binanın gösterişini artıran bir unsur olarak esere yansımıştır. Romanın aslî kahramanı olan Fetret, babası ve arkadaşlarıyla İstanbul'da Dârülfünûn binasında ders verecek olan Baydur Bey'i dinlemeye gider. Dârülfünûn binasının duvarlarında muhteşem resimler bulunur. Dârülfünûn binası şöyle tasvir edilir:

Cebhe-i bina Çemberlitaş Meydanı'na nâzır, hem mehib, hem hazin idi, ortada büyük bir demir kapıdan, iki tarafta yine büyükçe, yine demir iki diğer kapıdan içeri, müstatilü’ş-şekl bir muntazam avluya giriliyordu. Avlunun arka cihetinde, vasatta tıbkı bir mabet şeklinde fesih bir dershaneye yukarıdan, aşağıdan, sağdan soldan duhûl ediliyordu. Bu dershanede kürsî-i hitabet o suretle tertip olunmuş, kubbe öyle konulmuştu ki hatibin, hocanın sözlerini her yerden işitmek mümkün idi, halbuki bu mutantan daire takriben bin kişi istiab edebilecek kadar vâsi idi, sıra sıra mak’adlara mâlik idi; duvarlarda öyle manidar, fakat nefis nakışlar vardı ki mesela ya Harunü’r-Reşid zamanında Bağdad’ı medreseleriyle, mebânîsiyle, cevâmiîyle, Endülüs'ten Kurtuba’yı, Gırnata’yı yine öylece mekârimiyle, bedâyiîyle, Elhamralarıyla, Paris, Londra, Berlin, Washington gibi bilâd-ı mütemeddineyi bülend madâris-i muazzama-i irfanıyle arz eyliyordu.

Fikre, nazara vüs’at, inşirah veren bu nukuş-ı müşâşa kısmen bir Fransız, fakat kısmen de pek mâruf bir Ermeni, bir Osmanlı ressamının mahsûl-i mahareti idi. Avrupaca bile mazhar-ı takdir olmuştu. (Ali Kemal, 2003, s. 108-109).

Bu bölümde resim sanatı binanın ihtişamını gösteren, ihtişamını artıran bir unsur olarak esere yansır. Binanın dekorunu tamamlayan şey, binadaki resimlerdir. Bu resimler birer sanat eseri olarak izleyende kendisine hayranlık uyandırır.

5.1.4. Kahramanın İç Dünyasını Yansıtan Bir Unsur Olarak Resim

İncelenen romanların bazılarında yazar kahramanın psikolojisini ve iç dünyasını anlatmak için, duygu ve düşüncelerin ifadesi ya da kişiliğin bir göstergesi olarak kullanmak için resim sanatına başvurur. Örneğin Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Sırrıcemal'in evindeki tablo, onun ruh hali hakkında okuyucuya bilgi verir. Romanın aslî kahramanlarından biri olan Suphi, her zamanki trene yetişemeyerek eve bir saat kadar gecikir. Zaten kıl üzerinde duran, kocasını Zehra'ya kaptırmaktan endişelenen Sırrıcemal bu gecikmeyi hemen kötüye yorar. Sırrıcemal kendi iç dünyasıyla resimlerden birisi arasında bağlantı kurar. Bu durum esere şöyle yansır:

Bir türlü yerinde oturamıyor, odadan odaya geziyor, rast geldiği eşyayı karıştırıyor, dolapları açıp kapıyordu. Salondaki sobanın başına oturdu, eline maşayı alarak ateşi karıştırmaya başladı. Fakat ne yaptığından haberi yoktu. Düşünmekteydi: Mutlaka Zehra, Suphi'yi kandırmış, yanına çekmiştir. Melun karı! Gazapla yerinden fırladı. Elinden maşa düştü. Ellerini sıkı sıkı yummuş, görünmeyen bir düşmana doğru hiddetle kaldırmıştı. Tüyleri ürpermiş, gözleri dönmüş, rengi atmış, saçları dağılmış, bütün vücudu titremeye başlamıştı. Pencereyi açarak parmaklığa abandı. Demiryoluna gözlerini dikti. Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işaretleri yanmıştı. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti; vagonlarda parlak lambalar yakılmıştı. Bir vagon içinde birbirine sarılmış bir erkekle bir kadın gözüne ilişti ki bunlar Suphi ile Zehra'ya pek benziyorlardı. Hiddetinden haykırınca aklı başına geldi. Pencereden uzaklaştı. Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Tabloyu seyretmeye koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi, güya Zehra ile Suphi'yi alıp götürüyormuş da onu durduracakmış gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca şu his dimağını kendinden geçme krizinden kurtardı. (Nabizade Nazım, 2021, s. 73-74).

Sırrıcemal'in evindeki tablolardan fırtınaya tutulmuş tekne resmi de kocasını kıskanan Sırrıcemal'in ruh halini yansıtmaları bakımından önemlidir. Yazar, Sırrıcemal'in iç dünyasını okura vermek için resim sanatından yararlanmıştır.

Sanat eseri subjektiftir. Sanatçının şahsiyet ve üslûbu eserine yansır. Ayrıca sanat eseri, sanatçının iç dünyasından izler de taşır. Bu durum resim sanatında da geçerlidir. Bu anlamda resim sanatı romanlarda yansıtıcı bir işlev yüklenir. Örneğin Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında ressam kahraman Celal Bey, kişiliğini ve iç dünyasını yansıtan bir tablo yapar. Celal Bey, Dilber'in bir esir olduğunun, ailesinin onunla evlenmesine rıza göstermeyeceğinin, onunla evlenmesinin çok zor olduğunun farkındadır. Asaleti zenginlik ve sosyal mevkide değil, güzellik ve kalp saflığında arayan Celal Bey, Dilber ile evlenmek isterse de annesi ve babasının bu

arzuya şiddetle karşı koyacaklarını bilir. Evlilik üzerine düşünmeye başlar. Eğer sevdiği kız bir esir olmasa evlenme gibi tamamıyla kendi şahsına ait saydığı bir hakkı, her türlü zalim saldırılara karşı koruyup savunacaktır. Ancak içinde bulunduğu bu durumu hatırlayarak şiddetli bir ızdırap çeker. Gençlerin arzularının zıddına, büyüklerinin seçip uygun bulmasıyla evliliğin haksızlığını, kötülüğünü göstermek için bir tablo yapmayı düşünür. Yapacağı tabloyu şöyle tasarlar:

Bir gelin odası resmederek, güzel sanatların bütün servet ve hünerini sarf ettiği süslü bir köşesinde, asalet ve servet için evlenmiş bir genç kızın ruhsal ıstırabını, o güzel gözlerinin bakışında, etrafındaki incecik çizgilerinde, ilk defa olarak görüp de beğenmediği kocası hakkındaki nefretini, o dakikada biraz aşağıya meyilli dudaklarının kenarlarında, ağzının gayet küçük açıklığından görünen beyaz dişlerinde, kollarını birbirine kavuşturarak kederle düşünmenin getirdiği halde göstermek istiyordu. O hazin güzelliğe karşı kocasının sakın ve çaresizce önüne bakarak düşündüğünü, istediği renkleri kullanarak, istediği çizgileri çekerek resmetmeyi başarırsa, insanlığın şanına layık ve bilhassa kendi sevdâ ve emeline uygun olmayan birçok fikir ve iddiaya karşı somut bir zafer cevabı olarak müzede, halkın gözleri önüne asarak sergileyecekti. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 56-57).

Görüldüğü gibi ressam roman kahramanları, yaptıkları eserlerle kişiliklerini romana yansıtırlar. Çünkü sanat eseriyle yaşamın kendisi de sorgulanmaktadır. Karakter, yaşama bakışını bu eserlerle ortaya koyar.

Kahramanın iç dünyasını anlatan resimleri işleyen bir diğer eser de Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri* adlı romanıdır. Romanın aslî kahramanı olan Osman Vecdi büyüyünce yatılı okula yazdırılır. Yatılı okulda, ki bu Galatasaray Lisesi'dir, Hüsâm ile tanışır ve çok yakın dost olurlar. Osman Vecdi ve Hüsâm, hafta sonları birlikte halasının evine giderler. Osman Vecdi'nin halasının kızı Nigar da onlarla birlikte vakit geçirmektedir. Yıllar sonra Osman Vecdi doktor olur. Halası, Nigar'la evlenmesini ister ama Hüsâm ve Nigar birbirine âşıktır. Osman Vecdi de Nigar'ı sevmektedir. Osman Vecdi bu durumu fark eder ve halasının evinden ayrılıp Çamlıca'daki köşklerine geçer. Hüsâm'a da kendisiyle bu köşte yaşamasını istediğini söyler. Hüsâm kabul eder ve Çamlıca'daki köşke taşınırlar. O ilk taşınma günü eşyaları düzenleyip yerleştirirken Hüsâm, Osman Vecdi'nin yaptığı resimleri görür. Hüsâm, kâğıtları önüne çeker. Her resmi birçok açıklamalarla yorumlayarak birer birer bakmaya başlar:

Kâğıtları önüne çektin. Her resmi birçok açıklamalarla yorumlayarak birer birer bakmaya başladın, ben de seni korkutan kitapları kaldırıyordum. Diyordun ki:

Şu boğazın gece alınmış resmi olmalı, etraf karanlık, her yer karanlıklarla kaplı...

Hiçbir şey görülüyor... İşte çok güzel bir kayık çek Göksu'ya. Bu kayığın kürek yerine tekerlekleri var, bu yeni bir icat olacak, Göksu'ya gidilecek olsa hem Şişli'den hem Eyüp'ten gitmek için kullanmaya elverişli yeni icat bir kayık... Bunu bizim dördüncü sayfanın bir tarafına sokuşturmalı... O! İşte bir saygıdeğer zat, bu bizim okulun kapıcısı olmalı. Kulaklarından belli... Müthiş bir kulak... Vecdi! Bu kulağın üstüne tümsek oturtmalıydı... İşte bu güzel! Başlığı "Gül" diyor, ama mecaz olarak kullanılmış bir anlatım olsa gerek. İri bir lahana... Şu fotoğraf herhalde "Yarışma dışı" derecesini kazanırdı. Bir bahçıvanlık kalabalığında... (Uşaklıgil, 2017, s. 79).

Ele alınan resimler Osman Vecdi'nin ruh halini yansıtmaları bakımından önem arz eder. Osman Vecdi'in yaptığı karanlık deniz resmi Osman Vecdi'nin iç dünyasını yansıtır niteliktedir. Çünkü Osman Vecdi, önce annesini, sonra babasını ve şimdi de Nigar'ı kaybetmektedir. Kürek yerine tekerlekleri olan kayık ise Osman Vecdi'nin ait olmadığı bir yerde olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Okulun kapıcısı hiç kimsenin dikkat etmediği, önemsemediği bir kişiliktir. Osman Vecdi'nin portre yaparken onu tercih etmesi dikkat çekicidir. Başlığı gül olan tablonun aslında gülmekle hiçbir alakası yoktur. Mecaz anlatım kullanılmıştır. Yazar böylece kahramanın iç dünyasını ve kişiliğini okuyucuya vermek için bir teknik olarak da resim sanatından faydalanmıştır.

5.1.5. Yönlendirici ve Yüceltici Bir Unsur Olarak Resim

Ele alınan romanlarda resim sanatı bazen aşkı temsil eden, yönlendiren veya yücelten bir unsur olarak okuyucu karşısına çıkar. Yazar bazen kahramanın resmini yaptığı/yaptırdığı varlığı ebedileştirmek istemesini ifade aracı olarak kullanmak için resim sanatına başvurur. Örneğin *Sergüzeşt* romanındaki ressam karakter olan Celal Bey, başlangıçta Dilber'i bir tablo konusu olarak değerlendirir. Ancak onun resmini yaparken günden güne ona âşık olur. Dilber, artık onun sanatının ilham kaynağı olmuştur. Celal Bey, yaptığı tablolarla Dilber'in romandaki konumunu yüceltir.

Aynı durum Halide Nusret Zorlutuna'nın *Sisli Geceler* romanı için de geçerlidir. Yazar bu eserde resim sanatına genç ressam Ömer Naim'in duygu ve düşüncelerini aktarmak için bir araç olarak yer vermiştir. Ömer Naim, Zehra'ya âşık olur ancak ondan karşılık bulamaz. Ömer Naim'in "Kutsal Kadın" adlı tablosu, Zehra'yı yüceltmek için bir unsurdur. Eserin ilhamını da ona Zehra vermiştir. Bu tablo resim sergisinde birincilik kazanır. Yazar bu eserde resim sanatına aşkın bir ifadesi, bir göstergesi olarak yer verir. Zehra, "Kutsal Kadın" tablosuyla yüceltilir. Romanda

Ömer Naim'in sanat görüşüne yer verilmez. O sadece Zehra'yı yücelten bir unsur olarak eserde yer alır.

Agah Sırrı Levend'in *Acılar* romanında ressam kahraman olan Fikret, eski aşkı Selma'yı bir türlü unutamaz. Bir gün tren istasyonunda kaçırdığı trene bakarken trende Selma'yı görür. Bu tesadüf onu çok etkiler. Uzun zaman bu tesirden kurtulamaz. Fikret, hâlâ Selma'ya âşıktır. Bu aşkın tesiriyle onun resmini yapmak ister:

Kaç günden beri onun resmini yapmak için kendimde kuvvetli bir arzu hissediyorum. Gözlerimin önünde öyle vazıh ve pürüzsüz bir hayal var ki, modele hacet kalmadan tereddütsüz ve tashihsiz hemen çizivereceğimden eminim.

Fakat bir günah işleyecekmişim gibi bir türlü şövalenin önüne oturup başlamak cesaretini kendimde bulamıyorum. (Levend, 2012, s. 109).

Fikret, uzun süre mücadele ettiği resim öğretmenliğinden umudunu kaybedince hayata tutunmak için sanatına sığınır ve Selma'nın resmini yapmaya karar verir. Çünkü Selma Fikret'in sanatının ilham kaynağıdır. Uzun savaş yıllarında sanatından uzak kalan Fikret, savaştan döndükten sonra da yaşadığı buhran sebebiyle resim yapacak gücü ve şevki kendinde bulamamıştır. Onu yeniden eser vermeye şevklendiren yine aynı kuvvettir. Selma'yı tekrar görmesiyle Fikret'in ilhamı canlanır:

Onu yarattım; bir halik gurur ve ihtirasıyla onu muşamba üstünde yoktan var ettim. Parmaklarımın arasında, aciz ve münkad bir köle gibi işleyen fırçayla, renkten ve çizgiden meydana gelen bu mahluka can vermeye çalıştım. Şimdi, Adem'in kaburgasından yaratılan Havva gibi, henüz natamam ve kusurlu haliyle karşımda duran şekle, kendi yarattığım şu mahluka istihfaf ve istihkarla bakıyorum.

Demin, nasıl bir heyecan ve ihtirasla şövalenin önünde çalışıyordum. Bir iki füzen darbesi, birkaç çizgi... Ve sonra kâğıt üstünde beliren şekilsiz bir gölge! Onu, hiçbir tashih yapmadan, hiçbir tereddüt hissetmeden, sanki gözlerim kapalı, hayalimdeki modelden istiane ederek bitirdim ve hiç fasıla vermeden hemen tuvale çektim ve başladım. Oh! Yarabbi, ne süratle çalışıyordum.

Sanki, parmaklarımda gizli ve sihirli bir kuvvet vardı. Renkler, paletin üzerinde kendi kendine hasıl oluyor; fırça, muşamba üstünde mihaniki bir süratle işliyordu ve ben, ruhumdan taştan yaratıcı bir aşkla, bir Sani kudretiyle karşımda beliren bu çehreye hayat vermeye uğraşıyordum. Taslak bitti... Kendimi mindere attım. (Levend, 2012, s. 115).

Sanatından giderek uzaklaşan Fikret, sanatının ilhamı olan Selma'nın hayatına girmesiyle tekrar resim yapmaya başlar. Fikret'in Sema'nın resmini yapması için modele gerek yoktur. O zaten gözlerinin önünde tüm ayrıntılarıyla bulunmaktadır.

Yazar böylece resim sanatını kahramanın sevdiği kadını ebedileştirmek istemesinin bir ifadesi, aşkı temsil eden, aşkı yücelten bir unsur olarak resim sanatına yer vermiştir.

5.2. Toplumsal Yönden İşlevler

5.2.1. Toplumsal Bir Mesele Olarak Resim ve Heykel

Sanat hayvanlar dünyasının dışında ortaya çıkan bir kavramdır. İnsanı esas alır; insan tarafından hissedilen, algılanan duygu ve düşünce zincirinin aktarımıdır. Bu anlamla toplumla ilintilidir. Toplumun içinden doğar, toplumu yansıtır, toplumu yüceltir ve toplumu harekete geçirir. Bu sebeple toplumsal bir meseledir:

Her dönem belli toplumsal bir evredir. Sanatçı belirli tarihsel bir süreçte belirli toplumsal ilişkiler bağlamında topluluğun bir üyesi olarak ürün verir. Sanatçı, kimi zaman toplumu onaylayarak içinde ve toplumu yansıtarak kimi zaman toplumdan uzaklaşarak ya da topluma tepki duyarak; ama mutlaka toplumla ilişki içinde çalışır. Sanatçıların içinde yaşadığı döneme ait anıların edinilmesiyle dönemin dinamik ilişki ortamının anlaşılması sağlanmıştır. (Çolak, 2017, s. 4).

Yazarlar resim ve heykel sanatlarına bazen toplumsal amaçlarla yer verir. Yazarlar bazen bu sanatları toplumsal bir problem olarak görür. Bu sanatların toplumda edindiği yeri işlemek, ülkede bu sanatlara verilen değeri işlemek, toplumun bu sanatlara bakışını eleştirmek, yurt dışında resme verilen değerle ülkede resme verilen değeri kıyaslamak amacıyla bazen de ressam ve heykeltıraşların yaşadıkları zorluklara değinmek için resim ve heykel sanatlarından eserlerinde faydalanmışlardır.

İncelenen romanlar içinde sanatı toplumsal bir mesele olarak ele alanlar: *Sergüzeşt*, *Cadı*, *Çingene*, *Fetret*, *İffet Mahşer*, *Acılar*, *Handan* romanlarıdır. Bu romanlarda resim, toplumsal bir mesele unsuru olarak esere yansır. Halide Edip Adivar'ın *Handan* romanında aslı kahraman olan Handan, idealleri olan, kültürlü ve eğitimli bir genç kadındır. Aynı zamanda sanatkâr ruhludur. Handan'ın öğretmeni, Nâzım adında ihtilalci bir gençtir. Sultan Hamid'in İstanbul'a gelmeye müsaade etmediği bir kahramandır. Bir gün büyük dostlar vasıtasıyla Nazım, Sultan Hamit'e affettirilir ve Nazım İstanbul'a gelir. Handan'ın öğretmenliğini yapar. Nazım'ın zengin ve canlı dimağı, Garp'ın ve Şark'ın sanatlarına hâkim olması Handan'a kendini onun yanında ne kadar küçük olduğunu hissettirir. Handan çalışarak, öğrenerek aradaki farkı kapatmaya azmeder. Romanda Handan'ın hayallerine de şöyle yer verilir:

Fakat ben de Neri, çalışacağım, çalışacağım. Parlak ve meşhur olmazsam bile, hiç olmazsa insanları hiç kimsenin seveceği bir şefkat ve fedakârlıkla seveceğim, onlara ruhumun son zerresine kadar vereceğim. Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına resim sanatını öğretilsinler diye dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri memleketimin insanların ruhuna akıtacağım ve ruhum bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek. Sonra ruhumu alanlar da onu kendi ruhlarıyla daima bir nesilden ötekine verecekler, ben de her nesil yükselip büyüdükçe büyüyüp yükseleceğim. Fakat beni, büyük ruhların teranelerini ve büyüklüklerini memlekete ilk defa kendi ruhundan akıtan Handan'ı unutacaklar, ben bir hiç, fakat ruhum her şey olacak! İçimde ne fırtına, ne fırtına var, Neri! (Adivar, 2017, s. 55-56).

Yazarın bu romanda resim unsuruna yer verme sebebi Handan'ın sanata dair görüşlerine yer vermektir. Handan, tüm ülkeyi bu anlamda aydınlatma hevesi içindedir. Yazar bu eseriyle resim sanatına toplumsal bir mesele olarak bakmakta ve görüşlerini Handan karakterine söyletmektedir.

İncelenen eserlerin bir kısmında da toplumun bu sanatlara bakışı verilir. *Sergüzeşt* romanında ressam Celal Bey'in annesi olan Zehra Hanım soylu ve zengin bir kadındır. Oğlunun da ailesine yakışır bir şekilde asil bir kadınla evlenmesini istemektedir. Zehra Hanım, akrabalarının da olduğu bir yemekte oğlu ile tartışır. Zehra Hanım oğlu Celal Bey'in evlilik hakkındaki fikirlerini eleştirir ve bunu onun ressam olmasına bağlar ve sofrada bulunanlara doğru dönerek şöyle söyler: "Ben asilzadelerin ressam, şair olmalarını hiç istemem. Halk içinde imtiyazlı olan mevkilerini, haysiyetlerini düşürecek birtakım esassız fikirlerler ediniyorlar." (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 40-41). Böylece romanda aristokrat kesimin bir temsilcisi olan Celal Bey'in annesinin resamlara bakışı eleştirilir.

İncelenen romanlardan bazıları ressamların ve heykeltıraşların yaşadıkları problemlere de değinirler. Örneğin Agah Sırrı Levend *Acılar* romanında sanatçıların yaşadıkları zorluklara da değinir. İncelenen romanlar içinde ressamların yaşadığı maddî sıkıntılara en çok *Acılar* romanında yer verilmiştir. Romanın ressam kahramanı Fikret, savaştan döndükten sonra resim öğretmenliği için Maarif'e sürekli başvurmakta ama bir netice alamamaktadır. Fikret'in elinde kalan parası bitmek üzeredir. Artık açlıkla mücadele eder ve eserlerini satmaya karar verir. Eskiden kalan tablolarını alıp dükkân dükkân dolaşır ve sanata karşı rağbetsizliği görür:

Dünden beri açım. Cebimdeki son kâğıdı da son meteliğine kadar sarf ettikten sonra dün geceyi bir dilim ekmekle geçirdim. Ne bir dost, ne bir arkadaş... Kimse benim elemime aşına çıkmadı.

Dün Feridun’u uzun zaman aradım. Sadi’nin Makriköyü’ndeki evini ise henüz bilmiyordum. Eskiden kalan bir iki tabloyu koltuğuma sıkıştırıp dükkan dükkan dolaşım. Her uğradığım yerde, bana parasızlıktan, sanata karşı memleketteki rağbetsizlikten, daha birçok şeylerden, uzun uzadıya bahsettiler. Hepsini asabi bir sükûnetle dinledim ve hiçbirine cevap vermedim. Son uğradığım yerde “Bırak camekana koyalım, müşteri çıkarsa satarız.” dediler. “Pekala” deyip, bıraktım.

Sonra İstanbul’a inip Maarif’e uğradım. Çok hayırhâh insanlar! Bana iş yerine uzun uzun nasihat verdiler. Terbiyeli bir mektep talebesi gibi onları da dinledim. (Levend, 2012, s. 74).

Fikret arada Maarif’e uğrasa da eli boş döner. İş bulmak mümkün değildir. Fikret, parasızlıktan baba yadigarı altın saatin kordonunu satar. Arkadaşı Sadi, eldekileri satmakla bir yere varılamayacağını, bir iş bulmasını söyler. Yine bir gün bu amaçla Maarif Nezareti’ne gider, o gün mutlak bir netice almak için müsteşarı görmeye, nazıra çıkmaya karar verir. Müsteşar, açıklamasının tamamını bile dinlemez. Birinci şubeye başvurmasını söyler. Artık yapılacak son iş nazırı görmektir. Son bir umutla nazırın odasına girer ve nazıra iki aydır derdini kimseye anlatamadığını, istediği şeyin hakkı olan resim hocalığı olduğunu, iş ararken çektiği sıkıntılardan anlatır. Bu konuşma esere şöyle yansır:

Efendim, bendeniz Sanayi-i Nefise’den mezunum; ressamım. Hayatını muhtelif cephelerin siperlerinde kanıyla ödemiş bir ihtiyat zabitiyim. Bir resim muallimliği için müracaat ettim ve bunu hükümetin kararına istinaden ve tabii bir hak olarak istedim. Burada kimsem yok; yalnızım, çalışmaya mecburum. Benim gibi senelerden beri yerinden ve işinden uzak kalmış bir genç başka ne yapabilir? Fakat bunu, iki aydır bu daire içinde kimseye anlatmak kabil olmadı. Derdimi dinlemek ve vazife vermek şöyle dursun, memlekete karşı bir borç diye ifa ettiğim bu hizmetten dolayı istihfaf edildim. Şimdi istirham ederek anlatmak istediğim şudur: Bir hak diye istediğim bu vazife liyakatimden fazla mı? Yoksa benim için bu daire kapalı mıdır? (Levend, 2012, s. 113).

Nazır, müsteşar beyi odasına çağırır. Ona “Efendi bir şeyler söylüyor, dedi. Şunu dinleyiverin.” (Levend, 2012, s. 114). deyip başından savar. Bunun üzerine müsteşar odadan çıkar, Fikret de onu takip eder. Müsteşar odasına girer ve kapıcıya odaya kimseyi almamasını emreder. Bunun üzerine Fikret, artık umudunu keser, öğretmenlik beklemekten vazgeçer. Bu durum, ressamların toplum içinde geçimini sağlayacak bir iş bulamamaları ve toplumda kendilerine gösterilen rağbetin yetersizliği ile esere yansır.

Yazar, eserde ressam kahramanın bir ressamın ayakta kalabilmesi için kurtuluşu yurt dışında aramasından da bahseder. Uzun süre iş bulamayan Fikret, kız arkadaşı Behice’ye bazı tasavvurlarından bahseder: “Uzak bir diyara gitmek istiyorum, dedim. Mesela Almanya’ya... Orada büyük bir üstadın yanında senelerce çalışmak ve sonra

dönmek. Bu çok iyi bir şey olacak.” (Levend, 2012, s. 167). Yazar bu bölümde kahramanın resim sanatını icra etmek için Almanya ya da başka bir uzak ülkeye gitmek istemesinin sebebini bir ressamın bunu kurtuluş çaresi olarak görmesine bağlar:

İşsizlik ve parasızlık içinde kıvranırken, Behice ile Selma arasında tereddüt içindeyken geleceğe dair tasavvuru uzak bir diyara, mesela Almanya’ya gidip orada büyük bir üstadın yanında senelerce çalıştıktan sonra dönmektir. Fikret’in bir sanatkâr olarak kurtuluşu yurt dışında bulması, bir gün dönmek istese bile sanatkâr olarak doğduğu topraklarda vatanında hak ettiği değeri görememekten şikâyetçi olması dikkate değerdir. (Kaloğulları, 2020, s. 254).

Ressamların yaşadığı maddî zorluklara değinen bir başka eser de Peyami Safa’nın *Mahşer* romanıdır. Romanın ressam kahramanı olan Nail, romanın aslî kahramanı olan Nihad’ın yakın arkadaşıdır. Maddî yetersizlikten dolayı yirmi altı yaşında olmasına rağmen hâlâ annesinden gündelik alarak sigarasını ve resimlerinin boyasını tedarik etmektedir. Nail bir gün hastalanır ama tedavi olacak parası yoktur. Nihad eşiyle arasının kötü olduğu bir dönemde ruhî bir buhran geçirir. Bayezid’e kadar gider ve kahvede arkadaşlarını görmek ister. Arkadaşlarından Fazıl ve Necdet çok üzgündür, çünkü Nail hastadır ve ölmek üzeredir:

Nihad hızlı hızlı yürüdü. Bir kuvvet onu İstanbul’a itiyordu. Bayezid’e kadar gitti ve kahvede arkadaşlarını görmek istedi.

İki kişi görebildi: Fazıl ve Necdet. Pek bitkin görünüyorlardı. Nihad’ı görünce: “Neredesin ayol? Seni çok merak ediyorduk” dediler. Sonra aralarına bir sükût abandı. Yalnız, bakışıyor, hiç konuşmuyorlardı. Necdet, sesi titreyerek, Nihad’a sordu:

- Nail’den haberin var mı?
- Hayır... Bizden hiç kimseyi görmedim.
- Öyleyse acı bir haber vereceğim sana; zavallı, ölüyor.
- Kim?
- Nail.
- Sebep?

Necdet’in dudaklarında, hıçkırıkla mücadele eden ca’li bir tebessüm göründü:

- Sebep, sebep... hiç... Sebep malum... biliyorsun ki çelimsiz bir şeydi, o. Daima hastalığından şüphe eder dururduk. Tahminimiz doğru imiş. Geçen hafta birdenbire hastalandı, yatağa girdi. Biz doktor götürdük. Doktor bize: “Arkadaşınızı ya Avrupa’da bir sanatoryuma göndermenin bir çaresini bulunuz yahut zavallıdan ümidinizi kesiniz!” dedi. Güldük. Sanatoryum değil, verdiği ilaçları bile yaptıramadık. Annesi deli gibi.

Nihad, ne söyleyeceğini bilemiyordu. (Safa, s. 287).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında da ressamların yaşadıkları zorluklara değinilir. Yazar bu eserde ressamların maddi olarak yaşadıkları sıkıntılara da dikkat çeker. Nitekim romanın aslı kahramanı İffet'in okuldan arkadaşı olan Antuanet, bir ressama âşık olur. Ancak ressam fakirliği dolayısıyla Antuanet'le evlenememiş, Antuanet, babasının ısrarıyla zengin bir tüccarla evlenmek zorunda kalmıştır.

Ressamların ve heykeltıraşların yaşadığı zorluklar sadece maddî değildir. Toplum içinde mesleklerinden dolayı tutunamazlar. Sürekli eleştirilere maruz kalırlar. Bu durum Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* romanında işlenmiştir. İncelenen eserler içinde en büyük toplum eleştirisi *Cadı* romanındadır. Yazar ironik bir dille toplumun heykel sanatına bakışını eleştirir.

Romanda heykeltıraş Nadir Bey karakterine yer verilir. Nadir Bey, ikamet ettiği Hisar'daki yalının büyük bir odasını atölye haline getirmiştir. Bu durum o civarda huzursuzluk yaratır. Bu atölye çevrede puthane olarak değerlendirilir. Nadir Bey bin türlü eleştirmeler ve sövmeler içinde heykeltıraşlığı ilerletmeye uğraşmaktadır. Yazarın toplumun heykel sanatına bakışını eleştirdiği satırlar romanda şöyle yer bulur:

Hisar'daki yalının büyük bir odasını atölye haline koymuştu. İçerisi birtakım gönyeler, pergeller, küsküler, alçıdan yarım heykeller, kollar, bacaklar, kafalar, kalıplar, modeller, etütlerle doluydu. Çok geçmedi bu atölye, o civarda 'Nadir Bey'in Puthanesi' adıyla ün aldı. Hatta mahallenin kadınları aşırı içerlemeleri ve hınçları yüzünden bir küçük modelin üreme organını koparmışlardı. Nadir çok bağırdı çağırdı. Bu organ koparma cinayetinden sonra atölyesini kadınlara kapadı. Dava büyüdü. Bütün mahalle ahalisi saldırgana hak veriyordu. Ahlak ve edep bakımından, elbise altında örtülü kalması gereken insan organının fen ve sanat adına irdelenmesi ve sergilenmesi pek çirkindi. Uygurlar arasına karışmak için Türklerce yontma ve oyma sanatının öğrenilmesi zorunluysa; hiç olmazsa, donun uçkurunun çözülmemesi; göğüsten aşağı insan gövdesinin irdelenmesinin yasaklanması, gözdağı verilerek hatırlatılıyordu. Güzel sanatların Osmanlıcası, Frenkçesi olup olmayacağı sorunu aldı yürüdü. Eski ve yeni kafalılar ikiye ayrıldı. Avrupa uygarlığının bize tüm olarak uygulanmasında, buna benzer birçok güç sorunların başgöstereceğini ben öteden beri biliyordum...

Mahallede bir yaşlıca Adviye Hanım vardı. Yalıya geldiği zaman böyle cascavlak bir heykele rastlarsa altını koparmak için el sürmesinin haram olduğunu bildiğinden cebinde ufak bir maşa getirirmiş. Bu zavallı cahil kadını kızdırmak için kardeşim çok şey söylerdi. Paris müzelerinde kadın erkek heykellerinin çoğunlukla böyle çıplak ve bütün organlarının yerinde bulunduklarını söyledikçe Adviye Hanım'ın öfkeden ve taassuptan gözleri dönerek:

— Ah elimde bir baltayla bu rezalet evine girsem putlara karşı bir gaza yaparak hepsini parçalasam, dediği hâlâ anılarım arasındadır. (Gürpınar, 2017, s. 215-216).

Nadir Bey, İstanbul'da bu mesleği yapmaya çalışırken çok zorlanır. Toplumun bu sanata karşı sergilediği olumsuz tavırlara, baskılara dayanamaz. Kendini adadığı bu sanatı icra etmek ve eğitim almak için Paris'e gitmeye karar verir. Nadir Bey'in ağabeyi olan Kadir Bey, kardeşini bu sanattan vazgeçirmek için çok uğraşır. Heykeltıraşlık öğrenimi için Paris'e gitmek istediği zaman kardeşiyle şöyle konuşur:

Kardeşim, Türkler arasında hiçbir zaman beğenilmeyecek bir meslek varsa, o da yontma sanatıdır. Yurduna yararlı olacak, işe yarayacak bir şey öğren... Heykeltıraşlıkla burada ne yapacaksın? Dedelerimizin bırakmış olduğu suları kurumuş çeşmelere, bugün musluk takacak paramız yok. Büyüklerimizden çoğu mezarlarında taşsız yatıyor. Birçoğunun gömüldüğü yerler bile belli değil... Heykeli kime dikeceğiz? Evimizin içine giren, Avrupa'dan gelme bazı öteberi kutularının üzerindeki resimleri, günahtır, diye bıçakla kazıdıklarını; kandil geceleri eve melek girmez iddiasıyla çocuğun bebeğini helaya kapadıklarını bilmiyor musun? Kışın çamurdan, molozdan; yazın süprüntüden, tozdan geçilemeyen mübarek meydanlarımızı, sokaklarımızı heykellerle pisletecek misin? Burada oyma sanatının, nasıl kutsal sayıldığını anlamak için Sultanahmet Meydanı'ndaki dikili taşların çukurlarına doğru eğil de bir bak. Almanya İmparatorunun yaptırdığı cânım çeşmenin mozaikleri üzerine, gelip geçen ozanlarımız, artistlerimiz tarafından her renkte kalemle yazılan nazik şiirleri, edepsizce resimleri görüp okumadın mı? En sonunda, bir zaman, etrafına tahtaperde çekilerek çeşmenin kapatılması zorunluğu neden ileri geldi? Bugün şehrimizin en güzel yerlerini olmaz ya en büyük sanatçının dehasından çıkmış ve en çok kutsal saydığımız büyüklerimizin heykelleriyle süslü görsek; üç gün sonra eğer bu anıtların burunlarını, kulaklarını yerlerinde bulabilirsek aşk olsun!.. Birer puta benzeyen bu mermer insanları taşlamayı, şeytan taşlama derecesinde sevap bilenlere karşı heykel dikmek, yontma sanatında ustalık göstermek iddiasındasın da? Şaşarım aklına... Heykelleri kırmakla başarı sağlayanlara; Avrupa'da yılan, çıyan öldürenlere verildiği gibi, bazı taraflardan ödülleri vaadini bile umarım... (Gürpınar, 2017, s. 214-215).

Kadir Bey, böyle çok söylense de kardeşini düşüncesinden çeviremez. Nadir Bey, tapınırcasına hayatını bağladığı yontma sanatının burada uğradığı kötülemelere artık dayanamayarak, hemen büsbütün kalmak üzere Paris'e taşınmaya karar verir. Paris'te gereken öğrenime başlar. Orada epeyce tutunur. Birkaç yapıtıyla orada tanınmayı bile başarır.

Yazar bu romanda heykeltıraş Nadir Bey karakterine yer verir. Nadir Bey'in mesleği dolayısıyla yaşadığı baskılara dayanamayarak İstanbul'da bu sanatı icra edemeyeceğini anlayıp Paris'e gitmesi dikkat çekicidir. Nadir Bey, annesinin vefatında bile İstanbul'a gelmez. Yazarın bu romanda heykel sanatını ele almasının sebebi toplum eleştirisidir. Toplumun bu sanatlara bakışını ironik bir dille eleştirdiği gibi heykeltıraşların yaşadığı zorluklara da değinir.

Ali Kemal'in *Fetret* romanında da resim ve heykel sanatına değeri verilmemesi ve sahip çıkılmaması yönünden bir toplum eleştirisi yapıldığı görülür. Romanda yazarın temsilcisi olan Selman Bey, yüksekçe bir yerden İstanbul manzarasını izlediği bir anda şöyle bir değerlendirme yapar:

İstanbul, İstanbul sade esrar-ı hikmetle, sade mekarim-i tabiatle lebaleb değil, fakat kamûs-ı temeddünden de bir nüsha-i güzidedir. Osmanlılar yalnız o pay-i taht-ı saltanatlarını olsun, kâffe-i defâin-i mazisiyle, binalarıyla, heykelleriyle, âsâr-ı atıka ve ahîresiyle, menazırıyla, mehasini ile tettebbu etselerdi, bilselerdi, anlayabilselerdi bugün temeddünen daha müstesna bir rütbeye ermiş olurlardı. (Ali Kemal, 2003, s. 148).

Eserde yazarın temsilcisi olan Selman Bey, bu bölümde İstanbul'un değerli eserlerinin, heykellerinin yeterince incelenip araştırılmadığını, yeterince kıymetinin bilinmediğini söyleyerek bu anlamda toplumsal bir eleştiri yapar.

Selman Bey'in çocuklarından Selma İngiltere'ye, Fetret de Fransa'ya dönmek için Marsilya'ya giden bir gemiyle İstanbul'dan ayrılırlar. Vapurun yolcuları arasında Hakan Bey adında yetmiş yaşında, muhterem biri vardır. Kırk seneden fazla bir zamandır Paris'te yaşamaktadır. İstanbulludur. Devletin Fransa'ya gönderdiği, öğrencileri teftiş eden bir zattır. Talebe-i Osmaniyye müfettişliği yapar. Fetret, Hakan Bey'e öğrencilerden memnun olup olmadığını sorar, şöyle bir cevap alır:

Umumiyet itibariyle memnunum, gençlerimizin ekseriyetle kudret-i temsiliyyesine hayranım, filhakika çoğu henüz fıtraten nâtrâşidedirler, bir kısmı bilfarz musiki gibi, resim gibi fûnûn-ı nefiseyi bir türlü temessül edemiyorlar: Mesela huçeste, beste, hasılı bülend, her cihetçe bülend bir operadan zevk alamıyorlar, fakat maalesef o henüz nakıs, o henüz ibtidaî musikimize, o heyheylerimize, taksimlerimize bayılıyorlar; yine operada harikulade bir rakkasenin, bir raks-ı müctemam ârâyişini, cezbelerini, rikkatlerini keşfedemiyor, anlayamıyorlar ama çengilerimizin o nâ-mevzun olduğu kadar sakil cümbüşlerini zevkle mülayim buluyorlar. Bazen o derece zevksizlik bile gösteriyorlar. İtikadımca mazurdurlar, tesirât-ı irs ile ülfet-i mahsusat-ı vatan ile böyle yapıyorlar. Bir iki zürriyetten sonra bu noksan düzelir. (Ali Kemal, 2003, s. 182).

Bu bölümde yine bir toplum eleştirisinin yapıldığı görülür. Yazar, Hakan Bey karakteriyle yurt dışına giden öğrencilerin güzel sanatlara karşı olan ilgisizliğini eleştirir. Bu eleştiri aslında sadece öğrencilere dönük değil, tam anlamıyla bir toplum eleştirisidir. Batılı sanatlardan uzak duran bir toplumun çocuklarının güzel sanatların merkezi olarak kabul edilmiş bir şehre gidince bu sanatlarla ilgilenmesi, bunlardan zevk alması beklenemez. Bu durum ancak ilerleyen yıllarda Batı sanatına ilginin artmasıyla mümkün olabilecektir.

5.2.2. Alafrangalığın Bir Göstergesi Olarak Resim ve Heykel

Resim ve heykel sanatları özellikle Tanzimat Dönemi'nde bir zihniyetin temsilcisi olarak eserde yer alır. Çünkü resim ve heykel aynı zamanda yaşam tarzını gösteren bir ayna konumundadır. Bu dönemde bazı romanlarda resim ve heykel, alafrangalığın bir göstergesi olarak esere yansır. Çünkü toplumun resim sanatını henüz yadırgadığı bu dönemde resim, sadece alafranga ailelerin evlerine girebilir. Bu işlevin en yoğun işlendiği eserler; *Sergüzeşt*, *Bahtiyarlık*, *Taaffüf* romanlarıdır.

Tanzimat Dönemi'nde resim unsurunun alafrangalık göstergesi bir imge olduğu söylenebilir. Buna örnek olarak Ahmed Midhat Efendi'nin *Bahtiyarlık* romanı verilebilir. Romanda Mekteb-i Sultani'nin iki yatılı öğrencisi, iki sınıf arkadaşı Senai Efendi ve Şinasi Bey'den bahsedilir. Şinasi, şehirli bir adam olan Semih Efendi'nin oğludur. Semih Efendi epeyce büyük memuriyetlerde bulunmuş ancak yine de zengin olamamıştır. Çünkü dürüst ve ahlaklı bir adamdır. Şehirlerin dağdağasından bıkmış, bahtiyarlığı şehirde bulmanın mümkün olamayacağını düşünmüş ve oğluna da bu fikirleri aşılamış bir adamdır. Böylece Şinasi köylerden, köylülükten hoşlanmaktadır.

Senai ise şehirlerden hoşlanmaktadır. Şehirde eğitim görerek büyük adam olmak arzusındadır. Eğlence cihetinde dahi alafrangadır. Beyoğlunda Flâmme adında bir eğlence mekanına gidip parasını bu mekanda sahne alan bir kadına harcar. Burası aynı zamanda bir kumarhanedir. İçki içilir, şarkı söylenir. Bu mekanda şarkı söyleyen kadınlar çok meşhurdur. Bu kadınlardan biri de Rizet'tir ki en meşhurdur. Senai, Flâmme'nin en belli başlı müdavimlerinden, Rizet'in de en büyük ahabplarından biridir. Annesinin mücevherlerini bile bu hayat uğruna satar. Parasını bu mekanda sahne alan Rizet'e harcar.

Annesi Senai'yi evlendirmek istese de o buna yanaşmaz. Çünkü “onun sevebileceği bir kız kibarzade, güzel, zengin olmaktan maada okur yazar olmalı hatta Fransızca bilmeli musikiye mensubiyeti bulunmalı, elhâsıl bir Avrupalı kız gibi olmalı. Yoksa alacağı kız kadın kadıncıkmış, dikiş diker, nakış işler, oya yapar, bez dokur, yemek pişirir, işinin gücünün sahibi olabilirmiş!... Hiç Senai buralarda mıdır?” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 26). Senai tıpkı kendisi gibi alafranga bir kızla evlenmek ister.

Senai, babası ölünce ondan kalan mirasla hemen Paris'e gider. Hukuk tahsil etmeyi düşünür. Okula başlamadan önce eğlence mekanlarına, tiyatrolara, kumarhanelere gider. Epey para kaybeder, parasını bitirince okula başlayamaz. Hastalanınca doktorlar hava değişimi tavsiye ederler. Bunun üzerine oradan Sicilya'ya gider. İtalya'ya gidince Etna ve Vezüv gibi yanardağları (volkanları) ziyaret etmek ister. Yazar, resim unsuruna Senai ile yer verir. Senai, Etna ve Vezüv gibi yanardağları ziyaret etmek isteyince bir kat âlâ Avrupalı seyyah elbisesi alarak hiç ressam olmadığı hâlde güya yanardağlar üzerinde bazı mahallerin resimlerini almak için koltuğu altına kocaman bir de ressam albümü edinir. Bu durum ondaki alafrangalığın göstergesi olarak esere yansır. Çünkü Senai'nin resim sanatına ilgisi alafrangalığa özentisinden gelir. Senai, Avrupa'da haydutlar tarafından soyulunca beş parasız kalır ve İstanbul'a geri döner.

Ahmed Midhat Efendi'nin *Bahtiyarlık* romanında bir de İskenderiyeli Abdülcebbar Bey'den bahsedilir. Abdülcebbar Bey'in Mansur adında bir oğlu ve Nusret adında bir kızı vardır. Abdülcabbar Bey, İstanbul'da bulunan mekteplerin yeterli eğitim imkânına sahip olmadığını düşünerek kızı Nusret ve oğlu Mansur'un evde hususî olarak tayin edilmiş öğretmenlerden özel ders almalarına karar verir. Abdülcabbar Bey, çocuklarının Batılı tarzda eğitim görmeleri sağlamak gayesiyle de bir Avrupalı bir mürebbiye görevlendirmeyi uygun bulmuştur. Kızı Nusret ve oğlu Mansur'a Fransız bir bakıcı tutar. Bu mürebbiyenin adı Madam Ternier'dir. İki kardeş, bu Fransız mürebbiyelerinin eğitim programı sayesinde çok iyi derece Fransızca öğrenirler ama kendi kültürlerine uzak yetişirler. Nusret on bir yaşına geldiğinde Fransızca'yı, felsefeyi, piyano ve kitara çalmayı, şarkı söylemeyi ve resim yapmayı öğrenmiştir.

Yazar, bu romanda Nusret karakteriyle resim unsuruna yer verir. Yazarın bu unsuru vermek için Nusret'i seçmesi yersiz değildir. Çünkü Nusret, alafranga terbiye edilmiş bir tiptir. Babasının özel öğretmen olarak tuttuğu Madame Ternier onu kendi kültürüne uzak yetiştirmiştir. Alaturka eğitimde Batılı anlamda resim yoktur. Nusret, alafranga bir tiptir ve evlenme çağına geldiğinde yine alafranga bir tip olan Senai Nusret'e talip olur. Neticede Senai ile Nusret evlenir.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında da resim, alafranga bir unsur olarak esere yansır. Bu romanda Celal Bey'in konağı da oldukça başarılı bir tasvirle anlatılır. "Asaf Paşa'nın Moda burnunda, çok para sarf ederek inşa ettirdiği

“Avrupakârî” bina, Tanzimat devrinin zevk ve zihniyetini aksettirir.” (Kaplan, 2019, s. 367). Bu binanın içi Avrupa tarzında döşenmiştir. Bu binanın tasviri, Celal Bey’in Fransız mürebbiyesi ve Celal Bey’in kız kardeşinin piyano çalması alafrangalık göstergesidir. Yazarın bu romanında ressam bir karaktere yer vermesinin sebeplerinden biri Asaf Paşa’nın alafrangalığına vurgu yapmaktır. Oğlunu resim tahsili için yurt dışına yollayacak, çocuklarına Fransız mürebbiye tutacak kadar alafrangadır. Alafranga yaşamın, Batılılaşma unsurunun esere yansması şöyledir:

Mısır’da birçok memuriyetlerde bulunarak orada uzun süre kalıp da bir servet edinen babasının, şimdi Moda Burnu taraflarında epey para harcayarak yaptırdığı Avrupai binanın bir tarafı denize bakar, kara tarafındaki çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve dalıp giden gözlere lacivert gökyüzünü gösteren yüksek ağaçlar, güneşin ışığını dalgalandırarak uzun ve zarif gölgeleriyle hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükûn ve huzur verirdi. Bahçeye bakan tarafın alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş mitolojik tasvirlerden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı postu, ortada On Dördüncü Louis zamanına mahsus zarif bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o ince işçiliğe önem verilen devrin sanat mahsullerinden ufak bir yazı masası, küçük sohbetlere, mahrem konuşmalara müsait, karşılıklı konularak birbirine tutturulmuş koltuklara benzeyen kanepeler, kanepelerin arkasında, odanın köşelerinde eski madenlere benzetilerek yapılmış saksılar içinden Afrika ve Hint diyarının coşkun bereketini gösteren, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemini Anadolu sanat eserlerinden olan kilimlerle döşenmiş, üzerinde en nadir hayvanların postları, yaldızlı, koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih’in İstanbul’a muzaffer bir halde girişini büyük bir heybet ve azametle gösteren mükemmel bir tablo, diğer tarafında Sainte-Helene’in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi istila edici gözlerini Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon’un heybetli bir tasviri... (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 28-29).

Ahmed Midhat Efendi’nin *Taaffüf* romanında da resim sanatına yer verilme sebeplerinden biri, resim sanatının alafrangalığın bir göstergesi olmasıdır. Roman mevzusu tamamıyla Daniş Bey Konağı’nda geçer. Konak alafranga döşenmiş bir konaktır:

Bu romanın mevzuu hemen tamamıyla bir konağın içinde cereyan eder. Daniş Bey konağı oldukça zengin ve epeyce alafranga döşenmiş bir evdir. Perdeler, storlar, yemek ve oturma odası takımları, Ondördüncü Lui tarzında kütüphane, çoğu Fransızca kitaplar, alafranga, alaturka yazı takımları, gratuarlar, markalı zarf ve kâğıtlar, ‘hangi ayda, hangi günde bulunulduğunu gösterir birkaç türlü kalenderyalar’ alaturka, alafranga saatler, abajurlu lambalar dört mevsimi tasvir eder alegorik dört tablo, şömine, şöminenin iki yanında Venüs ve Minerva heykelcikleri. (Okay, 1989, s. 380).

Yazar konağın içindeki resim ve heykellerle konağın alafrangalığına özellikle vurgu yapar. Konaktaki yazıhanede dört mevsimi anlatan dört resimden ve şöminenin üzerinde Venüs ve Minerva'yı temsil eden iki heykelden bahseder. Yazar bunlara konağın gösterişli olduğunu göstermenin yanında alafrangalık göstergesi olarak yer verir. Yazıhanenin (kitap ve yazı odası) tasviri yapılırken alafrangalığa şöyle vurgu yapılır:

Odada ayna bulunmadığına dikkat ettiniz mi? Asıl alafrangada aynaları yatak odalarına, tuvalet odalarına hatta merdiven başlarına palto ve şemsiye filan bırakılan vestiyerlere vazeliyorlar. Salonlara ve böyle iş odalarına aynaya bedel münasip resimler talik ediyorlar. İşte buraya dahi dört büyük resim levhası konulmuş. Hem de ne manidar şeyler. Bakınız ilkbaharı tasvir eden kız ve uzaktan uzağa kendisine nazar-endâz-ı hayret olan delikanlılar çiçekler içinde. Mevsim-i sayfi tasvir eden şu gülbüz kadın ile önünde arkasında birer vaziyet-i mesâi-perverâne almış olan çocukların sepetleri, koltukları, kucakları, türlü meyveler ile dopdolu. Şurada gördüğünüz üç köylü karısıyla iki kartçı köylü ambarlara mahsulat taşıyorlar ki fasl-ı harîfin hükmüdür. Na, işte dördüncü levha da gocuklara bürünmüş kadın, erkek ihtiyaçların hâli de şitadır. Dört levha fusûl-ı erbaayı teşkil ediyorlar demektir.

Şöminenin iki tarafına konulan heykeller nazarıdikkat ve ehemmiyetinizden tebâüd edecekler mi? Dikkatli bakınız alçıdan dökülmüş şeyler değildir. Bazı terkiyat ile balgamî mermer taklidi olarak döktürülmüş şeyler de değildir. Halis beyaz mermer üzerine el ile hakkolunmuş âsâr-ı üstâdânedendirler. Birisi cemal ve sevdâ müekkilesi Venüs'ü tasvir ediyor. Diğeri ise sanayi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi Minerva'dır. Böyle esatir-i evveline müteallik heyâkile râğbet bizim Osmanlılığımız âleminde henüz taammüm etmemiş olduğundan, şurada ne kadar alafranga bir yerde bulunduğumuzu bunlarla kıyas etmelisiniz. (Ahmet Midhat, 2018, s. 13).

Osmanlı toplumunun resim ve özellikle de heykelle mesafeli olduğu bir zamanda konakta her odada çeşitli resimlerin ve çalışma odasında da heykellerin bulunması ancak alafranga ailelere has bir dekor unsuru olarak ele alınmalıdır. Yazarlar da alafrangalık imgesi olarak eserlerinde resim ve heykel unsuruna yer verirler.

5.2.3. Eğitim Unsuru Olarak Resim ve Heykel

İncelen eserlerde yazarlar resimle ilgilenen kahramanların birçoğunun resim eğitiminin yurt dışından alındığına dikkat çekmişlerdir. Özellikle Tanzimat Dönemi'nde durum böyledir. Yurt dışında eğitim alamayan kahramanlar bu sanatı özel öğretmenlerden ders almak suretiyle öğrenirler. “İncelediğimiz döneme ait romanlarda kahramanların resim, müzik gibi güzel sanatlarda eğitimlerini genellikle özel dersler vasıtasıyla gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Bir örgün öğretim kurumunda resim veya musiki öğrenimi gören kahramanların çoğunun ise ecnebi olduğu

görülmektedir.” (Kartal, 2013, s. 194-195). Bu durum dönemin toplumsal gerçekliği ile örtüşmektedir.

Meşrutiyet Dönemi’nde ülkedeki okullarda kısmen bu eğitim başlasa da bu eğitimin yaygınlaşması için Cumhuriyet Dönemi’ni beklemek gerekecektir. İncelenen eserlerde ülkede profesyonel olarak resim eğitiminin Cumhuriyet’le birlikte alındığı gözlenmektedir. Bu ressam kahramanlardan Julio (Mustafa Reşid, *Ressam*); Celâl (Samipaşazade Sezâî, *Sergüzeşt*); Artin Elvanyan Efendi (*Çingene*), Kâmuran (*Son Eseri*), Nail (*Mahşer*), Fikret (*Acılar*) resim öğrenimi görmüş kahramanlardır. Heykel eğitimi alan kahraman ise Nail Bey’dir (*Cadı*). Bu kahramanların çoğu resim ve heykel eğitimi yurt dışından alırlar. *Son Eseri* romanının ressam kahramanı olan Kâmuran ise resmi önce ülkede, Notre Dame de Sion kolejinde öğrenir, ardından yurt dışında bu eğitimi genişletir. Resim eğitimi ülkede alan kahramanlar sadece Nail ve Fikret’tir. Onlar da Cumhuriyet Dönemi roman kahramanlarıdır. Bu da Cumhuriyet’le birlikte resim eğitiminin ülkede yaygınlaştığını gösterir.

Ressam roman kahramanlarından Julio, Celal, Artin Elvanyan Efendi ve Mustafa Kamerüddin Tanzimat Dönemi roman kahramanlarıdır ve resim eğitimi yurt dışından almışlardır. Bu kahramanlardan Mustafa Kamerüddin Ahmed Midhat Efendi’nin *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* adlı romanının başkahramanıdır. Romanda mühendislik eğitimi için Paris’e giden Mustafa Kamerüddin’in resme ilgisi de anlatılır. Bu ilgi epey artınca bir ressam çırağı olan ev arkadaşı Podar, onu üstadı Mösyö Camillion’la tanıştırır:

Bunların meşguliyet-i yevmiyeleri sabah derslerine gittikten sonra Narto’nun bir külçe süzme lüleci çamurunu önüne alarak statü yapmaya ve Podar’ın sehpa önüne oturup karşısındaki manken mucibince resim boyamaya çalışmasından ve Pasteur’un o gün hangi mahkemede hangi ehemmiyetli dava varsa onu dinlemeye gitmesinden ibaret olup Mustafa Kamerüddin ise bazı günler kütüphaneleri dolaşır ve bazı günler dahi resme çalışıyor idi. Ancak bir zamandan beri resim yapmaya hevesini artırmış olduğundan bu gün Podar ile birlikte resme çalışmayı tercih eyledi.

Mustafa Kamerüddin her başladığı işte dikkat ve ihtimam-ı tammını diriğ etmeyen erbab-ı cehdden olup birkaç haftadan beri resim merakını artırmış olması semeresiyle bu sanatta bir hayli terakki eylemişti. Hatta o zamana kadar muallimi demek olan Podar:

—Demir Bey! Mükemmel bir ressam olmak için iktiza eden fûnûnu sen benden iyi biliyorsun! Boyaların mezciyle istenilen rengi istihsal hususunda dahi olanca maharetimi size vermiş olduğumdan şimdi iş model ittihaz eyleyecek şeyi rû’yet-i tâtme ve hakîkiyye ile görüp ne nispette küçülteceğini zihinde tasarladıktan sonra resmetmeye kalmıştır. Bunda ise ben dahi senden daha mahir değilim.

Madem ki resmi ileriye götürmeye cidden hevesin vardır, seni kendi üstadıma takdim edeyim de lâıykı vechile çalış, demeye başlamıştı. (Ahmed Midhat Efendi, 2020, s. 164-165).

Mustafa Kamerüddin kendisinin Mösyö Camillon’a takdimini rica eder. Ertesi gün eski ikametgâhına gidip Podar’ı bularak evvelce sebk eden ricası mucibince ikisi birlikte Mösyö Camillion’un resimhanesine giderler. Podar, üstadına Mustafa Kamerüddin’i kendi üstadına gayet çalışkan ve zekavetli bir çırak olmak üzere tavsiye eder ve Mustafa Kamerüddin burada resim eğitimi almaya başlar.

Ahmed Midhat Efendi, konusu Paris’te geçen romanlarından biri olan *Diplomalı Kız*’da kadınların eğitim görmesinin önemine vurgu yapar. Bir çamaşırcı kızı olan Matmazel Julie Depres, aldığı eğitimde başarı sağlar, musiki, resim ve el işi derslerine yeteneği olduğu görülür.

Ahmed Midhat Efendi’ye ait *Gürcü Kızı Yahut İntikam* (1889) isimli romanın kahramanı Siranuş, oldukça varlıklı ve çocuklarının eğitimine ihtimam gösteren bir ailenin kızıdır. Siranuş, yazar/anlatıcı tarafından birkaç yabancı dil bilen, aynı zamanda musiki ve resim eğitimi de almış ve ailesinin eğitimine ihtimam gösterdiği bir genç kızdır.

Ahmed Midhat Efendi *Kafkas* romanında da kahramanın eğitime dikkat çekmek için resim sanatına başvurmuştur. Ahmed Midhat Efendi eserlerinde özellikle kız çocuklarının eğitim görmesi gerektiğine dikkat çeker. Bu eğitimin içinde resim de bulunur.

Fatma Aliye Hanım *Muhadarat* adlı eserinde resimle ilgilenen iki karaktere yer verir. Fazıla ve Mukaddem’in resimle ilgilenmesi kültür ve eğitimlerine dikkat çekmek içindir. “Fazıla’nın babası Sâî Efendi çocuklarıyla yeterli derecede meşgul olamasa da onların eğitimine önem verir ve ecnebi bir enstitüstris görevlendirir. Böylelikle Fazıla, Avrupalı bir genç kız gibi tahsil eder. Piyano çalar ve resim yapar. ” (Kartal, 2013, s. 279). Fazıla aynı zamanda iyi derecede Fransızca öğrenme imkânı bulur.

Halid Ziya Uşaklıgil’in *Nemide* isimli romanının kahramanı Şevket Bey de gençliğinde her şeye heves etmiş, hemen her şeyden bir nebze malumat almış çok yönlü biridir. Kendisi için tayin edilen hususî bir öğretmenden müzik, resim gibi sanat dallarından, silah kullanma, at binme, kürek çekme gibi spor dallarından ders alır. Yazarlar böylece resim unsuruna kahramanın eğitime dikkat çekmek için de yer verirler.

5.3. Olay Örgüsüne Bağlı İşlevler

5.3.1. Teknik Bir Malzeme Olarak Resim

Ele alınan eserlerde yazarlar bazen olay örgüsü içinde geçmişte kalmış bir kahramanın görüntüsünü vaka zamanına taşımak için de resim sanatından bir teknik olarak yararlanır. Örneğin Ahmed Midhat Efendi *Müşahedat* romanında geçmişte kalan bir kahramanı vaka zamanına taşımak için resim sanatından yararlanır.

Romanda Siranuş'un vefat etmiş olan babası ergenliğe ulaşınca kendisine verilmek üzere Ermeni Patrikhanesi'ne bir zarf bırakmıştır. Zarfın içinde kendisinin bir portresi de bulunmaktadır. Yıllar sonra Siranuş'un eline bu zarf geçince babası Ali Osman Topuz resim sanatıyla vaka zamanına taşınır. Ali Osman Topuz'un arkadaşı olan Seyyit Mehmet Numan, yıllar önce vefat eden arkadaşının fotoğrafıyla onun hakkında bildiklerini söylemeye başlar:

Hele bugün Seyyit Mehmet Numan'ı görmeliydi. Patrikhaneden alınan zarfın içinden şunlar çıktı beyanıyla resmî ve Arabi evrakları önüne koyuverdiğim zaman, Ali Osman Topuz Bey'in resmine pençe atarcasına saldırdı. Zayıf gözlerinin daha iyi görebilmesine yardım için gözlerine pek ziyade yaklaştırarak baktı, baktı da o kurumuş gözlerinin neresinde biraz daha rutubet bulunabileceğine şaşılacak bir hâlde gözleri sulanarak ve tasviri bana doğru uzatarak dedi ki: 'Oğlum! Bu, büyük bir adamdı. Gerçi buralarda binbaşılıktan ibaret bulunan bir rütbe büyük görülemezse de Tunus gibi bir yer için şu rütbe dahi çok büyüktür. Ama Koca Topuz'un asıl büyüklüğü kendi şahsında, kendi insanlığında idi. El açıklığı, sadakat, safvet, sebat ve metanet gibi faziletlerin tümünü şahsında topladığı gibi bu faziletin mukabilinde ayıp sayılabilecek hemen hiçbir şey de yapmamıştı. Ya aklı! Ya çabuk kavrama gücü! Hele ilmi de herkese hatırını saydırtacak mertebede idi. Yazık ki genç vefat etti. Yazık ki Tunus gibi bir yerde doğdu. Burada devlet kapısında yetişmiş olsaydı, kendisindeki mükemmeliyetle din ve devletine pek büyük hizmetlere muvaffak olacağı gibi din ve devlet sayesinde kendisi de pek büyük feyz ve ikbal kazanırdı.'

Faziletli ihtiyar pek doğru söylüyordu. Resimde görülen çehre, hakikaten bu kadar yüce olup o çehre sahibinin bütün güzel sıfatları kendinde toplayacağını, ilm-i kıyafet üzerine çalışanların tamamı itiraf ve kabul ederler. (Ahmet Mithat, 2013, s. 414).

Ahmed Midhat Efendi'nin *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanında da Polini'nin vefat eden annesinin görüntüsü resim sanatıyla vaka zamanına taşınır. Polini'nin annesi ölmeden önce manastırda Polini'ye verilmek üzere bir çanta bırakır. Polini ve Mustafa Kamerüddin, manastıra giderek çantayı alırlar. Çantadan bir hayli mektup ve resim çıkar. Bu resimler Mustafa'nın babası Pierre Heyder'in sulu boya veya yağlı boya ile yapılmış resimleridir. Ayrıca Polini'nin annesinin resmi de bulunur.

Mustafa Kamerüddin Polini'nin babasını araştırmak ve hasta olduğunu öğrendiği babasını ziyaret için Polini'yle beraber İstanbul'a gelir. Mustafa Kamerüddin, babası Demir Bey'in gizli odasına girer. Odada birtakım evraklar, nişanlar ve resimler bulunur. Mustafa bunları incelemeye koyulur ve fark eder ki tüm bu evraklar Pierre Heyder adında bir zabite aittir. Mustafa, kâğıtları karıştırır, mektupları okur ve resimleri inceler. Resimlere dikkatli bakınca bu resimler arasından Polini'nin annesinin sulu boya ile yapılmış resmini hemen tanır:

Bu resim tirşe üzerine sulu boya ile yapılmış bir şey olup Mustafa Kamerüddin'in mutlaka bunu bir kimseye benzettği hâl ü şânından anlaşılırdı. Ancak resim bir taze kadın resmi ise de yirmi beş yıldır şu paketin içinde mahsur kalmasına nazaran bu taze kadının el- hâletü hâzihî muşmula gibi ihtiyar olmuş bulunması lazım gelmez mi? Fakat bu resmi Demir Bey'in oraya sonradan koymuş bulunması da vârid-i hâtır olacağından işte bu iştibâh delikanlıyı bir kat daha perişan eyledi.

Mustafa Kamerüddin bu resmi alarak tekrar kandile sokuldu. Orada resmi arîz ve amîk temaşa eyledi. Hâline tavrına nazaran bu defa resmi tanımış olduğu anlaşılıyor idiyse de bu resim tanıdığı bir zata pek müşabih olduğunu hükmeyletiğine şüphe olunamıyordu. (Ahmet Mithat, 2020, s. 61-62).

Mustafa Kamerüddin bu resmi yanına alarak Polini'ye götürür. Polini ve Mustafa resimleri inceleyerek kardeş olduklarına hükmederler. Mustafa eve gidince babasıyla konuşur. Babası Pierre Heyder'in kendisi olduğunu söyler, başından geçenleri anlatır. Romanın sonunda Polini Müslüman olur ve Demir Bey Polini'yi evlatlığa kabul eder.

5.3.2. Sembol Olarak Resim ve Heykel

Ele alınan eserlerde yazarların bazen eserin kurgusuna kattıklarıyla resim ve heykel sanatlarına yer verdiği görülür. Bazı romanlarda ele alınan resim ya da heykelin özellikleri kurgunun içinde etkin rol oynar. Eserde işlenen resim veya heykelin olay örgüsü içinde vakanın gidişatını değiştiren bir unsur olduğu görülür. Bazı eserde anlatılan resimler birer sembol niteliğindedir. Ele alınan eserlerde yazarlar bazen ele aldıkları resim ve heykellere sembolik bir mânâ yüklemiş ya da onun işaret ettiği sembollerden yararlanmışlardır. Bu duruma Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanı örnek olarak gösterilebilir. Romanda konağın içindeki yazıhanede bulunan dört resim ve iki heykelden bahsedilir:

İşte buraya dahi dört büyük resim levhası konulmuş. Hem de ne manidar şeyler. Bakınız ilkbaharı tasvir eden kız ve uzaktan uzağa kendisine nazar-endâz-ı hayret olan delikanlılar çiçekler içinde. Mevsim-i sayfî tasvir eden şu gürbüz kadın ile

önünde arkasında birer vaziyet-i mesâi-perverâne almış olan çocukların sepetleri, koltukları, kucakları, türlü meyveler ile dopdolu. Şurada gördüğünüz üç köylü karısıyla iki kartça köylü ambarlara mahsulat taşıyorlar ki fasl-ı harîfin hükmüdür. Na, işte dördüncü levha da gocuklara bürünmüş kadın, erkek ihtiyarların hâli de şitadır. Dört levha fusûl-ı erbaayı teşkil ediyorlar demektir. Şöminenin iki tarafına konulan heykeller nazarıdikkat ve ehemmiyetinizden tebâüd edecekler mi? Dikkatli bakınız alçıdan dökülmüş şeyler değildir. Bazı terkibat ile balgamî mermer taklidi olarak dökürülmüş şeyler de değildir. Halis beyaz mermer üzerine el ile hakkolunmuş âsâr-ı üstâdânedendirler. Birisi cemal ve sevda müekkilesi Venüs'ü tasvir ediyor. Diğeri ise sanayi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi Minerva'dır. (Ahmet Midhat, 2018, s. 13).

Yazıhanede bulunan dört resim, dört mevsimi sembolize eder. Bu resimleri Saniha'nın babası Daniş Bey astırmıştır. Daniş Bey bu resimlerle kızına hayatın dört evresini anlatır. İlkbahar gençlik çağını sembolize ederken yaz insanın evlilik çağını, sonbahar hasat zamanını sembolize ederken kış da yaşlılık evresini sembolize eder.

Romanda ayrıca iki mitolojik varlıktan ve bunları sembolize eden iki heykelden bahsedilir. Bu iki heykel konağın çalışma odasında şöminenin üzerinde bulunmaktadır. Konağın sahibi olan Saniha, kocası Rasih'ten bu heykellerin ifade ettiği anlamı öğrenir. Rasih, anlattığı mitolojik öykülerle bu iki mitolojik ilahenin özelliklerini ve işaret ettiği sembollerini anlatır.

Rasih karısına Venüs yani Zühre'nin güzellik tanrıçası olduğunu, ama bu sözün tamamıyla doğru olmadığını çünkü güzelliğin bir meleke, bir huy olmadığını söyler. Güzellik herkeste, her şeyde bulunmaktadır. Tanrıçaların pek çoğu da Venüs kadar hatta ondan bile güzeldir. Örneğin Minerva dahi güzellikte Venüs'ten hiç de aşağı değildir. Yani sadece güzellik bir meleke değildir. Mitolojik varlıkları ifade eden heykellerin her biri bir melekeyi, bir huyu, bir tabiatı işaret eder ve anlatır. Venüs, cazibenin timsalidir. İşte bu cazibe bir melekedir:

Mesela Venüs yani Zühre ki birçok kitaplarda kudema nezdinde hüsn ü cemal ilahesi diye şöhret bulmuştur. Lakin bu söz tamamıyla doğru değildir. Zira hüsn ü cemal denilen şey ne afakta ne enfüsde hükmü cari bir meleke, bir huy değildir. Hüsn ü cemal herkeste her şeyde bulunur. İlahelerin pek çoğunda adeta kâffesinde Venüs derecesinde hatta ondan bile ziyade hüsn ü cemal vardır. Zahirde bulunan heykelleri bunu gösterir. Na işte Minerva dahi güzellikte Venüs'ten hiç de aşağı değildir. Hatta biliyorsunuz ki bir aralık Venüs ile Juno ve Minerva arasında bir güzellik muhasede ve müsabakası vuku bulmuştur. Diğerleri de güzel olmasalardı bu müsabakaya cesaret alabilirler miydi? Vakı Priamos'un oğlu Paris mümeyyiz nasbolunarak nişâne-i tefevvuk olan altın topu Venüs'e vermiş ama bununla diğerlerinin çirkinliğini tahakkuk etmemiş. Paris'in Venüs'ü tercihinde başka sebep, başka mânâ vardır. Bu mânâ Şinasi merhumun 'Rengin olan şukûfe-i bî-bûyî andırır- Bir taze kız ki dilber olup bî-vefâ olur.' beyti içinde münderiçtir. Bû-

yı vefa Venüs'e mahsus olup Paris onun için altın topu ona vermiştir. Elhasıl sadece hüsün bir meleke değildir. Asnâmın tasvir ettiği erbâb-ı muhayyele ise her biri bir melekeyi, bir huyu, bir tabiatı işaret ve ifham eyler.

Venüs cemal içinde muharrik-i ihtisâsât-ı şehvaniyye olan cazibenin timsalidir. İşte bu cazibe bir melekedir. Hatta Venüs'ün delalet ettiği cazibenin zımnında semahat-ı nisvaniyye dahi muhakkaktır. Yani cazibe bile bir kuru cazibe değildir. İhsasın bu sureti ise işte bir meleke, bir huy, bir tabiattır. (Ahmet Mithat, 2018, s. 118).

Yazar bu romanda görüşlerini Rasih karakterine söyletir. Yazar Rasih üzerinden resim sanatı hakkındaki görüşlerini, mitoloji bilgisini okuyucuya öğretir. Rasih'e göre -yani yazara göre- güzellik başka, gönül kapıcılık, gönül tezyin edicilik de başkadır. Bir güzeli beğendikten sonra onun visaline iştahlanmak onun cazibesine kapılmaktır. Ve bu cazibe 'Venüs' diye şu heykel suretinde tahayyül ve tasavvur edilmiştir. Venüs, cazibenin ve şehvetin tecellisidir. Venüs mine'l-ezel ilelebet aşuftedir. Asıl güzellik Venüs değildir. Mitolojide başka türlü güzeller de vardır. Ama onlardaki iffet kişiyi onara şehvetlenmekten meneder. Bu tecelli ise Venüs'ün tecellisi değildir. Meleke'nin bu türüsüne de 'Minerva' heykelinde suret verilmiştir.

Minerva Jupiter'in kızıdır. Yunanlılar ona Athena ya da Pallas demektedirler. Akıl, hikmet ve ismet onda bulunur. Minerva da Venüs kadar hatta ondan ziyade güzeldir. Ama güzelliğiyle iştiha-engiz olacak bir aşüfte değildir. Ondaki güzellik temiz, tabii ve yüce bir güzelliştir. Venüs gibi manidar ve gönül tellerini tahrik edecek tebessümleri yoktur. Yüzü kadar huyu da güzeldir:

Görüyorsunuz a, kendisi de Minerva da Venüs kadar hatta ondan ziyade güzeldir. Ama hüsnü iştiha-engiz olacak bir suret-i aşüftegânede değildir. Tabîyyatın ve taklid-i tabîyyat yolundaki sanayiînin hüsn ü letafetleri gibi ki şehvetten muarra bir hüsn-i mücerreddir. Venüs gibi manidar ve nuzzarın gönül tellerini tahrik edecek tebessümleri yoktur. Tünd-çehre ve dürüş- huydur. Çünkü Minerva akıl ve hikmetle beraber fûnûn ve sanayi-i nefise ve harp melekatinin da müekkilesidir. Onun hüsnü cengin hüsnü gibidir ki cengâver namına bihakkın layık olan kahramanlara ahlak-ı rezile yaklaşamayıp ahlak-ı fazıla ile mütehallik olurlar. Selamet-i umumiyeye için feda-yı nefis az güzellik midir? Hele akıl ve hikmetteki güzellik tarif ve izahtan bilküllüye müstağnidir. (Ahmet Mithat, 2018, s. 119).

Yazara göre asıl güzellik Venüs değildir. Minerva da Venüs kadar hatta ondan ziyade güzeldir. Ama bu güzellik, temiz, tabii ve yüce bir güzelliştir. Akıl, hikmet, ismet, ahlak ve fazilet Minerva'da bulunur. Minerva'nın heykeli hep üstü örtülü bir haldedir. Minerva akıl ve hikmet tanrıçası olmasının yanında savaş ve sanat tanrıçasıdır da. Zırhlı bir cengâver suretinde tasvir olunur. Bir elinde kalkan ve diğer

elinde mızrak bulunur. Her yapacağı işi de bir dikkat-i mühendisâne ile ölçer biçer, düşünür taşınır, hesap eder de öyle yapar.

Bu romanda Venüs ve Minerva iki mitolojik karakteri simgeleyen iki heykeldir. Ahmed Midhat Efendi bu iki heykelin simgelediği iki tanrıça üzerinden okuyucuya ders verme gayreti içindedir. Ders vermek için de iki heykeli ve bu iki heykelin sembolize ettiği Yunan mitolojisindeki tanrıçaları kıyaslar. Bu kıyaslama eserin ana fikri hükmündedir. Yazar, bu heykellerden yola çıkarak kadınlara ahlakî bir ders verir. “Ahmet Mithat pek çok konuda olduğu gibi mitoloji bahsinde de faydacı, ahlakçı bir tavır içerisindedir. Resim ve heykele gösterilen rağbetin altında bir de bunlardan alınacak ibret ve hikmet dersi olduğunu söyler. (Çağın, 2022, s. 33). Ahmed Midhat Efendi iki heykeli kıyaslamasının ardından eserin ana fikrini, kıssadan hisseyi şöyle açıklar: “Bundan çıkarılacak sonuç şudur ki kadın kısmı Minerva gibi olmalı, Venüs’ü kendi yanına uğratmamalıdır.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 124). Yazar bu eserde Venüs ve Minerva heykelleriyle fiziki güzellikten ziyade iç dünyanın zenginliğinin önemli olduğu vurgusu, iffet, akıl ve hikmet vurgusu yapar. “Romanda vakayı teşkil eden Saniha ve Tosun Bey münasebetlerini, Rasih konaktaki Venüs ve Minerva heykelciklerinin mitolojik mânâsını kendi hayatlarına tatbik eden bir sohbetiyle müsbet ve ahlaki bir neticeye sevkeder.” (Okay, 1989, s. 381). Ahmed Midhat için kadını güzellik ve aşk tanrıçası Venüs suretinde değil, akıl, hikmet, savaş ve sanat tanrıçası Minerva suretinde görmek daha önemlidir.

Bu romanda Venüs ve Minerva heykelleri iki mitolojik karakteri simgeleyen iki sembol niteliğindedir. Yazar bu romanda mitolojiyi Batı kültürünün temelini, edebiyatının kaynağını teşkil eden, beşerin zaaflarını ve faziletlerini temsil eden bir değerler sembolü olarak telâkki etmektedir. (Okay, 1989, s. 348). Yazar bu iki heykelle mitolojiye ve onların temsil ettikleri sembollere dikkat çeker. Romanda Venüs ve Minerva heykellerinin vakanın kuruluşunda çok önemli bir yeri vardır. “1895’te yayınladığı Taaffüf romanında yazar, Minerva ile Venüs’ün heykellerine önemli bir yer verir. Bu iki heykel, romanda sadece bir dekor unsuru olarak değil, fakat zeka ile güzelliği karşılaştırmak için bir sembol görevi de üstlenir.” (Kerman, 2009, s. 370). Bu eserde Venüs ve Minerva heykelleri birer imgeye, vakanın gidişatını değiştiren yapısal ve işlevsel bir unsura dönüşür.

Saniha, Tosun’la mektuplaşıırkenki hâlini Venüs’e, onu reddedip kocasına ve oğluna sadık halini ise Minerva’ya benzetir. Venüs’ün ahvali tasvir edilirken adeta ‘Venüs

benim' diyecek dereceyi bulmuş olduğu halde Minerva'ya nakl-i kalam edilince kendi kendisine 'Venüs mü? Estağfurullah, ben Minerva'yım!' demek derecesini buldu." (Ahmet Midhat, 2018, s. 125). Yazar ise Saniha'yı eğitimi, kültürü ve iffeti münasebetiyle Minerva ile özdeşleştirir. "Rasih güzellik ve aşk tanrıçası Venüs ile akıl ve hikmet, savaş ve sanat tanrıçası Minerva'yı anlatırken Sâniha yavaş yavaş Venüs'ün tesirinden kurtularak kendisini Minerva'yla özdeşleştirir." (Çağın, 2022, s. 33). Böylece karı kocanın tehlikeye düşen evlilikleri kurtulur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında da sembolik mânâlar taşıyan bir resimden bahsedilir. Tablo, romanın aslî kahramanı İffet tarafından yapılmıştır ve günbatımındaki bir deniz manzarasını tasvir eder. "Bu levha küçük kıtada olup afak-ı bî-payanıyla gönülleri istiğraka düşüren, şiddet-i galeyanıyla köpükler saçan bir deniz üzerinde gurubu musavvir idi." (Gürpınar, 2018, s. 87). İffet'in tablosu, eserin içeriğini anlatan bir sembol niteliğindedir. İffet'in de hayatı bu tablodaki güneş gibi ışıklar saçarak batar. Tablo aynı zamanda İffet'in iç dünyasını ve ruh hâlini de yansıtması bakımından önemlidir. Coşan deniz İffet'in dertlerinin yansımasıdır. Deniz, İffet'in gözyaşlarıyla coşmuştur. Neticede İffet'in sembolü olan güneş ışıklar saçarak batmaktadır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* adlı romanında da resim unsuru bir sembol olarak eserde yer alır. Romanın aslî kahramanı olan Refet güneşin batışını ve ayın doğuşunu aynı anda gösteren bir tablo yapar. Zor koşullar altında eğitim gören Refet romanın sonunda diplomasını alır. Ama annesi hastadır ve vefat eder. Refet öğretmen olur. Refet'in yaptığı tablo Refet'in hayatının bir göstergesi gibidir. Tabloda ay öğretmenliği, güneş de annesini temsil eder. İkisi aynı anda tablodadır. Ama biri batarken diğeri doğmaktadır. Annesi vefat ederken Refet öğretmen olur.

Peyami Safa'nın *Bir Akşamı* adlı romanında da sembol olarak üç heykelden bahsedilir. Bu üç heykel üç büyük simgedir aslında. Bu heykeller, Napolyon, Shakespeare ve Augustus'e aittir. Bu heykeller aslî kahraman olan Kamil'in hayatında değer verdiği üç şahsiyeti temsil eder.

Napolyon Bonapart, Fransız askerdir ve 1804-1814 arası Fransa imparatorudur. Gerek Fransız Devrim Savaşları gerekse Napolyon Savaşları sırasında Fransa'ya önderlik ettiği gibi tüm Avrupa'yı da etkilemiş önemli bir komutandır. Fetihleriyle ün salmış bir savaşçıdır. Stratejik bir dehaya sahiptir. Fethetmek istediği şeyi, ister

bir kale, ister bir kadın olsun, stratejiyle fetheder. Kâmil, küçüklüğünden beri onun maceralarını okur.

Augustus ise Roma imparatorudur. Kamil de Roma hayranıdır. Augustus heykeli, ayakları ve bacakları çıplak, eteğini bir koluna almış, elinde bir değnek tutan ve öteki çıplak kolunu havaya kaldırmış, esvabının göğsünde at, miğfer, insan resimleri menkuş eski bir cengaver olarak yontulmuştur. Çıplak ayağından dizine kadar anadan doğma bir çocuk uçar gibi havada durmaktadır.

Heykellerden bir diğeri de Skakespeare'e aittir. William Shakespeare de İngiliz şair ve oyun yazarıdır. Dünyanın en iyi dram oyunu yazarı olarak bilinir. Kâmil'i fikirleriyle etkileyen bir kişiliktir:

Kâmil'de... geçmiş bir hadisenin teessüf, azabı yok gibidir. Vilyam Şekspir Kâmil'e şunu öğretmiştir: 'Olmuş bir şeyin olmamış olmak ihtimali olmadığı gibi, her şey olmak lâzım olduğu surette olmuştur.' İşte olmak mastarının bu müteaddit tasriflerinin kahramanımıza öğrettiği şey. Kâmil ileriye bakar. Olacak şey mühimdir. Olmuşun hiç bir ehemmiyeti yoktur. Mazinin insanlar üzerindeki tahakkümü, Kâmil'in affetmediği beşerî zaatlardan biridir. En budalaca duygu pişmanlık ve teessüftür... Aldırmamak onun kuvvet ilâcıdır... Kâmil en büyük ihtiraslar arasında bir uzvî muvazene tesis etmeyi zevk yapmış insandır. Bu âhengi temin etmek için fuzulî ıstıraplara yüz çevirir. Bunlar pişmanlık ve teessüflerdir. (Karaca, 2010, s. 249-250).

Eserde bir leit motif gibi okuyucu karşısında olan Augustus, Kamil'i temsil eder. Meliha eve ilk geldiğinde tanımadığı tek heykel Augustus'un heykelidir. Meliha da Kamil'i tanınamamaktadır. Üstelik Bert eve ilk geldiğinde şapkasını Augustus heykelinin başına koyar. Bu, Kamil'e ben hâkimim demektir. Şapkasını Augustus heykelinin üzerine koyduğunda sallanması da Bert'in Kamil'in üzerindeki hâkimiyetinin de sallantıda olduğu bilgisini okuyucuya verir. Bu heykeller birer sembol niteliğindedir.

Bu üç heykel de üç büyük karakteri simgeler. Zaten Kamil'in tüm hayali, tüm gayreti de büyük adam olmak üzerinedir. Büyük kelimesi onun her şeye verdiği kıymet hükmüdür. Ona göre büyüklüğün vasfı, herkese benzememektir. Kâmil, bir hayli megalomaniye mahkûmdur.

5.3.3. Leit-Motiv Olarak Resim ve Heykel

Resim ve heykel bazı eserlerde de leit-motiv olarak yer alır. Ahmed Midhat Efendi'nin *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanında resim sanatına yer vermesinin temel sebebinin vakanın kuruluşunda resim unsurunun temel bir öge

olarak yer almasıdır. *Taaffüf* romanında da resim ve heykel bir leit motif gibi sürekli okuyucu karşısına çıkar. Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* romanında da leit-motiv olarak üç heykele yer verilir:

Peyami Safa, *Bir Akşamdı* adlı romanında leit-motiv olarak kullandığı üç heykele yer verir: O heykeller, Napolyon, Şekspir ve Ogüst'e aittir. Bu heykellerin leit-motiv olarak kullanılmasının sebebi Kâmil'in karakter özelliklerini açıklamaktır. Bu üç heykel, Kamil'in hayatında değer verdiği üç şahsiyeti temsil eder. Napolyon ve Ogüst'ün heykellerini Kâmil'in karakterinin bir yönü olan askerlik mesleği ile ilgili özelliklerini açıklamak için kullanan Peyami Safa, Kâmil'in karakterinin ikinci yönü olan sevgili, koca ve baba rollerini Shakspeare ile aydınlatır. (Karaca, 2010, s. 252).

Peyami Safa'nın bu heykellere sıkça yer vermesinin temel sebebi, romanın aslı kahramanı olan Kâmil'in büyüklük tutkusuna dikkat çekmektir. Bu üç heykel, üç büyük karakteri temsil etmekte ve Kâmil'in şahsiyetine yön vermektedir.

Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanında da Venüs ve Minerva heykelleri vakanın kuruluşunda temel bir öge, vakanın gidişatını yöneten birer sembol ve aynı zamanda birer leit-motiv olarak okuyucu karşısındadır. Yazar bu romanda iki heykel üzerinden resim sanatına, mitolojiye, heykel sanatına yer verir. Bu romanda Venüs ve Minerva iki mitolojik karakteri simgeleyen iki heykeldir. Romanda Ahmed Mithat Efendi, Rasih'e bunların mitolojik maceralarını uzun uzun anlattırır. Ahmet Mithat bu eserde Rasih üzerinden resim sanatı hakkındaki görüşlerini, heykel sanatını ve mitoloji bilgisini okuyucuya öğretir. Bu amaçla Venüs ve Minerva heykellerini birer leit-motiv olarak kullanır.

5.3.4. Benzetme unsuru olarak resim ve heykel

Ele alınan bazı romanlarda yazarların resim ve heykel sanatından bir benzetme unsuru olarak faydalandığı görülür. Örneğin Ahmed Midhat Efendi'nin *Çingene* romanında aslı kahraman olan Şems Hikmet, bir bahar günü arkadaşları ile beraber sandalla Kâğıthane'ye eğlenceye giderler. Roman, Kâğıthane'nin tasviriyle başlar. Manzara, tıpkı bir ressam elinden çıkmışçasına güzeldir. Yazar, manzarayı güzelliğiyle bir resim tablosuna benzetir.

Bu dümdüz uzayan derenin üst başındaki köprünün uzaktan görüntüsü gerçekten usta bir ressamın fırçasından çıkmış gibi güzel bir tablo teşkil eder. Ayrıca Kâğıthane Köyü de bu köprünün sol tarafında ağaçlar içine gizlenmiş bir halde zaman zaman kendisini göstererek bu tablonun ikinci planında yer alır. (Ahmet Mithat, 2021, s. 3).

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında benzetme unsuru olarak heykelden yararlanılır. Romanın Ressam kahramanı olan Celal Bey refah içinde büyümüş, Paris'te Gerome'un yanında resim tahsil etmiş, başarılı bir sanatkâr ve iyi huylu bir gençtir. Oldukça iyi eğitilmiş ve kültürlüdür. Yazar romanda Celal Bey'in portresini de çizmektedir. Celal Bey yirmi üç yaşlarında, sıhhatli, neşeli bir delikanlıdır. Hayatı yirmi üç yıldır hiçbir kederle zehirlenmemiştir. Şakacı bir karakteri ve neşeli bir mizacı vardır. Yazar onu her türlü tesir ve duygudan uzak olan bir Roma heykeline benzetir:

Bu küçük, kederli mahlûk, genç ve beğenilen, yüce ve bahtiyar olan bu beyin bir “oyuncağı” idi. Bazı günler, oyuncağını Eski Mısır kıyafetine sokar, başını çiçeklerle donatır, bir odaya kor, odanın denize bakan tarafındaki penceresini açarak Marmara'nın sonunda mavi, pembe birtakım sisler içinde batan güneşin odanın içine yansıyan ruh okşayıcı renkleriyle parıldayan Dilber'in resmini yapardı. Dilber, her türlü etkiye karşı kapalı olan bu “Romen” heykelinin karşısında saatlerce oturarak, ikide birde, “Yerinden kımıldanma!”, “Çiçekleri dağıtma!”, ara sıra da sanatçıların yüce mesailerinde karşılaştığı zorlukların verdiği zalim bir hiddetle, “Nefes alma!” tehditlerine uğradıkça, sarayının en münzevi bir köşesinde yalnız başına sıkılan bir kraliçe gibi başını sallayarak “Of... Yarabbi!” derdi. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 32).

Celal Bey odasında bir resim üzerine çalışırken odasına giren ve evdeki cariyelerden biri olan Çaresaz'a Dilber'in nerede olduğunu sorar. Çaresaz'dan Dilber'in satıldığını öğrenir. Bu cevap bu gencin yıldırım sürat ve dehşetiyle bütün sinir sistemini bozar, dişleri kilitlenerek sinirli mizacının beynine çıkardığı kanın çokluğundan, devrilmiş bir heykel gibi dimdik yere düşer. Celal Bey, Dilber'in satıldığını öğrendikten sonra ruhi bir buhran geçirir.

Halid Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölü'nün Defteri* adlı romanında da benzetme unsuru olarak heykelden yararlanılır. Romanın aslî kahramanı olan Osman Vecdi ölmeden önce bir defter bırakır. Bu defterde önce çocukluğundan bahseder. Osman Vecdi, küçük yaşta annesini kaybetmiş, babasıyla birlikte Beylerbeyi'nde oturan halası ve kızı Nigar'la beraber yaşamaya başlamışlardır. Artık Çamlıca'ya bir daha dönmek kararlaştırılmıştır:

Çamlıca'ya bir daha dönmek kararlaştırılmıştı. Artık eşsiz kalmış olan babam ile bir yıldan beri kocasının ölümüne ağlayan halam hayatlarını yastan meydana gelen duygu ortaklığıyla birbirine birleştirmekte teselli bulmuşlardı.

Mutluluk duyulmuş olmak için yine bir huzur yuvasına gereksinim ise bir felaket de yaslarını, acılarını dökecek sığınağı bir yas kucağında bulur.

Halam; o zaman kayıtsız kalmakla beraber saf yüzünün üzerindeki perişan hali içinde hoş bir tablo oluşturan siyah saçları başına bir yas tacı koymuş gibi

üzüntülü; akşamları göğün donuk yüzeyinde bulutların birbirine çarpan renklerinde kaybolmuş bir mutluluğun rengini, sönmüş bir hayat parıltısını aramak için anıları kanatlanıp uçtuğu anlar; orada penceresinin yanında bunalımlı bir heykeltıraşın bir hüznün krizi içinde kaleminden çıkmış bir yas heykeli gibi sessiz; acılarını, üzüntülerini gecenin ıslak dokunuşlarıyla saçlarını titreten rüzgarlarına, denizin sahili hafif ezgiler ile okşayarak firar eden dalgalarına emanet ettiği sıralarda; babam ayakta bir iskemleye dayanmış ya da bir sedirin üzerine uzanmış, artık hayattan payını topladıktan sonra, suskun, sonunu bekleyen talihsizlere özgü bir şekilde düşünürdü. Her ikisi de bu sessizlik içinde duygu ve düşünce alışverişini fazla sayarlardı. Suskunlukları birbirine teselli vermiş olurdu. (Uşaklıgil, 2017, s. 27-28).

Osman Vecdi, bir yıldan beri kocasının ölümüne ağlayan halasının dış görüntüsünü bir yas heykeline benzetir. Böylece eserde heykel sanatı bir benzetme unsuru olarak yer alır. Heykel, bu eserlerde taştan yapılmış olması dolayısıyla hareketsizliğin ve donukluğun bir göstergesidir.

5.4. Yazarın Bakış Açısına Göre İşlevler

5.4.1. Yazarın Resimle İlişkisi Bakımından Resim

İncelenen eserlerde yazarın bazen resim ve heykel sanatı ya da bunlarla alakalı herhangi bir konuda bilgi vermek ya da fikirlerini öne sürmek için resim sanatından faydalandığı görülür. Örneğin *Sergüzeşt* romanında Şamipaşazade Sezai, ressam Celal Bey'in resim yaparkenki halini anlatırken güzel sanatlar hakkındaki fikrini de verir: “Çalışıyor!.. Yüksek sanatlarla meşgul olabilmek için inziva lazım. Zira o esnada ruh, heyecan halindedir. Huzur ve sükûnet lazım. Zira o halde derinden derine konuşan kalbi dinlemek ihtiyacı var.” (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 58). Yazarın böylece sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkiye dikkat çektiği söylenebilir.

Özellikle Tanzimat Dönemi yazarları için öğrendikleri bilgileri, bilgi birikimlerini okuyucuyla paylaşmak genel bir eğilimdir. Bunu dönem içinde en çok Ahmed Midhat Efendi'de görmek mümkündür. Ahmed Midhat Efendi, eserlerinde okuyuculara sık sık bilgi vererek, fikirleri söyleyerek onları eğitmek amacını taşır. Yazar, *Müşahedat* romanında da resim sanatı hakkındaki fikirlerine yer verir. Ahmed Midhat Efendi resim sanatını çok sevmekle birlikte İslam dinine bağlı yapısı onun bir ikilem yaşamasına sebep olur:

İslam'ın, ortadan kaldırmakla görevli olduğu batıl bir dinin her türlü eserini esasından söküp atan hikmetini teslim etmekle beraber, ressamlık sanatı ne güzel şeydir!.. Tarihın sayfalarında şöhret bulmuş kimselerin yaptıklarını gördükçe, büyüklüğün o mertebesine varmış olan adamlara, hayalî gücümüz bir de şekil ve

suret veriyor. Müzelerde bunların resimlerini gördükçe hayalimizin vücut verdiği şekil ve suretle bir de adamların asıl şekil ve suretleri arasındaki farkı inceleyerek hayret verici takdirlerimizi ona göre yeniden değiştirip tashih ediyoruz. Osmanlı tarihimizin sayfalarında en büyük şöhretlerimiz hakkında bunun mümkün olamaması, defalarca üzüntümüze sebep olmuş durumlardandır. (Ahmet Midhat, 2013, s. 413-414).

Klasik Osmanlı resim sanatında portre bulunmaması Ahmed Midhat Efendi'yi derinden etkiler. Ahmed Midhat Efendi'nin resim sanatına olan ilgisinden bahsederken İslâmî prensipleri zedelemekten çekindiği söylenebilir.

Ahmed Midhat Efendi, *Taaffüf* romanında da resim ve heykel sanatı hakkında bilgi vermek istediği görülür. Bu durum Tanzimat Dönemi'nde yaygın bir durumdur. İncelenen eserlerde yazar bazen okuyucunun dikkatini ve ilgisini resim ve heykel sanatlarına çekmek amacıyla resim sanatından yararlanırlar. Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanında resim ve heykel konusuna çok geniş yer verme sebeplerinden biri de budur. Yazar toplumun resim sanatından uzak durmasının önüne geçmek ister. Yazarın İslam dininde resim sanatının tehlikeli görülmesinin sebeplerini açıklayarak toplumun bu sanatlara bakışını değiştirmek istediği söylenebilir. Yazar *Taaffüf* romanında yazarın temsilcisi olan Rasih karakteriyle fikirlerini şöyle açıklar:

İmdi inde'l-İslâm kat'iyen memnu ve şediden haram olmak lazım gelen şey tesavir ve heyakilde bir mabudiyet tahayyül edip de onlara perestîş-gûne bir nazarda bulunmak maddesidir. Bu nokta-i nazardan musattah resimler ile mücessemeleri arasında fark olmalıdır. Zira putperestlerin musattahen mürtesem ve mücessemen tirâşide putları vardı. Kezalik canlı ve cansızların da farkı olmamalıdır. Çünkü putperestlerin insan ve hayvan suretinde sanemleri de vardı. Güneş ve dağ ve kaya ve nehir suretinde de. Ama İslâm'da cenab-ı mabud-ı hakikatten maada hiçbir kimseye perestîş edilmemek itikad-ı sahihi bir daha kat'an ve katıbeten hâlel-pezir olmamak üzere birleşmiş bulunduğundan erbab-ı ictihad tesavir hakkındaki memnuiyette şiddetin bu derecesine lüzum görmemişlerdir. Paralar üzerindeki resimleri mübah addetmişlerdir. Hatta İslâm'ın edvar-ı pîşininde gelmiş olan hükûmetler kendileri dahi canlı ve hatta insan suretinde resimlerle muvaşşah meskûkat-ı İslamiye dahi darbetmişlerdir ki elan birçokları ve diyebiliriz ki kâffesi tirâz-ı şevket ve saltanatları olan bayraklar üzerine aslan gibi güneş gibi ve güneş derununda kız çehresi gibi resimler dahi tersim eylemişlerdir. Binaenaleyh şu hakayık-ı ciddîye mukabilinde haneler derununda tesâvir-i musattaha hakkında değil a, tesavir-i mücesseme hakkında bile havf ve vesveseyi lüzum-ı hakikîsinden ileriye götürmeye fikr-i hakayık-şinâsânda bir mânâ verilemez. (Ahmet Mithat, 2018, s. 112).

Rasih, İslamiyet'teki bu yasağın, putlara tapma tehlikesinin önüne geçmek için ileri sürülmüş bir tedbir olduğunu, tapmak söz konusu olmadığı müddetçe evinde resim bulundurmanın günah olmayacağını anlatır. Rasih bunu eski uluslardan,

Musevilikten, İsevilikten, Hz. Muhammed'in putperestlerle mücadelesinden örnekler vererek açıklar.

Rasih'in resim konusunda neredeyse makale niteliğindeki söylevleri aynı zamanda Ahmet Mithat'ın İslamiyet'te yasak getirilen resme karşı halkı alıştırma gayreti olarak okunabilir. Resim konusunda âlimler arasında iki boyutlu ve üç boyutlu ihtilafı gibi canlı- cansız resim konusunda da ihtilafın olduğunu, gölgesi yere düşecek kadar kabarık ve mücessem şeyleri, gölgesi yere düşmeyecek kadar musattah şeylerden daha memnu saydıklarını söyler. Rasih resme getirilen yasakların gerekçelerini putperestlik dönemlerinden başlayarak ayrıntılı bir şekilde, karısını da kendisine hayran bırakarak anlatır. (Çağın, 2022, s. 32).

Resim ve heykel, çok eski zamanlardan beri Müslüman din adamları tarafından tartışılmalı bir konudur. “Bunun sebebi ise, putperestlik inancının İslam'ın içine girebilmesi korkusudur. Allah'tan başka hiç kimseye tapılmamak itikadı artık kesin olarak belirlenmiş olduğunu söyleyen Ahmet Mithat, müctehidlerin resmin yasaklanması konusunda çok fazla ileriye gitmediklerini söyler” (Coşkun, 2006, s. 171). Yazar romanı aracılığıyla resim hakkındaki fikirlerini böylece aktarmış olur.

Yazarlar bazen eserlerinde dönemin kültür sanat hayatı hakkında bilgi vermek amacıyla da resim sanatına başvururlar. Örneğin Ahmed Midhat Efendi, *Taaffüf* adlı eserinde dönemin kültür sanat hayatı hakkında bilgi vermek amacıyla da resim sanatına başvurmuştur. Roman kahramanlarından Tosun Bey zeki, şen, zevk ve sefa düşkünü, eğlenmeyi çok seven bir adamdır. Tüm arzusu, işi gücü eğlenmekten ibarettir. Küçük bir eğlence için bile büyük zahmetleri göze alır: “Mesela yirmi beş saniyede kocaman bir resim levhası vücuda getiren bir sanatkâr gelmiş de Beyoğlu'nda Concordia Tiyatrosu'nda icrâ-yı hüner eyliyor. Tosun Bey Aksaray'dan Beyoğlu'na gidip geceyi orada geçirmek için her zahmeti, her masrafı göze aldırarak mutlaka o hüner-veri görecek.” (Ahmet Midhat, 2018, s. 76). Yazar Şık Tosun vasıtasıyla dönemin kültür sanat hayatı hakkında da bilgi verir. Yazarın Şık Tosun diye anlattığı Tosun Bey, havaî, hovarda, çapkın bir adamdır. Bunun yanında gayet hoşsohbet, hem hanende hem sazende bir musiki üstadı, emsali az bulunur bir piyanisttir. Sanattan çok iyi anlamaktadır. Yazar Şık Tosun vasıtasıyla dönemin kültür-sanat hayatına hâkim olduğunu da okuyucuya gösterir.

5.4.2. Yazarın Ressamla İlişkisi Bakımından Resim

Yazar bazen bir ressam ve bu ressamın sanat görüşüne yer vermek için bazen de bir resim hakkında bilgi vermek ya da o esere dikkat çekmek amacıyla da resim sanatına

başvurabilir. Bazı yazarların kendisi de resim ve heykelle ilgilenir ve bu ilgi eserlerine yansır.

Romanlarda adı geçen ressamılar şöyledir: Mustafa Reşid'in *Ressam* romanında Rafael ve Bato, Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında Jean-Léon Gérôme, Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Ressam Hakkı Bey, Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* romanında Ressam Rose Marie, Halide Edip Adivar'ın *Son Eseri* romanında Madam Bron ve Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)'den bahsedilir. Bir sanat eseri yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eserdir. Bir sanat eseri başka bir sanat dalından veya bu sanat dalının bir eserinden de yararlanarak gücünü ve etkisini artırır. Yazar, bu ressamılardan eserinde faydalanarak eserinin gücü ve etkisini artırma gayretindedir.

5.4.3. Bir Sanat Olarak Resim

İncelenen romanlar içinde bir ressamın sanat görüşüne veya üslubuna yer veren romanlar sadece *Sergüzeşt*, *Son Eseri* ve *İffet* romanlarıdır. Bu durum yazarların da henüz resim sanatıyla ilgili fikir yürütecek, ressamıların sanat görüşlerini bilecek kadar konuya hâkim olmadıklarıının göstergesidir. Çünkü böyle bir konuyu işleyebilmek için resim sanatına hâkim olmak gerekir. Oysaki Türk toplumunda resim her zaman uzak durulan bir sanat olmuştur.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında Celâl Bey'in ressamlığı üzerinde oldukça geniş bir şekilde durulmuştur. Celâl Bey'in oryantalist bir ressam olan Gerome'un yanında çırak olarak çalışması sonucu kendisi de oryantalist eserler vermiş, galeriye konma başarısı gösteren eseri de oryantalist bir anlayışla yapılmıştır:

Ressamlık sanatındaki fevkalade yeteneği, medeniyetin mucizevi eğitimi sayesinde namzet olduğu üstün mevkie ulaşp Boğaziçi'nin bir sevda hüznü içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları, kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünen iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü olan kayığın arkasında bir haremağası resmederek Salon'a takdim etmişti.

Oradaki seçici heyet Gerome'un bu hünerli öğrencisini takdir ederek yalnız Boğaziçi'nin maviliğinin, semadan başak demetleri gibi dökülen ışığın yoğunluk ve parlaklığının abartılı resmedildiğini eleştirdikleri zaman bir mektup yazarak, dikkatle bakılırsa insan aklının çok üstünde uçuşan ulvi mahlûklar gözle görülecek kadar şeffaf olan nurlu bir semanın huzuru altındaki Doğu'nun aydınlık bir gününde hiçbir rengi abartmanın mümkün olmayacağını anlatarak kıymetli eserini Salon'a kabul ettirmek bahtiyarlığını kazanmıştı. (Samipaşazade Sezai, 2020, s. 27-28).

Celal Bey, Paris’te ressam atölyesinde çalışmış, bir tablosunu jüriye kabul ettirerek bir salonda teşhir ettirmek şerefine ulaşmıştır. “Celal Bey’in Salon’a kabul ettirdiği resim Batılı tekniklerle yapılmış ve idealize edilmiş bir Doğu dünyasıdır. Mekan Boğaziçi’dir. Kadınlar geleneksel tarzda giyinmiş ve güzellikleri vurgulanmıştır. Batı’nın idealindeki Doğu, bir Doğulunun, Celal Bey’in fırçasında canlanmıştır.” (Çolak, 2017, s. 97). Tanzimat romanındaki ressam karakter Celal Bey’in oryantalist sanat görüşü böylece esere yansır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *İffet* romanında resim sanatıyla ilgilenip üstelik bir de tablosu bulunan İffet karakterine yer verilir. Romanda İffet’in sanat görüşlerine de yer verilir. İffet, sanat konusunda müşkülpeşenttir. Gördüğü her levhayı, okuduğu her kitabı beğenmeyen, vaktini sürekli mütalaa ile geçiren bir kızıdır. İffet, edebiyat hakkındaki fikirlerini açıklamasının ardından konuyu resim sanatına getirir ve şöyle söyler:

Bilmem ki nedendir... Ben her eserde müessirin bir kalemin temasıyla nezaketini, bir fırçanın sürülmesiyle letafetini ihlalden ihtiraz ederek, korka korka teheyyüçle, hafif hafif gezindiği zeminleri severim. Tersimde çizgileri çeken, boyaları süren el değil, fikir hiçbir vasıta kullanmaksızın kendi sürmüş zannolunmalı. Nişane-i deha işte nasıl çizildikleri belli olmayıp tabiatın meknuzatını imkân-ı taklitten berî olarak saye-i zekâ gibi kâğıt üzerine düşüren esatizenin bu kudretlerine deniyor. (Gürpınar, 2018, s. 94).

Ele alınan romanlar içerisinde resim- edebiyat ilişkisinin en yoğun işlendiği eser Halide Edip Adıvar’ın *Son Eseri* adlı romanıdır. Bir ressamla bir roman yazarının yasak aşkını konu olarak ele alan romanda bir ressamın edebî bir metne bakışını ve bir yazarın resim sanatına bakışını görmek mümkündür.

Halide Edip Adıvar’ın *Son Eseri* adlı romanında ressam karakter olan Kâmuran’ın sanat görüşlerine de yer verir. Kâmuran’ın tablolarını görmek için köşke gelen Feridun Hikmet, onun sanatına dair bilgiler edinir. Köşkte öncelikle kopya resimler görülür. Feridun Hikmet, Kâmuran’ın bunları müzelerde kopya ettiğini tahmin eder. Bu resimler Feridun Hikmet’i pek alakadar etmese de nezaketen durup bakar. Bunlardan bir tanesi Dante Gabriel Rossetti’nin mahut bir kadınıdır:

Bunları Kâmuran müzelerde kopya etmiş olacak. Beni pek alakadar etmedi ama nezaketen durdum, baktım. Bir tanesi Rossetti’nin mahut bir kadını. Vücudu iskelet gibi uzun, yassı, kafa at kafası gibi, kemiklerin hepsi meydanda. Gözler çökük... Sonra da bu surat ve vücut ağrı çeken bir kadının gibi.

‘Rossetti kadını nereden intihap ettiniz. Hepsi ağrı çekiyor gibi yahut can çekişir gibi.’

Münire güldü ve kaba bir teşbih yaptı:

‘Tabii değil mi, vücutlarından bir şey çıkarmaya çalışıyorlar. Çocuk da can kadar zorla çıkmaz mı?’

Kâmuran onu işitmemiş gibiydi. Bana dikkatli dikkatli baktı.

‘Eğer siz kadın olsaydınız Rossetti için çok iyi bir model olurdunuz.’

Kâmuran bunu söylerken gözüm karşıdaki aynaya ilişti. Hakkı vardı.

Kendimi sıkıyormuşum gibi yüzümde bir mânâ var. Tıpkı bir Rossetti Madonna’sı gibi yüzümde ağır çeken bir mânâ var. Belki bu hakikat her sanatkâr ruhunun ifadesidir. Sanatkâr da gebe kadın gibi içinden bir şey çıkarmaya uğraşıp durmaz mı? (Adıvar, 2018, s. 50-51).

Feridun Hikmet, Kâmuran’ı onun evine girerek resimleri aracılığıyla tanır. Feridun Hikmet, Kâmuran’ın kadın portreleri ile Dante Gabriel Rossetti arasında bir bağ kurar. Kâmuran’ı, Rossetti’nin resimlerindeki Meryem Ana tablolarına benzetir. Romanda Batı resminin sıklıkla kullanılan bir teması olarak Hz. Meryem’in (Madonna) bakire hali birkaç yerde vurgulanır. Madonna “Hz. Meryem’in kucağında çocuğu Hz. İsa’yı tutar vaziyette yapılmış tablo ve heykellerine İtalyanlarca verilen isimdir. Bu şekildeki kabartmalar hakkında da kullanılır.” (Arseven, 1950, s. 1256). Kâmuran da tıpkı Madonna (Hz. Meryem) gibi evlenmemiştir. Temizliğin, saflığın sembolüdür. Kâmuran kendi portresini yaparken de tıpkı Rosetti’nin kadın portrelerindeki masum kadınların bir yandan da cinsel çekicilikleri ile tasvir edilmesi gibi son derece çekici bir biçimde tasvir eder.

Romanda resim sanatıyla roman sanatı hakkında bir kıyaslama da yapılır. Romanın aslî kahramanlarından olan Feridun Hikmet bir roman yazarıdır. Bir yazar olarak Kamuran’ın güzelliğini anlatamayacağını belirtir. Feridun Hikmet’in yaptığı kıyaslama ve resim sanatı hakkındaki görüşleri esere şöyle yansır:

Kadın değil resim... İnsan sigarasını yakıp karşısına geçip saatlerce söyletmek istiyor. Hakkın var Münire... Hakikat en tembel adamın bile yerinden kalkıp ona bakması lazım gelecek kadar güzel. Ben kendi hesabıma ressam olmak isterdim. İnsan ancak onun resimle ifade edebilir.’

Şevket, ‘Baba ben onun resmini yapayım mı?’ dedi.

Hep birden güldük.

Münire, ‘Bir romana koyamaz mısın?’ diye sordu.

‘Hayır’ dedim ve samimiydim. Çünkü romancı bir insanın yüzünden ziyade içiyle meşgul olur. Ne bileyim belki onun içini tarif etmek için üç- dört sayfa yeter, herhalde kuru hisli olacak, bu yaşa kadar evlenmemiş... Ama güzel... Çok güzel. (Adıvar, 2018, s. 43).

Ahmed Midhat Efendi'nin *Taaffüf* romanında da resim sanatının özelliklerinden bahsedilir. Romanın aslı kahramanı Saniha Hanım hem çok güzel hem çok latif bir kadındır. Yazar bu güzellik için “Ya bu genç kadının kendi hüsnü, kendi cemali? Oo, bunları kalem ile tasvire kudret-i şairanenin kifayeti istibat olur. Fırça ile tasvir için kudret-i ressamâneye müracaat etmeli.” (Ahmet Mithat, 2018, s. 14). demektedir. Saniha Hanım çok da güzel giyinmiştir. Bu güzelliğiyle tıpkı Venüs’e benzemektedir. Yazar bu bölümde resim sanatındaki tasvir ile edebiyattaki tasvir arasında bir ilgi kurar ve bu anlamda resim sanatını daha yüceltir.

Resim sanatının etki gücüne Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında da yer verilmiştir. Romandaki anlatıcı kahraman Hüseyin Bey, önceden tanıştığı, ana karakter olan İffet'in izini kaybeder. İffet ve ailesi, kirayı verememiş ve başka bir yere taşınmak zorunda kalmıştır ve kimse onların yeni yerini bilmemektedir. Hüseyin Bey mezarlıkları gezerken İffet'in nişanlısı Latif'e denk gelir. İffet'in ölümü üzerine Latif perişan olmuş ve akli dengesini yitirmiştir. Bu durum Hüseyin Bey'i çok üzer:

Ah ben bir muharrir olmayıp da ressam olaydım! Gurubun ateşleri eriyip de boya gibi önüme geleydi. Dünyanın hüznüleri dimağ olup başıma dolaydı. Fırçamı eşki firkatle sulandırarak bu levhayı tersime uğraş idim tasvirinde acz-i kaleme düştüğüm bir tahassür-i müebbedin, yanmış bir muhabbetin bütün hüviyet-i sevdası üzerine çemenler, serviler, mezarlar arasından o şua-yı iftirakın düşürdüğü o reng-i nevmidîyi, o ziya-yı hazini, o matem-i aşkı acaba gösterebilir miydim? (Gürpınar, 2018, s. 130).

Yazar bu bölümde muharrir olarak kaleminin gördüklerini anlatmaya yetmeyeceğini, ressam olsa bunu belki daha kolay ifade edebileceğini söyler. Bu anlamda resim sanatını daha üstün bulur. Resim sanatının duyguları ifade etmede daha etkili olduğunun altı çizilir. Neticede bir resim bin kelimeye bedeldir.

6. SONUÇ

Sanat dalları arasında yoğun bir alış-veriş işlemi olduğu söylenebilir. Böyle bir iş birliği metinler arası bir ilişki olarak değerlendirilebilir. Her sanat dalının birbiriyle etkileşimi vardır ve bu etkileşim karşılıklıdır. Resim- edebiyat ilişkisinin de en belirgin olduğu noktalardan biri şüphesiz bunların eserlere yansımada görülür. Resim- edebiyat ilişkisinin eserlere en çok yansıyan unsurlarından biri tasvirdir.

Türk edebiyatında başlangıcından Tanzimat'a kadar geçen sürede resmin edebiyata etkisi uzunca bir dönem tasvirle sınırlı kalmıştır. Halk edebiyatındaki masallarda, halk hikâyelerinde, destanlarda yapılan tasvirlerde amaç anlatılan kişinin veya görüntünün resminin dinleyen kişinin kafasında çizilebilmesidir. Resim- edebiyat ilişkisinin Türk edebiyatındaki yerinde tasvirin yegâne unsur olması Divan edebiyatında da devam etmiştir. Divan edebiyatındaki sevgilinin tasviri şiirin önemli unsurlarından biridir.

Türk edebiyatında resim- edebiyat ilişkisinin gelişmesi ancak Tanzimat'la beraber başlamıştır. Çünkü resim sanatının Türk nesrini etkilemesi ancak Batı'ya yönelmeyle mümkün olmuştur. XIX. yüzyıl ülkenin her alanda Batı'ya açıldığı bir dönemdir. Bundan resim de nasibini alır. Türk toplumunun Tanzimat ile birlikte değişen hayat tarzının en önemli unsurlarından biri de resimdir. Tanzimat'a kadar minyatürle, hat, çini gibi geleneksel sanatlarla toplum hayatında olan resim, Tanzimat'la birlikte Batılı resme, portrelere yönelmiştir. Devlet, 1835 yılında resim sanatını öğrensinler diye Avrupa'ya on öğrenci gönderir ve böylece Batı sanatı ve resmi Osmanlı toplumuna girer. Tanzimat'tan sonra, divan edebiyatındaki mazmunların etkisini kaybetmesiyle şairler ve yazarlar da realitenin farkına varmaya başlar. Tanzimat edebiyatçısı da bu dönemde Batılı resimle tanışır, yönünü Batı resmine çevirir. Bu durum toplumsal yaşamın bir aynası konumunda olan romanlara da yansır.

Resim ve edebiyatın romanlarda bir araya geliş şekilleri birbirinden farklıdır. Resim unsuru farklı işlevlerle romanlarda yer alır. Türk edebiyatında yazarların romanlarında resim ve heykel unsuruna ve resimle ilgilenen kahramanlara yer vermesinin temel birkaç sebep, amaç ve işlev etrafında toplandığı görülmektedir. Bu işlevlerin bazıları yazarın kendisiyle, bazıları yarattığı kahramanla, bazıları toplumsal sebeplerle, bazıları da olay örgüsüyle bağlantılı olarak eserin kendisiyle alakalıdır. Bu işlevler çeşitli şekillerde eserlere yansır. Bazı işlevler eserde geniş yer bulurken

bazı işlevler romanın kurgusu gereği kısaca yer alır. Yazarlar romanlarında bu işlevlerden birini veya birkaçını bir arada işleyebilir. İşlevlerden bazıları geçişken bir yapı sergileyebilir, başka işlevlerle de bağlantı içinde ele alınabilir. Eserlerde yer alan işlevlerin bir kısmı her dönemde ele alınırken bazı işlevler eserlerin yazıldığı döneme göre de değişiklik gösterir. Bu dönemlerde de yazılmış eserlere bakıldığında bu işlevler çeşitli kategorilere ayrılabilir:

A.Kahramanla İlgili İşlevler: Türk edebiyatında yazarların resim ve heykel sanatlarından faydalanma amaçlarından biri de oluşturduğu karakterle ilgili bazı ayrıntılara yer vermek istemesidir. Bu amaçla yazar bazen ana karakteri bazen de yardımcı karakteri resim veya heykel sanatıyla ilişkilendirir. Bu ilişki kahraman için bazen profesyonel düzeyde bir ressam olarak bazen de kahramanın ilgi, yetenek, zevk ve beğenilerine dikkat çekmek için bir sanatsever olarak kurgulanır.

Türk romanında resim ve heykel sanatının en önemli işlevlerinden biri, kurguya dayalı karakterlerin ressam olmasıdır. Ressam, Türk edebiyatında olaya dayalı metin türleri içinde yeni bir tip olarak okuyucu karşısındadır. Çünkü Türk toplumu içinde ressamlar toplumun henüz alışkın olmadığı, uzak durduğu bir sanatın temsilcisidirler.

Türk romanında resim ve heykel teması birçok romanda ele alınmıştır. Ancak bu eserlerden sadece bazılarında kahramanlar resimle profesyonel olarak ilgilenir. İncelenen otuz üç roman içinde sadece dokuz eserde ressam kahramana yer verilir. İncelenen romanlardaki ressam olan kahramanlar şöyledir: Artin Elvanyan Efendi (*Çingene*), Mustafa Kamerüddin, Podar, Mösyö Camillion (*Demir Bey yahut İnkişaf-ı Esrar*), Celal Bey (*Sergüzeşt*), Julio (*Ressam*), Selma (*Fetret*), Kamuran (*Son Eseri*), Nail (*Mahşer*), Ömer Naim (*Sisli Geceler*), Fikret (*Acılar*).

Ele alınan bu dokuz ressam kahramandan beş tanesi romanın aslî kahramanıdır. Bunlar Mustafa Kamerüddin, Celal Bey, Julio, Kâmuran ve Fikret karakterleridir. Diğerleri ise yardımcı kahraman olarak eserde yer alırlar. Ayrıca bu kahramanlardan sadece Selma ve Kamuran karakterleri kadındır. Bu durum çok az kadın ressam olduğunun da göstergesidir.

İncelenen romanlardan heykelle profesyonel olarak ilgilenen, heykeltıraş olan kahramanlar, heykel eğitimini Paris'te almış olan *Cadı* romanının kahramanı Nadir Bey ve *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanının kahramanlarından biri olan Narto'dur. Bu iki kahraman da eserde çok kısa bir bölümde yer alırlar. İncelenen

romanlarda heykel sanatına yer veren romanlar da yine *Cadı*, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Taaffüf*, *Acayib-i Alem*, *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası*, ve *Bir Akşamdı* adlı romanlardır. Bu romanlardan *Acayib-i Alem* ve *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanlarının konusu zaten yurt dışında geçmektedir. Heykeli ele alan romanların az olması ve bu konuya çok kısa bir şekilde değinilmesi ele alınan dönemlerde heykel sanatından uzak durulmasının en belirgin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yazarlar eserlerinde, kahramanın ressam olmasının dışında bilgili, eğitilmiş, kültürlü, varlıklı olduğunu belirtmek (*Sergüzeşt*, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Kafkas*, *Muhadarat*, *Zehra*, *Son Eseri*) , kahramanın sanat zevkine, ilgi ve yeteneklerine dikkat çekmek (*İntibah*, *Sergüzeşt*, *Taaffüf*, *Kafkas*, *Acayib-i Alem*, *Zehra*, *İffet*, *Nemide*, *Bir Akşamdı*, *Fetret*, *Şimşek*), kahramanın psikolojisini ve iç dünyasını anlatmak, duygu ve düşüncelerinin ifadesi ya da kişiliğinin göstergesi olarak kullanmak (*Zehra*, *Sergüzeşt*, *Bir Ölüünün Defteri*, *Sisli Geceler*, *İffet*, *Son Eseri*) için resim ve heykel sanatlarına yer verebilir. İncelenen romanların bazılarında yazar kahramanın resmini yaptığı/yaptırdığı varlığı ebedileştirmek istemesini ifade aracı olarak kullanmak için resim sanatına başvurur. Bu anlamda resim yönlendirici ve yüceltici bir unsur olarak ya da sevginin bir ifadesi olarak kullanılır (*Zehra*, *Sergüzeşt*, *Sisli Geceler*, *Acılar*).

B. Toplumla İlgili İşlevler: Yazarlar resim ve heykel sanatlarına bazen toplumsal amaçlarla yer verir. Bazen bu sanatları toplumsal bir problem olarak görür. (*Handan*, *Sergüzeşt*, *Cadı*, *Çingene*, *İffet*, *Fetret*, *Mahşer*, *Acılar*,)Yazarlar, alafrangalığı örneklemek (*Bahtiyarlık*, *Sergüzeşt*, *Taaffüf*), toplumun bu sanatlara bakışını eleştirmek (*Sergüzeşt*, *Cadı*) , ressam ve heykeltıraşların toplumda yaşadığı zorluklara değinmek ve onların sorunlarını işlemek (*Ressam*, *Cadı*, *İffet*, *Mahşer*, *Acılar*), eğitimde resmin önemine dikkat çekmek (*Ressam*, *Sergüzeşt*, *Diplomalı Kız*, *Kafkas*, *Gürcü Kızı Yahut İntikam*, *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*, *Çingene*, *Refet*, *Muhadarat*, *Son Eseri*, *Acılar*), ülkede bu sanatlara verilen değeri işlemek (*Fetret*, *Cadı*) , yurt dışında resme verilen değerle ülkede resme verilen değeri kıyaslamak (*Fetret*) için resim ve heykel sanatlarına yer verirler.

C. Olay Örgüsüne Bağlı İşlevler:Yazarlar bazen de eserin kurgusuna kattıklarıyla resim ve heykel sanatlarına yer verirler. Bazı romanlarda ele alınan resim ya da heykelin özellikleri kurgunun içinde etkin rol oynar. Eserde işlenen resim veya heykelin olay örgüsü içinde vakanın gidişatını değiştiren bir unsur olduğu görülür.

Yazar eserde resim ve heykeli bir leit-motiv olarak (*Taaffüf, Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Estrar, Bir Akşamdı*), bir sembol olarak (*Taaffüf, İffet, Refet, Bir Akşamdı*), bir benzetme unsuru olarak (*Çingene, Bir Ölünün Derfteri, Sergüzeşt*) kullanabilir, resim sanatının görme unsurundan bir teknik olarak faydalanabilir (*Mahşer*), geçmişte kalan bir karakterin görüntüsünü resim sanatıyla vaka zamanına taşımak amacıyla (*Müşahadat, Demir Bey yahut İnkişaf-ı Estrar*) resim sanatından faydalanabilir.

D. Yazarla İlgili İşlevler: Yazarların resim ve heykel unsuruna yer verme amaçlarından bazıları da yazarın kendisiyle alakalıdır. Yazarlar kendileriyle ilgili birtakım hedefler doğrultusunda resim ve heykel sanatlarına yer verirler. Bazı yazarların kendileri de resim ve heykel sanatlarıyla ilgilenir ve bu ilgi eserlerine yansır. Yazar bazen resim veya heykel sanatı hakkında bilgi vermek ya da fikirlerini öne sürmek (*Sergüzeşt, Müşahadat, Taaffüf*), bir resim tablosu ya da bir heykel hakkında bilgi vermek ya da o esere dikkat çekmek, (*Sergüzeşt, Son Eseri, İffet*) bir ressam hakkında bilgi vermek (*Sergüzeşt, Refet, Son Eseri*), okuyucunun dikkatini bu sanat dallarına çekmek (*Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Estrar, Taaffüf*), dönemin kültür sanat hayatı hakkında bilgi vermek (*Taaffüf*), ressam bir karakterin sanat görüşüne yer vererek resmi bir sanat olarak ele almak (*Sergüzeşt, İffet, Son Eseri*) amacıyla resim ve heykel sanatlarına yer verebilir.

İslamiyet'in ardından resimle arasına mesafe koyan Türk sanatçısı, her şeyi olduğundan farklı görme eğilimindedir. Ya biçimini değiştirerek ya da hayalinde canlandırdığı şekilde, bir hayal perdesinin arkasından gördüklerini aktarır. Divan edebiyatında da bu böyledir, minyatür sanatında da. Bu durum Tanzimat'a kadar sürer. Tanzimat'la beraber Batılılaşmanın etkisiyle gözlerini Batı'ya çeviren Türk aydını, uzun bir sürenin ardından âlemi görmeyi, ona bakmayı öğrenir. Tanzimat Dönemi içinde yeni bir unsur olan ve Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilen resim ve heykel sanatları da bu dönem eserlerinde kendine yer bulmuştur.

Tanzimat Dönemi'nde resim ve heykel sanatına yer veren eserler ve bu eserlerde resimle ilgilenen kahramanlar şöyledir:

Namık Kemal- *İntibah*- Mahpeyker

Ahmed Midhat Efendi-*Kafkas*- Katerina dö Branoviç, Kaplan Bey

Ahmed Midhat Efendi- *Bahtiyarlık*- Senai, Madam Ternier, Nusret

Ahmed Midhat Efendi- *Çingene*- Artin Elvanyan Efendi

Ahmed Midhat Efendi- *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* - Demir Bey, Mustafa Kamerüddin, Polini, Podar, Mösyö Camillion, Narto.

Ahmed Midhat Efendi- *Gürcü Kızı Yahud İntikam* - Siranuş

Ahmed Midhat Efendi- *Diplomalı Kız*- Matmazel Julie Depres

Ahmed Midhat Efendi- *Müşahadat* - Ali Osman Topuz

Ahmed Midhat Efendi-*Taaffüf*- Doktor Fratenberg, Daniş Bey.

Ahmed Midhat Efendi- *Acayib-i Alem*- Suphi Bey

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* - Celal Bey

Mustafa Reşid- *Ressam*- Ressam Julio

Nabizade Nazım- *Zehra*- Suphi

Fatma Aliye Hanım- *Muhadarat*- Fazıla, Şefik, Mukaddem

Fatma Aliye Hanım- *Refet*- Refet, Şahap, Şule

Fatma Aliye Hanım- *Enin*- 1910- Rıfat, Suat ve Nihat Bey

Tanzimat Dönemi'nde resimle profesyonel olarak ilgilenen ressam kahramanlar: Julio, Celal, Artin Elvanyan Efendi ve Mustafa Kamerüddin'dir. Bu kahramanlardan Artin Elvanyan Efendi Türk edebiyatındaki ilk ressam karakterdir. Tanzimat Döneminde heykelle profesyonel olarak ilgilenen tek heykeltıraş kahraman ise Narto'dur. *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanındaki Narto karakteri Türk edebiyatındaki ilk heykeltıraş kahramandır. Bu dönemin ressam ve heykeltıraş kahramanlarının içinde hiçbir karakterin eğitimini ülke içinde almadığı görülür. Bu kahramanlardan romanın ana kahramanı olanlar sadece Mustafa Kamerüddin (*Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*), Celal Bey (*Sergüzeşt*), Julio (*Ressam*)'dur. Eserlerde bu kahramanların sanat görüşlerine ya kısmen yer verilir ya da hiç yer verilmez. Bu durum resim ve heykelle yeni tanışan Türk roman yazarının bu sanatlar hakkında bilgisinin kısmi olduğunun bir göstergesidir.

Tanzimat Dönemi genel olarak incelendiğinde görülür ki bu dönemde resim ve heykel sanatları bir zihniyetin temsilcisi olarak eserde yer alır. Çünkü resim ve

heykel Tanzimat Dönemi'nde yaşam tarzını gösteren bir ayna konumundadır.Osmanlı toplumunun bu dönemde bir kimlik karmaşası yaşadığı söylenebilir. Yazarlar bu kimlikleri anlatırken bazı imgeler kullanır. Bu imgelerden biri de resimdir. Bu dönemde resim ve heykel, alafrangalığın bir göstergesi olarak esere yansır.Çünkü Tanzimat'tan önce uzak durulan resim, Batılılaşma çabalarının bir ürünü olarak topluma girmiş, böylece Batılı kimliğin en büyük göstergelerinden biri olmuştur. Toplumun resim sanatını henüz yadırgadığı bu dönemde resim, sadece alafranga ailelerin evlerine girebilir.Bu sebeple Tanzimat Dönemi'nde eserlerde resim ve heykel sanatının işlenme sebeplerinden biri de kahramanın alafranga zihniyete sahip olduğunu göstermektir. İncelenen eserlerde de bunu görmek mümkündür.

Toplumun resim ve heykel sanatlarıyla tanışması, Tanzimat'tan sonra Batılılaşmayla mümkün olmuştur. Bu sebeple Türk romanında Tanzimat Dönemi'nde yazılan eserlerde bu sanatlara ilgi duyan tipler yani resimle ve heykelle ilgilenen kahramanlar genellikle ya ecnebidir (Katerina dö Branoviç, Artin Elvanyan Efendi, Madam Ternier, Polini, Podar, Mösyö Camillion, Narto, Siranuş, Matmazel Julie Depres, Doktor Fratenberg, Ressam Julio) ya da yurt dışında eğitim almıştır. (Celal, Mustafa Kamerüddin, Ressam Julio, Artin Elvanyan Efendi, Mustafa Kamerüddin, Polini, Podar, Mösyö Camillion, Narto, Siranuş, Julio, Suat ve Nihat Bey) Yurt dışına gidemeyen anlatı kişileri bu sanatı ecnebi mürebbiyelerden resim eğitimi almak vasıtasıyla öğrenmiştir. (Nusret, Fazıla).

Bu durum dönemin toplumsal gerçekliği ile örtüşmektedir.O dönemde henüz, Batılı anlamda resim sanatına gereken önem verilmemiş, Sanayi-i Nefise Mektebi yeni açılmış, toplumda Batılı anlamda resim sanatı eğitimi almış çok fazla kişi yetişmemiştir. Osmanlı'da ilk Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş tarihi 1883'tür. Bu tarihe kadar resim eğitimi ağırlıklı olarak yurt dışından ya da yabancı mürebbiyeler vasıtasıyla alınmaktadır.Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar geçen süre içinde ülkede resim eğitimi henüz yerleşmemiştir.

Toplumun resme henüz uzak durduğu bu dönemde ecnebi kahramanlar seçilmesi ve resim eğitiminin yurt dışından alınması dönemin toplumsal yapısıyla da örtüşmektedir. Tanzimat Devri hikâye ve roman yazarları, eserlerini kurgularken kendi toplumlarının elverişsiz olması durumunda birtakım çözüm arayışlarına

gitmişlerdir. Bu gibi durumlarda romandaki olay örgüsünün yabancı ülkelerde, yabancı şahıslar arasında veya ülkedeki gayrimüslimler arasında cereyan ettirilmesi bu çözüm arayışlarının bir parçasıdır. Resim ve heykel sanatlarının bu dönemde ecnebilere, alafranga yaşamı tercih edenlere ya da yurt dışında yaşayanlara has bir etkinlik olarak gösterilme sebebi budur.

Eğitimlerini çoğunlukla özel hocalardan almış olan, dolayısıyla ortak bir formasyona sahip olmayan Tanzimat romancılarının resim bilgisi, özellikle de Batı resmi hakkındaki fikirleri sağlam bilgi temellerine dayalı değildir, sathidir. Tanzimat romancıları resme daha çok roman karakterlerinin kültür ve eğitim düzeylerini göstermek, ilgi ve zevklerine yer vermek, alafrangalığa dikkat çekmek, geçmişte yaşamış bir kahramanı vaka zamanına taşımak için yer vermişlerdir. Tanzimat Dönemi yazarları için öğrendikleri bilgileri, bilgi birikimlerini okuyucuyla paylaşmak genel bir eğilimdir. Bunu dönem içinde en çok Ahmed Midhat Efendi’de görmek mümkündür. Bu durum Tanzimat Dönemi’nde yaygın bir durumdur. Yazarlar eserlerinde resim ve heykel sanatlarıyla ilgili bilgilerini, fikirlerini okuyucu ile paylaşmak için de bu sanatlara yer vermişlerdir. Böylece yazarların bu sanatlar hakkında bilgi vermesi, Batı’da resme ve resim eğitime verilen değeri işlemesi, eğitimde resmin önemine dikkat çekmesi, okurunu resim sanatına yönlendirme gayreti olarak değerlendirilebilir.

Servet-i Fünun Dönemi’nde resim ve heykel sanatına yer veren eserler ve bu eserlerde resimle ilgilenen kahramanlar şöyledir:

Halid Ziya Uşaklıgil- *Nemide*: Şevket Bey

Halid Ziya Uşaklıgil- *Bir Ölünün Defteri*: Osman Vecdi

Halid Ziya Uşaklıgil- *Mai ve Siyah*: Ahmet Cemil, babası

Hüseyin Rahmi Gürpınar- *İffet*: İffet

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Cadı*: Heykeltıraş Nadir Bey

Servet-i Fünûn Dönemi resim ve heykel sanatı bakımından genel olarak incelendiğinde resimle ilgilenen kahramanların artık ecnebi değil Türk olduğu görülür. Ancak yine de profesyonel olarak eğitim yurt dışından alınmaktadır. Resimle ilgilenen kahramanlar bu dönemde de varlıklı, eğitilmiş, kültürlü ve olumlu tiplerdir. Bu kahramanlardan maddiyatı kötü olan sadece Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın

İffet romanının başkahramanı olan İffet'tir. O da önceden zenginken sonradan fakir düşmüş bir genç kızdır. Servet-i Fünûn Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebepleri, kahramanın ilgi ve zevklerine dikkat çekmek, dekor unsuru olarak işlemek, bu sanatların toplumda edindiği yeri göstermek, bu sanatlarla ilgilenenlerin yaşadıkları zorluklara değinmektir.

Servet-i Fünun Dönemi'nde resimle profesyonel olarak ilgilenen ressam bir kahraman bulunmamaktadır. Heykelle profesyonel olarak ilgilenen tek heykeltıraş kahraman da Cadı romanının kahramanlarından biri olan Nadir Bey'dir. Nadir Bey Türk edebiyatındaki ilk Türk heykeltıraş karakterdir.

Tanzimat yazarlarının aksine Batılı tarz eğitim veren okullarda çok iyi bir eğitim alarak yetişen Servet-i Fünûncular resim sanatına daha farklı yaklaşmışlardır. Bunda Batı tarzı eğitim veren okullarda resim eğitimi olmasının etkisi büyüktür. Dönem içinde yazılan romanlarda tasvir son derece başarılıdır. Servet-i Fünun döneminde sanatçılar eserlerinde resme Tanzimat sanatçılarına göre daha bilinçli ve daha sanatkârane bir şekilde yer vermişlerdir. Buna rağmen yine de resim ve heykelin bir sanat olarak romanın ana unsuru olmadığı, sadece romanı besleyen bir unsur olduğu görülür.

Meşrutiyet ve Milli Edebiyat Dönemi'nde resim ve heykel sanatına yer veren eserler ve bu eserlerde resimle ilgilenen kahramanlar şöyledir:

Emine Semiye- *Sefalet*: Mahir, Sabit

Ali Kemal- *Fetret*:- Selma

Halide Edip Adivar- *Handan*: Handan

Halide Edip Adivar- *Son Eseri*: Kamuran, Asım

Reşat Nuri Güntekin-*Çalıkuşu*: Feride

Meşrutiyet ve Milli Edebiyat Dönemi'nde resimle profesyonel olarak ilgilenen ressam kahramanların ikisi de kadındır. (Selma, Kamuran) Dönem içinde toplumda kadınların var olma savaşlarının bunda etkili olduğu gözlenmektedir. Bu iki kadın kahraman da resim eğitimini yurt dışından almışlardır. Kamuran karakteri resim eğitimine ülkede başlasa da eğitim aldığı Notre Dame de Sion, ülke içindeki yabancıların eğitim gördüğü bir okuldur. Kamuran resim eğitimine daha sonra yurt dışında devam eder.

Meşrutiyet ve Milli Edebiyat Dönemi'nde heykelle profesyonel olarak ilgilenen heykeltıraş bir kahraman bulunmaz. Dönem içinde resim eğitimi ülkede başlasa da henüz yaygın değildir. Meşrutiyet Dönemi'nde ülkedeki okullarda kısmen bu eğitim başlasa da bu eğitimin yaygınlaşması için Cumhuriyet Dönemi'ni beklemek gerekecektir.

Meşrutiyet Dönemi Türk romanında arayış ve taklit dönemi bitmiş, edebî eserlere millî bir renk gelmiştir. Bu dönemde işlenen konular daha çok hürriyet, çağdaşlaşma, idealizm, feminizm ve alafrangalık üzerine yoğunlaşır. Meşrutiyet ve Milli Edebiyat Dönemi genel olarak incelendiğinde resim sanatına ilginin geçmiş dönemlere göre arttığı gözlemlenmektedir. Toplumun Batı'ya açılış hızının artması, Batılı eğitim veren okulların sayısındaki artış bu durumun en temel sebepleri arasında sayılabilir.

Meşrutiyet Dönemi'nde resim sanatının işlenme sebepleri arasında; geçmiş dönemde yaşamış bir ressamın hayatına ve sanat görüşlerine yer vermek, yansıtıcı ve yüceltici bir unsur olarak işlemek, kahramanın iç dünyasını yansıtan bir unsur olarak işlemek, resim sanatını toplumsal bir mesele olarak ele almak, toplumda bu sanatlara verilen değeri işlemek, yurt dışında bu sanatlara verilen değerle ülkede verilen değerini kıyaslanması, eğitimde resim unsuruna yer vermek sayılabilir. Dikkat edilirse bu dönemde resim sanatı daha çok toplumsal gayelerle ön plandadır. Bunda dönemin siyasi ve sosyal hadiselerinin önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet Dönemi'nde resim ve heykel sanatına yer veren eserler ve bu eserlerde resimle ilgilenen kahramanlar şöyledir:

Peyami Safa- *Şimşek*: Behire

Peyami Safa- *Mahşer*: Ressam Nail

Peyami Safa- *Bir Akşamdı*: Kamil

Halide Nusret Zorlutuna, *Sisli Geceler*: Ressam Ömer Naim

Agah Sırrı Levend, *Acılar*: Ressam Fikret

Cumhuriyet Dönemi'nde resimle profesyonel olarak ilgilenen ressam kahramanlar: Nail, Ömer Naim, Fikret'tir. Bu kahramanlardan Fikret de Nail de eğitimini ülke içinde almıştır. Ömer Naim'in eğitimi üzerinde bilgi verilmez. Bu durum ülkede resim eğitiminin yaygınlaşmasının bir göstergesidir. İncelenen eserlerde ülkede profesyonel olarak resim eğitiminin Cumhuriyet'le birlikte alındığı

gözlenmektedir. Ancak ele alınan tarihler içerisinde heykelle profesyonel olarak ilgilenen heykeltıraş bir kahraman yer almaz.

Cumhuriyet döneminde yazılan romanlar genel olarak incelendiğinde Cumhuriyet’le birlikte eserlerde resim ve heykel unsurunun daha geniş işlendiği söylenebilir. Bunda Cumhuriyet’in ilanıyla başlayan süreç çok etkilidir. Çünkü Cumhuriyet’le birlikte yapılan inkılaplar sanatın ve sanatçının toplumdaki yerini ve önemini arttırmış, bu devrimlerin toplumdaki etkisi, yarattığı dönüşüm topluma sanatçı bir zümre kazandırmıştır. Cumhuriyet döneminde toplumda sanata ve sanatçıya verilen önemin artması dönem içinde yazarların da sanata ilgilerinin artmasına ve bununla birlikte sanatçı tiplerin de artmasına sebep olur. Dönem içinde ülkede resim eğitimi yaygınlaşmış, bu sanatlar toplumda kabul görmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak Cumhuriyet’le birlikte artık romanlardaki ressam kahramanlar da eğitimlerini ülke içinde almışlardır. Bu sonuç, dönemin sosyal gerçekliğinin bir yansımasıdır.

Resim sanatı, yazarın hafızasını besleyen ve hayal gücünü daha geniş kullanma imkânı veren bir sanattır. Cumhuriyet Dönemi’nde yazarların resimle ilgilenmesi eserlerde resim sanatının daha yoğun işlenmesine sebep olur. Buna bağlı olarak Cumhuriyet Dönemi Türk romanında resim unsuruna yer veren romanlarda resimle profesyonel olarak ilgilenen karakterlerin sayısının daha da arttığı gözlenmektedir.

Cumhuriyet Dönemi’nde resim sanatının işlenme sebepleri arasında resim sanatının toplumda edindiği yere dikkat çekmek, ressam kahramanların yaşadıkları zorluklara değinmek, leit-motiv olarak eserin kurgusunda yer vermek, sembol olarak işlemek, yönlendirici ve yüceltici bir unsur olarak yer vermek sayılabilir. Dikkat edilirse bu dönemde yazılmış eserlerde de resim sanatı daha çok toplumsal gayelerle ön plandadır. Bu durum, dönemin tarihî ve toplumsal gerçekliğiyle de örtüşmektedir. Ancak bu toplumsal gayelerde diğer dönemlerden farklı olarak toplumun resim ve heykel sanatına bakışından çok, toplumun bu sanatlara rağbet etmeyişi ve ressamların maddî sıkıntıları üzerinde durulur.

Ele alınan her dönemde ressam ve heykeltıraşların yaşadıkları zorluklar ele alınmıştır. Ayrıca maddi durumu yetersiz olan karakterlerin çoğu Cumhuriyet Dönemi’nde yazılmış romanlara aittir. Bu durum gösterir ki Cumhuriyet’ten önce resim ve heykel sanatı sadece varlıklı ailelere has bir sanat etkinliğidir. Cumhuriyet’le birlikte bu sanatlar toplumun her tabakasına yayılmıştır.

Tüm dünyada olduğu gibi Türk romanında da resim-edebiyat ilişkisi kaçınılmazdır. Ancak şöyle bir farkla ki Batı romanında görülen resim- edebiyat ilişkisinin yoğun yansımaları Türk romanında görülmez. Çünkü birbirini besleyen iki kaynak olan resim ve roman Türk edebiyatında yoğun bir alışverişe yol açmamıştır. Birkaç isim dışında hiçbir yazarın resim ve heykel sanatlarıyla çok ilgilenmediği görülür. Bunda toplumun resim sanatından uzak duruşunun etkili olduğu söylenebilir.

Toplumsal olaylar sanatçıların sanatlarını etkiler. Türk resim sanatını etkileyen en önemli unsurlardan biri de Tanzimat'ın ilanıdır. Türk toplumunda Tanzimat'tan önce resim, her zaman uzak durulan bir sanat olmuştur. Heykel sanatına ilgi resim kadar da olmamıştır. İslamiyet'in kabulünün ardından Türk toplumu resim ve özellikle de heykelle arasına mesafe koymuştur. Toplum, inancına zarar vereceği endişesiyle resim sanatından uzak durmuştur. Bu durum İslam'da tasvirin günah olduğu anlayışıyla bağıntılıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ve bu okulda heykel bölümünün yer alması bu anlamda önemli bir atılımdır. Heykel sanatı Türk toplumunda resme göre daha geç ortaya çıkmıştır. Toplumun bu sanatlarla tanışması, Tanzimat'tan sonra Batılılaşmayla mümkün olmuştur.

Resim, İslam'da kısmen yasaklı bir sanat olduğu için, Türk romanının resimle ilişkisini ele alırken bunun da göz ardı edilmemesi gerekir. Bu sebeple Türk edebiyatında incelenen dönemler içinde resim ve roman sanatları, Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, aynı gelişimi gösterememiş, birbirlerini etkileyerek besleyen iki kaynak olamamıştır. Bu sebeple Türk romanında resmin roman sanatına etkisinin sınırlı olduğu söylenebilir.

Başlangıçtan 1928'e kadar bu konuyu ele alan eserler incelendiğinde toplam on yedi yazarın toplam otuz üç eserde bu konuya yer verdiği görülür. Bunlardan Namık Kemal bir eserinde, Ahmed Midhat Efendi dokuz eserinde, Samipaşazade Sezai bir eserinde, Mustafa Reşid bir eserinde, Nabizade Nazım bir eserinde, Fatma Aliye Hanım üç eserinde, Recaizade Mahmud Ekrem bir eserinde, Halid Ziya Uşaklıgil üç eserinde, Mehmed Rauf bir eserinde, Hüseyin Rahmi Gürpınar iki eserinde, Emiye Semiye bir eserinde, Ali Kemal bir eserinde, Halide Edip Adıvar iki eserinde, Reşat Nuri Güntekin bir eserinde, Peyami Safa üç eserinde, Halide Nusret Zorlutuna bir eserinde, Agah Sırrı Levend bir eserinde bu konuya yer verir.

Başlangıçtan 1928'e kadar yazılan romanlar incelendiğinde yazarların genel olarak resim ve heykel sanatlarına geniş olarak yer vermediği görülür. Resim ve heykel çok az eserde üstelik kısmen yer alır. Heykel sanatı resim sanatına göre daha da az işlenmiştir. Bunda yazarların resim ve heykel sanatlarıyla ilgili bilgisinin sathi olmasının etkisi bulunur. İncelenen eserlerde bir sanat dalını tüm incelikleriyle ele alan bir romana rastlanmaz. Eserlerde ayrıntılı işlenen bir tablo yoktur. İncelenen romanlarda bu sanatların romanı besleyen bir unsur olduğu ama romanın ana unsuru olmadığı görülür. Bu dönemlerde yazılan eserlerdeki ressam karakterlerin sanat görüşleri üzerinde çokça durulmamış, resim sadece bazı işlevleri yerine getirmek için eserde yer bulmuştur. İncelenen romanlar içinde bir ressamın sanat görüşüne veya üslubuna yer veren romanlar sadece *Sergüzeşt*, *Son Eseri* ve *İffet* romanlarıdır. Bu durum yazarların da henüz resim sanatıyla ilgili fikir yürütecek, ressamların sanat görüşlerini bilecek kadar konuya hâkim olmadıklarının göstergesidir. Çünkü böyle bir konuyu işleyebilmek için resim sanatına hâkim olmak gerekir. Oysaki Türk toplumunda resim her zaman uzak durulan bir sanat olmuştur.

Ele alınan romanlar içerisinde resim- edebiyat ilişkisinin en yoğun işlendiği eser Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* adlı romanıdır. Bir ressamla bir roman yazarının yasak aşkını konu olarak ele alan romanda bir ressamın edebî bir metne bakışını ve bir yazarın resim sanatına bakışını görmek mümkündür.

İncelenen eserlerde genellikle Batı resmine yer verilir. Geleneksel resim sanatına sadece dört eserde yer verilir. Bu eserler, *Mai ve Siyah*, *Şimşek*, *Çalılıkusu*, *Sefalet*'tir. Bu dört eserde de geleneksel resim sanatlarına kısmen ve çok yüzeysel yer verildiği görülür.

İncelenen romanlar içinde gerçek bir ressamın da çok fazla yer almadığı görülür. Romanlarda adı geçen ressamlar şöyledir: Mustafa Reşid'in *Ressam* romanında Rafael ve Bato, Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında Jean-Léon Gérôme, Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Ressam Hakkı Bey, Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* romanında Ressam Rose Marie, Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* romanında Madam Bron ve Dante Gabriel Rosetti (1828-1882)'den bahsedilir. Bir sanat eseri yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eserdir. Bir sanat eseri başka bir sanat dalından veya bu sanat dalının bir eserinden de yararlanarak gücünü ve etkisini artırır. Yazar, bu ressamlardan eserinde faydalanarak eserinin gücü ve

etkisini arttırma gayretindedir. Ancak hiçbir yazarın bu ressamların sanat görüşüne genişçe yer verdiğiine rastlanılmaz.

Plastik sanatlardan resim ve heykel ele alınan dönemlerde Türk kültürü için oldukça yenidir ve bu sanatların edebiyat üzerindeki etkisi de Batı'daki gibi kuvvetli değildir. Bu durum dönemin toplumsal yapısıyla ilgili olarak açıklanabilir. Çünkü toplumun resim ve heykelle tanışması, Tanzimat'tan sonra Batılılaşmayla mümkün olmuştur. Bu sebeple toplum içinde yeni bir unsur olarak kabul edilen ve Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilen resim ve heykel sanatları da incelenen dönemlerin eserlerinde kendine kısmen yer bulmuştur. Bu durum, ilerleyen yıllarda toplumun bu sanatlara bakışıyla birlikte değişecek, ressam karakterler ve sanat görüşleri eserde daha geniş ve daha işlevsel bir biçimde yer alacaktır. Cumhuriyet'e kadar olan süreçte resim ve heykel sanatı daha yüzeysel anlatılırken Cumhuriyet Dönemi'nde işlevsellik yoğunlaşmış, bu sanatlar daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Türk romanında resim ve heykel sanatları 1928'den sonra çok daha geniş ve daha yoğun işlenmiştir. Bu durum toplumun gelişmişlik düzeyiyle ve bu sanatlara bakışın değişmesiyle de yakın alakalıdır. Roman ve resim arasında metinler arası bir ilişkiden de söz edilebilir göstergeler arası bir ilişkiden de. Metinler arası ve imgesellik gibi özellikler de dikkate alınırsa resim ve heykel sanatı ileriki yıllarda edebiyatta daha da çok kullanılacaktır denilebilir.

KAYNAKÇA

I. Birincil Kaynaklar

- Adivar, H. E. (2018). *Son eseri* Can Sanat Yayınları. (İlk basım: 1913)
- Adivar, H. E. (2017). *Handan*. Can Yayınları. (İlk basım: 1912)
- Ahmet Midhat Efendi, (2018). *Taaffüf*. TDK Yayınları. Haz. Ali Şükrü Çoruk. (İlk basım: 1895)
- Ahmet Midhat Efendi, (2020). *Demir bey yahut inkişaf-ı esrar*. TDK Yayınları. Haz. M. Fatih Andı. (İlk basım: 1888)
- Ahmet Midhat Efendi, (2020). *Bahtiyarlık*. TDK Yayınları. Haz. Nuri Sağlam. (İlk basım: 1885)
- Ahmet Midhat Efendi, (2018). *Kafkas*. TDK Yayınları. Haz. Erol Ülgen. (İlk basım: 1877)
- Ahmet Midhat Efendi, (2018). *Gürcü kızı yahut intikam*. TDK Yayınları. Haz. Kâzım Yetiş. (İlk basım: 1889)
- Ahmet Midhat Efendi, (2021). *Diplomalı kız*. TDK Yayınları. Haz. M. Fatih Andı. (İlk basım: 1890)
- Ahmet Mithat Efendi, (2021). *Çingene*. Türkiye İş Bankası Yayınları. Ed. Ali Alkan İnal. (İlk basım: 1887)
- Ahmet Mithat Efendi, (2013). *Müşahadat*. Tema Yayınları. Haz. Kemal Timur. (İlk basım: 1891)
- Ahmet Mithat Efendi, (2017). *Acâyib-i âlem*, TDK Yayınları, Haz. Kâzım Yetiş. (İlk basım: 1882)
- Ali Kemal. (2003). *Fetret*. Hece Yayınları. (İlk basım: 1911)
- Emine Semiye. (2022). *Sefalet*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (İlk basım: 1909)
- Fatma Aliye Hanım. (2019). *Muhadarat*. Bilge Kültür Sanat Yayınları. (İlk basım: 1892)
- Fatma Aliye. (2019). *Refet*. Türkiye İş Bankası Yayınları. (İlk basım: 1896)
- Fatma Aliye Hanım. (2012). *Enin*. Kesit Yayınları. (İlk basım: 1910)
- Güntekin, R. N. *Çalılıkıuşu*. İnkılap Kitabevi. (İlk basım: 1922)
- Gürpınar, H. R. (2018). *İffet*. Dergah Yayınları. (İlk basım: 1896)
- Gürpınar, H. R. (2017). *Cadı*. Özgür Yayınları. (İlk basım: 1913)
- Levend, A. S. (2012). *Acılar*. Birleşik Yayınevi. (İlk basım: 1928)

- Mehmet Rauf (2000). *Eylül*. Özgür Yayınları. (İlk basım: 1901)
- Mustafa Reşid. (2022). *Ressam*. İhlamur Akademi. (İlk basım: 1891)
- Nabizade Nazım. (2021). *Zehra*. İthaki Yayınları. Haz. Bilal Acarözmen (İlk basım: 1896)
- Namık Kemal. (2017). *İntibah*. İnkılap Yayınevi. (İlk basım: 1876)
- Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba sevdası*, Gönül Yayıncılık. (İlk basım: 1896)
- Safa, P. , *Mahşer*, Ötüken Yayınları. (İlk basım: 1924)
- Safa, P. (2016). *Bir akşamdı*. Ötüken Neşriyat. (İlk basım: 1924)
- Safa, P. (2022). *Şimşek*. Ötüken Neşriyat. (İlk basım: 1923)
- Samipaşazade Sezai (2020). *Sergüzeşt*. Türkiye İş Bankası Yayınları. (İlk basım: 1889)
- Uşaklıgil, H. Z. (2022). *Nemide*. Ayrıntı Yayınları. (İlk basım: 1889)
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Bir ölünün defteri*. Mühür Kitaplığı. (İlk basım: 1892)
- Uşaklıgil, H.Z. (2019). *Mai ve siyah*. İletişim Yayınları. Haz. Seval Şahin (İlk basım: 1898)
- Zorlutuna, H. N. (2002). *Sisli geceler*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. (İlk basım: 1925)

II. Diğer Kaynaklar

- Ahmet Mithat Efendi, (2016). *Edebiyat yazıları I*. Dergah Yayınları. Haz: H. Harika Durgun, Fazıl Gökçek.
- Akdoğan, Bayram. (2001). *Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:42 (Sayı:1).
- Akengin, G., Aypek Arslan, A. (2017). *Türk resim sanatı ve gelenek*, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. 3 (3).
- Arseven, E. A. (1950). *Sanat ansiklopedisi*. cilt:3, XIV. Fasikül, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ayyıldız, M. (2013). *Edebiyat yazıları makaleler*. Akçağ Yayınları.
- Bakırcıoğlu, N. Z. (2017). *Başlangıcından günümüze Türk romanı*. Ötüken Neşriyat.
- Başkan, S. (2023). *Modernleşme pratiği olarak çağdaş Türk resmi: yaratıcı kolektif belleğin yansımaları ve yeni perspektifler*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
- Beyatlı, Y. K. (1984). *Edebiyata dair*. Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2004). *Kendi gök kubbemiz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bilici, S. (2019). *Don Quijote romanında resim betimin poetikası görsel sanat yapıtlarının yazılı metinlerde temsili*. (Yayın No. 583074) [Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Bilen Buğra, H. (2000). *Cumhuriyet döneminde resim edebiyat ilişkisi*. Ötüken Yayınları.

- Bilen Buğra, H. (2007). *1914'lerden 1940'lara Türk resim ve romanında gerçekçilik*. Ötüken Yayınları.
- Çakmakcı, S. (2022). *Mustafa Reşid'in Penbe Ferace romanı üzerine*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 11(2), 573-587
- Coşkun, K. (2006). *Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında dini ve toplumsal temalar*. (Yayın No, 186897) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çağın, Ş. (2022). *Edebiyat ve diğer güzel sanatlar Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*. Dergâh Yayınları.
- Çelik, H. (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında sosyal tenkit*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, Y., Yıldırım, B. (2021). *Anlatısal bellek: Tanzimat dönemi romanlarında hatırlama*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. 70, 271-282
- Çolak, İ. A. (2017). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e resim ve edebiyatta paylaşılan ortak dil* [Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (4. Basım) Dergah Yayınları.
- Epikman, R. (1967). *Osman Hamdi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Erbil, D. (Haziran 1965). *İlk Türk yağlıboya ressamları*. Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi, sayı:3-4
- Fatma Aliye Hanım. (2012). *Udi*. Kesit Yayınları.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği* İmge Kitabevi.
- Gökçek, F. (2012). *Küllerinden doğan anka Ahmet Mithat Efendi üzerine yazılar*. Dergah Yayınları.
- Gündüz, O. (1997). *Meşrutiyet romanında yapı ve tema I*. MEB. Yayınları.
- Gündüz, O. (1997). *Meşrutiyet romanında yapı ve tema II*. MEB. Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). Gerome, Jean Leon. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. 1. Cilt. Yem Yayın.
- Kaloğulları, H. (2020) *Türk romanında sanatkâr kahramanlar (1923-1960)*. (Yayın No,640101) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kaplan, M. (2019). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar I*. Dergah Yayınları.
- Karaca, T. (2010). *Peyami Safa'nın kitap halinde yayımlanmış eserlerinde güzel sanatlar*. (Yayın No, 257919) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kartal, S. G., (2013). *Türk romanında eğitim öğrenim görmüş kahramanlar (1870-1908)*. (Yayın No, 356508) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri*. Dergah Yayınları.

- Moran, B. (2004). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2015). *Burjuva*. İletişim Yayınları. Çev: Eren Buğlalılar.
- Nemutlu, Ö. (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin kütüphanesi*. Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (1989). *Batı medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi*. MEGSB Yayınları.
- Önertoy, O. (1983). *Reşat Nuri Güntekin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özgün, E. (Nisan 2015). *Tevfik Fikret'in şiirinde bir imge olarak geleneğin üç zirve portresi: Fuzûlî, Nedim ve Neftî*. Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (Yıl:3, Sayı:11).
- Öztürk, Y. (20 Temmuz 2012). *Resmin edebiyatla akrabalığı*. İlim Dünyası Dergisi. 76. Sayı.
- Papila, A. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde resim sanatının ortaya çıkışı ve Osmanlı kimliğinin resimsel anlatımı*. Dergipark. 1, (1).
- Parlatır İ., Enginün İ., Ercilasun A. B., Kerman Z., Uçman A., Çetin N., (2006). *Tanzimat edebiyatı*. Akçağ Yayınları.
- Şahin, S. (2002). *Tevfik Fikret'in şiirlerinde renk belirten kelimelerin kullanılması üzerinde inceleme ve değerlendirme* (Yayın No, 121821) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şahin, S. (2006). *Tevfik Fikret, parnasizm, Servet-i Fünûn ve resim ile şiir ilişkisi*. Biyografya7, Bağlam Yayınları.
- Şeriatı, A. (2013). *Aydın*. Fecr Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2008). *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi*. YKY. Haz. Abdullah Uçman.
- Taşkesenlioğlu, L. (17-19 Mayıs 2019). *Klasik şiirin resim sanatına yansımaları: Münif Fehim ve divan şiiri tabloları*. Uluslararası 19 Mayıs Multidisipliner Çalışmalar Kongresi. İksad Yayınevi.
- Tevfik Fikret (2009). *Rübab-ı şikeste*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Tollu, C. (1967) *Şeker Ahmet Paşa*. Milli Eğitim Basımevi.
- Turani, A. (1980). *Bateş sanat tarihi ansiklopedisi*. Cilt:2
- Tükel, U. (1997) Rossetti, Dante Gabriel, *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. Yem Yayın, 3. Cilt.
- Ülken, H. Z. (1998). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Üner, A.M. (2003). *Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanında musiki teması*. [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi].
- Yalçın Çelik, S.D. (2016). *Halide Edip Adıvar'ın son eseri'nde Müfide Kadri'nin adını yaşatmak*. Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, s.17-45, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/402762>
- Yılmaz, N. (8 Mayıs 2015). *Eskiz Defteri: Türk sanatında resim ve edebiyat ilişkisi sergisi*. Lebriz Sanal Dergi,

[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=1286&bhc
p=1](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=1286&bhc
p=1)

