

TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI  
TARİH PROGRAMI  
DOKTORA TEZİ

BATI-DİŞİ MODERNLİKLERDE  
TOPLUM MÜHENDİSLİĞİ OLARAK SANAT  
(RESİM-HEYKEL):  
KARŞILAŞTIRMALI OLARAK TÜRKİYE VE MİSİR  
ÖRNEĞİ

Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU

Danışman

Prof. Dr. Hakkı UYAR  
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

İZMİR - 2025

**DOKTORA**  
**TEZ ONAY SAYFASI**

**Üniversite** : Dokuz Eylül Üniversitesi  
**Enstitü** : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**Adı ve Soyadı** : Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU  
**Öğrenci No** : 2018801172  
**Tez Başlığı** : Batı-Dışı Modernliklerde Toplum Mühendisliği Olarak Sanat (Resim - Heykel) : Karşılaştırmalı Olarak Türkiye Ve Mısır Örneği  
**Savunma Tarihi** : 14.01.2025  
**Danışmanı** : Prof. Dr. Hakkı UYAR

**JÜRİ ÜYELERİ**

| <b><u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u></b> | <b><u>Üniversitesi</u></b>   | <b><u>İmza</u></b> |
|-----------------------------------|------------------------------|--------------------|
| Prof. Dr. Hakkı UYAR              | Dokuz Eylül Üniversitesi     | .....              |
| Prof. Dr. Yıldız AKPOLAT          | Dokuz Eylül Üniversitesi     | .....              |
| Dr. Öğr. Üyesi Nuri ADIYEKE       | Dokuz Eylül Üniversitesi     | .....              |
| Doç. Dr. Beral ALACI              | İzmir Demokrasi Üniversitesi | .....              |
| Doç. Dr. Elçin ATEŞOĞLU<br>YILMAZ | İzmir Ekonomi Üniversitesi   | .....              |

Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği( ) / oy çokluğu( ) ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Zehra Nilüfer KARACASULU**  
**Müdür**

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Batı-Dışı Modernliklerde Toplum Mühendisliği Olarak Sanat (Resim-Heykel): Karşılaştırmalı Olarak Türkiye ve Mısır Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14/01/2025

Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU

## DECLARATION

I hereby declare that this doctoral thesis as “Art as Social Engineering in Non-Western Modernities: A Comparative Study of Türkiye and Egypt”, has been written by myself in accordance with the academic rules and ethical conduct. I also declare that all materials benefited in this thesis consist of the mentioned resources in the reference list. I verify all these with my honour.

14/01/2025

Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU



## **ÖZET**

### **Doktora Tezi**

#### **Batı-Dışı Modernliklerde Toplum Mühendisliği Olarak Sanat (Resim-Heykel): Karşılaştırmalı Olarak Türkiye ve Mısır Örneği**

**Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU**

**Dokuz Eylül Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Tarih Anabilim Dalı**

**Tarih Programı**

**On dokuzuncu yüzyılda resim ve heykel sanatı, devlet tarafından çağdaş bir Osmanlı kimliği yaratmaya ve sergilemeye yönelik modernleşme politikalarında siyasi ve politik bir söylem aracı olarak kullanılmıştır**

**Batı dışı modernitelerinin bir özelliği olarak, halka ulaşmanın ve onları ulus-devletin ideal vatandaşları olarak yetiştirmenin bir aracı olarak sanatın işlevselleştirilmesi, milliyetçiliğin egemen ideoloji olarak ortaya çıktığı yirminci yüzyılın başlarından itibaren Türkiye ve Mısır'ın kültür politikalarında yerini almıştır. Bu dönemde Türkiye ve Mısır'ın karizmatik liderleri Atatürk ve Nâsır, resim ve heykel sanatlarını toplum mühendisliği aracı olarak kullanarak Kemalizm ve Nâsircılığın ilkeleri doğrultusunda halka yönelmişlerdir. Bu, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'nın ve Mısır Hıdivliğinin sadece bürokratlara ve diplomatik amaçlara yönelen sanat politikalarından farklı bir zümreye odaklanmasıyla Türk ve Mısır modernleşmesinin halkçı ve milliyetçi ilkelerini gözler önüne sermektedir.**

**Osmanlı'da geleneksel dünya görüşünün değişmeye başladığı on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğindeki minyatürlere dayandırılmakta olan modern Türk resmi bu tezde Batı-merkezli ve oryantalist sanat tarihi yazımının dışında kalarak ele alınmıştır.**

**Türk ve Mısır modernleşmesinin görme biçimlerinin ve zihniyet dünyalarının modernleşmenin öncüleri olan siyasi figürler ve dönemin temel karakteristiği olan temalar üzerinden karşılaştırmalı biçimde incelendiği bu**

tezde değişen ve dünyevileşen zihniyetin görsel sanatlardaki yansımalarına odaklanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Batı-dışı Modernlikler, Modern Mısır Resmi, Modern Türk Resmi, Modern Osmanlı Resmi, Erken Cumhuriyet Dönemi Sanatı, Atatürk Dönemi, Nâsır Dönemi, Resim ve Heykel



## **ABSTRACT**

**Doctoral Thesis**

**Doctor of Philosophy (PhD)**

**Art as Social Engineering in Non-Western Modernities: A Comparative Study  
of Türkiye and Egypt**

**Özlem ÖZKAYA ÖZTOPCU**

**Dokuz Eylül Universtiy**

**Graduate School of Social Sciences**

**Department of History**

**History Program**

**In nineteenth-century, the art of painting and sculpture was used by the state as a tool of political and policy discourse in its modernisation policies of creating and displaying a contemporary Ottoman identity.**

**As a characteristic of non-Western modernities, the functionalisation of the arts as a means of reaching out to the public and educating them as ideal citizens of the nation-state has taken its place in the cultural policies of Türkiye and Egypt since the early twentieth century when nationalism emerged as the dominant ideology. In this period, the charismatic leaders of Türkiye and Egypt, Atatürk and Nasser, used painting and sculpture as a tool of social engineering, guiding the public towards the principles of Kemalism and Nasserism. This reveals the populist and nationalist principles of Turkish and Egyptian modernisation, focusing on a different class than the bureaucratic and diplomatic art policies of the Ottoman Empire and the Egyptian Khedive in the nineteenth century.**

**Modern Turkish painting, which is based on the miniatures of the first quarter of the eighteenth century, when the traditional world view in the Ottoman Empire began to change, is discussed in this thesis outside the Western-centred and orientalist art historiography.**

**In this thesis, in which the ways of seeing and worldviews of Turkish and Egyptian modernisation are examined comparatively through the political figures who are the pioneers of modernisation and the themes that are the main**

**characteristics of the period, the reflections of the changing and worldly mentality in visual arts are focused.**

**Keywords: Non-Western Modernities, Modern Egyptian Painting, Modern Turkish Painting, Modern Ottoman Painting, Early Republican Art, Atatürk Period, Nasser Period, Painting and Sculpture**



**BATI-DİŞİ MODERNLİKLERDE TOPLUM MÜHENDİSLİĞİ OLARAK  
SANAT (RESİM-HEYKEL): KARŞILAŞTIRMALI OLARAK TÜRKİYE VE  
MISIR ÖRNEĞİ**

**İÇİNDEKİLER**

|                  |     |
|------------------|-----|
| TEZ ONAY SAYFASI | ii  |
| YEMİN METNİ      | iii |
| DECLARATION      | iv  |
| ÖZET             | v   |
| ABSTRACT         | vii |
| İÇİNDEKİLER      | ix  |
| KISALTMALAR      | xi  |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | xii |
| GİRİŞ            | 1   |

**BİRİNCİ BÖLÜM**

**OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM  
ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL**

**1.1. OSMANLI RESİM HEYKEL SANATINDA MODERNLEŞMECİLER  
VE MODERNLEŞME**

|       |                                                           |    |
|-------|-----------------------------------------------------------|----|
| 1.1.1 | On Sekizinci Yüzyıl Osmanlı Resminde Değişimin İlk İzleri | 11 |
| 1.1.2 | Resim ve Heykelde Tanzimat Dönemi Modernleşmesi           | 19 |
| 1.1.3 | Osmanlı Kültürel İmaj Çalışmalarında Resim ve Heykel      | 39 |
| 1.1.4 | Meşrutiyet Sanatında İstibdad ve Hürriyet                 | 72 |

**1.2. TÜRK RESİM HEYKEL SANATINDA ULUS, TOPLUM VE  
MODERNLEŞME**

|        |                                                     |     |
|--------|-----------------------------------------------------|-----|
| 1.2.1. | İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde Sanat ve Propaganda | 89  |
| 1.2.2. | Kurtuluş Coşkusu, Cumhuriyet Ruhu ve Sanat          | 104 |
| 1.2.3. | İnkılapçılığın Estetiği Olarak Yerli ve Millî Sanat | 116 |
| 1.2.4. | Anadolu İdealizmi ve İstanbul Gerçekçiliği          | 153 |

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**MISIR MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI**  
**OLARAK RESİM VE HEYKEL**

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>2.1 MISIR RESİM HEYKEL SANATINDA MODERNLEŞMECİLER VE MODERNLEŞME</b> | 161 |
| 2.1.1 Ulusal İkonografinin Kaynağı Olarak Lisan ve İsyan                | 173 |
| 2.1.2 Kültürel Gelenekle Bağ Kurmak ve Yeni-Firavunculuk                | 183 |
| 2.1.3 İki Dünya Savaşı Arası Mısır'da Toplumsal Gerçeküstücülük         | 207 |
| <b>2.2 MISIR RESİM HEYKEL SANATINDA ULUS, TOPLUM VE MODERNLEŞME</b>     |     |
| 2.2.1 Bağımsız Mısır Coşkusunun Resim Sanatına Yansıması                | 233 |
| 2.2.2 İslami Mistizm ve Absürd Gerçekçilik                              | 245 |
| 2.2.3 Mısır Cumhuriyetinde Modernleşme ve Devrimci Sanat                | 259 |

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**KARŞILAŞTIRMALAR**

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>3.1. OSMANLI VE MISIR MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL</b>                              |     |
| 3.1.1. II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa Dönemleri: Devleti Güçlendirme ve Bireysel Güç İstenci                               | 278 |
| 3.1.2. Abdülmecid, Abdülaziz ve Hıdiv İsmail Dönemleri: Kamu Tepkisinin Yaptırım Gücü ve Kamu Tepkisine Karşı Duyarsızlık | 286 |
| 3.1.3. Türk ve Mısır Milliyetçiliğinin Yükselişi Döneminde Sanat ve Propaganda                                            | 297 |
| <b>3.2. TÜRKİYE VE MISIR'DA KARİZMATİK LİDERLER DÖNEMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL</b>              |     |
| 3.2.1. Sanat Eserlerinde Kemalizmin ve Nasırcılığın Temel İlkeleri                                                        | 314 |
| 3.2.2. Kemalizm ve Nâsırcılıkta Halkçı Sanat                                                                              | 332 |
| <b>SONUÇ</b>                                                                                                              | 341 |
| <b>KAYNAKÇA</b>                                                                                                           | 349 |

## KISALTMALAR

|                 |                             |
|-----------------|-----------------------------|
| <b>Ar.</b>      | Arapça                      |
| <b>Çev.</b>     | Çeviren                     |
| <b>Ed.</b>      | Editör                      |
| <b>Fr.</b>      | Fransızca                   |
| <b>İng.</b>     | İngilizce                   |
| <b>İTC</b>      | İttihat ve Terakki Cemiyeti |
| <b>s.</b>       | sayfa                       |
| <b>ss.</b>      | sayfadan sayfaya            |
| <b>t.ü.y.b.</b> | tuval üzeri yağlı boya      |
| <b>VP</b>       | Vefd Partisi                |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

**Şekil 1:** Konstantin Kapıdağlı, III. Selim, 1803.

**Şekil 2:** John Young, II. Mahmud, 1815.

**Şekil 3:** Henry Guillaume Schlesinger, II. Mahmud Portresi, 1839.

**Şekil 4:** David Wilkie, Abd-ul Mejid 1823-1861, Sultan of Turkey, 1840.

**Şekil 5:** Anonim, Sultan Abdümecid'in Portresi, (1839-1861)

**Şekil 6:** Gaspard Fossati, Hatt-ı Şerif Anıtı (Proje çizimi), 1840

**Şekil 7:** Artin Bilezikçi, Tanzimat Abidesi, 1855.

**Şekil 8:** Şeker Ahmed Paşa, Otoportre,

**Şekil 9:** Şeker Ahmed Paşa, Kataloglu Natürmort, 1905.

**Şekil 10:** Pierre-Désire Guillemet, Sultan Abdülaziz, 1866.

**Şekil 11:** Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz, 1867.

**Şekil 12:** Charles Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, Beylerbeyi Sarayı, 1872-73.

**Şekil 13:** Süleyman Seyyid, Elmalı Natürmort, 1895.

**Şekil 14:** Osman Hamdi Bey, Haremde, 1880.

**Şekil 15:** Osman Hamdi Bey, Okuyan Genç Emir I, 1905.

**Şekil 16:** Osman Hamdi Bey, Ab-ı Hayat Çeşmesi, 1904.

**Şekil 17:** Osman Hamdi Bey, Bursa'da Yeşil Camide/ Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, 1890 dolayları,

**Şekil 18:** Osman Hamdi Bey, Bursa'da Yeşil Cami'de, 1890.

**Şekil 19:** Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1920-22.

**Şekil 20:** Abdülmecid Efendi, Haremde Beethoven.

**Şekil 21:** Fausto Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı Galata Köprüsü'nden Geçerken, 1901.

**Şekil 22:** Fausto Zonaro, İstanbul'un Alınışı, 1908.

**Şekil 23:** Avni Lifij, Pipolu Adam: Sanatkârın Kendi Portresi, 1908-1909

**Şekil 24:** Feyhaman Duran, Otoportre.

**Şekil 25:** Mimar Muzaffer Bey, Abide-i Hürriyet, 1909-1911

**Şekil 26:** Namık İsmail, Al Bir Daha / Son Mermi, 1917 civarı

**Şekil 27:** Namık İsmail, Tifüs, 1917.

**Şekil 28:** Mehmet Ruhi Arel, Köprünün Üstündeki Tabur, 1919

**Şekil 29:** Hüseyin Avni Lifij, Alegori, 1917.

**Şekil 30:** İbrahim Çallı, İbrahim Çallı, Arzuhalci, 1921,

**Şekil 31:** Hüseyin Avni Lifij, Karagün, 1923

**Şekil 32:** Hüseyin Avni Lifij, Akgün, 1923.



- Şekil 33:** Namık İsmail, Harman, 1923
- Şekil 34:** Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1926
- Şekil 35:** Mehmet Ruhi Arel, Atatürk'e İstikbal, 1927
- Şekil 36:** İbrahim Çallı, Balo, 1920 sonları.
- Şekil 37:** Namık İsmail, Ankara Kalesi, 1927
- Şekil 38:** Muhittin Sebati, Ankara'dan
- Şekil 39:** Cemal Tollu, Ankara,
- Şekil 40:** Şeref Akdik, Millet Mektebi / Okuma Yazma Kursu, 1933
- Şekil 41:** Cemal Tollu. Alfabe Okuyan Köylüler, 1933
- Şekil 42:** Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1937
- Şekil 43:** Zeki Kocamemi, Mekkâre Erleri, 1935
- Şekil 44:** Halil Dikmen, İstiklal Harbi'nde Mermi Taşıyan Kadınlar, 1933
- Şekil 45:** Hamit Görele, Konser, 1935-36
- Şekil 46:** Bedri Rahmi, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler, 1935
- Şekil 47:** Şevket Dağ, Demiryolu, 1936
- Şekil 48:** Şeref Akdik, Sivas Cer Atölyesi, 1946
- Şekil 49:** Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın, 1936
- Şekil 50:** Nazmi Ziya, Taksim Meydanı, (Eski ve Yeni İstanbul), 1935
- Şekil 51:** Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928
- Şekil 52:** Anton Hanak, Joseph Torak, Güvenlik Anıtı, Ankara, 1934-35
- Şekil 53:** Refik Epikman, Bar, 1937
- Şekil 54:** Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda, 1933
- Şekil 55:** Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830
- Şekil 56:** Elif Naci, Çarşamba'nın Çarşambası, III. Yurt Gezisi, 1940
- Şekil 57:** Turgut Atalay, Balıkçılar, 1941
- Şekil 58:** Nuri İyem, Sünger Avcıları, 1950
- Şekil 59:** Frederic Bartholdi, Egypt Carrying the Light to Asia, 1869
- Şekil 60:** Frederic Bartholdi, Özgürlük Anıtı, New York, 1886
- Şekil 61:** Henri-Marie-Alfred Jacquemart, Equestrian Statue of Muhammad 'Ali, 1872
- Şekil 62:** Henri-Marie-Alfred Jacquemart, Lazoghli Pasha Statue, 1875
- Şekil 63:** Mahmud Muhtar, Nahdet Misr, 1920-28
- Şekil 64:** Muhammed Naci, La Renaissance de l'Egypte, 1923
- Şekil 65:** Mahmud Said, Bather, 1937
- Şekil 66:** Mahmud Said, Madam Riad, 1938

- Şekil 67:** Mahmud Said, Alexandria Mermaid, İskenderiye Denizkızı, 1937.
- Şekil 68:** Mahmud Said, Bint al-Balad / Yurdun Kızı 1943.
- Şekil 69:** Mahmud Said, La Ville, al-Medina (Şehir), 1937.
- Şekil 70:** Ramses Yunan, À la surface du sable / Kumun Yüzeyinde, 1938/9,
- Şekil 71:** Kâmil el-Telmissani, Woman from the city / Kentteki Kadın, 1938
- Şekil 72:** Fuad Kâmil, Untitled / İsimsiz, 1950. 67 × 55.5 cm.
- Şekil 73:** Fuad Kâmil, Untitled / İsimsiz, 1940. 47.5 × 33.3 cm.
- Şekil 74:** İnci Eflatun, Untitled / İsimsiz (Canavarlı Kız serisinden), 1941.
- Şekil 75:** İnci Eflatun, الوحش / Canavar, 1942.
- Şekil 76:** İnci Eflatun, Boy and Lamp / Oğlan ve Lamba, 1942
- Şekil 77:** Gazbia Sirri, Abbas Bridge / Abbas Köprüsü, 1955.
- Şekil 78:** Abdel Hadi el-Gazzar, The Popular Chorus / Halk Korosu 1948-1951
- Şekil 79:** Abdel Hadi el-Gazzar, An Ear of Mud, An Ear of Paste / Çamurdan Bir Kulak, Macundan Bir Kulak, 1951,
- Şekil 80:** Abdel Hadi Al-Gazzar, The Past, the Present, and the Future / Geçmiş, Bugün, Gelecek, 1951.
- Şekil 81:** Abdel Hadi el-Gazzar, Yeşil Adam / The Green Man, 1955.
- Şekil 82:** Abdel Hadi el-Gazzar, The Charter, el Misak / Yemin, 1962.
- Şekil 83:** Abdel Hadi el-Gazzar, Yüksek Baraj / The High Dam, 1964.
- Şekil 84:** İnci Eflatun, Nous N'oublirons Pas / We Can not Forget / Unutamayız, 1951.
- Şekil 85:** İnci Eflatun, Prisoners / Mahkûmlar 1957,
- Şekil 86:** İnci Eflatun, Beyaz Taş Taşıyıcıları / Carriers of White Stone, 1958,
- Şekil 87:** İnci Eflatun, Old Sailor / Yaşlı Denizci, 1958, yağlıboya, 14x18.
- Şekil 88:** İnci Eflatun, Köylü Kadın Düşüncelerde, 1958
- Şekil 89:** İnci Eflatun, Kendi Portesi, 1958
- Şekil 90:** Gazbia Sirri, The Kite / al-Khamasîn / Uçurtma, 1960.
- Şekil 91:** İnci Eflatun, Behind the Bars / Parmaklıkların Ardında, 1961,
- Şekil 92:** İnci Eflatun, Homage to Fedayins, 1970
- Şekil 93:** John Young, II. Mahmud, 1815.
- Şekil 94:** Louis-Charles-Auguste Couder, Muhammad Ali of Egypt, 1840
- Şekil 95:** Henry Guillaume Schlesinger, II. Mahmud Portresi, 1839
- Şekil 96:** Sir David Wilkie, His Highness Muhemed Ali, Pacha of Egypt, 1841
- Şekil 97:** Gaspard Fossati, Hatt-ı Şerif Anıtı (Proje çizimi), 1840
- Şekil 98:** Artin Bilezikçi, Tanzimat Abidesi, 1855.

**Şekil 99:** Frederic Bartholdi, Egypt Carrying the Light to Asia, 1869

**Şekil 100:** Charles Fuller, Sultan Abdülaziz At üstünde, 1872-3

**Şekil 101:** Henri-Marie-Alfred Jacquemart Equestrian Statue of Muhammad ‘Ali, 1872.

**Şekil 102:** Charles Cordier, Equestrian Statue of Ibrahim, 1872,

**Şekil 103:** Mahmud Muhtar, Nahdet Misr, 1920-28

**Şekil 104:** Muhammed Naci, La Renaissance de l’Egypte, Meclis al-Şuyuk, 1923.

**Şekil 105:** Namık İsmail, Al Bir Daha / Son Mermi, 1917

**Şekil 106:** Mehmet Ruhi Arel, Köprü’nün Üstündeki Tabur, 1919

**Şekil 107:** Arif Bedii Kaptan, Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii, 1933

**Şekil 108:** Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda, 1933

**Şekil 109:** Cemal el- Sagini, Nasser, 1960

**Şekil 110:** Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928

**Şekil 111:** Hamed Owais, Nâsır ve Kanalı’nı Millileştirilmesi, 1957

**Şekil 112:** Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933

## GİRİŞ

Osmanlı, Türkiye ve Mısır'ın modernleşme süreçlerinin resim ve heykel sanatı üzerinden okunduğu ve Batı-dışı modernlikler kavramı çerçevesinde incelendiği bu çalışmada modernleşmenin sanat eserlerine yansımaları toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamlar içerisinde anlamlandırılmaktadır. Batı-dışı modernlik kavramı Türkiye ve Mısır özelinde Ortadoğu toplumlarının modernleşme süreçlerini, Batı merkezli anlayıştan uzaklaştırarak, modernliğin farklı toplumlarda koşullara göre dönüşebileceği üzerinden bir analiz sağlayabilmektedir. Böylelikle tek bir modernleşme türü ve tek bir modernlik merkezi dışından sürdürülen bakış ile Batılı normların Batı -dışı toplumlara uyarlanmadan yorumlanmasıyla ortaya çıkan eksiklik hissiyatının değil, kendine özgülük kavramının görünür olması hedeflenmektedir.

Tezde üzerinde durulan toplum mühendisliği kavramı, çağdaş tanımından ziyade, tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirilmiştir. Tezde bu kavram, Osmanlı, Türk ve Mısır modernleşmecilerinin, resim ve heykeli araçsallaştırarak propaganda ve psikolojik etki yoluyla toplumsal davranışları, inançları ve yapıları şekillendirmeye yönelik kasıtlı girişimlerini ifade etmektedir. Sosyal, politik veya ideolojik hedeflere ulaşmak için asrileşmenin önemli bir göstergesi olan güzel sanatların bu şekilde kullanımı, Batı-dışı modernliklerde sanat, siyaset ve politika arasındaki bağların daha yoğun olmasına da yol açmıştır.

Tezde zaman aralığı Türkiye için II. Mahmud döneminden ve Mısır için Mehmed Ali Paşa döneminden başlayarak karizmatik liderler olan Mustafa Kemal Atatürk ve Cemal Abdül Nâsır dönemi ile son bulmaktadır. Modernleşme ve sanat arasındaki ilişki Batı-dışı modernliklerde modernleşmenin öncüsü olan yöneticiler ve liderler üzerinden açıklanmaktadır. Sanat ve siyaset tarihi dönemlendirmelerinin nadiren örtüştüğü düşünülse de konu Batı-dışı modernlikler olduğu zaman bu dönemlendirmeler birbiriyle daha paralel ilerlemektedir. Batı-dışı modernliklerde sanata da yön vermiş olan öncü modernleşmeciler, burjuvaziden değil yöneticiler ve devlet erkânından gelmektedir. Böylece sanat ve siyaset ilişkisi, Batı-merkezli sanat tarihi ile kıyaslandığında, çok daha iç içe ve birbirine bağımlı biçimde ilerlemiştir.

Batı-dışı modernliklerde sanatın devlet adamları tarafından yönlendirilmesi ve desteklenmesi, durumun böyle olmadığı ancak sanat tarihi yazımında ekole dönüşmüş Avrupa-merkezli yazımlarda, oryantalizmi de arkasına alarak geri kalmışlıkla veya

güdümlü sanat üretimiyle açıklanmıştır. Oysaki bu tezde görülmüştür ki on dokuzuncu yüzyıl İstanbul ve Kahire’indeki sanat ortamları, sanatçılar ve sanat üretimi oldukça canlıdır ve geri kalmışlık ile nitelenmeyecek biçimde zamanın ruhuyla uyumludur. Ayrıca sanat eserleri Türkiye ve Mısır’ın modernleşme zihniyeti ile birebir örtüşmektedir ve sanat eserleri bu iki ülkenin modernleşme serüvenine görgü tanıklıkları yapmaktadır. Bu kimi zaman Tanzimat dönemindeki modernleşmeciler olan bürokratların aynı zamanda sanatçı kimliğine de sahip olmalarıyla görünür olurken; kimi zaman da bu iki ülkenin modernleşmesinin bir karakteristiği olan Avrupalı ithal uzman varlığının, sanatta da yabancı ithal sanatçıların varlığı ile kendini hissettirmektedir.

Bu tezde esas amaç, modernleşmelerin kendine özgülüğünü Batı-dışı modernlikler üzerinden okurken, bunun sanata da aynı biçimde yansıdığını açıklamaktır. Böylece sanat tarihi yazımında uzunca zamandır hâkim olan, Batı-dışı modernliklerin modern sanatındaki geri kalmışlık paradigmasının aslında gerçeği yansıtmadığını göstermektir. Burjuva destekli sanat ortamının olmadığı, bu tezdeki Osmanlı-Türkiye ve Mısır örneklerinde, sanatın koruyucusu devlet adamları olunca modern sanat da ona özgü bir güzergâha girmiştir. Böylece yüzeysel biçimde temel-evrensel ölçüt kabul edilen Avrupa merkezli modern sanat kuralları, Türkiye ve Mısır örneğinde işe yaramamaktadır. Ne yazık ki bu durum uzunca bir süre Batı-dışı modernleşmelerin sanat üretimini indirgemeci bir üslupla “Avrupa taklidi” olarak nitelenmelerine sebep olmuştur. Oysaki Osmanlı, Türkiye ve Mısır’ın modernleşmelerindeki Batı etkisi reddedilemez bir gerçekken, sanata da bunun yansması kaçınılmaz, doğal ve olağandır.

Modernleşme, doğduğu topraklar olan Batı Avrupa’dan dünyanın geri kalanına yayılırken, gündelik yaşamdan tüketim alışkanlıklarına, edebiyattan mimariye, siyasetten teknolojiye her alana uyarlanmış ve nüfuz etmiştir. Sanat da bunun en görünür olduğu ifade alanlarından biridir. Tüm bunlardan yola çıkarak bu tezde modernleşme süreci sanat üzerinden görülmeye çalışılırken oryantalizmin ve geri kalmışlık paradigmasının sınırlarından uzak kalmak ilk amaç olmuştur.

Osmanlı-Türkiye ve Mısır’daki modernleşme dönemi sanat üretimi, kendi toplumunun tarihsel, siyasi, kültürel süreçlerini sadece eser içeriği ile değil, eserlerde özel olarak kaçınılan içeriklerden malzeme seçimine, sanatçıların mesleklerinden

etnisitesine ve hatta sanat üretiminin azaldığı yılların bağımsızlık mücadelesi dönemlerine denk gelmesiyle dahi bire bir yansıtmakta ve zamanının görgü tanıklığını tüm olanaklara ve olanaksızlıklara rağmen yapmaktadır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Osmanlı ve Türkiye modernleşmesine ayrılmaktadır. Osmanlı modernleşmesindeki değişen görme biçimlerinin görsel sanatlarda ilk kez fark edilmesi on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğine rastlamaktadır ve ilk alt başlıkta, giriş niteliğinde bu konudan bahsedilmektedir. Osmanlı modernleşmesindeki sanat, sanatçı ve saray ilişkisinin nakkaşhanede başladığı III. Ahmed'in ve I. Mahmud'un saray nakkaşlarının minyatürlerinden yola çıkarak özetle anlatılmıştır.

İkinci alt başlık Osmanlı'da yerli ressamı tarafından ilk kez yağlıboya tabloların yapımını ve ilk heykel siparişlerinin saray tarafından verilmesini kapsayan Tanzimat dönemine odaklanmaktadır. II. Mahmud'un reformları sonucunda modernleşen bürokrat ve asker sınıfının dönemin sanat anlayışını nasıl belirlediği bu bölümde üzerinde durulan konudur. Tanzimat dönemi sanatçıları dönemin askeri ve bürokratik modernleşmesini yansıtır biçimde sadece birer ressam değil aynı zamanda eğitimci, bürokrat ve askeri. Onların bu çok yönlü meslek yaşamı II. Mahmud ile başlayan ve sonrasında Tanzimat ile genişleyen modernleşme ve yenileşme konularının çok yönlü olduğunu da göstermektedir. Modernleştiriciler tepeden tabana doğru yayılım göstermeye başladığında, Osmanlı dönemi sanatçıları da bürokrat-asker-ressamlardan, kentli orta sınıfa doğru genişlemiştir.

Yüzyılın sonuna doğru Osmanlı ekonomik özgürlüğünü kaybederek dış pazarın bir sömürgesi olmuştu. Böylece tüketim mallarının dolaşımındaki değişimle İstanbul ve İstanbullunun kent kültürü ciddi bir dönüşüme uğramıştı. Bu dönemdeki kentleşme politikalarında, Batı dışı toplumların sömürgeci işgali altındayken ya da yoğun Batılılaşma sürecinden geçerken gördüğümüz parçalı bir doku gelişmişti. Bu parçalı kent dokusun içerisinde II. Meşrutiyet sanatçılarının kentten en Avrupaî bölgesi olan Pera'da yaşamlarını sürdürmeye başladığını görmekteyiz. Tanzimat sanatçıları ise geleneksel Osmanlı düzeninin mekânlarından olan Babıâli ve Üsküdar dolaylarında yaşarken, Meşrutiyet sanatçıları Batılılaşmanın en görünür olduğu Boğaz ve Pera bölgesine geçmişti. Osmanlı modernleşmesinde geleneksel olandan uzaklaşıldığı sanatçıların bu seçiminde de görülebilmektedir. Bütüncül bir şekilde, aynı dönemde

Topkapı Sarayı da hanedan tarafından terk edilmiş ve Boğaz bölgesinde Avrupai üslupta ve mimaride yeni bir saray, Dolmabahçe Sarayı yaptırılarak yönetim buradan devam ettirilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın son yılları ve yirminci yüzyılın başında buhranlı ve kaotik dönem Türkiye'yi karşılayacak Cumhuriyet aydınların da çeşitli fikir hareketleri ile ortaya çıktıkları dönemdir. Vergilendirmede eşitlik talepleri ve yönetimde monarşinin gücünü kırma isteği ile hürriyetin amaçlandığı 1908 Devrimi ile mutlakiyetçi düzen ciddi biçimde sarsıldı. Tanzimat dönemi ile aydınlanma felsefesinin benimsenmeye başlanması, hemen sonrasında II. Meşrutiyet döneminde ise aydınlanmanın verdiği pozitivizmi de arkasına alan bir dünya görüşüyle birlikte İslami referanslara dayanan yekpare bir Osmanlı dünyasının olmadığı kavrayışı filizlendi. Bu dönemin bir diğer karakteristiği Türkçülüğün ortaya çıkmasıdır. Böylece Osmanlı toplumundaki kimlik arayışları, Türklük düşüncesinin de eklenmesiyle çeşitlenmiştir.

1914 yılına kadar sanat ortamına hâkim olan dinginlik, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeye dönen Meşrutiyet ressamaları ile değişti. Türk resminin sivilleşmeye başladığı, sanatı halkın anlayacağı şekilde anlatmanın önem kazandığı ve siyasi ve felsefi alanda çeşitlenen düşünceler gibi bu dönemin resminde de konular çeşitlendi. İstanbul'un pitoresk değerleri olan ada peyzajları, çamlıklar, koylar, cami avluları gibi alanlar aynı zamanda iç mekân resimleri, portreler, nüfer ve dizi resimler ile çeşitlilik arttı. Bu dönemin sanatçıları kendi toplumsal ve siyasal koşulları içerisinde değerlendirilme ve dönemlendirme yerine, Avrupa-merkezli anlayışın indirgeyici isimlendirmesine maruz kalarak 1914 ya da Çallı Kuşağı olarak anılmaktadırlar. Osmanlı'nın çöküşüne, Birinci Dünya Savaşı'na, Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyet'in kuruluşuna şahit olan bu kuşak içinde kimileri cephelerde savaşırken kimileri de İstanbul'un işgal yıllarında canlı tanıklar oldular ve Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar Meşrutiyet'in görme biçimlerini temsil ettiler. Erken yirminci yüzyılın 1914 Kuşağı sanatçıları için, dönemin zihniyet yapısı ve tarihi koşulları göz önüne alınarak, indirgeyici anlayışın dışında bir isimlendirme önerilmektedir. Pozitivizmden etkilenmeleri, konu ve manzara çeşitliliğini ve bu manzaralar içinde yeni modern sosyal hayatı gösteren resimler yapmaları; sanat eğitiminin askeri okullarla olan bağlantısının dışına çıkılarak sivil akademiye kayması ve böylece

sivilleşmenin resim sanatına dahil olması bu dönemin karakteristiğidir. Tüm bu özellikler Meşrutiyet döneminin tarihsel gerçekleri ile de uygun olduğu için bu dönem sanatçıları için Çallı veya 1914 Kuşağı yerine Meşrutiyet Ressamları ismi önerilmekte ve tez boyunca da kendilerinden bu şekilde bahsedilmektedir.

Tezin birinci bölümünün ikinci ana başlığı Türk resminde modernleşme ve uluslaşma göstergelerine ayrılmıştır. Osmanlı kimliğinden ayrı yeni bir ulusun oluştuğu bu dönemin ruhuna dair izler sanatta 1917 yılı itibariyle başlamıştı. Savaşlar dönemi, mücadele, kurtuluş coşkusu ve Cumhuriyet ruhu ile özdeşleşen dönemde sanat, yaşanmış büyük mücadelenin anlatımları üzerinden şekillenmekteydi.

Erken Cumhuriyet'in kültür politikalarında sistematik biçimde yer alacak olan ulusal bilinç ve kimlik meselesi öncelikle kültür arayışları çerçevesinde Türkçülük olarak belirmiş ve kısa sürede de siyasi alana da kaymıştı. Millî Mücadele dönemi ile hâkim ideoloji olarak Meşrutiyet'in çeşitli fikir hareketleri içerisinde sıyrılarak öne çıkan Türkçülük ve sürdürücüleri Cumhuriyet aydınları, en başta halkçıydı. Birer öğretmen gibi halkı eğitmek, onlara ulus bilincini aşılama ve Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında sloganlaşacak "Durmayalım Düşeriz" eyleminin motivasyonunu sürdürme mücadelesi bu döneme damgasını vurmuştu. Ulusal kültüre yönelik birikim ve kültür tarihi yazımını halkın anlayabileceği şekilde halka ulaştırmak, anlamak, anlaşılacak sanatta da örneklerini sıklıkla göreceğimiz gibi halkçı Türkçülüğün temel düsturuydu. Türk kültürünü araştırmaya ve tanıtmaya yönelik dönemin süreli yayınları da halkın dilinden kültür ve sanat mevzularını anlatmanın bir ulusun ilerlemesi açısından önemine dair farkındalık oluşturmuştu. Sanatta Cumhuriyet ruhunun anlatıldığı bölümde yine Meşrutiyet sanatçıları karşımıza çıkmaktadır ancak bu sanatçılar modernleşmeci, öncü aydınlar olarak yeni bir ulusun ve kültürün oluşum sürecinde sanatsal üretimlerini de bu doğrultuda yapmış ve Cumhuriyet Ressamları olmuşlardır.

II. Mahmud ile başlayan ordu ve bürokrat modernleşmesi, İttihat ve Terakki Döneminde tabana doğru eğilim göstermeye başlamış ve sanat da barışçıl ve milliyetçi saikleri yaymak adına bu dönemde toplum mühendisliği olarak daha yaygın kullanılmıştı. Cumhuriyet dönemi ise bunun zirve noktasını oluşturmaktaydı. Okuma-yazma oranı düşük halkı modern estetiğe sahip görsel malzeme ile eğitme ve inkılapları bu şekilde belleklere işleme motivasyonu Cumhuriyet değerlerinin önemli



bir parçasıydı. Aynı zamanda çağdaşlaşma idealindeki yeni ulus, çağdaş Batı medeniyetinin estetik dilini, sanatsal ifade biçimini resmî olarak kabul ederek Türkiye'nin modern bir kimliğe sahip olduğu söylemini güçlendirmekteydi.

Kültürün Doğu-Batı sentezi ile yeniden yorumlanması gibi Osmanlı canlandırmacılığının etkisini kaybettiği bu dönemde öne çıkan Şarklı kimlikten arınmış Türk kimliğiydi. Cumhuriyet zihniyetinin karşılayıcı ve yürütücüsü olmuş bu ressamların eserleri de Cumhuriyet'in paradigmaları ile uyumlu biçimde yenilikçidir. Cumhuriyet Türkiye'sinde sanat, bundan böyle ulusal kimliğini inşa etmeye çalışan bir toplumda değişimin, muasır medeniyetlere yükselmenin ve asrileşmenin ana halkalarından biri olmuştur. Türkiye'nin yeni merkezinde, taze bir Cumhuriyet'e duyulan güveni, coşkuyu ve umudu belirten düşünceler Cumhuriyetin kuruluş yıllarında sanatçıdan beklenen gelenekçilikten uzak ve geleceğe, gençliğe ve ileriye dönük tavır sanatçının da kimliğini bu doğrultuda oluşturmaya sebep olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk on yılına hâkim olan kurtuluş coşkusu, ikinci on yılda başka bir yöne evrilmişti. İnkıpların yerleştirilmesi temel tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Devletin ideolojik aygıtı olan sanatçıların sorumluluklarını yerine getirmesinin beklendiği bu dönemde sanatın yasalarla devlet güvencesi altına alındığı görülmektedir. Devlet 1929 buhranından sonraki zorlu ekonomik koşullara rağmen sanat hamisi görevini ve sorumluluğunu üstlenerek halkı sanat yoluyla eğitime amacı gütmüştür. İnkıpların görsel belleğe resim ve heykel yoluyla yerleştirilerek gelecek nesillere aktarılması amacıyla sanatın araçsallaştırılması ne çok bu dönemde kendini göstermektedir.

Cumhuriyet'in içinde bulunduğu tarım toplumu hem özel sermaye birikiminden hem sanayicilikten yoksundu. Bundan dolayı Avrupa'daki örneklerde gördüğümüz gibi sanat eserinin büyük oranda alıcıları olan kentli burjuvazisinin de varlığından söz etmek güçtü. Bu durumda sanat eserinin koruyucusu ya da alıcısı devlet olurken, onların beklentileri de sanat eserinin içeriğini doğrudan etkiledi. Bu durumda tek parti dönemi sadece bir siyasi süreç değil, sanat ortamının destekleyicisi ve belirleyicisi olarak da tek oluşumdu. Bundan dolayı 1930'ların kültürel ve toplumsal olarak ulus yaratma çalışmaları ve bunun ayrılmaz parçası olarak homojen toplum gerekliliği, sanat eserlerinde açıkça gözlenmekteydi.

Üç bölümden oluşan tezin ikinci ana bölümü Mısır modernleşmesine ve resim-heykel sanatında nasıl ifade edildiğine ayrılmıştır. Mısır'ın modernleşme sürecinde elitizme ve sömürgeciliğe karşı olarak gerçekleşen dönüm noktası niteliğinde üç olay bulunmaktadır. Bunlar Mısır halkının bireysel ve toplumsal belleğinde iz bırakarak nesilleri aşmış, sembolleşmiş ve modern Mısır sanatının üslubunu ve biçimini belirlemede önemli olmuştur. İlki İngiliz işgalini de hazırlayan 1881-82 tarihli Urâbî Paşa Devrimi, ikincisi Antik Mısır'ın mirasının keşfedildiği, milliyetçi 1919 Devrimi ve üçüncüsü de sömürgeci ve monarşiden kurtulmayı sağlayan 1952 tarihli hür Subaylar Devrimidir.

1805'te Kahire'ye vali olarak gönderilen Mehmet Ali Paşa döneminde Mısır'da modernleşme hareketleri başlamıştı. Bunun sanat alanında ilk örneklerini ise Hıdiv İsmail zamanında Kahire ve İskenderiye meydanlarına dikilen anıtlar oluşturmaktaydı. Yerli sanatçıların tarih sahnesine çıkması ise 1919 Devrimi ile birlikte Antik Mısır'ın milliyetçi bir duruşla yeniden canlandırılması ile oldu. Sanat üslubunda kadim Mısır görsellerini seçilmesi modern Mısır'ın uluslararası alanda firavun Mısır'ıyla özdeşleştirilme isteklerini göstermekteydi. Dahası eski Mısır'ın ölü, pagan dini, Müslümanlar, Hristiyanlar ve Yahudilerden oluşan mezhepler arası bir toplumu ortak bir tarihsel geçmiş etrafında birleştirme gücüne sahip olduğu için birlik duygusu da oluşturmaktaydı. Bu, bir yandan Osmanlı-Mısır monarşisine bir yandan da İngiliz işgaline karşı yürütülen mücadelede önemli bir araç oldu.

İngiliz işgali altındaki Mısır'ın İkinci Dünya Savaşı deneyimi de sanatta kendine yer bulmuştur. Mısır ciddi bir ekonomik kriz, siyasi baskı ve kutuplaşma dönemine tanık olurken, hükümet karşıtı grevler ülkeyi defalarca sarstı. Sanata faşizm-komünizm kutuplaşması, gerçeküstü bir üslupla toplumsal buhranı yansıtmak olarak yansıyan bu dönem Hür Subaylar Devrimi ile son bulmuştur.

Tezin Mısır'a odaklanan ikinci bölümünde karizmatik lider Nâsır dönemi modernleşme hareketlerinin sanatta nasıl ifade edildiği tartışılmaktadır. Tıpkı Atatürk döneminde olduğu gibi Nâsır döneminde de sanat ve sanatçılar devletin ideolojik taşıyıcısı olarak dönemin ideolojisini birebir yansıtmaktadırlar. Nâsır döneminin sanattaki temel temaları sömürgecilik sonrası toplumun yerel geleneklerini ve mistik inançlarını yeniden ancak bu sefer aşağılanmaya maruz kalmadan ifade etmesiyle kendini göstermektedir. Bir diğer temel içerik ise Mısır'ın bağımsızlık sembolü olan

Süveyş Kanalı ile Asvan Barajına yönelik içeriklerin oldukça sık çalışılmış olmasıdır. Bunun Atatürk dönemindeki karşılığı ise sanat eserlerinin içeriklerinde çokça karşımıza çıkan okuma-yazma seferberliği ile ilerlemenin sembolü olan demiryolları resimleridir.

Nâsır dönemi de sanatın toplum mühendisliği olarak sadece ülke içinde değil, topyekûn Arap coğrafyasında kullanıldığı bir zaman dilimiydi. Özellikle teknolojik alanda ilerlemeyi, Nâsır'ı coşkuyla karşılayan kalabalıkları ve en dikkat çekenini ise sömürgecilik sonrası Mısır'ın yerli kültürüne ait izleri barındıran eserler Mısır kimliğinin eserlerde sergilenen ayrılmaz parçasıydı. Atatürk ve Nâsır döneminin sanatları karşılaştırıldığında dikkat çeken bir diğer nokta Türk resminde çağdaş ve Batılı görünme modernlik simgesi iken, Mısır resminde yerli ve sömürgeci simgelerden arınmış görünmek modernliğin kanıtıydı. Bunda manda rejiminin ve İngiliz işgalinden kuruluş mücadelesinin uzun yıllara dayandığı bir toplum olmanın etkisi oldukça büyüktür.

Tezin son bölümü karşılaştırmalara ayrılmıştır. Bu bölümde Türk ve Mısır modernleşmecilerinden siyasi figürler karşılaştırmalı olarak ve modernleşme çabaları bağlamında ele alınmıştır. Karşılaştıracak yöneticilerin birbirinin çağdaşı olmasına dikkat edilmiştir; çünkü modernleşme, Batılılaşma ve Şarkiyatçılık kavramları ile bakış açıları, batı-dışı bu modernliklerde aynı zaman dilimi içerisinde nüfuz etmiştir. II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa'nın modernleşmeci anlayışının karşılaştırıldığı ilk alt başlıkta yaptıkları reformlardan ve bunların sanat eserlerine yansımından bahsedilmiştir ancak esas mesele bütünsel bir açıdan bu iki modernleşmeci'nin motivasyonlarının ne olduğunu anlamaktır. II. Mahmud'un devlet odaklı, Mehmed Ali Paşa'nın kişisel güç odaklı modernleşme çabaları ilerleyen yıllarda da devam edecek olan devlet geleneğinin yapısını belirlemiştir. Sadece bu motivasyon bile zihniyet yapıları, dünya görüşleri ve topluma bakış açıları konusunda önemli veriler sağlamaktadır.

II. Mahmud reformlarında, toplum yararı güdülmekte ve tebaayı bir topluma dönüştürme amacı hakimken, Mehmed Ali Paşa, Mısır toplumunu bir Şarkiyatçının gözünden değerlendirmiştir. Bundan dolayı kendisinin modernleşme çabaları toplumu iyileştirmeden öte kişisel güç sağlama amacına sahipti. Ancak yaptığı yatırımlar ve getirdiği yenilikler Kahire halkının yaşamında ciddi değişikliklere sebep olmuştur.

Devamında iki ülkede de Tanzimat ve Nahda olarak bilinen, modernleşmenin hız kazandığı ve aydınlanmacı görüşün ortaya çıktığı dönem yaşanmıştır.

Birinci Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Hıdiv İsmail Paşa'nın modernleşmeye yönelik mirasları kültürel alanda daha belirgindi. Bu yöneticilerin temel motivasyonu Şarkiyatçılığın söylemlerine karşılık olarak modern, batılı ve eğitilmiş Osmanlı ve Osmanlı-Mısır kimliklerini yansıtmak, sergilemek ve İstanbul ile Kahire'yi dönemlerinin en modern şehri haline getirmektir. İlk sanat sergileri, Türk ve Mısır edebiyatına romanın girişi, modernleşmeci bürokrat-aydınlar bu dönemin karakteristiğiydi. II. Mahmud'un profesyonel bir bürokrat sınıfı oluşturma çabaları halefleri ile devam ederken; Mehmed Ali Paşa'nın bu konuda bir girişimi yoktu ancak Hıdiv İsmail, modern bir bürokrat sınıfı oluşturmak için girişimlerde bulunarak Kavalalı'dan farklı bir zihniyette olduğunu göstermişti.

Bu bölümdeki karşılaştırmalar içerisinde birbirinin çağdaşı olmayan modernleşmecilerin yer aldığı tek bölüm, karizmatik liderler Atatürk ve Nâsır'ın analiz edildiği bölümdür. "Uluslarının kaderini değiştiren" liderlik anlayışları, modernleşme ve ilerleme politikalarıyla ikisi de karizmatik lider nosyonunun tüm şartlarını sağlamaktadır. Vefatlarının üzerinden geçen onca zamana rağmen ulusal bir kült, saygıdeğer bir sembol, bir kurtarıcı ve Türkiye ile Mısır'ın yakın dönemine damga vuran tüm çalkantılı olaylara rağmen liderlik vasıfları toplumsal ve kültürel bellekte yer almaya devam etmektedir. Modernleşme süreci Mısır'da sömürgecilikten ve monarşiden kurtulma mücadelesi ile geçmiştir. Osmanlı Devleti'nde ise kendini tanıtmak, Şarkiyatçı klişelere karşı bir savunma oluşturma ve imparatorluğu kurtarma süreci ile belirgindi. Türkiye ve Mısır Cumhuriyetleri ise yeni ve ulusal bir toplum inşası, bağımsızlık ve ilerleme idealleri ile birlikte modernleşme sürecini yaşamıştır.

Batı-dışı modernlikler içerisinde bulunan Türkiye ve Mısır örneğinde, sanatın farklı zamanlarda ve değişen yoğunluklarda bürokratlar eliyle bir toplum mühendisliği aracı olarak kullanıldığı tez boyunca görülmektedir. II. Mahmud'un modernleşme, merkezileşme çabaları ekseninde yağlıboya tablolarını kışlalara ve devlet kurumlarına göndermesi, orduyu ve bürokrati çağdaşlaştırma amacı gütmekteydi. Osmanlı kurumsal kimliğinin çağının gerisinde kalmadığını resmî biçimde ifade etme arzusu Batı usulü yapılmış yağlı boya portreler ile sağlanmıştı. Aynı durum bir devlet kurumsallığının bulunmadığı on dokuzuncu yüzyıl Mısır'ı için geçerli değildi. Ancak

Birinci Dünya Savaşı Sonrası Mısır milliyetçiliğinin Antik Mısır'ın mirasını sahiplenerek, kültürel kimliklerini kadim köklere bağlama isteği, onlarda da sanatın bir toplum mühendisliği aracına dönüşmesini sağladı. Cumhuriyet dönemi ise bunun zirve noktasını oluşturmaktaydı. Okuma-yazma oranı düşük halkı modern estetiğe sahip görsel malzeme ile eğitime ve inkılapları bu şekilde belleklere işleme motivasyonu Cumhuriyet değerlerinin önemli bir parçasıydı. Aynı zamanda çağdaşlaşma idealindeki yeni ulus, çağdaş Batı medeniyetinin estetik dilini, sanatsal ifade biçimini resmî olarak kabul ederek Türkiye'nin modern bir kimliğe sahip olduğu söylemini güçlendirmekteydi. Nâsır dönemi de sanatın toplum mühendisliği olarak sadece ülke içinde değil, topyekûn Arap coğrafyasında kullanıldığı bir zaman dilimiydi. Atatürk ve Nâsır döneminin sanat anlayışlarının karşılaştırıldığında dikkat çeken önemli bir mesele sanat eserlerindeki simgelerdir. Türk resminde çağdaş görünmek modernlik simgesiyken, Mısır resminde yerli ve sömürgeci simgelerden arınmış görünmek modernliğin kanıtıydı. Bunda Türkiye ve Mısır'ın uğruna mücadele verdikleri ideallerin farklılığı belirleyici olmuştur. Türkiye'de emperyalizme ve Osmanlı saltanatına karşı yürütülen bağımsızlık mücadelesi, Mısır'da sömürgecilığe ve elitizme karşı yürütülmüştü. Bundan dolayı yöneten ve yönetilen arasındaki etnisite ve kültür farklılığının çok olduğu Mısır'da, yerli kültürün uzunca bir süre değersizleştirilmesi, sömürgecilik sonrası resmî sanat dilinin “haysiyetli yerli Mısırlı kültür” olarak belirlenmesinde etkendi. Türkiye'de ise emperyalistlere karşı yürütülen mücadele başarıyla sonuçlanınca, köklü saltanat geleneğini ve temsil ettiği değerleri “modern Türk ulusu” algısı ile değiştirmek için dönemin çağdaş estetik dili ve yaşam biçimi eserlerde görselleştirilmiştir. Özetle Mısır'da tarihin gücünü de arkaya alarak “kim olduğunu ve haysiyetli günleri hatırlamak” Nâsır döneminin sanatındaki resmî söylem iken; Türkiye'de ileriye dönük bir bakış açısı ile “kim olacağını belirleyip ona doğru yol almak” söylemi eserlerde gösterilerek halka sunulmaktaydı.

Bu tez kapsamında Türkiye ve Mısır'ın modern tarihi, bakışın değişimi ve bu değişimi sağlayan koşullar ile başlamakta; zihniyetin değişimi ve bunun görsel sanatlarda nasıl ifade edildiği üzerinden ilerlemektedir. Bunu yaparken Batı-dışı modernliklerin sanat tarihi yazımında karşımıza çıkan indirgeyici ve eksik kalmışlığı vurgulayan dönemlendirmeler yerine, görme biçimlerine ve dönemin ruhuna uygun olarak yeni dönemlendirmeler önerilmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL (1808-1950)

#### 1.1. OSMANLI RESİM HEYKEL SANATINDA MODERNLEŞMECİLER VE MODERNLEŞME

##### 1.1.1. On Sekizinci Yüzyıl Osmanlı Resminde Değişimin İlk İzleri

Klasik Osmanlıya ait geleneksel formların, düşünüş ve yaşayış biçimlerinin değişmeye başlaması, 1703 yılında III. Ahmed'in tahta çıkmasıyla başladı. Tanpınar'ın bu döneme dair belirttiği gibi “*o zamana kadar kapalı duran bir kapı açılmıştı.*”<sup>1</sup> Osmanlı'daki dünya görüşünün değişiminde kayda değer yeri bulunan ve sonradan Lale Devri olarak anılacak dönemi kapsayan bu yıllar, diplomatik ilişkilerin arttığı bundan dolayı da geleneksel Osmanlı zihniyetine ait estetik zevklerin değiştiği ve çeşitlendiği bir dönem olmuştur. Öyle ki III. Ahmed'in sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris sefaretnamesindeki betimlemelerinde daha öncekilerden farklı bir görme anlayışının ilk izleri belli olmaktaydı. Eserde, Paris özelinde Batı'nın sokakları, meydanları, heykelleri ve tüketim nesneleri üstten bir anlayışla değil, heves ve merakla anlatılmaktaydı. Bu merak ve ilgi gerek tüketim nesnelere gerek sanatsal ifadeye yansıtacak ve farklı estetik formların kabulünü ve denenmesini kolaylaştıracaktı.

Aynı dönemde 1729 yılında Osmanlı topraklarına gelen Comte de Bonneval, Müslüman olduktan sonraki adıyla Humbaracı Ahmet Paşa, devlet kademesinde yenilikçi fikirler sunsa da Yeniçerilerin muhafazakâr duruşları Osmanlı modernleşmesinin önündeki büyük bir engel olarak 1826 yılına kadar kalmaya devam etti.<sup>2</sup> Padişahın ve bürokratların öncülüğünde, devletin modernleşmesi adına daha radikal değişimler için bir yüzyıl daha geçmesi gerekecekti.

Bu süre zarfında İstanbulluların gündelik yaşamı değişmekteydi. Başta tüketim nesneleri, moda ve mobilyalar gibi gündelik yaşam unsurlarıyla başlayan, hemen

---

<sup>1</sup>Ahmed Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 33. Basım, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2022, s. 61.

<sup>2</sup> Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kırıatlı, 7. Basım, TTK Basımevi, Ankara, 1998, s. 49.

devamında kentin farklı alanlarına ve özellikle kent düzenlemesine yansıyan Osmanlı'nın yenilikçi görme biçimi değişmekte olan zihniyet yapısının somutlaşan ilk örnekleriydi.

Osmanlı'nın gündelik yaşam, kent, mimari ve görsel sanatlarda öncelikle karşımıza çıkan bu esnek duruşu ve yeniliğe açıklık; erken modern dönem olarak belirtilebilir. Estetik anlayış ve ifade biçimleri değişimden geçiyor, bu yeni görme biçimleri Osmanlı'nın zihniyet dünyasının temsil edilmesinde geleneksel ifadelere göre daha işlevsel oluyordu. Görsel sanatlar bağlamında yaklaştığımızda da on sekizinci yüzyılın minyatür eserleri dönemin toplumsal, kültürel ve kentsel bağlamı içinde çözümlenmesi değişen dünya görüşlerinin izini sürmek için oldukça verimli alanlar açmaktadır. Minyatürün iki boyutlu dünyasından, yenilikçi ve üç boyutlu çizimlere geçilmesi toplumsal, kültürel ve hatta siyasi olarak topyekûn bir anlayışın değişmeye başladığının sadece küçük bir örneğidir. Batı'ya ait olan ve hatta geleneksel olarak yaygınlaşmamış bir uygulamanın kabul edilebilirliği, Osmanlı'nın kendine biçtiği üsttenci kimliğin de esnemeye başladığının kanıtıdır. Bundan dolayı bu dönem, geleneksel olanın sınırlarını aşmayan ancak bu sınırları esneten ve farklılığa açık bir kavrayışın Osmanlı yönetici sınıfında var olduğu bir dönemdi.

1760 yılına kadar devlet destekli teşebbüslerin görülmesi ve ithal malların yayılmasına yönelik tedbirlerin bir ölçüde alınmış olmasına rağmen, Osmanlı'nın geleneksel ekonomi politikalarının temelini oluşturan uygulamalardan özellikle de iâşe, Batı'nın ticari genişleme politikaları karşısında büyük fırsat sunuyordu ve devletin ve toplumun ihtiyacı olan malları ve ürünleri karşılamak Osmanlı ekonomi politikasının temel hedefiydi; bundan dolayı on sekizinci yüzyılın ilk altmış yılında bir takım devlet teşebbüsleri olmuşsa da bu ekonomi görüşü devam etti.<sup>3</sup> İthalatın serbestliğine rağmen ihracatın sıkı kontrol altında olması ise kültürler arası mal dolaşımının dengesini değiştirdi. Maddi kültür unsurlarının Osmanlı topraklarında yayılması, yeni bir moda anlayışını da doğurdu. Bu, yeni bir estetik algı, giyim kuşamdan sofraya gereçlerine, süs eşyalarına kadar yeni bir gündelik yaşam pratiği sunuyordu. Böylelikle somut şekilde dolaşımda olan nesnelere daha önceki dönemlere göre daha çok maruz kalmak görme biçimlerinde yeni estetik değerler ortaya çıkardı.

---

<sup>3</sup> Mehmet Genç, **Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 64.

Çoklu bakışlar ve bunların ifade edilme tarzı resim ve mimari başta olmak üzere görsel sanatlarda yeni biçimlerin doğmasını sağladı.

Osmanlı düşünce dünyasında Batı'daki Aydınlanma düşüncelerine yönelik bir ilginin ilk nüveleri bu dönemde gelişmeye başladı. Her ne kadar Aydınlanma fikirleri tam anlamıyla kabul görmese de Avrupa'daki rasyonalist düşüncenin ve bilimsel yöntemin etkileri Osmanlı elitleri arasında tartışılmaya başlandı. Bu süreç, Osmanlı'da daha sonraki reform hareketlerine zemin hazırlayan önemli bir düşünsel değişimin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca uhrevîlikten dünyeviliğe yönelimin görsel sanatlardaki karşılığı olarak gerçekçi ve cisimleşmiş tasvirleri denemek yine aynı aydınlanmacı görüşün erken izleridir.

Osmanlı modernleşmesinin temel meselelerinden biri de eğitimin dünyevileştirilmesidir. Özellikle Avrupa'dan getirilen bilimsel eserlerin Osmanlı okullarında okutulması, medrese dışında alternatif eğitim kurumlarının gelişmesine yol açtı. Bu, Osmanlı'da bilim ve felsefe eğitiminin yeniden gözden geçirilmesine olanak sağladı.<sup>4</sup> Ancak, bu dönemde medrese sistemi ve geleneksel eğitim anlayışının köklü bir şekilde değiştiği söylenemez; yenilikler daha çok sınırlı bir çevrede etkili oldu. On sekizinci yüzyıl Osmanlı düşünce dünyasında Batı'ya açılım ve modernleşme yönünde önemli bir adım olarak kabul edilebilir. Avrupa'daki bilimsel ve kültürel yeniliklerin Osmanlı entelektüel yaşamına yavaş yavaş girmesi bu dönemde başladı.<sup>5</sup> Ancak bu dönemdeki değişimler sınırlıydı ve daha sonraki reform hareketlerinin zeminini hazırlayan bir geçiş dönemi idi.

Osmanlı modernleşmesinin sanata yansımaları konusundaki en erken örnekler Levnî ve Buhârî'nin minyatürlerinde görülmektedir. 18. yüzyıl, tıpkı geleneksel Osmanlı düzeninde olduğu gibi Osmanlı minyatür sanatının da klasik döneminin sonlarına yaklaştığı bir zaman dilimidir. Silsilename (hanedan kronolojisi) ve şehname (Osmanlı sultanlarının zaferlerini ve yaşamlarını anlatan eserler) gibi türlerde minyatürler yapılmaya devam edilse teknik ve üslup değişiklikleri hissedilmektedir. Bu dönemde Osmanlı minyatürlerinde daha bireysel ve naturalist unsurların belirdiği gözlemlenmiştir. Minyatürlerdeki kompozisyonlar daha karmaşık hale gelmiş, figürler

<sup>4</sup> Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, ss. 84-86.

<sup>5</sup> Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce**, 18. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 42-46.



ve perspektif kullanımı denemeleri görülmüştür. Ancak, modernleşmenin bu yıllardaki sınırlılığına paralel şekilde Osmanlı minyatür sanatı bu dönemde hala detaylı, iki boyutlu ve yüzeysel anlatım tarzına sadık kalmıştır.

Lale Devri ile birlikte, Batı'dan Osmanlı'ya daha fazla sanatçı gelmesiyle resim sanatına ilgi yavaş yavaş artmaya başladı. Bu dönemde Osmanlı yöneticileri Batı resim sanatının perspektif ve derinlik anlayışını merak etmeye başlamış, fakat bu etkiler daha çok mimari süslemeler ve bazı sınırlı eserlerde görülmüştür.<sup>6</sup> II. Mahmud ile başlayarak propagandanın ve modernleşmenin resim sanatındaki esas türü olacak portrecilik ise 18. yüzyılda, genellikle Avrupa'dan gelen ressamı tarafından yapılmıştır. Ancak onda önce Sultan III. Ahmed ve halefi Sultan I. Mahmud gibi hükümdarlar, Batılı sanatçıların portrelerini yaptırmışlardır. Bu portrelerde daha gerçekçi ve Batı'ya özgü perspektif kullanımları dikkat çekmektedir. Görsel ve tasvir sanatları açısından bu dönemin bir diğer dikkat çeken özelliği ve yeniliği ise geleneksel Osmanlı mimari süslemesinde kendine yer bulmayan, özellikle saray ve köşklere yapılan duvar resimleri ve süslemelerdir. Barok ve Rokoko tarzları, bu dönemde mimari süslemelere ve duvar resimlerine etki etmiştir. İstanbul'daki Sadabad Kasrı gibi bazı saray ve köşklere, duvarlara yapılan süslemelerde gerçekçi manzara resimleri kullanılmıştır.<sup>7</sup> Bu duvar süslemelerindeki gerçekçi ve perspektif etkili resimlerin varlığı aslında yeni ortaya çıkmaya başlayan Osmanlı'ya özgü bürokrat devlet erkânının da tercihlerini belli etmektedir. Avrupa örneklerinde burjuvazinin etkin olduğu sanat hamiliği ve koruyuculuğu Osmanlı örneğinde başta askeri üst düzey yöneticiler olmak üzere bürokratlar tarafından sağlanmıştır. Geleneksel Osmanlı düzeninde sarayın hakimiyetinde olan bir sanat koruyuculuğu ve hamiliği söz konusuydu. Bu durum on sekizinci yüzyılda değişerek bürokratların sanat himayeciliğine başlaması ile alanını genişletmiş ve tabana doğru yönelecek sistemin ilk izlerini vermiştir. Eğitimli ve modernleşmeye açık olan bürokratların hanelerinin duvarlarını gerçekçi manzara resimleriyle donatmayı tercih edebilmiştir. Ticaretin ve tüccar sınıfının yükselmesini sağlayan Osmanlı politikaları, sanatın özerkleşmesini oldukça derinden etkilemiştir.

<sup>6</sup> Günsel Renda, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Dönemi Resim Sanatı**, Akbank Yayınları, 1989, s. 124.

<sup>7</sup> Tarkan Okçuoğlu, **Hayal ve Gerçek Arasında: Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2021, s. 74.

18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda, tüccar sınıfının yükselişi ve ticaretin ekonomideki rolü oldukça belirgin hale gelmiştir. Osmanlı Devleti, yüzyılın başında savaşlardan uzak durma ve barış dönemlerine odaklanma stratejisi benimsemiştir.<sup>8</sup> 1718 Pasarofça Antlaşması sonrasında başlayan barış süreci, ekonomiyi toparlama ve ticaretin gelişmesi için önemli bir fırsat sunmuştur.<sup>9</sup> Bu dönemde hem iç hem de dış ticaret, Osmanlı ekonomisi için önemli hale gelmiş ve özellikle liman kentlerinde tüccar sınıfı güç kazanmıştır. Tüccar sınıfının güç kazanması, sanatın sarayın himayesinden özgürleşmesi ve sanatçıların anonimlikten sıyrılarak bireysel eserler vermeleri açısından önemli bir gelişmedir. Zenginleşen bir kentli sınıf, sipariş yoluyla sanata ve sanatçılara yeni olanaklar sunmuştur. On sekizinci yüzyılda Osmanlı'da özellikle iki sanatçı saray nakkaşları olarak iktidarın izni ve gözetiminde eserler vermekteydi. Bundan dolayı minyatür dünyasında gelenekselden kopuşu simgeleyen yenilikler saray tarafından onaylanmaktaydı.

Osmanlı'da geleneksel bir kitap sanatı olarak minyatürün belirli bir metnin görsel tasviri olmaktan sıyrılıp renkleriyle, biçimiyle, konusu ile kendi başına bir sanatsal değer olması Levnî minyatürleri ile karşımıza çıkar. Levnî ilk kez metne bağlı kalmayan bir silsilename hazırlamıştır.<sup>10</sup> Böylece metin ile imge arasındaki bağı kesmeye yönelerek, imgeyi oluşturan sanatçı olarak, metni oluşturan yazarın yanında konumunu belli etmektedir. Bu durum, şiir, müzik gibi İslami toplumlarda birincil sanat biçimleri arasında ikincil konumda kalan görsel sanatların özerkleşmeye başladığının erken bir göstergesidir. Geleneksel Osmanlı nakkaşhane düzeninde nakkaşların kimliği anonim olarak kalmaktaydı ve bunun değişimi bir nakkaş olarak Levnî'nin ilk kez eserlerine kendi imzasını atmasıyla başladı. Bu sanatçı özelinde “kulları” olmaktan özgürleşerek bireyselleşme anlamına gelmekteydi. Modernleşme ve tasvir sanatları arasındaki ilişkinin yakınlığı göz önüne alındığında 1720'lerden sonra dünyevileşmeye yönelik eğilimlerin ilk izlerin belirmeye başladığı söylenebilir.

Bu dönemde Batı'nın kullandığı askeri teknolojinin savaşın seyrini değiştirmedeki rolü, galibiyetin ya da mağlubiyetin Yaradan'ın takdiri olduğuna

<sup>8</sup> Renda, **Ottoman Painting**, s. 66.

<sup>9</sup> Şevket Pamuk, **Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914**, 4. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 141.

<sup>10</sup> Gül İrepoğlu, “Van Mour ve Levni: Aynanın İki Yüzü”, **Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean Baptiste Van Mour**, derleyen Eveline Sint Nicolas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, Koç Bank Yayınları, İstanbul, 2003. s. 75.

yönelik inançta bir sorgulama ve tartışma alanı da açmıştır.<sup>11</sup> Niyazi Berkes, yüksek yönetici tabakasının, geleneksel Osmanlı ethosu olarak nitelendirdiği din ve gaze görüşünden Lale Devrinde koptuğunu söyler.<sup>12</sup> Bu kopuş, gündelik hayatın dünyeviliği ve uhreviliği arasındaki dengenin de oynamaya başladığını, tasvir sanatlarında doğayı izleme ve betimlemeye yönelik yönelimlerin çıkmasıyla ve sanatçının bir kul olarak anonim kalmak yerine sanatçı kimliğini imzasıyla açığa vurmasında kendini gösterir.

Erken modernleşmenin değerler dünyasından biri de özne olarak insandır. Bireysellik, özne, kişisel olan yavaş yavaş öne çıkar ve modernleşme ile birlikte odak noktası haline gelir. I. Mahmud dönemine geldiğimizde, Ayvansârâyî'nin aktardığı “*mücessem tasvirlerin zuhûru*”<sup>13</sup> meselesi dikkat çekicidir. Minyatürün iki boyutlu ve uhrevi üslubu değişmiş, cisimleşmiş yani üç boyutlu olmuş tasvirler sanatçılar tarafından denenmeye başlanmıştı. Üç boyutlu çizimler Aydınlanma düşüncesinin, pozitivistimin hem de değil insanı merkeze alan zihniyet yapısının evrensel ölçekteki göstergesidir. Böylelikle buna ait ilk denemeler izlerini bu dönemde göstermeye başlayarak yaklaşan modernleşme sürecini duyurur. On dokuzuncu yüzyıla yaklaşırken Buhârî'nin minyatürlerinin bir kitap sanatından çıkıp kendi başına bir sanat eseri olmasında dikkat çeken nokta sanat hamilerinin değişimini de göstermesidir. Osmanlı düzeninde nakkaş ressamın sultan için resimler yapması geleneği kırılmaktadır. Kendisinin sultandan çok kentli üst sınıfın ya da devlet kademesindeki yöneticiler için resimler yapması dikkat çekicidir.<sup>14</sup> Bu durum onun hem kentli üst sınıfın sanat koruyuculuğunda geleneksel Osmanlı düzeninde görmediğimiz biçimde etkin olduğunu kanıtlar, hem de bir sanatçı olarak bireyselliğini vurgular. Aynı zamanda kentli üst sınıfın sanat alıcısı olması, yaklaşan II. Mahmud döneminde kurumsallaşacak modernleşmecinin yürütücüsü ve sanatın belirleyicisi bürokratlara giden güzergâha dair izlenim sunmaktadır. İkincisi, Buhârî'nin bir sanatçı olarak duruşu ile ilgilidir. Eserlerinin neredeyse hepsini tarih atarak imzalaması<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, 25. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 10.

<sup>12</sup> Niyazi Berkes, **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 31. Baskı, YKY, İstanbul, 2020, s. 43.

<sup>13</sup> Hâfız Hüseyin Ayvansârâyî, **Mecmuâ-i Tevârih**, haz. Fahri Ç. Derin ve Vahid Çabuk, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1985 (1775-76), s. 175.

<sup>14</sup> Armenag Sakisian, “La peinture à Constantinople et Abdoullah Boukhari,” **Revue de l’art ancien et moderne**, Cilt: 54, Sayı: 298, 1928, ss. 191–201.

<sup>15</sup> Sakisian, “Abdoullah Boukhari”, s. 200.

sanatçının bir atölye zanaatkârının anonimliğinden ve kulluğundan sıyrılıp bir sanatçı olarak bireyselleşmeye başlama amacında olduğunu gösterir. Üçüncüsü ise Buhârî, prototipleşmiş figürleri Osmanlı resminden çıkararak yeni figürlerin kültürel dolaşıma girmesinde öncü olmuştur.<sup>16</sup> Özellikle eserlerindeki kadın figürler, herhangi bir bağlamın ve konunun nesnesi olarak değil, sırf bir insan ve bir kadın oldukları için, resmin esas öznesi olarak resmedilmişlerdir. Buhârî’de kendini gösteren tüm bu özellikler evrensel modernleşme ve aydınlanma düşüncesinin sanat alanındaki izleri içerisinde oldukça belirgindir.

Tüm bunların yanında kentli sınıfın oluşmaya başlaması hem Osmanlı modernleşmesi hem de sanatın gelişimi açısından önemlidir. Yönetici elitten, saray çevresinden ve kent toplumundan giderek artan sayıda insan hamiliğe dahil oluyordu. Vakfiyelerde ve manzum kitabelerde ve İstanbul çeşmelerinin üç kısmı tahririnde yer alan hamilerin unvanları, özellikle önceki yüzyıllarla karşılaştırıldığında, çeşme vakfedenlerin oldukça geniş bir sosyal ve mesleki yelpazeye sahip olduğunu göstermektedir.<sup>17</sup> Ayrıca, daha önce yeterince temsil edilmeyen sosyal gruplarda da belirgin bir artış olduğunu ortaya koymaktadırlar. Özellikle büyük yatay kariyer hareketliliğini gösteren çelebi, efendi ve paşa olmak üzere üç unvan kategorisine yerleştiren merkezi bürokrasi üyelerinin hakimiyeti vakfiyelerden okunmaktadır.<sup>18</sup>

Estetik zevkin değişiminde, belirleyici olan bir husus da yeni formlar ile daha geniş çapta insan topluluklarının tanışmaya başlamasıydı. Bu tanışmayı sağlayan başta küçük eserler, gündelik kullanım eşyaları olmak üzere Osmanlı’nın değişen ticaret hacmi ve dengesinin ithalat ile İstanbul pazarlarını ve çarşılarını etkileyen işçilikli malların çoğalmasında yatmaktadır. Osmanlıda ticareti teşvik için on beşinci yüzyılda yabancı tüccarlara tanınan kapitülasyonlar, on sekizinci yüzyılda iki taraflı anlaşmalara dönüştü. Bu, Osmanlı’nın iâşe politikalarıyla ve dönemin Ortadoğu’sundaki üretimin azalmasını etkileyen ekonomik etkenlerle düşünüldüğünde başta İstanbul olmak üzere, on sekizinci yüzyılın ortasından sonra yabancı mamûl

---

<sup>16</sup> Oleg Grabar, Günsel Renda, Turan Erol, **A History of Turkish Painting**, Palasar SA, Cenevre, 1987, s. 65.

<sup>17</sup> Shirine Hamadeh, “Splashand Spectacle: The Obsession with Fountains in Eighteenth-Century Istanbul”, **Muqarnas**, Cilt: 19, 2002, s. 123, 124.

<sup>18</sup> Norman Itzkowitz, “Eighteenth Century Ottoman Realities”, **Studia Islamica**, Sayı: 16, 1962, s. 85, 86.

mallar ülke içinde daha çok dolaşır oldu.<sup>19</sup> On sekizinci yüzyılda yaşanan değişimler, derin kırılmalar ve büyük kopuşlar ile nitelenemez ancak görme ve algılama, hatta ifade etme şekillerinde de değişimlerin varlığı kaçınılmaz şekilde kendini göstermektedir. Evreni algılama ve aktarma biçimlerinde yaşanan farklılığa bakıldığında Türkiye’de modern resim sanatının başlangıcı on sekizinci yüzyıla kadar götürülebilir.

Yüzyıllar boyunca Osmanlı bürokrasisi, toprakları fetheden, adaleti sağlayan ve dünya çapında barışçıl bir düzen kuran Osmanlı devletinin, dünya tarihinde özel bir rol oynamasını öngören bir söylem geliştirdi. Bu, yani dünya imparatorluğu söylemi, imparatorluğun on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında giderek daha net dış sınırlara sahip, bölgesel bir devlet haline gelmesine rağmen varlığını sürdürdü.<sup>20</sup> 1792’ye gelindiğinde Sultan III. Selim, orduyu Avrupa çizgisinde yeniden şekillendirmeye yönelik ilk büyük ölçekli girişim olan Nizam-ı Cedid’i yürürlüğe soktu. Halefi II. Mahmud ise, eski düzene bağlı olanlara karşı saldırıya geçmesi ve hem merkezi hem de taşrayı yeniden padişahın isteklerine açık bir şekilde tabi kılarak merkezileşmeyi hedeflemesiyle Osmanlı on dokuzuncu yüzyılının başında önemli bir modernleşme sürecinin öncüsü oldu.<sup>21</sup>

Osmanlı merkezi yönetiminin zayıflamasının imparatorluğu zor şartlara sürüklediğinin fark edilmesi ile yönetim araçlarını geliştiren reformlara girildi ancak III. Selim’in saltanatında, bir ila iki bin kişiden oluşan imparatorluk devlet çalışanları modern bir devletin işgücü olan bürokrasiden çok, büyük bir kraliyet ailesinin üyeleri gibiydi.<sup>22</sup> On dokuzuncu yüzyıla girildiğinde modernleşmenin temel odaklarından biri de modern bürokratları oluşturmak olacaktı.

---

<sup>19</sup> Mehmet Genç **Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 14, 18.

<sup>20</sup> Ali Yaycıoğlu, **Partners of the Empire: The Crisis of the Ottoman Order in the Age of Revolutions**, Stanford University Press, Stanford, 2016, s. 19.

<sup>21</sup> Frederick E. Anscombe, “Islam and the Age of Ottoman Reform”, **Past & Present**, Sayı: 208, Ağustos / 2010, s. 167.

<sup>22</sup> Halil İnalcık, “Tanzimat Nedir?”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 29-56.

### 1.1.2. Resim ve Heykelde Tanzimat Dönemi Modernleşmesi

Osmanlı Devleti on dokuzuncu yüzyıla 1808'den 1839'a kadar hüküm sürecek olan reformcu ve dönüştürücü bir padişah ile girdi. II. Mahmud (1785-1839) imparatorluğu modernleştirmeyi ve merkezileştirmeyi amaçlayan kapsamlı reformlara giriştiğinde sadece askeri ve ekonomik değil, toplumsal, sanatsal ve kültürel olarak bütüncül bir açıdan modernleşme sürecini başlatarak Tanzimat reformlarının da önünü açtı. Devletin idari yapısında köklü değişiklikler yaparak merkezi hükümetin kontrolünü artırmaya yönelik önlemler, siyasetinin ve bürokratik reformlarının önemli yer kaplamasını sağladı. Nazırlıklar kurularak devlet işlerinin uzmanlık alanlarına göre düzenlenmesi bu reformların başında gelmektedir. II. Mahmud'un Osmanlı İmparatorluğu'nu modernize etme yönündeki güçlü çabaları ise başlıca askeri, idari ve sosyo-kültürel olarak gruplandırılabilir.

Batı-dışı modernlikler içerisinde özellikle Ortadoğu modernleşmelerinin en belirgin özelliklerinden ilki modernleşmenin ordu ile ilişkisidir. Bunun en temel örneği II. Mahmud'un modernleşmenin yolunu açmak için ilk icraatinin radikal bir karar ile Yeniçeri Ocağını 1826 yılında ilga etmesidir. Askeri reformlar içinde, sadece orduyu teknik olarak modernleştirmek değil, aynı zamanda ordu mensuplarının modern ve reformcu politikaları destekleyebilecek çağdaş bir zihniyete sahip olması adına kaldırılan Yeniçeri Ocağı yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye olarak bilinen Avrupa çizgilerini örnek alan yeni bir ordu kuruldu.<sup>23</sup> Böylece yenilikler karşısında tehdit unsuru olan köhneleşmiş bir kurum yok edilmiş, modern bir devletin sahip olması gereken temel kurumlar, hukuk ve zihniyet yapısı için yollar açılmıştır.<sup>24</sup>

II. Mahmud, orduyu modernleştirmeye girişmeden önce, modern bir devletin sahip olması gereken iki konu üzerinde çalışmalara başlamıştı. Bunlardan ilki merkezileşme, ikincisi ise bürokrasiyi profesyonelleştirmedir. Böylece reformlarını gerçekleştirebilmek için tek bir merkezi güç ve reformların kalıcılığı için modern eğitilmiş bürokrasi sınıfı ile Osmanlı modernleşmesi başlamış oldu. II. Mahmud'un ideal devlet sistemi merkezîyetçi güç altında şekillenmekteydi ve bu otoriteyi sarsma

<sup>23</sup> Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, s. 82.

<sup>24</sup> Taner Timur, **Osmanlı Çalışmaları: İlk Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine**, 4. Basım, İmge Yayınları, Ankara, 2010, (**Osmanlı Çalışmaları**), s. 38.

ihtimali olan kişiler ve kurumları saf dışı bırakma politikaları güdülmüştü.<sup>25</sup> Ancak bu merkezîyetçilik reformları, imparatorluğun iki önemli merkezi olan ve Mısır ve Mora dışında geniş ölçüde başarıldı.<sup>26</sup>

Merkezi yönetimin güçlendirilmesi çalışmalarının yarattığı farkındalığın başında eğitilmiş, üst düzey devlet memurlarına duyulan ihtiyaç gelir.<sup>27</sup> Bunun bilincinde olan II. Mahmud modern devletin asli unsurlarından olan modern bürokrasiyi oluşturmak adına eğitimden hukuka geniş bir yelpazede reformlara girişti. II. Mahmud'un bu reformlarının altında yetiştiği on sekizinci yüzyılın karmaşalı ortamında giderek özerk hale gelen ayanların gücünü azaltmak böylece otoriteyi sağlama ve gücü merkezileştirme yer almaktaydı. Bundan dolayı bu idari ve bürokratik reformların sürdürülebilirliğini sağlamak, yönetimi kolaylaştırmak ve devlet aygıtının verimliliğini artırmak amacıyla yetişmiş iş gücü için gerekli modern okulların kurulumu hızlandı ve arttı. Bakanlıkların kurulması ve modern bürokratik uygulamaların yaşama geçirilmesi de dahil olmak üzere çeşitli idari reformlar başlatan II. Mahmud, bu değişiklikler ile yönetimi sadeleştirerek işlerlik kazandırmayı ve devlet aygıtının verimliliğini artırmayı amaçlıyordu.

Sırasıyla 1821'de modernleşmecilerin yolunun geçtiği Babiâli Tercüme Odasının kurulması, 1826'da yozlaşan ve işlerliğini kaybedecek ölçüde gelenekselliğin sembolü olmuş Yeniçeri Ocağının kaldırılması başta tasarlanan hukuki reformların hayata geçmesini engelleyecek engelin de yok edilmesini sağladı. Bu tarihten sonra 1827 yılında kurulan Mekteb-i Tıbbiyeyi Şahane ve 1834 yılında kurulan Mekteb-i Harbiye-i Şahane gibi modern yüksek öğrenim kurumları ve bu kurumlarda eğitim alanlar ile modernleşme hız kazandı. Bu kurumlar, imparatorluğun gelecekteki yöneticilerine ve hekimlerine ve askeri subaylarına modern eğitim ve öğretim sağlamayı amaçlıyordu. Buralardan mezun olanlar sadece birer hekim ve subay olmanın yanı sıra, eğitimci ve ressam olarak da modernleşmeyi sürdürdüler.

Eğitim, II. Mahmud'un modernleşme çabalarının temel odak noktasıydı. 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun ile modern bir müfredat çerçevesinde yükseköğrenimin ders programına ilk kez resim dersleri girmişti ve bu II. Mahmud

<sup>25</sup> Yüksel Çelik ve Fatih Yeşil, **Osmanlı Modernleşmesinde Tereddüt ve Teceddüt Yılları (1768-1908)**, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2023, (**Tereddüt ve Teceddüt**), s. 123.

<sup>26</sup> Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, s. 79.

<sup>27</sup> Carter V. Findley, **Kalemiyeden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi**, çev. Gül Çağalı Güven, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020, (**Kalemiyeden Mülkiyeye**), s. 48.

döneminde devam etti. Teknik olarak yönelinen resim ve çizim, II. Mahmud'un, portresini kışla ve Babıâli'ye astırmasıyla kamusal alanın bir parçası olmaya başladı. İdari açıdan bakıldığında II. Mahmud'un Osmanlı yönetimini merkezileştirmeye ve güçlendirmeye çalışması ve askeri görevlilere toprak veren tımar sistemini kaldırıp yerine maaşa dayalı bir sistem getirerek ayanların yetkilerini azaltarak, daha verimli ve merkezi bir bürokrasi yaratmak için bir dizi yasal ve eğitimsel reformu da gerekli kıldı.<sup>28</sup>

II. Mahmud tarafından başlatılan kültürel ve sosyal değişimler, Osmanlı İmparatorluğu'nun daha Batılılaşmış ve modern bir bakış açısına doğru kaymasına yardımcı oldu. Bu dönüşüm imparatorluğun ortaya çıkan küresel düzene entegrasyonu için elzemdi. Böylece Osmanlı devletinin nihai modernizasyonunun yolunu da açtı.

II. Mahmud'un merkezileşme politikasına bağlı olarak ortaya çıkan bürokrat sınıfı, modern devlet anlayışının temel göstergelerinden biri olarak doğrudan II. Mahmud'a yani bir şahsa değil, II. Mahmud'un merkezileştirmeye çalıştığı daha büyük bir sistem olan devlete karşı sorumludur. Bu durum, Osmanlı modernleşmesinin yürütücüleri olan eğitilmiş bürokratlar ile kültür politikalarını belirlemiş Osmanlı sanatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. Bundan sonra anonim nakkaş ressamlar yerini modern ve öznel Osmanlı ressamlarına bırakmıştır. 1795 yılından bu yana Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye'de eğitim alan, aynı zamanda asker olan bu ilk kuşağa ise asker ressamlar adı verilmesi bu noktada anlamlıdır. Oldukça natüralist bir üslupla manzara resimlerine ağırlık veren bu kuşağın Osmanlı zihniyet dünyasına dair sundukları önemli bir veri bulunmaktaydı. Minyatür gibi oldukça sembolik, çok katmanlı, İslami referanslar taşıyan betimleme tarzından sonra, doğayı doğalcı bir üslupla, insanın bakışını temel alan modern bir zihniyet üzerinden, teknik resim bilgisi ile resmetme bu süreçle iktidarın ilgi alanına girdi.

II. Mahmud'un toplumu çağdaştırma girişimleri arasında yer alan Batı tarzı kıyafet kurallarının getirilmesi ve bir kısım devlet dairelerine o dönem için oldukça yenilikçi olan yağlıboya portresini astırması, sanatın kamusal alana girişinin önemli bir aşamasıdır. II. Mahmud öncesinde de silsilenamelerde padişah portreleri belirli bir

---

<sup>28</sup> Carter V. Findley, **Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire: The Sublime Porte, 1789-1922**, Princeton University Press, 1980, (**The Sublime Porte**), s. 76.; Hassan Ahmed İbrahim, "The Egyptian Empire, 1805-1885", **The Cambridge History of Egypt**, ed. M. W. Daly, Cilt: 2, Cambridge University Press, 2008, s. 211.



oturuş ve giyiniş ile minyatürlerde kendilerine yer bulurken, bunun modern giyim, tıraş ve minyatür gibi kitap içinde yer alan bir tasvir yönteminden sonra tuvale aktarılan Batılı bir tarz olan yağlıboya ile yapılmış ve görünür olması önemli bir adımdır.

Kamunun, sultanların odağında olduğunun bir göstergesi de 1831’de ilk gazetenin yayımlanmaya başlamasıdır. Takvim-i Vakai’nin kurulması ile halkı güncel meseleler hakkında bilgilendirme kaygısının güdülmesi, yeni bir kamu anlayışını işaret ettiği gibi, değişen zihniyet biçiminin bir göstergesi olarak dilde sadeleşme konusu da II. Mahmud’un gündeminde yer almaktaydı.<sup>29</sup>

İnsanlar arasında iletişimi sağlayan lisanın, anlaşılabilirliğini sağlamak amacıyla dili sadeleştirmeye yönelik ilk girişimler ile kalabalıkların imparatorlukta merkezi olan İstanbul’da düzen ve intizamı sağlamaya yönelik ilk kent planlama ve belediyeçilik faaliyetleri II. Mahmud döneminde, yüzyılın hemen başlarında hayata geçirildi. II. Mahmud’un 1830-39 yılları arasında çıktığı yurt gezileri içerisinde son Rumeli gezisine ait notları Takvim-i Vakayi’de herkesin anlayabileceği sade bir dille, hükümdar ve tebaası arasındaki yabancılaşmayı azaltma amacıyla yayınlatması iktidar ve halk arasındaki ilişkiye farklı bir boyuttan da bakılmaya başlandığını gösterdi.<sup>30</sup> Bu durum sembolik ilk örneklerini bir önceki yüzyılda vermişti. Sadabad Sarayı’nın mimarisinde sarayı kamusal olandan büyük ve aşılmaz duvarlar değil, çitlerle örülmüş ve yeşilliklerle sarmalanmış geçirgen ve esnek yükselti çevirmekteydi. Ulaşılmaz olan hükümdar imajının uzun bir süreye yayılarak yok olması yani diğer bir anlamda modernleşmesi zaman alacak olsa da yönelimler gerek dili sadeleştirme, gerek mimari karar alma ve gerek sanatçıların bireyselleşmesi gibi hayatın farklı alanlarında kendilerini hissettirmektedir.

Mimari ve kent planlama, insanların toplu biçimde yaşamaya başladığı tarihlerden itibaren siyasi yaşamın dışavurumu ve iktidarın anıtsal ve törensel ritüellerinden biri olmuştur. İnsan, mekân ve iktidar arasındaki ilişkinin dönüşümü ile saraya bağlı Hassa Mimarlar Ocağı bu merkezî ve saraylı özelliğini on dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarından başlayarak kaybetmiştir. Böylelikle kamusal yapıların tasarımı

---

<sup>29</sup> Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır**, s. 120.

<sup>30</sup> Cengiz Kırılı, “Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı’da Sosyal Kontrol”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 620.

ve üretimini saray dışında yetişen ve çalışan, kalfalıktan yükselen yeni ustaların ve mimarların hakimiyetine girmiştir.<sup>31</sup> 1831’de ise Hassa Mimarlar Ocağı tamamen ortadan kaldırılmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında hassa kuruluşlarının ortadan kalkmasıyla oluşmaya başlayan açık pazar bir ölçüde serbest sanatçı piyasasının da doğmasına neden olmuştur.<sup>32</sup> Aynı durum saraya bağlı nakkaşhaneler için de geçerlidir. Hem mimari hem Osmanlı resim sanatındaki “saraya bağlı çalışma”, modernleşmenin görsel tanıkları olan mimarının ve resim sanatının üreticilerini anonimlikten, bireyselliğe dönüştürmüştür. İmgelerin mimari ve resim ile sanata dönüşen çehreleri dışında, bir de imgelerin, ticaret yoluyla yaygınlaşma, dolaşımda kalma ve evlere kadar girerek estetik algıyı değiştirme gücü vardır. II. Mahmud’un sultanlık yıllarında İstanbul’da bulunan İngiliz seyyah Julia Pardoe, seyahatnamesinin bir bölümünde Padişah’ın portresinin kışlaya takdim edilme merasimini anlatır.<sup>33</sup> II. Mahmud portresini ilk kez Üsküdar’da kışlaya asılması için sunduğu zaman tepkiyle karşılaşmıştı ve hassa muhafızları insan figürünün resmedilmesini kesinlikle tasvip etmemişler, gavurlaştıklarını ve doğrudan dine karşı gelindiğini belirtmişlerdi. Buna rağmen II. Mahmud’un kararlı bir şekilde, yeşil tüle özenle sarılmış portresini büyük ve gösterişli bir kortej ile kışlaya göndermesi, seyahatnamede geçtiği üzere, şahit olanlar tarafından merakla ve korkuyla izlenmekteydi.

Pardoe, o günü anlatırken ilginç bilgiler veriyordu. Bunlardan ilki portrenin takdimi için oluşturulan kortejin geçeceği güzergâhta, padişahı görmek için uzun süre bekleyen kalabalıkların yaşadığı hayal kırıklığıydı. Beklenen an gelip askeri mızıka alayın yaklaştığını haber verdiğinde, tüm askerî erkân, olması gereken düzende, nizamda ve ciddiyette tören alanına girdiğinde, arkada sultanın gösterişli açık arabası görünüyordu. İzleyicilerin gözleri dikkatle zat-ı Şahaneyi aramasına rağmen umulmadık biçimde arabanın içinde sultanın değil yağlı boya tablosunun yer aldığı fark edildi. Arabanın önünde ise damadı Said Paşa süvari forması ile ilerlemekte ve gerisinde de süvari alayından bir bölük onu takip etmekteydi. Portresini paşalara

<sup>31</sup> Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011. s. 54.

<sup>32</sup> Tarkan Okçuoğlu, **Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2020, s. 19.

<sup>33</sup> Orijinal ismi ve ilk yayım tarihi şöyle: Julia Pardoe, **The City of the Sultan and Domestic Manners of the Turks, in 1836**, Londra, 1837.) Julia Pardoe, **Sultanlar Şehri İstanbul**, çev. Banu Büyükkal, 4. Basım, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2021, ss. 490-494.

emanet ederek kışlaya gönderen II. Mahmud, arabasının içinde yer almamış ve bu seremonide bulunmamıştı. Ancak suretinin sireti olarak gerçekçi bir tablo onu simgelemektedir.

Üsküdar'daki deneyiminde gavurlaşma ile suçlanması ve yakın zamanda kaldırdığı Yeniçeri Ocağının yankılarının ve intikam isteyenlerin varlığının ihtimali ile bu gösterişli törene katılmayan II. Mahmud, kendisi bizzat arabanın içindeymiş gibi düzenlenen tören alayına kendi suretini değil ama suretinin temsilini yerleştirmesi oldukça metaforiktir. Bir yandan yağlı boya figüratif bir tablonun böylesine yankı uyandırması, diğer yandan II. Mahmud'un kararlı ve ısrarlı biçimde bu "gavurlaşmayı" sürdürmesi ama öte yandan ordunun yozlaşmış kısmından bir tepki geleceğinden çekinmesi doğrudan Osmanlı modernleşmesinin hem zorlu hem temkinli serüvenini yansıtmaktadır.

II. Mahmud'un tören alayının baş öznesi olarak özenle korunmuş yağlı boya tablosu Osmanlı geleneğinde gördüğümüz ordunun modernleşmesi ve modernlik arasındaki ilişkiyi açıkça göstermektedir. Tekeli ve İlkin'in utangaç modernleşme<sup>34</sup> olarak niteledikleri ve tarihlendirdikleri bu dönemde, sultanların modernleşme sürecindeki öncü rolleri, geleneksel orduya karşı takındıkları tavırda belirgindir. Modern ordunun gücünü arkasına alarak, köhneleşmiş olana karşı riskler almaları bu dönem modernleşmesini temkinli ve bundan dolayı da sürece yayılmış biçimde sürdürülmesini sağlamıştır. II. Mahmud'un portresini astırdığı kurumlar da Osmanlı modernleşmesinin başladığı alanları ve yürütücülerini temsil eder. Portreler tüm devlet kurumlarına değil, Osmanlı zihniyet yapısında modernleşmesi elzem görülen öncelikli iki kuruma asılmıştır. Bunlar arasında ilk önce Üsküdar Selimiye Kışlasındaki Saray Muhafızları Alayına asılan portrenin ikincisi 1935 yılında Babıâli'ye, üçüncüsü ise 1836'ta Taksim Kışlasına yerleştirilmiştir.<sup>35</sup> Osmanlı modernleşmesinin hitap ettiği ve dönüştürmek istediği alanlar olan ordunun ve bürokratların modernleştirilmesi böylece işaretlenerek Osmanlı modernleşmesinin sembolü haline getirilmiştir. Bu durum Cumhuriyet dönemine kadar devam edecek ve toplumu modernleştirme hedefi sultanların ilgi alanı içerisinde olmayacak; Cumhuriyet ile birlikte kamusal alanda

<sup>34</sup> İlhan Tekeli ve Selim İlkin, **Cumhuriyet'in Harcı: Köktenci Modernitenin Doğuşu**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. X.

<sup>35</sup> BBA HAT 677:31724, 11/B/1252'den aktaran Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 34.

heykeller, anıtlar ve en küçük kamu kurumunda dahi toplumsal hafızayı şekillendirme amacıyla resim sanatının kullanımı kendine geniş bir yer bulacaktır.

Portresini kışlaya ve Babiâli'ye astıran II. Mahmud, kamusal alanda anıt niteliğinde heykel yaptırma projeleri gerçekleşmeyen Abdülmecid ve Osmanlı sultanları içerisinde ilk kez heykelini yaptıran ancak temkinli ve utangaç modernleşmenin bir getirisi olarak bunu kamusal alanda değil de Beylerbeyi Sarayı'nda muhafaza eden Abdülaziz döneminin temel motivasyonu Osmanlı bürokrasisinin, eğitiminin ve ordusunun modernleşmesi olmuştur. Bu dönem aynı zamanda Osmanlı'nın mutlak metni olarak ifade edebileceğimiz geleneksel düzeni iyileştirerek muasır bir devlet olma düşüncesinin de hâkim olduğu yıllardır. Öyle ki II. Abdülhamid dönemi ile birlikte bu düşünce değişecek, Şarklı ve Avrupalı kimliklerinin temsil ettiği dünya görüşleri arasındaki dengenin bozulduğu düşünülerek tarihsel bir canlandırmacılığa ihtiyaç duyulacaktır. Erken Osmanlı ve Klasik Osmanlı döneminin tarihi kahramanlıkları yeniden hatırlatılarak Osmanlı kimliğinin hamasi biçimde yeniden canlandırılması için saray ressamlarına görevler verilecektir. Bu dönemde ayrıca modern eğitim kurumlarında eğitim almış ilk kuşak bürokratların oluşturduğu modernleşmecî anlayış, tabana doğru yayılacak ve sıra onlardan sonraki kuşağa, yani İstanbullu orta sınıf aydınlara, gazetecilere, edebiyatçılara ve sanatçılara geçecektir. Ancak yüzyılın sonuna varmadan önce modern Tanzimat aydınlarının ve paşalarının dünya görüşü çerçevesinde belirlenen, Osmanlı modernleşmesinin padişahlardan paşalara doğru yayılan evresinde, resim sanatının nakkaşhanelerden çıkarak natüralist biçimde kamunun görebileceği alanlara açıldığı önemli bir anın doğuşu olan II. Mahmud'un yağlı boya natüralist tabloları üzerinden Osmanlı modernleşmesinin paradigmalarına bakılabilir.

Modern eğitim kurumlarının açılmasıyla, yetişmiş bürokratlar vermesi arasında geçen sürede II. Mahmud'un portreleri yabancı iki ressam tarafından yapıldı. II. Mahmud'un kılık kıyafet ve ordudaki reformları öncesi yapılmış bir portresi (**Şekil 1**) ile reformlar sonrası yapılmış portresi (**Şekil 2**) karşılaştırıldığında dikkate değer birçok husus karşımıza çıkmaktadır.

İngiliz ressam John Young tarafından II. Mahmud'un isteği ile 1815'te tamamlanmış portresi doğrudan Osmanlı geleneksel padişah portreciliğinin bir devamı

niteliğindedir.<sup>36</sup> Bu resimde en dikkat çeken şey II. Mahmud'un kıyafet reformundan önceki halinin, yine Osmanlı minyatür resim geleneğinde benzer bir kompozisyonda tasarlanmış olmasıdır. Minyatürün temsil ettiği uhrevî dünya görüşü, yani insanoğlunun gerçekçi biçimde değil de bir sembol olarak stilize biçimde resmedilmesi **Şekil 1**'de hala hissedilir. Modern ve pozivist dünya görüşünün resme yansımaları olarak hacim, perspektif gibi insan gözünün algıladığı maddi dünyaya ilişkin terimler ve kavramlar bu resimde kullanılmıştır ancak geleneksel kıyafetler içindeki II. Mahmud'un bakışları hala dünyevi değildir.

**Şekil 1:** Konstantin Kapıdağlı, III. Selim, 1803      **Şekil 2:** John Young, II. Mahmud, 1815.



Kaynak: Şekil 1 için: Aysel Çötelioglu, **Topkapı Palace Museum Collection of Paintings and Portraits of the Sultans**, BKG Yayınları, 2012; John Young, **A Series of Portraits of the Emperors of Turkey: From the Foundation of the Monarchy to the Year 1815**, W. Bulmer and Company, Londra, 1815, s. 4.

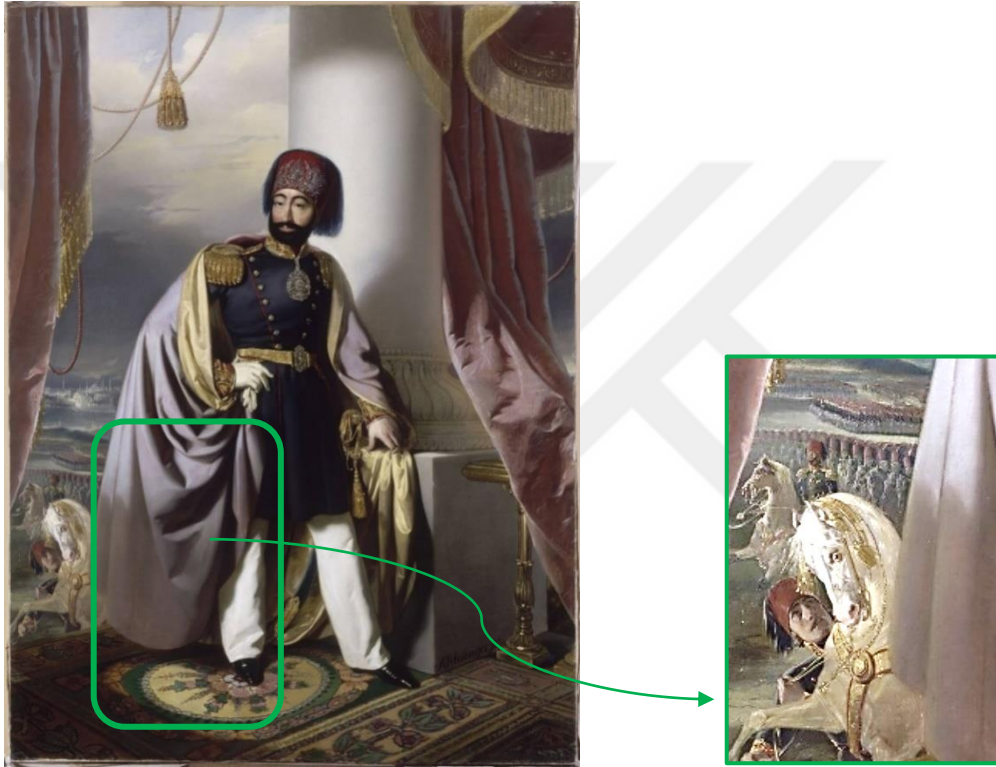
Padişah resme bakan kişiye, tebaasına ya da kamuya hitap etmez ve bakışları boşluğa yönelmektedir. İzleyici ile temas kurmadığı için kelâmını, resme bakan kişi veya kurumlara iletme, bir sultan olarak gücünü yağlı boya gibi Batı geleneğini ve ifade biçiminin bir aracı ile gösterme kaygıları gütmemektedir.

1815 tarihli bu tablodan sonra 1839 tarihli, Fransız ressam Henry Guillaume Schlesinger tarafından yapılmış bir diğer II. Mahmud portresi ise (**Şekil 3**) kılık kıyafet reformu sonrasındaki sultanı göstermektedir. Aynı kişiye ait iki resim arasında mekân

<sup>36</sup> Young'ın bu eseri Yale Üniversitesi'nin, Yale Center for British Art koleksiyonunda yer alır. <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:6049084> (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

düzenlemesi, duruş, giyim ve söylem farkı açık biçimde belirgindir. İlk resimdeki kompozisyon geleneksel minyatür tasarımı içerisinde tahtında oturan bir sultanı yine geleneksel kıyafetler ile gösterirken; ikinci resimde ayakta, dik biçimde, bir sütunun yanında modern kıyafetleri ile poz veren II. Mahmud’a, resmin arka planında görülen (Şekil 3 yanında ayrıntı) modern giyimın sembolü olan kırmızı fesli, düzenli duruşuyla dikkat çeken ve beyaz atlı bir ordu eşlik etmektedir.

Şekil 3: Henry Guillaume Schlesinger, II. Mahmud Portresi, 1839 (yanda ayrıntı)



Kaynak: Versay Sarayı Müzesi envanterinde MV 4842 numarasıyla “Mahmoud-Khan II, sultan (1785-1839)” ismiyle kayıtlı esere çevrimiçi erişmek için: Château de Versailles, Louis-Philippe Koleksiyonu: <https://collections.chateauversailles.fr/?lng=gb#/query/b08ef0a8-6d23-4124-aa69-5fd15e0ab909> (Erişim Tarihi: 22.02.23)

II. Mahmud’un 1829’da devlet memurları ve askeri personel için geleneksel Osmanlı kıyafetlerinden bir kopuşu simgeleyen fes ve Avrupa tarzı kıyafetler giyilmesini zorunlu kılmasıyla gerçekleştirdiği giyim reformu Osmanlı İmparatorluğu’nu çağdaş Avrupa normları ve uygulamalarıyla uyumlu hale getirmeye yönelik esasında daha geniş ve şekilci bir çabanın parçasıydı.<sup>37</sup> Ancak bunun dışında resimde dikkat çeken önemli bir ayrıntı arka plandaki ordudur. Gücü arkasına aldığı

<sup>37</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, s. 57.

gösteren II. Mahmud, aynı zamanda bu gücün modern bir ordu olduğunu, Yeniçeri Ocağının tamamen tarih olduğunu da hitap ettiği kitleye göstermek istemektedir. Modern bir ordu kurabilmesinin verdiği güç, bu ordunun onun karşısında değil yanında yer aldığının açıkça gösterimidir.

İkonografik açıdan resim incelendiğinde resimde ışıklı iki beyaz alana vurgu görülmektedir. Birisi II. Mahmud'un reformcu kişiliğinin sembolü modern pantolonu iken diğeri Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye Ordusu'nun beyaz atlarıdır. Beyaz atın İslam geleneğindeki önemi, İslamiyet'te Miraç gecesi Hz. Peygamber'i taşıdığına inanılmasından kaynaklanır. Ancak aynı beyaz at özellikle II. Abdülhamid dönemindeki saray ressamı Fausto Zonaro eserlerinde daha çok göreceğimiz gibi II. Abdülhamid'in de kendini sıklıkla eşleştirdiği Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetme betimlemelerinde de karşımıza çıkacaktır. II. Mahmud'un bu resminde beyaz at ile kendisinin kahramanlığı ve hükümdarlığı toplumsal hafızaya kaydedilirken aynı zamanda İslami geleneğin devam ettiğinin kanıtı olarak, ordunun isminde de açıkça belirtildiği gibi "*Muhammediyye*" referansına dikkat çekmekte ve Fatih Sultan Mehmet ikonografisine de gönderme yapılmasını sağlamaktadır.

Resimdeki bu sembolik, siyasi ve kültürel imaj çalışmaları evrensel anlamda devlet adamları portreciliğinin iktidar pekiştirmedeki rolleri açısından da değerlidir. Devlet adamları portreleri, hakimiyetin kimde ve nasıl bulunduğunu hem kendi çağdaşlarına hem de gelecek nesillere aktarma amacı güdülerek yapılır. Sultanın temsil ettiği kimlik, dünya görüşü ve bunu hangi şekilde gerçekleştirdiği hitap ettiği kitlenin kolayca anlamlandırmasını gerekli kılar. İletişimi, seslenmeyi, kendini göstermeyi ve gücünü kanıtlamayı görselleştirmek isteyen II. Mahmud, Osmanlı resim geleneğinde daha önce karşımıza çıkmayan biçimde izleyiciye bakar ve hatta resim yüzeyindeki matematiksel hesaplamayı da göz önüne alırsak II. Mahmud'un yukarıdan izleyiciye bakar biçimde resmedilmesi de konumunu güçlendirir. Modernleşmeci bir sultanın, yukarıdan, hükmetmek istediği topluma bakması, bunu modern giyim ve modern ordu ile gerçekleştirdiğini göstermesi ve tüm bu retoriği tuval üzerine yağlı boya ile ifade etmesi Osmanlı modernleşmesinin görsel sanatlardaki izlerini sürmek adına önemli bir aşamadır.

Tarih boyunca yönetici sınıf ile portreciliğin arasında çok sıkı bir ilişki olmuştur. Portre ressamlarının hükümdarları resmetmek için tercih ettikleri tüm

ayrıntılar, yaratılmak istenen intibanın en değerli öğeleridir. Neredeyse evrensel sayılabilecek bir ikonografi hükümdarların modernleşmeye kadar oturarak resmedilmesi ile ilgilidir.<sup>38</sup> Bu sadece Osmanlı silsilenamelerinde ya da padişah portreciliğinde değil, Antik Yunan'dan 17. Yüzyıl İngiltere'sine kadar yaygın bir ikonografi olmuştur çünkü oturan yönetici Tanrı'dan gelen gücü temsil eden bir karizma ile ilişkilendirilmiştir.

Osmanlı sultanlarına baktığımızda II. Mahmud'un portresine kadar tüm sultanlar oturarak poz vermiş biçimde resmedilmiştir. II. Mahmud'un ayakta durması yine evrensel bir modernleşmenin göstergesi olarak kendi çağdaşları içerisinde de sıklıkla karşılaşılan bir duruş şeklidir. Hükümdar ikonografilerinde oturma eylemi ile ilişkilendirilen Tanrısal gücün yeryüzündeki sembolü olan yönetici algısı değişmekte, hükümdarın gücünü aldığı yasalar dinden uzaklaşarak dünyevileşmektedir. Bundan dolayı modernleşme sürecindeki lider ikonografisi ayakta, dünyevi ve çağdaş bir poz içerisinde kendini gösterir.

İnsanın, sadece sultanın tebaası ya da bir kulu olarak değil, daha düşünsel anlamda özne olarak kavranabileceğine dair söylemler bu dönemde Sadık Rifat Paşa'nın risalesinde öne çıkar. 1837 tarihli risâle devletin kurtarılmasına yönelik çareler arama amacıyla çıkılan yolda, karşılaşılan insan ve toplum odaklı kavramların Osmanlı topraklarına girişini haber vermektedir. Sâdık Rifat Paşa'nın raporunda ilerleme ve gelişme için barışın savaşa tercih edileceği bir ortam gerekli görülürken, devletin gücünün ekonomik, askeri ve toplumsal üç parametrede de sağlanabilmesi için diplomasinin, eğitimin önemi vurgulanmaktadır.<sup>39</sup> Oysa Fransız Devrimini takip eden yıllarda Voltaire ve Rousseau'yu *zındık* (iki yüzlü inançsız) olarak itham edip, hürriyet ve eşitlik üzerine ördükleri düşünceleri “*güyâ saadet-i kâmile-i dünyevîyyeyi ihrâz etmek (elde etmek) ümniyyesiyle (amacıyla) müsavât (eşitlik) ve serbestiyyete (hürriyete) can attılar*”<sup>40</sup> şeklinde yorumlayan imparatorluğun zihniyet yapısı, 1837'ye gelindiğinde, hürriyet gibi temel kavramı benimsemeye doğru yönelmiştir. Ancak bu yine de doğrudan Fransız etkisi olarak değil, bu kavramların Prusya ve

<sup>38</sup> Shearer West, **Portaiture**, Oxford University Press, Londra, 2004, s. 73.

<sup>39</sup> Mehmet Seyitdanlıoğlu, “Sadık Rifat Paşa ve Avrupa Ahvâline Dair Risâlesi”, **Liberal Düşünce**, Sayı: 3, Yaz / 1996, s. 2.

<sup>40</sup> Reisülküttâb Âtîf Efendi, 1798 tarihinde belirtmiştir. Ercüment Kuran, “Osmanlı İmparatorluğu'nda İnsan Hakları ve Sâdık Rifat Paşa”, **VIII. Türk Tarih Kongresi 11-15 Ekim 1976, Kongreye Sunulan Bildiriler**, Cilt: 2, Ankara, 1981, ss. 1449-1453; Tanpınar, **19. Asır**, s. 67.



Britanya gibi Osmanlı sistemine benzer imparatorlukların üzerinden, yorumlanarak ve adapte edilerek gelmiştir.

Şekil 4: David Wilkie, Abd-ul Mejid 1823-1861, Sultan of Turkey, 1840.



Kaynak: Royal Collection Trust, RCIN 407268 <https://www.rct.uk/collection/407268/abd-ul-mejid-1823-1861-sultan-of-turkey> (Erişim Tarihi 16.12.2023)

1830’larda Londra, Paris’te bulunan Mustafa Reşid Paşa, Avrupa’dan getirtilecek olan “*mütefennin mimarların birden fazla ailenin bir arada yaşadığı apartmanlarıyla ehl-i İslam için pek cesîm ve tenâsübsüz*”<sup>41</sup> bulduğu Fransa yerine, tek ailelik evlerde yaşayan İngiltere’den getirtilmesini uygun bulduğunu yazmıştı.<sup>42</sup> Yani modernlik bağlamında yenileşmeler söz konusuydu ancak kent ve mimari bağlamında da örneklenildiği gibi bunun menşei olarak Osmanlı kimliğinin çekirdeği, mutlak metni olan İslami kültürel kodlara yönelik tehlikelerin kabul edilmemesi sebebi ile Fransa tercih edilmemektedir. Osmanlı kimliğinin vurgulanması ve korunması üzerine söylemler yaşamın tüm politik alanlarında kendine belirgin biçimde yer bulur. Bakışların Fransa’dan İngiltere’ye çevrilmesiyle, sultanların portrelerini yapan ressamların da değiştiği gözlenmektedir. Fransız değil İngiliz ressam David

<sup>41</sup> “*Pek cesim ve tenasübsüz*” ifadesi günümüz Türkçesi ile “*abartılı boyutta ve yakışsız*” olarak açıklanabilir.

<sup>42</sup> Akyürek, **Mimarlık, Bilgi ve İktidar**, s. 53.

Wilkie'nin Türkiye'nin Sultanı olarak adlandırdığı Abdülmecid portresi (**Şekil 4**) ressam tarafından kraliçe Viktorya'ya hediye etmek amacıyla yapılmıştır.

Bu portrede I. Abdülmecid oturarak resmedilmiştir ancak bu poz verme şekli geleneksel Osmanlı sultan oturuşundan tamamen farklıdır. Ne bir sedir ne de bağdaş kurma görülür. Abdülmecid oldukça Avrupalı ve çağdaş tasarımlı bir koltuk üzerinde oturmaktadır. Bu kompozisyon Tanzimat döneminin karakteristiği olan geleneksel ile modernlik arasındaki dönemi yansıtır. Batılı mobilyalar ve kıyafetler içerisindeki Osmanlı usulü oturma şekliyle verilmiş poz iki ayrı düşünce yapısının ve dünyanın kaynaştırılmaya çalışıldığının göstergesidir. İngiltere kraliçesine giden bu resim geleneksel Osmanlı düzenindeki modernleşmeyi ve böylece yeni kurgulanan modern Osmanlı kimliğini diplomatik biçimde Avrupalı bir iktidara tanıtma amacı gütmektedir. Tablonun ne amaçla yapıldığı üzerinden yapılan bir değerlendirme de Osmanlı modernleşmesinin hedef kitesine dair ipucu vermektedir. II. Mahmud'un yağlı boya portresini belirli kamu kurumlarına astırması münferit bir örnek olarak kalmıştı. Abdülmecid döneminde de tablolar toplumu dönüştürme ya da modernleştirme aracı olarak değil, Osmanlı kimliğinin modernleştiğini Avrupalı iktidarlara tanıtma, gösterme ve kanıtlama amacı güdülerek yaptırılmıştır. Böylece resim, bir tür barışçıl diplomatik söylem aracı olarak Osmanlı siyasi düşünce yapısında kendine yer bulmuştur.

Modernleşme konusunda babası II. Mahmud'a oranla daha ılımlı kararlar alan Abdülmecid'in bu pozu tıpkı döneminin Osmanlı aydınlarında sıklıkla belirtilen kültürel gelenekten uzaklaşmadan modernleşebilme düsturunun bir okuması olarak görülebilir. Ancak II. Mahmud'un kamu kurumlarına yağlıboya tablo astırarak bir toplum mühendisliğine yönelmesi, yani resim sanatını bir araç olarak kullanması ile kıyaslarsak, Abdülmecid'in yağlı boya tabloları diplomatik bir sorumluluk üstlenmektedir. Bunun bir diğer örneği ise Topkapı Sarayı Müzesinde yer alan Abdülmecid'in portresidir (**Şekil 5**).

II. Mahmud'un öncelikle devlet içerisinde orduyu ve bürokratları modernleştirerek başlattığı girişimler, Abdülmecid döneminde Avrupa'ya yöneldi. Böylece öncelikle düzeni kurmak ve güvenliği sağlamak modernleşmenin ilk odağı iken, Abdülmecid bu gücü arkasına alarak modernleşen Osmanlı kimliğini Avrupalı çağdaşlarına gösterme ve kanıtlama yollarına girdi. Resimde vurgulanmak istenen dört alan bulunur ve bu

noktalar gölgeleme ışıklandırma aracılığı ile izleyicinin dikkatine sunulmaktadır. Bunlardan ilk merkezde yer alan Abdülmecid'in çehresi ve başlığındaki geleneksel Osmanlı sembollerinden tüy, ikincisi giyindiği modern pantolon, üçüncüsü sağ işaret parmağı ile gösterdiği Türkiye haritası ve son olarak dördüncüsü arka planda görülen ve Topkapı Sarayının yer aldığı İstanbul'un Sarayburnu'dur. Bu dört merkez üzerine yoğun ışık uygulanmış ve bu şekilde siyasi bir söylem sağlanmıştır.

**Şekil 5:** Anonim, Sultan Abdülmecid'in Portresi, (1839-1861), Topkapı Sarayı Müzesi (TSM, nr. 17/118)



Kaynak: Wendy M. K. Shaw, **Osmanlı Resmi: Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Batı Sanatının Yansımaları**, çev. Zeynep Şen, Bozlu Art Project, İstanbul, 2022. s. 39.

Eserin ressamı ve yılı bilinmemesine rağmen, Abdülmecid'in haritada işaret ettiği noktanın Selanik Sancağı olduğu tahmin edilebilir. Bu kent, İstanbul ve İzmir'den sonra Osmanlı için oldukça önemli bir merkezdir ve Abdülmecid de 1859 yılında Selanik ve Sakız Adasını içine alan bölgeye gezi düzenlemiştir.<sup>43</sup> Selânikli Saadi Besalel a-Levi'nin hatıratı üzerinden erişilen bilgilere göre bu ziyaret Tanzimat

<sup>43</sup> Diren Çakılcı, "Unutulmuş Bir Seyâhat-i Hümâyûn: Sultan Abdülmecid'in Selanik Ziyareti", **Tarih Dergisi**, Sayı: 65, İstanbul, 2007, s. 63.

fikirlerinin Selânik'e aktarılması, seyahatin 1856 Islahat Fermanı sonrası gerçekleşmesi sebebiyle bu bölgedeki gayri müslim tebaa ile ilişkilerin yapılandırılması ve Osmanlıcılık düşüncesinin sağlamlaştırılması açısından önemlidir.<sup>44</sup> Bu durumda Abdülmecid'in bu tablosunun planlanan Selanik seyahatinin politik retoriğini oluşturmak amacıyla yaptırıldığı düşünülebilir.

Alman romantizminin etkili olduğu Abdülmecid portresi içinde yoğun ışıkla vurgulanmış bir diğer alan arkada görülen Topkapı Sarayıdır. Osmanlı Devleti'nin yönetim merkezi olan, Avrupa'da gördüğümüz tek parça saraylardan uzak biçimde Doğu kültürlerinden aşına olunan çok yapılı Topkapı Saray'ı geleneksel düzenin merkezidir. Ancak Osmanlı modernleşmesinin en karakteristik uygulamalarından biri, sarayın taşınmasıdır. 1855 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın yeni merkez olması, yüzlerce yıl hanedana ev sahipliği yapmış Topkapı Sarayı'nı geleneksel düzenin sembolü haline getirmiştir. İstanbul'un modern, Avrupai Boğaziçi bölgesinin on dokuzuncu yüzyılda tercih edilir olması, bu bölgedeki yeni yaşam biçiminin saray tarafından kabul edildiğini ve desteklendiğini de göstermektedir. Ancak yine de geleneksel Osmanlı kimliğinin ve tarihselliğinin sembolü olarak Abdülmecid portresinde arka planda Topkapı Sarayı'nın yer aldığı Sarayburnu verilerek Tanzimat döneminin reformcu anlayışı, yani geleneksel ile modern arasındaki uzlaşmacı tavrı ortaya konmuştur.

Abdülmecid'in saltanatının başlangıcındaki en önemli olay, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiydi. Reformcu devlet adamlarının rehberliğinde hazırlanan bu ferman, din veya etnik kökene bakılmaksızın tüm tebaa için can, şeref ve mal güvenliğini sağlamak için yasal reformları vurgulamakta ve imparatorluğu dönüştürecek çok çeşitli modernleşme çabalarının temelini atmaktaydı.<sup>45</sup>

Baudrillard, burjuva siyasal devrimi olarak adlandırdığı Fransız devriminin en temel sonuçlarından birinin insanları, başta eşitlik ve mutluluk talep etme gibi ölçülebilir ve kanıtlanabilir insan haklarının varlığına inandıran ideolojik bir gücün ortaya çıkışı olduğunu söyler.<sup>46</sup> Buradaki ölçülebilme ve kanıtlanabilme nitelikleri, insanın huzura, eşitliğe ulaşma amacının akidesi olarak devlet ile arasındaki modern hukuki belgelerden, insanın hijyenik ve düzenli kentlerde yaşama hakkı olan

<sup>44</sup> Çakılcı, "Unutulmuş Bir Seyâhat-i Hümâyûn", s. 87.

<sup>45</sup> Şerif Mardin, "Tanzimat Fermanı'nın Manası: Yeni Bir İzah Denemesi", **Tanzimat**, s. 155.

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 61.

belediyecilik faaliyetlerine; insanı bilgilendirme amacı güden ilk resmi gazetelerden, insanı yararlı kılacak modern eğitim kurumlarına ve insanın bakışını temel alan perspektifli resme kadar bir çok alanda modern yaşamın görme ve algılama biçimlerini oluşturur. Foucault on dokuzuncu yüzyıl modernitesini, haklarını arama konusunun farkına varan ve milletten, cemaatten koparak özneleşen birçok yeni tür kalabalığı yönetmek üzere yeni yöntemlere duyulan ihtiyacın ortaya çıkması olarak yorumlar.<sup>47</sup> Böylece Foucault'nun, bireylerden oluşan bu kalabalıkları denetlemek ve onları işe yarar hale getirmek, iktidarı ise sürdürmek ve ayakta tutmak olarak açıkladığı on dokuzuncu modernitesinin yönetim teknikleri, Osmanlı aydını ve devlet adamlarının özelinde “devleti içinde bulunduğu durumdan kurtarmak” adına çözüm aranmasıyla 1839 tarihinde Tanzimatın ilanı ile resmileşmiştir. On dokuzuncu yüzyılın İstanbul’unda, Osmanlı Devleti ardı sıra yukarıda sayılan insan odaklı tüm maddeleri hayata geçirmeye başlamıştır. On sekizinci yüzyıl başından beri süregelen değişimler, on dokuzuncu yüzyılın toplumsal ve siyasi koşulları, görme eyleminin hem duyuşsal bir kavram olarak optik anlamda hem de zihniyet meselesi olarak bakış açısı şeklindeki anlamı ile on dokuzuncu yüzyılda farklı bir güzergâh belirlemiştir.

Ferman, Saray ve Babiâli'nin hem devletin hem de toplumun ahlaki ve hukuki yenilenmesini sağlama niyetinde uyum içinde olduğu bir zamanda; adaletin ve hukukun üstünlüğünün uygulanmasıyla topluluğun yeniden müreffeh ve devletin güçlü olacağına dair oldukça idealize, romantik bir inançla ilan edilmişti.<sup>48</sup> Halil İncalcık'ın bu konudaki görüşleri ise geleneksel devlet felsefesinin Tanzimat Fermanı'nda gerçek anlamda belirgin olduğu ve yasamanın temel ilkesinin de insan haklarına dair vurgu değil İmparatorluğu yeniden canlandırmanın gerekliliğine olan istek ve ihtiyaç olduğudur.<sup>49</sup> Aynı zamanda yeni okulların kurulması, 1859'da Mülkiye ve sonrasında Darülfünun kurulması için temeller atılması ile medreseler etrafında şekillenen geleneksel İslami eğitim sisteminin hakîmiyetinin dengelenmesi için

---

<sup>47</sup> Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul, 1992, s. 88.

<sup>48</sup> Abu-Mannah, “The Islamic Roots of the Gülhane Rescript”, **Die Welt des Islams**, New Series, Cilt: 34, Sayı: 2, Kasım / 1994, s. 203.

<sup>49</sup> Halil İncalcık, “Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayûnu”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İncalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, (“Sened-i İttifak”), s. 89.

çalışıldı.<sup>50</sup> Osmanlı kavramsal repertuarına dâhil olan “medeniyet” kelimesi de bu dönemde, 1834’te Mustafa Reşid Paşa tarafından ilk kez “sivilizasyon” olarak kaleme alındı ve Avrupa’nın teknik ve kentsel üstünlüğüne dair çözümlemelerde kullanılmıştır.<sup>51</sup> Fakat bu üstünlüğün içerisine kültür dâhil edilmemekteydi. Şinasi’nin “*Asya’nın akl-ı pirânesi ile Avrupa’nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek*”<sup>52</sup> yöntemi temel duruş olarak kaldı.

Askeri reformlar, Abdülmecid’in modernizasyon programının bir diğer temel taşıydı ve kendisinin modernleşme politikaları, yönetimin, toplumun ve askeri işlerin hemen her yönüne dokunuyordu. Bu reformlar öncelikle imparatorluğun toprak bütünlüğünü korumayı, iç istikrarı sürdürmeyi ve Avrupa baskılarına yanıt vermeyi amaçlıyordu. Ancak reformların çoğu ilerici olsa da imparatorluk içindeki muhafazakâr unsurlardan, özellikle de dini kurumlardan direnişle karşılaştılar.<sup>53</sup>

Modern iktidarın temel mekanizması olan, insanı ve mekânı tertipleme, düzenleme ve tanzim etme işlevleri merkezileşme çatısı altında ortaya çıktı. Cengiz Kırılı, bu dönemde Osmanlı’da merkezileşme, bürokratların ortaya çıkması ve kamunun keşfedilmesine örnek olarak, özneyi merkeze alarak 1831’de ilk nüfus sayımı yapılması, posta teşkilatının kurulması, devamında kamu içinde ve kentlerde düzeni ve asayişini sağlamak adına 1844’te zaptiye birliklerinin kurulmasını örnek gösterir.<sup>54</sup> Ancak öznenin keşfedilmesinin bir diğer boyutu, onu modernleştirme gereği ve sorumluluğunun da ortaya çıkmasıdır. II. Mahmud ile birlikte sultan portrelerinde ilk kez görmeye başladığımız sultanın bakışlarının boşluğa değil de resme bakan kişiye yönelmesi onu dünyevileştirirken, hitap ettiği kitlenin de artık farkında olduğunu sembolize ediyordu. Modernleştirilmesi gereken bir kamunun varlığı resim ve heykeli toplumu modernleştirmek için bir araç olarak kamusal alanda kullanabilme olanağını doğurdu.

<sup>50</sup> Sina Akşin Somel, **Osmanlı’da Eğitimin Modernleşmesi 1839-1908: İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin**, çev. Osman Yener, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 215-219.

<sup>51</sup> Tuncer Baykara, **Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve 19. Yüzyıla Dair Araştırmalar**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992, s. 16.

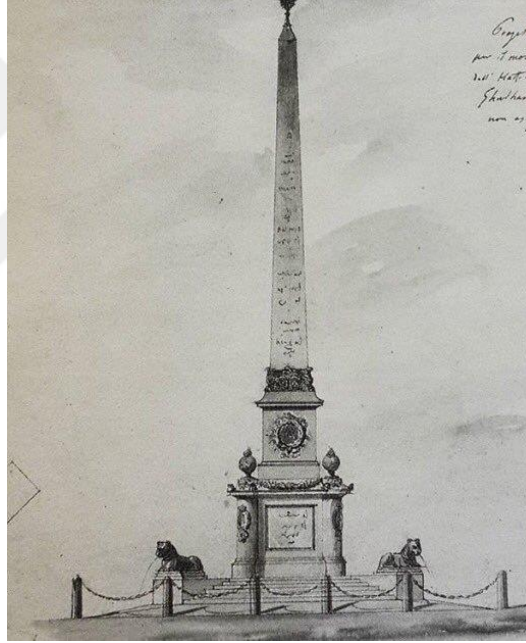
<sup>52</sup> Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 7. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, (**Babalar ve Oğullar**), s. 17.

<sup>53</sup> Meltem Toksöz, “Reform ve Yönetim: Devletten Topluma, Merkezden Bölgeye Osmanlı Modernleşmesi, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalıcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 211

<sup>54</sup> Cengiz Kırılı, **Sultan ve Kamuoyu: Osmanlı Modernleşme Sürecinde “Havadis Journalleri” (1840-1844)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, (**Havadis Journalleri**), s. 25.

Modernleştirici unsurların halka gösterilebileceği ilk yer ise kentti. Tanzimat döneminin Osmanlı reformcuları İstanbul'un üç ana sorunu olarak düzensiz sokak dokusunu, bölünmüşlüğü ve köhneliği vurgulamaktaydı.<sup>55</sup> İmparatorluğu kurtarmak, İstanbul'un "kurtulması" yani modern bir görünüme kavuşması anlamına da geliyordu. Böylece modernleşme paradigmalarından bir tanesi, kentin organize edilmesi yani tertip, düzen, intizam gibi modern tasnif biçimleri kısıtlı bir alanda da olsa uygulamaya koyuldu. Bunlar içerisinde aldığı tepkiler sebebiyle bir proje olarak kalacak ancak amaçlandığı şekliyle halka Tanzimat'ın kerametlerini unutturmamak olan bir anıt heykel projesi (**Şekil 6**) yer almaktaydı ve Tanzimat'ın birinci yıl dönümü için açılışı planlanmıştı ancak gerçekleştirilemedi.

**Şekil 6:** Gaspare Fossati, Hatt-ı Şerif Anıtı (Proje çizimi), 1840



Kaynak: Klaus Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt (1840-1916)", **Muqarnas**, Cilt: 14, Yale University Press, 1997, s. 103.

Resim ve heykelin Osmanlı modernleşmesinde araç olarak kullanılmasının üç temel alanı bulunmaktaydı. Bunlardan ilki ordu mensupları, bürokratlar gibi doğrudan üst düzey devlet yetkililerini dönüştürmedir. İkincisi, modern Osmanlı kimliğini çağdaş Avrupalı devletlere tanıtmak amacıyla resim ve heykeli diplomatik bir söylem aracı yaparak imaj çalışmalarına katmaktır. Üçüncüsü ve daha zorlusu ise kentleşme

<sup>55</sup> Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, çev. Selim Deringil, 4. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, (**Değişen İstanbul**), s. 213.

pratikleri ve toplumsal hafıza çalışmaları için kamusal alanda anıtlar ve heykeller yoluyla toplumsal dönüşüm sağlamaktır. Üçüncüsüne yönelik ilk örneklerden biri, sadece proje olarak kalmış ve Tanzimat'ın birinci yıl dönümü sebebiyle düşünülmüş bir anıttı.

1840 yılında Beyazıt Camii etrafına bir anıt dikilmesi konusu gündeme geldi. Adalet simgesi olarak düşünülen anıt için heykeltıraş Gaspare Fossati bir proje tasarladı. Tanzimat Anıtı (**Şekil 6**) için Takvim-i Vakayi'nin 14 Şevval 1256 tarihli 209. sayısında çıkan haberde anıtın Osmanlı geleneğinde yer alan nişan taşlarına benzerliği belirtiliyordu.<sup>56</sup> Saray tarihçisi Ahmed Lütfi, Tanzimat Anıtı üzerinden nişan taşlarını ve zafer takılarını örnek göstererek şanın ve şerefin devamı etmesi ve hatırlanması için anıtların gerekli olduğunu, Osmanlı geleneğinde de bu tarz sembollerin bulunduğunu belirtiyordu. Ancak halkın asılsız kanaatlerine göre anıtların Batı icadı olarak görülmesini ise boş konuşma olarak ifade ediyordu.<sup>57</sup> Anıt herhangi bir figür taşımamakta ve yüzeyinde Tanzimat Fermanının satırları bulunmaktaydı ancak buna rağmen anıt kavramının Osmanlı geleneğinde yer almadığına vurgu yapılarak tepki gördü ve projeden vazgeçildi.

Tanzimat'ı anmak için iki proje bulunuyordu. Bir tanesi adalet taşı olarak sarayın bahçesine yerleştirilecekti ancak bu anıtın halka açık olması mümkün olmadığı için, bir tane de kamusal alana, halkın her gün görebileceği şekilde adalet sembolü olarak anıt dikilmesi kararlaştırılmıştı. Taştan yapılması planlanan anıtta Tanzimat Fermanı'nın metni anıtın üzerine yerleştirilecek, iki yanında iki aslan uzanacak ve tepesinde bir yıldız ve bir ay ile taçlandırılacaktı. Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan habere göre, halkın padişahın yaptıklarını hatırlaması, kahramanlıkları unutmaması ve fermanın yıl dönümünü bayram havasında kutlaması amacıyla anıtın dikilmesi tasarlanmıştı.<sup>58</sup>

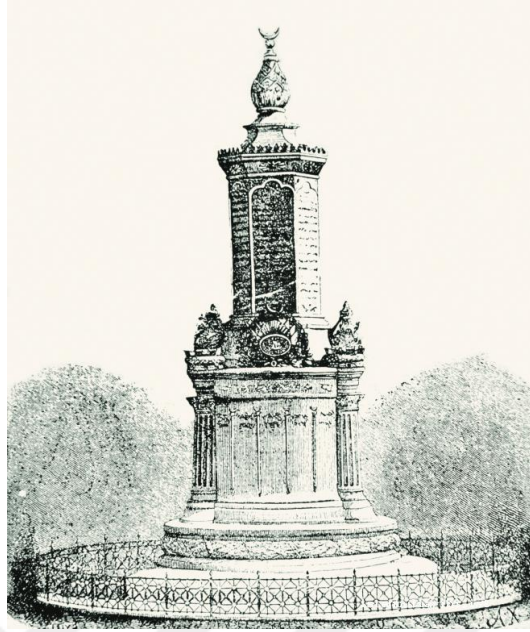
<sup>56</sup> Günkut Akın, "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993, s. 125.

<sup>57</sup> Ahmed Lütfi, **Tarih**, Cilt: 6, İstanbul, s. 126-127, 1290-1328/1873-1910'den aktaran Klaus Kreiser, "Public Monuments", s. 103.

<sup>58</sup> 21 Ş. 1256 / 18 Ekim 1940 tarihli Ceride-i Havadis Gazetesi'nden aktaran Ahmet Oğuz, **Ceride-i Havadis Gazetesinde Çıkan Haber Yazılar ve Değerlendirilmesi 1840-1844**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1994, s. 72.



Şekil 7: Artin Bilezikçi, Tanzimat Abidesi, 1855.



Kaynak: L'illustration Journal Universel, Cilt 26, Sayı: 154, 07/07/1855, Paris, s. 176, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1215704j/f188.item>; (Erişim Tarihi: 25.09.2024)

İkinci bir Tanzimat anıtı 1855 Paris Fuarı Sergisi için Artin Bilezikçi tarafından hazırlandı (Şekil 7) ancak taslak olarak kaldı ve hayata geçirilemedi. L'illustration anıt hakkında şunları yazıyordu:

*“Fransa, İngiltere ve Türkiye ittifakı (Kırım Savaşı sırasında) bu harekete (Tanzimat'ın) yeni bir güç kazandıran Bay Bilezikçi, bu üç gücün birleşmesinden kaynaklanan mutlu etkinin ortaya çıkmasına izin vererek kutsanmasının gerekli olduğuna inanıyordu. Anıtında onları birbirinden ayıran amblemler ve buraya kazanılan savaşların, alınan veya savunulan şehirlerin adları yazılarak, Türkiye'nin bağımsızlığını sağlamak için verilen mücadelede şehit düşen yiğitlerin adları yazılmaktadır.”<sup>59</sup>*

Fossati'nin projesi gibi Bilezikçi'nin anıtı da kamusal alanda toplumsal modernleştirme için araç görevi görmesi amacıyla düşünülmüş ancak anıt kavramının halk tarafından hoş karşılanmaması sebebiyle hayata geçirilememiştir.

<sup>59</sup> L'illustration Journal Universel, Cilt 26, Sayı: 154, 07/07/1855, Paris, s. 176, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1215704j/f188.item> (Erişim Tarihi: 25.08.2024)

### 1.1.3. Osmanlı Kültürel İmaj Çalışmalarında Resim ve Heykel

Modern bir Osmanlı kimliği yaratma özellikle bürokratlar vasıtasıyla gerçekleşirken 1860'a gelindiğinde II. Mahmud'un açtığı kurumların sonucu görülmeye başlanmış, İstanbul'da imparatorluğun yapısında reform yapmanın önemini bilen ve Avrupa toplumunun en azından bazı biçimleri ödünç alınmadıkça bunun yapılamayacağına inanan memur, subay ve öğretmen grupları ortaya çıkmıştı. Bu dönemin ressamı içinde özellikle iki isim, Şeker Ahmed Paşa (1841 – 1907) ve Osman Hamdi Bey (1842 –1910) meydana getirdikleri eserler ile, Osmanlı modernleşmesinin kültürel imaj çalışmalarının yöneldiği alanların temsilcileri oldular. Bunlardan Şeker Ahmed Paşa Tanzimat'ın zihniyet yapısını temsil ederek, modern bürokrat Osmanlı sanatçısı kimliği ile devlet ricalinin modernleşmesi ve sanatın mümkün olabildiğince kamuya açılabilmesi için çağdaşları arasında en yoğun girişimleri göstermiştir. Osman Hamdi Bey ise bir sanatçı kimliğinden çok bir kültür ve devlet adamı olarak anılabilir. Sanatı doğrudan Osmanlı kimliğini diplomatik çevrelerde göstermek, tanıtmak ve Şarkiyatçı klişelere cevap vermek için bir araç olarak kullanmıştır.

Şeker Ahmed Paşa'nın temsil ettiği ve çalışmalarında somutlaşan; kamu yararı için yaptığı sergilerle de toplumu dönüştürme kaygısı güttüğü girişimleri 1860'larda Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal'in içinde bulunduğu modernleşmeciler ile paralel ilerler. Avrupa edebiyatını tanıdıkları, onun fikirlerinden haberdar oldukları ve onun gücüne ve ilerlemesine hayran oldukları halde, hâlâ tam anlamıyla Batılılaşmacı olmayan bu edebiyat ve fikir adamları Osmanlı İmparatorluğu'nun modern dünyaya girmesini istiyorlardı ama aynı zamanda Osmanlı'nın İslami referanslarının da farkındaydılar. Bu dönemin aydınlar ve bürokratlar öncülüğünde belirlenen modernleşme güzergahı İslam'ın sosyal ahlakından vazgeçmeden Batılı kurumların benimsenmesini içermektedir. Böylece modernleşme süreci bu dönemde kaybedilen geleneksel bağların, İslam ahlakının ve çalışkanlığının yeniden canlandırılması gibi bir söylemle yeni bir düzenin keşfini değil; kaybedilen eski düzenin güzelliklerini yeniden canlandırma teması üzerinden ilerlemekteydi. Bu gelenekten gelen, Osmanlı'nın modernleşmeci ressam bürokrati olarak kendini tanımlayan, bunu kimliğinin ifadesi olarak gören, II. Mahmud'un kurduğu modern okullarda eğitim

olarak Tanzimat döneminin modernleşmeci paşaları arasında yer alan Şeker Ahmed Paşa Osmanlı resim tarihi içerisinde kendi portresini yapan ilk ressamdır.

Parla'nın mutlak metin olarak kavramsallaştırdığı epistemoloji ve dünya görüşü Osmanlı'da 19. Yüzyılın sonlarına kadar İslam felsefesi ve kültürü olarak kalacaktı.<sup>60</sup> Aynı “mutlak metin” kendisini temellerinden sarsmaya yeltenmeyen yeniliklere dair geçirgen sınırlar sunan ve eş zamanlı olarak modernliğini İslami kültürel kodlar üzerinde şekillendirebilmesiyle ikilemler arasında savrulmayan, mülemma zihniyet yapısını somutlaştıran tuval resimlerinde de kendini göstermekteydi. İdeal bir Osmanlı modernleşmecisi, aydın bir bürokrat, asker ve sanatçı olan Şeker Ahmed Paşa'nın (1841-1907) portresi (**Şekil 8**) bu bağlamda önemlidir ve Osmanlı resim sanatında bir ressamın kendi portresini yapmasının ilk örneğidir.

**Şekil 8:** Şeker Ahmed Paşa, Otoportre, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



**Kaynak:** Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar (haz.), **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, TBMM Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 58.

<sup>60</sup> Parla, **Babalar ve Oğullar**, s. 51 (eserin çok çeşitli yerlerinde Mutlak Metin kavramı üzerinden şekillenen Tanzimat zihniyet yapısından edebi eserler üzerinden bahsedilir.)

Bu portreyi Osmanlı modernleşmesinin ve bürokrat sınıfının duruşunun bir simgesi haline getiren ayrıntılar çok çeşitlidir. Öncelikle Şeker Ahmed Paşa'nın devlet içindeki konumunu belirleyen eğitim hayatına bakarsak 1855/56'da Tıbbiye'de eğitim gördüğü ancak buradan kısa sürede ayrılıp 1856/57 yıllarında Harbiye'ye başladığını belirtmek gerekmektedir. Harbiye'de o dönem, sonradan Asker Ressamlar olarak anılacak bir kuşağa resim dersleri verilmekteydi. Asker ressamı içerisinde Türk resim tarihinde Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Süleyman Seyyid (Miralay Seyit Bey 1842-1913) ile birlikte Şeker Ahmed Paşa, Dıranas'ın ifadesiyle “*sağlam bir devir yaratan sanatçılar*” olarak tanındılar.<sup>61</sup> Kendisi de bu kuşağın ilk mezunlarından olan Şeker Ahmed Paşa sadece teknik anlamda resim yapan bir asker ve bürokrattan daha fazlasıdır. Keza kendisi sanat hayatı açısından oldukça başarılı olduğu gibi, sanatı topluma ve bürokrat sınıfına tanıtmak amacıyla İstanbul'da ilk sergiyi düzenleyen kişidir. 1860'da Harbiye'den mezun olduktan sonra, sonrasında Abdülaziz tarafından sanat eğitimi amaçlı Paris'e gönderilmiştir. Osmanlı kimliğini sergilemek açısından oldukça önemli olan 1867 tarihli Paris Evrensel Sergisinde günümüzün Milli Saraylar Koleksiyonunu oluşturan tabloların alınması için Abdülaziz'e tavsiyelerde bulunmuş ve Paris'teki birçok sergide eserleri yer aldıktan sonra yurda dönerek yüzbaşı rütbesiyle birlikte Tıbbiye olmak üzere çeşitli okullarda resim öğretmenliği görevinde bulunmuştur. Bu süreçte 1873 tarihinde Abdülaziz'in yaveri olur. Aynı yıl Abdülaziz heykelini yaptıracak ilk Osmanlı sultanı olarak tarihe geçecektir. Şeker Ahmed Paşa, yaver ressam olarak Abdülaziz'den sonra V. Murad ve II. Abdülhamid dönemlerinde de Osmanlı sarayında görev yapmıştır.<sup>62</sup> Kendisinin devlet içerisindeki bu konumu ve bununla paralel yürüttüğü başarılı bir sanat yaşamı olmuştur. 1873 yılı yaverliğe getirilmesi dışında Osmanlı resim sanatı ve bunun kamuya açılması açısından da oldukça önemlidir. Şeker Ahmed Paşa 1873 ve 1875 yılları arasında düzenlediği İstanbul Sergileri aracılığı ile başkentte sergi kültürünün oluşmasına öncülük etmiştir. Süleyman Seyyid ile birlikte Sultan Abdülaziz tarafından Paris'e eğitim için gönderilen ve döndükten sonra hocalık yapan Şeker Ahmed Paşa Sanayi Mektebi'nde halka açık ilk resim sergisini düzenlemiştir.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Ahmet Muhip Dıranas, “Şeker Ahmed Paşa”, **Güzel Sanatlar**, Sayı: 4, 1942, ss. 84-86.

<sup>62</sup> Gülsen Sevinç Kaya, “Başyâver Şeker Ahmed Paşa ve Saray'ın Yabancı Konukları”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, s. 71.

<sup>63</sup> Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, “Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa”, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, haz. Yaprak Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007, ss. 23 – 26.

1873 yılına ait Londra merkezli Art Journal dünya başkentlerinden derlediği sanat haberlerini verirken serginin Hristiyan nüfusun çoğunun yaşadığı Pera’da değil de Müslümanların oluşturduğu bölge olan Sur içi İstanbul’da açılmasını şaşkınlıkla karşılandığı yazıyordu.<sup>64</sup> Haberin devamında devletin de desteklediği bu sergi etkinliklerinin, resim ve heykelde insan figüründen haz etmeyen dini görüşlerin Türkler açısından değişmekte olduğu olarak yorumlanmaktaydı. Ancak Tanzimat dönemi sanatçıları, yağlı boya ile tuval resmi yaparken ya da bu resimlerde figürü de kullanırken Osmanlı’nın kültürel yapısına ve geleneklerine karşı bir oluşum içinde bulunduklarını düşünmezler. Devletin desteğini alan Tanzimat sanatçıları, İstanbul’daki resim sergilerinde de herhangi bir muhafazakâr protesto ile karşılaşmazlar. Bunda resimlerin içeriğinin dini hassasiyetlere karşı uyumlu ve ılımlı olması büyük etkidir. Tanzimat dönemi sanatı, on dokuzuncu yüzyıl İstanbul’unda kendi akışında, sıradan ayrıntılarında ve en önemlisi Osmanlı kimliği ve bu kimliğin en büyük bileşeni olan İslami düşünceyle uyumlu biçimde ilerler.

İstanbul’un on dokuzuncu yüzyıl sergileri davetliler arasında özellikle yer alan Fransa ve Britanya başta olmak üzere elçilik mensuplarının katılımına önem verilmesi sebebi ile Sadık Rifat Paşa’nın vurguladığı diplomatik ilişkiler açısından da önemliydi. Sultanahmet’teki Mekteb-i Sanayi’de ya da Darülfünun’da düzenlenen bu sergiler, 1880’lere kadar basın ve devletin desteği ile devam etti ancak bu tarihten sonra devlet desteğinde azalma meydana geldi. Devlet destekli eğitimin parçası olarak görülmelerine rağmen, devletin İstanbul’daki geleneksel konumu olan Topkapı Sarayı çevresinde gerçekleşen sergiler, 1880 itibarıyla Pera bölgesine kaydı. Bu bölge İstanbul’a yerleşmiş Avrupalıların da mekânı olduğu gibi yabancı diplomatik kurumlar da burada yer almaktaydı.<sup>65</sup>

Şeker Ahmed Paşa’nın Otoportresi (**Şekil 8**) 1828-29 yıllarında II. Mahmud tarafından başlatılan kıyafet reformu sonucu modernliğin sembolü olan kırmızı fesi, resmi kıyafet istanbulini, elinde paleti ve paletin üzerindeki renkler içerisinde fırçasının ucuna almaya uygun gördüğü, modernliğin göstergesi fes kırmızısını

<sup>64</sup> Anonim, “Art in Continental States”, **Art Journal**, Virtue & Co., Cilt: 35, Londra, 1873, s. 212. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.ar00144479&view=1up&seq=216&size=125&q1=pera> (Erişim Tarihi: 19.12.2023)

<sup>65</sup> Çelik, **Değişen İstanbul**, s. 90.

vurgulayışıyla modernliği özümsemiş bir aydın olarak kendini resmetmiştir.<sup>66</sup> Bu resim, Tanzimat döneminin ideal aydını olarak ölçülü, eğitilmiş Osmanlı sanatçısını görsel tanıklığını yapmaktadır. Şeker Ahmed Paşa, geleneğe Osmanlı zihniyet dünyasının modernliği biçimde, oryantalist ön yargılardan ve didaktik söylem oluşturma kaygılarından bağımsız biçimde temsil etmektedir.

Belting, kültürlerin resimlerle ne yaptıklarının ve dünyayı resimlere nasıl yansıttıklarının, bizleri onların düşünme biçiminin merkezine götürdüğünü belirtir.<sup>67</sup> Minyatürlerde her ne kadar bir çaba olsa da perspektif, yani temsil ettiği görme ve düşünce biçimlerinden Aydınlanmacı pozitivizm doğrudan aktarılmıyordu. Ancak on dokuzuncu yüzyılın Osmanlı resimlerinde perspektif mistisizm ile birlikte varlığını göstermekteydi. Görme eylemini yöneten ve belirleyen, insanın bakışını merkeze bir ölçüt olarak alan ifade tekniği olarak perspektif, yalnız sanatı değiştirmekle kalmayıp bir kültürü tepeden tırnağa dönüşüme uğratmıştır. Perspektifin farkı bakışın kendisini resme koymasında yatar ve batı merkezli bir görme biçimi olarak Doğu'nun keşfedilmesiyle bu sömürgeci yönetimlerin ifade aracı, kültür üretimine girmiştir.<sup>68</sup> Dolayısıyla, batı-dışı modernliklerde perspektif kullanımının tercih ediliyor olması kültürel bir emperyalizmin de varlığının kanıtıdır.

Eserlerinde mistik tasavvufi dünya görüşünü aktarımıyla Osmanlı kimliğini; gölge ve ışık kullanımı, perspektif gibi tekniklerle yenilikçiliği ve moderni, ancak yine de “görüneni olduğu gibi aktarıp gözleri hapse mahkûm etmeyecek” kadar İslâm anlayışındaki optik kavramını<sup>69</sup> içinde barındıran ve bilinçli biçimde perspektifi bozarak optik yanıltıcılığı ile İslami görsel sanatlar kültürünü devam ettiren Şeker Ahmed Paşa, orman konulu resimlerinde Tanzimat dönemi zihniyetini, mutlak metni ve Tanzimat aydınının görme biçimlerini eserlerinde hissettirir. Şeker Ahmed Paşa'nın çok iyi bilmesine rağmen perspektif odaklı bir kullanımı tercih etmediği daha doğrusu perspektif tekniğini, resim düzleminde oluşturduğu ışık oyunları ve karşıtlıklarla

<sup>66</sup> Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, çev. Zeynep Rona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, (**İstanbul Karşılaşmaları**) s. 221.

<sup>67</sup> Hans Belting, **Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, (**Floransa ve Bağdat**), s. 21.

<sup>68</sup> Belting, **Floransa ve Bağdat**, s. 23.

<sup>69</sup> İbnül Heysem Optik kitabında perspektif üzerine düşüncelerini, gözün yanıltıcılığından yola çıkarak şu şekilde ifade eder: “Gördüklerimizin görünür dünyayı tasvir eden resimlere hapsedilmemesi”, **Floransa ve Bağdat**, s. 25.

bilinçli biçimde değiştirmesi onu Doğu ile Batının kesişme noktasına yerleştirmektedir.

Şeker Ahmed Paşa, üst düzey bir devlet görevlisi ve aynı zamanda ressam olarak, resim sanatı ve sergilerin İstanbul'da yayılması için çabalar sarf etmiş ve saray bürokratlığı görevi ile uyum içinde sürdürdüğü sanat hayatında saray tarafından desteklenmiştir. Şeker Ahmed Paşa'nın açtığı sergiler için gazetelere ilanlar vererek sanatçıları sergide yer almaya davet etmekteydi. Bu gazetede ayrıca "Avrupa'daki benzerleri gibi olacak" ifadesi önemlidir.<sup>70</sup> 1870'lere kadar Osmanlı kimliği Batı ile karşılaştırma içerisinde olsa da bu sadece teknik meselelere odaklanıyor ve konu kültür ile medeniyet mevzusuna gelince Doğu ile Batı arasında geleneklerden vazgeçmeden bir uyum aranıyordu. Ancak 1870'ler sonrası bu söylem, kültürel açıdan Avrupaî olanın daha makbul olduğunu düşünme eğilimi içerisine girmiştir.

Şeker Ahmed Paşa'nın Kataloglu Natürmort eserinde (**Şekil 9**) 1869 ve 1870 yıllarında Paris'te açılan resim salonlarında teşhir ettiği eserlere gönderme olarak iki katalog görünür. Bu eserde dikkat çeken bir diğer nokta Şeker Ahmed Paşa'nın, eserin sağ alt köşesine attığı imzaya ek olarak, sol alt köşeye de Latin harfleri ile bir imza daha atmış olmasıdır. Kırmızı renk kullanılarak yaptığı imzalar, Tanzimat aydınının dünya görüşündeki geleneksellik ve modernlik kavramlarının bir arada bulunuşunun ve birinin diğerinden üstün görülmediği zihniyet yapısının görünümleridir. Eser, sadece sanatsal kaygıların güdüldüğü bir natürmort olarak değil, Osmanlı ressamının kendi kimliğini ve dünya görüşünü de ifade ettiği bir kompozisyonudur. Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi başta olmak üzere, natürmortlarda ve manzara resimlerinde de karşımıza çıkan bir öz benlik temsidir. Bu öz benlik modern Avrupa kültürüne yakın fakat yüzeysel bir taklitçilikten uzak; kültürel geleneğin ve İslami referansların bulunduğu ancak katı sınırlandırmaların yer almadığı kültürler üstü bir Osmanlı kimliğidir.<sup>71</sup> Resim ve heykel yoluyla da Tanzimat ideolojisi ve belirtilen Osmanlı aydını kimliği çerçevesinde bir toplum oluşturma politikaları güdülmüştür. Bu dönemde dünya evrensel fuarlarının da başladığı dikkate alınırsa, modern Osmanlı kimliğini, Avrupalı çağdaşlarına tanıtmak ve oryantalist klişelerin dışında gerçek

<sup>70</sup> Anonim, **Basiret**, 8 Zilhicce 1289 / 25 Kanunisani 1288 / 6 Şubat 1873 aktaran Halil Özyiğit, **1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarında Türk Resim Sanatı Eleştirisi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2012, ss. 95-102.

<sup>71</sup> Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 226.



Osmanlı özelinde Avrupa'nın bilmediği Şark'ı onlara göstermek görsel iletişim dilinin söylemini belirlemiştir. Bu şekilde bir iletişim türü belirlemede dönemin Avrupa-merkezli “ben ve ötekiler” anlayışı oldukça etkilidir. 1850 yılı kimlik tasarlama ve sergileme döneminin yani Dünya Fuarlarının uluslararası biçimde Londra’da başladığı yıldır.

**Şekil 9:** Şeker Ahmed Paşa, Kataloglu Natürmort, 1905.



Kaynak: Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, çev. Zeynep Rona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 224.

Kültürel imaj çalışmaları evrensel dünya fuarlarında Avrupamerkezci bir anlayışla kültürlerin ve özellikle mimari kültürlerinin hiyerarşik bir düzende tasarlanarak sergilenmesini içermektedir. İslam ülkeleri bu sergilere 1867 Paris Evrensel sergisi ile katılım göstermeye başlamıştır.<sup>72</sup> Bunun sebepleri arasında 1850 yılında başlayan sergilerde kurgulanan Osmanlı ve Doğulu kimliğine karşı bir duruş sergilemek ve kendi kimliğini doğru biçimde ifade etmek yer alır. Örneğin De Vére,

<sup>72</sup> Zeynep Çelik, **Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, çev. Nurettin Elhüseyni, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2004, (**Şark'ın Sergilenişi**) s. 12.



II. Mahmud'un modernleşme politikaları hakkında 1850 yılında şu gözlemlerde bulunmaktaydı:

*“Mahmud kendisi için tek güvenli dayanağı kullanıp imparatorluğunu Doğu'nun kudretiyle canlandırmaktansa ona Batı'nın hayatîyetini aşılamağa çalıştı; daha da akıl almaz bir yanlışlıkla, bu hayatîyeti Batı'nın dışsal özelliklerini taklit etmekle İstanbul'a getirebileceğini zannetti. Bu tür taklitçilik, bütün taklitçilikler gibi, başarısızlığa uğramaya mahkûmdur.”*<sup>73</sup>

De Vére, Osmanlı'nın, geleneksel kimlikten uzaklaşması ve böylece Doğu'yu Batı'dan ayırt eden Şarklı otantikliğini kaybediyor olmasının bir tür kopyacılık olduğunu belirtiyordu. Ona göre bir Doğu toplumu, geçmişi yeniden canlandırarak geleneksel dünya görüşünden sapmadan farklılığını korumalı ve böylece şekilci bir batılılıktan uzak durarak sınırlarını aşmamalıdır. Oldukça Şarkiyatçı olan bu görüşe göre modernleşme doğduğu topraklar olan Batı'nın tekelinde bir kavramdır ve onun dışındakilerin modernleşmesi, bir modernleşme değil bir taklitçilik sürecidir.

Batı'nın Şark anlayışlarına cevap verme ve modern bir Osmanlı kimliğini yaratarak ne oldukları ve ne olmak istediklerine dair tasavvurlarını gerek eyleme geçme gerek tarihselliği ve sanatı kullanarak sergileme bu dönem özellikle bürokrat Osmanlı aydınlarının gündemini oluşturmaktaydı. Bundan böyle Batı zihniyeti ile Osmanlı dünya görüşü arasındaki ilişkiye bakma, görme ve bu ilişkiyi bir modernleşme süreci kapsamında değerlendirme süreci başlamıştır. Findley, büyük kültürel geleneklere sahip toplumların ve burada Osmanlıların, kültürlerini bir bütün olarak yeterli gördüklerini ancak on sekizinci yüzyılın son çeyreğinden başlamak üzere Osmanlı devlet adamlarının ötekini, yani Batı'yı görme biçiminin değiştiğini ve Osmanlı zihniyetindeki hiyerarşinin değişime uğradığını ileri sürer.<sup>74</sup>

On dokuzuncu yüzyılda kimi Osmanlılar kaybedilen gücün temel sebebi olarak yozlaşmış ve zayıflamış toplumsal ve kültürel dokuyu görmekteydi.<sup>75</sup> Bu anlayışı etkileyen bir etmen de Oryantalist söylemin içinde barındırdığı çalışkan, düzenli ve

<sup>73</sup> Aubrey de Vére, **Picturesque Sketches in Greece and Turkey**, Hart, Londra, 1850, s. 258'den aktaran Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022, s. 112.

<sup>74</sup> Carter W. Findley, **Kalemiyeden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi**, çev. Gül Çağalı Güven, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020, (**Kalemiyeden Mülkiyeye**), s. 41.

<sup>75</sup> Melis Hafez, **Tembelliğin İcadı: Geç Osmanlı'da Verimlilik Kültürü**, çev. Dâra Elhüseyni, Fol Yayınları, Ankara, 2023, s. 38.

akılcı Batılı imajının karşısında durgun, tembel ve duygusal Doğulu kimliğinin öne çıkarılmasıydı. Thierry Hentsch, Doğu ve Şarklı imajının bir kavram olarak Batı'nın tam karşısında yer aldığını, belirli bir sınırının olmadığını çünkü Batı'nın kendisine ait olarak görmediği tüm nitelikleri, duruşları, bakış açılarını doğrudan Şark ve Şarklı kavramının içine yerleştirebileceği biçimde sınırları belirsiz ve muğlak bıraktığını belirtir.<sup>76</sup> Bu tutum Ortadoğu tarih yazımına öylesine hâkim olmuştur ki Osmanlı modernleşmesinin bütüncül, çağdaş ve kendi döneminin ruhuyla iç içe olması göz ardı edilerek, yüzeysel bir batılılaşma kavramı içerisinde taklitçilik, gericilik ve üretkenlikten yoksunluk temaları üzerinden kendi döneminden izole biçimde incelenmiştir. Bu tutumun kökleri Sultan Abdülaziz'in III. Napolyon'u ziyaret ettiği 1867 Paris Evrensel Sergisi üzerine yazılanlarda da açıkça görülmektedir.

*“Bir yanda en üstün modern uygarlığın, ilerlemenin ve kibarlığın temsilcisi olan III. Napolyon, diğer yanda mizacı ve terbiyesi itibarıyla pasaklı, görgüsüz, gerici, batıl itikatlı bir halkın ve de İstibdat, Hırs, Kan diye Üç Güzel Tanrıçayı benimsemiş bir devletin temsilcisi olan Abdülaziz. Burada ışıltılı Paris'te, görkemli Zafer Takının altında Birinci Yüzyıl, On Dokuzuncu Yüzyılı selamlıyor!”<sup>77</sup>*

Aynı ziyaret sebebiyle kaleme alınmış Le Figaro'nun 19 Haziran 1867 tarihli sayısında yer alan bir yazıda ise Abdülaziz'in imparatorluk içindeki Hristiyan tebaaya gösterdiği cömertlikten bahsediliyor ve padişahın eğitilmiş ve adil duruşu vurgulanıyordu.<sup>78</sup> Özetle Doğu'nun neyi simgelediği ve Şarklının tam olarak kim olduğu ve nerde, nasıl, hangi sıfatlarla algılandığı başta Osmanlı yönetici sınıfı, aydınları ve bürokratları olmak üzere bir kendilerini önce tanımlamak sonra da tanıtmak arzusunun ortaya çıkardığı.

Ebüzziya, gerçeği bulma arzusuyla çok çeşitli alanlarda araştırmalar yapan Avrupalıların konu Şark'a gelince ironik biçimde görüşlerinin çoğunun Doğu'ya karşı bir zaafiyet ve abartı içermekte olduğunu belirtir.<sup>79</sup> Şarklıyı tanımlamak ve tanıtmak amacıyla girişimlerde bulunan Osmanlı için estetik meselesi de bütüncül bir

<sup>76</sup> Thierry Hentsch, **Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı**, çev. Aysel Bora, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 15.

<sup>77</sup> Mark Twain, **The Innocent Abroad**, New York, 1984, s. 101'den aktaran Çelik, **Şark'ın Sergilenişi**, s. 37.

<sup>78</sup> Le Figaro, 19 Haziran 1867, s. 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k270781c/f1.item.zoom> (Erişim Tarihi: 09.11.2023)

<sup>79</sup> Ebüzziya, “Avrupa Şark'ı Bilmez”, **Mecmua-i Ebüzziya** 5, Sayı: 49, 30 Kasım 1886, ss. 1551-1553'den aktaran Çelik, **Avrupa Şark'ı Bilmez**, s. 63.

modernleşmenin önemli bir konusuydu. Estetik başta en temel kamusal alan olan kenti kapsamaktaydı. Kentin ve kamusal alanın düzenlenmesinin estetik boyutu ise Avrupa’da çokça karşılaştıkları heykeller ve anıtlar yoluyla sağlanmaktaydı. 1855’te İntizam-ı Şehir Komisyonu kuruldu. Hatta bununla ilgili olarak 1857’de “*İstanbul’un doğal güzelliğine yapay güzelleştirme de eklenince Avrupa’nın en özel kenti olacağı*”<sup>80</sup> Beyoğlu ve Galata’da belediye kurulması amacıyla hazırlanan protokolde belirtiliyor ve 1865 tarihli kentin yeniden inşasıyla görevlendirilen komisyonun açıklamasındaki gibi “*denize yansıyan güzelliğinden başka eşi benzeri olmayan İstanbul’un*” labirentvari çarpık kentleşme içerisinde kalmayı hak etmediğinden dem vuruluyordu.<sup>81</sup>

Beyoğlu ve Galata’nın modern yüzü Abdülmecid, yüzyılın ortasında geleneksel Osmanlı’nın sarayını ardında bırakıp Boğaz kıyısındaki modern saraya taşınarak iktidar ve kent arasındaki ilişkiyi yeniden belirledi. Böylece Galata, Üsküdar ve İstanbul olarak üçe bölünmüş ve çoğunlukla Müslüman nüfusu barındıran İstanbul bölgesi sarayın bulunduğu Beşiktaş’tan yukarı doğru yani Beyoğlu’na doğru genişlemeye başlamıştı.<sup>82</sup> 1870’lerden sonra ise Pera’da Müslüman nüfus giderek daha çok kendini göstermeye başladı. Bu dönemdeki kentleşme politikalarında, Batı dışı toplumların sömürgeci işgali altındaki kentlerinde izlediğimiz parçalı bir doku gelişmiştir. Her ne kadar İstanbul bir sömürge kenti olmasa da kentleşme uygulamaları bağlamında batı-dışı modernliklerde gördüğümüz Avrupa’daki örnekleri uygulama ve uyarlama süreci kent dokusuna geleneksel nizamın dışında bir çehre getiriyordu. 1838’de İstanbul, coğrafi olarak birbirinden organik biçimde denizle ayrılan İstanbul, Galata ve Üsküdar olarak üç ana bölgeden oluşmaktaydı. Sur içi olarak bilinen, karakteristik ve geleneksel İstanbul dokusunun hâkim olduğu, yönetimin de merkezi olan bölüm, İstanbul olarak adlandırılırken; Haliç’in karşı yakasını ve modernleşmenin toplumsal, kentsel ve sanatsal anlamda en görünür aynı zamanda kozmopolitliğin belirleyici olduğu yeri ise Galata kapsıyordu. Osmanlı modernleşmesinin kent ölçeğindeki uygulamalardan Avrupai yaşamı simgeleyen Galata bölgesi ile geleneksel Müslüman halkın yaşam tarzını simgeleyen Fatih bölgesini Unkapanı Köprüsü ile birbirine bağlayan proje

<sup>80</sup> Çelik, **Değişen İstanbul**, s. 58. 1857’de Takvim-i Vakayi’de Galata, Tophane ve Pera’yı kapsayan bölge için Altıncı Daire-i Belediye’nin kurulduğu ve pilot bölge seçildiği yayımlandı. Bu bölgenin pilot seçilmesinde 1840’lardan sonra Avrupalıların bu bölgeye yerleşmiş olması esas sebebi oluşturmaktaydı.

<sup>81</sup> Osman Nuri Ergin, **Mecelle-i Umur-i Belediye**, s. 999, 1416’dan aktaran Yerasimos, “Kent Reformları”, s. 19.

<sup>82</sup> Tanpınar, **19. Asır**, s. 139.

1837’de hayata geçirildi. Bunu 1844’te Galata Köprüsü’nün yapımı izledi köprü de. Bu aynı şekilde geleneksel olan ile modern olan arasındaki uzlaşının kentsel sembolizmde karşılık bulmasının bir örneğidir. Son olarak 1860’da modern Pera’yı geleneksel İstanbul ile bağlayan kısa bir metro hattının tamamlanması iki farklı dünyanın birbiriyle kaynaştırılmasının iktidar tarafından belirlenen politikalarla sağlandığının göstergesidir. Bu durumda resim ve heykelin modernleştirici bir araç olarak kullanılması, kentleşme uygulamalarıyla birlikte düşünüldüğünde aynı modernlik tahayyülünü gözler önüne serer. Değişim ve dönüşümün iktidar eliyle, geleneksel ile moderni uzlaştırma amacı güdülerek, reformcu biçimde yönetilmesinin bir sonucudur. Osmanlı modernleşmesinin bu özelliği, Cumhuriyet dönemi ile karşılaştırıldığında, Ankara’nın kentleşme uygulamaları ile iş birliği içinde sürdürülen resim, heykel ve anıt politikalarındaki halkçı, devrimci ve köktenci değişimlerden oldukça farklı, ılımlı ve evrimsel kalmaktadır. Batı’nın kent planlama biçimleri üzerinden yaratılmış bir estetik algısı ile oluşan yeni beğeni zevkleri, geleneksel kent dokusunun sokak düzenlerini ya da kendine özgü gelişme biçimlerine olan bakışı değiştirmişti. Ancak yine de kent meydanında bir heykel ve anıtın varlığı düşüncesi oldukça sakil kalmakta ve Osmanlı’nın temkinli modernleşme sürecinde geri planda yer almaktaydı.

Abdülaziz bütüncül bir açıdan Avrupalı olan sanat türleri ile yakından ilgiliydi. Özellikle Batı sanatı ve müziğiyle kişisel olarak ilgileniyordu ve saltanatı sırasında Osmanlı seçkinleri arasında Avrupa tarzı bir kültürel ortam oluştu. Sultan Abdülaziz’in sanat ve kültürü teşvik etmesi, modernleşme çabalarının temel bir yönüdür ve sanatlara olan kişisel ilgisinin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu’nu Avrupa kültürel normlarıyla uyumlu hale getirmek için daha geniş bir stratejiyi de yansıtır. Abdülaziz’in saltanatı, Osmanlı aydınlarının ve seçkinlerinin Avrupa sanatsal ve kültürel hareketlerinden giderek daha fazla etkilendiği bir döneme denk geldi. Özellikle Batı klasik müziği, resim ve mimarisinde bu gelişmeleri desteklemede önemli bir rol oynadı. Heykel ve büstünü yaptıran ilk sultan olarak Abdülaziz Osmanlı Sultanları ile ilişkilendirilen gelenekselci imajla keskin bir tezat oluşturur biçimde opera ve heykel ile ilgiliydi. Sultan, sanat akademilerinin kurulmasını teşvik etti ve ressamı ve heykeltıraşları destekleyerek imparatorlukta gelişen bir sanat sahnesinin gelişmesine yardımcı oldu. Batı stillerine olan ilgisi, Avrupa tekniklerini de içeren Osmanlı resim geleneğini

derinden etkiledi. Özellikle de geleneksel olarak Osmanlı sanat kanonunun bir parçası olmayan portre resmi bu dönemde gelişmeye başladı.

**Şekil 10:** Pierre-Désire Guillemet, Sultan Abdülaziz, 1866



Kaynak: Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 172.

Abdülaziz, modern Osmanlı sultanı kimliğini Avrupalı çevrelere tanıtmak amacıyla resim sanatını kullandı ve portreler sipariş etti. Bu portreler, Sultanı Avrupalı estetiği uygun, modern ve aydınlanmış bir yönetici olarak gösteren bir devlet propagandası olarak görülebilir. Örneğin, Abdülaziz'in Pierre-Désiré Guillemet gibi Avrupalı sanatçılar tarafından çizilen resmi portreleri, modernlik ve ilerici imajını yansıtmaya hizmet etmekteydi. Bu portreler, Avrupa turları sırasında yurtdışındaki diplomatik görevlerde sergilendi ve Sultanın kültürlü ve ilerici bir lider olarak imajını sağlamlaştırdı.<sup>83</sup>

Osmanlı saray ressamaları, büyük ölçüde sembolik ve dekoratif olan geleneksel Osmanlı minyatür stilinden önemli bir sapma olarak, padişahların ve ailelerinin portrelerini üretmeye başladılar. Portreler, padişahın modern imajını iletmek ve imparatorluğun Avrupa güçleri arasındaki yerini vurgulamak için kullanıldı. Ancak

<sup>83</sup> Çelik, **Şark'ın Sergilenişi**, s. 121.

Tanzimat zihniyetinin temel bir ögesi olarak gelenekselden ciddi anlamda kopuş göstermeden modernleşmeye çalışmak Abdülaziz'in sanat hamiliğinde de kendini göstermektedir. Geleneksel motifler, teknikler ve türlerden oluşan dekoratif sanatlar, modern resim ve heykel ile birlikte varlıklarını sürdürmekteydi. Böylece Avrupa kültürel eğilimleriyle daha bağlantılı olan yeni bir Osmanlı aydınları ve sanatçıları sınıfını devlet politikası olarak destekledi.

Sultanın hem gücünü hem de modern bakış açısını simgeleyen Batı tarzı askeri üniformalarla gösteren Abdülaziz'in kendi portresi, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası imajını modernleştirme ve yüceltme yönündeki daha geniş bir çabanın parçası olarak, propaganda ve imaj oluşturma için önemli bir araçtı. Abdülaziz'in portrelerinin temel amaçlarından biri, modernitenin imajını yansıtmaktı. İmparatorluk, saltanatı sırasında önemli reformlar ve modernizasyon çabaları geçirdiğinden, Sultan'ın imajı bu değişiklikleri sembolleştirecek şekilde tasarlandı. Portreleri Osmanlı İmparatorluğu'nu modern ve ilerici bir döneme götürdüğü mesajını görsel olarak iletmenin bir yoluydu. Bu portreler genellikle Avrupalı sanatçılar tarafından yapıldı ve bu yüzden Avrupai stillerinin Osmanlı sarayında nasıl kabul gördüğünün bir kanıtı sayılabilmektedir.

Bir zihniyet ve görme biçimi olarak ise bu portreler, sembolik minyatürler gibi daha geleneksel Osmanlı tasvir sanatından ciddi bir kayma olarak gerçekçi bir üsluptadırlar. Abdülaziz, bu portrelerde genellikle Batı tarzı askeri üniformalar veya resmi kıyafetlerle görünerek, Avrupa askeri ve aristokrat gelenekleriyle olan bağlantısını sergilemiştir. Bu imgeler, onu Avrupa hükümdarlarıyla aynı hizaya getirmeyi ve Avrupa liderleri arasında eşit bir kişi olarak rolünü vurgulamayı amaçlıyordu. Abdülaziz'in portreleri modernitenin yanı sıra güçlü bir güç ve otorite duygusunu iletme için tasarlanmıştı. Abdülaziz sıklıkla madalyalar ve nişanlarla süslenmiş askeri üniformalar giyerken tasvir ediliyordu. Özellikle madalyalar, bazıları yabancı hükümdarlar tarafından verilmiş ve uluslararası toplumdaki konumunu daha da vurgulamış olan modern, yetenekli bir lider olarak imajının önemli bir parçasıydı.

Abdülaziz'in portrelerinin çoğu onu genellikle bir tahtta otururken veya komuta eden bir pozda ayakta dururken etkileyici, görkemli bir duruşla tasvir etmekteydi. Bu hem Osmanlı İmparatorluğu'nda bir hükümdar hem de küresel sahnede bir hükümdar olarak otoritesini vurgulamak için tasarlanmıştı. Taht sembolizmi

meşruiyeti ve yönetme konusundaki ilahi hakkı simgelerken, Abdülaziz'in sağlam, güçlü ve yapılı fiziğinin özellikle belirtilmesi bu anlamı güçlendirmektedir. (Şekil 11)

**Şekil 11:** Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz, 1867



Kaynak: Agata Wojcik, “Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in Sarayında” **Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi**, Sayı: 17, 2009, s. 32-33.

Abdülaziz'in portreleri, antlaşmaların imzalanması veya yabancı güçlerle yapılan müzakerelerin bir parçası olarak diplomatik bağlamlarda da kullanıldı. Bu portreler, otoritesinin ve temsil ettiği modern, reform edilmiş devletin simgesiydi.

Abdülaziz'in portreleri yalnızca yabancı izleyiciler için değildi, aynı zamanda onun yönetimine ilişkin iç algıları şekillendirmede de rol oynadı. Bu görüntüler, imparatorluğun modernleşme çabalarında ulusal kimlik ve gurur duygusunu beslemekteydi. Modern, güçlü, kuvvetli ve hatta çatık kaşları ile ciddi ve akli başında yönetici pozisyonu kıyafetler ve poz verdiği ortam ile desteklenerek halka verilmek istenen ilerleme ve refaha doğru yönelme mesajlarını sağlamaktaydı. Mesaj açıktı: Sultan'ın liderliğindeki modernleşme, Osmanlı devleti için ileriye giden yoldu.

Abdülmecid'in kent ve kamu belleğine modern bir iz bırakmak amacıyla tasarlattığı ancak gerçekleşemeyen anıt heykel projelerinden sonra Abdülaziz 1873 yılında ilk heykel siparişini verdi.

**Şekil 12:** Charles Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, Beylerbeyi Sarayı, 1872-73



Kaynak: Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997, s. 109.

Tarihte iktidar sahipleri, sahip oldukları hükmetme gücünü anıtsal olarak kamusal alanda sergileyerek iç politikada zafer kazanan lider algısının sürmesini sağlamış ve dış politikada da bunu güç gösterisi olarak kullanmışlardır.<sup>84</sup> Ancak Osmanlı döneminde anıt heykeller kamusal alanın parçası değildi ve özel alanlarda kendilerine yer buluyorlardı. Cumhuriyet dönemine kadar bu şekilde sürecekte olan anıt heykellerin serüveni içerisinde Sultan Abdülaziz’in katkıları önemlidir. Kendisi İngiliz heykeltıraş Charles Fuller’e verdiği siparişe yaptırdığı at üstündeki betimlemesiyle heykelini yaptıran ilk Osmanlı sultanı olmuştur. Ancak onu düzenlemek ve modernleştirmek, hatta meydanları heykellerle dolu Avrupa başkentlerine benzer biçimde şekillendirmek istedikleri İstanbul’da, bu ünlü atlı heykel özel alanda, Beylerbeyi Sarayı’nda kalmış ve kamusal alanda var olamamıştır.

Sultan Abdülaziz’in portreleri propaganda amaçlı kullanması hem yurtiçinde hem de yurtdışında otoritesini, modernliğini ve gücünü yansıtmak için stratejik bir çabaydı. Portreleri, imparatorluğun imparatorluk geleneklerini korurken modernleşmeye olan bağlılığını görsel olarak sembolize eden Osmanlı ve Avrupa unsurlarını harmanlıyordu. Bu görüntüler, diplomatik ilişkilerinin önemli bir

<sup>84</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 17.



parçasıydı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'nın büyük güçlerinin yanında durabilen ilerici ve egemen bir devlet olduğu algısını şekillendirmeye yardımcı oluyordu.

Abdülaziz döneminde, II. Mahmud'un kurduğu okullarda yetişen bürokrat ressamı ile yerli sanatçılar sanat yaşamına girmiştir. Bunlar içinde akademik bir eğitim gören ve Şeker Ahmed Paşa gibi figüratifi pek tercih etmeyen Süleyman Seyyid (1842-1913), Osmanlı görsel kültürünün bir geleneği olan doğayı kopyalamaktan kaçınma konusunda daha esnek davranmıştır. 1884'te öğretmenlik yaptığı Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de "Fenn-i Menazir" (Perspektif) isimli bitiremeden vefat ettiği, basılmamış kitabındaki notlardan anlattığı derslerde,<sup>85</sup> perspektifi sadece bir teknik olarak değil, politik duruşunu da göz önüne alırsak, pozitivist ve hümanizmin bir bileşeni olarak, rasyonel dünya görüşü olarak işlemiştir.<sup>86</sup>

Figüratif desenin çok az bulunduğu, genellikle natürmort ya da pastoral konular resimleyen Süleyman Seyyid'in eserleri figürü pek tercih etmemesiyle mutlak metin ile uyumlu, yenilikçiliğe açık olması sebebiyle Tanzimat'ın modernleşen zihinlerinin bir yansımasıdır. Bunu sağlayan, dönemin oryantalist kimlik tanımlamalarının ağına düşmeden, sıradan nesneleri dahi olağan gerçekçiliği ile betimlemesinde yatmaktadır. Eserlerindeki gerçekçilik, geçmiş dönemler göz önüne alındığında pozitivist ve kendi kültürel koşulları içinde avangardlığı temsil ettiği için Osmanlı resim sanatı tarihi içinde kayda değer bir yer edinmesini sağlar.

Süleyman Seyyid'in resimleri ilk bakışta olağan ve alışıldık natürmortlar olsa da natüralist üslupla resim yapmak ve Aydınlanma düşüncesi arasındaki sıkı ilişki düşünüldüğünde, Osmanlı resim geleneğinde alışılmadık bir üslup sürdürdüğü görülür. Süleyman Seyyid'in asker, ressam ve öğretmen olarak muhalif duruşu ve yetiştirdiği öğrenciler içerisinde Tanzimat'ın modernleşmeci paşalarının üst sınıf tabakasından farklı olarak, Meşrutiyet döneminin orta sınıfına mensup modernleşmeci ressamı bulunmaktadır. Shaw, Süleyman Seyyid'in kullandığı meyveler ve çiçeklerin Osmanlı sanat geleneği içinde sıklıkla kullanıla geldiğini ancak yeni ifade

---

<sup>85</sup> Süleyman Seyyid, derslerinde siyasi muhalif görüşlerini de öğrencileriyle paylaşırdı aktaran Yetik, **Ressamlarımız**, Maarifet Basımevi, İstanbul, 1940, s. 65.

<sup>86</sup> Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 64.

tekniklerinden perspektif, ışık gibi pozitivizm ile natüralizmin vurgulandığı dünya görüşünü belirten sembolik değerler olduğunu belirtir.<sup>87</sup>

**Şekil 13:** Süleyman Seyyid, Elmalı Natürmort, 1895.



Kaynak: Nilüfer Öndin, **Süleyman Seyyid**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2023.

İpek Duben'in de Jale Parla gibi mutlak metin olarak ifade ettiği, içinde dini öğretileri, sufizmi, fıkıh kökenli idealizmi ve Aristo mantığının üstünlüğünü barındıran geleneksel zihniyet<sup>88</sup> Süleyman Seyyid'teki pozitivist eğilimlerin tam tersi gibi düşünülse de, Tanzimat aydınının bu karşıtlık içeren kavramları bir arada kullanabilmesi söz konusudur.

Askeri, idari, toplumsal ve kültürel reformlar ile oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve idari tabaka ile modernleşmeci anlayışın padişahтан Tanzimat paşalarına geçmesi ve süreç içerisinde tepeden tabana doğru yayılım göstermesinin başlangıcı sayılabilecek II. Mahmud'un reformları çok yönlü bürokrat-sanatçılar ile asker-sanatçıların doğuşuna da olanak sağlamıştır. Reformlarla en çok ilişkilendirilen 1839-76 dönemi olan Tanzimat dönemi sırasında ve sonrasında reformların amacı, devleti yalnızca devlet ile Osmanlı nüfusu arasındaki uçurumun yeniden açılmasını önleyecek şekilde güçlendirmektir.<sup>89</sup> Dönemin tarihsel anlatımları, Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesindeki güdüyü ve amacı genellikle imparatorluğun batılılaşma ve dolayısıyla

<sup>87</sup> Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 65.

<sup>88</sup> İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 36.

<sup>89</sup> Frederic Anscombe, "Islam and the Age of Ottoman Reform", *Past & Present*, Sayı: 208, Ağustos / 2010, s. 180.

laikleşme arzusuyla eşleştirme eğilimindeyse de esas mesele adalet terazi şaşmış ve yozlaşmış olduğu düşünülen devletin kendine çeki düzen verme gereksiniminde yatmaktaydı. Osmanlı devletinin başından beri hep İslami olması, yani statik ve statükocu anlamda bir din olarak İslam'dan ziyade bir kültür, yaşayış ve düşünüş biçimi olarak İslami olması, millet sisteminden, kimlik ve toplumsal düzen açısından İslami bir duruş sergilemesi, ahlak buhranı olarak nitelendirilebilecek adaletin şaşmasından sonra kendini tanzim etme ihtiyacından doğdu.

1838 yılında İngilizlerle yapılan ticaret anlaşması yerli ve yabancı tüccarlara aynı hakları tanıyarak ticari dengeleri on yıl içinde on beşe bir oranında Avrupalılar lehine değiştirmiştir.<sup>90</sup> Böylece, imgenin kültürler arasındaki akışındaki denge bozularak, gündelik yaşamı değiştiren giyim, kuşam, mobilya, süs eşyaları, yemek araç gereçleri gibi belirli bir yaşama şekline ait tasarımların Osmanlı topraklarına girişi yoğunlaşmıştır. Osmanlı bürokrasisinin değişen gündelik yaşamı ve bu yaşamın beğenileri, estetik algısı, giyinme, ev içi mobilyalar, sofrada adabı ve kullanılan araç gereçler modernleşmenin İstanbul'un sıradan insanların yaşamındaki göstergeleri olmaya başlamıştır. Osmanlı imalatçılığını önemli ölçüde etkileyen ve devletin başlıca ihracat alanı olan mamul kumaştan, bir ham madde ihracatçısına dönüştüren 1838 tarihli anlaşma, batıdan alınan mamul mallar aracılığı ile bir gündelik yaşam biçiminin de ithal edilmesi anlamına geliyordu. Bunun üzerine ulaşım şebekesinin başta demiryolları olmak üzere iç kesimlere doğru büyütülmesi ile bu mamul mallar barındırdıkları yaşam stilleri ile iç kesimlere kısıtlı da olsa nüfus etmeye başladı.

23 Haziran 1872'de İbret'in 7. sayısında bir makale yayımlandı. Namık Kemal'in kaleme aldığı makale, Batı-merkezli anlayışın Osmanlı tarihi hakkında ön yargılarının, saptırmalarının, abartılı anlatımlarının eleştirisini içeriyordu.<sup>91</sup> Osmanlı özelinde ancak genel olarak Şark hakkındaki abartılı ve hayali varsayımlar, sadece tarihle sınırlı kalmıyor, doğrudan zihniyeti, gündelik yaşamı, kültürü, toplumu ve sanatı da yüzeysel ve prototipleşmiş bir imgeye indirgiyordu. Bu makalesinden beş ay sonra Namık Kemal, İbret'in 45. sayısında bir makale daha yayımladı. İdeal dünya modeli olarak gördüğü Londra için, "*Londra'ya enmütec-i âlem denilse, mübalağa*

<sup>90</sup> Çelik, *Değişen İstanbul*, s. 39.

<sup>91</sup> Namık Kemal, "Avrupa Şark'ı Bilmez", *Hür Tefekkürün Kalelerinden: İbret Gazetesi*, haz. Halef Nas, Kriter Yayınları, İstanbul, 2023, (*İbret Gazetesi*), ss. 64-68.

*değildir*”<sup>92</sup> diyerek söze başlıyordu.<sup>93</sup> 1872 tarihli makale, Londra’nın Sanayi Devrimi sonrasındaki insan hakları ve çalışma şartları açısından oldukça zorunlu bir döneminde yazılmışsa da Namık Kemal Londra’nın medeni kenti, insanları, fabrikaları hakkında tıpkı batılıların Şark imgesine yönelik abartılı ve karşıt-idealize edilmiş yargılarına benzer biçimde, ancak hayret ve hayranlık dolu gözlemlerde bulunuyordu. Doğu ve Batı olarak iki kutuplu olduğu tasavvur edilen dünyada, hayali Doğulu ve hayali Batılı imajlarına, modernleşme paradigmasının belirleyici unsurlarından olan mekân ve coğrafyanın da hayali biçimde tasavvuru eklenmişti. On dokuzuncu yüzyılda iki kutup için de yarı-masalsı yani gerçekdışı ve abartılı mekânlar, imgeler ve kimlikler böylece şekilleniyordu.

1870’lere kadar geleneksel İslami dünya görüşünü Doğu-Batı karşılaştırması ya da kültürel anlamda geri kalmışlık olarak yorumlamayan Osmanlı aydını, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden sonra bu söylemi dillendirmeye başladı. Osmanlı aydınının Avrupa deneyimleri bundan böyle eksiklik, geri kalmışlık duygusuyla şekillenirken, bir yandan da bu söylemi tersine çevirme potansiyelinin peşinde gerilimli bir içe dönme, kendisini gözlemleme süreci olmaya başlıyordu.<sup>94</sup>

Sanat tarihinde bir kesinti hadisesi olarak ele alınan ve 1800’den sonra İslâm dünyasında üzerine konuşmaya değer bir eser çıkmadığına yönelik ön yargıya istinaden kaleme aldığı makalesinde Flood, 19. yüzyılda, İslâm felsefesiyle beslenmiş toplumların sanatlarının marjinalleştirilmesine veya yok sayılmasına karşı çıkar.<sup>95</sup> Mary Roberts da bu fikre katılır ve 19. yüzyıl İstanbul’unda sanatı İslam sanatının, Batı-dışı modernizmlerin ve Avrupa oryantalizminin kesişim noktasında çok kültürlü ve katmanlı bir oluşum olarak tarif eder.<sup>96</sup> Bu iki görüşün de somutlaştığı eserleri Osman Hamdi Bey’in eserlerinde görmek mümkündür. Osman Hamdi Bey, resimlerinin hedef kitlesi olarak Avrupalı çağdaşlarını görmekte ve dönemin Şarkiyatçı söylemlerine onların estetik diliyle karşılık vererek Osmanlı toplumunun hayali Doğulu klişelerden uzak olduğunu kanıtlamaya çalışmaktaydı.

<sup>92</sup> Bu cümle günümüz Türkçesi ile “Londra için, yeryüzü âleminin ideal bir örneği desek abartı yapmış olmayız.” şeklinde açıklanabilir.

<sup>93</sup> Namık Kemal, “Terakki”, **İbret Gazetesi**, ss. 247-255.

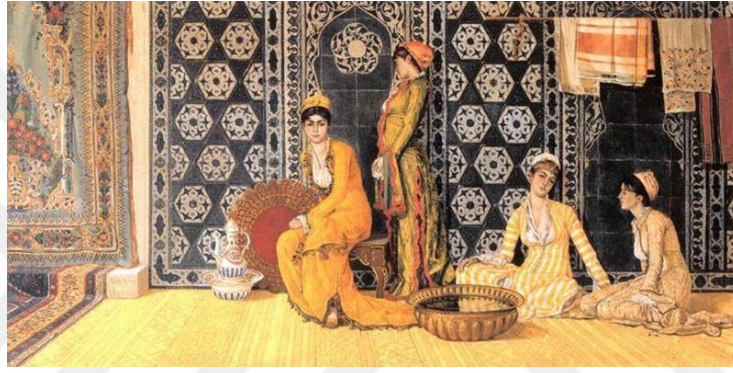
<sup>94</sup> Akyürek, **Mimarlık, Bilgi ve İktidar**, s. 25.

<sup>95</sup> Finbarr Barry Flood, “From to Prophet to Postmodernism? New world orders and the end of Islamic Art”, **Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions**, ed. Elizabeth Mansfield, Routledge, Londra, 2007, s. 33.

<sup>96</sup> Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 13.

Oryantalist eserlerde tembel, dalgın ve hareketsiz doğulular, gizli kapılar ardındaki çıplak Doğulu kadınlar, doğuya özgü mimari ve gündelik yaşam nesneleri ile verilse de oryantalist klişeler, Doğulu ressamların örneğin Osman Hamdi'nin eserlerinde kırılmaya uğrar. Haremde (**Şekil 14**) resminde olduğu gibi, özellikle Fransız oryantalizminde bir vazgeçilmez bir imge haline gelmiş doğulu çıplak kadın ve harem temaları, bu eserde farklı işlenmiştir. Osman Hamdi'nin bu eseri yerleşik harem temalı on dokuzuncu yüzyıl eserlerinden kadın kimliğini görselleştirmesiyle Şarkiyatçı klişe imgelere cevap vermiştir.

**Şekil 14:** Osman Hamdi Bey, Haremden, 1880



Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt: 2, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 666.

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlıların kendilerini görme biçimleri ile Avrupalıların onları görme ve adlandırma biçimleri arasında büyük bir boşluk bulunuyordu. Bu boşluğu kapama girişimlerinde biri Doğulu kadının sadece erotik bir beden olarak Avrupalı ressamların eserlerinde yer almasına karşı bir Osmanlı kadını kimliği yaratmak yer almaktadır. On dokuzuncu yüzyılda kadın imajını içermeyen erotizmden beslenmeyen Oryantalist bir eser bulmak oldukça güçtü.<sup>97</sup> Ancak başta Harem konulu olmak üzere Osmanlı'nın Doğulu kadınları sadece erotik biçimde ve hayali şekilde eserlerde canlandırılıyordu. Osman Hamdi Bey, akademik oryantalizmin estetik dilini ve kompozisyon özelliklerini kullanarak Doğulu kadın imajını baştan inşa ederek ideal Osmanlı toplumundaki kadın imajını şekillendirmeye çalışmıştır. Haremden (**Şekil 14**) Doğulu kadınları erotik olmayan biçimde vermesi, kadını ölçülü kıyafetleri ile okuyan bir karakter olarak betimlemesi ile oryantalizmin

<sup>97</sup> Linda Nochlin, **Kadınlar, Sanat ve İktidar**, çev. Süreyya Evren, 2 Basım, YKY, İstanbul, 2021, s. 136.

statik kadın imajlarını değiştirir. Ancak bunu oldukça oryantalist bir üslupta, yine oryantalist resmin temel öğelerinden olan Doğu'nun mimari özelliklerini eserinde barındırarak, Doğu'nun tarihsel değerini belirterek yapar. Osman Hamdi tarihsel resimlerinde, Osmanlı topraklarının tarihsel geçmişini, kültürel miraslarını, otantik geleneksel el sanatlarını idealize biçimde canlandırmak için akademik gerçekçi görsel bir dil kullanmıştır.<sup>98</sup> Bunu, batı-merkezli Şarkiyatçı ötekileştirmenin karşısında, hem kendi entelektüel ve “Batılı” konumunu belirginleştirmek hem de Şarkın ve Şarklının ne olduğuna dair, Batılı oryantalistlerin görsel ve zihinsel estetik algısına hitap edecek bir yöntem kullanarak yapmıştır. Avrupa-merkezci yazımın bir özelliği olarak Şarklılara atfedilen tembel, pasif, ilkel özellikler, bir kişiyi değil ama bir toplumu doğrudan içine alacak şekilde genişletilmiş bir söylem oluyordu.

Çalışkanlık kültürünü modern dünya ekonomisinin ve ulus oluşum sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak belirten Hafez, çalışan yeni vatandaşın, on dokuzuncu yüzyılın tüketim kültürü ve kapitalist liberal gerekliliğini yerine getirmesi gereken makbul insan olduğunu belirtmektedir.<sup>99</sup> Bundan dolayı, çalışan, okuyan insan modern insandır ve Osman Hamdi Bey de en çok bu konu üzerinde durmuştur. Tablolarında Doğulu imajındaki yerleşik algıları değiştirmeye çalışan Osman Hamdi'nin klişeleşmiş uzanan, dalgın, tembel Şarklı erkek tanımı Okuyan Genç Emir I (**Şekil 15**) kitap okuyan, tartışan, düşünen Şarklı erkek biçiminde görünür.

Ersoy, son dönem Osmanlıların Oryantalist temsil biçimlerini sahiplenme isteklerinin altında yatan sebebi olarak modern olan bir tarihsellik bilincinin Osmanlı kültüründe yerleşmeye başlamış olmasına bağlar.<sup>100</sup> Amaçları oryantalizmi tamamen yok etmeye çalışmak değil, oryantalist imgelerin anlamını kavrayarak, bu imgelerle imajı düzeltmek ve göstermek için cevap vermektir. Bu Şarklı imajları içinde en indirgeyici olanlardan biri tembel, dalgın Şarklı imajıydı ki bu Hem Fransız hem İngiliz oryantalizminde yaygın biçimde özellikle de Ortadoğulu erkekleri, Şarka özgü bir divan üzerinde uzanmış vaziyette, nargile tütürürken veya uzaklara dalmış, zaman öldüren, tembel biçimde tasvir etmekle kendini gösteriyordu. Bu tembellik mevzusu

---

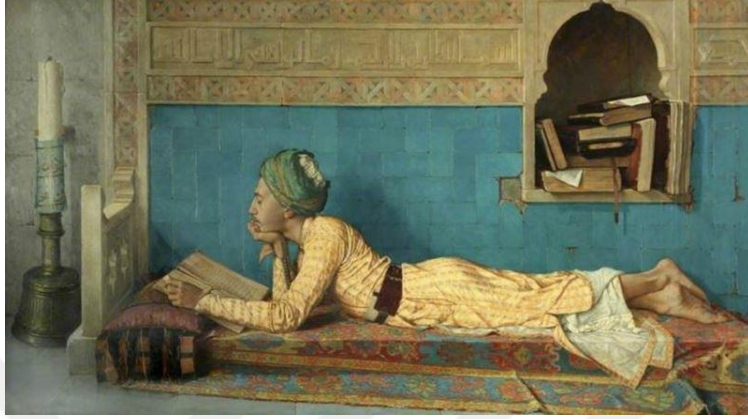
<sup>98</sup> Ahmet Ersoy, “Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali: Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı”, **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi**, İnankur, Zeynep, Reina Lewis ve Mary Roberts (ed), Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 147-157.

<sup>99</sup> Hafez, **Tembelliğin İcadı**, s. 207, 208.

<sup>100</sup> Ersoy, “Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali”, s. 148.

oryantalist resimlerde belirli bir kişiyi değil, figürle sembolleşmiş Şark’a özgü geleneksel el işçilikleri, mimari ve kostümlerle doğrudan genelleiyici bir imajdı.

**Şekil 15:**Osman Hamdi Bey, Okuyan Genç Emir I, 1905,Walker Art Gallery, Liverpool



Kaynak: Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, s. 722.

On dokuzuncu yüzyıl öncesinde, Osmanlı nasihat literatüründe ve siyaset layihalarında kaçınılması gerektiği belirtilen tembellik, bu suçu işleyen belirli bir kişiyi yererek veya ders alınması gereken bir suçlu olarak gösterirken, bu yüzyıldan sonra tembellik tüm topluma mal edilen, sosyolojik bir mesele olarak dikkatleri çekmeye başladı.<sup>101</sup> Burada tembel, dalgın Şarklı sadece batı-merkezli Şarkiyatçılığın bir yaftası ve getirisi olarak değil, aynı zamanda Osmanlı aydınları içerisinde sosyolojik bir sorun olarak da görülen ciddi bir meseleydi. Bahsedilen tüm bu görsel kodlara eserin yer veren Osman Hamdi, Okuyan Genç Emir I’de (**Şekil 15**) Doğulu kıyafetler içerisindeki genç bir erkeğin, yine Osmanlıya özgü olduğu açıkça belli olan mimari ve halı öğeleriyle birlikte, alçak bir divana uzanmış şekilde ancak Batı Şarkiyatçılığından, gencin kitap okuyor olması ile ayrılan ve böylelikle farklı bir imaj çizen bir şekilde resmedilmiştir.

Osman Hamdi Bey’in Şarkiyatçı klişeleri değiştirme sorumluluğu gittikçe başka bir alana daha kaydı. Tarihselliğin ve tarihi olanın gücünü arkasına alan devlet politikasının özellikle II. Abdülhamid döneminde uygulanması, eski ve şanlı geçmişi hatırlayarak toplumu bir arada tutma ve toplum mühendisliği yapmayı öne çıkardı.

<sup>101</sup> Hafez, **Tembelliğin İcadı**, s. 23, 24.



13 Ağustos 1875 yılında Levant Herald’da bir sanat eleştirmeni Şark’ın sanatsal rönesansı olabileceğini ancak bunun için İstanbul, Bursa, Edirne gibi Osmanlı’nın erken dönem ve klasik dönem sanatını yeniden yakalamak gerektiğini söylüyordu.<sup>102</sup> Tarihsel canlandırmacılık, oldukça özgün olduğu Avrupalılarca düşünülen erken Osmanlı’nın eserleri ile başlayarak, yüzyılın sonunda Fatih ve Kanuni döneminin kahramanlıklarını resimlemeye varacaktı. Tarihsel canlandırmacılığın başlangıcını ifade eden erken dönem Bursa ve İznik’teki Osmanlı mimarisi, çinileri, dokumaları, Klâsik dönem Osmanlı Sanatının halıları, işlemeleri üzerinden Cumhuriyet döneminde sıklıkla karşımıza çıkacak bir konu da belirdi: Milli sanat mevzusu böylece 1870’lerde hem mimari hem resim sanatında gündeme geldi.

Levant Herald’daki yazıya göre Osmanlı Türklerinin esas milli sanatı erken ve Klasik dönem Osmanlı yaratıcılığında ve özgünlüğünde yatıyordu. On dokuzuncu yüzyılın Osmanlı sanatını ve özellikle yağlıboya tabloları ise milli sanatın yok oluşunu simgeliyordu. Bir Avrupalı düşüncesinde keşfedilmesi ve gün yüzüne çıkarılması gereken erken Osmanlı estetiği Osman Hamdi’nin eserlerinde kendine yer bulmaya başladı. Şarkiyatçı anlayışta yer alan ve Batı’nın kendine bir kimlik yaratmak için seçtiği en “Batılı” yöntem olan Şark ile karşılaştırmak ve kendine ondan tamamen farklı bir kimlik kurgulamak, Batı-dışı ve özellikle Ortadoğu’daki Müslüman toplumların modernleşmesi sürecinde sekteye uğramaktaydı. Bu söylem özellikle 1880’ler sonrası gittikçe çoğalmaya başlamıştı. Aynı yıl Danimarka’da yayımlanan bir yazı, 1880 sergisini Oryantalist Türk despotizmi olarak tanımlıyordu.<sup>103</sup>

Oryantalistlerin indirgeyici, yüzeysel tanımlamalarının yanı sıra, Osmanlı’nın erken ve klasik dönemlerini şahane bir sanat olarak görmeleri, oryantalist estetiği bir sanatçıdan çok bir devlet adamı olarak kullanan Osman Hamdi için yeni imajların yolunu da açmış oluyordu. Osman Hamdi’nin aile içi portrelerini saymazsak, tüm eserlerinde görülen en temel şey, erken ve Klasik Osmanlı’ya ait tarihi mirasın bir kültür adamı olarak inceliklerle verilmesi olduğu söylenebilir. Eserlerinde, halılardan arka plandaki çini süslemelere, hat levhadan künde-kârî, ahşap oymacılık, sedef kakmacılık kadar Osmanlı sanatının farklı dönemlerine ait nesneler bir araya gelerek görsel bir retorik oluştuyordu. Böylece İmparatorluğun eski ve yeni, güzel, değerli,

<sup>102</sup> Anonim, **Levant Herald**, 13 Ağustos 1875, aktaran Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 124.

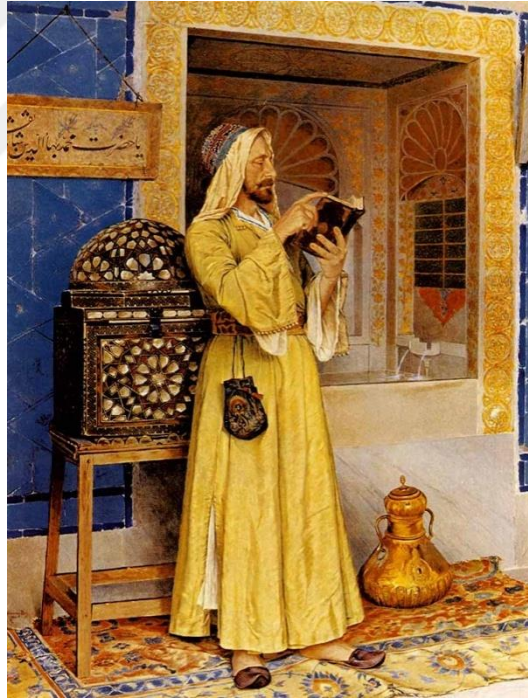
<sup>103</sup> Anonim, **Dagbladet**, 11 Kasım 1880, aktaran Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 182.



gösterişli tüm zamanları bir arada bulunurken resme bakan vatandaşlarda milli bir gurur oluşurken; resmi gören yabancılarda da Osmanlı kültürünün ve imparatorluğunun kültür ve medeniyete katkıları gözler önüne serilerek geri kalmışlık etiketinden özgürleşme sağlanabilmekteydi.

Ab-ı Hayat Çeşmesi'nde (Şekil 16), 15. yüzyıl İznik çinilerinin kullanıldığı mimari bezeme, merkezdeki figürün yanında, resmin de büyük kısmını kapsar şekilde verilmiştir. İpek İran halısı, sedef kakmalar, altın yaldızlı ibrikler ve Osmanlı'nın Arap vilayetlerinde kullanılan merkezdeki figürün kostümü ile klasik oryantalist kurguların ve imgelerin hepsi tek bir kompozisyonda bir araya getirilmiştir. Arap kostümlü figür dönemin İslamcılık ve Osmanlıcılık ideolojisine gönderme yaptığı gibi, Osman Hamdi'nin bir devlet adamı olarak konumu olan eğitilmiş, Batılılaşmış Osmanlı bürokratının Arap vilayetlerinde yönelik Şarkiyatçı tavrını da yansıtır.

**Şekil 16:** Osman Hamdi Bey, Ab-ı Hayat Çeşmesi, 1904.



Kaynak: Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, s. 714.

Batılılaşmak, zihniyet yapısı bakımından ayrıştırmak, kategorize etmek, hiyerarşik düzene koymak gibi pozitif bilimlerin evrimsel anlayışını da içermekteydi. Bir yandan Osmanlıcılık etrafında, dağılmakta olan İmparatorluğu bir arada tutmaya

yardımcı çareler aranırken, diğer yandan paradoksal biçimde Batılı bir yapının içine doğru, Osmanlıcılık ve İslamcılık düşüncesinin en uzağına doğru yol alınmaktaydı.

Osman Hamdi'nin estetik dil ve sanatsal özgünlük konusunda derinliğe inmeyen ancak dönemin politik ve batı-merkezli kaygılarına cevap veren bir kimlik üreterek dönemin ruhundan ziyade aklını simgelediği söylenebilir. Osman Hamdi'nin 1873 Dünya Fuarı<sup>104</sup> için Osmanlı Komisyonunun düzenlediği hazırlık raporundaki şu ayrıntılar onun sanatçıdan çok bir devlet adamı, bir kültürel kurum yöneticisi gibi rollerini açıkça belirtmektedir. Bundan dolayı da eserlerde bu akıllık sanatçılığının önündedir. Osmanlı komisyonunun resmi direktörü İbrahim Edhem Paşa'ya 5 Mart 1872'de sunulan rapora göre Osman Hamdi'nin başında olduğu komitenin bir stratejisi mevcuttu. Bu strateji diğer milletlerin sanayicilerini, tüccarları ve sanatçıları ve akademisyenlerinde Osmanlı kültürel mirasına, ilgi doğurma amacı güdüyordu ve ekonomik olarak da meslek loncalarının düşüşe geçmesinin gerçek nedenlerini teşhis etme ve eski zamanların refahını, kadim zanaatların ve endüstrilerin parlaklığını geri getirecek çareleri keşfetme konusunda olumlu bir katkı bırakılması amacını güdüyordu.<sup>105</sup> Tüm bu amaçlar ve kaygılar, Osman Hamdi'yi çok katmanlı sanat eseri meydana getiren bir sanatçıdan farklı bir konuma, aydın bir devlet adamı konumuna yerleştirmekte ve kendi döneminden sanatçılıkları ön planda olan Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed Paşa'dan ayrılmaktadır.

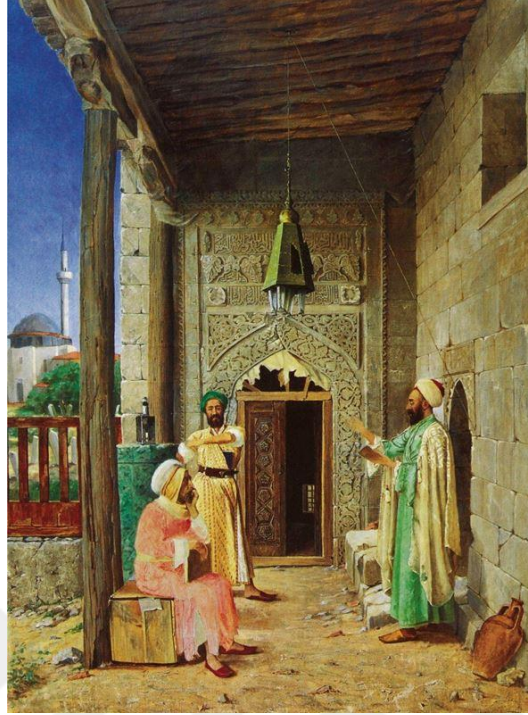
1880'li yıllarda İstanbul merkezli çıkan yayınlar arasından Abdullah Kâmil'in gazete yazıları,<sup>106</sup> Osman Hamdi'nin özellikle Bursa'daki Osmanlı yapılarını konu alan eserlerinin (**Şekil 17, 18**) İstanbul kültürel ortamında nasıl karşılandığından bahseder. Osman Hamdi'nin I. Mehmed'in türbesini resmetmesi gerçek vatanseverliğin kanıtı olarak sunulur. I Mehmet'i tüm sultanlardan daha üstün yapan özellik devleti tüm zor şartlar içinde yeniden kurması ve kendinden sonraki tüm sultanların kazandığı başarıların onun sayesinde olması yönündedir. 1890'lardaki siyasi ortam düşünüldüğünde, bir sultanda aranan temel özellik I. Mehmed'deki ile benzer olmalıdır.

<sup>104</sup> Dünya fuarlarının ayrıntılı bilgisi ve bunun Şark politikaları, kimlik tasavvuru söylemleri içerisindeki rolleri için bakınız Zeynep Çelik, **Şark'ın Sergilenişi**, s. 91.

<sup>105</sup> Haus- Hof- und Staatsarchiv, Viyana, AR, F34 S.R., Handelspolitische Akten, 1873-74, Karton 145, R. 25, 61/1 aktaran Ersoy, "Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali", s. 153.

<sup>106</sup> Abdullah Kâmil'in Costantinople Messenger Gazetesindeki yazısından aktaran Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları**, s. 169.

**Şekil 17:** Osman Hamdi Bey, Bursa'da Yeşil Camide/ Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, 1890 dolayları



Kaynak: Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, s. 739.

Erken Osmanlı mirasının böylesine sahiplenilmesi ve yüceltilmesi, İstanbul gibi Klasik Osmanlı eserlerinin en anıtsal özelliklerinin olduğu kentte yaşayan gazeteciler ve sanatçılar için ilginç durmakla beraber; bunun altında yatan sebeplerden birisi Bursa ve İznik çinilerinin ve mimarisinin oryantalistlerin gözünde çok değerli bulunması sayılabilir. Bunun dışında bir diğer önemli sebep 1876'da sultanlığa geçen II. Abdülhamid'in ideolojik tutumu ve siyasi görüşlerinin tarihsel ve dinsel önem taşıyan ve Osmanlı kültürünün katıksız örnekleri olan erken Osmanlı mimarisi, sanatı ve bununla bağlantılı zihniyet dünyasının sembolü olmalarında yatmaktadır. Osman Hamdi Bey dini konulu bir resim yapmaktan ziyade tarihsel ve sanatsal değerleri bir bilim adamı şeklinde resmetmeyi seçtiyse de Osmanlı mimarisinden referanslar erken dönem için türbeler ve camiler üzerine odaklanmaktaydı. Bu durum bu eserlerin içeriği din adamlarını da kompozisyona eklemesiyle dini bir görünüm de sunuyordu.

II. Abdülhamid'in devleti kurtarmak ideali çerçevesinde hayata geçirdiği tarihsel, kültürel ve dini geçmişi birleştirici unsur olarak Panislamizm ideolojisi ile uyguladığı bu dönemde Osman Hamdi Bey'in Yeşil Türbe temalı eserleri Osmanlı

canlandırmacılığının, vatanseverliğin, İslâm'ın birleştirici gücünün sembolü de oluyordu.

Enver Abdülmelik, oryantalistlerin gözünden Şark imgesinin özelliklerini iki ana kategoriye ayır.<sup>107</sup> Bunlardan birincisi Şarkın ve Şarklının birer nesne ya da özne olarak fark etmeksizin sabit bir ötekilik ve pasiflikle kategorize edildiğidir. Buna göre Doğulu kendisi hakkında söz sahibi olmayan, kendisini varoluşsal olarak tanımlayamayan ve diğerlerinin tanımını kabul eden, otonomiden uzak ve edilgen bir yapıdadır. İkinci özellik ise Doğu'nun toplumlarına ve insanlarına özcü bir anlayıştan yaklaşan, modern zihinlerin kategorize etme, tipolojiye ayırma, ayıklama ve düzenleme arzusunun göstergesidir. On dokuzuncu yüzyıl oryantalistlerinin dönemin Osmanlı özelinde Şark'a bu bakışları, bir "imaj düzeltme" çabalarını doğurmaktaydı. Aynı zamanda Osmanlı toplumu içerisinde de Osmanlıcılık ideolojisini, yaklaşan milliyetçi ve ayrılıkçı etkileri bertaraf etme ve Osmanlı milletlerine özgü sembollerden oluşmuş eserlerle bir toplum mühendisliği yapma amacı bulunmaktaydı.

Tanzimat aydınları içerisinde hayali, abartılı, küçümseyici ve küçültücü saptırmalara yönelik cevap verme ve kendini ifade etme istekleri, tıpkı dönemin toplumsal, siyasi, kentsel ve kültürel yapısı gibi, iki duygu arasında seyretti. Bir uçta Batı'ya hayranlık ve hayret; diğer uçta öz kimliklerine yönelik çarpıtılmış yargılara karşı kendini tanımlama isteği yer alıyordu. Böylece sanatta Osmanlı oryantalizmi, belirli ideolojik, felsefi kökleri olmadan, doğrudan Batı ürünü oryantalizmin yanlışlarını düzeltmek gibi gündelik ve pratik bir amaçla var oldu.

Tanzimat dönemi ile başlayan ve devam eden reformcu süreç, 17. Yüzyıla kadar götürülebilecek Osmanlı'nın erken modernlik sürecinin en belirgin olduğu dönemdir.<sup>108</sup> Bu dönemin halihazırda çokça literatüre sahip siyasi süreçlerini geri plana atarak, Tanzimat'ın maddeleri üzerine yapılmış yorumları ve araştırmaları çalışmanın arka planına alarak, modern insanı temsil eden gelenekten kopuşun yarattığı nostalji özlemi ile romantik bir tarihselcilik, dönemin ruhunu ve yeni duygu durumunu belirlemiştir. Bu romantizm hem edebî hem de sanatsal olarak dönemin kültürel üretimlerinde de açıkça belli olmaktadır. Romantik hareketin karakteristik

<sup>107</sup> Enver Abdülmelik, "Krizdeki Oryantalizm", **Oryantalizm: Tartışma Metinleri**, ed. Aytaç Yıldız, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2022, ss. 40 – 76.

<sup>108</sup> Rifaat Abou el-Haj, **The Formation of the Modern State: The Ottoman Empire, Sixteenth to Eighteenth Centuries**, State University of New York Press, Albany, 1991, s. 13.

özelliği devrimci ya da karşı-devrimci, ilerici ya da gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki konuma da hayali, irrasyonel ve diyalektik olmayan bir yoldan ulaşmasıdır.<sup>109</sup> Tanzimat ruhu, romantizmin bir parçasıdır. Modernliğin simgelerinden olan tarihsel bilinç ve bu bilinci yeniden inşa etme isteği, Tanzimat aydınında romantizmin nostaljik özüyle birleşerek gerek edebi eserlerde gerek resimlerde hatta antikacılık, müzecilik gibi tarihi yeniden kurgulamaya yarayan ilgi alanları vasıtasıyla somutlaşmıştır ve Tanzimat aydınının ilgi alanı haline getirmiştir. Modern bir zihniyet dünyasının kanıtı olarak Tanzimat aydınları, yakın veya uzak geçmişten kalan nesneler, eserler, efemera, kostüm gibi antikacılığa yönelik heves<sup>110</sup>, geçmiş dönemin artık eskide kaldığının fark edilmesiyle ve yeni bir güzergâhta olunduğunun bilincinde olunmasıyla tehlike altında görülerek korunmaya başlanmıştır. Osman Hamdi'nin eserlerindeki kostümlerin ve nesnelerin o güne ait değil, antika olmuş tarihi sayılan şeyler olması, dönemin bu romantik, nostaljik tarih bilincinin birer göstergesidir. Resimlerdeki tarihsel doku ve mimari elemanlar, on dokuzuncu yüzyılı değil, çoğunlukla erken Osmanlı'ya ait tasarımlar ve nesnelerdir. Bursa'da Yeşil Cami'de (**Şekil 18**) isimli tablo pasif biçimde boş zaman öldüren, edilgen ve durağan Şarklı erkekleri; okuyan, tartışan, dinleyen ve düşünen cami cemaati olarak, erken dönem Osmanlı'nın tipik yapılarından Yeşil Camii önünde göstererek iki oryantalist imaja dair, aynı oryantalist imgeleri kullanarak temsil, kimlik ve tarihsel bilinç konusunda şekil verir.

1860'lı yıllar mimari ve siyasi güç arasındaki ilişkinin yeni bir bağlamda keşfedildiği yıllardır. Osmanlı Devleti, Sultan Abdülaziz'in de 1867 yılında ziyaret ettiği Paris Dünya Sergisi'ne Fransız mimar Léon Parvillée ve İtalyan mimar Barborini'nin tasarladığı, geleneksel Osmanlı yapılarının örneklerinden oluşan bir çalışmayla katıldı.<sup>111</sup> Bu, mimarlık aracılığı ile kültürel kimliğin amaçlar uğruna yeniden inşa edilebileceği ve sergilemeyle yeni bir retorik oluşturulabileceğinin keşfiydi.

<sup>109</sup> Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi IV**, s. 151.

<sup>110</sup> Ersoy, "Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali", s. 148.

<sup>111</sup> Akyürek, **Mimarlık, Bilgi ve İktidar**, s. 61.

**Şekil 18:** Osman Hamdi Bey, Bursa'da Yeşil Cami'de, 1890



Kaynak: Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, s. 727.

Türkiye’de mimarlık tarihyazımında bir dönüm noktasını teşkil eden Usûl-i Mi’mâri-i Osmâni de bu keşfin bir sonucu olarak hazırlanmıştır.<sup>112</sup> Kimlik ile mimari arasında ilişki kuran bu eserde Osmanlı mimarlık tarihinin bazı eserleri üzerinden yeni ve modern bir kimlik oluşturma sürecinde mimarlığın söylem gücünden yararlanılmıştır.<sup>113</sup> Bu gücün kaynağı olarak da erken Osmanlı mimarisi önemli bir yer tutmaktadır. Bunun sebepleri arasında erken Osmanlı döneminin toplumsal hafızadaki yerinin sağlamlığı ve canlılığı yer alır. Geçmişin şanlı günlerine dönmek; erken Osmanlı’nın görenekten sapmamış, bozulmamış, yozlaşmamış bir sistemi simgelemesi ve buna duyulan nostaljik his yer alır. Toplumu değiştirme ve kimlik kurgulama süreçlerinde sıklıkla vurgu yapılan tarihsel canlandırıcılık Osmanlı modernleşmesinin bu evresinden itibaren II. Abdülhamid saltanatı yılları itibariyle imaj çalışmalarının ayrılmaz söylemi olur. Bu konunun derine inildiğinde karşılaşılan mesele Osmanlı kimliği ile Avrupalı kimliği dengelerinin geri dönülmez biçimde değişiyor olduğunun farkındalığıdır. Bu zamana kadar Tanzimat aydınlarının düşünce

<sup>112</sup> Çelik, **Şark’ın Sergilenişi**, s. 23.

<sup>113</sup> Akyürek, **Mimarlık Bilgi İktidar**, s. 62.



yapısında Osmanlı kimliği Batılı çağdaşları karşısında, medeniyet ve kültür bağlamında değerini kaybeden bir olgu olarak görülmemişti. Ancak yüzyılın sonuna doğru geçmişin şanlı günlerinin kaybedildiğine inanma ve buna özlem duyma eserlerde erken Osmanlı'nın değerlerini gösterme olarak karşımıza çıkar.

**Şekil 19:** Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1920-22<sup>114</sup>



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 98.

Osmanlı aydınları, oryantalist imajları kimi noktalarda kabul edip, kimi noktalarda eleştirerek onu şekillendirmek ve kendilerini ifade etmek için bir alan yarattılar. Hareme yönelik oryantalist imajı yıkıma uğratan bir diğer isim Abdülmecid Efendi'dir. Harem'de Goethe (**Şekil 19**) ve Harem'de Beethoven (**Şekil 20**) eserleri yerleşik Harem imgesini birçok açıdan ve kökünden yıkıma uğrattır. Osman Hamdi Bey'in Haremden (**Şekil 14**) eserinde, Harem gibi Batılı oryantalistlerce erotizmin mekânı olarak tahayyül edilmiş bir kavrama, Şarklı bir ressam tarafından cevap veriliyor ve Harem ile bütünleşmiş erotizmin karşısında durarak Şarklı kadınların imajı yeniden kurgulanıyordu. Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde ise sadece erotizm değil, Harem'in kadınlara özgü olduğu düşüncesi ve eğitimsiz Osmanlı kadını algıları yıkılmaktadır. İstanbul'un Mütareke yıllarına tarihlenen resim Avni Lifij'in yazılarından yapılan çıkarımla 1920-22 arasında yapılmış olmalıdır.

Haremde Goethe (**Şekil 19**) eserinde, elinde Alman yazar Goethe'nin bir kitabını tutan, Fransız usulü mobilyalardan berjer üzerine uzanmış bir kadın bulunur.

<sup>114</sup> Avni Lifij, "Kapanması Münasebetiyle Dördüncü Resim Sergisi", **Sanat Yazıları**, ("Dördüncü Resim Sergisi"), s. 113-120.

Parlak turuncu rengi elbisesi ve takıları ile saraylı olduğu belli olan genç kadının bakışları doğrudan izleyiciye yönelmektedir. Karanlık bir odada ışık, yapay biçimde tepeden kadının bedenine vurur ve böylelikle aydınlanan kadının yüzü ve elbisesi, odanın karanlık havasıyla dramatik bir tezatlık içerisine girer. Kadının yüzüne ek olarak, boynu, göğüsleri ve kolları bu ışık altında oldukça beyaz görünmekte ve bu sebeple de öne çıkmaktadır. Yani resimde tüm vurgu kadının çehresi ile boynunda toplanmaktadır. Ancak arka planda ve ayrıntılarda geleneksel Osmanlı'ya ait nesneler göze çarpar. Bunlardan en belirgin olanı arka planda duvara asılmış halı ve kadının hemen önünde, sağda duran geleneksel cam sanatlarından gülâbdandır. Eserde adı geçtiği için Goethe'nin bir kitabını elinde tuttuğunu bilsek de Dastarlı'nın aktardığına göre kitap Faust'dur.<sup>115</sup> Faust metaforuna bakarsak, Goethe'nin tiyatro eseri olarak iki parça halinde 1806 ve 1832 yıllarında kaleme aldığı Faust, bir tragedyadır. Oyunda, Doktor Faust birçok alanda kadim ve derin bilgiye sahip çok yönlü bir insandır; ancak bununla yetinmez ve daha fazlasını ister. Kibir ve sahip olduğundan fazlasına duyduğu arzu onun sonu getirecektir; çünkü daha fazlasına sahip olmak için kendi ruhundan vazgeçmesini gerektirecek bir anlaşmayı Şeytan ile yapmak zorunda kalır.<sup>116</sup>

Doktor Faust, ruhunu ve bunca zaman edindiği bilgileri (yani geçmişini, varoluşunu, kimliğini), dünyevi zevkler ve arzular uğruna kaybeder. Faust'un, modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik (aslında trajik) biçimde ifade ettiği Berman analizinde yer alır. Ancak kendisinin de belirttiği gibi Faust'un serüveniyle metaforlaşan entelektüel, ahlaki, ekonomik, toplumsal bu büyük gelişmelerin, aynı zamanda büyük insani bedelleri olduğu da süreç içerisinde ortaya çıkar.<sup>117</sup> Avni Lifij'den öğrendiğimiz kadarıyla 1922 yılının birkaç yıl öncesinde yapılmış olan bu resim, aynı zamanda İstanbul'un işgal yıllarına denk gelmektedir. Aynı yıllar, İbrahim Çallı'nın aktarımıyla, dostumuz dedikleri Abdülmecid'in İngilizler tarafından

---

<sup>115</sup> Elif Dastarlı, Abdülmecid Efendi'nin 'Haremde Goethe' Resmini Yeni Bilgilerle Yorumlamak", **23. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 2021**, Trakya Üniversitesi, s. 265.

<sup>116</sup> Burcu Alkan, "Faustyen Anlatıların İzinde", ss.10-16 (Yazı şu kitabın içinde yayımlanmıştır: Burhanettin Batıman, **Faust'un Tahlil ve Tefsiri**, haz. Göktürk Ömer Çakır, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2022.)

<sup>117</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 66.



etrafının kuşatılarak, yedi kapının ardına kilitledikleri ve ressam arkadaşlarını da yanına asla yaklaştırmadıklarını söylediği yılları kapsamaktadır.<sup>118</sup>

**Şekil 20:** Abdülmecid Efendi, Haremde Beethoven, 1898 / 1917, 155,5x211, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, s. 99.

Abdülmecid Efendi'nin harem konulu bir diğer eseri Harem'de Beethoven'dır (Şekil 20). Harem üzerine tüm anlatıları, hayali manzaraları ve imgeleri yerinden eden bu eseri Avni Lifij şöyle yorumlamıştır:

*“O tablolar bir müdafaaamedir. Garp'ta ekseriyetin zannettiği gibi bugünün Türk kadını Harem Dairesi'nde yumuşak bir sedirde bağdaş kurmuş, sol elinde çubuk, sağ eli meyve sepetlerinde, tatlı çanaklarında sabahtan akşama kadar kurumaya yüz tutmuş bir nebat hayatı geçirir değil, son çıkan bir kitabı bitirdikten sonra intikadi [eleştirel] mülahazalara [düşüncelere] dalabilir, Beethoven'ın sonatından yahut Wagner'in Tannhauser'inden Tristan ile İzlet'inden en güzide parçaları mükemmelençalar ve dinletir medeni bir hanımdır. O tablolar işte bu hakikati yâre [dosta] ağıyara [yabancıya] ispat emeliyle yapılmıştır.”<sup>119</sup>*

Resimde çoklu figür kullanımı mevcuttur ancak esere bakınca ilk dikkat çeken en geri planda, sütunlar ile diyagonal biçimde çerçevelenmiş izlenimi uyandıran mekânın içinde Sultan Abdülaziz'in at üstündeki heykelidir (Şekil 12). Geri plandan

<sup>118</sup> Alexis Gritchenko, **İstanbul'da İki Yıl 1919-1921: Bir Ressamın Günlüğü**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2020 (1930), s. 153.

<sup>119</sup> Lifij, “Dördüncü Resim Sergisi”, s. 117.

başlayarak öne doğru gelirsek piyano çalan bir kadın ve klasik müziği dikkatle dinleyerek mest olan ayakta iki kadın figür vardır. Klasik Batı müziğinin viyolonsel, keman gibi enstrümanlarını çalan kadınlar ve erkek figür; dinleyicileri oluşturan kadınlar ve erkekler Harem'in artık oryantalist imajın hayali erotik bir nesnesi değil, modernleşmiş yaşamların haremlilik-selamlık ayrımı olmayan bir parçası olarak gösterir.

1920'lerin başındaki siyasi ortamı düşündüğümüzde saray erkânı üzerinden yürüyen modernleşme çabaları sona yaklaşmakta ve sadece Abdülmecid'in bu iki eserindeki gibi sarayın bir odasındaki kısıtlı kitleye hitap etmektedir. Aynı zamanda Tanzimat'tan beri birleştirici güç olarak sunulmuş Osmanlıcılık ideolojisi yıkılmış, Türkçülük galip çıkmış ve Anadolu'da Millî Mücadele yoğun biçimde devam etmektedir. Modern Türk resmi ise II. Meşrutiyet'ten itibaren İstanbul'un kentli orta sınıfının çizdiği güzergâhta çok çeşitli ideolojik söylemler çizerek devam etmektedir.

Hauser'e göre bir realist, ne zaman kendi çıkarları için savaştığını ve ne zaman başkalarının çıkarlarından taviz verdiğini bilen kişidir ve bir diyalektikçi, herhangi bir andaki tarihsel durumun farklı indirgenemez güdüler ve görevler kompleksinden oluştuğunun farkında olan kişidir. Ancak geçmişe duyduğu tüm takdire rağmen romantik, kendi zamanını tarihsel olmayan, diyalektik olmayan bir şekilde yargılar; geçmiş ve gelecek arasında orta bir yerde durduğunu ve statik ve dinamik unsurların çözülmez bir çatışmasını temsil ettiğini kavrayamaz.<sup>120</sup> Bu iç içe geçmişlik, aşkınlık ve çok katmanlılık on dokuzuncu yüzyılda nostalji ve romantizm sebebi ile Osmanlı yeniden canlandırmacılığı ile sonuçlanmıştır. Nostaljik ve nostaljik olduğu için de ister istemez romantik bağlar kurma hali<sup>121</sup> Meşrutiyet sanatçılarının sembolizmi ve dönemin siyasi ortamının çok sesli ve kaotik ruhunu hem etkilemiş hem de bundan etkilenmiştir.

Gücü elinde tutan ve toplumu değiştirme aracı olarak resim ve heykeli etkin biçimde kullanan liderlerin portrelerinde yanında yer alan diğer şeyler liderin dünya görüşü hakkında önemli bilgiler verir. Osmanlı modernleşmesinde sadece padişahın portresi ile başlayan süreç, II. Mahmud'da resme modern orduyu katmasıyla devam etmiş, Abdülmecid resim ve heykeli diplomatik dilde bir araç yapmış ve Abdülaziz

<sup>120</sup> Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi IV**, s. 152.

<sup>121</sup> Stephan Bann, **Romanticism and the Rise of History**, Twayne Publishers, New York, 1995.

Osmanlı kimliğini Dünya Fuarlarında sergilemek ve toplumu Osmanlılık düşüncesi etrafında tutabilmek için sanatın gücünü kısıtlı bir kitleye hitap da etse kullanmaya çalışmıştır. Cumhuriyet döneminde de modernleşmenin tabana yayıldığı ve toplum mühendisliği olarak bu yayılımın genişleyerek devam etmesi için kullanılan ikonografide ise Atatürk'ün yanında ilkelerini ve inkılaplarını açıkça, tüm halkın anlayabileceği biçimde gösteren figürler nesneler bulunacaktır. Böylece modernleşmenin tepeden başlayarak tabana doğru yayılması resimdeki kompozisyonlarda kendini açığa vurmaktadır: Osmanlı geleneksel düzeninde tek bir padişahın resmedildiği portrelerden, yanında bürokratlar veya askerlerle birlikte resmedilen padişah tablolarına ve oradan da Cumhuriyet döneminde liderin halkla birlikte resmedilmesi bu bütüncül değişim resim ve heykeldeki yansımasıdır.

#### **1.1.4. Meşrutiyet Sanatında İstibdad ve Hürriyet**

Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876–1909), Osmanlı İmparatorluğu özellikle altyapı, askeri, eğitim ve yönetim alanlarında önemli modernleşme çabaları gösterdi. II. Abdülhamid genellikle otoriter yönetimle ilişkilendirilmekte ve onun dönemi hızla modernleşen bir dünyada Osmanlı devletinin karşılaştığı zorluklara uyum sağlama ve reform yapma açısından kritik bir dönemi işaret etmekteydi. Bu reformlar, kendinden öncekilerden farklı olarak İslami modernizm ve aynı zamanda Müslümanları Osmanlı Halifeliği altında birleştirmeyi amaçlayan savunma amaçlı Pan-İslamizm ideolojine sahipti.<sup>122</sup> Bu dönemde modernleşme Osmanlı kimliğinin nüvesini oluşturan İslami kültürden mümkün mertebe uzaklaşmadan ve onun izin verdiği ölçüde, ancak yeniliğe de kapalı olmadan, İstanbul merkezli, kurumsal, siyasi bir strateji ile modernleşme sürecini geçirdi.

II. Abdülhamid'in saltanatı sırasında kontrolü sürdürme ve muhalefeti bastırma konusundaki sert tedbirleri İstibdad rejimi olarak adlandırıldı. Bu süreç 1908 Devrimi ile sonuçlandı. II. Abdülhamid'in saltanatı genellikle otokratik eğilimleriyle hatırlanırken, aynı zamanda hızlı küresel değişim çağında Osmanlı İmparatorluğu'nu korumayı amaçlayan önemli bir modernleşme dönemi idi.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Deringil, *Simgeden Millete*, s. 111.

<sup>123</sup> Çelik ve Yeşil, *Tereddüt ve Teceddüt*, s. 326.

II. Abdülhamid döneminde kültürel ve sanatsal ortam İstibdad rejimine rağmen canlıydı.<sup>124</sup> Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde de bahsi geçen sanat politikası modern olanın teşviki ve aynı zamanda geleneksel olanı da sürdürmek üzerinden ilerlemekteydi. II. Abdülhamid döneminde ise birbiriyle tıpkı Tanzimat'ın ikili sistemini anımsatırcasına iki farklı güzergâhta ilerleyen modern ve geleneksel sanat üretimi bir harmanlanma sürecine girdi. Öyle ki teşvik edilen sanat türü ve üslubu hem imparatorluğun tarihi mirasını hem de modernleşmeyi yansıtan geleneksel ve modern etkilerin bir karışımı olarak ortaya çıktı. Özellikle mimari yapılar bu zihniyeti yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir. Bu dönemde Avrupa etkilerini geleneksel Osmanlı tasarımlarıyla bütünleştiren modern mimari stilleri benimsedi ve bu eklektik tasarım ulusal mimarlık adı altında isimlendirildi.<sup>125</sup> Okullar, hastaneler ve tren istasyonları da dâhil olmak üzere birçok kamu binası bu üslupla yapıldı. Bunlar, Osmanlı topraklarının en geniş sınırları dâhil olmak üzere sahip olduğu ve etkilendiği tüm kültürlerden izler barındırırken, yapıların planı ise Avrupa etkileri gösteriyordu. Adı geçen sivil mimari örnekleri dışında hem kamusal hem dinsel anıtsal bir yapı olarak caminin tasarımı da sultanın, modern bir kamusal kişiliğe doğru değişimin tezahürü olmaktaydı. Klasik Osmanlı camisi, Batılı törensel protokole uyacak şekilde değiştirildi, bu nedenle ana yapıya ek olarak törensel kamusal alan olarak hizmet etmek üzere iki katlı ek bir yapı eklenerek camilere dünyevi bir karakter kazandırıldı.<sup>126</sup> Geleneksel Osmanlı formlarının Batılı stiller ve tekniklerle harmanlanması 1930'lara kadar, inkılapçılığın ve Kemalizmin estetiği olarak tarif edilebilecek ikinci ulusal mimarlık dönemine kadar devam etti.

II. Abdülhamid özellikle edebiyat ve basın üzerinde ifade özgürlüğünü sınırlayan katı sansür yasaları uyguladığı için görsel sanatlarda toplumsal alt metne sahip, açık anlamlı eserler yerine tıpkı dönemin edebiyat ortamına paralel ilerleyen sembolik resimler ya da herhangi bir politik mesaj taşımayan eserler üretildi. Modernleşmenin hızlandığı ama aynı zamanda siyasi muhalefetten çekinildiği için sanatsal ifade bastırıldı. Sanatçıların ve yazarların yaratıcılıkları ile sultanın vizyonunun birleşebileceği o ince çizgide süregiden kültürel üretim devlet için bir araç

<sup>124</sup> Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s. 102.

<sup>125</sup> Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, s. 83.

<sup>126</sup> Afife Batur, "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, ss. 1060-1061.

haline geldi. Bu dönem sanat ve kültür açısından dinamik bir dönem olsa da sultan modernleşmeyi ve ilerici bir imaj yansıtmayı hedeflerken, siyasi kontrol, sansür ve toplumsal değişimin karmaşıklıkları kültürel ifadeleri etkiledi.

II. Abdülhamid döneminde sanatın propaganda amaçlı kullanımı otoriteyi korumak, kamu algısını şekillendirmek ve imparatorluğun modernleşen bir imajını sunmak için stratejik bir araçtı ve Sultan'ın hayırsever bir hükümdar, İslam'ın koruyucusu ve imparatorluğun modernleştiricisi olarak bir imajını yansıtmak için tasarlandı. Osmanlı bağlamında portre kullanımı yeni değildi, ancak II. Abdülhamid'in saltanatında, imparatorluk içindeki yükselen milliyetçi hareketlere karşı koymanın bir yolu olarak bu uygulama yoğunlaştı. Portreler onu genellikle bir lider ve koruyucu olarak göstermekteydi ve diğer modernleşmeci sultanların aksine davet ile gelen ya da sipariş verilen yabancı ressamı tarafından değil, sadece tek bir ressam tarafından, doğrudan saray ressamı olarak görevlendirilen Fausto Zonaro tarafından yapılmıştı.

Sadece sanat eserleri değil özellikle 1900'deki Paris'te düzenlenen Osmanlı sergisi gerileme ve geri kalmışlık algılarına karşı koyarak ilerleme ve kültürel zenginlik anlatısını güçlendirmeyi amaçlamaktaydı. Bu sergiler sadece eser sergilemekle değil, aynı zamanda ulusal gurur aşılacak ve imparatorluğun Avrupa emperyalizmine karşı elde ettiği başarıları göstermekle ilgiliydi.<sup>127</sup>

II. Abdülhamid dönemindeki sanat, Sultan'ın otoritesini güçlendirmek, modernleşmeyi teşvik etmek ve milliyetçi duygulara karşı koymak için kullanılan çok yönlü bir propaganda aracı olarak hizmet etti. Rejim, görsel sanat, fotoğrafçılık, tiyatro, mimari ve edebiyat yoluyla, kültürü gücü sağlamlaştırmak ve kamu algısını şekillendirmek için bir araç olarak kullanarak ilerlemeyi ve birliği vurgulayan bir anlatı oluşturdu.

II. Mahmud ile temelleri atılan ve Abdülmecid döneminden itibaren de modern devletin asli unsurları olan Babiâli'nin bürokrat sınıfı, II. Abdülhamid döneminde sultanın emriyle kendi yandaşlarından oluşturduğu bir kadroyla el değiştirdi.<sup>128</sup> Böylece modern ve eğitilmiş bürokratların temsil ettiği Tanzimat aydını imgesi değişmeye başladı. Bu, Tanzimat'ın asker, bürokrat ressamlarının ve sanatçıların da değişimi anlamına gelmekteydi. Böylece Tanzimat'ın dünya görüşünü ve aydın

<sup>127</sup> Çelik, *Şark'ın Sergilenişi*, s. 142.

<sup>128</sup> Çelik ve Yeşil, *Tereddüt ve Teceddüt*, s. 325.

imajını kendinde bütünleştiren ve üst düzey bürokratlardan oluşan sanatçı zümresi, II. Mahmud'un modern okullarda eğitim almış bir sonraki kuşağın da dâhil olduğu orta sınıfa doğru bir yönelime girdi. Özellikle II. Meşrutiyet'in sanatçıları olan ve isimleri indirgemeci bir biçimde 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak anılan Meşrutiyet Sanatçıları II. Abdülhamid döneminin birbirinden farklı dünya görüşlerini somutlaştırdılar. Bunların en başında Osmanlı kültüründen gelmeyen ancak uzun yıllar saray ressamlığı yaptığı için II. Abdülhamid döneminin resmi politikasını resimleyen Zonaro sayılabilir. II. Abdülhamid, Tanzimat ve Meşrutiyet zihniyetinin yücelttiği hak, hukuk, eşitlik, meclis, meşveret, hürriyet gibi kavramlardan farklı olarak sultana sadakat, itaat, devletin bekası gibi kavramları özellikle tarihsel bir canlandırmacılık etrafında söylemine katmaktaydı. Bu Osman Hamdi Bey'in eserlerinde karşımıza çıkan erken Osmanlı kültürünün mimarisi, el sanatları gibi tarihsel, sanatsal, estetik değerlerin yeniden hatırlatılmasına benzer bir özellik göstermemektedir. Onun yerine II. Abdülhamid'in siyasetinde önemli bir yeri olan, sultanlık makamının kahramanlık dönemlerini hamasi bir biçimde aktaran resimlerden oluşmaktadır. Bu içerikteki resimler Osmanlı üst-orta sınıfının sanatçıları tarafından değil de sarayın ressamı olan Zonaro tarafından yapılmıştır.

Tarihsel canlandırmacılık konulu resimlerin sarayın resmi söylemini desteklemek için saray tarafından yaptırılması dönemin iç ve dış politik gerçekleriyle oldukça uyumludur. Osmanlı Devleti 1881 yılında ekonomik bağımsızlığını kaybetti. On dokuzuncu yüzyılın uluslararası kapitalizmi bu süre içerisinde sanayileşememiş halkları kendisine bağımlı kılmıştı. Bu bağımlılık, Batı'ya tarihi kendi çıkarlarına göre kurgulama, yazma ve şekillendirme yönünde yeni bir kapı açtı.<sup>129</sup> Açılan bu kapı içerisinde Şark Meselesi olarak bilinen ve Osmanlı topraklarının işgalini hazırlayan önemli bir konu da bulunmaktaydı. Buna ek olarak gergin siyasi ortamın II. Abdülhamid'in bürokratik vesayet altında tahta geçmiş olması ile birleşince kendisinin alaşağı edilme korkusu ortaya çıktı.<sup>130</sup> Böylece sultanlık makamının gücünü yeniden hatırlatma yönünde göstergeleri kullanmak, sanat ve propaganda arasındaki sınırların muğlaklaşmasını sağladı. İmparatorluğun eski askeri gücünden oldukça uzak olması, II. Mehmed dönemi kahramanlıklarını konu edinen eserlerin yapımını artırdı. Bunun

<sup>129</sup> Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 5. Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 2010, s. 61.

<sup>130</sup> Çelik ve Yeşil, **Tereddüt ve Teceddüt**, s. 323.

dışında Basiret'te (Gazete) 1876 tarihinde yer alan iki yazı ocak ayında "Sanat"<sup>131</sup> ve şubat ayında "Resim"<sup>132</sup> başlıklarıyla yayımlandı. Bu iki yazıda dikkat çeken unsur sanat ile ticaret arasındaki ilişkiye odaklanmalarıdır.<sup>133</sup> Bu yazılarda Türklerin resim sanatında geri kalmışlığı işlenmektedir. Sanatsal olarak geri kalmışlık ilk kez bu makalelerde vurgulanmaya başlanmıştır. Böylece Tanzimat zihniyetine hâkim olan Asya'nın ve Avrupa'nın eşit ve dengeli kültürel konumlanması değişmekte, geri kalmışlık söylemi Osmanlı aleyhinde yükselmektedir.

**Şekil 21:** Fausto Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı Galata Köprüsü'nden Geçerken, 1901



Kaynak: Fausto Zonaro, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl**, YKY, İstanbul, 2008, s. 146-147.

II. Abdülhamid'in tablolar aracılığıyla kendisini Fatih Sultan Mehmet ile eşleştirmesi Zonaro'nun anılarında da kendisine yer bulur. İstanbul'un alınışı ve İstanbul'a giriş konulu tabloların kendisine takdim edilmesi esnasında II. Mehmed'in resmini gören II. Abdülhamid, eserdekini kendi sureti olduğunu düşünmüş ve Zonaro'ya aktarıldığına göre tablonun kendisine takdim edildiği sırada II. Mehmed nerede diye sormuştur.<sup>134</sup> Zonaro'nun, Abdülhamid'in atası olduğu için II. Mehmet'e benzemesinin doğal olduğunu belirtmesi üzerine duyduğu memnuniyet sanatçının aylığına zam olarak geri dönmüştür.

<sup>131</sup> Anonim, "Sanat", **Basiret**, 23 Zilhicce 1292/8 Kânûn-u Sâni 1291/20 Ocak 1876 aktaran Özyiğit, s. 101.

<sup>132</sup> Anonim, "Resim", **Basiret**, 16 Muharrem 1293/31 Kânûn-u Sâni 1291/12 Şubat 1876 aktaran Özyiğit, s. 100

<sup>133</sup> Özyiğit, s. 95-102.

<sup>134</sup> Fausto Zonaro, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl**, YKY, İstanbul, 2008, s. 262.

On dokuzuncu yüzyılın son yılları ve yirminci yüzyılın başında buhranlı ve kaotik dönem aynı zamanda Cumhuriyet'i karşılayacak çağdaş aydınların da çeşitli fikir hareketleri ile ortaya çıktıkları dönemdi. Bu dönemin sultanı II. Abdülhamid'in iktidarı İslami bir temel üzerinde, ancak köktenci İslami ideolojiden uzak, savunma ve merkezileşme, eğitimin yaygınlaştırma çalışmaları gibi popülist, güncel ve ileriye dönük meseleler içermektedir.<sup>135</sup>

**Şekil 22:** Fausto Zonaro, İstanbul'un Alınışı, 1908.



Kaynak: Zonaro, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl**, s. 264.

Aynı zamanda II. Abdülhamid'in kısıtlamalarla geçen otuz yıllık İstibdad Dönemi, yüzyılın başlarında 23 Temmuz 1908'de Kanun-i Esasi'nin yeniden ilan edilmesi ve meclisin toplanması ile son buldu. Şahsi Vergi ayaklanmaları ile baş gösteren ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde örgütlü halk isyanları olarak başlayan süreç, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin propagandaları ve kapsamlı iletişim ağı ile yayılarak 1908 Devrimi'ni başlattı.<sup>136</sup> Vergilendirmede eşitlik talepleri ve yönetimde monarşinin gücünü kırma isteği ile hürriyetin amaçlandığı devrimde mutlakiyetçi düzen ciddi biçimde sarsıldı.

Yeni rejimin 1908'de kurulması aynı zamanda modernliği temsil eden İttihad ve Terakki ile gelenekselliği temsil eden güçler arasındaki mücadelenin, Cumhuriyet döneminde de hararetlenerek devam edecek başlangıcını oluşturuyordu. Siyasi ortam,

<sup>135</sup> Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 5. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 111.

<sup>136</sup> Aykut Kansu, **1908 Devrimi**, çev. Ayda Erbal, 9. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023, s. 95.



fikirler ve eylemler bundan böyle devrim ve karşı-devrim ekseninde, ayrılıkçılık ve birlik ideolojileri ile birlikte yer almaya başladı.<sup>137</sup>

Ortaya çıkardığı toplumsal ve siyasal düzen, uyandırdığı baş kaldırı mekanizması ve en önemlisi örgütlü halk desteği ile gerçekleşmiş olması 1908 hareketini bir devrim olarak tarihyazımına işledi. Ertesi gün 24 Temmuz 1908’de gazeteler yazılarını sansüre göndermedi ve böylece yayın hayatı çeşitlenerek büyümeye başlarken, gazetecilik ve dergicilikteki bu özgür ortam örgütlenmelerin de önünü açtı.<sup>138</sup> Berkes bu dönemi “*diller çözülüp herkes istediğini söylemeye başlayınca karma bir düşün deryası kaynamaya başladı*” şeklinde anlatır.<sup>139</sup>

Bu hür ve liberal ortama yaptığı vurgu İttihad ve Terakki Cemiyeti’nin yayın organı olan Şura-yı Ümmet’te 23 Eylül 1324 (6 Ekim 1908)’de kamuoyuna sunulan seçim programında milletin oyunun kayda değer bir yere sahip olacağı, bir tür liberal demokrasiye yönelik amaçlarla da bütüncül bir nitelik sergilemekteydi.<sup>140</sup> Resmi dilin ve bütün resmi yazışmaların Türkçe olmasına dair maddeler, vatandaşların yasalar önünde eşit olması gibi süregelen düzeni siyasi ve idari olmanın ötesinde toplumsal ve kültürel olarak da değişime yöneltten maddeler mutlakiyetçilikten, dönemin şartları içerisinde mümkün olabildiğince liberalizm eksenine yerleştirilmesiyle de önemliydi.<sup>141</sup>

Tanzimat dönemi ile aydınlanma felsefesinin benimsenmeye başlaması, II. Meşrutiyet döneminde aydınlanmanın verdiği pozitivizmi de arkasına alarak dinsel temele dayanan yekpare bir ideolojik dünyanın olmadığını kavranmasını sağladı. Böylece Osmanlı toplumundaki kimlik arayışları, Türklük düşüncesinin de eklenmesiyle çeşitlendi. Modernleşme sürecinin temel itici gücü olan devleti kurtarma meselesi, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı fikir adamlarının toplumsal, siyasal, kültürel yaşama ilişkin sistematik bir felsefe geliştirmesinden çok, pratik çözümler aramasına sebep olmuştu.<sup>142</sup> Yirminci yüzyılın başında ise pragmatizm devam etmekle birlikte İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük ideolojileri üzerine çerçeveleri belirgin şekilde

<sup>137</sup> Kansu, **1908 Devrimi**, s. 227, 228.

<sup>138</sup> Sina Akşın, “İkinci Meşrutiyetin İlk Dönemleri”, **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 13. Basım, Cem Yayınları, İzmir, 2018, s. 27.

<sup>139</sup> Berkes, **Batı Sorunu**, s. 42.

<sup>140</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler**, Cilt: 2, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 65.

<sup>141</sup> Tunaya, **Türkiye’de Siyasi Partiler**, s. 66, 67.

<sup>142</sup> Selahattin Hilav, “II. Meşrutiyet Düşüncesi”, **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 13. Basım, Cem Yayınları, İzmir, 2018, s. 282.

çizilmiş düşünceler ve analizler yer almaya başladı. 1908 Devrimi sonrası Abdülhamid'e karşı bir duruş sergileyen ilk Türk-İslâmcı yayın Sırat-ı Müstakim oldu.<sup>143</sup> Dergi kadının kurtuluşu meselesinden sanayileşmenin ve çalışmanın önemine, geleneksel Osmanlı ekonomik düzeninin de etkisiyle servet edinme için uğraşmama zihniyetinin yanlışlığına kadar çeşitli konularda fikir hayatına önemli katkılar sundu.<sup>144</sup>

İkinci Meşrutiyet dönemi sosyal bilimler alanında canlanma dönemiydi ve sosyoloji, iktisat, felsefe, edebiyat ve sanat eleştirisi ile estetik gibi çok çeşitli alanlarda düşünce dünyası ve yayın hayatı ciddi dönüşümler yaşamıştı.<sup>145</sup> II. Meşrutiyet'in ilk dönemlerinde politika ve düşünce dünyası çeşitli, çatışmalı ve buhranlı bir ortam sergilemekteydi.<sup>146</sup> İstibdad sonrası basın yayın faaliyetlerini de kapsayan özgürlük, bu çeşidin ve çatışmanın sağlanmasında en önemli faktördür. Basın yayın faaliyetlerindeki bu çeşitlilik içinde İslamcılığa, Türkçülüğe, Batıcılığa yönelik yazıların, halkın anlayabileceği biçimde sunulduğu ve anlatıldığı metinlerle zenginleşiyordu. Bunlar içinde belki de en dikkat çekici olanı, bu dönemin karakteristiği olarak fikir hareketlerinin ve kavramlarının tartışılmasındaki artıştır. Bireysellik-toplumsallık, hürriyetçilik-devletçilik, evrimcilik-devrimcilik gibi tek taraflı olarak değil, kavramlar karşıt kutbuyla birlikte komünizm, anarşizmin de dâhil olduğu fikir hareketleri ve ideolojiler tartışılmaktaydı.<sup>147</sup>

Abdullah Cevdet ile birlikte maddeyi ve materyalizmi, pozitif bilimleri ve akılcılığı öne sürmesi dönemdeki pozitivist düşüncenin kanıtlarıdır. Sadece Servet-i Fünun dergisinin yazarları değil, Ulum-u İctimaiye dergisinin yazarları da pozitivismi benimsemiştir. Hem batıcı hem de pozitivist olan bu aydınların etkilendikleri Comte, Taine ve Renan, dönemin entelijansiyası içinde bilinen, etkilenilen ve dünya görüşleri benimsenen düşünürlerdi. Pozitivizmin düşünce dünyasına getirdiği bakış açısı, bütünüyle görünür ve duyuşal olarak algılanan dünyayı, bireyin bakışını ölçek olarak alan ve bundan dolayı bireye övgü olarak resim sanatını<sup>148</sup> doğadaki ışıgı ve an'ı

<sup>143</sup> Zafer Toprak, **Türkiye'de Popülizm 1908-1923**, Doğan Kitap, İstanbul, 2013, (**Popülizm**), s. 85.

<sup>144</sup> Toprak, **Popülizm**, s. 85-86.

<sup>145</sup> Toprak, **Popülizm**, s. 91.

<sup>146</sup> Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 18. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, (**Çağdaş Düşünce**), s. 183.

<sup>147</sup> Ülken, **Çağdaş Düşünce**, s. 184.

<sup>148</sup> Tzvetan Todorov, "Sanatta Bireyin Gösterimi, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, çev. Esra Özdoğan, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2012, s. 23.

yakalamaya yönelik izlenimciliğin Meşrutiyet ressamlarının hayatına ekledi. Her ne kadar izlenimcilik, pozitivist felsefeye dayansa da Meşrutiyet ressamlarının izlenimciliğinde tabiatı temaşa geleneğinin etkileri de olduğu için<sup>149</sup>, bir nevi yerleşmiş ve pozitivistizmin algılanabildiği ölçüde yerel kültürel gelenekle birleşmiştir. Ancak ne olursa olsun sanatta özelliğin öne çıkması, tasvire yönelme, hakikat gibi uhreviliği barındıran bir kavramın gerçeklik gibi dünyeviliği vurgulayan bir kavrama geçiş, bunun getirisi olarak tasvir, ışık, gölge gibi kullanımların ve ifade biçimlerinin bu dönem sanatında yer alması değişen görme biçimlerini gösteriyordu.

Modernleşmenin edebiyatı olarak anılan Servet-i Fünun ve aynı isimli dergisi 1894 yılında yayımlanmaya başladı. Dergide çıkan sanat felsefesine yönelik yazılar içerisinde “Edebiyat, Haric-ı Edebiyat” başlıklı yazısında Hüseyin Cahit (Yalçın), edebiyat ile resim ve heykel arasındaki ortak özelliklere dikkat çekmekteydi.<sup>150</sup> Hippolyte Taine’den alıntılar yaparak sanatın doğanın bir taklidi olduğunu, ancak buradaki taklidin gerçekçilikten öte, doğanın “tabiatını” görmek, yani ruhunu, ahengini, ritmini görerek doğayı bu ahenkleri verişi bakımından gerçekçi, seri üretimi yapılacak bir nesne olmaktan çıkaran, insanın zihni ve ruhundaki süzgeçten geçerek vermenin öneminden bahsediyordu. Doğayı olduğu gibi taklit ederek göstermenin bir değeri olmadığını, sadece kalıba dökülerek oluşturulmuş bir heykel ya da makine ile üretilmiş fotoğrafın sanat eseri olmadığını belirtmekteydi. Eserde aranan, sanatçının ona verdiği ruhtu.

Mehmet Rauf da aynı şekilde Batı Edebiyatı’ndan ve felsefesinden çevirilerin de olduğu geniş bir entelektüel yelpazede sanat eleştirisi üzerine yazılar yazmış ve özellikle “Tenkidin Tekâmülü” başlıklı yazı dizisi sanat ve felsefe alanına yeni bakış açılarını getirmişti.<sup>151</sup> Ülken bunu şu şekilde ifade etmiştir:

*“hücum ve hicivden, iğneli taşlamadan başka tenkit şekli bilmeyen bir çevreye tesir eden, ciddi ve objektif bir tenkidin bir eseri değerlendiren, müspet ve menfi bütün vasıflarıyla birlikte tahlil demek olduğunu”*<sup>152</sup>

<sup>149</sup> Burcu Pelvanoğlu, **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, Corpus, İstanbul, 2017, s. 73.

<sup>150</sup> Hüseyin Cahit (Yalçın), “Romanlara Dair: Edebiyat Haric-ı Edebiyat”, **Servet-i Fünun**, Sayı: 347, 1897, ss. 135-138. <http://www.servetifunundergisi.com/sayi/347/> (bu web sitesinde sayfa 8,9,10 olarak belirtilen yerlerde Erişim Tarihi: 12.06.2024)

<sup>151</sup> Servet-i Fünun dergisi 365 ve 389. Sayılar arasında 1898 yılında yayımlanmıştır. Mehmet Rauf’un dergideki yazıları için bakınız <http://www.servetifunundergisi.com/author/mehmetrauf/>

<sup>152</sup> Ülken, **Çağdaş Düşünce**, s. 198.

Cenab Şahabettin, Ahmet Şuayip gibi aydınların, Servet-i Fünûn'daki sanat felsefesi, eleştiri ve estetik üzerine yazıların derinliği, karşılaştırmalı edebiyat üzerinden incelenmeleri ve çeşitli akımlara dair açıklamalar ve tartışmalar barındırmaları dönemin entelektüel yaşamının zenginliğini gösterirken özellikle sembolizm üzerine yapılmış etraflıca incelemeler Doğu'nun görme biçimlerine dair kavramsal kültürel birikim oluşturmuştur. Sanat üzerine yayımlanan yazılar ve sembolizmin ne olduğu üzerine yerli ve yabancı metinler üzerinden getirilen açıklamalar bu dönemin resim sanatında izlenen metaforları barındırmaktadır.

1908 Devrimi ile birlikte dergi yazarları, var olan hürriyet ortamı ile daha spesifik biçimde görüşlerini belirtecekleri alanlara yöneldiler.<sup>153</sup> Bu derginin ve barındırdığı çeşitli görüşlerin ve düşünce yapısının üzerine Ekrem Işın, gerçeklik ile hayalin karışımından meydana gelen bir modernleşme projesi olduğunu söyler.<sup>154</sup> Bu tanım dönemin resim sanatını da oldukça uygun biçimde uyum sağlar. Bu dönemin ruhu gerçeklik ve hayal arasında yer alır ve güzergâhların çeşitli ve muğlaktır.

Servet-i Fünun yazarlarının bir diğer özelliği toplumsal düzenin siyasi içeriği ile ilgilenmemeleridir. Oysaki Tanzimat dönemi aydınları, sanatçıları ve fikir adamlarının Aydınlanmacı içerikle, hukuk ve siyasetle ilgili meseleleri eserlerinde ve yazılarında yer alıyordu. Servet-i Fünuncuların bu özneliği sadece modernizmin de bir sonucu değildi. II. Abdülhamid'in 1878'de Meclis-i Mebusan'ı feshetmesi ile başlayan ve 1908 yılına kadar devam eden İstibdad dönemi, sanat ile toplumsal meselelerin ilişkisini kısıtlamıştır. Bunu aşma güdüsü eserlerde kimi zaman kapalı bir anlatımla metaforlaştırma ve sembolik bir üslubun doğuşunu da hazırlamıştır. Edebiyat ile resim sanatının minyatür geleneğinden beri süregelen ilişkisi Meşrutiyet dönemine gelindiğinde, sembolik anlatımın düşsel, kapalı, sisli ve melankolik üslubuna, pozitivistin gerçekçi yaklaşımının eklenmesi ile kendini göstermiştir.

Pozitivizm ve rasyonellik, kozmopolit şehir yaşamının modernliği içerisindeki İstanbullu aydınların dünya görüşlerinde belirleyici olur. Simmel, metropol yaşamının zihnin egemenliğinde olduğunu söylüyor ve bu yaşamın insan üzerindeki en belirgin

---

<sup>153</sup> Hüseyin Cahit'in Tanin gazetesi ile siyasete, Ahmed Şuayip felsefe ve sosyolojiye, Tevfik Fikret ise edebiyata: Ülken, **Çağdaş Düşünce**, s. 210.

<sup>154</sup> Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri**, YKY Yayınları, İstanbul, 2023, s.176.

etkisinin ise bireyselleşme olduğunu belirtiyordu.<sup>155</sup> Meşrutiyet döneminin sanatçıları, kozmopolit bir metropol olan İstanbul'un gündelik yaşamı içinde kendilerini ifade etmek, kalabalıklar arasında bir özgünlük yakalamak gibi modern insana özgü amaçlar ve mücadeleler içerisindeydiler. Bu, meşrutiyetin hürriyet ruhunu eserlerinde betimleyen ressamalarda en başta konu çeşitliliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressamın, şehrin bu hızla akıp giden niteliğini fark etmesi, bunun karşısında büyülenmesi ve zamanının görgü tanığı olarak eserlerinde göstermesi onun modernliğinin de bir göstergesidir.<sup>156</sup>

Modernin yeniliğe yaptığı vurgu, her daim yeninin yanında yer alması ve bunu hem toplumsal hem de bireysel yaşamda geleneksel kimi öğeleri kaybettirerek gerçekleştiriyor olması, her şeyin geçiciliğine olan inancı<sup>157</sup> ve bu inancın onu sürüklediği kentte kaybolmuşluk ve köksüzlük duygusu bu dönemin eserlerine yansımıştır. Servet-i Fünun'un taşıyıcısı olduğu bu modernlik, dergi yazarlarının aynı zamanda batıcı olarak da görülmesine neden olmuştur. İlhan Tekeli, modernitenin evrenselliğini günümüzden geçmişe bakınca görmenin kolay olduğunu ancak batı-dışı modernliklerin deneyiminde, modernleşmenin Batılılaşma olarak algılanmasına da şaşmamak gerektiğini belirtir.<sup>158</sup> Batıcılık fikir hareketi içerisinde değerlendirilen bu dönem fikir adamları, çevirileri, fikirleri, şiirleri ya da edebi eserleri ile sanatta modernleşmenin taşıyıcısı olmuşlardır.

Baudelaire, güzelin hakikatten daha soylu olduğunu söyler.<sup>159</sup> Modernizmin nihayetinde bağlardan koparak bir özerkleşme hareketi olması, Baha Tevfik'in "zızzakları kesme" söylemi ile "*belleğini kaybetmiş Servet-i Fünun tipleri*"<sup>160</sup> aynı modernizmin görme biçimlerini savunurlar. Servet-i Fünun yazarları anonimleşmeyi alaturkalık ve gelenekle yani eski düzen ile bağdaştırırken, bu öznelliğin karşısında duranlar için Servet-i Fünun alafrangalıktır.<sup>161</sup>

<sup>155</sup> Georg Simmel, "Metropol ve Tinsel Hayat", **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Nazile Kalaycı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 85.

<sup>156</sup> Baudelaire, s. 214; Berman, s. 183.

<sup>157</sup> Harvey, s. 24.

<sup>158</sup> İlhan Tekeli, "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt: 3, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020. s. 32.

<sup>159</sup> Baudelaire, s. 55.

<sup>160</sup> Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri**, YKY, İstanbul, 2023, s.177.

<sup>161</sup> Işın, s. 179.

Ferdiyetçiliğin, özneliğin ve kalabalık içindeki yabancılaşmış bireylerin yaşadığı kentte, estetiğin, kozmopolitliğin ve özerkliğin sembolü olan muhitler bu modern yazarların ve ressamların eserlerinde de esas mekânlardır. Adalar, Boğaziçi, Beyoğlu, Meşrutiyet ressamlarının en çok resmettikleri yerlerdir. Edebi eserlerde de Fransız mutfağı ile tanışmanın, sanat etkinliklerini izlemenin, doğanın kusursuz estetiğinin tadını çıkarmanın mekânı olarak yine İstanbul'un aynı semtleri konu edilir.<sup>162</sup> Gelenekselliğin ve anonimliğin sürdüğü İstanbul sur içi, Üsküdar gibi bölgeler ise geleneksel Osmanlı kimliği ile modernliği uzlaştırma yoluna giden, ölçülü bürokratlar olan Tanzimat sanatçılarının ve aydınlarının mekânıydı. Meşrutiyet'in ferdiyetçi sanatçıları geleneksel olan her türlü alanı, durumu ve estetiği eserlerinde konu etmemekteydiler.

1914 yılına kadar sanat ortamına hâkim olan dinginlik, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeye dönen Meşrutiyet ressamları ile değişmişti. Türk resminin sivilleşmeye başladığı, sanatı halkın anlayacağı şekilde anlatmanın önem kazandığı, siyasi ve felsefi alanda çeşitlenen ideolojiler gibi bu dönemin resminde de konular çeşitlenerek<sup>163</sup> İstanbul'un pitoresk değeri olan tüm alanları adalar, korular, Boğaziçi, cami avluları gibi alanlar resme dahil oldu. Aynı zamanda iç mekân resimler, portreler, nüveler, dizi resimler gibi çeşitlilikler arttı. Meşrutiyet sanatının ve ressamlarının sahip olduğu bu özellikler, Osmanlı modernleşmesinin izlediği güzergâhın da bir yansımasıdır. Tanzimat döneminde modernleştirici önderlerin padişahlar ve sonrasında bürokratlar olması, Meşrutiyet'e yaklaştıkça modernleşmecilerin tabana doğru yayılması ve İttihatçıların orta sınıfa mensup olmasının bir örneği sanat alanında görülür. Tanzimat'ın üst düzey bürokrat sanatçıları gittikçe tabana doğru yayılım göstermiş ve Meşrutiyet ile birlikte orta sınıfa mensup sanatçılar modern resmin sürdürücülüğünü yapmıştır.

Modernleşmenin pozitivizmin bir getirisi olarak özneyi merkeze alarak resimde perspektifçiliği, edebiyatta duyularla algılanan dünyayı betimleyiciliğinin kökeninde Tanzimat'ın Osmanlı'daki ilk modern eğitim tedrisatından geçenlerin birikimi sağlamıştır. Osmanlının ilk modernleri olarak edebiyatçıları arasında, Servet-i Fünun yazarının Tanzimat yazarından farklı olarak Osmanlı orta tabakasından gelen

---

<sup>162</sup> Işın, s.180.

<sup>163</sup> Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 8-25

ve köken bakımından da Tanzimat aydınlarının Paşa konaklarında yetişen ve eğitim alan üst sınıfının aksine, geleneksel kültür tabanına sahip oldukları görülür.<sup>164</sup>

Meşrutiyet dönemi edebiyatı romanı ile karakterlerin, doğanın, insanın iç dünyasının nesnel biçimde ve ince ayrıntılarla zihinde canlandırıcı biçimde betimlenmesi başlar.<sup>165</sup> 1890'lar itibariyle siyasi hareketler ve oluşumlar ile İstanbul'daki edebi ve sanatsal hayat iç içe düşünülmelidir.

1908 Devrimi ile başlayarak 1930 yılına kadar sürecek olan dönemde karşıma çoğulluk, hürriyet, mücadele ve coşku kavramları çıkar. Batı-merkezli sanat tarihi yazımında herhangi bir üslup birliği göstermedikleri gerekçesiyle dönemlendirmeleri indirgeyici biçimde 1914 ya da Çallı Kuşağı olarak sanat tarihi yazımına geçmiş bu dönemin sanatçıları Osmanlı'nın çöküşüne, Birinci Dünya Savaşı'na, Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyet'in kuruluşuna şahit olmuşlar; kimileri cephelerde savaşırken kimileri de İstanbul'un işgal yıllarının canlı tanıkları olmuşlardır. Meşrutiyet'in görme biçimlerini temsil eden bu sanatçılar, aynı şekilde Cumhuriyet'in de ilk kuşak ressamlarıdır. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914 yılında yurda dönen Meşrutiyet ressamları<sup>166</sup> Osmanlı modernleşmesinin doğrudan yansıması olarak pozitivizmden etkilenmiş, konu ve manzara çeşitliliğini ve bu manzaralar içinde yeni modern sosyal hayatı gösteren resimler yapmışlardır. Resim dersinin askeri okullarla olan bağlantısı sivil akademiye kaymış ve böylece sivilleşme resim sanatına dâhil olmuş ve halkın kültürel değerlerinden hareketle yeni yaşam görüleri ile yeni anlatım biçimleri Türk resim sanatına kazandırılmıştı.

Hilmi Ziya Ülken'in eserlerini Fecr-i Ati edebiyatı eserlerine benzettiği Meşrutiyet döneminin resimleri, edebiyattan etkilenmiş ve tıpkı dönemin edebiyatında da izlediğimiz tariften tasvire yönelen bir ifade benimsemişlerdir.<sup>167</sup> Ülken'e göre Fecr-i Âticilerin edebiyatta aradıkları ada plajları, çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, cami avluları Meşrutiyet ressamlarının da konularındandır. Konu çeşitliliğinin arttığı, iç mekânın, portrelerin ve dizi resimlerin görüldüğü bu dönemde 1908 Devriminin özgürlükçü ortamı dönem eserlerinde izlenir. Cumhuriyet Kuşağı sanatçılarının

---

<sup>164</sup> Işın, s. 177.

<sup>165</sup> Çolak, **İmge ve İmaj**, s. 85.

<sup>166</sup> Nazmi Ziya (1881-1937), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Hüseyin Avni Lifij (1885-1927), Feyhaman Duran (1886-1970), Namık İsmail (1890-1935), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Sami Yetik (1878-1945)

<sup>167</sup> Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 32-33.

akademide hocaları olan Meşrutiyet Ressamları, gelenekselleştirdikleri Galatasaray Sergileri sayesinde (1916-1951) Türkiye’de resim sanatının yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

Meşrutiyet Sanatçılarının resim anlayışı, çeşitliliğin ve özgürlüğün tasviri olarak ifade edilebilir. Her ne kadar bu grup sanatçıya empresyonistler denilmişse de bunun empresyonizmin ışık ve manzara ile karakterize edilen genel algısından kaynaklıdır. Osmanlı modern sanatının dönüm noktası olarak Meşrutiyet ressamlarının en önemli katkısı hürriyet ruhunu hür biçimde ifade edilmesinde yatar. Meşrutiyet ressamlarının Osmanlı modernleşmesi ile olan bağlantılarından biri de resim sanatını popülerleştirmeleri, estetiği ön plana aldıkları bir sanat anlayışına sahip olmaları ve sanatı halka göstermek ve sevdirmek amacına sahip olmalarında yatar.

Meşrutiyet Ressamları Osmanlı’nın son yılları ile Cumhuriyet’i karşılamaya hazırlanan zaman arasındaki zamanın ruhunu, zihniyetini ve estetik değerlerini, çokça etkilendikleri Servet-i Fünun yazarları gibi politik ifadelere girmeden görselleştirmişlerdir. Modernleşmenin özne merkezli zihniyeti Meşrutiyet ressamlarının eserlerinde hissedilir. Gerek Rıza Tevfik’in Hüsn ve Mahiyeti isimli 1909-1910 yıllarında çıkan estetik üzerine yazı dizisinde,<sup>168</sup> gerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesindeki Galib Bahtiyar’ın yazılarında<sup>169</sup> ve Servet-i Fünun dergisindeki edebiyat, sanat ve felsefeye yönelik yazılarda bu öznelliği ve sübjektivizmi açıklığa kavuşturan yazılar yayımlanmıştır.

Rıza Tevfik’in bir başka yazısında<sup>170</sup> maddeye hayat veren, anlamsız şeylere anlam katanın sanatta ve felsefede sadece sübjektivizm ile mümkün olabildiğini belirtir. Bu öznellik öncelikle kendi otantikliğini ve özgünlüğünü tasvir etme ile kendini gösterir. Modern kozmopolit kentin bohemi olarak sanatçı kimliği, Avni Lifij’in otoportresinde (Şekil 23) karşımıza çıkar.

<sup>168</sup> Rıza Tevfik, “Hüsn ve Mahiyeti”, **Sanat ve Estetik Yazıları**, haz Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, ss. 29-60.

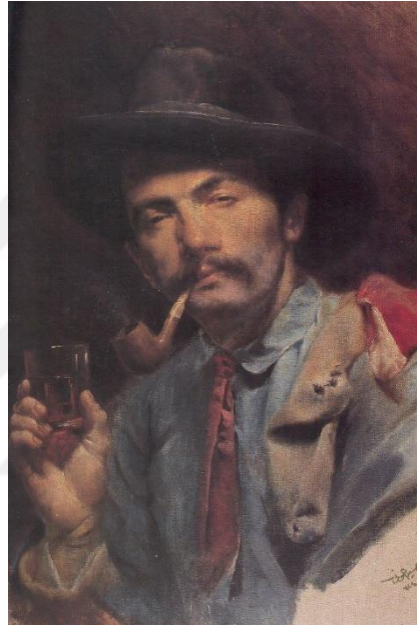
<sup>169</sup> Galib Bahtiyar, “Sanayi-i nefise hakkında bir iki söz”, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, ss. 169-171; Galib Bahtiyar, “Sanayi-i nefisenin milliyet nokta-i nazarından tetkiki” **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, s. 297, 298.

<sup>170</sup> “Tabiat-ı câmideye kendi ruhundan bir şu’le-i hayat ifâza edebilmek ve hadd-i zatında mânasız şeylere bir mâna vererek onları canlandırabilmek ancak sübjektivizmin kabiliyeti ve m’rifetidir.” Rıza Tevfik (Bölükbaşı), “Sanatta Objektivizm ve Sübjektivizm Meselesi”, **Sanat ve Estetik Yazıları**, ss. 77-84.



Osmanlı modernleşmesini başlatan II. Mahmud ve devamındaki Tanzimat ressamaları bürokratlardı. Tepeden başlayan bu modernleşme süreç içerisinde orta sınıfa kadar indi. Bu paralellik 1908 Devrimini yapan ve Tanzimat kuşağına göre orta sınıfa kaymış modernleşmeciler olan kurmay subaylar ile dönemin ressamlarının sosyo ekonomik düzeyinin paralelliğinde de bellidir. Meşrutiyet ile birlikte ressamlar da tıpkı askeri kadronun tabana doğru yayılım göstermesi gibi, bürokrat paşalardan değil, orta sınıfın mensuplarından oluşmaktadır.

**Şekil 23:** Avni Lifij, Pipolu Adam: Sanatkârın Kendi Portresi, 1908-1909.



Kaynak: Sergi Kataloğu **Avni Lifij: Çağının Yenisi**, SSM, İstanbul, 2020, s. 70.

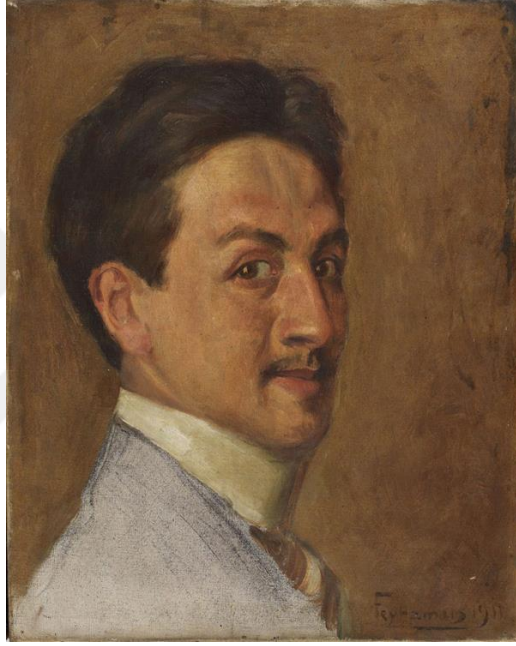
II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Abdülmecid Avrupa'ya biri siyaset bilimi diğeri ise sanat alanında iki öğrenci göndermek istemiştir. Bunlardan biri Osman Hamdi'nin referansıyları Avni Lijif olmuştur.<sup>171</sup> Aynı yıllarda Abdülmecid Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin de maddi giderlerini karşılamakta ve gazeteye destek olmaktadır. Avni Lifij bu gazetede çıkan bir yazısında<sup>172</sup> Avrupalı ressamlardan kopya edilen eserlerle açılacak bir galeriye şiddetle karşı çıkıyor ve bunun hem halk hem de ressamlar için çok zararlı olacağını belirtiyordu. Halka olan zararını ise, bu eserlerin kopya olmasından dolayı herhangi bir ruh taşımadıkları noktasına vurgu

<sup>171</sup> Zafer Toprak, "Avni Lifij'in Yazı Dünyası ve Entelektüel Kimliği", s. 21.

<sup>172</sup> Avni Lifij, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, s. 110, 112.

yaparak açıklıyordu. Sanatçının heyecanının ve coşkusunun esere otantikliği ve özü katan şey olduğunu söylüyordu. Avni Lifij’in sanat eserinin mimetik karakterine karşı çıkan ve eserde sanatçının ruhunu arayan tavrı hem otoportresinde hem de alegorik eserlerinde görülmektedir. 1908 tarihli Pipolu Adam: Sanatkârın Kendi Portresi (**Şekil 23**), Avni Lifij’in kendini modern, yaratıcı ve bohem bir sanatçı olarak resimlediğini gösterir. Ancak sanatçıların duruşları ve üslupları tıpkı dönemin fikir hayatı ve İstanbul’u gibi çoğulcu ve birbirinde farklıydı.

**Şekil 24:** Feyhaman Duran, Otoportre, 1911.



Kaynak: Sergi Kataloğu, **Feyhaman Duran İki Dünya Arasında**, SSM, İstanbul, 2007, s. 40.

Örneğin Feyhaman Duran’ın Otoportresi (**Şekil 24**) bohem sanatçı imajından uzak olsa da modern sanatçının ferdiyetçiliğine dair imge içerir. Bu otoportrede dini, siyasi veya statü barındıran hiçbir sembol yoktur. Kendi konumunu ne Osman Hamdi gibi tarihi keşfetmiş bir bürokrat, ne Şeker Ahmed’in otoportresindeki gibi Tanzimat’ın aydın ve ölçülü ressamı, ne de Avni Lifij’deki gibi bohem sanatçı şeklinde belirler. O tüm etiketlerden uzak, hangi topluma, dine ya da coğrafyaya ait olduğuna dair bir ipucu vermeden, sadece bir fert olarak kendini tanımlamıştır. Meşrutiyet döneminin renkleri, çoğulluğu ve biçimleri iki farklı ressamın portrelerinde de belli olur. 1908-09 tarihli Avni Lifij’in portresi ile 1911 tarihli Feyhaman Duran portresi modernleşmenin ve ilerlemenin neferi olarak ressamlar üzerinde tek tip modernleşme

süreci yaşanmadığını da gösterir. Avni Lifij'in bohem havası, kozmopolit kentin, modern hayatın bohem ressamını bakışı, şapkası, piposu ve omzundaki eskimiş çorapla verilirken; Feyhaman Duran'ın portresinde aynı bohem hava yerine giyimi, başını ölçülü biçimde hafif izleyiciye çevirerek attığı bakış ve dudaklarındaki belli belirsiz gülüşle sakin, içe dönük, modern bir ressam bulunur.

Feyhaman Duran'ı Türkiye modernleşmesi içindeki özgün yeri, geri kalmışlık, Batılılaşma, Şarkçılık gibi kavramlardan uzakta kalarak, görsel ifade çeşitliliğinin sunduğu olanakları kullanmasıdır ve Batılı biçimleri ya da Şarklı biçimleri bir diğeri için araçsallaştırmamıştır. Hat ve minyatür gibi eskimiş olduğu düşünülen ve modernleşme ya da batıcılık tartışmalarının ve biçimlerinin ilerlemenin tek göstergesi olarak savunulan dönemlerde dahi bu içten ve kendi halinde modernleşme sürecini iki ayrı görme biçimini harmanlayarak yapmasıdır. Meşrutiyet Sanatçıları'nın bir yandan İstibdad rejiminin sansürlü dönemlerini diğer yandan estetik modernizmin değerlerini yansıtarak meydana getirdikleri ve toplumsal gerçekçilikten uzak eserleri 1917 yılında İttihat ve Terakki'nin sanatı propaganda amaçlı kullanacakları, savaş ve mücadele konulu resimlere kadar sürmüştür. Sanat ve propaganda ilişkisi Cumhuriyet döneminde ise artarak devam etmiştir.

Meşrutiyet döneminin ruhunu, fikir hayatındaki çeşitliliği, edebi yeni türlerin varlığını yansıtan dünya görüşleri Meşrutiyet ressamlarının içerik olarak sanat siyaset ilişkisine dokunmayan eserlerinde görülür. Sanat eleştirisi ve estetik konularının gündeme geldiği, biçimin siyasi içeriğin önüne geçebildiği sanat üretimi bu dönemin özelliklerindedir. Örneğin Nazmi Ziya'nın izlenimci ve figürsüz İstanbul manzaraları 1930'larda Hilmi Ziya Ülken tarafından zamanının tanıklığını yapmadığı, acıyı, mücadeleyi, mütarekeyi aktarmadığı için eleştirilmiştir.<sup>173</sup> Nazmi Ziya'nın resimlerinin içeriği doğrudan mücadeleyi ve zor zamanları işlemiyordu ancak onlar Osmanlı modernleşme sürecinin sansür ile geçmiş dönemlerine cevaben politik tüm referanslardan mahrumdu. Bu haliyle Türkiye'deki modernleşmenin dönemlerinden birini, İstibdad dönemini simgeliyor; sanat, sansür ve propaganda üçgeninin sonuçlarını toplumsaldan uzak durarak yansıtıyordu.

---

<sup>173</sup> Ülken, s. 56, 57.

## 1.2. TÜRK RESİM HEYKEL SANATINDA ULUS, TOPLUM VE MODERNLEŞME

### 1.2.1. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde Sanat ve Propaganda

1889'da gizli bir dernek olarak kurulan İTC, 1908 Jön Türk Devrimi'nden sonra öne çıktı.<sup>174</sup> Örgüt, modernleşme, merkezileşme ve ulusal birlik platformu aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu'nu yeniden şekillendirmeyi ve korumayı; Avrupa milliyetçiliği ve laiklikten etkilenen politikaları, Batılı güçlerle rekabet edebilecek güçlü, merkezi bir devlet yaratmayı amaçlıyordu.<sup>175</sup> İTC, imparatorluğun Avrupa güçleri tarafından bölünme tehdidi ve çeşitli etnik ve milliyetçi gruplardan kaynaklanan iç anlaşmazlıklarla karşı karşıya olduğu bir kriz zamanında iktidara geldi. Tepkileri, imparatorluğun çeşitli nüfuslarını tek bir Osmanlı kimliği altında birleştirmeyi amaçlayan, daha sonra Türk kimliğine yönelen ve aynı zamanda devletin kurumlarını yeniden şekillendiren bir "Türkleştirme" ve modernleştirme programıydı.<sup>176</sup> Sanat ve kültürel propaganda, bu daha geniş siyasi gündemde önemli bir rol oynayarak yeni rejimin ideallerini yaymaya yardımcı oldu. Cemiyet, Osmanlı kimliğini yeniden şekillendirmek ve modernite vizyonuna destek toplamak için sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmaya çalıştı.

1908 Devrimi, meşrutî düzeni geri getirmeye yönelik özgürlükçü bir hareket olmasının yanında, parçalandığını ve dağıldığını düşündükleri imparatorluğu birleştirmek ve bütünlüğünü korumayı sağlamak amacıyla eyleme geçen ve subaylar tarafından yürütülen bir hareketti.<sup>177</sup> İmparatorluğun bütünlüğünü koruma amacı olmasına rağmen, imparatorluk yapısına Türkçülük ideolojisinin de ortaya çıktığı bir dönemdi. İttihat ve Terakki Cemiyeti (İTC), Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli bir siyasi hareket olarak ortaya çıktı ve sanatın milliyetçilik için bir propaganda unsuru olarak kullanılması da İTC döneminde başladı.

İttihat ve Terakki'nin modernleşme vizyonu, Avrupa'nın devlet kurma ve milliyetçilik modellerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Cemiyet modern, merkezi bir

<sup>174</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 119.

<sup>175</sup> Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, ss. 226-233.

<sup>176</sup> Çelik ve Yeşil, *Tereddüt ve Teceddüt Yılları*, s. 328-329.

<sup>177</sup> Sean McMeekin, *Osmanlı'da Son Fırtına: Savaş, Devrim ve Ortadoğu'nun Şekillenmesi 1908-1923*, çev. Nurettin Elhüseyni, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2022, s. 52.

devletin Osmanlı İmparatorluğu'nun hayatta kalması için elzem olduğuna inanıyordu. Bu, eğitim, ordu ve hükümet kurumlarında reformlara yol açtı. İttihat ve Terakki'nin modernleşmeye yaklaşımı sadece politik veya ekonomik değil, aynı zamanda kültürel idi.

1908'de Yusuf Akçura'nın önderliğinde bir grup Türk Derneğini kurdu, ardından Türkçülüğün savunulduğu Genç Kalemler Dergisi 1911'de yayımlanmaya başladı ve aynı yıl Türk Yurdu Cemiyeti kuruldu. Türkçülüğün yayın organı olarak Türk Yurdu dergisi başta Ziya Gökalp olmak üzere, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Fuat Köprülü gibi Erken Cumhuriyet döneminin de ideologları tarafından yazılar kaleme alındı. Selanik merkezli kurulan Genç Kalemler ve Yeni Felsefe Mecmuası, Türkçülük ile halkçılık arasında bağ kuruyordu.<sup>178</sup> Aydınlar ve halk arasındaki uçurumun sebebini dildeki ikiliğe bağlayan bu fikir adamları Halka Doğru hareketine de ilham verdiler.<sup>179</sup> Erken Cumhuriyet'in kültür politikalarında sistematik biçimde yer alacak olan ulusal bilinç ve kimlik meselesi, Osmanlı kimliğinde sıyrılarak, Osmanlı öncesi Türklüğün kökenlerinin aranması, araştırılması gibi ulusal kimliğe yönelik kavrayışlar bu dönemde Türk Yurdu dergisinin temel çalışma alanlarını oluşturuyordu. Böylelikle öncelikle kültür arayışları çerçevesinde beliren Türkçülük meselesi, kısa sürede siyasi alana da kaydı ve Osmanlı diye bir milletin olamayacağını duyurmaya başladı.<sup>180</sup>

*"Parmak hesabıyla mani düzmeye başlayan genç şairler"*in kullandığı klasik Osmanlı şiirinin değil, Türkçe'nin ses uyumunu temel alan hece ölçüsü ve içinde bulunduğu Türkçülük ideolojisi, milli edebiyat konusunu da gündeme getirdi. Böylece 1911 yılında Selânik merkezli Genç Kalemler dergisi ile dilde sadeleşme ve milliyetçilik sanat hayatına tamamen girdi. Hece ölçüsüne yönelme, dilde sadelik, halka doğru gibi kavramlar doğrudan Türkçülük ideolojisinin içeriklerindendir. İlk defa 1897 yılında Mehmed Emin'in "Cenge Giderken" adlı şiirinde kullanılan bu ölçü ve Mehmed Emin'in Türkçe Şiirler eseri, Genç Kalemler'in yeni lisan davasının yolunu da açmıştı.<sup>181</sup> Osmanlı modernleşmesinin sanatsal yönü içerisinde yazı ve çizi,

<sup>178</sup> Mehmet Ö. Alkan, "Laik bir İdeolojinin Doğuşu ya da II. Meşrutiyet'te Türkçülüğün Toplumsal İdeolojisi: Yeni Hayat ve Yeni Felsefe Mecmuası", **Tarık Zafer Tunaya'ya Armağan**, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 377-407.

<sup>179</sup> Berkes, **Batı Sorunu**, s. 54, 55.

<sup>180</sup> Hilav, "II. Meşrutiyet Düşüncesi", s. 387.

<sup>181</sup> Abdullah Uçman, "Beş Hececiler", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 5, İstanbul, 1992, ss. 544-545.

yani edebiyat ve resim her zaman paralel ilerlemiştir. Bu miras Cumhuriyet döneminde de daha yakınlaşan bir bağla devam edecektir. Bundan dolayı Türkçülük ideolojisinin dilde sadeleşme hareketinin ve milliyetçi içeriğinin dönemin görsel sanatlarında da doğrudan karşılığı bulunmaktadır. Tıpkı dil ve edebiyatın halka yönelmesi ve eğitim amacı gütmesi gibi, sanat da halkın anlayabileceği içerikler ile sembolizmden ve uhrevilikten uzaklaşmış ve ümmetten millete giden sürecin bir örneği olmuştur. Gerçekçi resimler, konusunu savaştan, mücadeleden gündemin dünyevi içeriklerinden alan eserler görülmektedir. Bunlar içinde Namık İsmail'in eserleri toplumsal gerçekçi içerikleriyle öne çıkar. 1912 Balkan Savaşları ile başlayan savaşlar döneminde, savaş sahneleri ve askerler özellikle 1917 yılında kurulan Şişli Atölyesi'nin de etkisiyle en çok işlenen konular olmuşlardı. Şişli Atölyesi, devlet destekli bir projeydi ve bu atölyede üretilen eserler Savaş Resimleri ve Diğerleri Sergisi ile 1917 sonbaharında Galatasaray Yurdu'nda halka sergilendi.<sup>182</sup>

İttihat ve Terakki'nin yönetimi ilerledikçe, vurgu Osmanlıcılıktan daha açık bir Türk milliyetçiliğine kaydı. Bu değişim, imparatorluğun çeşitli etnik mirasını marjinalleştirirken Türk kültürünü ve tarihini tanıtmaya başlayan sanat kullanımına yansdı. Bilim, teknoloji ve yönetim alanında ise Batılılaşma ve sekülerleşmeye yönelik etkiler belirgindi. Bu Batılılaşma, Avrupa stilleri ve biçimleri Osmanlı kültürel yaşamına dahil edildiğinden, sanat ve mimaride de belirgindi. İttihat ve Terakki imparatorluk içindeki çeşitli etnik grupları birleştirmeyi amaçlayan bir Osmanlı milliyetçiliği duygusunu teşvik ettiği için sanatsal anlamda da kültürel milliyetçiliğin propagandasını yaptı. Siyasi mesajları yaymak için posterler, illüstrasyonlar, karikatürler kullanıldı ve görsel sanatlar ile kurulan bu ilişkide İTC, modernleştirici bir güç olarak tasvir edildi. Aynı zamanda devlete sadakat propagandasını da içeren görseller, askerlerin, ulusal kahramanların ve Osmanlı bayrağının görüntüleri ile gurur ve dayanışma aşlamak için kullanıldı.<sup>183</sup> İttihat ve Terakki, sanat ve edebiyat içindeki anlatıyı kontrol edebilme, tutarlı bir ulusal kimliği teşvik etme amacıyla kültürel üretim üzerinde belirleyici oldu.<sup>184</sup> Sanatın ve kültürün bu stratejik kullanımıyla politikalarını ve eylemlerini çevreleyen anlatıyı kontrol ederken bir milliyetçilik ve

<sup>182</sup> Zeynep Yasa Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat: Fotoğraftan İzlenimciliğe 1908-1930, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2012, s..143

<sup>183</sup> Erol Köroğlu, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 191.

<sup>184</sup> Köroğlu, s. 205

sadakat duygusu yaratmaya çalıştılar. Osmanlı'nın din temelli ümmetçi anlayış üzerinde inşa edilmiş milliyet kavramı, gittikçe daha seküler terimlerle ifade edilmekteydi.<sup>185</sup> Bunun sanata yansması ise Osmanlı kültüründe yetişmiş olan ressamların dünyevi ve gerçekçi stiller, konular ile kendini eserlerinde göstermekteydi.

**Şekil 25:** Mimar Muzaffer Bey, Abide-i Hürriyet, 1909-1911



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/109924> (Erişim Tarihi: 09.12.2023)

İTC, görsel kültürün kamu algısını şekillendirme ve ulusal birliği teşvik etme gücünü öncelikle modern bir Osmanlı ve daha sonra Türk kimliği yaratmak ve yaymak için bir araç olarak kullandı. Sanatçılara destek bu noktada teşvik edici oldu ve aynı yöntem cumhuriyet döneminde de artarak devam edecekti. İTC, siyasi vizyonlarıyla uyumlu sanatçılara destek sağladı. Ressamlar, çizerler ve heykeltıraşlar, modernite, ilerleme ve ulusal birlik temalarını işleyen ve yücelten eserler yapmaları için görevlendirildi. Sanat sergileri, bu idealleri teşvik etmek için platformlar haline geldi ve genellikle endüstriyel ilerleme, askeri güç ve ulusal birlik sahnelerini tasvir eden eserler sergiledi. İTC, kurmaya çalıştıkları yeni düzenin sembolleri olarak kamu anıtları sipariş etti. Daha önce Abdülmecid döneminde gerçekleşememiş kamusal anıt fikirleri İTC döneminde hayata geçirildi. Bunun ilk örneği ve ulusal ilk anıt olan

<sup>185</sup> Selim Deringil, "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908", *Comparative Studies in Society and History*, Cilt: 35, Sayı: 1, Ocak / 1993, s. 5.

Abide-i Hürriyet, 23 Temmuz 1909 tarihinde temelleri atılarak 1911 yılında tamamlandı. 31 Mart Vakası sebebiyle yaşamını yitiren askerlerin defnedildiği ve adı Hürriyet-i Ebediye Tepesi olarak değiştirilen alana yerleştirildi.<sup>186</sup>

Propaganda genellikle tarihi Osmanlı figürlerini, modern askeri kahramanları veya ilerleme ve birliğin soyut temsillerini tasvir eden anıtlarından daha fazla biçimde kentsel alanlarda yaygın olarak dolaşan posterler ve litografiler ile sağlanmaktaydı. Bu görsel materyaller vatansever imgeler, modern endüstriyel sahneler ve askeri hünerleri tasvir ediyordu. Osmanlı devletine karşı gurur aşılacak ve İttihat ve Terakki'nin reformlarının faydalarını iletme için kullanılıyorlardı.

Kamusal düzeyde, propagandadan ziyade dönemin ruhunu ve ideolojisini yansıtan alan mimarlıktı. Rejim, kentsel manzarayı modernleşme ideallerini yansıtmak şeklinde yeniden şekillendirmeye çalıştı. Bu, özellikle yeni hükümet binalarının, okulların ve askeri kışlaların Osmanlı ve Avrupa mimari etkilerini harmanlayan bir tarzda inşa edildiği İstanbul'un dönüşümünde belirgindi. İslami unsurları Avrupa özellikleriyle birleştiren Neo-Osmanlı mimari stilleri, dönemin ayırt edici özelliği haline geldi. İttihat ve Terakki, modernleşme kampanyalarının bir parçası olarak yeni okulların, üniversitelerin ve sivil binaların inşasına öncelik verdi. Bu yapılar, Osmanlı İmparatorluğu'nun modern, eğitilmiş ve merkezi olarak yönetilen bir devlet olarak geleceğini simgeliyordu. Bu binaların tasarımı genellikle Batı mimari stillerini içeriyordu ve İttihat ve Terakki'nin Avrupa modernitesini benimsemesini simgeliyordu.

Birinci Dünya Savaşı'nı da kapsayan bu dönemde Osmanlı kültürel üretimi savaş öncesinde ve savaş sırasında farklı özellikler gösterir. Meşrutiyet ressamlarının savaşın başlaması sebebiyle ülkeye döndüğü 1914 yılı ile görsel propagandanın devlet eliyle teşvik edildiği 1917 yılındaki Şişli atölyesi resimleri karşılaştırıldığında içeriklerin oldukça farklılaştığı görülmektedir. Hamdullah Suphi, Türk Yurdu'nun 12 Ağustos 1915 tarihli 89. Sayısında yayınlanan Son Resim Sergisi başlıklı yazısında o seneki resim sergisinde askeri içerikli eserlerin oldukça az sayıda olduğunu belirtmiştir.<sup>187</sup> Aynı yıl yazarlar, ressamlar ve müzisyenlerden oluşan bir grup aydın,

<sup>186</sup> Sanem Yamak, "Meşrutiyet'in Bayramı: 10 Temmuz İd-i Millisi", **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, Sayı: 38, Mart/2008, s. 329.

<sup>187</sup> Hamdullah Suphi, "Türklükte Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi", **Türk Yurdu**, Sayı: 89'dan aktaran Erol Köroğlu, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, 3. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 191, 192.



savaşa dair ilk elden bilgiler edinip eserlerinde işlemeleri için Çanakkale'ye gözlemlerde bulunmaları amacıyla gönderilmiştir. Bunların içinde ressam Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı da yer almaktadır. Bu dönem için Çanakkale cephesine gönderilen heyet içindeki yazarlar ve ressamların temel amacı harp edebiyatı ve sanatı olarak tanımlanabilecek bir propagandayı gerçekleştirmektir.

İttihat ve Terakki sanatı propaganda aracı olarak kullandı. Sanatın bu şekilde araçsallaştırılması İmparatorluğun Türk olmayan nüfusunun ayrılıkçı politikaların milliyetçi ideolojilerinin bir sonucuydu. Artan milliyetçilik hareketleri I. Dünya Savaşı'ndan sonra imparatorluğun dağılmasına yol açacak gerginliklere katkıda bulundu. İttihat ve Terakki'nin Türk milliyetçiliğini teşvik etmesi, imparatorluk içindeki diğer etnik grupların, özellikle Araplar, Ermeniler ve Yunanlıların milliyetçi etkinliklerinin sonrasında gelişti. Gruplar arasında milliyetçi hareketlerin yükselişi imparatorluk içindeki iç bölünmeleri artırdı. Tüm bu süreç, Osmanlı toplumunun kültürel manzarası üzerinde derin bir etki yarattı. İttihat ve Terakki'nin yönetimi nihayetinde kısa ömürlü olsa da modernleşmeye yaptıkları vurgu, Türkiye'nin kültürel ve siyasi gelişimi üzerinde kalıcı bir etki yarattı. Devletin sanatı kamulaştırma ve onu bir söylem oluşturmak adına araç olarak kullanma yöntemi 1917 Şişli Atölyesi ile kültür politikalarına girerken, savaş konulu resimler de böylece resim sanatına dâhil oldu.

Namık İsmail'in Al Bir Daha (**Şekil 26**) eserinde ideolojik herhangi bir referans bulunmazken, askerlerin savaştaki durumu ve mücadelesi konu edilir. Öncelikle, resmin atmosferi dikkat çeker. Sisli, puslu ve karanlık bir havada yaralı ve ölü askerler, yıkık bir arabayı kendilerine siper etmişlerdir. Soldaki figür, yaralı olmasına rağmen, düşmanlara son bir mermiyi atmak üzere tüm gücünü ve çabasını kullanır. Askerin duruşu, sağ omzunun geri ve bir adımının önde oluşu, meydan okuyan bir jest katmıştır. Namık İsmail'in bir diğer eseri Tifüs (**Şekil 27**) Birinci Dünya Savaşı'nda Kafkasya Cephesi'nde savaştığı yıllarda şahit olduğu tifüs salgını ve bunun yarattığı umutsuzluk üzerinedir. Galatasaray Lisesinde okurken Paris'e resim eğitimine gittikten sonra Birinci Dünya Savaşının çıkmasıyla yurda dönen Namık İsmail, aynı

yıl Kafkas Cephesine gönderilmiştir. Burada 1917 yılına kadar Erzurum’da cephede kalan sanatçı tifüse yakalanarak, İstanbul’a geri gönderilir.<sup>188</sup>

**Şekil 26:** Namık İsmail, Al Bir Daha / Son Mermi, 1917 civarı



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat: Fotoğraftan İzlenimciliğe 1908-1930, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2012, s. 192.

Eserde, savaş döneminin karakteristik kapalı ve sisli havası hâkimdir. Ön planda sağda yaşlı bir kadın ölümler için su kaynatmakta ve arkasındaki kadın figürler acıyla oturmaktadır. Solda arkada iki erkek figür görünmektedir. Namık İsmail’in 1923 sonrası eserlerinde göreceğimiz dinç ve sağlıklı erkekler, bu resimde henüz yoktur ve bu figürler cılız ve yoksul görünürler. Eserde sağda yukarıda iki yırtıcı kuş, kanatlarını açarak heybetli ve ürkütücü biçimde kentin üzerinde dolaşmakta ve insanlara doğru yönelmektedir. Bu siyah yırtıcı kuşlar düşmanlarla, acıyla ve ölümle özdeşleştirildiği aynı dönemi işleyen farklı eserlerde de karşımıza çıkmasından anlaşılmaktadır.

Namık İsmail Tifüs salgını sebebiyle İstanbul’da döndüğünde Şehzade Abdülmecid’in de desteklediği Şişli Atölyesi’nde ise savaş ve kahramanlık konulu resimler yapmaya başlamıştır. 1918 yılında Şişli Atölyesi’nde üretilen eserlerin sergilenmesi için Celal Esad (Arseven) ile birlikte Viyana ve Berlin’deki sergilerin

<sup>188</sup> Zeynep Rona, “Namık İsmail”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, İstanbul, Cilt: 2, s. 1128

hazırlıkları ve eserleri sergilemek için Almanya'ya gitmişler ve 1919 yılına kadar burada kalmışlardır.<sup>189</sup>

Şekil 27: Namık İsmail, Tifüs, 1917, 130x170,



Kaynak: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/28/tifus> (Erişim Tarihi: 26.04.2023)

Berlin'de geçirdiği süre içerisinde Berlin merkezli Kurtuluş dergisinde yazılar yazarken bir yandan da Corinth ve Liebermann'ın atölyelerinde resim çalışmalarını sürdürmekteydi. Bu dönemde Berlin'de Berlin Secession (Berlin Ayrılıkçıları) olarak bilinen bir grup sanatçı, sanat üslupları aracılığı ile kültürel bir Alman kimliğini nasıl ifade edecekleri konusuna eğilerek, sanatta Fransa etkisinin baskınlığından hoşnutsuz biçimde Almanya'nın kendine özgü sanatsal kimliğini aramaktaydılar.<sup>190</sup> Alman idealizmden beslenen bu sanat ortamı<sup>191</sup> içerisinde toplumsal meselelere duyarlı ve sosyalist fikirlere eğilimi olan Namık İsmail, Alman izlenimcilerinden ve Alman dışavurumculuğundan etkilenmiştir. Almanya dönüşü uyumlu renkler yerini karşıt renklere, hafif fırça darbeleri yerini geniş ve kalın fırça vuruşlarına bırakmıştı. Namık İsmail'in Berlin'de geçirdiği günlerde Türk Kulübü üyeleri tarafından, 1919 yılında Türkiye İşçi ve Çiftçi Fırkası kurulur. Mustafa Kemal'e yardım ve destek eli sunan bir devlet olarak Sovyetler Birliği'nin ideolojisi bu gençler arasında benimsendi.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Rona, "Namık İsmail", s. 1128.

<sup>190</sup> Peter Paret, **The Berlin Secession**, Harvard University Press, Cambridge, 1980, ss. 79-80.

<sup>191</sup> Mitchell B. Frank, **Painterly Thought: Max Liebermann and the Idea in Art**, Carleton University Press, 2012, ss. 1-3.

<sup>192</sup> Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasal Partiler: Mütareke Dönemi**, Cilt 2, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 483.

Partinin yayın organı olan Kurtuluş dergisinde<sup>193</sup> sosyalizm ve sanat üzerine yazılar yayımlayan Namık İsmail'in sosyalizm ve sanatı işlediği makalelerinde sanatçı olmak, döneminin ruhunu taşımak, yenilikçi, devrimci ve halkçı olmakla özdeşleştirilmiştir.<sup>194</sup>

1913 yılında İstanbul'da, milliyetçi aydınların yazar kadrosunu<sup>195</sup> oluşturduğu, Halka Doğru dergisi yayımlanmaya başladı. Türk Yurdu Cemiyeti'nin yayın organı olarak 1913 ve 1914 yıllarında çıkan bu fikir dergisi Aydınlanmayı, münevverlerce halka taşıma amacı gütmekteydi. Temsil ettiği düşünce, geri kalmışlığı askeri, teknoloji gelişmelerin eksikliğine değil, Türk kültürünün araştırılmadığına dayanan bir söylem üzerinden yorumluyor ve böylece Türk kültürüne vurgu yapıyordu. Aydınların asri hayatı özümseyerek bunu halka taşımaları ve onları bir anlamda eğiterek, halkın kaybettiği ulus bilincini ve kimliğini yeniden keşfetmelerini sağlamalarının gerekliliği belirtiliyordu.<sup>196</sup> Anadolu'nun etnografik birikiminin ilgi odağı olacağı bu harekette, Batılılaşmanın, asri yaşamın ve modern aydınların kıstası ulusal kültürün yüzlerce yıl içinde kaybolmuş ve kaybettirilmiş parçalarını bulmak, yeni bir söylemle bu kimliği baştan tasarlayıp oluşturmak yer alıyordu. Bunun başarılabilirdiği ölçüde geri kalmışlıktan kurtulmak ve asrileşmek mümkündü. Yetersizlik, geri kalmışlık ve yok edilmişlik duygusundan kurtulmanın çaresi olarak halka doğru giderek köylülere ulaşmak, kırsal sorunları çözmek mümkündü.<sup>197</sup>

Halka Doğru'nun ilk sayısında Anadolu'da yaşayan yaşlı bir kadının rüyası şeklinde kurgulanmış bir yazı yayımlandı. Kadim Anadolu, yaşlı bir kadın ile sembolize edilirken, devletin ve halkın içinde bulunduğu zor şartlar ve buna karşılık aktif bir mücadelenin olmamasının uyku hali ile metaforlaştırıldığı bir rüya yer almaktaydı.<sup>198</sup> Milli romantizmin edebiyata ve fikir dünyasına girdiği bu dönemde, halk, Yusuf Akçura'nın ifadeleriyle şu şekildeydi:

*“köylükte yaşayan, az toprak sahibi yahut büsbütün topraksız rençberler; sonra şehirlerde geçinen ufak esnaf ve günlükçü ameleler, ırgatlar...”*<sup>199</sup>

<sup>193</sup> Gül Bek Arat, “Siyasi Parti Başkanı, ‘Sosyalizm ve Sanat’ Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 33 Sayı: 1, Haziran / 2016, s. 21.

<sup>194</sup> Arat, s. 26.

<sup>195</sup> Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Halide Edip, Hüseyinzade Ali

<sup>196</sup> Georgeon, **Osmanlı Türk Modernleşmesi**, s. 35.

<sup>197</sup> Toprak, **Popülizm**, s. 25.

<sup>198</sup> Anonim, “Halkın Dedikleri”, **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, der. Abdullah Gündoğdu ve Çağfer Güler, İstanbul Türk Ocağı Yayınları, İstanbul, 2023, s. 78, 79.

<sup>199</sup> Akçuraoglu: “Halka”, **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 269.

Anadolu'daki halk, halkçılıktan beslenen Türkçülük ile keşfedilmektedir. Bu keşif Cumhuriyet döneminin esas söylemlerinden köycülük ve halka doğru hareketinin ve Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının temel dayanağıdır. Öyle ki bu politika 1938 yılında başlayacak olan Yurdu Gezen Ressamlar projesinin de temel amacı olacaktır; çünkü İnkılap Sergileri de gösterecektir ki halkın gelmesini bekleyecek vakit yoktur ve aydın halka bir an önce ulaşmalıdır.

Mecmuanın birçok sayısında ulusal ilerlemeye ve zenginleşmeye, Türk kültürüne milli birlik ve beraberlik içerisinde sahip çıkarak; sanat, zanaat ve ticarete üretime odaklanarak ve durmadan ilerleyecek inanca sahip olarak ulaşılabileceği ve şu anki en büyük eksikliğin de bu olduğu belirtilmektedir.<sup>200</sup>

Yaklaşan savaşlar ve sonrasında Millî Mücadele dönemi ile hâkim ideoloji olacak olan halkçılık temelli Türkçülük, Halka Doğru ile özdeşleşmektedir ve Türkçü aydınlar, en başta halkçı aydınlardır. Birer öğretmen gibi halkı eğitmek, onlara ulus bilincini aşlamak ve Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında sloganlaşacak "Durmayalım Düşeriz" eyleminin motivasyonunu sürdürme mücadelesi Halk Evleri, Köy Enstitüleri gibi kurumlarla devam edecektir.<sup>201</sup>

Halka Doğru'nun, kültürel kimliği, sanatsal birikime verdiği önem sadece bir ulus yaratmak gibi o dönem için güncel ve pratik bir ihtiyaç değildi. Ne Batıcılık ne de Doğu-Batı sentezi kavramlarının peşindeydiler. Anadolu'daki halk kültürü geleneğinin izini sürmek, derlemek, toplamak ve onu muhafaza etmek; ulusa bir farkındalık ve imaj verebilmek için, kültürel belleği bilinçli biçimde yeniden canlandırmak için gerekliydi. Pierre Nora ulusa dönüşün en hissedilir belirtisinin ulusal tarih ve kültür birikimi konusunda yazım ihtiyacının ortaya çıkması olduğunu söyler.<sup>202</sup> Bunun bir kanıtı aşağıdaki satırlarda kendini göstermektedir.

*"Bugün İngilizlerin, Fransızların, Almanların, Macarların değil, hatta Yunanların, Bulgarların, Sırbaların şarkıları bile milletini seven adamlar tarafından toplanmıştır. Biz Türkler her hususda olduğu gibi bunda da çok geri kalmışız..... "Halka Doğru" buna bir çare düşündü. Bundan böyle her nüshanın bir veya ikisütununa bu gibi şarkıları yazacak. Vatanını, Türklüğünü seven okuyucularımızdan rica ediyoruz: bildikleri, öğrendikleri türkülerini destanları bize göndersünler*

<sup>200</sup> Muhiddin, "En Büyük Eksikimiz", **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 146.

<sup>201</sup> Mehmet Özden, "Bir Halkçı Münevverler Platformu: Halka Doğru Dergisi (1913-1914)", **Millî Folklor**, 2011, Yıl 23, Sayı: 89, s. 118.

<sup>202</sup> Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan, 2. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2022, s. 58.

*ve onun nerelerde, kaç seneden beri söylendiğini de ilave itsünler. Biz onların en güzellerini intihâb edüb gönderenin ismiyle beraber gazetemize koyacağız.*<sup>203</sup>

Geri kalmışlık meselesinin o güne kadar teknoloji, askeriye gibi alanlarda dile getirilmesine rağmen, kültürel geri kalmışlığa vurgu ulusal kültürel dokuyu unutmak ya da ona sahip çıkmamakla kendini göstermeye başlamıştır. Ulusal kültüre yönelik birikim ve kültür tarihi yazımını halkın anlayabileceği şekilde halka ulaştırmak, anlamak, anlaşılmak sanatta da örneklerini sıklıkla göreceğimiz gibi, halkçı Türkçülüğün temel düsturudur. Türk Yurdu gazetesi de özellikle Akçura'nın düşünceleri üzerinden şekillenen bir milliyetçilik, orta sınıf ideolojisi ve milli iktisat konularını gündeme taşımaktaydı ancak Halka Doğru Mecmuası tüm bu konulara ek olarak, halkın dilinden kültür ve sanat mevzularının bir ulusun ilerlemesi açısından önemine dair farkındalık oluşturmuştur.<sup>204</sup>

Halka yönelme amacındaki Türkçülüğün bir diğer önemli özelliği milli beraberlik ve dayanışmaya yaptığı vurgudur. Modern kentin modern insanını karakterize eden özellikler ferdiyetçilik, yalnızlık ve köksüzlük ile bağlantılıyken; Türkçülükte milli beraberlik çağdaş bir toplum olmanın gerekliliği olarak ele alınır. Türk Yurdu ve Halka Doğru'da, sendikalaşma üzerine yazılar yazılır, bu kavram Anadolu kültüründe de önemli bir yer tutan Âhi teşkilatına ve loncalara bağlanır ve sendikalaşmanın gerekliliği ve faydaları üzerinde sıklıkla durulur.<sup>205</sup> Ferdiyetçilik de karşısında durulması gereken önemli bir sorun olarak görülür ve ocak teşkilatlanmasının güçlendirilmesi ile toplumsal yapıda bağlılık ve bütünlük sağlanması Celâl Sâhir ve Ziya Gökalp'ın ferdiyetçilikten ulusal toplum bilincine gidilmesinin önemini vurguladıkları yazılarında ortaya çıkar.<sup>206</sup> Ziya Gökalp de bu milli birlik ve beraberlik düşüncesini ocak ve teşkilatlanma üzerinden dirilme ve gençleşme benzetmeleriyle ifade eder<sup>207</sup>

<sup>203</sup> Anonim, "Okuyucularımıza: Türk Şarkıları", **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 580.

<sup>204</sup> Zafer Toprak, **Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019, s. 33.

<sup>205</sup> Faik, "Esnâf İçün Terakki Yolları", **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 418, 419.

<sup>206</sup> Celâl Sâhir, "Düşünce Yarışı", **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 462, 463.

<sup>207</sup> Gök Alp (Ziya Gökalp), "Halk Medeniyeti- 2 Resmi Teşkilat Halk Teşkilatı", **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, s. 300.

Kültürün Doğu-Batı sentezi ile yeniden yorumlanması gibi Osmanlı canlandırmacılığının etkisini kaybettiği bu dönem ile Cumhuriyet döneminde göreceğimiz Doğulu kimliğinden arınmış Türklüğün Batı medeniyeti ile sentezi arasında, yirminci yüzyılın bu ilk yirmi yılı savaşlar ve mücadeleler ile geçmiştir. Mücadelenin, mütareke yıllarının, bağımsızlığın ve ifade edilmek istenen coşkunun yerli biçimde açıkça ifade edilmesi sorumluluğuna giden yolda resim sanatı Birinci Dünya Savaşı döneminde savaş karşıtlığı ya da savaşın zorlukları üzerinden üretimler yapmıştır. Mütareke dönemi ise gerek İstanbul'da kalan ressamlar gerek Anadolu'da cephelelerde bulunan ressamlar için oldukça zor geçmiştir. İstanbul'da işgalcilerin okullara ve atölyelere yönelik sıkı denetimi; Anadolu'da ise Millî Mücadele süreci resim üretiminin azalmasında birinci etkindir. Mütareke yıllarında bir sanat merkezi olan İstanbul'un durumu İbrahim Çallı'nın 14 Eylül 1920'deki ifadeleri ile Gritchenko'nun günlüğünde şöyle geçer:

*“Beynimizi söküyorlar. Düşünmemize izin vermiyorlar. Mekteplerimiz, üniversite (Darülfünun) İtilaf askerlerinin işgalinde. Bizi veliaht şehzadenin yanına yaklaştırmıyorlar. Etrafını kuşatmışlar ve yedi kapının ardına kilitlemişler onu. Abdülmecid, kendisi de ressamdır ve büyük dostumuzdur; muhteşem bir koleksiyonu var..... Bütün gençlik Kemal Paşa'nın peşinde”<sup>208</sup>*

Mütareke döneminde İstanbul'da yayımlanan gazetelerde siyasi ve fikir hayatına dair çok çeşitli yazımların da yapılmasının önünü açmıştı. Her ne kadar hükümet kararı ile sık sık gazeteler kapatılsa da hemen ardından yeni bir isimle tekrar açılmaktaydılar.<sup>209</sup> Gazetelerim kapatılmalara ek olarak İngiliz işgalcilerle birlikte sansürler de ciddi oranda arttı ve yayıldı. Haziran 1919'da İsmail Hakkı şöyle yazıyordu:

*“Gazeteler sansürden geçiyor. Kâğıt kıtlığından ancak bir veya iki yaprak çıkıyorlar. Sansürün bozduğu yerler beyaz kalıyor. Beyaz yer ne kadar çoksa o kadar havadis silinmiş oluyor.”<sup>210</sup>*

<sup>208</sup> Alexis Gritchenko, **İstanbul'da İki Yıl 1919-1921: Bir Ressamın Günlüğü**, Çev. Ali Bektay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019, s. 153. İlk basım **Deux ans à Constantinople 1919-1921**, 1930.

<sup>209</sup> Bilge Criss, **İşgal Altında İstanbul 1918-1923**, çev. Ahmet Kaçmaz, 13. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023, s. 70.

<sup>210</sup> İsmail Hakkı Sunata, **İstanbul'da İşgal Yılları**, 11 Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2024, s. 45.

Türk aydınları içerisinde 1920 yılına kadar, yani yabancı işgali gerçeğinin şüphesiz kavranmasına kadar, Türkçülük, İslamcılık ve Batıcılık üç temel ideoloji iken 1920 sonrası bu değişmiş ve işgale karşı silahlı mücadeleye inanlar ve işgalleri diplomasi ile çözüleceğine inananlar olarak saflaşmalar oluşmuştur.<sup>211</sup> Bu süreçte İstanbullu ressamların eserlerinde ne işgal ne de İstanbul'daki zulümler kendine yer bulabildi. Bunun birinci sebebi duyarsızlık değil, sanatçılar için malzemeye erişmenin çok zor olmasıydı. 1930'lu yılların üretken ressamlarından Cemal Tollu'nun Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenciyken İstanbul'un işgal edilerek eğitim faaliyetlerinin durdurulması sonucu dedesinin saatini satarak Ankara'ya gidip süvari teğmeni olarak Milli Mücadele'ye katılması ve savaş bitene kadar da cephelerde yer aldığı günlüklerinde yazar.<sup>212</sup> Son kez İstanbul'a gittiği bir tarihte kendisine küçük bir boya kutusu alabildiğini ve ilk defa çadırın içinden dışarı bakarak 27 Mayıs 1923'te bir yağlıboya resim yaptığını anılarında anlatır.<sup>213</sup>

Resim sanatının büyük oranda savaşa tanıklık yapan resimler üretmediği olabileceği makul olmakla birlikte, dönemin ressamlarının sadece ressam değil aynı zamanda cephede asker (Cemal Tollu), siyasi dergilerde yazar (Namık İsmail), protestoları ve boykotlarıyla İstanbul'da seslerini duyurmaya çalışan öğrencilerin akademide hocaları ( İbrahim Çallı) olduğu düşünülürse, belki resimlerle değil ama başka ifade olanaklarıyla mücadelenin içinde yer almışlar ve erken Cumhuriyet zihniyetinin karşılayıcı ve yürütücüsü olmuşlardır. Güzel Sanatlar Akademisi 13 Mayıs 1919'da Cağaloğlu'ndaki binasından çıkarılmıştır ve Şehzadebaşı'nda "küçük", "adi", "külüstür" bir binaya yollanmıştır. 9 Mayıs 1920'de buradan da çıkarılıp Divanyolu'nda Gedikler Kâhyası Salih Efendi Konağı'na gönderilmiş ve burasının bir ay sonra İtalyanlar tarafından işgal edilmek istenmesi üzerine bina tamamen boşaltılmıştır.<sup>214</sup> Bu şartlar altında Millî Mücadele yıllarının resimlere yansımaları da özgür bir ortam oluşunca, savaşın sonlanıp bağımsızlığın ilan edilmesiyle başlamıştır.

Ellerindeki malzemeleri, özellikle tuvalerde üst üste resim yaptıkları için ya da arkalı önlü kullandıkları için, birçok eser yitip gitmiştir ancak Mehmet Ruhi Arel'in

---

<sup>211</sup> Criss, *İşgâl Altında*, s. 76.

<sup>212</sup> Mehmet Cemal Tollu, *Talimğâh'tan Güzel Sanatlar'a 1921-1923*, haz. Servet Avşar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, (*Talimğâh'tan Güzel Sanatlar'a*), s. X.

<sup>213</sup> Tollu, *Talimğâh'tan Güzel Sanatlar'a*, s. 133.

<sup>214</sup> Mustafa Cezar, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, haz. Zeki Sönmez, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1983, s. 14.



Köprünün Üstündeki Tabur (Şekil 43), küçük boyutlu bir suluboya tekniğinde yapılmış resim olmasının da verdiği avantaj olan malzemenin yeniden kullanımına uygun olmaması onu günümüze kadar getirmiştir. Mütareke günleri içerisinde günümüze ulaşan, işgali anlatan çok nadir eserlerden biridir. Galatasaray Sergilerine girip işgali temsil eden tek çalışma olarak bu suluboya resimde kızıl tonlarının hakimiyeti, günbatımının izlendiği bir andan ziyade, puslu kızıl havasıyla huzursuz edicidir. Galata Köprüsü üzerinde durarak İstanbul'a bakan İngiliz askerleri resmin sol tarafında yoğunlaşmıştır. Ancak sol tarafta yarım biçimde görünen yaşlı bir İstanbullu ve küçük bir çocuk da yer alır. Bu yaşlı ve çocuk Osmanlı vatandaşıdır ve İstanbul'u izleyen İngiliz işgalcilerin etrafında yer alırlar. İşgalciler, bu yaşlı ve çocuk ile değil, İstanbul ile ilgilidir. Yaşlı ile simgelenen geçmiş, çocuk ile simgelenen gelecek bu işgalcilerin denetimi altında tutulmaktadır. İnsani değil, stratejik amaçlarının olduğu, manzarayı dikkatle izlemeleri ve birbirlerine işaret etmeleri ile açığa vurulmaktadır.

Şekil 28: Mehmet Ruhi Arel, Köprünün Üstündeki Tabur, 1919, Doğan Paksoy Koleksiyonu



Kaynak: Daniel-Joseph MacArthur-Seal ve Gizem Tongo, “Representing Occupied Istanbul: Documents, Objects, and Memory”, **YILLIK: Annual of Istanbul Studies** Sayı: 4, 2022, ss. 91-98.

Avni Lifij, Alegori eserinde (Şekil 29), savaşın yıkımını kurduğu kompozisyondaki renkler, figürlerin duruşu ve arka plandaki ayrıntılarla sembolik biçimde verir. Piramidal bir kompozisyon içine yerleştirdiği figürler puslu ve huzursuz bir kırmızı ışık altında yer alır. Ahmet Haşim'in sembolizm etkili Merdiven<sup>215</sup> şiiri ile

<sup>215</sup> Ahmet Haşim'in 1926 yılında ilk basımı yapılan Piyale eseri içinde yer alan Merdiven şiiri şöyledir: “Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden/ Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak/ Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak.../ Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta/ Kızıl havâları seyret ki

aynı dönemin görme biçimlerini yansıtan eser ile şiirdeki sembolik anlatım birlikte düşünülebilir. Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in dönemin sanat hayatı üzerinde şiirleriyle yaptıkları etki en çok Lifij'in eserlerinde karşımıza çıkar. Edebiyat ve resimdeki bu örtüşmeler renklerin duygularından yararlanan sembolik şiirlerle, lirik anlatımdan yararlanan sembolik resimler iç içe geçer.

**Şekil 29:** Hüseyin Avni Lifij, Alegori, 1917, 160x 200



Kaynak: Sergi Kataloğu **Avni Lifij: Çağının Yenisi**, SSM, İstanbul, 2020, s. 124.

Eserde puslu ve kızıl bir hava hâkimdir. Merkezde üç figür yer alır. Solda, vücudun duruşuyla yaralı hasta ve yorgun, olduğu hissedilen, başını arkadaki yıkık harabeye yaslamış bir erkek vardır. Bu erkeğin omzuna yaslanmış bir kadın sol tarafına üzgün biçimde bakmaktadır. Merkezdeki bu iki dikey biçimli figürün önünde, onları yatayda kesen ve duruşu ile cansız olduğunu düşündürten başka bir kadın sadece dizleri kırmızı bir örtüyle kapalı olacak şekilde, yüzü kapalı şekilde uzanmaktadır. Üç figürün de çıplak hali, estetik bir çıplaklık olarak nü olarak değil, sembolik bir anlatımla savunmasızlık anlamındaki çıplaklığa vurgu yapar. Bununla birlikte uzun etütlere dayalı, gerçek modelden çalışılan ilk figürler olması sebebiyle de önemli bir yeri vardır.<sup>216</sup> Arkada hayvan cesetleri ve parçalanmış bir kağıt, köylülerin ve sıradan insanların yaşamlarının savaş vesilesi ile ne denli acımasızca yok edildiğini gösterir.

---

*akşam olmakta.../ Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller/ Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller/ Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?/Bu bir lisân-ı hafidir ki rûha dolmakta/ Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta". Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, Eski ve Yeni Harflerle Eleştirel Basım haz. Necati Tonga, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2020, s. 145, 146.*

<sup>216</sup>Ahmet Kâmil Gören, "Kısa Yaşamın Büyük Mirasıyla Avni Lifij", s. 36.

Öndeki üç figürün üzerine düşen ışık, figürlerle aynı hizada arkada da devam etmektedir ve ufkun görüldüğü son noktada sisli, puslu ve sarı gökyüzü altında bir kentin silüeti belli olmaktadır. Savaşa dair yıkıntı, acı, dehşet ve ölümü renk kullanımı ile belirginleştirir.

### 1.2.2. Kurtuluş Coşkusu, Cumhuriyet Ruhu ve Sanat

Erken Cumhuriyet dönemi, Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde, Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras alınan toplumsal, kültürel ve siyasal yapıyı köklü bir şekilde modernize etme sürecini temsil eder. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan bu süreç, geleneksel yapıların yerine, modern, laik ve ulus-devlet anlayışına dayalı yeni kurumların inşasını hedeflemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki en köklü değişimlerden biri, din ile devlet işlerinin ayrılması, yani laikliğin tesis edilmesi olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, dinî kurallarla yönetilen bir imparatorluktu ve Şeriat hukuku devletin temel hukuk sistemi idi. Cumhuriyetle birlikte, dinin bireysel bir alan olduğu ve devlet işlerinin dinden bağımsız bir yapıda olması gerektiği ilkesi benimsenmiştir. Bu bağlamda atılan önemli adımlar 1924'te halifeliğin kaldırılması, aynı yıl eğitimde birliğin sağlanması amacıyla Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile dini eğitim veren medreselerin kapatılarak tüm okulların Millî Eğitim Bakanlığına bağlanması ve şeriat mahkemelerinin kapatılmasıdır. Bu adımlar, Türkiye'nin laik bir hukuk ve eğitim sistemi oluşturmasının temelini atmış ve Cumhuriyet'in kültürel-sanatsal alanındaki politikalarını da derinden etkileyerek şekillendirmiştir. Kültürel politikalarla paralel olarak erken Cumhuriyet döneminin en çok üzerinde durduğu alanlardan biri olan eğitim devrimleri millî bir anlayış geliştirmek ve eğitimi çağdaşlaştırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Eğitimin milliliği, halk için olması ve tabana yayılma amacı gütmeye ileren yıllarda sanatçıları aydın-öğretmen olarak görevlendirmenin önünü açacaktır.<sup>217</sup>

Erken Cumhuriyet dönemi, milliyetçi bir bakış açısıyla ulusal kimlik inşasına büyük önem vermiştir. Bu bağlamda dil, kültürel modernleşme sürecinin merkezinde yer almıştır. Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen dil reformları, Türk dilinin sadeleştirilmesi ve halkın anlayabileceği bir dilin geliştirilmesini amaçlamıştır.

---

<sup>217</sup> Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950)**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2023, s. 77.

1932’de Türk Dil Kurumu’nun kurulması bu alanda en önemli adımlarından biridir. Amaç, Türkçeyi Arapça ve Farsça sözcüklerden arındırmak ve dilde bir millileşme sağlamaktır. Dil reformları, ulusal kimlik inşasında ve halkın Cumhuriyet ideallerine daha yakın hissetmesinde önemli bir rol oynamıştır. Öyle ki lisan, alfabe ve okuma-yazma mevzuları bu dönemin en çok resmedilecek içeriklerini oluşturacaktır. 1920’lerin ilk yıllarından itibaren milli sanat söylemi sanatçıların sanat görüşlerine girmiştir. Hatta 1922 yılının Galatasaray Sergisi’nde sanatçılar ve eleştirmenler arasında milli sanat kavramının ne olduğu ve nasıl yaratılacağı konusunda görüşler sunulmuş ve Namık İsmail millilik mevzusunun bir sonuç değil, bir yol olduğunu belirtmiştir.<sup>218</sup>

İbrahim Çallı’nın 1921 tarihli Arzuhalci resmi (**Şekil 30**), savaş konulu olmamasına rağmen farklı tür mücadele alanını görselleştiren bir eserdir. Savaşlar döneminin ruhunu hissettiren puslu sarı bir atmosfer bu sefer kamusal bir mekânda, bir cami avlusuna hâkimdir. Çarşafli ve yüzü peçeli kadın ile arkasındaki erkekler arzuhalci önünde sıra beklemektedir. 1932 yılında İbrahim Çallı ile yapılan bir röportajda kendisi en heyecan duyarak yaptığı eserinin Arzuhalci olduğunu söylemiştir, sebebi ise şöyledir:

*“Buna çok emek verdim, içtimâî hayatımızın göze görünür hususiyetlerinden biridir, diye. Ankara Sergisi’nde de teşhir ettim. Şu levha ile demek istediğim de vardı: Gazi inkılâbını yaymağa ve yaşatmağa mecbur olan nesil arzuhalciye diz çöken bu kasketli kafanın içini de değiştirmeye mecburdur.”<sup>219</sup>*

Meşrutiyet ressamaları, aynı zamanda yeni kurulan Cumhuriyet’in de ressamaları olarak, Meşrutiyet’in hürriyetçi ruhunu, zorlu mücadeleler sonrası elde edilen Cumhuriyet’in coşkulu ruhu ile birleştirdiler. Cumhuriyet Türkiye’inde sanat, bundan böyle ulusal kimliğini inşa etmeye çalışan bir toplumda değişimin, muasır medeniyetlere yükselmenin ve asrileşmenin ana halkalarından biri olmaya devam etti.

Cumhuriyetin ilk sergisi, Cumhuriyet’in ilanından on gün önce 19 Ekim 1923’te açıldı.<sup>220</sup> 1911 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin adı, 1921’de

<sup>218</sup> Anonim, “Ressamlar Diyorlar ki, **Dergâh Mecmuası**, Sayı: 33-34, 1922, aktaran Yasa Yaman, s. 181.

<sup>219</sup> Feridun Osman (Menteşoğlu), “Çallı ile 48 Dakika...”, **Cumhuriyet**, 5 Temmuz 1932, s. 4

<sup>220</sup> Ömer Faruk Şerifoğlu, “1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet’in İlanı ve Yeni İdealler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 156, Ocak-Şubat 2017, ss. 42-63.

Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilmişti. Ankara Türk Ocağı'nda açılan bu sergi aynı zamanda İstanbul dışında gerçekleşen ilk sanat etkinliği de olmuştu. Avni Lifij tarafından “*Anadolu'nun ortasından sınaat ve incelik vaatlerine doğru açılan ilk pencere....parlak bir fecrin belirdiği ufuklar...*”<sup>221</sup> olarak nitelenen sergi, Türkiye'nin yeni merkezinde, taze bir Cumhuriyet'e duyulan güveni, coşkuyu ve umudu belirtmekteydi.

**Şekil 30:** İbrahim Çallı, İbrahim Çallı, Arzuhalci, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 63X53 cm



Kaynak: Ayşenur Güler, **İbrahim Çallı**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2014.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında sanatçıdan beklenen gelenekçilikten uzak ve geleceğe, gençliğe ve ileriye dönük tavır sanatçının da kimliğini bu doğrultuda oluşturmaya sebep olmuştur.<sup>222</sup>

Hür ve müterakki bir cumhuriyet kurma girişimleri, 1922'nin 1 Kasımında, saltanatın Türkiye Cumhuriyeti tarafından kaldırılması, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilân edilmesi ve 2 Ekim 1923'te Ankara tarafından onaylanan Lozan Antlaşmasını takip eden aylarda işgalcilerin, Şubat 1924'te de Osmanlı hanedanının yurdu tamamen terk etmesiyle nihayete erdi. Ulusun keşfedilmesi, köklendirilmesi, inşa edilmesi ve en önemlisi halkın bir ulus olduğuna inanması gerekiyordu. Tüm

<sup>221</sup> Avni Lifij, “Resim Sergisi Münasebetiyle: Bir Ressamımızın Fikri”, **Sanat Yazıları**, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, s. 142.

<sup>222</sup> Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, s. 11.

bunlar aynı zamanda Ankara'nın da keşfi ve inşası anlamına da gelmekteydi. Yeni başkent ve yeni ulus birlikte oluştular.

Mustafa Kemal Paşa'yı 9 Eylül 1922'de İzmir'in kurtuluşu sebebi ile tebrik etmek için yola çıkan Darülfünun ekibi 12 Ekim 1922'de Bursa'ya vararak Bursa Şark Tiyatrosu'ndaki toplantıya katılırlar. İçerinde Darülfünun heyetinden Mustafa Şekip, Yahya Kemal, on öğrenci ve beş yüz kadar öğretmen arasında Hüseyin Avni Lifij de yer almaktadır.<sup>223</sup> Mustafa Kemal ertesi gün Hüseyin Avni'yi Ankara'ya davet eder, dört ay Ankara Harbiye Nezareti'nde kalırken ve Ankara'da geçirdiği süre sonrasında İstanbul'a döndüğünde sembolizm etkili Karagün ve Akgün eserlerini yapmaya başlar.

Karagün (**Şekil 31**) İzmir'in 15 Mayıs 1919'daki işgalini anlatırken Akgün (**Şekil 32**), İzmir'in 9 Eylül 1922'de kurtuluşunu konu edinir. Böylece eserler Millî Mücadele'nin başlangıcı ve sonucunu göstermektedir. Avni Lifij'in sembolik, şiirsel ve düşsel anlatımları Karagün ve Akgün eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Karagün eserinde hafif kızılımsı, puslu bir hava içerisinde, merkezde yarı-çıplak bir kadın, başını bebeğinin beşiğinin yanına yaslamış olarak resmedilmiştir. Kadın çıplaktır ve memesinin ucundan kan gelmektedir. Batı-dışı modernliklerde ve özellikle Ortadoğu özelinde işgalci güçlere karşı bağımsızlık mücadelesi vermiş toplumlarda, kadın memesi vatan toprağının bereketini, gelecek nesillerin devamını ve mahrem olanın çözülüp dağılmasını sembolize eder. Bu resimde de kadın kültürün, tarihin ve Anadolu'nun sembolü olan geleneksel Türk kiliminin üzerinde ölü olarak tasvir edilmiştir.

Bir anne olan bu kadının bebeğinin yüzü resimde verilmez ancak bebeğin tek bacağı beşiğin kenarından aşağı doğru sarkmıştır; bebek ölmüştür. Bebeğin beşiği, servilerle süslüdür. Ebediyetin, cennetin sembolü olan servi, genelde mezarlıklarla ilişkilendirilir. Sahnenin dramatikliğine, ölü anne ve bebeğin başında bekleyen yırtıcı kuş damga vurur. Namık İsmail'in Tifüs eserindeki gibi yırtıcı siyah kuşlar Anadolu'yu işgal edenleri temsilen kanatlarını açmış bir şekilde anne ve bebeğe doğru başını uzatır. Arka plandaki erken Osmanlı döneminin tipik mimarisi ile inşa edilmiş tek kubbeli bir cami, mekânın Anadolu olduğunu belirtir ki zaten resim İzmir'in işgalini alegorik biçimde anlatmaktadır.

---

<sup>223</sup> Ömer Faruk Şerifoğlu, "Çağının Yenisi Avni Lifij Efsanesi", Avni Lifij, **Sanat Yazıları**, s. 37



**Şekil 31:**Hüseyin Avni Lifij, Karagün, 1923, 93 x 118, Ankara Resim ve Heykel Müzesi



Kaynak: Sergi Kataloğu **Avni Lifij: Çağının Yenisi**, SSM, İstanbul, 2020, s. 127.

Resimdeki sisli sarı ve huzursuz edici turuncu atmosfer ile gün batımı yaratılmıştır ancak bu güneşin batışı gerçek anlamdan ziyade yine sembolik bir gün batımıdır. 15 Mayıs 1919 tarihinde Anadolu'nun işgal edilmesiyle başlayan “Karagün”ler, 9 Eylül 1922’de İzmir’in kurtuluşu ile “Akgün”lere döner.

Hüseyin Avni Lifij’in 1922-23 tarihi Akgün tablosu (**Şekil 32**) ise Millî Mücadele’nin onurlu biçimde zaferle bitişi temsil eder. Bu resimde de puslu ve sisli havadan ziyade aydınlık ve düşsel bir ortam hâkimdir. Karagün’ün aksine burada güneş yeni doğuyormuşçasına aydınlık bir sarı ile verilmiştir. Gökyüzündeki sarı tonu, canlılığa, aydınlığa vurgu yapmaktadır. Bir Türk askeri, omuzları ve başı dik biçimde yukarıya ve ileriye doğru bakmaktadır. Ufuktaki sarı aydınlık ışık, askerin yüzüne yansır. Anadolu topraklarında göklere çıkma ihtimali yok edilmiş bir düşman bayrağı, hemen solda topun yanında öylece, bir nesne gibi sıradan şekilde durmaktadır.

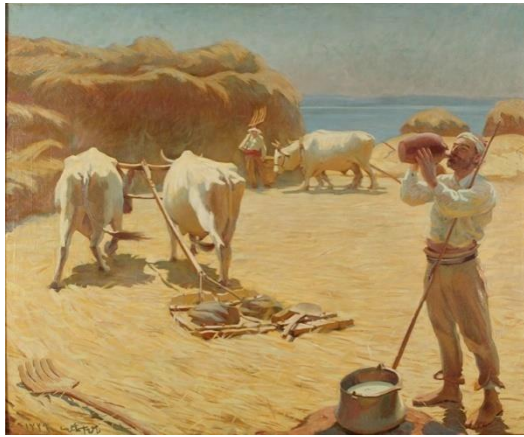
**Şekil 32:** Hüseyin Avni Lifij, Akgün, 1923



Kaynak: Sergi Kataloğu, **Avni Lifij: Çağının Yenisi**, SSM, İstanbul, 2020, s. 130.

Namık İsmail'in Harman (Şekil 33) eseri, sarının aydınlık tonlarının hâkim olduğu toprağa, köylüye, emeğe ve berekete atıfta bulunan bir eserdir. 1918'de Almanya'da Türk öğrenciler tarafından kurulan Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Partisi'nin yöneticisi olan Namık İsmail bu resmi Millî Mücadele'nin hemen sonrasında yapmıştır. 1920 itibariyle devrimden ziyade demokrasiye gönderme yapan bir ilke benimseyen parti, işçilerin ve köylülerin seçimler yoluyla yönetime katılması ilkesini benimsemişlerdi.<sup>224</sup> Partinin ihtilalci duruşunun demokrasiye yönelen ideolojisinde, İstanbul'daki müttefik güçlerinin artan Bolşevik propagandalara karşı Türk solu üzerine uyguladıkları baskılar ve partinin dağıtılmasına yönelik kaygıların da etkisi olmuş olmalıdır. Namık İsmail'in siyasi duruşu, ideolojik bakış açısı göz önüne alınarak düşünüldüğünde bu eserin devrimci ruhu anlaşılır. Savaşın zor şartları altında, kıtlıkla da imtihan olunmuş topraklarda zafer kazanılmıştır. Aydınlık bir ışık, berrak bir gökyüzü, sağlıklı öküzleri ile toprağını süren çiftçi, tüm bu kıtlıktan sonra, eserin hemen sağında gördüğümüz içi süt dolu büyük bir bakraca sahiptir ve tüm emeklerinin karşılığını büyük bir suyu kana kana içerek gösterilir. Çiftçinin genç, güçlü ve dik duruşu, büyük ve çıplak ayakları ile toprağa basışı zaferin ve emeğin sembolüdür. Namık İsmail'in aktif biçimde içinde bulunduğu sosyalist faaliyet Harman eserinde görselleşir. Bu eser hem düşmandan kurtuluşu hem figürün dik duruşuyla emeği, köylüyü yüceltir.

Şekil 33: Namık İsmail, Harman, 1923, 165 x 201



Kaynak: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/namik-ismail-manzara-harman/> (Erişim Tarihi: 12.04.2023)

<sup>224</sup> Fethi Tevetoğlu, **Türkiye'de Sosyalist ve Komünist Faaliyetler (1910-1960)**, Komünizmle Mücadele Yayınları, Ankara, 1967, s. 82.



Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte köylü ve tarım, ekonomik kalkınmanın ve toplumsal refahın sağlanması için öncelikli alanlar olarak belirlenmişti. Köylünün kalkınması ve eğitilmesi doğrudan toplumun kalkınması demektir. Bu, sosyalist ideolojiye sahip Namık İsmail'in fikirleri ile birleşince köylülük ve yeniden doğuş sembolü taşıyan resimler Cumhuriyet'in coşkusu ve kurtuluşunu anlatmada kullanılır oldu.

1922'de saltanatın, 1924'te de halifeliğin kaldırılması, bu değerleri savunan İstanbullu muhalif bir grup tarafından hoşnutsuzlukla karşılandı ve aynı yıl, 17 Kasım 1924'te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası adı altında bu muhalif grup örgütlendi.<sup>225</sup> Dini korumak amacıyla liberalizme başvuran T.C.F ve bu muhalif fırkaya yoğun ilgi gösteren İstanbul basını Atatürk'ün şehre olan yaklaşımında bir mesafe yarattı.<sup>226</sup>

**Şekil 34:** Heinrich Krippel, Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1926.



Kaynak: Neşe Yeşilkaya, "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, YKY, Kış / 2002, İstanbul, s. 149.

<sup>225</sup> Kemal Karpaz, **Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller**, İstanbul, 1967, s. 45.

<sup>226</sup> Kaynar, **Projesiz Modernleşme**, s. 35.

İstanbullular tarafından heyecanla beklenen Atatürk, İzmir suikastinden sonra İstanbul'da da tehlike yaratabilecek muhaliflerin tasviyesinden sonra İstanbul'a gitmeye karar verdi ancak bundan önce Atatürk'ün ilk anıtı (Şekil 34), 3 Ekim 1926 tarihinde, saltanatın yüzlerce yıllık mekânı olan Sarayburnu'nda, sırtı saraya ve yüzü Anadolu'ya dönük biçimde yerleştirilerek kamusal bir alanda ve kültürel bellekte önemli bir retorik oluşturdu.

*“Kurtarıcısına hasret çeken İstanbul, bu tarz ifadenin ilk şerefini ihdas etmekle bahtiyar”*<sup>227</sup> olur ancak halk yine de büyük bir heyecanla Atatürk'ün İstanbul'a gelişini beklemektedir. 1 Temmuz 1927'de, İstanbulluların *“gözünde yıllarca tüten hasret dumanları”*<sup>228</sup> sona erer. Halkın deniz yoluyla geleceğini haber aldıkları Atatürk için sahilleri ve sokakları doldurarak büyük bir coşkuyla kendisini karşılarlar Mehmet Ruhi Arel'in bu karşılamayı gösteren eseri, Atatürk'e İstikbal (Şekil 35), resmin geneline hâkim olan mavilik ile huzuru ve hareketli biçimde verilmiş figürlerle coşkuyu hissettirir.

Şekil 35: Mehmet Ruhi Arel, Atatürk'e İstikbal, 1927



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 177.

<sup>227</sup> Niyazi Ahmet Banoğlu, **Atatürk'ün İstanbul'daki Hayatı (1899-1919, 1927, 1932)**, Cilt: 1, Büyük İstanbul Derneği Yayınları, İstanbul, 1973, s. 102.

<sup>228</sup> “Gözümüzde yıllarca tüten hasret dumanları, Yine taze bir ateş sandı bağı yananları” Çivicizade M. Selâhaddin, **Büyük Gazi'ye İstanbul Tahassürü**, Halk Matbaası, İstanbul, 1927, s. 1. Aktaran Kaynar, **Projesiz Modernleşme**, s. 37.

Resimde ön planda solda kadınlar ve çocuk vardır. Kadınların saçları, dönemin çağdaş kadınının tipik saç modelidir. Reşad Ekrem Koçu Birinci Dünya Savaşı sonlarında kadın saçlarının omuz hizasında kesildiğini, bu kesik saç modasının “A la Jeanne d’Arc” olarak anıldığını kaydetmiştir.<sup>229</sup> Bu karakteristik, kulak altında kısa ve düze kesilmiş saç modeli çağdaş Cumhuriyet kadınının ikonik saç modeli olmuştur ve birçok görselde de bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar ölçülü ve asil Türk kadını söyleminin gereği diz altı ve özellikle yarım kollu elbiseler giymektedir. Bu giyim şekli de saç modeli gibi çağdaş Türk kadını görsellerinde kullanılır. Atatürk’ü karşılamaya çıkan ön plandaki teknede sarıklı, fesli ve bahriyeli erkek figürler göze çarpar. Atatürk’ü karşılamaya Türkiye’nin her kesiminden yurttaşların katılmaktadır.

İstanbul’da değişen ve çağdaşlaşan gündelik yaşam özellikle kadınların giyimleri ve stilleri ile resimlerde, afişlerde ve görsel malzemede kendine yer buluyordu. Kadınların toplumsal hayatta çalışan, üreten, ölçülü giyinen ve davranan, kendini toplumun ilerlemesine ve vatana adanmış ikonografisi 1930’lar ile birlikte resme girmeden önce, İbrahim Çallı’nın (Şekil 36) resimlerinde de gördüğümüz gibi Meşrutiyet döneminin kentli modern kadını, Osmanlı resmindeki imajını devam ettirmektedir.

**Şekil 36:** İbrahim Çallı, Balo, 1920 sonları, Jüt üzeri yağlı boya, 75x80 cm



Kaynak: Ayşenur Güler, **İbrahim Çallı**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2014.

<sup>229</sup> Reşad Ekrem Koçu, “Saç”, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, s. 200.

Gündelik yaşam dair bu resimler içerisinde Balo (**Şekil 36**), kadın ve erkeklerin bir arada dans ettiği, balo gibi bir etkinliğin Cumhuriyet Baloları ile kurumsallaşmaya başladığı bir dönemde 1920'lerin ortalarından sonra resmedilmiştir. Kadınların saçları ve aksesuarları, çağdaş Avrupai etkiler içerir. Cumhuriyet resimleri ile birlikte mekâna hâkim olan aydınlık hava, bu resimde de ışıltılar, uçuşan ince kumaşlar ve figürlerin yüzündeki ifadeler ile enerjik, romantik, keyifli bir atmosfer yaratılarak sağlanmıştır. Bir sonraki on yılda gösterge, modern kadından çağdaş Türk kadını imajına döndüğünde, kadınlar öğretmen, seçmen, köylü gibi 1930'ların inkılapçı ve ilerlemeci anlayışına dönük biçimde resmedilecektir.

Cumhuriyet'in ilk on yılının kültür politikası milliyetçilik ve çağdaşlaşmanın göstergelerini kapsarken; ikinci on yılda bu, inkılapçılık ve devletçilik bağlantılı devlet destekli kültür politikaları ve sanata yönelmiştir. Meşrutiyet dönemi ile birlikte pozitivist dünya görüşünün de büyük etkisi ile modernleşme Doğu ile Batı'nın sentezi olarak benimsenmiş ve ele alınmış iken, ikinci on yılda sentez kavramı çözülür; kozmopolit toplum yapısı ulusallaşırken, Türk'ün Doğu ve Doğulu olan ile görsel bağlantıları reddedildi. Doğu'dan arınmış Türk'ün, Batı ile sentezinden ziyade doğrudan Batılılaşması ikinci on yılın kültür politikalarının temel zihniyet yapısını ve bakış açısını oluşturur. Asrileşmek için gerekli olan ilk şartlardan biri olan modern görünümü sağlamak amacıyla ilk on yılda yapılan inkılaplar ve girişimler, ikinci on yılda devletin müdahaleyi artırmasıyla çok daha ön plana çıkmıştır. Sanat alanında bu konu başta geri kalmışlık ve eksiklik duygusunu, sonra da devlet güdümlü sanatı gündeme getirecektir ancak öncesinde bunun sesleri 1923 yılında Yakup Kadri'nin Galatasaray'da düzenlenen beşinci Güzel Sanatlar sergisi hakkındaki bir köşe yazısında karşımıza şöyle çıkmaktadır:

“Hissediyorum ki, gördüğüm eserlerin büyük bir kısmı ekseriyetle bedî'î kıymet dediğimiz şeyden mahrûmdur: hissediyorum ki, bu eserlerin sâhibleri, henüz san'atle sînâ'ati birbirinden ayıramayacak derecede âfâkîdirler; hissediyorum ki, beş seneden beri, her yaz sonunda, Galatasaray mektebinin divanhânelerinde irili ufaklı pencereler gibi sıra sıra dizilen dört köşeli çerçevelerin içinde seyr ettiğimiz âlem parçaları, henüz hiçbir yaratıcı kudretin ifâdesi değildir ve bu âlem bütün renkleriyle, şekilleriyle bizim rûhumuzu harekete getirmekten henüz çok uzaktır.”<sup>230</sup>

<sup>230</sup> Yakub Kadri, “Sanâyi’-i nefise Beşinci Resim Sergisi”, **Yeni Mecmu’a**, Sayı: 81, 2 Ağustos 1923, s. 309-310 aktaran Pelvanoğlu, **Pek Kronolojik Olmayan**, s. 33.

Bir sene sonra ise 1924 yılındaki Galatasaray Sergisinde Elif Naci sergi ile ilgili yeni-eski nesil ressam kıyası yaparak, ressamların yöneldikleri yeni konulara dikkat çekmiştir.

*“Bu sergide eski nesil ressamlarını gayrete gelmiş görüyorduk. Gençlerden dersi ibret alan bu kafile artık pöstekilere uzanmış çıplakları, çini vazolara yerleştirilmiş krizantemleri bırakmışlar da biraz milli mevzulara rağbet göstermişlerdi.”<sup>231</sup>*

Böylece milli meselelerin daha çok resmedilmesi isteği eleştirmenlerde dile getirilmeye başlanmıştı. Yakup Kadri’nin eleştirileri de 1930’larda özellikle Kadro ve Ülkü dergisi yazarlarının dile getireceği yerli ve milli sanat, batı biçimli inkılap sanatı kavramlarının başlangıç aşamasını oluşturmaktadır. 1929 yılının Mayıs ayında açılan Güzel Sanatlar Birliğinin altıncı sergisi ise bu bağlamda tepkileri üzerine topladı. Eleştiriler eserlerin inkılapları anlatmadığı ve Kurtuluş Savaşı’nı işlemediği yönündeydi. Avrupa’dan dönen bir grup sanatçı, 15 Temmuz 1929 tarihinde bir sanatçı meslek derneği olarak Fransız Bağımsızlarından etkilendikleri Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğini kurdular.<sup>232</sup> Amaçları sanat için elverişli koşulların oluşturulmasını sağlamaktı.<sup>233</sup> Bu sanatçılar, Cumhuriyet ile birlikte Ankara’ya taşınan başkentte 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesinde ilk sergilerini açtılar. Yayınladıkları nizamnamenin ilk maddesi “maddi istiklâlin temini” olarak sunulmuştu. Buna göre sanatçıların istihdamı suretiyle serbest çalışmalarına fırsat verilmesi, devletten sanatçılardan toplum namına heykel ve resim satın alması ve sergilenen eserleri satmak için özel girişimlerde bulunulması talepleri ve önerileri bulunmaktaydı.<sup>234</sup> Sanatçıların devlet desteğine ihtiyaç duymaları ilk maddelerini bu konuya ayırmalarından da anlaşılmaktadır. Elif Naci 1933 yılında bu konuyla alakalı şöyle demiştir:

*“Ne bir resim galerimiz ne de bu on senenin hesabını tutmamızı sağlayacak belgelerimiz var. Sanatçılarımızın çoğu sergiledikleri tabloların üstünü boyayıp bir sonraki sene aynı tuvalle sergiye katılıyor. Yeni tuval alamayacakları kadar düşük olan kazançları*

<sup>231</sup> Naci, **On Yılda Resim**, s. 10.

<sup>232</sup> Hale Asaf (1905-1938), Muhittin Sebati (1901-1932), Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cüda, Ali Avni Çelebi,

<sup>233</sup> Pelvanoğlu, **Hale Asaf**, s. 45.

<sup>234</sup> Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank, İstanbul, 1997, s. 45.

*sebebiyle, Türk sanat tarihini yazmak için ihtiyacımız olan belgeler ortadan kaldırılmış oluyor.”<sup>235</sup>*

Cumhuriyet döneminde sanatın yasalarla devlet güvencesi altına alınması, 1929 buhranından sonraki zorlu ekonomik koşullara rağmen sanat hamisi görevini ve sorumluluğunu üstlenmesinde hem sanatın asrileşme ve çağdaşlaşmayla yakından ilişkili olması, hem de sanat yoluyla inkılapların görsel belleğe yerleştirilerek gelecek nesillere aktarılması yer alır. 1930 yılında başlayan himayecilik, 1932-39 arası devletçilik uygulamalarına dönüşmüştür.<sup>236</sup> Sanatçının himayesi ve devletçiliğin sanatı bir iletişim aracı olarak kullanması devletçilik ile birlikte hızlanmıştır. Bunun dışında galeriler ve müzeler açmak, konferanslar vermek, yayın yapmak gibi eğitsel, akademik ve toplum yararı güden amaçları olan Müstakiller, değişen, kalkınan, asrileşen Türkiye’de konstrüktif desenler ve geç kübik bir üslupla modern sanatı yayma amacı gütmekteydiler. Konstrüktivizm, diğer ismiyle yapımcılık, 1920’lerde Moskova’da gelişen bir soyut sanat akımıdır ve doğadaki her şeyin koni, küp, küre ve silindir şeklinde ele alınabileceğini savunur. 1930’ların Alman Bauhaus etkili Art deco anlayışı Müstakillerin modern resminde ve görme biçimlerinde etkili olmuştur. Ayrıca Alman dışavurumculuğunun güzellik ve yararlılık ilkeleri de Müstakiller’in dünya görüşünde kendini gösterir. Konstuktivizm gibi oldukça maddeci, nesnel, rasyonel ve savaş sonrası dönemin yeni oluşan toplumunun ruhunu yansıtan bir estetik, Alman etkisi ile birleşmektedir. Yararlılık ilkesini içeren bu estetik, Türkiye açısından popülizmi ve faydacılığı da içinde barındırmaktadır. Böylece rasyonelliğin, ilerlemenin, pragmatizmin felsefesini taşıyan sanat üslubu, Cumhuriyetin ikinci on yılına ait modernleşme uygulamaları ile uyumlu ve paraleldir. Konudan ziyade biçimlerle ilgili olan modern sanat ve kübizm, inkılapların anlatıldığı resimler yapma sorumluluğu ile modern sanatın başat kuralı olan biçimci anlayış yerine kısa sürede konu odaklı resimler yapılmaya başlanmıştır. 1929 yılındaki Büyük Ekonomik Buhran arası dönemin ekonomik gelişme modelinde liberal ya da özel girişim destekleyici yönelimler bulunmaktaydı. Korkut Boratav, bu noktada bir açıklama yapar ve liberal sözcüğünü devletin ekonomiye müdahalesinin olabildiğince az olduğu bir politika olarak değil, özel sermayenin desteklenmesi konusunda görece liberal bir

<sup>235</sup> Naci, **On Yılda Resim**, s. 3, 4.

<sup>236</sup> Boratav, “1923-1929 Yıllarının İktisat Politikası Açısından Değerlendirilmesi”, s. 44.

tutum ve dolaysız müdahaleler anlamına geldiğini belirtir.<sup>237</sup> Bu ekonomik politika aynı dönemin sanat anlayışı üzerinde de belirgindir. Görece özgür ve bağımsız sanat anlayışı, sanatçıya dolaysız müdahaleler 1931 yılına kadar devam etti. Türkiye'nin devletçilik politikasına geçtiği 1931 tarihi ile de hem ekonomik politikadaki devlet müdahalesi hem de sanat ve sanatçı üzerindeki devlet müdahalesi eş zamanlı ve paralel biçimde arttı.

### 1.2.3. İnkılapçılığın Estetiği Olarak Yerli ve Millî Sanat

Cumhuriyet'in içinde bulunduğu tarım toplumu, sanat eserinin hamisi ve alıcısı olan kent burjuvazisinden ve özel sermaye girişiminden yoksundu. Bu durumda sanat eserinin koruyucusu ya da alıcısı devlet ve CHP olurken, onların beklentileri de sanat eserinin içeriğini doğrudan belirledi. 1920'li yıllarda yapılan reformların ve devrimlerin amacı geleneksel topluma ait olan kurumların ve yerleşmiş anlayışların kaldırılıp yerine modern toplumun ihtiyacı ve göstergesi olan kurumlar yerleştirmektir.<sup>238</sup> 1930'larda ise başlıca amaç bir yandan eğitim ve kültür politikaları ile ulus inşasını gerçekleştirirken, diğer yandan bu inşa için temelleri atılmış olan reformların ve devrimlerin toplum tarafından benimsenmesini sağlamaktır.<sup>239</sup> Devrimin halka benimsetilme çabaları aynı zamanda Kemalizm'in sistematikleştirilmesini de gerektiriyordu ancak kendini ifade etme, kendini tanımlama ve bir kimlik yaratma evresinde birbirinden farklı Kemalist anlayışlar da ortaya çıktı.<sup>240</sup> Kemalizm'in 1931 itibari ile sistematikleştirme çabalarının üzerinde yükseldiği düşünceler, 1929 Ekonomik Buhranının ilk belirtilerinin siyasal ortamda ortaya çıkmasıyla başladı. Ekonomik ve siyasi ortamda ortaya çıkan sorunlar devletin izlenen ekonomi politikalarını yeniden gözden geçirmesini gerektirdi. Böylece devletin ekonomi üzerindeki müdahaleci eğilimleri ağırlık kazandı.<sup>241</sup>

<sup>237</sup> Boratav, "1923-1929 Yıllarının İktisat Politikası Açısından Değerlendirilmesi", **Atatürk Döneminin Ekonomik ve Sosyal Sorunları**, s. 42.

<sup>238</sup> Hakkı Uyar, "Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)", **Yakın Dönem Türk Politik Tarihi**, 3. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara, 2011, ("Atatürk Dönemi İç Politikası"), s. 48.

<sup>239</sup> Uyar, "Atatürk Dönemi İç Politikası", s. 49.

<sup>240</sup> Hakkı Uyar, "1930'lar Türkiye'sinde Kemalizm Algılamaları", **Atatürkçü Düşüncenin Bilimsel ve Felsefi Temelleri**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, 2007, s. 157

<sup>241</sup> Cemil Koçak, **Türkiye'de Milli Şef Dönemi (1938-1945)**, Cilt: 1, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 30.

Türkiye, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımının etkilerini toplumsal ve iktisadi açıdan deneyimlerken, hükümetin eleştiri ve denetimle atılımlarını hızlandıracaklarını düşünen Mustafa Kemal Atatürk, siyasal bir muhalefet partisinin faydalı olacağını düşünüyordu. Atatürk'ün girişimleri ve önerisi ile 12 Ağustos 1930 tarihinde çok partili yaşama geçmek için Serbest Cumhuriyet Fırkası kuruldu. Fırkanın nizamnamesi, ekonomisi hali hazırda zayıf olan ülke için öncelikle liberal bir ekonomi politikası öngörüyordu.<sup>242</sup> Fırkanın kurulduktan sonra açık ve gizli biçimde var olan siyasi muhalefet tarafından desteklenmesi, Cumhuriyet Halk Fırkasının ekonomi politikası olarak devletçiliği öne sürmesini ve uygulamaya koymasını hızlandırdı. S.C.F, üç ay gibi kısa bir süre sonra siyaset sahnesinden çekildi ancak bu üç aylık deneyim hükümetin izlemekte olduğu birtakım politikalara karşı kamuoyunu tepkilerini göstermesi açısından önemli bir süreci başlattı. 10-18 Mayıs 1931'de Cumhuriyet Halk Fırkasının Büyük Kongresinde Kemalizm ideolojisi sistematikleştirilmeye başlandı ve 1935 yılının Mayıs ayındaki Dördüncü Büyük Kurultayda Kemalizm resmîyet kazandı.<sup>243</sup> 1927 yılındaki kongrede belirlenmiş olan halkçılık, laiklik, cumhuriyetçilik ve milliyetçilik ilkelerine 1931'de inkılapçılık ve devletçilik de eklenerek, Mustafa Kemal Atatürk'ün düşünceleri bir ideoloji şeklinde tanımlanmasıyla, Cumhuriyet dönemi 1931'den önce ve sonra olarak ikiye ayırmayı gerekli kılacak bir eşik sundu. Kültür politikaları ve sanat bağlamında da bu ayrımı yapmak uygun görünmektedir. Maarif Vekaleti Dr. Reşit Bey'in şu cümleleri de kültür politikalarının ve sanat anlayışı ile üretimine hâkim olmaya başlayan inkılapçı içeriklerin kaynağını da göstermektedir:

*“Biz tedrici tekâmül kaidesini, yolumuzun üstünde çiğneyerek irfan yolunda inkılapları sürat ve şiddet ile yapmak, içtimai kanunlara yeni bir kanun ilave etmek mecburiyetindeyiz.”*<sup>244</sup>

Kemalizm'in “muasır medeniyet seviyesi” kavramı ve bunun hem pozitivizmi hem de halkçılığı kapsaması dönemin zihniyet dünyasının ve sanatsal ifadeyle bağlantılı görme biçimlerinin şekillenmesinde rol oynadı. 1913 yılında yayımlanmaya başlayan Halka Doğru Mecmuasının halkçı yaklaşımı, 1930'lara gelindiğinde devletin

<sup>242</sup> “Yabancı sermayenin kabulü, özel girişimlerin desteklenmesi, tekellerin kaldırılması, bürokrasinin azaltılması” Cemil Koçak, “Yapay ve Güdümlü bir Demokrasi Deneti: Serbest Cumhuriyet Fırkası”, **Çağdaş Türkiye**, s. 148.

<sup>243</sup> Uyar, “1930'lar Türkiye'sinde Kemalizm Algılamaları”, s. 159.

<sup>244</sup> Ali Süreyya, “Ankara Mektupları: Beklediğimiz terbiye inkılabı”, **Cumhuriyet**, 4 Teşrinievvel 1932, s. 3.



esas retoriği olmuş ve halka doğru hareketi ile daha da güçlenmiştir. Tek parti döneminde de CHP'nin temelleri tüm toplumsal kesimleri temsil etme yönünde devam etmiş ve ulusal bir parti olarak halkçılık ilkesi 1930'larda Halkevleri, Halkodaları, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Köy Eğitmen Teşkilatı, Köy Enstitüleri ile kurumsallaşmış ve yerleşmiştir.<sup>245</sup>

1910'larda ortaya çıkan halkçılık temelli Türkçülük düşüncesi evrimsel bir süreçten geçmiştir. Bu evrimsel süreç içinde siyasal, kültürel ve toplumsal olarak halkçılığın üç boyutu bulunur.<sup>246</sup> Halkçılık ilkesinin bahsi geçen üç boyutu da, 1930 öncesinde ve sonrasında yani iki farklı dönemde iki farklı biçimde tezahür eder. Bir önceki bölümde açıklanan ilk biçimi halkçılığın siyasal boyutu olan demokrasi ile daha ilintiliyken, 1930'lardaki ikinci biçimi, çok partili siyasal yaşamın, halkın yeni rejimi benimseme sürecinde sorun yaratacağı inancıyla halkçılığın siyasal boyutuna nispeten daha uzak ancak halkçılığın kültürel ve toplumsal boyutuna daha yakındır. Bu durum, yani 1930'lardaki kültürel boyuta daha çok odaklanma, sanatsal ifade ve estetik bağlamında da Cumhuriyetin erken dönemindeki demokrasi temelli halkçılık ile karşılaştırıldığında, daha homojen bir üslup ve ruh içerisindedir. 1930'ların kültürel ve toplumsal olarak ulus olma ve bunun ayrılmaz parçası olarak homojen toplum, sanat eserlerinde açıkça gözlenir. İkinci boyut olarak adlandırılan kültürel boyut ise "halkın değer ve özlemleri ya da Türk halkına özgü" niteliklerin değişim sürecinde nasıl korunacağı üzerine eğilir.<sup>247</sup> Belirtilen değişim sürecinde, kültürel benliği ve özü koruma meselesi, resmî ideolojisini belirlenen ölçütler içinde yeniden üretme, inşa etme, sürdürme ve "halka rağmen halk için" halka benimsetme görevi aydınlara düşer. Keza halkçılığın kültürel boyutu, organik aydınlar olarak modernleşmenin görevlilerinden olan ressamlar aracılığı ile 1938 yılında Yurdu Gezen Ressamlar projesiyle hayata geçirilecektir. Anadolu, folklor ve Türklük özünde yol alması istenen ortak kültürel bellekten ve bilinçten, bu değerler etrafında şekillenmiş, ulusal birlik içinde asri bir toplum yaratmak amacıyla Yurdu Gezen Ressamlar projesi ile birlikte halka doğru gidilmiştir. Kentsel planlamayı ve hatta kamusal olarak estetiğin ideolojisini görünür kılan ikinci ulusal mimari tasarımı ile topyekûn bir oluşum süreci

<sup>245</sup> Uyar, "Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)", s. 47, 49, 50.

<sup>246</sup> İlhan Tekeli ve Gencay Şaylan, "Halkçılık İdeolojisinin Evrimi", **Toplum ve Bilim**, Sayı: 6-7, Yaz-Güz / 1978, s. 64, 65.

<sup>247</sup> Levent Köker, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 145

mevcuttur. Modern bir kentin sahip olması gereken tüm kentleşme pratikleri ve kurumlardan mahrum olan Ankara başkent olduktan sonra inşa edilmiş ve Ankara'nın inşa edilmesiyle ulusun inşa edilmesi beraber yürütülmüştür.

İnkılapçılığın ve devletçiliğin 1930'lar ile birlikte yeni hayata girişi, bu ilkelerin siyasi ve iktisadi uygulamaları dışında, topluca bir zamanın sanatsal üretimini ve sorumluluğunu belirlediği açıktır. 1930'lar ile başlayan ekonomik olarak daha içe kapanık olan bu dönem, ekonomi politikaların meta dolaşımı, kültürel karşılaşmaları sağlaması ve böylece estetik algıları, yaşam biçimlerini değiştirmedeki rolü ile düşününce dönemin kültürel gelişmelerini ciddi anlamda belirlemiştir. Öncelikle 1930'ların ilk birkaç yılı muhalif seslerin örgütlenebilme potansiyellerinin farkında olarak ve bunun için etkin bir planlama yaparak cumhuriyet ideolojisini ve devrimlerini geri dönülmez biçimde kültürel belleğe yerleştirme açısından somut çabalar verildiği yıllardı. Dil, tarih ve müze gibi ulus devletlerin oluşturulmasında temel olan üç alanda belirgin değişiklikler yapılarak yeni bir ulus için tarihi kütük ve kültürel bellek inşa edildi. Bunlardan ilki 1931 yılında Türk Tarihi tetkik Cemiyeti'nin kurulmasıydı. Ertesi sene Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurularak Şarklı tarihten ve dildeki Şarkın sembolü Osmanlı etkilerinden kurtulmak amaçlandı. 1933 ve 1934 yılları Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'daki anıtsal iki sembolünün müzeye çevrildiği yıllardı. 1933'te Topkapı Sarayı'nın müze olarak açılması, Topkapı Sarayı ile sembolleşen Osmanlı'nın gücü, iktidarı, yaşam biçimi ve zihniyet dünyası, mekânı müzeleştirilerek, geçmiş ile bugün arasına belirgin bir çizgi çekmenin toplumsal belleği şekillendirme açısından en yaygın yöntemlerinden biridir. Geçmişin geçmişte kaldığı, müzelik bir nesneye dönüşü daha önce II. Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağının kaldırılmasını takiben, kısa süre içinde yeniçeriliği sembolü olan tüm bileşenlerle bir sergi malzemesi haline getirilmesinde de görülmüştü. Modernleşmenin bir sonucu olarak müze, gelenekleri muhafaza etme bilincinden çok, geleneğin yitirildiğini somutlaştırarak, yeni kurulmakta olanın "tamamen yeni, eskisinden farklı" olduğunu gösterme arzusudur.<sup>248</sup> İktidarın ve geçmişin ihtişamının göstergesi olarak Topkapı Sarayı'nın müzeleştirilmesini takiben, eski geleneğin yani Osmanlı kültürünün teolojik temellerinin bir sembolü olan Ayasofya'nın da müzeleştirilmesi benzer şekilde dinden bağımsız bir tarih kavramının kültürel belleklere işlenmesi

---

<sup>248</sup> Huyssen, *Alacakaranlık Anıları*, s. 27.

amacını taşımaktaydı. Böylece eski düzene ait olan ve yeni düzen tarafından tamamen değiştirilmek istenen iki mesele Osmanlı'nın siyasi ve dinsel sembollerinin "müzelik" yapılarak, geri dönülmez biçimde toplumsal belleğin geçmişe ait raflarına kaldırıldı.

1930'ların ilk yıllarındaki dil, tarih ve müze ile ilgili bu gelişmeler, eş zamanlı olarak halkın eğitimi için 1932 yılında Halkevlerinin açılması ile desteklenirken, tüm bu değişimlerin ideolojik alt yapısını oluşturması ve Kemalizm'in de aynı zamanda sistematikleştirilmesi amacıyla dönemin iki önemli yayın organlarının da desteği sağlandı. Böylece yeni bir ulus oluşturmak için mümkün olabilecek iktisadi, siyasi, kültürel, mimari tüm alanlarda dönüşümler yaşanıyor ve hepsi birbiriyle uyumlu biçimde, aynı söylem pekiştirerek toplumsal belleğe ve gündelik yaşama yerleştiriyordu.

1932 yılının Ocak ayında yayın hayatına başlayan Kadro dergisi (Kadro Fikir Mecmuası), Cumhuriyet ideolojisini şekillendiren yazarların toplandığı bir oluşumdur. İnkılabın ideolojisini oluşturmaya çalışan Kadrocular ve derginin sahibi Yakup Kadri, mebuslara ve halka Halk Partisinin ilkelerini anlatmak istediklerini dönemin CHP Genel Sekreteri Recep Bey'e anlatır ancak bu görevin Parti'ye ait olduğu cevabını aldıktan sonra Mustafa Kemal Atatürk'e gider ve Millî Mücadele'nin ruhunu izah edebilmek için bu dergiyi çıkarmak istediğini belirterek, Atatürk tarafından destek buldu.<sup>249</sup> Kadro dergisinin ilk sayısının 3. Sayfasında amaçlarını anlatan Kadrocular<sup>250</sup> yazının son paragrafında şöyle diyordu:

*"Cihanın bin bir çeşit hadisata gebe olan bugünkü esrarengiz gidişi içinde, mukadderatına bağlayan inkılap neslimizin muhtaç olduğu inkılâp çevkini her zaman uyanık tutmak ve inkılâbımızın bir bakışta idrakimizi durdurur gibi görünen coşkun ve mürekkep cereyanına daima hâkim kalabilmek için, onun prensiplerini hududu muayyen kriteriyumlar şeklinde bilmeye, benimsemeye ve benimsetmeye mecburuz. KADRO, BUNUN İÇİN ÇIKIYOR."*<sup>251</sup>

*"Türkiyede pesimizmin ilk kâsti, inkılâp heyecanıdır." diyerek, konuyu "İnkılap aleyhtarlığının pesimist psikolojisine karşı kendi inkılaba inanışımızın en yenilmez ve en müessir kuvvetlerini seferber ediyoruz.*

*Bu kuvvetlerin ismi:*

*OPTİMİZM*

*Ve*

*İNKİLAP HEYECANIDIR."*<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Hakkı Uyar, "Resmî İdeoloji ya da Alternatif Resmî İdeoloji Oluşturmaya Yönelik İki Dergi: Ülkü ve Kadro Mecmualarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi", **Toplum ve Bilim**, Sayı: 74, Güz / 1997, ("Ülkü ve Kadro Mecmuaları"), s. 182.

<sup>250</sup> Yakup Kadri, Şevket Süreyya, Vedat Nedim, Bürhan Asaf, İsmail Husrev

<sup>251</sup> Anonim, "Kadro", **Kadro**, Sayı:1, Ankara, Ocak 1932, s. 3.

<sup>252</sup> Anonim, "Kadro", s. 4.

Dergi açılış sayısını inkılap coşkusuyla ayırmıştı, bir sonraki sayıda Şevket Süreyya İnkılabın Psikolojisi üst başlığını attığı yazısına İnkılap Heyecanı ile devam etmekteydi.<sup>253</sup> Yazısı Türk milletinin eski ile yeni arasında hiç durmadan ileriye doğru inkılap heyecanı ve coşkusuyla yürümesinin gerekliliğini anlatmaktadır. Bu dönemin başlıca duygusu ve ruhu inkılabın coşkusuyla yılmadan, usanmadan toplumun her alanında devam ettirerek, “*tezatsız bir millet*”<sup>254</sup> yaratmaya yöneliktir. Kadro yazarlarının yüzyılın başında imparatorluğu ve devleti nasıl kurtarılacağına yönelik arayışları, Cumhuriyet ile birlikte halkı eğitime ve modernleşmeye ve inkılabın coşkusuyla devletin nasıl kalkınacağına yönelik tartışmalara ve yol gösterici yazılara dönüştü.<sup>255</sup>

Yol gösterici yazılar, sanatçıları da eğitime amacı gütmeye ve inkılap sanatının nasıl oluşturulabileceği ve bu sanatın nasıl olması gerektiği üzerine yayımlanan eleştiri yazıları sanatçıyı ve sanatı etkisi altına aldı.<sup>256</sup> Kadrocuların, Türk İnkılabının liberal bir oluş olmadığına yönelik fikirleri bulunmaktadır.

*“örgütlü, azınlık bir Kadro’nun örgütsüz, şekilsiz geniş kitlelere hâkim olmasını; ekonomik olarak geri ve yarı sömürge bir ülkedegüçlü bir milli ekonomi ve planlı bir kültürel temel sağlanması”*nı önermektedirler.<sup>257</sup>

Bu bağlamda sanatın ve sanatçıların da didaktik biçimde, estetik değer ikinci plana atılarak halka inkılapları öğretici ve bir noktadan sonra propagandacı sanata varacak eserler üretmeleri konusunda kimi zaman dolaylı kimi zaman doğrudan görüşlerini bildirirler. Bu yazılar özellikle Yakup Kadri ve Bürhan Asaf tarafından kaleme alınmakla birlikte yazarlarda ortak ve temel bir öneri olarak, inkılabın sanata yansması ve özellikle inkılap uğruna verilen mücadelelerin halkta coşku uyandıracak şekilde ifade edilmesi sık sık dile getirilir.<sup>258</sup>

<sup>253</sup> Şevket Süreyya, “İnkılap Heyecanı”, **Kadro**, Sayı: 2, Ankara, Şubat 1932, s. 4.

<sup>254</sup> Şevket Süreyya, “İnkılap Heyecanı”, s. 1.

<sup>255</sup> İlhan Tekeli ve Selim İlkin, **Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2003, s. 440, 441.

<sup>256</sup> Pelvanoğlu, **Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, s. 188.

<sup>257</sup> AESYS (Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri), 1973, ss. 67-68 aktaran Uyar, “Ülkü ve Kadro Mecmuaları”, s. 188.

<sup>258</sup> Yakup Kadri’nin ve Bürhan Asaf’ın Kadro’da yayımlanan sanat yazıları için bakınız: Burcu Pelvanoğlu, **Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, ss. 187-195 arasında “Kadro Dergisi’nin Sanata Bakışı” bölümünde Yakup Kadri ve Bürhan Asaf’ın sanat ve sanatçıya yönelik yazılarını belirtmiştir.

19 Şubat 1932’de Halkevleri kurulunca, yayın organı olan Ülkü dergisi (Ülkü Halkevleri Mecmuası) de yayın hayatına başlar. İlk sayıda, tıpkı Kadro dergisindeki paralel bir amaçla, neden derginin çıktığı ile ilgili görüşlerini belirten Recep Peker şöyle demektedir:

*“ÜLKÜ, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılap unsurlarını ısıtmak, ileri adımları sıklaştırmak için.....”*<sup>259</sup>

Kadro ve Ülkü dergilerinin temel amacı, ilk sayılarında da belirtildiği gibi inkılap ruhunu ve inkılap coşkusu ayakta diri tutmaktır. Bunu yaparken karşılaşılabilecek zorluklara karşı metin olmak, kötümserliğe katılmamak, birlik ve beraberliği elden bırakmadan inkılap coşkusu söndürmemek yöntemi açıklamaktadır. Kadro ve Ülkü dergilerinin Cumhuriyet ideolojisinin aruzu ve beklentisi yönünde halkı eğitime görevi, sanatçılar üzerine de uygulanmış ve sanat üzerine yayımlanan çoğu yazıda sanatçının eserlerinde milli sanattan ödün vermeden inkılap coşkusu yaratması konusunda hararetle yazılar yazılmıştır. Estetik, içerik, felsefe gibi sanat tartışmalarını ileriye taşıyacak temel özelliklerden çoğu kez mahrum olan bu yazılar<sup>260</sup> eserin tüm özellikleriyle yenilikçi ve devrimci olmasından öte doğrudan konunun inkılaplarla ilgili olmasını önemsemişlerdir.

1930’lar boyunca zamanın ruhu, iki mesele üzerinde kendini açığa vurmaktaydı. İlki, inkılabın coşkusu ve bunun yaşamın her alanına sirayet etmesi; ikincisi de bununla bağlantılı olarak eski ile yeni arasına, Cumhuriyetin ilk yıllarına nazaran çok daha keskin bir set çekmekti. Bu noktada inkılabın ve cumhuriyetin kentlerini tasarlayacak mimarlar ve tasarımın ideolojisi, yeni bir başkent yaratmak için oldukça önem arz ediyordu. Mimari, kent planlama, iç mimari gibi alanlar hem kamusal olmaları hem de belirli bir estetiği ve o estetiğin kapsadığı ideolojiyi görünür kılmaları sebebiyle modernleşmenin ayrılmaz parçalarıydı. Bachelard’ın dediği gibi “mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar” ve “bilinçdışı mekânda oturur”.<sup>261</sup> Ancak Cumhuriyet öncesi Ankara’nın herhangi bir kültürel, kurumsal, eğitsel ya da modern kentleşmeye yönelik yapılardan, teşkilatlardan ve

<sup>259</sup> Recep (Peker), “Ülkü Niçin Çıkıyor”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, Cilt: 1, Sayı: 1, Ulus Basımevi, Ankara, Şubat 1933, s. 1, 2.

<sup>260</sup> Pelvanoğlu, **Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, s. 205.

<sup>261</sup> Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s. 37.

politikalarından ciddi biçimde mahrum bırakılmış olması, bir kenti ulusu oluşturur gibi inşa etmeyi gerekli kılmaktaydı. Cumhuriyet ideolojisinin somutlaştığı yeni yaşama biçimi, değişen gündelik yaşam ve aile hayatının dönüşümü ile Tanzimat döneminden beri, başta Beyoğlu olmak üzere İstanbul’da modernleşen yaşam stillerinde karşılığını buluyordu ve İstanbul’un modernleşme sürecinin Osmanlı’ya dayanan tarihsel kökeni de bulunmaktaydı. Ancak başkentten değişmesi Ankara’nın yeni ulusun yeni modern kenti olması bağlamında çokça çaba ve emek gerektirmekteydi. İstanbul ve Ankara’nın 1920’ler ve 1930’lar boyunca birbiriyle tezat iki zihin dünyasının ve ideolojinin sembolü olduğu görüşü<sup>262</sup>, Ankara’nın bir an evvel baştan kurulmasını gerektiriyordu. Modernleşme tarihi bulunmayan, burjuvaziden, toplumsal imkânlardan mahrum olan 1923’lerin Ankara’sında ise devlet ve idare vasıtasıyla yoğun bir projeci değişim hareketi başlatıldı.<sup>263</sup> II. Meşrutiyet döneminde etkili olan Vedat Bey ve Kemaleddin Bey’in etkin olduğu I. Ulusal Mimarlık akımı, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni rejim tarafından, ulusal benliği onurlandırdığı düşüncesiyle zaten benimsenmişti.<sup>264</sup> Ancak bu 1927 yılına kadar sürdü. I. Ulusal Mimarlık akımının ortaya çıktığı dönemin ruhunu içinde barındırması, yani Osmanlı ve İslami bir estetiğinin de bulunması Tekeli’nin ifadesiyle, “Cumhuriyet’in tam ödünsüz bir batılılaşma arayışı” ile uyumsuz kaldı.<sup>265</sup> I. Ulusal Mimarlık akımındaki Doğu ile Batı sentezi, yeni, daha batılı ve milli bir mimari estetik arayışı yarattı. 1927’de çıkan bir yasayla yabancı uzmanlardan gerektiği yerlerde yararlanma olanağı sayesinde, ülkeye bu dönemde Avrupa’da ve özellikle Almanya’da Berlin ve Dessau merkezli bir tasarım ekolü olan Bauhaus ekolünün öncüleri olmasalar bile bundan haberdar ve bu ekolün akılcı, işlevsel, modern ve ekonomik mimari estetiğini uygulamaya geçiren mimarlar gelmişti. Ancak 1929 ekonomik buhranı sebebiyle yürürlüğe giren yeni ekonomi politikasında dış ticaret açığını kapatmak için dışa kapalı bir ekonomik sürece girişmiş ve bunun sonucunda yerli malını teşvik etmek amacıyla Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştu.<sup>266</sup> Bu cemiyetin kampanyaları ve

<sup>262</sup> Ali Kayaalp, **Asrileşen İstanbul 1923-1940 Yılları Arasında İstanbul’da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Deco**, MSGSÜ Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2018, s. 56.

<sup>263</sup> Kaynar, **Projesiz Modernleşme**, s. 34.

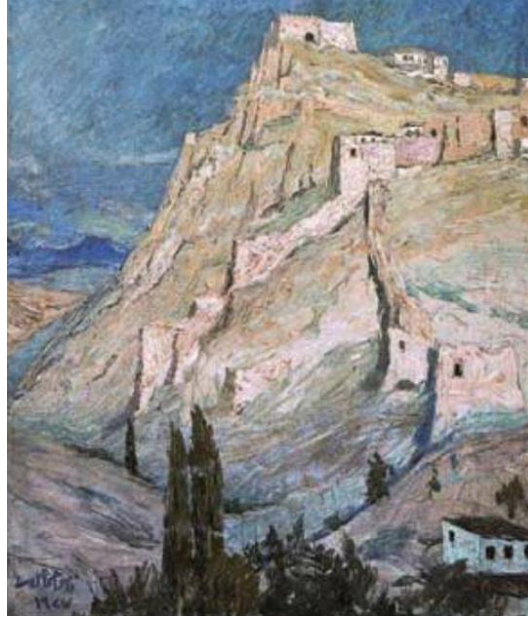
<sup>264</sup> Ayla Ödekan, “Cumhuriyet Dönemi: Mimarlık”, **Çağdaş Türkiye**, s. 542.

<sup>265</sup> İlhan Tekeli, **Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009, s. 48, 49.

<sup>266</sup> İlhan Tekeli, “Türkiye’de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı”, **Boyut**, Cilt: 2, Sayı: 12, 1983, s. 24.

1927’de Ankara’da kurulmuş Türk Mimarlar Derneği çatısı altında örgütlenebilen mimarların çabalarıyla bir uluslararası yarışma düzenlendi ve yerli mimarların Ankara mimarisinde öne çıkması 1933 yılında Hitler rejiminden kaçan Alman mimarların Türkiye’ye çalışmaya gelmesine kadar sürdü. Cumhuriyetin ideolojisiyle gayet uyumlu, Art deco etkili, yalın cepheler, biçim-işlev birlikteliği, çevreyle yapının bütünleşmesi, betonarme iskelet, malzeme tutarlılığı gibi özellikler, Alman faşizminin yükselişi ile sanatın ve mimarlığın güdümlü olarak kullanılması ve bunun mimariye yansımaları ile antikite esinli Neo-Klasik üsluba dönüşü başlattı.<sup>267</sup> Ancak yerli mimarların mücadeleleri ile ulusal mimari yaratma isteği devam etti. Böylece Avrupa’nın militer milliyetçiliğini yansıtan Neo-Klasik üslup ile etkileşime geçmiş 1930’ların özellikle sonlarından itibaren daha etkili olmaya başlayan II. Ulusal Mimarlık akımı Türkiye’de yaratıldı ve benimsendi. Cephelerdeki biçimci öğelerden ve her türlü Osmanlı simgelerinden arındırılmış bu yerli mimarlık akımı, işleve, dengeye ve yapısal uyuma dayanıyordu ve yerli yapı ile yapı malzemelerinin geliştirilmesine olanak sağlıyordu.<sup>268</sup>

**Şekil 37:** Namık İsmail, Ankara Kalesi, 1927, 157 x 118,5, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 178.

<sup>267</sup> Ödekan, “Cumhuriyet Dönemi: Mimarlık”, s. 550.

<sup>268</sup> Ödekan, “Cumhuriyet Dönemi: Mimarlık”, s. 551.

Ankara'nın coğrafi, kültürel ya da pitoresk diyebileceğimiz büyüleyici ve etkileyici bir manzaraya sahip olmaması, sanatçıların bu kenti resmederken neyi resmedeceklerine dair zorluklarla karşılaşmıştı. Namık İsmail, bakışların yeni başkente çevrildiği yıllarda Ankara'nın ilk resimlerini de yapan bir sanatçıydı. İstanbul manzara resimleri geleneğinden sonra, Ankara milli mücadelenin sembolü olan ancak manzara resmetme geleneğinden gelen sanatçılar için pitoresk bir manzara sunmuyordu ancak yeni Türkiye'nin yeni başkentini yaratmak için Ankara resimleri manzara geleneğine girdi fakat İstanbul'un manzaraları ressamı tarafından resmedilmeye devam etmekteydi. Ankara'nın yeni sembolleri Ankara Kalesi (**Şekil 38**), TBMM ve halkın gündelik yaşamını gösteren Samanpazarı manzaralarıydı. Bağımsızlığın sembolü olan Ankara'nın kırsal bir Anadolu kenti olarak yeniden kurgulanması ve modern bir şehre kavuşması için gereken zaman, tıpkı ulusun da modern bir şehre kavuşması için gereken zaman gibi kısa bir süre değildi. Ümmetten millete geçiş süreci, dini yapılar topluluğunu merkeze alarak genişleyen geleneksel kent planlamasından uzaklaşma politikalarında kendini gösterdi. Bir cami veya külliye etrafında planlanan geleneksel Osmanlı kenti tasarımı, Cumhuriyet'in yeni başkenti Ankara'nın planlamasında kendine yer bulmuyordu.

**Şekil 38:** Muhittin Sebati, Ankara'dan



Kaynak: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/30/ankara-dan> (Erişim Tarihi: 18.07.2023)

Muhittin Sebati'nin Ankara resimleri (**Şekil 37**, **Şekil 38**) Ankara'nın ilk kentleşme projelerini gösterir. Bir apartman veya bir fabrika görüntüsü, baştan kurulan Ankara'da Cumhuriyet Dönemi'ne ait ilerleme görünümlerindendir. Cemal Tollu'nun Ankara (**Şekil 39**) resmi de Ankara'daki camili bir manzarayı gösterir. İstanbul'un



anıtsal camileri ile karşılaştırıldığında Ankara'daki camiinin mütevazılığı oldukça belirgindir. Osmanlı zihniyet yapısının İstanbul odaklı mimari kültürü, Ankara'da anıtsal bir dini yapı olmamasıyla dâhi kendini açıkça göstermektedir.

**Şekil 39:** Cemal Tollu, Ankara,



Kaynak: Bengü Aydın Dikmen, **İnkılabı Nakşedecek Resimler: Tek Parti Döneminde Resim ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023, s.

1931 yılında ilk mimarlık dergisi Mimar yayın hayatına girdiğinde yerli mimarlar da bir şekilde mesleki olarak örgütlenmiş ve yeni bir ulusal mimari estetik için tartışmalara dahil olmaya başlamışlardı. Kent planlama ve mimari üzerine söylemler Ankara'nın bozkır coğrafyası, karasal iklimi, mimariden ve manzaradan yoksun kentleşmesi idealize ederken, yeniden doğuş için pürist bir estetik aranıyordu. 1930'ların ortalarına kadar benimsenmiş Milli Mimari Rönesansı Osmanlı'ya ve İstanbul'a dair görsel imgeler içerdiği için bu üsluptan vazgeçildi. Yeni Mimari Ankara'nın ve Anadolu'nun sade kerpiç evlerinin geometrik yüzeyleri, düz damları üzerinden destanlaştırırken aynı zamanda Anadolu'nun kadim uygarlıkları ile başta Hititler ve Frigler olmak üzere mitik bir bağ kurularak tarih yazımı bu yönden vurgulanmaktaydı. Kozmopolitliği kent kültürüne işlemiş özellikle liman kentlerinin, ulusal bir başkent olmayacağı inancı ile Orta Anadolu'nun ulus bilincini oluşturmada kolaylık sağlayacağına inanılan homojen nüfuslu Ankara'nın, İstanbul'un tam karşısında konumlanmasında bu özellikleri de belirleyici olmuştur.<sup>269</sup> Buna ek olarak düz bir platoda yer alan Ankara'nın ilerlemenin temel imgelerinden olan demiryolları ile ülkenin farklı kentlerini birbirine bağlayabilecek bir coğrafi konuma sahip olması

<sup>269</sup> Tekeli, **Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi**, s. 156.

Ankara'yı uluslaşmanın simgelerinden biri haline getiriyordu.<sup>270</sup> Ankara'nın kırsallığı, kentleşmeden yoksunluğu, merkeziliği, homojen nüfus yapısı, Hititlerin ve Friglerin geleneğine bağlanabilmesi ve böylece Doğu, İslâm ve Osmanlı referanslarına sahip herhangi bir geleneği olmaması, onu baştan kurmaya oldukça müsait kılmaktaydı. Mimari olarak Ankara ile İstanbul ekseninde başlayan söylem, eski ile yeni, çağdaş ile geleneksel, gerici ile ilerici arasındaki karşıtlıklara dayalı ideolojik olarak yüklenmiş ikici bir düşünme tarzının da başlangıcıydı. 1930ların bütün mimarlık söylemi de bu karşıtlıklar üzerinden kurulup meşrulaştırıldı.<sup>271</sup>

1930'lar boyunca modern, asri, ilerici eş anlamlılar olarak görüldüğü için, Türkiye'de mimari kültür iktidar tarafından üzerine düşülen bir alan haline geldi. Bunun sebepleri arasında Kemalist modernleşmenin özellikle 1930'larda Batılılaşmış biçimsel ifadeleri ve estetiği kamusal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirme isteği yatmaktadır. Evlerin ve iç mekânların tasarımı, yeni kentli ve asrileşmiş aile için yeni odaların, yeni mutfak tasarımının ihtiyacını ortaya çıkarıyordu. Bozdoğan'ın belirttiği gibi halkın mevcut alışkanlıkları, hayat tarzları ve dünya görüşlerini Kemalizm'in ilkeleri doğrultusunda dönüştürmek için mesken mimarisi yerli mimarların alanı oluyordu.<sup>272</sup> Sedad Hakkı Eldem bununla ilgili 1939'da şöyle diyordu:

*“Ankara'nın ilk imar devrinde, ecnebilere müracaat edilmesine başlandığında, o devirdeki müstacel ihtiyaçları bir an evvel karşılamak lazım geliyordu. Bu itibarla, stil meseleleri ile meşgul olmak için vakit bulunamadığını kabul etmek lazımdır. Artık bu mesele ile meşgul olma zamanı gelmiştir. Milli mimari olabilir mi değil, olmalıdır.”*<sup>273</sup>

Milli mimari arayışları bir yandan şekilci batılılaşmaya duyulan rahatsızlıklara da cevap vermekteydi. Ancak zamanlama açısından militer bir tasarıma da bürünebilme ihtimali bulunmaktaydı çünkü İkinci Dünya Savaşı'na yaklaşırken Avrupa merkezli militer milliyetçilik rüzgârı esiyordu. Yaklaşan bu tehlike karşısında Kemalizm'in sosyalizm ve faşizmden çok daha farklı ve üstün olduğuna dair fikirler kayda geçirilmekteydi ancak bu sınır ötesi ulusal ve militer yönelimler, kültürel ve

<sup>270</sup> Tekeli, **Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi**, s. 157.

<sup>271</sup> Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, s. 34.

<sup>272</sup> Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, s. 215.

<sup>273</sup> Sedad Hakkı Eldem, “Milli Mimari Meselesi”, **Arkitekt**, Sayı: 9- 10, 1939, s. 220, 221.

sanatsal hayatta avangardı, modernizmi ve evrenselciliği hoş karşılamıyor; çağdaşlaşmayı yerli ve milli bir sanat ile mimari vurguya sahip olduğu müddetçe savunuyordu. Böylece mimarların ve sanatçıların modern, ilerici ve öncü tasarımlar ve eserler üretmesi değil, milliyetçi ideolojiyi besleyecek eserler üretmesi konusunda uyaran ve yönlendiren yoğun eleştiriler basın yayın hayatında yer almaktaydı. Modern milleti modern ev tasarımı, modern resim ve modern müzik yoluyla tahayyül etme fikri dönemin mimarı, ressamı ve müzisyenleri için halkı inkılap ideolojisinin gerektirdikleri yolunda eğitmenin en cazip yöntemlerinden biriydi. Yabancı mimarların kamusal yapılar yoluyla, yerli mimarların ise ulusun yeni ailesinin gündelik yaşam biçimini belirleyecek meskenler yoluyla bunu gerçekleştiriyordu. Cumhuriyet ideolojisinde aile, evlilik, kadın, giyim, ailenin toplumsal rolü gibi, Meşrutiyet'ten bu yana halk arasında da değişim geçirerek modernleşen alanlar, bu sefer daha Batılılaşmış biçimlerle dile getiriliyordu. Özellikle 1930'larda Batılılaşmış, modernleşmiş ya da medenileşmiş toplumun, en ufak ve nesilden nesle geçecek yaşam stillerini aktaran yapı olarak aile kurumu Cumhuriyet ideolojisinin başlıca ilgi alanıydı. Demokratik toplumlarda modern hayatın taleplerinin somutlaşmış biçimleri olarak modern mimari en mükemmel form olarak düşünülüyor ve bu mimarinin aristokratik değil tamamen demokratik olduğuna, halk için uğraşılması, konforlu, ekonomik, sakin ve rahat olması dolayısıyla vurgu yapılıyordu.<sup>274</sup> Geniş ailelerin yaşadığı konaklar yerine, değişen hayat tarzlarını, Türkiye'nin modern, kentli ve çekirdek ailesini kapsayacak Ünsal'ın da belirttiği gibi "geniş sofraları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır geldiği" için, çekirdek aile kavramına uygun daha bireyselleşmiş meskenler uygun görülmekteydi ve bunun için de apartman hayatı en uygunuydu. Bu durum "*Yuvarlak çıkıntılı köşe pencereyi yeni şekil yuvaya apartmana taşınmanın zarureti işte budur.*"<sup>275</sup> sözleri ile dile getiriliyordu.

Ankara'nın imar çalışmaları içinde toplu konutlar, lojmanlar, kente taşınacak bürokrat sınıfı ve geniş bir memur ağı için gerekli olduğu gibi, yeni bürokratlar İstanbul'un geleneksel köşklerinde Osmanlı usulü yaşayan bürokratlar da değildi. Evlerin iç planlarındaki tasarımların yardımıyla, halkın mevcut alışkanlıkları, aile yapısı, çocuk sayısı ve dünya görüşleri Kemalizm'in ilkeleri doğrultusunda

<sup>274</sup> Behçet Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", *Arkitekt* 9, Sayı: 3, 4, 1939, s. 60, 61. Arkitekt'in bu sayısı için ve diğer sayılar için bakınız: [http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi\\_id=100](http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi_id=100)

<sup>275</sup> Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", s. 60, 61.

dönüştürülebilirdi. Ankara'nın yeni yerleşimcileri olarak düşünülen orta sınıfın yaşam biçimini değiştirmek, Kemalizm'in başta halkçılık olmak üzere inkılapçılık ilkeleri öylesine uyumluydu ki, 1936'da Arkitekt'te yazan Mimar Abidin Mortaş'ın Cumhuriyet döneminde ev meselesinin önemine dikkat çektiği şu satırları bu konu hakkında açıklayıcıdır:

*“Ev mevzuu bugünün en kuvvetli ve en ehemniyetli meselelerinden biridir. Eskiden evlere lazım gelen ehemniyet verilmezdi. Ev mimari bir mevzu değildi. Mimarlar cami, kilise, saray, banka, han gibi muazzam işlerle uğraşır, evleri ihmal ederlerdi. Bugünün mimarisi evlerle, dolayısıyla insanların en hakiki yaşayışıyla yakından alakalıdır.”*<sup>276</sup>

Ankara'da tarihsel koşullar ve ekonomik şartlar göz önüne alındığında apartman yaşamının gerekliliği ve hatta mecburiyeti söz konusu olsa da İstanbul'da zaten on dokuzuncu yüzyıldan beri özellikle Beyoğlu, Şişli çevresinde bu yapılar ve bu yapılara uyum sağlamış bir halk bulunmaktaydı. Ancak Ankara ve İstanbul'un sembolik değerleri olarak laik Türkiye Cumhuriyeti ve geleneksel Osmanlı Devleti ikiliğinde dönen tartışmalar mimari alanda tutarsızlık da yaratıyordu. İstanbul'un, çoğu Art Nouveau tarzındaki apartmanları imparatorluğu, kozmopolitliği, eklektisizmi görselleştirdiği ve çağrıştırdığı için hedef olurken, ister istemez bu apartmanlarda yaşamın yozluğu üzerinde de duruluyordu. Böylece Ankara'da yaşamı yücelten yazarlar, referansını İstanbul'un kozmopolit apartmanlarındaki yaşamın uygunsuzluğuna dayandırıyor, Ankara'nın modern ve kübik özellikler taşıyan evlerini yücelten yazılar yazıyorlardı.<sup>277</sup> Öyle ki mimari alanda bir çizgi üzerinde tutarlı biçimde ilerleyen bir mimarlık ideolojisi yaratmak zordu. Hem İstanbul'un ve simgelediği tüm eski yaşama dair referanslarına karşı bir duruş hem de İstanbul'un özünde Cumhuriyet ideolojisindeki modern yaşamı getirdiği kültürel geleneğin ve tarihsel birikimin de etkisiyle hızlıca benimsemesi iç içe geçmiş, çetrefilli ve döngüsel bir eski-yeni tartışması yaşanmasına sebep oluyordu.

Devrim ideolojisinin hedefini, gelenekselin parçalanması, yeninin kavranması ve süregelen farklı bir dünya görüşünün kazandırılması oluşturmaktaydı. Böylece Kurtuluş Savaşında kazanılan özgürlüğün sürekli kılınması, toplumsal hayatta yapılan köklü değişikliklerin yerleştirilmesi ve benimsenmesi yoluyla çağdaş ve medeni bir ulus oluşturma çabası mevcuttu.

<sup>276</sup> Abidin Mortaş, “Evlerimiz”, **Arkitekt**, Sayı: 1, 1936, s. 24.

<sup>277</sup> Bozdoğan, s. 252.

Saray nakkaşhaneliğinden bu yana sanatçıların sarayla ve iktidarla, ilerleyen dönemlerde de politik yaşamla ve yönetici kadrolarla yakından ilişkili oldukları görülür. Çağlarının entelektüelleri e aydınları olmaları sebebiyle, eserlerinin de dönemin ideolojisi ile bağlantılı olduğu görülür. Paralel ya da karşıt ideoloji fark etmeksizin Türkiye de dahil olmak üzere batı-dışı modernliklerde sanat doğrudan ya da dolaylı biçimde toplumsaldır ve politiktir. Cumhuriyet döneminde de bu karakteristik değişmemiş hatta daha da belirginleşmiştir. Böylece Cumhuriyet'in ikinci on yılı inkılapların coşkusu sönürmemek ve Kemalist ideolojiyi topluma yaymak amacıyla sanatçıya sorumluluklar verildiği ve karşılığı beklendiği bir dönem olmuştur. 1925 yılında tekkelerin kapatılması ve tasfiyesi süreci ile birlikte eski olarak tanımlanan her şeyin köhneleşmiş olduğuna dair dünya görüşü, siyasi ve toplumsal alanda etkilerini göstermeye başlar başlamaz, sanat alanına da hemen etki eder ve eski ile yeni, gelenek ile modern çekişmesi ve tartışmaları olarak karşımıza çıkar. Modernleşme kapsamında yeni bir toplum yaratma hedefinde olan Cumhuriyet'in kültür politikalarının sınırlarını milliyetçilik ve halkçılık oluşturmaktaydı. Türk kimliğinin kökenini arama çalışmaları da bununla ilişkili olarak köycü söylemde ortaya kondu. 25 Ekim 1931'deki sergi<sup>278</sup> ile eski - yeni çekişmesine bir tartışma daha eklenmişti. Tartışılan bu görüş, sanatın her şeyden önce milli ve yerel olması gerektiğini söylüyor ve özgürlükçü Meşrutiyet ressamlarının eserlerinde herhangi bir yerli ve milli unsur bulunmadığı gerekçesi ile sanatçılara yoğun eleştiriler yönlendiriliyordu. Sanatın muhakkak inkılap değerlerini yansıtmaması gerektiği ve sanat eserlerinin de bu doğrultuda milli tarihin gelecek nesiller için kolektif bellekte yer edecek türden olması gerektiğine dair söylemler, sanatçıların eserlerdeki biçim, içerik gibi tercihlerini kısıtlamaktaydı.

Dönemin Maarif Vekili Mustafa Necati, devrim yaşamış ulusların ülkülerinin sanat yapıtları ile saptanabileceğini ve ancak bu şekilde gelecek kuşaklara aktarılabilceğini söylüyordu.<sup>279</sup> Böylece sanattan eğitsel ve didaktik olma beklentisi devletin ideolojik aygıtları ile pekiştirildi. Başta Kadro ve Ülkü Dergilerindeki yazılar, sanatın devrimin değerlerinin benimsetilmesinde bir araç olarak kullanılması

---

<sup>278</sup> Kendilerini Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olarak adlandıran ancak bir tür sanatçı derneği adı altında incelenebilecek bir grup ressamın son sergisinin tarihidir.

<sup>279</sup> M. Rauf İnan, **Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s. 137.

gerektiğine dair otoritenin mekânı oluyordu. Kemalist ideolojinin devam ettirilmesi için sanat ve estetiğin didaktik söylemi kullanılmaya bu şekilde başlandı. İnkılap içerikli resimler, yerli ve milli sanat kavramının bir görev ve sorumluluk olarak sanatçılara dikte edilmesinde dönemin yüzeysel eleştiri yazıları etkili olmuştur. Elif Naci 1931 yılında Moskovit Salonu’nda açılan Müstakillerin sergisini gezdikten sonra;

*“Ressamın eskisi, yenisi, klasiki, moderni olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki mahalli olsun; elverir ki samimi olsun. Sanat eseri mensup olduğu millerin damgasını taşıyın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyor, vatandaş Türkçe konuşalım”* demiştir.<sup>280</sup>

Bu dönemin her alanında görülen eski yeni tartışması ve eskinin küçümsenmesi bu sergi bağlamında Meşrutiyet ressamlarına yönlendirilmiş ve desen çizmeyi bilmedikleri konusunda eleştirilmişlerdir.<sup>281</sup> Devrimin ve yeni olanın, asri ve modern olanın böylesine tartışma noktası olmasında Berkes’in şu tespiti açıklayıcı olur.

*“Kemalizm devrimciliği arkadaki gemileri yakmaktır; ileri yönelme azmini şiddetlendirmek, artık geriye dönmek yok, demektir, yığınları ilerleme ateşi ile tutuşturmak demektir”*<sup>282</sup>

İlerleme ateşini tutuşturacak aydınlar olarak ressamlar, İstiklâl mücadelesinin önemli bir parçası olarak görülmektedir. Cumhuriyet’in başkenti olarak, sanat sergileri Ankara’da da açılmaya başlandı. 1929 yılında Genç Ressamlar Sergisi’nin ilki, Etnografya Müzesi’nde açıldı. Paris’e eğitim almaya giden ve 1928’de İstanbul’a dönen bu grup içinde Hale Asaf, Muhittin Sebati, Refik Fazıl Epikman, Nurullah Berk, Cevat Dereli de bulunuyordu. Kendilerinden istiklâl hamlesi beklenen sanatçılara yönelik, bu sergi hakkında yazan Mustafa Şekip fikirlerini şu şekilde paylaşmaktaydı:

*“Büyük İstiklal mücadelesi bütün müesseselerimizde tamamlanmak lazımdır. Bugünkü genç resamlardan beklediğimiz hamle işte bu istiklal hamlesidir. Bunun bir hızda olması çok zor, belki de imkansızdır. Fakat başka bir mefkurenin de artık yeri yoktur. Mefkureci ressamlık yeni nesillerin başlıca şiarı olacaktır.”*<sup>283</sup>

Ressamlar, bu sergide bir manifesto yayınlamıştı ve bu manifestoya göre resim teknik bir şeydi ve inşa edilmesi gerekiyordu. Sanatsal anlamda konstruktivizme karşılık gelen bu anlayış, inkılap yıllarının topyekûn halkı, eğitimi, ekonomiyi inşa

<sup>280</sup> Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, Gazetecilik ve Matbaacılık TAŞ, İstanbul, 1933, s. 26.

<sup>281</sup> Zeynep Yasa-Yaman, s. 222.

<sup>282</sup> Niyazi Berkes, **200 Yıldır Neden Bocalıyoruz**, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965, s. 89.

<sup>283</sup> Mustafa Şekip (Tunç), “Genç Ressamlar Sergisi Arefesinde”, **Hayat**, Cilt: 5, Sayı: 125, 18 Nisan 1929, s. 403.

etme, bir millet inşa etme düsturlarıyla uyumluydu. Çeşitli ve farklı üsluplara, görüşlere sahip bir grup sanatçının bir araya gelerek açtıkları sergiyi Nurullah Berk “ilk mühim sanat hadisesi” olarak tanımlamakta<sup>284</sup>, eski ile yeninin çekişmeli dönemine, yeninin her türlü eskiden daha iyi olduğuna dair dönemin devrimci ve ileriye dönük ama aynı zamanda yakın geçmişi görmezden gelen duruşunu da belirtmektedir. Eski ve yeni yani Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki karşıtlığın devletin ve toplumun hemen hemen tüm kurumlarında ve alanlarında gittikçe daha da vurgulanması bu dönemin retoriğinin ayrılmaz parçasıydı. Bu minvalde sanat eserleri ve hakkındaki tartışmalar da bu noktada ilerliyordu. Tanzimat dönemi ressamlarının tekrar keşfedilmesi ve sanatçıların onlar hakkında yazılar kaleme almaları ise yaklaşık yirmi sene sonra olacaktı. Nurullah Berk, Şeker Ahmed Paşa ile ilgili Türkiye’de sergi açan ilk kişi olduğunu ve Türk resminin en olgun eserlerini veren üstat bir ressam olduğundan ancak 1949 yılında bahsedecekti.<sup>285</sup>

Modernliğin göstergesi olarak yerli ve milli içeriğin, toplumsal modernleşmeyi ve batılılaşmayı Türk sanatı bağlamında simgeleyen geç-kübik bir üslupla resmedilmesi ve hatta kübik kavramının modern olan tüm tasarımları nitelmesi 1930’ların bir karakteristiğidir. Bu düşünce batıya rağmen batılılaşma ile desteklenmektedir. Ekrem Reşit Rey’in 1933 yılında yazdığı Lüküs Hayat opereti çağdaşlaşmanın göstergesi olarak kübik mobilyalardan bahsediyordu. Cemil Reşit Rey tarafından bestelenen bir operet olarak Lüküs Hayat’ın kübik mobilyalar ve duvarda - büyük olasılıkla da kübik- yağlı boyalardan bahsedilen dizesi, şekilci bir batılılaşma hayranlığını konu edinen bir eser olarak ilk kez 1933 yılında Ses Tiyatrosu’nda sahnelendi. “*Şişli’de bir apartıman, yoksa eğer halin yaman; nikel kübik mobilyalar, duvarda yağlı boyalar...*”<sup>286</sup> dizeleri ile apartman, kübizm ve yağlı boya tabloları batılı modern yaşamın yapı taşları olarak belirtiyordu.

Kübizmin çağdaşlaşmanın ve ilerlemenin göstergesi olduğu, Yakup Kadri’nin Ankara romanında da kendini göstermektedir:

---

<sup>284</sup> Nurullah Berk, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?”, **Yeni Muhit**, Sayı: 13, 13 Teşrinisani (Kasım) 1929, s. 980.

<sup>285</sup> Nurullah Berk, “Büyük Bir Türk Ressamı Şeker Ahmed Paşa”, **Yeni Mecmua**, Sayı: 67, 9 Ağustos 1949, s. 17.

<sup>286</sup> Ekrem Reşit Rey’in 1933 yılında yazdığı **Lüküs Hayat** operetinden bir dize.

*“Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, kübiğin ilk örneklerini gösterdi.....bundan, gizli bir iftihar duymaktadır.”*<sup>287</sup>

1933 yılına tarihlenen Lüküs Hayat opereti ile 1934 yılında yayımlanan Ankara romanı ile aynı yıllarda, 1933’te d Grubu kurulu. Bu grup, sanat tarihi yazımında yanlış biçimde, belirli bir üslup birliği içindelermiş gibi gruplandırılan sanatçı dernekleri ya da meslek örgütleri biçiminde bir araya gelmiş oluşumlardan farklı bir söylemle ortaya çıktı. d Grubu, Avrupa sanat tarihinde gördüğümüz, üsluplara yönelik dönemlendirmelere benzer şekilde, sanata dair belirli bir söylem üzerinden Peyami Safa tarafından kaleme alınmış bir manifesto ile kendilerini modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grubu olarak ilan ettiler.<sup>288</sup> Öncelikli şiarları yenilik, çarpıcı çağrışımlar yaratmak, merak salmak ve şaşırtmaktı.<sup>289</sup> Başta, manifestolarını kaleme alan Peyami Safa olmak üzere, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Mustafa Şekip Tunç’un da desteğini alan grup<sup>290</sup> ilk sergilerini Beyoğlu Narmanlı Han’daki Mimoza şapka mağazasında açtılar. Grup sanatın başlıca iki özelliği olduğunu, bunlardan biri sanata dair bir felsefe ve düşünsel yön iken, diğeri sanatın zanaatı yani tekniği olduğunu düşünüyorlardı.<sup>291</sup>

Sabahattin Eyüboğlu’nun, d Grubunun halka musikinin dili ile hitap ettiğini söylemesi bir kültürel geleneğin devamını da göstermektedir. Kendisi “göze seslenmek”ten bahsediyor ve göze seslenen güzelliklerin en çok zihinde canlanan güzellikler olduğunu yazıyordu.<sup>292</sup> İşitme ve görme arasında kurduğu ilişki, kültürel değişimlerin siyasi değişimlerle aynı hızda paralel ilerlemediğinin de bir göstergesidir. Görsellikte soyutu, geometriyi, ritmi, tersten perspektifi veya çoklu merkezi kullanan bir kültür için, tasvir hala devrimcilik, rasyonellik ve dünyevilikle ilişkili olan somut ifadeler yerine soyutun arandığı bir alandı.

Doğu’nun, Şarkiyatçılığın bir nesnesi olmasından çok daha önce sahip olduğu görme biçimlerinin bir yansıması gibidir. İbnül Heysem’in 12. Yüzyıla tarihlenen Optik eserinde sözü geçen ve görmeyi ritim ile işitme ile ilişkilendiren anlayışın bir

<sup>287</sup> Yakup Kadri’nin ilk basımı 1934’te Akba Kitabevi tarafından yapılan Ankara romanından, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 38. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 130, 131.

<sup>288</sup> Zeynep Yasa-Yaman, **d Grubu**, s. 7.

<sup>289</sup> Abidin Dino, “D Grubu Üzerine”, **Toplu Yazılar 1938-1994**, Everest Yayınları, İstanbul, 2018. s. 527.

<sup>290</sup> Bengü Aydın Dikmen, **İnkılabı Nakşedecek Resimler: Tek Parti Döneminde Resim ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023, s. 95.

<sup>291</sup> Berk ve Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s. 54.

<sup>292</sup> Sabahattin Eyüboğlu (Eyüboğlu), “D Grubu Sergisinden Çıkarken”, **Tan**, 26 Temmuz 1935, s. 10.



tezahürü onun yorumlarında okunmaktadır. Kültürel belleğin ve bu belleğin ürettiği sanatsal temsillerin, devlet politikalarının, uluslararası stratejilerin, politik yönelimlerin tutunduğu yüzeyden daha sağlam bir yüzeye tutunduğunu söyleyen Güçbilmez, görme ve temsil biçimlerinin yarattığı zihniyetin değişiminin politik söylemin değişiminden daha tutucu olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

*“Tanzimat’tan bu yana yüzünü batıya çevirdiğini açıklayan, Cumhuriyetle birlikte artık geri döndürülemez olduğuna inanılan Batılılaşmaya rağmen, belli görme ve temsil biçimlerinin pek değişmediğini, Batılılaşırken “batı karşıtı” formlarla kaçınılmaz olarak melezlendiğini ya da yüzeysel olarak değiştiği izlenimini uyandırır da geçmişinden getirdiği biçimleri hep yedeğinde tuttuğu.”*<sup>293</sup> düşüncesi sanatsal ifadede deneyimlenmiştir.

1932 ve 1933 yılları devletin ideolojik aygıtları olarak görülebilecek ve resim sanatı konusunda sanatçılardan özellikle didaktik, yerli konuların bulunduğu eserlerin beklendiğine yönelik yazılara ev sahipliği yapan iki önemli derginin Kadro (Ocak 1932- Ocak 1935) ve Ülkü (1933-1950) yayımlandığı yıllardı.

Kadro dergisi yazarlarından Burhan Asaf, sanatın toplumun arzu ettiği şeyleri yani onun benzetmesiyle “içtimai sipariş”ini verecek olan kuvvetin inkılaplar olduğunu söyleyerek, Ankara resim sergisindeki eserleri ferdiyetçilik bakımından bile çok zayıf bularak sert sözlerle eleştirmişti.<sup>294</sup> Ankara Resim sergisini gezdikten sonra kalem aldığı yazısında çok sert eleştirilerde bulunmuş, güzel sanatların beklenen devrimci ruhu yansıtamadığı belirtmişti. Bu sert eleştirilerin sanatçıları içerik olarak inkılapçı ve modern olanı resmetmeye sevk ederken, öte yandan onları modern olandan uzaklaştırdı. Paradoksal gibi görünse de aslında bir resim ya da sanat eserinin modernî temsil edebilmesi için öncelikle modern olanı tasvir etme zorunluluğundan (ya da sorumluluğundan) kurtulması gerekmektedir.<sup>295</sup> Eserlerin inkılapçılığı yansıtması isteği kısa sürede, sanatı araçsallaştırarak eğitim unsuru haline getirdi. Bu, pragmatik ve halkçı Kemalizm zihniyeti ile doğrudan ilişkiliydi. İttihat ve Terakki’nin resmi bir propaganda aracı olarak kullanmaya başladığı sanat, d Grubu ile kısa süreliğine de olsa biçimciliğe yönelmişti ancak dönemin ihtiyaçları sanatın yörüngesini tekrardan Cumhuriyet’in vatandaş kurgulama sürecinin aracı haline

<sup>293</sup> Güçbilmez, **Zaman, Zemin, Zuhur**, s. 131.

<sup>294</sup> Burhan Asaf, “Sanat’ın salamurası karşısında (Ankara Resim Sergisi münasebetile)”, **Kadro**, Sayı: 17, Mayıs 1933, ss. 46-49,

<sup>295</sup> Fernand Legér, “Resimde Çağdaş Başarılar”, **Sanat ve Kuram**, s. 185.

getirdi. Bu noktada sanatın hamisinin devlet olması bir noktada güdümlü sanat tartışmalarını da başlattı. Ali Sami Boyar, 1934'teki yazısında şunları söylemekteydi:

*“Asri propagandayı az çok sevimli bir kılığa sokan elemanlardan biri de propagandacılığın güzel sanatları kadrosuna almasıdır” diye yazıyordu. “Her surette mütekâmil bir şahsiyet olmasını istediğimiz propaganda ressamının göz önünde bulunduracağı tek bir direktif vardır: Milli gayeye en yakın yoldan hizmet.”<sup>296</sup>*

Ancak hali hazırda burjuva sınıfı olmayan ve modernleştiricilerin bürokratlar ve devlet olduğu bir kültürde, devletin sanatı ve sanatçıyı desteklemesi, eser alımı yapması bir noktada zaruri olmaktaydı. Özellikle Sovyetler ve Nazi Almanya'sında görülen diktatörlük rejimlerinin bir politikası olan güdümlü sanat uygulaması, Türkiye örneğinden en başta modernleşmecilerin ve burjuva sınıfının yokluğu sebebiyle ayrılmaktadır.

1934 yılında Ulus gazetesinde, Ankara'daki Sovyet Sergisi ile ilgili bir haber çıktı. Haberde Sovyetlerin klasisizm etkili, propaganda sanatları için halk sanatı denirken, Meşrutiyet ressamlarının empresyonizmini ve Cumhuriyet ressamlarının kübizmi eleştirilmektedir. “Halk için halka hitap eden sanat” olarak takdir edilen sergi, “*bu yüzdendir ki beş on elitin hayranlığını çekebilecek kübizm, empresyonizm gibi cereyanların izlerini sovyetlerde aranmamalıdır.*” denmektedir.<sup>297</sup>

Sadece Sovyetler değil aynı zamanda Japonlara dair de geleneksel değerlerini koruyarak modernleşen toplumlar olarak bu dönemde tekrar gündeme geliyorlardı. Bunun 1905 yılına kadar giden kökleri vardı. Japonların Rusları yenilgiye uğratmış olmaları, geleneksel değerlerin de korunarak modernleşilebileceğini düşündürtmeye başlamıştı.<sup>298</sup> Bu geleneksel değerlerden kopmadan modernleşme meselesi öyle ki 1908-1918 tarihleri arasındaki batıcılığa karşı koyan İslamcı bir akım olarak tezahür etti. Rusya'ya karşı zafer kazanmaları Japonlara modernleşmiş olmayı başardıkları anlamına geliyordu ve bu da aslında batılı veya modern olup olmamanın öneminin güce sahip olmakla ölçüldüğünü de gösteriyordu. Yerli ve milli resim mevzusu hakkında Ressam Ali Sami sanattan bekleneni anlatıyordu:

<sup>296</sup> Ali Sami Boyar, “Propaganda ve Sanat”, *Ülkü*, Sayı: 19, Eylül 1934, s. 46, 47 ss.46-50.

<sup>297</sup> Anonim, “Sovyet sanat sergisi”, *Ulus*, 20 İlkânun 1934, s. 1, 3. Sergiden fotoğraflar ve eserlerin görselleri bir sonraki sayıda sayfa 6'da yayımlanmıştır. Lenin büstleri, Lenin'i çalışırken gösteren resimler, İnkılapları için yemin eden halk ve ilerlemenin görünümünden tayyarecilerle ilgili eserler bulunmaktadır.

<sup>298</sup> Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, s. 16.

*“Sanat tarlamız ve sanat havamız saf ve bakirdir. Avrupa’da tefessüh etmiş bir sanatın inkılâp Türkiyesinde yeri yoktur. İnkılap Türkiyesi yeni ve milli sanatını kendi duygusundan kendi ruhundan çıkaracaktır.”*<sup>299</sup>

Türk Kimliğinin inşasında 1930’lar itibariyle sanatın gücüne duyulan inanç, Türk milletinin aydınları olan ressamların yeni bir görsel hafıza oluşturma açısından verilen ya da ressamlar tarafından da hissedilen sorumluluk bu dönemin eserlerinde sanat yoluyla Kurtuluş Savaşı ve devrimler ideolojisini oluşturma ve belleklere kaydetme görevini de üstlenmiştir. Buna ek olarak ulus devletlerin idealleri, vizyon ve misyonları yeni bir sanat ve biçim dili ile ifade edilmesini gerektirir.<sup>300</sup> Biçim ve içerik arasındaki ilişki, öncelikle biçimin değiştirilerek ona uygun içeriğin kendinden hasıl olması şeklinde değil, tam tersi içeriğin, içeriye ait olanın, yani değişen görme biçimleri ve zihniyet dünyasının değişmesi ile, bunun dışarı yansıması olan biçimin de buna uyum sağlayarak değişmesi yoluyla gerçekleşir. 1930’lar boyunca Anadolu mitleri ve folklorik öğeler romantize edilmiş ve idealize edilmiş şekillerde eserlerde beynelmilel teknik ve usul ile yer aldı. Özellikle Anadolu halk motifleri, iki boyutlu ve stilize olmalarının da verdiği uygulanma kolaylığı ile geç kübizmin biçim diline uymaktaydı. Mimari olarak ise modernin nasıl millileştirilmesi gerektiği üzerine ortaklaşa varılan karar Anadolu’nun manzarasında kendine yer bulan yerli yapı geleneklerine gözleri çevirmektir.<sup>301</sup> Böylece Anadolu kimlik arayışları çerçevesinde keşfedilmeye başlandı. Ressam ve Akademi müdürü Namık İsmail, 1933 tarihinde bir rapor hazırlayarak Maarif Vekaleti’ne sundu. Bu rapora göre güzel sanatlar alanında temel sorun olarak milli sanatın henüz üretilmemiş olması gösteriliyor ve Doğu ile Batının etkisi altındaki bu sanatın belirli bir üsluba sahip olmadığı vurgulanıyordu:

*“Millî emelleri, millî aşkları kuvvetli sirayet hassasile bütün millet için müşterek yapan Güzel san'atların hars vadisinde esas ana hat olduğuna şüphe yoktur. Güzel san'atlarımız bugün henüz millî olmaktan uzak, millî varlıkla alâkası sun'î şarkın ve garbın muhtelif tesirleri altında mektebini tesbit edememiş ve salikleri bezgin velhasıl umumiyet itibarile veçhesini tesbit etmemiş başıboş bakımsız bir anarşi manzarası arz etmektedir.”*<sup>302</sup>

<sup>299</sup> Ressam Ali Sami, “Türk İnkılabının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, Cilt: 2, Sayı: 10, İkinci Teşrin, 1933, s. 305.

<sup>300</sup> Zeynep Yasa-Yaman, “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, s. 226.

<sup>301</sup> Bozdoğan, s. 275.

<sup>302</sup> Namık İsmail, “Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun lâyihası esbabı mucibe raporu”, *Mimar*, Sayı: 8 (32), 1933, (“Mucibe Raporu”), s. 252.

Namık İsmail, sadece sorunu tespit etmiyor birçok öneri ile de geliyordu ve bu öneriler dönemin hükümeti tarafından olumlu karşılanarak birçoğu uygulamaya dökülecekti. Namık İsmail'in güzel sanatların, henüz okuma-yazma seviyesi yetersiz olan halk için Cumhuriyet ideolojisinin görsel belleğini yaratmak açısından ne denli gerekli olduğu şöyle ifade etmekteydi:

*“Gözün hafızası hafızaların en kuvvetlisi olduğu için bir millet resim veya heykel şeklinde gördüğü tarihini yazı şeklinde okuduğu tarihinden daha iyi tanır ve sever....Resim ve şekil söz ve yazıdan çok kuvvetli bir neşir vasıtasıdır. Gerek içtimâî telkin ve gerek terbiye sahasında garpte resim ve heykele tevdi edilmiş vazifenin çokluğu karşısında, okumak, yazma bilenlerin nisbeti onlara nazaran çok dün olan bizde güzel san'atların bu şubelerinin görebileceği vazifelerin ne kadar büyük olacağı aşikâr görünür. Çocuk, halk ve köylüyü okutmak güçtür. Ve ekseriya mümkün değildir. Devletin vereceği terbiye, inkılâbın yerleştireceği, tamim edeceği fikir ve kanaatları telkin etmek için güzel san'atlar en anlayışlı ve en açık bir lisandır.”<sup>303</sup> aynı zamanda sanatın Anadolu halkının hayatına giremediği ve bunu çözmek için çeşitli yollar aranması gerektiğini de belirtmekteydi. “Bizim inkılâbımızın yerleştirmek istediği fikirler ise henüz bir iki şehrin hudutları haricine kadar çıkmış ve köylümüz inkılâp fikirleriyle kat'iyen işlenmiş değildir.”<sup>304</sup>*

Namık İsmail, yabancı mimarların, ressamların ve heykeltıraşların bu alandaki etkin rollerini “memleketimiz güzel san'atlar hayatında görülen hastalıkların mühimler”inden biri olarak belirtiyordu. Bunların kısıtlanarak yerli sanatçılara daha çok alan tanınması gerektiğini ise şöyle raporlamaktaydı:

*“Bugünkü şerait altında sanatkârlarımız için gayet az olarak mevcut olan faaliyet sahasını ecnebiler işgal etmişlerdir. Türk san at kârları belki başlangıçta mütekâmil eserler yapmıyacaktır. Fakat iyi yapmak için fena ile de olsa bir defa başlamak şarttır.”<sup>305</sup>*

Bu rapor, sadece bir mecmuanın sayfalarında kalmadı. Neredeyse tüm maddeleri hükümet tarafından ciddiyetle ele alındı ve mümkün mertebe öneriler gerçekleştirildi. Meşrutiyet Ressamlarından olan Namık İsmail'in raporu dönemin ruhuna işlemiş esas mesele olarak milli birliği, beraberliği ve ilerlemeci inkılapçılığı çekirdeğinde barındırmaktaydı. Namık İsmail'in Ağustos ayında sunduğu raporun ardından 1933 yılından 1937 yılına kadar her sene Cumhuriyet Bayramı'nda açılacak İnkılap Sergilerinden ilki 9 Ekim 1933'te Ankara Halkevi salonunda düzenlendi.

<sup>303</sup> Namık İsmail, “Mucibe Raporu”, s. 252, 254.

<sup>304</sup> Namık İsmail, “Mucibe Raporu”, s. 254.

<sup>305</sup> Namık İsmail, “Mucibe Raporu”, s. 253.

Raporun bir sonraki sayıda yayımlanan devamında “*inkılâp terbiyesi ve propaganda resimleri*” başlığı altında üç madde sıralanmaktaydı. Bu maddeler ana fikir olarak başlıkta da geçtiği gibi “*inkılâbın esas fikirlerini telkin eden, semerelerini gösteren*” görsellerin yapılarak yaygınlaştırılmasını gerekli görmekteydi.<sup>306</sup> Bu bağlamda 9 Ekim 1933’teki ilk İnkılap Sergisi’ndeki eserlerin içeriği Kurtuluş Savaşının kahramanlıkları ve inkılaplarla aydınlanan halkı anlatmaktaydı. Konular içinde en sık rastlanani, Harf İnkılabı vasıtasıyla başlayan okuma-yazma seferberliğini içeriyordu. Şeref Akdik’in 1933 tarihli Millet Mektebi (**Şekil 40**) okuma-yazma öğrenen kadınları anlatmaktadır. İnkılapları ve ilerlemenin önemli adımları olarak sanayileşmeyi konu edinen, biçim olarak değil fakat konu olarak inkılapçı resimler yapan Şerif Akdik, dönemin sanatındaki biçimsel yeniliklere yönelmemiş, natüralist bir üslupta inkılapların belgeleyicisi olmuştur. Şeref Akdik’in Millet Mektebi resminde, yeni alfabeyi öğreten, giyimiyle ölçülü, Cumhuriyet’in kadın öğretmeni, köylü kıyafetleri içerisindeki kadınlara ders vermektedir.

**Şekil 40:** Şeref Akdik, Millet Mektebi / Okuma Yazma Kursu, 1933, 180x150 cm.



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 186.

Zor zamanlardan geçerek kendini hızla toparlayan bir ulusun, eskisine oranla çoğalan okullarında henüz masa ve sırası bulunmayan bu sınıfta bir taburenin üzerinde

<sup>306</sup> Raporun devamı bir sonraki sayıda yer almıştır. Namık İsmail, **Mimar**, Sayı: 9- 10 (33-34), 1933, ss. 322- 327.

oturan soldaki figür, tıpkı diğer figürler gibi şalvarlı ve geleneksel örtülü bir şekilde verilmiştir. Yerde oturan diğer iki kadın figüründen sağdaki, kucağında çocuğu ile bu seferberliğe katılmıştır. Dersi dinleyen üç kadının da başları ve bebekli kadının bakışlarından da anlaşıldığı gibi üçü de büyük bir dikkatle tahtaya bakmakta ve öğretmeni dinlemektedirler. Resmin sağında, duvarda asılı duran Türkiye haritası ile karatahtanın üzerindeki Atatürk resmin tamamıyla verilmemiştir. Resimde aydınlık bir ortam ve yumuşak renklerle oluşturulmuş bir kompozisyon mevcuttur. Şeref Akdik'in, belgeselci bir tavırla, inkılap alanındaki başarıları göstermek ya da teşvik etmek amacıyla oluşturduğu eserlerinde Cumhuriyete ve C.H.P'ye olan bağlılığı ve yakınlığı açıkça hissedilir. Dönemin sanatta geç kübizmi yeğleyen estetik tartışmalarının dışında kalmış, eserlerini de bu üslup ile yapmamıştır.

**Şekil 41:** Cemal Tollu. Alfabe Okuyan Köylüler, 1933



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 187.

Cemal Tollu'nun Alfabe Okuyan Köylüleri (**Şekil 41**) de aynı sergi kapsamında yapılmış, okuma-yazma seferberliğini konu alan eserlerden biridir. Akdik'in natüralist belgeselci aktarımından farklı olmak üzere bu eserde muasırlaşmanın biçimi olarak görülen geç-kübizm anlayış hakimdir. Resmin merkezinde üç figür bulunur. Arka plandan anlaşıldığı üzere uzakta ufak bir yerleşim, köy görülmektedir. Sağdaki figürün çoban olduğu elinde tuttuğu asâdan anlaşılmaktadır. Ortadaki kadın oturmuş ve elinde bir kağıt üzerindeki yazıları

okumakta, diğer iki figür de dikkatle onu izlemektedir. Tarlada çalışan, çobanlık yapan kadınların ve erkeklerin katıldığı okuma-yazma seferberliği, yaşamın tüm alanlarında karşılık bulmaktadır. Alfabe okuyan ortadaki kadının güçlü ve kalın kolları, oldukça iri elleri, kol gücünün ve el emeğinin vurgulandığı geç-kübizm ve konstruktivizm etkili hamasi resimlerde sık karşılaşılır. Avni Çelebi'nin aynı şekilde Kurtuluş Savaşı'ndaki iki asker arasındaki duygusal bağı anlattığı eserinde de aynı iri, güçlü, kaslı vücut yapısı dikkat çeker.

Ulusu yüceltmek, kahramanlıkları anlatmak, inkılapları pekiştirmek ve görselleştirerek kültürel belleğe işlemek amaçları bulunan inkılap sergileri, 1930'lar boyunca özellikle Ankara ile sembolleşen yeni ve muasır ulus bağlamında işlevsel bir araç olmuştur. Ancak biçim olarak geç kübik, içerik olarak dramatik anları ve kararları konu edinen bu eserler, estetik ve sanat bağlamında çağdaş mevzular ve biçimler üzerinden ilerlemiyordu. Ancak dönemin ideolojisini ve sanata biçilen rolün varlığını gizlemeyen bu eserler, 1930'ların ruhunu ve zihniyet yapısını, ideoloji, iktidar ve sanatçı üzerindeki sorumluluğu, sanatı bir araç olarak görme gerçekliğini bastırmamakta aksine tamamen yansıtmaktadır.

**Şekil 42:** Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1937



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 185.

1933-1937 arasında düzenlenen İnkılap Sergilerinin öncelikli amaçlarından biri de Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlıkları anmaktı. Temanın yılmadan mücadele



etmek, umut etmek ve başarmak olduğu bu eserlerde zorlu şartlara rağmen tüm gücüyle emek veren insanlar olduğu gibi, cephaneye mühimmat taşıyan binek hayvanları ve özellikle atlar da kendine yer bulur. Zeki Kocamemi'nin Mekkâre Erleri (Şekil 43) tablosu, yük taşımacılığı için kullanılan hayvanlar (mekkâre) ile cephaneye taşıma yapan erleri göstermektedir. Gece, kıvrımlı bir yolda ilerleyen mekkâreler ve erler savaşın zorlu şartlarını anlatır. Eser geç-kübik bir anlayışla yapılmıştır

Kocamemi, resim sanatı için öncelikle iyi bir desen, sonra da geometrik bir kalıp içine alınmış nesnelere hacim vermeyi sıraladığı bir yöntem izler. Renk kullanımından ziyade desen ve çizgiyi ön plana çıkarır ve böylelikle geç kübik ve inşacı bir stilin uygulayıcısı olur. Uzun, kıvrımlı, taşlı yollardan geçerek, güçlü bedenlerin birlik ve beraberlik içinde istiklal mücadelesine destek verdiğini gösteren bir diğer eser Halil Dikmen'in İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar'ıdır (Şekil 44). Dağlar ve tepeler gibi çetin koşulları aşarak zorlukla ve kararlılıkla ilerledikleri figürlerin yüzlerindeki ifadeden belli olmaktadır. Tüm figürlerin kadın olduğu kompozisyonda kadınların boyları çok uzun, ayakları oldukça büyüktür ve güçlü, kararlı adımları bu yapılı bedenleri ile atmaktadırlar.

Şekil 43: Zeki Kocamemi, Mekkâre Erleri, 1935,



Kaynak: Dikmen, s. 110.

Hem fiziksel hem de manevi anlamda güçlü olmaları taşıdıkları ağır mühimmattan belli olduğu gibi, korkusuzca gece vakti bu mücadeleyi sürdürmektedirler. Gece olmasına rağmen, kadınların üstüne ışık vurur. Kadınların üzerindeki kıyafetlerin renkleri ve ışıklar ile aydınlanmış bölümleri, arka plandaki dağlar ve gök yüzü ile bir bütünlük oluşturur. Bu gökyüzünün, taşın, toprağın ve



coğrafyanın sahibi olan bu kadınların mücadelesi kendilerine ait olan için haklı bir mücadeledir.

**Şekil 44:** Halil Dikmen, İstiklal Harbi'nde Mermi Taşıyan Kadınlar, 1933.



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38824> (Erişim Tarihi 04.09.24)

Türk resminde Cumhuriyet dönemi ile birlikte gördüğümüz bir örüntü bulunur. Gelecek nesillerin sembolü olarak küçük çocuklar, bu eserlerde sarı saçlı ve mavi gözlü olarak tasvir edilir. Cumhuriyet'in iyi eğitim almış, iyi beslenmiş, modern çocuklarının bu şekilde betimlenmesinde Atatürk'ün de benzer saç ve göz rengi taşıması yattığı kadar, şeklen batılı görünmenin işaretlerinden biri de sarışlıktır.

**Şekil 45:** Hamit Görele, Konser, 1935-36, 130x162,



Kaynak: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/hamit-gorele-konser/> (Erişim Tarihi: 08.08.24)

Hamit Görele'nin 1935-36'ya tarihlenen eseri Konser'de (Şekil 45) merkezde sarı saçlı bir çocuk, piyano dersinin başında gösterilir. Yanında müzik öğretmeni ile piyano gibi batı müziğinin temel enstrümanını çalmayı öğrenen çocuk, annesi, babası

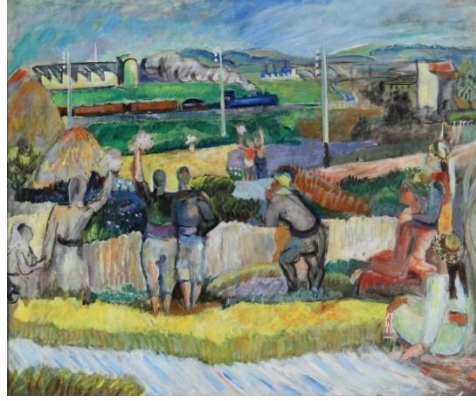
ve nenesine konser vermektedir. 1935 tarihli CHP Programında 44. Madde, “*Güzel sanatlara, hele müziğe devrimin yüksek anlayışına uygun bir surette önem vereceğiz.*”<sup>307</sup> şeklindedir. Batı müziği ve bunun muasır medeniyet kavramı ile ilişkisi bu müziğe ve onun enstrümanlarına yönelik eğitimleri ön plana çıkarır. Resimde solda yer alan babasının piyano ile teması, bir eliyle üstünden tutarak, diğer eliyle ona yaslanmış olması, yani bu tanıdık ve bilindik eşya, piyanonun modern ailenin ev yaşamının bir parçası olduğunu hissettirir.

Çocuğu soldan gülümseyen bir ifade ile dinleyen annesi çocuğun aldığı eğitimin sonucundan memnundur. Modern giyim içindeki annenin arkasında, Anadolu geçmişini sembolize eden nenesi bulunur. Nene, Anadolu halk tipinde giyim ve geleneksel Anadolu köylüsü şeklinde yemenisi örtmektedir. Resimde tekrar merkeze dönersek, piyano çalan sarı saçlı çocuğu tam karşıdan izleyen, piyanon üstünde yer alan ilk bakışta bir Atatürk büstü olduğunu düşündüren bir büst görürüz. Ancak Hamit Görele ilginç biçimde bunun Beethoven büstü olduğunu belirtmiştir. Türk ailesinin ev yaşamının içinde dekoratif bir obje gibi yer alması o dönem için ilginç karşılanabilecek olmalı ki Elibal, Hamit Görele ile yaptığı görüşmede dönemin Güzel Sanatlar Müdürü’nün de aynı şekilde bu büstü Atatürk büstü zannederek öfkelenişini ve öyle olması durumunda bunun bir hakaret sayılacağını söyleyerek hiddetlenmiştir.<sup>308</sup> Ressam gerçekten Beethoven’ı mı düşünerek yaptı yoksa Atatürk’e saygısızlık edeceğini düşünmeden oluşturduğu kompozisyonun tepki çekmesinden mi çekindi bilinmemekle birlikte, büst omuzlara yakın gür, uzun, dalgalı saçları olan ve çok daha geniş kare bir yüze sahip biçimde tasvir edilen tipik Beethoven büstlerinden oldukça farklıdır. Sarı saçlı çocuk ile tam karşısında yukarıdaki Atatürk’e benzeyen büst, Atatürkçü neslin devamını da simgelemektedir. Bu dönemin ideal Türk çocukları olarak resimlerde görmeye alışık olduğumuz sarı saçlı çocuk hem Atatürk’ün de sarı saçlı olması sebebiyle bir nesil devamını hem de sarı saçlı olmanın “elit ve asri” imasını taşımaktadır. Eser, gölge ışıkları vermesi bakımından geometrik biçimi, sağdaki kadınların yüzündeki iki boyutluluk geç kübizmin özelliklerindendir.

<sup>307</sup> **CHP Programı Mayıs 1935**, Madde: 44, Ulus Basımevi Ankara, s. 39.

<sup>308</sup> Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2.Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s. 137.

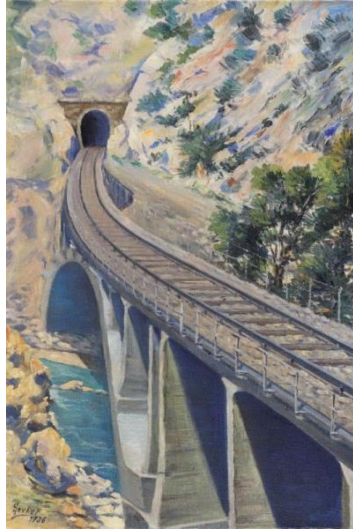
**Şekil 46:** Bedri Rahmi, İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler, 1935, 100x120.



Kaynak: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/bedri-rahmi-eyuboglu-ilk-gecen-treni-seyreden-koyluler/> (Erişim Tarihi: 08.08.24)

1931’de İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun yazdığı *Demokrasi ve Sanat* yayımlandı. Kitapta, modern ulus inşasının ideolojik parametrelerini şekillendiren Durkheim, Bergson ve Gökalp gibi düşünürlerin etkileri anlatılıyor ve yeni ulusun görsel sanatlarında neyin, nasıl olması gerektiği üzerinde durularak ve kübizmi demokrasinin sanatı olarak belirtiliyordu.<sup>309</sup> Kitabın önsözünde yazar muasır sanatın temel niteliklerini lirizm ve maşinizm<sup>310</sup> olarak gördüğünü, mekanizmi duygulu bir ifade ile birleşmesinden oluşan sanat ilerlemenin görünümü olarak düşünüyordu.

**Şekil 47:** Şevket Dağ, Demiryolu, 1936



Kaynak: Dastarlı, s. 287. .

<sup>309</sup> İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), **Demokrasi ve Sanat**, Sanayii Nefise Matbaası, İstanbul, 1931, s. 8.

<sup>310</sup> Mekanizm, makineleşme estetiği, makinenin, dişlilerin, çarkların yani sanayinin ve teknolojinin estetiği.

Geç kübizme dayalı kuramsal ve kavramsal bir yön verdiği dönemin sanatında Türkiye'nin devlet kapitalizmine dayalı ekonomi politikasının öncelik verdiği ve muasırlaşmanın göstergesi olarak belirttiği demiryolları, makineler, fabrikalar, atölyeler resim sanatında içerik olarak yer aldı. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1935 tarihli resmi İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler (**Şekil 46**) resmi, kırsal bir manzarada, arkası izleyiciye dönmüş şekilde, yeşil manzarayı içinden geçen treni keyifle izleyen insanları tasvir etmektedir. Ön plandaki sarı ekinler, zor ve kıtlık içinde geçmiş zamanları geride bırakan halka toprağın ve emeğin hediyesi olarak durmaktadır.

**Şekil 48:** Şeref Akdik, Sivas Cer Atölyesi, 1946, 50 x 64,5 duralit üzeri yağlıboya, SSM



Kaynak: <https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/941> (Erişim Tarihi: 03.02.24)

Ön planda sağda beyaz kıyafetleri ve başında çiçekli başlığı ile bir kadın oturmakta, onun biraz önünde folklorik öğeler taşıyan başlıkları ile iki kadın ayakta trenin geçtiği manzaraya bakmaktadır. Manzaradaki tek ilerleme göstergesi tren ve demiryolu değildir. Elektrik direkleri, demiryolunun gerisinde bir fabrika da bu hayali manzaraya eşlik etmektedir. Ellerindeki beyaz mendilleri trene doğru sallayan insanlar, gördükleri manzara karşısında keyifli ve coşkuludur. Cumhuriyet'in, inkılabın, ilerlemenin, sanayileşmenin coşkusunu yaşamaktadırlar. Bedri Rahmi'nin stili haline gelecek olan, Anadolu motifleri, renklerini ve oya, yazma, halı, nakış gibi geleneksel desenlerin izleri bu resminde görünür. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında sloganlardan biri olan *Durmayalım Düşeriz!* Terakki yolunda yılmadan ilerlemeyi ifade ettiği gibi, bu ilerleme aynı zamanda hız, hareket, teknoloji ve sanayiye de belirtmektedir. Şevket Dağ'ın Demiryolu (**Şekil 47**) ve Şeref Akdik

Sivas Cer Atölyesi (**Şekil 48**) demiryollarının teknolojik gelişme bayındırlaşma ile sanatçının zihninde oldukça bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Sivas'ta 1939 yılında lokomotif ve vagon tamirâtı için açılan Cer atölyesi, Sivas'ın kent içi yaşamına ve kültürüne yenilikler getirmiştir. Atölye hizmete açıldığında, tam kapasiteyle çalışmasını sağlayacak tecrübeli işçilerin sayısı yetersizdi. Bundan dolayı İstanbul, İzmir, Eskişehir'deki tesislerden tecrübeli ustalar Sivas'a gönderilmiş ve kent farklı bölgelerden işçi, mühendis, teknisyen ve yöneticiyi de istihdam ederek bünyesine katmıştır.<sup>311</sup> Böylece kent yaşamı da farklı kültürlerden insanlarla değişmiş, modern lokantalar, kahvehaneler, gazinolar açılmış ve sinema salonlarının sayısı çoğalmıştır.<sup>312</sup> Sosyal hayattaki bu hareketlilik kentin ekonomisini de canlandırmıştır. Aynı zamanda caddelerde o güne kadar görülmeyen son model otomobiller görülmeye başlanmıştır.<sup>313</sup>

**Şekil 49:** Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın, 1936, 35x48,



Kaynak: Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 88, Yaz / 2003, s. 71.

Cumhuriyetin başlıca amaçlarından biri toplumu, gündelik yaşamındaki ayrıntılardan başlayarak baştan ulusalcı biçimde inşa etmektir. İnkılaplar ve özellikle Harf inkılabı birer kırılma noktası olduğu için ve geçmiş ile bugün arasına set çekme konusunda oldukça elverişli olduğu için İnkılap sergileri bağlamında çokça resmedildi. Bir diğer önemli mevzu ise kadının konumuydu. Melek Celal Sofu'nun

<sup>311</sup> Gülhayat Ağraz, Esmâ Eroğlu ve Merve Ertosun Yıldız, "Modern Kentin Saati: Sivas Cer Atelyesi", **Mimarlık**, Sayı: 414, Temmuz-Ağustos 2020, s. 76.

<sup>312</sup> Ağraz, Eroğlu ve Yıldız, s. 79.

<sup>313</sup> Kadir Üredi, **Şehrin Beş Hali**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 266.



TBMM’de Kadın (**Şekil 49**) eseri, kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesinden iki sene sonra yaptığı resmi, Cumhuriyet kadınının artık siyasette de var olduğunu göstermektedir. TBMM’de konuşan kadın vekilin yüz hatları verilmemiştir. Bu belirsiz çehre, onun belirli bir kişi olarak değil Türk kadının sembolü olarak görülmesi amacıyla tercih edilmiştir. İnkılapçılığın sanatta yansıması en çok vatanperverlik ruhunu göstermektedir.

**Şekil 50:** Nazmi Ziya, Taksim Meydanı, (Eski ve Yeni İstanbul), 1935, T.Ü.Y.B, 73x93



Kaynak: <https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/622/>. (Erişim Tarihi 15.05.2022)

Cumhuriyet Türkiye’inde gündelik yaşamın içindeki eğlence anlayışları, mekânları, boş zaman eğlenceleri modernleşmenin seyrinin okunduğu alanlardır. Nazmi Ziya’nın Taksim Meydanı (**Şekil 50**) modern İstanbul ve modern kentlilere dair bir gündelik hayat sahnesidir. Taksim Meydanı’nda çağdaş kıyafetler ve şapka takmış kadınlar, erkekler ve bir kız çocuğu gelip geçmektedir. Cumhuriyet’in zarif ve çağdaş kentli kadınları ile ilerlemenin bir diğer sembolü olan araba 1930’ların modern kent yaşamına dair apartman, araba, şapka, anıt, meydan gibi tüm referansları içermektedir. Modernleşme projesinin dış görünüş üzerinde yoğunlaşan yönü ile eserlerde özellikle şapka kullanımına sık sık atıflar görülür. “*Milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alameti farikası gibi*”<sup>314</sup> simgeleşmiş fesin kullanımı kalkınca şapka giyen kadınlar ve erkekler modernliğin temel göstergesi olmuştur. Arka planda İstanbul apartmanları, modern bir kentin sembolü olan bir

<sup>314</sup> Mustafa Kemal Atatürk, **Nutuk**, Cilt: 2, MEB, İstanbul, 1997, s. 895.

meydan ve meydanın sembolü olan 1928 yılında tamamlanmış Taksim Cumhuriyet Anıtı görünmektedir.

Şekil 51: Pietro Canonica<sup>315</sup>, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928



Şekil 52: Anton Hanak ve Josef Thorak<sup>316</sup>, Güvenlik Anıtı, Ankara, 1934-35



Kaynak: <https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/bus/trindex.htm> (Erişim Tarihi 11.10.2023)

<sup>315</sup> Pietro Canonica (1869-1959), İtalyan heykeltıraş ve ressam. 1926 yılında Atatürk heykeli yapılması için düzenlenen yarışmaya kazandıktan sonra ilk eseri Etnografya Müzesi'ne yerleştirilen, 1927'de açılışı yapılan at üstünde Atatürk anıtı oldu. Sonrasında 1928 tarihli Taksim Cumhuriyet Anıtı ve 1932 tarihli İzmir Atatürk Anıtı'nı yaptı.

<sup>316</sup> Anton Hanak (1875-1934): Avusturya-Macaristan İmparatorluğuna bağlı Brünn'de dünyaya gelen heykeltıraş, Güven Park Anıtı üzerinde çalışırken vefat edince eseri Avusturyalı Alman sanatçı Josef Thorak (1889-1952) tamamladı. Nazi Almanyasının devlet sanatçısı olan Thorak, savaş sonrası yargılanma sürecinde beraat etti fakat çalışma ve eserleri üzerinden kazanç sağlama yasağı ile yaşamını sürdürdü. Thorak, 1936-37 yıllarına tarihlenen ve günümüzde DTCF'de yer alan Atatürk Büstünün de heykeltıraşıdır. Avusturyalı, Alman ve İsviçreli mimarların Cumhuriyet Ankarasının oluşturulma sürecine katkılarının yer aldığı, Goethe-Institut Ankara'nun Bir Başkentin Oluşumu başlıklı projesi için bakınız: [www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/trindex.htm](http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/trindex.htm) (Erişim Tarihi: 18.01.2022)

Bu anıt (**Şekil 52**), Atatürk Türkiye'sinin kapsayıcılığını ve halkçı duruşunu ayrıntıda görüldüğü üzere halkın her kesiminden insanla iç içe verilmiş Atatürk ile görselleştirmektedir. Bir sonraki bölümde Nâsır antlarında göreceğimiz, liderin halkın üstünde olduğu, onlardan daha yüce, yüksekte ve büyük biçimde tasvir edildiği sanat anlayışından farklıdır. Atatürk'ü barındıran dönem eserlerinde lider, halkın içinde ancak önderliği vurgulanır biçimde en önde betimlenir. Fakat ölçüler açısından üstünlüğü gösterme, tek adamlığı vurgulama ve halkın üstünde olma gibi söylemlere yer verilmez. Benzer durum Güvenpark anıtında da görülür (**Şekil 70**). Lider ve önder Atatürk en önde ve ortadadır fakat cumhuriyet modernleşmenin ilkelerinden ödün verilmez. Lider halkın içindedir, öncüdür; ancak üstün ve ayrıcalıklı değildir.

**Şekil 53:**Refik Epikman, Bar, 1937



Kaynak: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/refik-epikman-bar-2/> (Erişim Tarihi 18.12.2023)

Refik Epikman'ın Bar (**Şekil 53**) resmi de modern gündelik yaşam ve eğlence anlayışına dair bir sahneyi içerir. Moskova'dan İstanbul'a Ekim Devrimi sonrası Rus eşiyle kaçarak gelen Amerikalı siyahi işletmeci Frederic Thomas, önce Şişli'de Stella isimli bir bar sonra da Maksim Gece Kulübünü açarak Beyoğlu gece hayatına kazandırmıştır. Böylece caz müziğin Türkiye'ye girişi de bu kulüplerde 1919 itibari ile başlamış oldu.<sup>317</sup>1928'e gelindiğinde ise Ramblers Five, 7, Palm Beach gibi siyahilerden oluşan caz grupları İstanbul gece hayatında sahne almaktaydı.

Aynı yıllarda Cumhuriyet'in ilanı ile yeni başkentin inşası ve asrileşme döneminde, sadece İstanbul'da değil aynı dönem Avrupa'da da sesini duyurmaya

<sup>317</sup> Pelvanoğlu, **Bir Üretim Mekânı**, s. 75.



başlayarak popülerleşen ve modern estetik zevkin bir sembolü olan caz barlar ve caz müzik Ankara'ya da giriş yapar. Caz müziğin Ankara'ya giriş tarihi olarak 1928 yılı Cumhuriyet balolarının da düzenlendiği Ankara Palas'taki yerli ve yabancı sanatçıların Avrupa ve Amerika tarzı müziği icra etmeleriyle yayılır ve Ankara Palas'ın bahçesine bir Jazzband açılır. Dönemin bürokratlarının uğrak yeri olarak Ankara Palas, Gar Gazinosu ve Karpiç Lokantası yeni inşa edilen Ankara'da birbirine yakın güzergahta ve meclise yakın yerlerde yer alır. Sistemli bir şekilde 1950'lerde olmasına rağmen, gündelik yaşamın parçası olması erken Cumhuriyet döneminde gerçekleşir. 1931'de askerden döndükten sonra 1933 itibariyle Ankara Atatürk Lisesi'nde öğretmenliğe başlayan Refik Epikman vefatına kadar Ankara'da yaşamıştır, eserinde de gördüğümüz, piyano çalan siyahi sanatçı ile modern Amerikan müziğinin Ankara'da yayılmaya başladığı yıllarda çizmiştir. Cumhuriyetin konstruktivist geç kübik üslubunda yapılmış eserde dans eden modern insanlar görülmektedir. Bu dönemde balolara katılmak, dans etmek, asri yaşamın temel göstergelerinden biridir.

Zeki Faik İzer'in açık biçimde propagandacı eserinde çok figürlü bir kompozisyonun merkezinde elinde Türk bayrağı taşıyan bir kadın, hemen solda üzerinde Türk Dili ve Tarihi yazan bir kitap tutan çocuk ve çocuğun ayağının altında üzerinde Osmanlı tuğrası olan bir kağıdı çiğnemektedir. Çocuğun arkasında modern giyimli bir kadın ve erkek ile onları kollarının altına alarak ileriye işaret eden Atatürk görünmektedir. Atatürk'ün ve yanındaki figürlerle temsil edilen modern görünümün arkasında Türk bayrakları taşıyan kalabalık görünür.

**Şekil 54:** Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda, 1933



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 190.

Bunlar ikiye ayrılmış kompozisyonun solundaki modern ulustur. Resmin sağında ise dini gericiliğin sembolü olarak düşünülerek yeşil sarığı düşmüş, korkmuş ve merhamet dilenir vaziyette figürler yerleştirilmiştir. Eserin Fransız ressam Delacroix'nın 1830 tarihli Halka Yol Gösteren Özgürlük<sup>318</sup> tablosuna olan benzerliği İzer'e yönelik kopyacılık ithamlarını gündeme getirmiştir. Doğrudan alıntılı alegorik resimlerden biri olarak<sup>319</sup> Zeki Faik İzer daha sonra, "kopyacı ve çaldı" ithamlarından duyduğu rahatsızlığı *"Açıktı o zaman durumumuz....Sanat uzun vade ister, nesillerin kuvvet ve şansı da önemlidir; öz aynı kalır"* diyerek devlet sponsorluğu altında bir sanatın özgür seçimler yapma konusunda kısıtlayıcı olduğunu belirtmiştir.<sup>320</sup> Delacroix'nın eseri, hem devrim ruhunu hem de özgürlük mücadelesini yakalayan güçlü sembolizmi ve dinamik kompozisyonuyla ünlüdür.

Şekil 55: Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830



Kaynak: <https://cdn.britannica.com/34/114834-050-F5310205/Liberty-Leading-the-People-oil-canvas-Eugene-1830.jpg> (Erişim Tarihi 11.03.2023)

1830 Temmuz Devrimi ile aynı yıl yapılmış olan eserde politik iklime dair aktivist bir duruş mevcuttur. Resim, birçok politik ve sosyal hareket tarafından direniş ve özgürlüğün sembolü olarak sonraki yıllarda da kullanılmıştır. Fransa'daki Mayıs 1968 protestoları sırasında, Liberty imgesi otoriteye karşı bir isyan işareti olarak

<sup>318</sup> Fr. La Liberté guidant le peuple.

<sup>319</sup> Delacroix'nın 1830 tarihli Kral X.Charles'ın iktidardan düşürülmesine sebep olan Temmuz Devrimi'ni anlattığı La Liberté guidant le peuple (Özgürlük Halka Yol Gösterirken) eserinin doğrudan alıntılanmış

<sup>320</sup> Elibal, **Atatürk ve Resim**, s. 157

yaygın bir şekilde yeniden üretilmiştir. Böylesine etkili bir sanat eserinin o dönem Zeki Faik İzer tarafından kopyalanması çok şaşırtıcı değildir. Ancak kopyalanmasındaki bir diğer sebep eserin oldukça açık bir ikonografiye, yoruma gerek kalmayacak biçimde halkın her kesiminden insanın doğrudan anlayacağı bir kompozisyona ve içeriğe sahip olması da yatmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminin başlıca politikası olan halkın eğitimini Atatürk ilkeleri ve inkılapları çerçevesinde gerçekleştirmek ve yaygınlaştırmak Cumhuriyet modernleşmesinin karakteristiklerindedir. Bu bağlamda eser popülist ve açık anlamıyla cumhuriyet modernleşmesinin ruhunu yansıtmaktadır.

Cumhuriyet'in ikinci on yılında sanata hâkim olan duruş milli birlik ve beraberlik tasavvurunu olabildiğince açık ve anlaşılır şekilde görsel kültüre ve halk bilincine kodlamaya çalışmaktı. Bu da kaçınılmaz olarak dönem eserlerinde deneysel ve yorumlayıcı özellikleri baskılamaktaydı.<sup>321</sup> Ancak dönemin ruhu kavramını bakış açısının merkezinde tuttuğumuzda, mimariden siyasete, aile kurumundan kent planlamasına, her alanda, tıpkı yönetimin de tek partili olması gibi belirli bir “devletçi” kod bulunmaktadır. Uluslaşma sürecinin aynı zamanda homojen bir toplumlaşmayla da aynı anlama gelmesi ve bunun için gerek yazılı gerek görsel kültürde birincil amaç olan toplumu inkılapların gerektirdiği muasır medeniyetler seviyesine erdirmek için eğitmek, anlaşılır, kolay, çok anlamlılıktan uzak basit kodlar gerektirmekteydi.

Sanata yüklenen sorumluluk ve sanatın araçsallaştırılması, sanatsal ifade ve yorumda kaçınılmaz olarak yüzeyselliği yaratırken, alegoriler, simgeler, semboller ve yaratıcı yorumlama gibi eserin içerebileceği anlam katmanları silikleşmiştir. Bu durum inkılap sergileri içerisinde yer alan eserlerin daha sonraki yıllarda güdümlü sanat kapsamında olup olmadıkları ile ilgili değerlendirilmelere ve tartışmalara sebebiyet vermiştir. Sergilerin devrime ve sanata hizmet etmediği aksine estetik değerlerden ve çağdaşıktan yoksun oldukları, yani sanatın kendisinin inkılapçı olması gerekirken sadece konunun inkılapları içeriyor olması tartışılmıştır.<sup>322</sup> İnkılap sergilerinin tartışma ortamını hareketlendirmesi ise güdümlü sanat üzerine düşünme, sanatın özgürlüğü ve sanat ile devletin ilişkisi üzerine fikir alışverişlerini ve sorgulamaları da sağlamıştır.

---

<sup>321</sup> Shaw, **Osmanlı Resmi**, s, 190

<sup>322</sup> Semra Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, s. 17.

#### 1.2.4. Anadolu İdealizmi ve İstanbul Gerçekçiliği

1930’larda asri ve laik hayat tarzının dışsal biçiminin görsel işaretleri olan kübik ev, kübik mobilya ve kübik yağlı boya tablolar on yılın sonunda eleştirilmekteydi. Biçimci estetikleri sebebiyle kısa sürede yerli folklorik değerleri, inkılapların faydalarını gösterme sorumluluğu ile estetik kaygıları ikinci plana atmak durumunda kalan d grubu sanatçıların on beşinci yılında, modernist biçimlerden ziyade gerçekçiliğe yönelen grup üyeleri beşerî resme varmak, halkı tatmin etmek, hatta resmin inşasını gizlemek gibi sebeplerle eserlerinde farklı stillere kaymışlardı.<sup>323</sup>

1930’ların başında, sanatın inkılap coşkusu temsil edeceğine dair inançlar on yılın sonuna gelindiğinde sönmüştü çünkü eserler estetik değerlerden uzaklaşarak açık ve basit dille politik değerleri yansıtmaya başlamış ancak bu Anadolu’ya ve halka istenen düzeyde ulaşmamıştı. İnkılap sergileri ressamı zorlayıcı ve doğrudan yönlendirici olduğu düşünülerek vaz geçildi. Bundan sonra ise 1938 yılında CHP tarafından başlatılan ve 1944 yılına kadar süren Yurt Gezileri projesi hayata geçirildi.<sup>324</sup> Ressamların Anadolu’ya giderek halkı ve Anadolu’yu tanımlarının yanı sıra, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen ressamların ülkeye döndüklerinde geçimlerini sağlayabilmek adına onlara iş alanı yaratmak da bu projenin amaçlarından biriydi. Ressamların *muayyen bir muhitin tesiri altında kalarak, hemen her vakit kendilerini tekrar etmeleri*<sup>325</sup> onların Anadolu’ya gönderilerek ufuklarını genişletmeleri ve bilmedikleri şartlar altındaki farklı hayatlarla şahit olmaları, böylece sanatlarını güçlendirerek çeşitlendirileceği inancı taşıyordu. Aynı zamanda beğenilen eserlerin devlet tarafından satın alınacağını açıklanması<sup>326</sup> da Cumhuriyet döneminin modernleşme politikaları ile gayet uyumlu biçimde sanatçıya teşvik ve destek içermekteydi bu projenin onlara ek kazanç sağlayacağı çünkü beğenilen eserler devlet tarafından satın alınacaktı.

*Ressamların, yurdun her köşesini görerek ve tanıyarak eserler vermelerini ve bu suretle onlardaki milli sanat ruhunun daha realist ve hayata yakın olarak*

<sup>323</sup> Şevket Rado, “d Grubu kuruluşunun on beşinci yılını kutluyor”, **Akşam**, 22 Ekim 1947, s. 3.

<sup>324</sup> Turan Erol, “Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları”, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, s. 8.

<sup>325</sup> Nasuhi Baydar, “Ressamlarımız iş başında”, **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

<sup>326</sup> Baydar, “Ressamlarımız iş başında”, s, 1

değişime<sup>327</sup> uğrayacağı; Anadolu'nun güzellikleri, bolluğu, bereketi, tarihi yerleri, coğrafik, sosyolojik, folklorik ve etnografik özelliklerinin bu proje sayesinde tanınacağına ve tanıtılacağına dair umutlar bulunmaktaydı.<sup>328</sup> 27 Temmuz 1938 tarihli CHP toplantısında alınan kararda yurdun güzelliklerini yerinde tespit etmek ve ressamların ülke meseleleri üzerine çalışmasını sağlamak amacıyla eylül ayı boyunca ressamların çeşitli kentlerde görevlendirileceği yazılıyordu.<sup>329</sup>

1929 yılının Mayıs ayında Güzel Sanatlar Birliğinin altıncı sergisindeki 208 eserden 178 tanesi Boğaz ve İstanbul'un adaları gibi manzaralar, genelde çiçekleri tasvir eden natürmortlar, ya da Bursa, Paris, Mısır gibi coğrafyaların pitoresk manzaralarından oluşmaktaydı.<sup>330</sup> Bu sergi zamanında çok eleştirilerek inkılapçılığı ve kurtuluş savaşı konularını işlemediği gerekçesi ile olumsuz karşılanmıştı. Üzerine başlayan inkılap sergileri ise 1937 yılına gelindiğinde doğrudan yönlendirici ve otoriter rejimin sembolü olarak eleştirilmişti. Bu süreçlerden sonra sanatçıların Anadolu'ya giderek halk-aydın arasındaki uçurumun kapatılmak istenmekteydi. Nitekim Anadolu'da ressamların geçirdiği zamanlar, onlar için gerçek Anadolu'yu görme konusunda deneyim olmuştur. Bedri Rahmi, mütevazı olmasına rağmen ressamlar için bir oldukça lüks sayılabilecek bu gezilerin hem resamlara Anadolu'dan bir parça hem de Anadolu'ya resim sanatından bir parça katkı sağlayacağı adına umutluydu.<sup>331</sup> Ressamlar için Anadolu'da çalışmak zor oluyor ya tuhaf karşılanıyorlar ve dışlanıyorlar ya da şahit oldukları Anadolu insanının zor şartlar altındaki yaşamını resmetmeyi tercih etmiyorlar ya da edemiyorlardı. Sanatçıların birçoğunun (ki gittikleri şehre göre değişmekle birlikte) anılarında bahsettikleri, Yurt gezileri vasıtasıyla şahit oldukları, zor şartlar altındaki Anadolu ile sanatçıların eserlerindeki Anadolu manzaraları arasındaki farklılıklar dikkat çekicidir.<sup>332</sup> Bundan dolayı yurt gezilerinde Behçet Kemal'in merakla beklediği Anadolu insanı resimlerinden ziyade, idealize edilmiş, figürün bulunmadığı, manzara resimleri çoğunluktadır. Halka doğru

---

<sup>327</sup> Anonim, "C.H.P.nin güzel kararı: 10 Ressamımız tablolar yapmak üzere yurt içine dağılıyorlar", **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

<sup>328</sup> Baydar, "Ressamlarımız iş başında", s. 8

<sup>329</sup> Anonim, "C.H.P. Genyönkurul toplantısında: Sanat hayatımız için müsbet kararlar alındı", **Ulus**, 28 Temmuz 1938.

<sup>330</sup> Turan Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", s. 16.

<sup>331</sup> Bedri Eyüpoğlu (Bedri Rahmi Eyüboğlu), "Resim havadisleri: Yeni Ankara Garı İçin Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair", **İnsan**, Cilt: 1, Sayı:4, Temmuz 1938, s. 375, 376.

<sup>332</sup> Pelvanoğlu, **Pek Kronolojik Olmayan**, s. 152, 153.

akımının bir parçası olan Yurt Gezilerinde üretilen eserlerin çoğu CHP tarafından satın alınmıştır fakat resimlerin 1950'lerden itibaren tahrip olduğu, CHP mallarına el konulunca da akıbetlerinin daha da bilinmez olduğu ancak kötü depolama şartları yüzünden muhtemelen tahrip olarak tanınmaz hale gelmiş oldukları düşünülmektedir.<sup>333</sup>

1930'lar aydınların hem batıyla hem de halk ile kurdukları ilişkilerin çelişkileri ile, zaman zaman Hitler Almanya'sının iktisadi ve sanatsal ileriliklerini överek zaman zaman da ideal biçimde Batılılaştığına inandıkları yani kendi kimliğinden ödün vermeden Batılılaşmış Sovyetlerin inkılapçı sanatını örnek almak gerektiğine inanılarak geçti. Matossian, batı-dışı modernliklerin aydınlarında üç temel meselenin mevcut olduğunu söyler. Bunlardan ilki Batı'dan alınması gereken özelliklerin ne olduğu, ikincisi geçmişin bugüne değer katacak ve korunması gereken kavramlarını belirleme, üçüncüsü ise Batı'dan alınması gereken değerler ile geçmişten getirilmesi gereken değerlerin, toplumun gündelik yaşamından dünya görüşüne kadar nasıl nüfuz ettirileceğidir.<sup>334</sup> Bu üç temel meselenin deneyimlendiği Türkiye'de bir tür "yama" süreçleri, öyle ya da böyle geri kalınlık ve özünden kopmuşluk meselesini daha da öne çıkarmaktaydı. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bir yandan yerli ve milli olana sarılıp diğer yandan sürekli modernleşme ve ilerleme mevzuları arasında sıkışıp kalan dönemin zihin anlayışına aslında on yılın başında 1931'de yazdığı metindeki şu sözleri ile özetliyordu:

*Türk kaybolacak diye üzülop de geçmişe sarılmak değil, tersine ileriye atılmak, yerel geleneği yaratmak olmalıdır.”*<sup>335</sup>

1930'lar Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'deki vefatı ile sonlandı. 17 Nisan 1940'da Köy Enstitüleri Kanunu TBMM'de kabul edildi. Halkın kültürel seviyesini yükseltmek, köy yaşamını tanıyan ve ona önderlik edecek gençler yetiştirmek amacıyla eğitimli bir toplum oluşturmak istenmekteydi. Köycü söylemin ve halka doğru hareketinin önemli bir basamağı olan Köy Enstitüleri Anadolu'da açılırken İstanbul'da halkçı ve köycü söylemi bir kenara koyarak, kentli toplumun emekçilerini gerçekçi biçimde aktarmaya yönelik girişimler yaşanıyordu. 10 Mayıs 1941'de

<sup>333</sup> Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", s. 12.

<sup>334</sup> Marry Matossian, "Ideologies of Delayed Development", **Nationalism**, der. J. Hutchinson ve A. D. Smith, Oxford Univerity Press, Oxford, 1994, s. 225.

<sup>335</sup> İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Demokrasi ve Sanat**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931, s. 140.

İstanbul’da “Liman Şehri İstanbul” isminde bir sergi açıldı ve serginin kurdelesini olarak bir balık ağı gerilerek, bir balıkçıya serginin açılışı yaptırıldı. Sergiden bir sene sonra 1942’de Hilmi Ziya Ülken *Resim ve Cemiyet* isimli bir kitap yayınladı ve sanatın belirli bir ideolojiden beslenen bir halkçılıktan öte doğrudan toplumsal gerçekçi olması ve sanatın toplumsal etkisi gibi konulara eğildi. Ülken’in bu kitabı, Yeniler grubu adı altında sergi düzenleyen bir grup ressamın dünya görüşlerini ve resimlerinde tercih ettikleri ifade biçimlerinin manifestosu gibidir. Kitabın son cümleleri şu şekildedir:

*“Bu memleketin balıkçısı, bu memleketin liman ameleleri bu memlekette değil midir? Onların davası bizim davamız değil de yabacıların davası mıdır? Ben kimseye amele davasını Türk meselelerinden dışarı bırakmak salâhiyetini kimsenin veremeyeceğine inananlardanım. Memlekette işçi ve sefalet davalarını konuşmayı, görüşmeyi, yazıp çizmeyi yasak etmek yabancılar hesabına çalışmak demektir.”*<sup>336</sup>

Yenilerin sergilerindeki eserleri samimi oldukları için, sahtelikten ve ekol hastalığından kurtuldukları için, resimlerinde ışık kullanımını az tutarak karanlık bir hava yaratmalarına rağmen, aydınlık bir ufuk (özgür, duyarlı ve aydın bakış açılarına sahip olmaları açısından) gösterdiklerini belirtir.<sup>337</sup> Ülken, “Anadolu’da Tanin” diye bir zamanlar reklam edilen yanlış ve sahte memleket sanatı yerine, onu içinden kavramanın ve orda başka dünyalar olduğunu da göstermenin gerekliliğini, 1941 Liman sergisiyle de bunun gerçekleşeceğine dair umutları olduğunu yazar.<sup>338</sup> İstanbul’un pitoresk manzaraları ile anlamlı biçimde kullanan Nazmi Ziya’ya yönelik eleştirisi, aslında 1940’lar ile başlayan toplumsal gerçekçiliğin ruhunu ve beklentilerini açıkça ifade eder. Nazmi Ziya’nın İstanbul çeşitli yerlerini içeren manzara resimlerinde;

*“Siyasi takibatın hastalık haline geldiği Sultan Hamid devrinde değil, fakat şehrin en serbest günlerini yaşadığı devirlerde yapılmış resimlerinde bile ne mütarekenin ne inkılap yıllarının ne Beyoğlu’nun çekip boşalttığı ve yangınların harap ettiği zamanın izleri var... Fakat işinde usta olan bir ressamdan hiç olmazsa doğup büyüdüğü ve neşesi ile acısı ile hemhal olduğu şehri eserlerinde yaşatmasını beklemek bir cemiyet hakkıdır.”*<sup>339</sup>

<sup>336</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, (*Resim ve Cemiyet*), s. 60.

<sup>337</sup> Ülken, *Resim ve Cemiyet*, s. 44.

<sup>338</sup> Ülken, *Resim ve Cemiyet*, s. 45.

<sup>339</sup> Ülken, *Resim ve Cemiyet*, s. 56, 57.

40'ların toplumsal gerçekçiliği, idealize edilmemiş, devletin ve iktidarın etkisinde olmayan, yaşadığı dönemin, bildiği sokakların ve yaşamın tanığı olarak zamanın izini sürmektir. Bakılan ama görülmesi için çaba sarf edilmesi gereken sıradan insanların emek dolu yaşamları ve kentte bıraktıkları izleri, lirik bir üslupla gerçekçi biçimde yansıtmaktır. Bu dönemin eserlerine şiirsel ya da lirik toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılabilir. Bu isimlendirme dönemin edebiyatçıları ile olan sıkı ilişkilerinde, birbirlerini tamamlar biçimde şairlerin, yazarların ve ressamaların birlikte çalışması ve mücadele etmesi de etkindir.<sup>340</sup>

İstanbul'un Meşrutiyet ressamlarında deniz kenarları, boğazları, limanları ile çokça pitoresk manzaraları resmedilmiş olan İstanbul'un bu sefer aynı limanları, boğazları ve vapurları emekçileriyle yani balıkçılar, liman işçileri ile resimlenmekteydi. 1943 yılında Eminönü Halkevi Sergisinde açtıkları bir diğer sergide ise bu toplumsal gerçekçilik sebebiyle eserlere el konuldu ve sergi kapatılarak sanatçılar kovuşturmayla uğradı.<sup>341</sup> İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde Türk modernleşmesinin sanat alanında yeni bir yönelim belirdi. Hem siyasi hem de sanatsal olarak resmi ve akademik görüşe mesafeli duran bir tavır mevcuttu. Bu tavır, sokaklardaki insanların, emekçilerin, balıkçıların, Anadolu gerçekçiliğinden çok İstanbul'un toplumsal kent gerçekliğini ifade etme isteği ile ilk sergisini Beyoğlu'nda 10 Mayıs 1941'de açtı. Her ne kadar akademik ya da resmi görüş karşısına farklı gerçeklikler olduğunu da belirtme ihtiyacını göstermekle yola çıktılarsa da kendilerinin de akademi öğrencisi olduğunu belirtmek gerekmekte. Savaşın bitmesine yakın zamanlar da ve yakın zamana kadar Nazilerin ya da Sovyetlerin resim anlayışlarının ve politikalarının övüldüğü bir ortam mevcutsa da sosyalist gerçekçilikten ilham almıyor tam tersi kaliteli resim yapma niyetiyle bunu tamamen reddediyorlar<sup>342</sup> ve milliyetçi siyasi dalganın gittikçe hissedildiği 1940'larda toplumsal gerçeklik olgusunun politik olmadığına altını çiziyorlardı. Bu duruş dönemin siyasi söylemleri ile de paraleldir.

Bu dönemin sanatı Anadolu idealizmi ve İstanbul gerçekçiliği olarak tasniflenebilecek iki başlıktan örnekler sunmaktadır. Dönemin siyasi ve toplumsal

<sup>340</sup> İnci Aydın Çolak, **İmge ve İmaj: Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, İstanbul, 2019, s. 40.

<sup>341</sup> Çolak, s. 261.

<sup>342</sup> Selim Turan ile yaptığı görüşmeden aktaran Necmi Sönmez, **Paris Tecrübeleri: Ecole de Paris – Çağdaş Türk Sanatı 1945-1965**, YKY, İstanbul, 2019, s. 14.



konjonktürünü yansıtan bu farklılıklar içerisinde Anadolu idealizmi, Anadolu halkının eğitilmesi ve Anadolu'nun yaşam şartlarının yükseltilmesi gibi idealleri kapsar. Bu oldukça uzun ve zor bir süreçtir. Keza Anadolu'ya gönderilen ressamlar da hem toplumsal hem de ekonomik olarak Anadolu'nun zor şartlarını resmetmek yerine folklorik öğelere ya da manzaralara odaklanan, zor koşulların gerçekliğini tuvale aktarmayı tercih etmemişlerdir. (Şekil 56)

Şekil 56: Elif Naci, Çarşamba'nın Çarşambası, III. Yurt Gezisi, 1940



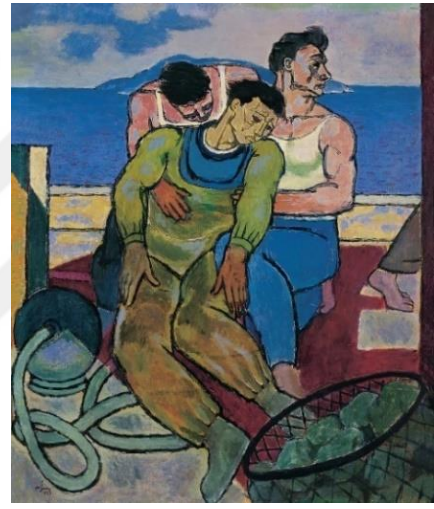
Kaynak: Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, s. 169.

Aynı yıllarda İstanbul gerçekçiliği denilebilecek bir diğer mesele ise Yeniler grubu resimleri ile kendini göstermiştir. Bu, sanatçıların kendilerini ait hissettiklerini belirttikleri İstanbul'a özgü iş kollarının, emekçilerin, sokak satıcılarının toplumsal gerçekçiliğe yakın biçimde sunulmasını içermektedir. İlerleyen yıllarda başta Halk evleri ve Köy Enstitüleri ile eğitim alanında yol kat edecek olan Anadolu sanatçıların ortaya çıkmasıyla 1940'ların İstanbul gerçekçiliği 1960'ların toplumsal gerçekçiliğine dönüşecektir. Toplumsal gerçekçi köy romanları ile birlikte İstanbul dışından yetişen sanatçıların eserlerinde toplumsal gerçekçilik sanata hâkim olacaktır. Ancak bundan önce 1940'ların İstanbul gerçekçiliği sünger avcıları, dilenciler, balıkçılar gibi İstanbul kentine özgü emekçi profillerinden oluşmaktadır. Nuri İyem bunu şöyle anlatır:

*“Eskiden çok ilginç bir örneği Hoca Ali Rıza uygulamıştı. Üsküdar'da bir kahvede resimlerini duvara asarak halka sunmuştu ve bunu hep sürdürmüştü. Biz de böyle mi yapmalıydık? Ama, Hoca Ali Rıza'dan farklı olarak konularımızı hep halk yaşamından almalıydık. Halka açık bir tutumla İstanbul'u anlatmanın çok yerinde olacağı konusunda arkadaşlarla görüş birliğine varmıştık. İçinde yaşadığımız şehirde yaptığımız gözlemleri resimlerimizde yansıtmak istiyorduk. Dolayısıyla bir köy teması ya da içinde yaşamadığımız, gerçeklerini bilmediğimiz bir başka tema olamazdı. Çünkü hepimiz İstanbul çocuğuyduk. İstanbul'u anlatacaktık. İstanbul'un en çarpıcı özelliği, ilk akla gelen yanı liman*

şehri olmasıydı. İşte Mümtaz Yener'in "Fırın"ı, Selim Turan'ın "Balık Mezadı", Turgut Atalay'ın "Ağ Çeken Balıkçılar"ı, Avni Arbaş'ın "Son Kadeh"i (şarap içilen bir halk meyhanesi), Kemal Sönmezler'in "Köprüaltı Çocuklar"ı, benim "Yolculuk Var Türküsü", Fethi Karakaş'ın "Halk Pazarı", Agop Arad'ın "Genelev Kadını" ve diğer resimler hep liman şehri İstanbul'dan, halkın yaşamından manzaralardı. Böylece ilk sergimizin konusu "Liman Şehri İstanbul" olarak belirlendi. Sergi açılış kurdelemiz Ferman Reis'in balık ağından bir parçaydı. Adımız "Yeniler" grubu, resimlerimiz ise toplumsal gerçekçi. Bizden önceki kuşaklardan ve gruplardan ayrıldık. Onların hiçbirisi resim sanatını bizler gibi halka ulaştırmayı düşünmüş bile değillerdi."<sup>343</sup>

Şekil 57: Turgut Atalay, Balıkçılar, 1941      Şekil 58: Nuri İyem, Sünger Avcıları, 1950



Kaynak: <http://www.nuriyem.com/eser/s763-053/> (Erişim Tarihi 06.04.2024)

Abidin Dino, bu dönemin resimlerinde hem şiirsellik ve düşsellik hem de gerçekçiliğin bir arada olduğunu, o yüzden de sadece bir sosyalist gerçekçilik denemeyeceğini ifade ediyordu.<sup>344</sup> Bunu belirtmesindeki amaç sanat tarihi boyunca düşünüldüğünde anlamlı ve otantik gelmektedir. İstanbul'un gündelik yaşamındaki toplumsal gerçekleri şairane bir biçimde aktaran eserleri edebiyat-resim ilişkisinin içiçeliğini görme açısından verimli bir örnektir. Edebiyatta da tıpkı resimde olduğu gibi etkisini gösteren toplumcu bakış açısı, kendi toprağımıza yönelimi ve halkımıza dönmeyi sağlayan önemli bir faktör olmuştur. Birbirinden etkilenen sanat dalları, ilerleyiş içerisinde karşılıklı olarak gelişimini de bu şekilde sürdürmüştür.

<sup>343</sup> Nuri İyem, Yeniler Üstüne, <http://www.nuriyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/>

<sup>344</sup> Abidin Dino, **Kısa Hayat Hikayem**, çev. Ferit Edgü, YKY, İstanbul, 1995, s. 91, 92.

## İKİNCİ BÖLÜM

### MISIR MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL

#### 2.1 MISIR RESİM HEYKEL SANATINDA MODERNLEŞMECİLER VE MODERNLEŞME

On dokuzuncu yüzyılın başında Mısır, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir vilayeti statüsündeydi. Mısır'ın, aslen Türk, Çerkes ve Gürcü kökenli köleleştirilmiş askerlerden oluşan bir askeri sınıf olan Memluk yöneticileri altında uzun bir yarı özerklik geçmişi vardı. Ancak imparatorluğun zayıflayan kontrolü nedeniyle yerel yöneticiler sıklıkla fiili bağımsızlığı kullanıyorlardı. Bu merkezi olmayan kontrol dönemi, iktidarı sağlamlaştırma ve önemli reformlar uygulama fırsatını gören Mehmed Ali Paşa gibi hırslı bir liderin yükselişine olanak sağlayabildi. 1805'te Mısır'a Osmanlı valisi olarak atanan Mehmed Ali Paşa 1849 yılındaki ölümüne kadar, Mısır'ı modernleştirmeye ve onu güçlü ve bağımsız bir devlet olarak kurmaya çalıştı. Paşa'nın iktidara yükselişi, öncelikle Memluk seçkinlerinin ortadan kaldırılmasını, Mısır yönetimi üzerindeki kontrolün sağlamlaştırılmasını ve devamında orduyu, ekonomiyi ve toplumu modernleştirmeyi amaçlayan bir dizi reformun başlatılmasını içeriyordu.<sup>345</sup> Yaklaşımı pragmatikti: Avrupa modellerinden ilham alırken onları Mısır bağlamına uyarlıyordu.

Mehmed Ali Paşa'nın ise kişisel güç odaklı modernleşme çabaları toplumun iyileşmesini sağlama motivasyonuna sahip değildi fakat yaptığı yatırımlar ve yenilikler Kahire halkının yaşamında modernleşme sürecini başlattı. İdari olarak hayata geçirdiği yenilikler ise geleneksel feodal sistemin bürokratik bir devletle değiştirilmesini sağlayarak otoritenin merkezileşmesini sağlama amacı gütmekteydi. Mehmed Ali Paşa, tıpkı çağdaşı II. Mahmud gibi gücünün temeli olarak modern bir ordu kurmaya odaklanarak zorunlu askerlik sistemini hayata geçirdi ve profesyonel bir ordu oluşturdu.<sup>346</sup> Şarkiyatçı anlayışın ve emperyal iktidar sistemi anlayışının temel yöntemleri olan “ötekinin sömürgeci güçler adına düzenlenmesi” Mehmet Ali Paşa'nın ordusunda aynı şekilde karşılık bulmaktaydı. Fehmi, Mehmet Ali Paşa'nın

---

<sup>345</sup> Timothy Mitchell, **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, çev. Zeynep Altok, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 28

<sup>346</sup> Arthur Goldschmidt, **Modern Egypt: The Formation of a Nation State**, Westview Press, 2004, s. 24.

iktidar yöntemine dair “*Mısırlılara ulus olmanın temel doğrularını öğreten, bir şiddet, susturma ve dışlama süreci*” yorumunu yapmaktadır.<sup>347</sup> Tüm bu şiddet ve susturma süreci öylesine modern ve rasyoneldir ki Foucault’nun bahsettiği modern iktidar yöntemlerinin tüm bileşenlerini içerir.<sup>348</sup>

Mısır’ın Abdülaziz’in emriyle 1863’te hıdivliğe dönüşmesiyle ilk hıdiv İsmail zamanında Kahire de tıpkı İstanbul gibi hızla değişmiş, 1869’da açılan Süveyş Kanalı sebebiyle yapılan Kahire Opera Binası dönemin kültür sanat etkinliklerinin merkezi olmuştu. Aynı yıl Arap Sanatı Müzesi’nin açılması ve bir sene sonra 1870’de yönetim dilinin Osmanlı Türkçesi’nden Arapçaya geçmesi, Mısırlılar ile Osmanlı-Mısır elitlerinin arasındaki çekişmenin sonuçlanacağı yönü göstermeye başlamıştı.

Hıdiv İsmail’in (1863-1879) modernleşme çabaları da Kahire’yi Avrupa yönetim, altyapı ve toplum modelleriyle uyumlu hale getirmeyi amaçlayan, toplumsal yaşamda ve kültürel alanda değişim arayışları ile kendini göstermiştir. Kentli modern toplumun ihtiyacı olan alt yapı geliştirme, eğitim ve kültürel modernizasyon olarak üç temel alanda çalışmalar hızlanmıştır.

Hıdiv İsmail Mısır’ı Avrupa tarzı bir devlete dönüştürmeyi amaçlayan iddialı bir modernizasyon programına girişti. Bunun iki sebebi vardı. Birincisi Osmanlı otoritesinden tamamen bağımsızlaşmak, ikincisi ise başta Kahire olmak üzere kenti modern bir çehreye kavuşturarak Dünya Fuarlarında Mısır Pavyonu sergilerinde batılı ve modern bir kimlik inşası gerçekleştirmektir. Hıdiv, yeni bulvarların, kamu binalarının inşası ve Paris’ten ilham alan Avrupa tarzı şehir merkezinin kurulmasıyla Kahire’yi modernleştirirken, Mısır’ın sembolik, ulusal ve jeopolitik olarak en önemli konusu Süveyş Kanalı’nın inşasıdır.<sup>349</sup> Bu proje yalnızca Mısır’ın ulaşım altyapısını modernize etmekle kalmayıp, aynı zamanda önemli jeopolitik etkileri de olan anıtsal bir projedir.<sup>350</sup> Hıdiv İsmail’in 1869 yılında Avrupa başkentlerine yaptığı seyahatler de bu bağlamda iki amaca yönelik olmuştu. Birincisi Süveyş Kanalı’nın açılış törenine Avrupalı hükümdarları davet etmek ve ikincisi bununla ilgili olarak hem kanalın hem

<sup>347</sup> Halid Fehmi, **Paşa’nın Adamları: Kavalalı Mehmed Ali Paşa, Ordu ve Modern Mısır**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 307.

<sup>348</sup> Foucault, **Discipline and Punish**, Vintage, New York, 1979, s. 141.

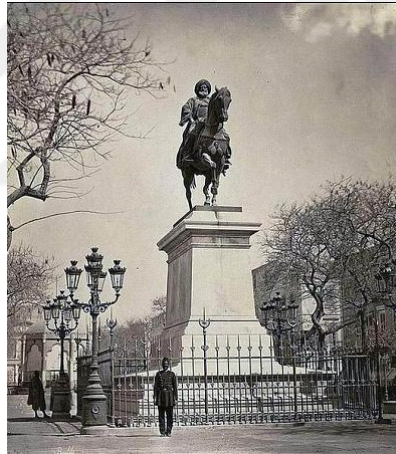
<sup>349</sup> Leila Fawaz ve Robert Gilbert, “Political Relations Between City and State in the Colonial Period”, **The Urban Social History of the Middle East, 1750–1950**, Syracuse University Press, Syracuse, 2008, s. 149. (ss. 149-161)

<sup>350</sup> Robert Hunter, **Egypt under the Khedives**, University Of Pittsburgh Press, Londra, 1984, s. 79.



kaybedecek borçlanmalara girmesi bunlar arasında sayılmaktadır.<sup>353</sup> Bu durumun sanat alanındaki en belirgin örneği ise anıtsal boyuttaki figüratif heykel siparişinin maddi kaygılar sebebiyle hayata geçirilmemesidir. Frederic Batholdi<sup>354</sup>'ye verilen sipariş (Şekil 59), yüklü bir masraf gerektireceği için rafa kaldırılmıştı. Ancak bu proje ufak değişikliklerle 1886'da New York'ta Özgürlük Anıtı ismiyle yer alacaktı. Şekil 59'da yer alan, ismi "Asya'ya Işığı Taşıyan Mısır" olarak Türkçeleştirilebilecek projede fellah olarak bilinen yerli Mısır köylüsü bir kadın, Antik Mısır'a ait bir tanrıçadan ilhamla tasarlanmıştır.<sup>355</sup> Hayata geçirilmeme nedeni sadece maddi kaygılar sebebiyledir. Çağdaş Osmanlı İstanbul'u ile karşılaştırınca, herhangi bir toplumsal tepkiden çekinme söz konusu değildir. Hıdiv İsmail'e oldukça masraflı gelen bu anıt projesi, kadın figürdeki birtakım değişikliklerle 1886'da Özgürlük Anıtı adıyla New York'a yerleştirilecektir.

**Şekil 61:**Henri-Marie-Alfred Jacquemart, Equestrian Statue of Muhammad 'Ali,1872.



Kaynak: Klaus Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt 1840-1916", **10. International Congress of Turkish Art in Geneva**, 1995, s. 107.

Sultan Abdülaziz'in Beylerbeyi Sarayı bahçesinde yer alacak atlı heykelinin yapımından bir sene önce, Hıdiv İsmail, dedesi Mehmed Ali Paşa'nın heykelini yaptırmıştır. **Şekil 61**'deki heykel Osmanlı Mısır'ındaki tüm heykeller gibi bronzdan yapılmıştır. Öyle ki bronz malzemenin Osmanlı'yı hatırlatması sebebi ile Firavuncu

<sup>353</sup> Faruk Bilici, **Süveyş Kanalı ve Osmanlı İmparatorluğu**, çev. Alp Tümertekin, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2024, s. 75.

<sup>354</sup> Frederic Bartholdi (1834-1904), Fransız heykeltıraş.

<sup>355</sup> Jasmin Sabina Khan, **Enlightening the World: The Creation of the Statue of Liberty**, Cornell University Press, s. 52, 53.



yeniden canlandırma döneminde Mısır'a özgü granit kullanımı bilinçli biçimde kullanılmaya başlanacaktır. Bir diğer anıt heykel **Şekil 62**'deki Lazoğlu Paşa heykelidir. Bu heykelde de dikkat çeken oldukça geleneksel kıyafetlerin kullanımıdır. Çağdaş Osmanlı ile karşılaştırdığımızda ise figüratif bir heykelin kamusal bir alanda yer alabildiğini görüyoruz. Mısır'ın Osmanlı dönemi modernleşmesi, halkın tepkisini ya da böyle bir ihtimali dahi yok saymaktadır.

**Şekil 62:** Henri-Marie-Alfred Jacquemart, Lazoghli Pasha Statue, 1875, Kahire



Kaynak: Alia Nour, "Egyptian-French Encounters: Royal Monuments in Late Nineteenth-Century Egypt", **Nineteenth-Century Art Worldwide**, Cilt: 20, Sayı: 3, Güz/2021, s. 85.

Modern Mısır'ın tarihinde isyanlar ve devrim ile şekillenen üç dönem yaşanmıştır. Bunlardan ilki Osmanlı-Türk elitizmine karşı olan, aynı zamanda İngiliz işgalini de hazırlayan Urâbî Paşa Devrimi (1879-1882), ikincisi İngiliz işgaline karşı toplu milliyetçi gösterilerin yaşandığı 1919 Devrimi (1919-1921) ve üçüncüsü monarşinin ilgasını ve İngiliz işgalinin sonlanmasını sağlayan 1952 tarihli Hür Subaylar Devrimidir.

Mısır'ın modernleşme sürecinde gerçekleşen ani, dürtüsel ya da beklenmedik olarak nitelendirilmek yerine dönemin toplumsal koşullarından kaynaklı bir patlama olarak tarif edilebilecek, elitizme ve sömürgeciliğe karşı olan ve kronolojik olarak birbirlerine yakın zamanları kapsayan dönüm noktası niteliğinde bu üç olay, kendilerine özgü benzersiz özellikler taşımakla birlikte temel hareket noktaları kaybettiklerini düşündükleri eski haysiyetli günlerini geri kazanma arzusu olmuştur.

Batı-dışı modernliklerin paradigmalarını belirleyen hususlar ve bunun görme ve zihin yapısındaki etkileri, bahsedilen üç kayda değer devrim ve olay modernleşmenin kolaylaştırıcısı ve sonucu olan kültürel homojenleşmeye giden yolu da işaret etmektedir. Modern Mısır tarihinde dönüm noktası olan üç devrimde de liderler Mısırlı olmasına rağmen, “Mısırlı olma” kimliği 1879’dan 1952’ye halk arasında oldukça değişmiş ve farklı toplumsal, siyasi anlamlar kazanmıştı. Bir isyan olarak başlayan 1879-1882 yılları arasına tarihlenen Urâbî Paşa Devrimi’nde<sup>356</sup> Mısırlıların isyanını yöneten ve yürüten liderlik, üç farklı Mısırlı kimliğinin etnik bir karışımını içeriyordu ki bunların içinde farklı kökenlerden seçkinler, toprak ağaları bulunuyordu. Mısırlı liderliğinde ilerleyen süreçte seçkinlerin ve toprak sahiplerinin milliyetçiler ile birlikte kaynaştığı rolleri 1919 Devrimi’nde de devam etti ancak 1952 Hür Subaylar Devrimi’nin liderliği çok daha homojendi; bunun nedeni kısmen bu toplumsal süreçleri zaten tamamlamış bir toplumun ürünü olmasıydı.<sup>357</sup>

Bu bölümde Mısır’ın modernleşme deneyiminde bir kırılma süreci olarak tarif edilebilecek, bireysel ve toplumsal bellekte iz bırakıp nesilleri aşarak sembolleşmiş ve modern Mısır sanatının üslubunu ve biçimini belirlemede önemli bir süreç olan Urâbî Paşa Devriminden 1919 Devrimi’ne modernleşen Mısır’ı değişen, dönüşen kendilerini tanımlama biçimlerini belirleyen koşullar ele alınmaktadır.

Mısır’ın modernleşme sürecini, dönemin toplumsal ve politik bağlamını anlamak, batı-dışı modernliklerin evrensel modern sanat tarihine yaptıkları katkıları da görebilmeyi sağlamaktadır. Batı-merkezli modernizmin sınırlarının ne ölçüde genişlediği, modernizm serüveninin geçtiği, etkilediği ve etkilendiği batı-dışı modernliklerde nasıl farklı modernizmlere büründüğü ve bu dönemin sanatının kapsayıcı bir tarih yazımı için bize sunduğu olanakları tespit edebilmek için bu bölümde Mısır özelinde modernleşmenin izi sürülmektedir.

---

<sup>356</sup> Urâbî Paşa ve Urâbî Devrimi ile ilgili kendi döneminde yazılmış en erken tarihli iki yayın için bkz: D. Mackensie Wallace, **Egypt and the Egyptian Question**, Londra, 1883, ss. 71-78; John Ninet, "Origin of the National Party in Egypt," **The Nineteenth Century**, XIII, Londra, 1883, ss. 117-34. İleri bilgiler için Bibliyografik bir makale olan şu yayında kapsamlı eser bilgileri bulunmaktadır: Robert Tignor, "Some Material for a History of the 'Arabi Revolution: A Bibliographical Survey," **Middle East Journal**, Bahar/ 1962, ss. 239-248.

<sup>357</sup> İbrahim Abu-Lughod, "The Transformation of the Egyptian Élite: Prelude to the 'Urâbî Revolt'," **Middle East Journal**, Cilt: 21, Sayı: 3, Yaz/1967, s. 325.



Mısır milliyetçiliğinin belirmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıl sonları, Hıdiv İsmail Paşa<sup>358</sup> döneminin sonlarından itibaren, yönetici olan Osmanlı-Mısır seçkinleri ile yönetilen Mısır toplumu arasındaki ekonomik, siyasal ve toplumsal gerilimin belirgin olduğu bir dönemdir.<sup>359</sup> Toplum, devrimin hemen öncesine kadar etnik farklılaşma ilkesine göre iki geniş sınıfa katı bir şekilde bölünmüştü. Bir yanda devletin ve iktidarın tüm konumlarını tekeline alan ve bunun sonucunda toplumdaki sosyal ve ekonomik hâkimiyetini güvence altına alan ve Kahire’de yoğunlaşan Osmanlı seçkinleri, diğer yanda bu seçkin yöneticilere tabi olan kendilerini *efendi*<sup>360</sup>leriyle neredeyse hiç özdeşleştirmeyen ve kesinlikle onlarla eşit bir konum arayışında olmayan çoğu *fellah* yerli Mısırlılar bulunuyordu. Urâbî Paşa Devrimi de doğrudan elitizmin elinde tuttuğu bu güç hiyerarşisine ve özellikle ordu içinde yerli Mısırlıların yükselememesine yönelik huzursuzluk sebebiyle patlak verdi. Osmanlı hükümeti, 1870’lere kadar bu seçkin kesimin üyelerini devletin en yüksek mevkilerine atayarak veya onaylayarak oligarşik kontrolünü bilinçli olarak sürdürdü ve her ne kadar nüfus içindeki oranları kayda değer derecede çok olmasa da bu sayı dışarıdan sürekli yenilenme yoluyla kesintisiz sürdürülüyordu. Bu faktörler, Mısır’daki Osmanlı seçkin yönetici sınıfının devamlılığı ve gücü elinde bulundurması bakımından hayati öneme sahipti ancak her iki faktör de on dokuzuncu yüzyılda azalmaya başladı. Böylece eski seçkinlerin nispeten zayıflayan durumları ve nüfus içindeki sayılarının sürdürülebilirliğinin kesintiye uğraması, 1870’lerin kritik on yılındaki nihai dönüşümlerinin nedenini açıklamaktadır.<sup>361</sup>

<sup>358</sup> 1863’te Mısır valisi oldu. Vali unvanını eskiden beri yetersiz bulan İsmâil Paşa kendisine “azîz-i Mısır” unvanının verilmesini istiyordu, fakat bu uygun bulunmadı. Babîâlî resmî dilinde bazı önemli vezirler hakkında kullanılan “Hıdiv” kelimesi tercih edilerek 1866 yılında Hıdiv ünvanı aldı ve Mısır’ın ilk hıdivi oldu. 1879 yılında II. Abdülhamid tarafından azledilerek yerine oğlu Tevfik Paşa geldi. Atilla Çetin, “İsmâil Paşa Hıdiv”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 23, İstanbul, 2001, ss. 117-119.

<sup>359</sup> Özge Özkoç, **Mısır’ın Uzun 19. Yüzyılı Modernleşme, Merkezileşme ve Özerklik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 27.

<sup>360</sup> Muhammed Ali’nin modernleşme politikalarıyla birlikte, sayıları çok az da olsa yerli Mısırlılar kendilerini idari ve askeri kurumlarda istihdam edilirken buldular. Mısır’ın yeni oluşan profesyonel sınıfı için yukarı doğru sosyal hareketlilik imkânları giderek artıyordu. Çalışan bir orta sınıf yükselişeydi. Mısırlı olmayanların sahip olduğu yeni işler, Mısır toplumu içinde Effendiyyeh olarak anılacak yeni bir tabaka olan bu yeni eğitilmiş profesyonel nesil tarafından giderek daha fazla işgal ediliyordu. Bu sınıfın bir erkek üyesi, yüzeyde eğitim ve mesleki bağlılığı ifade eden, ancak içinde önceden belirlenmiş bir ulusal görev ve gurur varsayımı taşıyan bir unvan olan Efendi olarak anılırdı. Efendi terimi, yeni bir sosyal tabakanın, yeni buldukları özelemlerin büyüklüğünü somutlaştıran bir ulusun inşasını sağladığına dair bir farkındalığı ifade ediyordu.

<sup>361</sup> Abu-Lughod, s. 328.

On dokuzuncu yüzyılın başlarındaki Osmanlı-Türk seçkinlerinin temsil ettiği etnik kimlik, yüzyılın sonlarına doğru aynı anlama gelmiyordu. Yüzyılın başında sadece Türkçe konuşan seçkinler, yüzyılın sonlarına doğru kısmen asimile olmuş ve çeşitli aile bağlarıyla ikinci ve karma bir nesil aktifleşmişti.<sup>362</sup> Geniş bir tanım gereği bunlar da Osmanlı-Türk seçkinleriydi, ancak terim artık aynı anlamı taşııyordu. Böylece idari kadrolarda üç farklı unsurun yüzyılın sonuna doğru etkin olmaya başlamıştı.<sup>363</sup> Bunlardan ilki, Mısır'a kişisel olarak göç etmiş olduklarından kolaylıkla Türk olarak tanımlanan, kendilerini de bu şekilde tanımlayan ve Türkçe konuşanlar<sup>364</sup> ikincisi, etnik olarak Türk ve Mısırlı ebeveynlerin soyundan geldikleri için melezleşmiş ama kendilerini geniş bir "Türk" tanımıyla özdeşleştiren kişiler<sup>365</sup> ve son olarak, sıklıkla küçümseyici bir şekilde *fellah* torunları olarak anılan, devlet mekanizmasının en üst seviyesine ulaşmayı başarmış az sayıdaki yerli Mısırlılardı.<sup>366</sup> 1870'ler ile birlikte önceki yıllara ait seçkin tanımı değişmiş dönüşmüş ve yeni anlamlar kazanarak farklı etnik kimlikleri de kapsamaya başlamıştı. İlk gruptan farklı olarak, Arapça konuşan son iki grup, yerli Mısırlı toplumunun çeşitli kesimlerinden doğmuştu ve sosyal ve ekonomik olarak bu topluluğun tam teşekküllü üyeleri idi. Hem birbirleriyle hem de parçası oldukları daha büyük ulusal toplulukla özdeşleşme konusunda sorun yaşamıyorlardı. Zaten henüz ortaya çıkmamış olsa da Arap milliyetçiliğinin ve Arap tanımının, ana dil olarak Arapça konuşmaya dayalı bir kültür milliyetçiliği olduğu göz önüne alındığında<sup>367</sup> bu grubun Türk soyundan gelmesi, melezliği ya da kendilerini genel bir Türk tanımı içinde tanımlamaları ulusal toplulukla özdeşleşmelerine engel teşkil etmedi. Mısır milliyetçiliği, yirminci yüzyılın ilk yıllarında büyümeye başlayan Arap milliyetçiliğinden farklı bir yerde konumlanıyordu.<sup>368</sup>

Arapça konuşan bu gruplar, ilk gruptaki Türkçe konuşan Türklerden farklı olarak, ülkenin her yerinde, halktan kopuk seçkinler olarak değil, sosyal ve ekonomik

---

<sup>362</sup> Abu-Lughod, s. 329.

<sup>363</sup> Abu-Lughod, s. 331.

<sup>364</sup> 1870'ler ve devamındaki on yıllar için Mısır Ordusu Genelkurmay Başkanı Ratib Paşa ve Meşrutiyet Meclisi Başkanı Raghib Paşa bu gruba girmektedir ve askeri kanatta genelde bu şekildedir.

<sup>365</sup> Bu grubun üyeleri gerçekten çok sayıda olmasına rağmen, akla hemen gelen bazı örnekler Muhammed Kadri ve hatta Barfidi'dir.

<sup>366</sup> Ali Mübarek, İsmail Sıddık (Müfattiş) bu grubu temsil ediyor.

<sup>367</sup> Adid Davışa, **Arap Milliyetçiliği Zaferden Umutsuzluğa**, çev. Lütfi Yalçın, 2. Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 11.

<sup>368</sup> Davışa, s. 11, 13.

toplulukların entegre üyeleri olarak bulunacaklardı. İkinci gruba ek olarak en önemlisi *fellah* torunlarının sonunda devlette en yüksek mevkilere ulaşmış olmaları iki yeni gerçeği yansıtıyordu: Arapça konuşan yerli Mısırlıların devletin önemli kademelerine yükselmelerini engelleyen sisteminin yıkılması. Böylece seçkinlerin devlet kademesindeki baskın yerlerinin yerli Mısırlılar tarafından erişilmesi güç hale getirilmesine yönelik tepkiler Urâbi İsyanları ile başladı.

Yüzyılın başı ile sonunda farklı anlamlar içeren Osmanlı-Türk seçkini olma, Türk-Mısırlı olma gibi birbiriyle gittikçe iç içe geçen etnik tanımlar, modernleşen Mısır'ın dönüşen zihniyet dünyasını anlamak için oldukça önemlidir. Yüzyıl başında yerli Arapça konuşan Mısırlıların devletin önemli kademelerine yükselememesi söz konusu iken; Mehmed Ali Paşa ile başlayan ve devamında Hıdiv Said ve İsmail dönemlerinde de devam eden bayındırlık, ulaşım, tarım reformları ve gelişmeleri ile birlikte okunduğunda değişmek zorunda kalmıştı.<sup>369</sup> Yüzyılın ortalarından itibaren merkez İstanbul'un durumu da düşünüldüğünde, Mısır'da sürdürülebilir ve doğrudan İstanbul'dan gelen Osmanlı-Türk nüfusunun sürdürülebilirliği azalmıştı. Ancak öte yandan ülkeyi geliştirme, modernleştirme çabaları içinde uzun vadeli atanan yeni yöneticilerin, kendilerini daha yakın sosyal ilişkiler ağına dâhil eden topluluğun günlük işlerine ve kaygılarına dâhil olmaları gerekiyordu. Her üç genel valinin yönetimi altında, devletin gerçekleştirdiği görevler ve bunun sonucunda resmi işe alım ve ilerleme kalıplarıyla daha kalıcı bir idari yapıya yönelik gereksinimler artıyordu. Bu gereksinimleri sağlamak için Türkçe konuşan halktan fazlasına ihtiyaç duyulmaktaydı. Ülkenin ekonomik kalkınması, tarım alanlarının genişlemesi ve ekonomik çeşitlenmesi, yeni limanların, kanalların, karayollarının ve demiryollarının açılması, ülkenin çeşitli bölgelerine az çok kalıcı olarak atanan devlet görevlilerinin hiyerarşisinin genişlemesi anlamına da geliyordu.<sup>370</sup> Yüzyılın başlarında hâkim Osmanlı-Türk unsuru bu mevkilerin büyük bir kısmını yönetici sıfatıyla görevlendirmişti. Böylelikle, yerli Mısırlılarla doğrudan bağlantılar kurdular, sınırlı işlevleri ve askeri kastlarının uzak kalmalarına izin verdiği eski sistemdekinden daha anlamlı etkileşimde bulundular ve neredeyse görev yapıyorlarsa o topluluklarda kök salmaya başladılar. Sonuç, toprak yerleşiminde olduğu gibi, sosyal etkileşim, karşılıklı

<sup>369</sup> Robert Tignor, **Egypt A Short History**, Princeton University Press, New Jersey, 2010, ss. 197-200.

<sup>370</sup> Abu-Lughod, s. 333.

evlilik ve nihayetinde özdeşleşme yoluyla Mısır'da yüzyılın ortasından sonra hangi etnisiteden geldiği önemsenmeksizin bir çocuk yetiştirmek, Arapça konuşan bir Mısırlı olarak büyümesi anlamına geliyordu. 1870'lere gelindiğinde hem toprak sahibi hem de idari olarak aktif olan Osmanlı-Türk unsurların çocukları ve onların Mısırlı eşleri (dini yakınlıklar etnik uçurumu önemli ölçüde kapatmıştı) prestij dışında tüm pratik amaçlar açısından yerli halkla aynıydı.<sup>371</sup>

Yüzyılın ikinci yarısında Mısırlılar ile Mısırlılaştırmış Osmanlı-Türk topluluk arasında hala bir ayırım yapılıyor olması, etnik tanımdan ziyade, etkin hale gelen sosyal ve ekonomik farklılaşmalar üzerine yapılan bir yorumdur. Bu, yalnızca asimilasyonun ne ölçüde meydana geldiği nedeniyle değil, aynı zamanda eşzamanlı olarak meydana gelen diğer iki değişiklik nedeniyle de anlamını çoktan kaybetmişti. Birincisi, gelişen seçkinlerin sayısını artıran ve etnik tabanını seyrelden yerli Mısırlı üst sınıfın yükselişiydi; diğeri ise seçkinlerin resmi ve işlevsel dili olarak Türkçenin yerine Arapçayı koyarak, haksız ayırımın son unsurunu ortadan kaldıran bir dil devrimiydi.<sup>372</sup> Böylece Türkçe konuşan Memlük kökenli Osmanlı-Türk topluluk azalırken, Arapça konuşan Osmanlı-Türk-Mısırlı topluluk sayıca ve etkice artıyordu. Bu, on dokuzuncu yüzyılın Mısır'ındaki toplumsal değişimin kilit noktasıydı.

John Bowring'in 1840 tarihli raporunda<sup>373</sup> belirttiği gibi Mehmed Ali Paşa zaten önceki politikalarda farklı olarak, kısıtlı da olsa yerli Mısırlıları devletin idari, askeri ve kültürel kademelerine getirme yolunda adımlar atmıştı. Halefleri tarafından daha da güçlü bir şekilde takip edilen bu politikanın net etkisi, yerli toplumun giderek

---

<sup>371</sup> Abu-Lughod, s. 335.

<sup>372</sup> Abu-Lughod, 334.

<sup>373</sup> John Bowring, **Report on Egypt and Candia**, Cilt: 35, W. Clowes and Sons Yayıncılık, Londra, 1840, s. 6-7. Rapordan bazı önemli alıntılar şu şekilde:

*".....Mısır'daki Türklerin veya Osmanlıların sayısı 20.000'i geçmiyor, ancak eskiden olduğu gibi bunların yerini sürekli bir genç Memlükler dizisi almıyor veya yenilemiyor; her yıl sayıları ve etkileri azalıyor.....Eskiden olduğu gibi egemen-köle ilişkisi içinde değiller. Son nesilden bir Arap askeri tamamen Türk subayının insafına kalmıştı; artık öyle değil. Rütbelerden bir Arap, bir Türk yüzbaşını albay divanına çağırabilir.....Çerkes savaşının sonuçlarından biri de güneydeki Kafkas bölgelerinden gelen gençlerin azalması oldu. Dolayısıyla nüfusun bütün karakteri sessiz ama bariz bir değişimden geçiyor. Yavaş yavaş Türk unsurunun yerini Mısır unsuru alıyor. Arapça dili resmi amaçlarla giderek daha yaygın bir şekilde kullanılıyor. Kamu hesapları Arapça tutulmakta, çok sayıda teskere ve Türk makamlarından gelen emirler ana dilde verilmektedir. Araplar, bir nesil önce hayal bile edemeyecekleri hizmetlerde çalışıyorlar ve yerel Mısırlılık duygusu geniş ölçüde yayılmış durumda....Ama onlar (en azından Mısır'da) eskiden kendilerini karakterize eden yağmacı yaşamı sürdürmeyi bıraktılar....Bedeviler artık Mehmed Ali'ye tam bir tabiiyet halindedir ve onun iktidarına karşı her türlü direniş fikrinden vazgeçmiş görünüyorlar."*

artan sayıda eğitimli ve stratejik olarak konumlanmış üyesinin on dokuzuncu yüzyıl Mısır'ı bağlamında mümkün olan en yüksek konumlara ulaşmalarına izin vermek oldu. Burada mümkün olan ifadesi önemli; çünkü Urâbi İsyanlarının temel sebebi bu mümkünatın sınırlarını gevşetmek ve aşmak üzerineydi. Mısırlı seçkinler, toprak mülkiyetine sahip olarak ve devletin idari aygıtı içinde hareket edebilecek konumlarda bulunarak entelektüel idari alandaki unsurlara erişmeye başladılar.<sup>374</sup>

1870'li yıllara gelindiğinde eski seçkinler ile yeni dönüşmüş yerli Mısırlıların da dâhil olduğu yeni seçkinler ekonomik, idari birtakım çıkarlar da söz konusu olduğundan aynı dili konuşuyordu. Bu değişimin altında yatan temel husus, Mehmed Ali'nin toplumun tüm kesimlerine açık bir devlet okulu sistemi kurması, eğitim amacıyla ortak bir dilin kurulması gerekmesiydi. Öğrencilerin çoğunluğunun yerli halktan olmasıyla Arapça, neredeyse tüm eğitim sistemi boyunca eğitim dili haline geldi. Türkçe ise ancak çok daha sınırlı mesela askeri okullarda kullanılıyordu. Yetmişlerin sonundan sonra Arapçanın askeri okullarda eğitim dili haline gelmesiyle Türk varlığının sembolik olarak tanınması bile ciddi şekilde tehlikeye girdi. Her ne kadar Mehmet Ali Paşa döneminde Mısırlılar üst kademelerde görevlendirilmeye başlanmışsa da bunun resmi bir uygulamaya dönüşmesi Said Paşa döneminde (1854-1863) gerçekleşti. Mısırlıların Said döneminde neferlikten subaylığa yükselmesi mümkün olmaya başlamıştı. Hıdiv İsmail Paşa'nın (1863-1879) tahta çıkışıyla birlikte de bazı Mısırlılar artık devletin en yüksek mevkilerine ulaşmayı başarmıştı. Daha fazla sayıda Arapça konuşan Mısırlının bürokrasiye dâhil edilmesi, fiili yönetim dilini zorunlu olarak Arapçaya dönüştürdü, ancak resmi dil Türkçe olarak kaldı.

Osmanlı-Mısır seçkinlerinin ordunun önemli kademelerinde görev aldığı, Mısırlıların ise sadece askerlik görevini yerine getirdiği yapı varlığını sürdürdü. Etnik ayrıma dayanan bu yapı Mısır'daki elitizm karşıtı milliyetçi hareketi besleyen en önemli unsurlardan biri olacaktı. Zamanla Mısırlıların ordu içinde yükselmelerini engelleyen anlayışta bir kırılma yaşandıysa üst rütbeli bir subay olmak için elit kesime dâhil olmak gerekiyordu.<sup>375</sup> Osmanlı seçkini bir kadın ile evlenerek seçkinler arasına girmiş ve böylece ordu içinde yüksek mevkilere gelebilmek için önündeki temel

<sup>374</sup> Abu-Lughod, s. 334-5.

<sup>375</sup> Özkoç, s. 150, 151. (Örneğin İsmail Paşa döneminde sadece dört Mısırlı albaylık rütbesine yükselebilmışti. Bunlardan biri Urabî Paşa. Kendisi siyasete atılır atılmaz yöneten Osmanlı-Mısır eliti ve yönetilen Mısırlı ayrımını kırmaya çalışacaktı.)

engellerden biri olan Osmanlı-Türk seçkinlerinden olma geleneğini aşmış, ender yerli Mısırlılardan olan tam adıyla Albay Ahmed Urabi Paşa'nın ordu içinde başlayan ve günümüze kadar farklı tarih yazımlarda hareket ya da isyan olarak nitelendirilmiş olan ancak bir devrim niteliği taşıyan olayı damga vurdu.<sup>376</sup>

Hıdiv Tevfik Paşa'nın (1879-1892) harbiye nazırı Mısırlıların neferlikten subaylığa yükselmesini kısıtlamaya ve subayların tamamen askerî okullardan mezun Osmanlı-Türkler ile sınırlı kalmasını istiyordu. Mısırlı az sayıdaki albayın hoşnutsuzluğu, Ahmed Urabî isimli milliyetçi hareketin önemli bir subayının tutuklanmasıyla tırmandı. Tarihler 9 Eylül 1881'i gösterdiğinde Abdin Paşa Sarayı'nda askeri bir gösteri düzenlendi. Urâbî Paşa ve arkadaşları hem monarşinin ordu içinde yüksek kademelere yerlilerin gelememesine hem de son yıllardaki İngiliz ve Fransız bankalarına olan dış borcun göz ardı edilemeyecek boyutlara gelerek Mısır halkının üzerinde bir kambur oluşturmaya ve İngiliz ile Fransızların bunu iç işlerine karışmada aktif kullanmasına karşı milliyetçi bir devrim başlattılar.<sup>377</sup> Mısır tarihinde bir dönüm noktasını işaret eden devrimin lideri Urabî Paşa tutuklandı ancak kısa sürede serbest bırakıldı. Bu, hükümete karşı milliyetçi muhalif hareketin lideri olarak siyaset sahnesine çıkmasına da olanak sağladı.<sup>378</sup>

Urâbî Paşa devrimi, ordu ile sınırlı kalmamış, yaygın sivil bir katılımı toplumsal bir derinliğe sahip olmuştur. Bu noktada özellikle kent yaşamında loncaların rolü büyüktü. 1870'lerde loncalar vasıflı zanaatkarları, hizmet işçilerini ve demiryolu işçilerini örgütleyerek şehir yaşamını etkileme ve söz hakkına sahipti ve aynı zamanda milliyetçi politika ile de etkileşimde olmaları kentsel alanlarda kolektif eyleme yönelik

---

<sup>376</sup> Osmanlı Arşivleri Yıldız Esas Evrakı (Y.EE..) içerisinde Urabî Paşa Devrimi ile ilgili belgeler, Hıdiv ve İstanbul arasındaki telgrafnâmeler bulunmaktadır. Bu belgelerin yorumlanmasını içeren ve 'Arabi Paşa İsyanına (Osmanlı açısından isyan ya da kriz olarak nitelendirmek daha uygun.) Osmanlı'nın bakışını içeren makale için bkz: Selim Deringil, "The Ottoman Response to the Egyptian Crisis of 1881-82", **Middle Eastern Studies**, Cilt: 24, Sayı: 1, Ocak/1988, ss. 3-24; İsminin orijinali باشا عربي (Paşa'nın ismi ع harfi ile başladığı için transkripsiyonunda çeşitli kaynaklarda, *Urabi* daha yaygın kullanılmakla birlikte, şu şekillerde de karşımıza çıkmakta: *Orabi*, *Urabi*, *Arabi*, *'Urabi*, *'Arabi*). Donald Malcolm Reid, "The Urabi Revolution and the British Conquest, 1879-1882" **The Cambridge History of Egypt, Cilt: 2 Modern Egypt from 1517 to the End of The 20th Century**, ed. Martin W. Daly, Cambridge University Press, 1998.

<sup>377</sup> Steven A. Cook, **The Struggle for Egypt: From Nasser to Tahrir Square**, Oxford Academic Yayınları, Oxford, 2011, ss. 9-38.

<sup>378</sup> el-Sayyid Marsot, **Mısır Tarihi Arapların Fethinden Bugüne**, çev. Gül Çağalı Güven, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2007, s. 73.

önemli bir araçtı.<sup>379</sup> Loncalar, sonrasında Mısır'daki sendikalaşma faaliyetleri için de önemli bir alt yapı sunuyordu. İngiliz sömürgesi altında sözde bağımsızlık kazanan Mısır'ın siyasi hayatı büyük toprak sahipleri, İngiliz hükümeti, kral ve istikrarsız hükümetlerle geçse de asıl değişimin izlenebileceği kentsel gündelik yaşamda, özellikle işçiler arasında yasak olsa da örgütlenmeler başlamıştı. Marksist tarihçiler, yüzlerce sendikanın kurulmasıyla sınıf bilincinin hemen hemen her yerde ortaya çıktığını tespit ettiler ve ilk sendika, çok sayıda tarım ve kamu sendikasının kurulduğu, Ortadoğu içinde işçi ve emek tarihi çalışmalarında başı çeken Mısır'da örgütlendi ve ömrü her ne kadar çok uzun sürmese de geri kalan Arap dünyasına da buradan yayıldı.<sup>380</sup> Loncaların ve sendikaların etkisinin azalmasıyla bu boşluk Müslüman Kardeşlerin örgütlenme yöntemi ile doldurulacaktı. Milliyetçiliğin ve basın birbirini besleyerek ilerleyişi<sup>381</sup> ile birlikte Urâbî Paşa Devrimi sırasında yeni bir entelektüel ortam doğdu ve Arap basını kendisini ilk kez, her ne kadar ilk resmi gazete Kahire'de 1828 yılından beri yayımlanıyor olsa da, ulusal politikada önemli ve yön verici bir rolde buldu.<sup>382</sup> Hıdiv İsmail'in ve Mısır'ın İslami reformist ve modernleştiricilerinden Cemaleddin Afgani'nin de çabaları ve destekleriyle Arap milliyetçiliğinin doğduğu topraklar olan Suriye ve kısmen Lübnan'dan gelen Hristiyan Arapların, Kahire ve İskenderiye merkezli birçok özel gazetenin kurulmasında önemli rolleri vardır. En önemlileri Takla kardeşlerin 1876'da kurulan, politik hicve ve siyasi yazılara ağırlık veren uzun soluklu el-Ahram gazetesidir. Suriyeli Hristiyan Arap gazeteciler ya da yeni baskı teknolojilerini getiren öncülerin Mısır'daki modernleşme sürecinde belirgin katkıları vardır. (Edib Ishak ve Selim el-Nakkaş da bunlar arasında) Bunun dışında dönemin satirik karikatür yayınları oldukça geniş çaplı etkiler yaratıyordu. Bunlardan en bilinen ve Mısır toplumunda, yöneticilerinde etkisi olan Mısırlı-İtalyan bir Yahudi olan Yakup Sanu'nun ünlü Ebu naddara el-zaraka (1877) gazetesidir. 1 Ocak 1882'de The Times gazetesinin kapak sayfasında yayınlanacak "Misr lil Misriyyen" (tr. Mısır

<sup>379</sup> Juan R.I. Cole, **Colonialism and Revolution in the Middle East: Social and Cultural Origins of Egypt's Urabi Movement**, Princeton University Press, Princeton, 1993, s. 190.

<sup>380</sup> İlhan Pappé, **Modern Ortadoğu: Toplumsal ve Kültürel Bir Tarih**, çev. Gül Atmaca, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 153, 155.

<sup>381</sup> Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 2015'de dünyanın geri kalanı için de belirttiği gibi milliyetçilik, basın ve kapitalizm birlikte yol alır.

<sup>382</sup> Donald Malcolm Reid, "The Urabi Revolution and the British Conquest, 1879–1882", **The Cambridge History of Egypt, Modern Egypt, from 1517 to the End of the Twentieth Century**, s. 222.

Mısırlılarıdır!) sloganını Yakup Sanu, kendisi tarafından ilk kez Naddara’da geçtiğini bildirmiştir.<sup>383</sup> Bu slogan hem kendi döneminde hem de daha sonra Hür Subaylar Devrimi de dahil olmak üzere yakın Mısır tarihinde halk tarafından yoğun biçimde kabul edilmiş ve içselleştirilmiştir.

### 2.1.1. Ulusal İkonografinin Kaynağı Olarak Lisân ve İsyan

Arapçanın devletin resmi dili olması konusu ve bunu sağlayan süreci bilmek, dönemdeki siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerin bağlamını ve kökenini anlamak açısından önemli bir konudur. Milliyetçilik ve özellikle de Arap milliyetçiliği üzerine yapılan çok sayıdaki çalışma, dini, mezhepsel, kültürel ve tarihsel bağların kimini önceliklendirip kimini milliyetçilik dışında değerlendirse de tüm bu çalışmalar içinde ortak olan ve görüş ayrılığına mahal vermeyen görüş Arapçanın merkezi birleştirici güç olduğu yönündedir.<sup>384</sup> Dönemin ve özellikle yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki Arap milliyetçiliğinin entelektüel ve ideolojik öncülerinin<sup>385</sup> fikirleri ve yazıları göz önüne alındığında Müslüman ya da Hristiyan fark etmeksizin Arapça konuşan vatandaşların durumu üzerinde durdukları bilinmektedir.<sup>386</sup> Mısır’daki Türkleri ve Arapları birbirinden ayıran etnik ve dilsel farklılık, Müslüman Arapların İstanbul’a yönelik dinsel bir aidiyet duymaları sebebiyle Hristiyan Araplar arasında daha belirgindi. Her ne kadar Mısır, Arap coğrafyası içinde entelektüel ve kültürel merkezi konumunu hiç kaybetmeden hep koruduysa da, Arap milliyetçiliğinin ilk adımlarının Hristiyan Arapların daha yoğun olduğu Suriye ve Lübnan içerisinden çıkması ancak Mısır içerisinde serpilip gelişmesi ve yayılması şaşırtıcı değildir. Hobsbawm, ilk Arap milliyetçilerinin Mısır gibi görece süreklilik taşıyan ve kültürel anlamda Arap

<sup>383</sup> Alexander Schölch, **Egypt for the Egyptians! The Socio-political Crisis in Egypt, 1878-1882**, Middle East Center, Oxford, 1981, s. 334-335.

<sup>384</sup> Adid Davışa, **Arap Milliyetçiliği: Zaferden Umutsuzluğa**, çev. Lütfi Yalçın, 2. Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 14.

<sup>385</sup> Mısırlı olan Cemaleddin el-Afgani (1839-1897) ve onun öğrencisi Muhammed Abduh (1849-1905) bu fikir adamlarının başında gelmektedir. Arapların uyanışı olarak tercüme edebileceğimiz el-Nahda hareketinin de öncüleri ve ideologları olan bu iki modernleştirici entelektüelin sanat ile ilgili modern görüşlerine ilerleyen bölümlerde yer verilecektir.

<sup>386</sup> Davışa, s. 17.



dünyasının öncüsü olan Mısır'da değil de bir ülke olma özelliğinin en zayıf olduğu Osmanlı'nın Suriye topraklarından çıktığını belirtirken bu durumu belirtiyordu.<sup>387</sup>

Kahire merkezli siyasi ve düşünsel hareketler kendilerine İstanbul'u örnek alıyordu.<sup>388</sup> 1860'larda ve 1870'lerde Mısır'da İstanbul'daki gelişmelere paralel biçimde yeni ve büyüyen bir kültürel ortam, buna bağlı bir entelektüel kesim oluştu. Kahire'nin, Ortadoğu ve Kuzey Afrika içinde öncü bir gazetecilik ve basın yayın organları merkezi haline gelmesi ve bunu sürdürmesi de aynı yıllarda başladı. Kahire'nin politik hicvi merkeze alan, çoğunlukla Suriye ve Lübnan'dan gelen yerli Hristiyan ve Yahudi gençler ile Müslüman liberaller ve radikallerden oluşan yeni entelijansiya ile görsellerle desteklenmiş yazılı medyanın toplum üzerinde etkisi kayda değer biçimde arttı.<sup>389</sup> Arap milliyetçiliğinin ilk aktivistlerinden olan Suriyeli gazeteciler, Kahire'ye giderek gazetecilik faaliyetlerine başladıklarında yani kitle iletişim araçlarının Kahire merkezli olarak eşzamanlı büyümesi ve bu gazetelerde Arapçanın edebi söylem dili haline getirilmesi, hükümetin resmi gazetesi el-Vakai el-Misriyye'nin ilk olarak Türkçe olarak yayınlanmasına rağmen sonradan Arapça ve Türkçe; kısa bir süre sonra da Hıdiv İsmail'in zamanında sadece Arapça basılması hükümetin resmi organının giderek Araplaştırılması ile sonuçlandı. Ayrıca sadece resmi yayınlar değil, 1860'lar ve 1870'lerde Mısır'da çıkan gazete ve dergilerin de tamamı Arapça olarak yayımlandı. Arapça böylece fiilen ve resmen ortak dil oldu. Tüm bu basın yayın faaliyetlerinin Mısırlı kimliğini tanımlamada etkin bir rolü vardı. Genç Mısırlılardan oluşan bu çevre "Mısırlı"yı geniş anlamda tanımlıyordu. Buna göre ırk ve mezhep ayrımı yapılmaksızın Mısır'da doğmuş veya üç yıl ikamet etmiş olan Osmanlılar ile vatandaşlığa kabul edilen tüm yabancılar bu tanım içerisine dahil edilmişti.<sup>390</sup> Mikha'il Abd al-Sayyid'in el-Vatan'ı (1877) hem Müslüman Mısırlı hem de Kıpti Mısırlıların ortak bir gazetesiydi. Mısır'ın görsel sanatlar kültüründe önemli

<sup>387</sup> Eric J. Hobsbawm, **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik Program, Mit, Gerçeklik**, çev. Osman Akınhay, 6. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 175, 176.

<sup>388</sup> Mitchell, **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, s. 17. (Mitchell önemli bir noktaya işaret eder: Mısır'ın ulusalcı tarih yazımında da Avrupamerkezli/Oryantalist tarih yazımında da Kahire'nin Avrupa'dan çok İstanbul'u örnek aldığını ama bunun belirtilmediğini yazar.)

<sup>389</sup> Cole, s. 133, 136.

<sup>390</sup> Rauf Abbas Hamid, **Mısır Lilmisriyyin, Maiat `Am ala al-Thawrah al-`Urabiyyah** (Egypt for the Egyptians, Hundred Years of the Urabi Revolution), Politika ve Stratejik Çalışmalar Merkezi, Al-Ahram Organization, Kahire, 1981, s. 66'dan akt. Donald Malcolm Reid, "The Urabi Revolution and the British Conquest, 1879–1882," **The Cambridge History of Egypt, Modern Egypt, from 1517 to the End of the Twentieth Century**, s. 223.

bir yeri olan satirik karikatür geleneği ve karikatür ile ifade kültürünün artarak devam etmesi Arapçanın birleştirici gücü sayesinde Maşrik Hıristiyan Araplarının görece özgür Kahire ve İskenderiye'ye yaptığı beyin göçü ve bu geleneği şekillendiren milliyetçilik ile literatüre girmiştir. Kitle iletişim araçlarına ek olarak 1869'da Anayasa Meclisi görüşmelerin de Arapça olmasını kabul eden Hıdiv İsmail uzun süredir gecikmiş olan yasayı yürürlüğe koyarak Arapçayı ülkenin resmi dili haline getirdi.<sup>391</sup> Bu, il idaresindeki görevlilerin neredeyse tamamen Arapça konuşan halktan oluştuğunun göstergesiydi fakat Türkçenin özel olarak kullanıldığı tek alan yüksek askeri kademeler arasındaydı.<sup>392</sup>

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına yaklaşırken Mısır'daki etnik-dilsel devrimin etkisi öylesine kayda değerdi ki anayasal hareketin belirlenmesinden kamu politikalarının oluşturulmasına kadar yerli Mısırlı kimliğini ve hissiyatını benimsemiş kadroların binlerce yıldan sonra devlet içinde kendilerine yer bulabilmesine ve yönetime katılabilmesine kadar Mısır'ın modernleşme tarihinde ciddi bir kırılma sürecini temsil ediyordu. 1880'lere kadar yerli Mısırlılar devlet kademelerine zaten yerleşebiliyorken, Urâbî İsyanlarının Arapçanın ortak dil olarak kullanılmadığı tek alan olan ordu içinden çıkması, Mısır milliyetçiliğinin ve yerli Mısırlı kimliğinin sembolü olarak Arapçanın tam olarak sirayet edemediği tek yer olarak ordunun içinden Urâbî Paşa önderliğinde Eylül 1881'den başlayan İngiliz-Fransız mali ve siyasi üstünlüğüne, yüksek askeri mevkilerdeki Osmanlı-Türk tekeline ve Hıdiv Tevfik'in otoritesine yönelik bu hareket Eylül 1882'de İngiliz işgali ile sonlandı. 1805'ten 1881'e kadar valilik rejimini oluşturan elit tabaka ve bölgesel toprak sahiplerine işgalci güçler ve hepsinin ortaklaşa oluşturduğu kapitalist bir sınıf mevcuttu.<sup>393</sup> Kendi dönemi içerisindeki kısa vadeli tek sonuç sadece işgal değildi. Bu isyan ile Hıdiv'in otoritesi toparlanmamak üzere de sarsıldı.<sup>394</sup>

Urâbî Paşa Devrimi ile ortaya çıkan köklü ve büyük yankı bulan slogan “*Misr lil Misriyyen*”<sup>395</sup>, 1919 ve 1952 devrimlerinin de ruhunu oluşturdu. Ancak 1952'ye kadar Mısır'ın siyasi, toplumsal, ekonomik ve sanat hayatının merkezinde yer alacak,

<sup>391</sup> Abu-Lughod, s. 339.

<sup>392</sup> İstisna olarak Dış İşleri Bakanlığı ile Hıdiv arasındaki iletişim; ya da Dış İşleri Bakanlığı ile Maliye Bakanlığı arasındaki iletişimde Türkçe, Arapça ve Fransızca ile birlikte hala kullanılıyordu.

<sup>393</sup> Cole, **Cultural Origins of Egypt's Urabi Movement**, s. 4.

<sup>394</sup> Reid, “The Urabi Revolution and the British Conquest, 1879–1882,” s. 217.

<sup>395</sup> Türkçesi, “Mısır Mısırlılarındır!”

bir haysiyet meselesi olarak tanımlanacak esas mesele, 1882’de Urâbi Devrimi sonunda Mısır’ın İngilizlerce işgal edilmesi, 1898’e gelindiğinde de Yukarı Nil vadisini çoktan ele geçirmiş olmaları temel sorun olarak kalacaktı. Sonuç olarak 1882’de sonlanan Urabi Paşa Devrimi ve bu devrimin sonucu, Mısır’ın modern tarihinde bir dönüm noktasıydı. Devrim, idari açıdan hıdivin zayıflığını göstermişti; öte yandan da yerli Mısırlı geniş bir sosyo-ekonomik çevreden halk seçkinciliğin karşısında birlikte hareket edebilmişti. Hıdiv her ne kadar idari ve askerî açıdan güçsüz gibi görünse de Hıdiv İsmail dönemi ile birlikte 1860’lardan itibaren modernleşme hareketleri kentleşme pratikleri açısından verimli bir zaman dilimiydi. Yeni mahalleler, kamu binaları ve kamusal alanlar ile bayındırlaşan ve güzelleşen Kahire bir şehrin nasıl görünmesi gerektiği ve işleyişindeki düzen ile Mısır hükümeti adına Paris’teki evrensel sergiyi görmek üzere gönderilen Ali Mübarek’in Paris’in kentleşme modeli, sokakları, kent içindeki düzen ve disiplinine hayran kalmasıyla Kahire’yi modern bir şehir haline getirme çabalarının karşılığını almıştı.<sup>396</sup> Dünya ekonomisiyle daha derin entegrasyon aynı zamanda İskenderiye, Beyrut ve İzmir gibi ithalat-ihracat işlerinin merkezi haline gelen liman kentlerinin yükselişi anlamına da geliyordu ve yeni yerel seçkinler ve Avrupalı işadamları, ticarete kazanılan serveti, genellikle Avrupa sömürge tarzlarından esinlenerek yeni bölgelere aktardılar.<sup>397</sup>

1919 Devrimi milliyetçi bir devrimdi ancak on yıl öncesinde 1908’de Arap milliyetçiliği ne Arap bağımsızlığına yönelen bir hareketti ne de Türkleştirme siyasetlerine karşı bir tepki hareketiydi.<sup>398</sup> Mısır’daki milliyetçilik, kendi kaderinin aktörü olması gereken bir insan topluluğunun varlığına dair bir farkındalık, diğer yandan da bu topluluk için bir egemenlik ya da en azından bir özerklik ya da kültürel hakların tanınması şeklindeki hak iddiası olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanımda yer alan “farkındalık” kavramı, egemenliğe ya da özerkliğe erişemeyen; daha çok merkezi devletten yeni hak iddialarında bulunan bir grup milliyetçi girişimi olarak kalmıştır.<sup>399</sup> Bunların ideolojik tutumları, kültürel milliyetçiliğin laik söyleminden türetilmiş

---

<sup>396</sup> Mitchell, s. 95.

<sup>397</sup> Relli Shechter, Haim Yacobi. “Cities in the Middle East: Politics, Representation and History”, **Cities**, Cilt: 22, Sayı: 3, Haziran / 2005, s. 185.

<sup>398</sup> Cem Emrence, **Osmanlı Ortadoğu’sunu Yeniden Düşünmek**, çev. Gül Çağalı Güven, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 104.

<sup>399</sup> Anne-Laure Dupont, **Ortadoğu Tarihi-19. Yüzyıldan Günümüze**, çev. Ayşe Meral, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2022, s. 194.

olmakla birlikte, Mısır'da Muhammed Abduh ve Reşid Rıza'nın İslami modernizm tezinden unsurları da yoğun biçimde barındırmaktaydı.<sup>400</sup> Ek olarak Mısır milliyetçiliğinde, Mısır'ın Osmanlı ve İslâm kimliğine vurgu yapan Mustafa Kâmil'den, devlet ve ulus arasındaki denkliği dile getiren Ahmed Lütfi el-Seyyid'e doğru fikri bir değişim süreç içerisinde yaşanmıştır.

Mısır, resmî olarak hala Osmanlı İmparatorluğu'nun bir vilayeti idi, Osmanlı-Türk hanedanlığı tahtta kalmaya devam ediyordu ancak ülke tarihinde Britanya'nın Mısır'ı kısa sürede tahliye etme sözünün yerine gelmeyeceği yeni ve uzun bir sayfa açılmıştı. Başta seçkinlere yönelik başlayan hareket, İngiliz işgali ile sonuçlanınca Mısır milliyetçiliği davasına ve hareketine önemli ve yeni bir güzergâh daha eklenmişti.<sup>401</sup> Özellikle 1907 Danşüvay Olayları<sup>402</sup> sonrasında siyasi partiler kısa sürede oluşmaya başladı. İlk olarak 1907'de sömürge karşıtı bir aktivist Lütfi el Seyyid tarafından laik bir liberal parti olan el Ümmet ve aynı yıl Mustafa Kâmil tarafından milliyetçi el-Hizb el-Vatani kuruldu. Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hizbü'l-Vefd onu takip etmiş ve Mısır tarihindeki önemli milliyetçi liderlerden Saad Zağlul, daha yaygın kullanılan ismi ile Vefd Partisini kurarak tarih sahnesine çıkmıştır. Uzun yıllar modern Mısır'ın siyasi, toplumsal ve kültürel hayatına damga vuracak olan Zağlul, yirminci yüzyıl boyunca Mısır siyasi yaşamında hâkim olacak güçlü bireysel otorite<sup>403</sup> olgusunun da doğmasına ve karizmatik liderlik ile birleşerek, Nâsır döneminde bu kavramın Mısır siyasi tarihine yerleşmesine yol açacaktı.

Birinci Dünya Savaşı yılları fellahlar için Cromer'in yok etmekle övündüğü *üç C*<sup>404</sup> günlerinin geri geliyordu.<sup>405</sup> Fellahların hayatlarını idame ettirmek için ihtiyaç duydukları araç ve gereçlerine, yük hayvanlarına el konulmuş; günlük rutinde yapmaları gereken tarla sürmek, değirmen döndürmek gibi uğraşlar dışında her şeyi

---

<sup>400</sup> Emrence, s. 104.

<sup>401</sup> Özkoç, s. 28.

<sup>402</sup> Danşüvây Köyünde güvercin yetiştiriciliği ile hayatını kazanan fellahların arazilerinde, bir grup İngiliz subayın iki yıl üst üste güvercin avcılığı etkinliği düzenlemesiyle fellahlar subaylara karşılık verdiler ve çıkan kargaşada tek bir subay karargâha giden yolda beyin kanaması geçirip ölünce fellahlar tutuklanarak “işgal ordusunun subayları ve erlerine karşı şiddet kullanımı” suçundan yargılandı. Otuz iki dakikada elli iki zanlının yargılanıp idam, müebbet hapis ve kırbaç gibi çeşitli cezalara çarptırılması ve köyün geri kalanının da infazları izlemek için zorlanması Mısırlı milliyetçilerin ve bağımsızlık yanlılarının davalarına olan bağlılığını ciddi biçimde aktive etti. el-Seyyid Marsot, s. 79.

<sup>403</sup> Selma Botman, **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, Syracuse UYniversity Press, New York, 1991, (**Independence to Revolution**), s. 20.

<sup>404</sup> 3C adlandırması şunları içermektedir: Curbaj (kırbaç), Corvée (angarya), Corruption (yolsuzluk)

<sup>405</sup> Mitchell, s. 33.

yapar olmuşlardı. Çoğu İngiliz ordusu için hendekler kazmak amacıyla çeşitli uzak cephelere gönderiliyordu. Onun dışında üretimlerinin de İngiliz ordusuna gitmesi, ağır borçlar, kıtlık sebebiyle büyük bir buhran içindeydiler.<sup>406</sup>

Savaş sonrası, Wilson ilkelerinden biri olan her milletin kendi kaderini tayin hakkı, Mısır'da milliyetçi siyasetçilerden ve ileri gelenlerden oluşan Vefd Heyetine (sonradan Vefd Partisi olacak) ilham oldu ve milli meclisin seçilmiş başkan yardımcısı Saad Zağlul<sup>407</sup> liderliğinde 1918 Kasım'ında Paris Barış Konferansına katılıp, Mısır haklarını savunmalarına izin vermelerini rica etmek için Sir Wingate ile görüşüldü ancak talepleri reddedildi. Bu, Mısırlı tarihçi Abdürrahman Rafi'i'nin *“sonraki bütün gelişmelerin de kökeni olmuştur”* dediği, Mısır milliyetçiliğinde bir dönüm noktasını teşkil eden 1919 Devrimine giden yolu açtı.<sup>408</sup> Bir diğer Mısırlı tarihçi Abdülazim Ramazan ise 1919 Devrimi hakkında, *“Mısır'ı Osmanlı Devleti'nin bir parçası yapan İslam ümmeti fikrinin yerini alan yeni bir çağın, Mısır milliyetçiliği çağının, alameti”* olduğunu yazıyordu.<sup>409</sup>

İslami reformistler ve öncü modernleştiricilerden olan Cemaleddin el-Afgani ve Muhammed Abduh'dan fikirlerinden ve duruşlarından etkilenen Saad Zağlul'un Mısır'ın bağımsız olacağına inancı, tutkulu ve militan savunması, kalabalıklara siyasi kültüre katılma, milliyetçi kampanyayı destekleme ve İngiliz işgaline karşı militan faaliyetlere katılma konusunda ilham verdi.<sup>410</sup> Zağlul'un, ılımlı görüşlerin milliyetçileri zafere götürmeyeceğini ifade etmesi ve tavizsiz tutumun ancak ve ancak İngilizlerin, Mısır'ı kendi imparatorluklarına katmaktan ve kazanılan diplomatik ve stratejik avantajlardan yararlanmaktan alıkoyabileceğine dair söylemleri ülkede aktivizmi teşvik etti. 1919'da halihazırda yaygın olan İngiliz karşıtlığı ile birleşince, Britanya'nın Nil Vadisi'nden çekilmesini talep eden önemli bir milliyetçi hareket 1919

---

<sup>406</sup> el-Seyyid Marsot, s. 80.

<sup>407</sup> Saad Zağlul'un milliyetçi görüşleri, 'Arabi Paşa Devrimine yani 1880'lerin ilk yıllarına dayanır. İngilizlerin Mısır'ı işgal etmesinden kısa bir süre sonra Zağlul okumak için Fransa'ya gitti. Mısır'a döndüğünde önce avukatlık, ardından ulusal mahkeme sisteminde yargıç, daha sonra eğitim bakanı (1906) ve adalet bakanı (1910) oldu. Ocak 1914'te Zağlul, kısa ömürlü Yasama Meclisi'ne seçildi ve burada işgalin önde gelen muhaliflerinden biri haline geldi. Botman, **Independence to Revolution**, s. 27.

<sup>408</sup> Abdürrahman Rafi'i, **Thavrat Sanat 1919**, s. 5'ten aktaran Erez Manela, **Kendi Kaderini Tayin Hakkı ve Sömürge Karşıtı Milliyetçiliğin Kökenleri: Wilsoncu Moment**, çev. Ergin Özler, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s. 251.

<sup>409</sup> Abdülazim Ramazan, **Thavrat 1919 fi Dav Mudhakkirat Sa'd Zağlul** (Saad Zağlul'un Anıları Işığında 1919 Devrimi), Kahire, 2002, s. 5'ten aktaran Manela, **Wilsoncu Moment**, s. 251.

<sup>410</sup> Botman, **Independence to Revolution**, s. 27.

yılında toplu gösterilerle İskenderiye ve Kahire’de başladı. Böylece Mısır modernleşmesini şekillendiren bir diğer önemli olay, 1919 Devrimi gerçekleşti. Ancak bu toplu gösterilerin başlaması için tıpkı Urâbî Paşa’nın tutuklanmasının itici güç oluşturması gibi, öncelikle Saad Zağlul’un da tutuklanıp sürgün edilmesi olayı yaşandı. Milli bir lider olarak halk tarafından benimsenen Zağlul’u desteklemek için kendisi ülkeye geri dönünceye ve mahkûmlar serbest bırakılincaya kadar yaşanan gösteriler ülkeye hızla yayıldı. Zağlul’un Mısır’dan sınır dışı edilmesine yanıt olarak öğrenciler Kahire’de dilekçeler topladılar ve işçiler, avukatlar ve diğer şehirli halk protestolar düzenlediler. Bu hareket, tüm sosyal gruplardan Mısır halkının İngiliz hâkimiyetine karşı duyduğu şikâyetlerden beslenerek büyüdü. Çatışmalar genişledikçe köylüler İngiliz yönetimiyle ilişkilendirdikleri demiryolu sistemine saldırmaya başladı.<sup>411</sup> Bu şekilde, 1919 Devrimi hem kırsalda hem de kentsel Mısır toplumunda benzeri görülmemiş bir birliğin yaşandığı eşsiz bir dönemi işaret ediyordu.<sup>412</sup>

Devrimin kentsel ayağı öğrenciler ve sendikalar aracılığı ile genişledi. Küçük tesislerdeki ve kamu hizmetindeki işçiler, Birinci Dünya Savaşı’ndan bir yıl önce, komünist ideolojinin etkisiyle sendikaların çatısı altında yavaş yavaş örgütlenmeye başladılar.<sup>413</sup> Altyapısı loncalarla iyi kurulmuş olan bu sendikalar altı yıl sonra 1918 yılında Mısır’da devrim arifesinde kendilerini etkin biçimde gösterdiler. Kahire demiryolu işçileri, nüfusun tamamının devrimin önemli bir parçası olarak algılanmasını sağlayan bir grevi başlatmayı başardılar. Ulusal demiryolu şirketi ya da tramvay ağlarına yabancı yatırımcılar da dâhil olmuşlardı ve dolayısıyla tam bir grev ya da yerli halkın hizmetleri boykot etmesi, imtiyaz sahibi Avrupalı işletmecilerin büyük kayıplar vermesine neden oluyordu. İşçiler Mısır tarihinde ilk kez Britanyalı yetkililerle, Mısır hükûmetiyle ve yabancı şirketlerle görüşme masasına oturdular ve birçok çarpıcı başarı kazandılar.<sup>414</sup> Sendika tarihçileri, 1919 grevlerinin başarısını olağanüstü olarak diye tanımlıyor ve bu başarıyı grevcilerin dayanışması ve kararlılığına bağlıyordu.<sup>415</sup> Böyle bir başarıyla, grevler kısa süre içinde Kahire’den

---

<sup>411</sup> Ellis Goldberg, “Peasants in Revolt-Egypt 1919”, *International Journal of Middle East Studies*, Cilt: 24, Sayı: 2, Mayıs, 1992, s. 271.

<sup>412</sup> Magda Baraka, *The Egyptian Upper Class Between Revolutions, 1919 - 1952*, St. Antony’s College Middle East Center, Oxford, 1998, s. 10.

<sup>413</sup> Goldberg, s. 273.

<sup>414</sup> Pappé, *Modern Ortadoğu*, s. 155, 156.

<sup>415</sup> Pappé, *Modern Ortadoğu*, s. 156.

Süveyş Kanalı'na yayıldı ve yabancıların sahip olduğu diğer büyük işleri sekteye uğratmaya başladı. Kentteki orta sınıfın, öğrencilerin ve sendika işçilerinin bu devrime katılımı ideolojik olsa da köylülerinki daha pratik sebeplere dayanıyordu. 1913'ten 1917'ye kadar açlık çeken hastaların sayısında yedi kat, tifüs hastalarında ise on sekiz kat artış olması, enflasyon ve yiyecek kıtlığı en çok kırsal kesimdeki yoksul Mısırlıları etkilemişti.<sup>416</sup> Fakat köylülerim içinde bulunduğu bu zor şartlar da tek başına milliyetçi devrime yoğun katılımlarını açıklamamaktadır. Danşüvay Olayları ile tırmanan, yiyecek kıtlığı ve Britanya ordusuna zorunlu askerlik sorunlarının kırsal kesimdeki yoksulları orantısız bir şekilde etkilemesi nedeniyle son hadde ulaşan rahatsızlık için *“tarımsal şikâyetler hızla sınıf şikâyetleri niteliğine bürünmüş ve savaşın ateşlediği gerilimler sınıf gerilimleri olarak ortaya çıkmıştır.”*<sup>417</sup>

Saad Zağlul'un tutuklanmasından önce çok kısa bir süre önce ise Britanya'nın Mısır'ın savaş sonrası statüsünü belirlemeye yönelik müzakerelerde Mısırlı milliyetçilerin ülkelerini temsil etmesine izin vermemesini protesto ederek isyan patlak verdi. Bu süreçte tavizsiz olmak önemli bir duruştu. Böylece işgalciler tarafından sunulan asgari düzeydeki imtiyazları kabul etmeyeceklerini bildiren milliyetçilerin eylemleri, işgalci İngiliz hükümetinin yeni imtiyazlara ikna edilmesine kadar yani 1922 yılına kadar sürdü.<sup>418</sup> Sonuç olarak Mısır üzerindeki himaye yönetimi feshedildi, sıkıyönetim kaldırıldı ve bağımsızlık ilan edildi. Daha doğru bir ifadeyle bağımsızlığın barındırdığı tüm anlamlardan yoksun<sup>419</sup>, İngiliz hükümetince izin verilen ölçüde sözde bir bağımsızlığın Mısır'da ilân edilmesine tüm bu milliyetçi hareketleri durdurmak adına izin verildi. Bu milliyetçi hareketler, Mısır'ın tüm dini mezheplerinden ve sosyal gruplarından Mısırlıları içeren tek ve benzersiz bir Mısırlı kimliği düşüncesine dayanmaktaydı. Mısır milliyetçiliğini şekillendiren bu benzersizlik kavramında dil, tarih ve coğrafyanın etkisi belirgindir. Şöyle ki, Mısırlıların konuşup yazdığı Arapça, Mısır'ın tarihsel ve kültürel geçmişinde iz bırakan Kıptî dilinden miras aldığı kelimelerle Körfez, Mağrip ve Maşrik Arapçasından çok daha farklı bir lisandı. Ek olarak Mısır halkının yerleştiği

<sup>416</sup> Goldberg, "Peasants in Revolt - Egypt 1919", s. 271.

<sup>417</sup> Goldberg, "Peasants in Revolt - Egypt 1919" , s. 271.

<sup>418</sup> el-Sayyid Marsot, s. 81, 82.

<sup>419</sup> Anayasal hükümet, temsili demokrasi, ifade özgürlüğü, muhalefet hakkı, çoğunluğun adına işleyen modern, demokratik hükümet gibi, doğal olarak kavramın içinde barındırdığı anlamları, neredeyse sıfıra indiren bir dizi kısıtlama mevcuttu.

coğrafyada, Nil Nehrinin belirleyici olduğu yerleşim planı, Antik dönemden beri çok az değişmişti. Bundan dolayı Mısırlıların antik döneme ait göz alıcı kalıntıları ile iç içe bir yaşam sürmeleri kendilerinin bölgesel bir kimlik duygusu geliştirmelerini diğer Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerine kıyasla sağlamaktaydı. Ancak devrimin arkasındaki aydınlar ne Mısır hükümetinin nasıl yönetilmesi gerektiği, ne de daha temel ideolojik düzeyde Mısır'ın ulusal kimliğinin tam olarak ne olması gerektiği konusunda birlik içindeydiler.<sup>420</sup> Vefd'in "haç ve hilalin birliği"<sup>421</sup> ile yola çıktıkları misyonları, Mısır'daki milliyetçi hareketin nüvesini oluşturan, Mısırlıların "tek ve eşsiz bir ırk" olduğu fikrini somut biçimde tüm yerli Mısırlıları, Müslüman çoğunluğu ve Kıpti Hristiyan azınlığı açıkça bir Mısır milliyetçi hareketinde başarılı biçimde birleştirdi.<sup>422</sup> 1918-19 kışında örgütlü bir yapı olarak kurulduğu günden itibaren Vefd, liderliğine hem Müslüman hem de Kıpti ileri gelenleri ve Yahudi liderleri de dahil etti.<sup>423</sup> Yerli Mısırlılar arasında etnisiteye dayalı bir ayrışım ya da gerginliğin önü Mısır'a özgü milliyetçilik ile böylece alınmış oldu. Elbette gayrimüslimlere, Kıptilere yönelik münferit örnekler ve olaylar vardı ancak ideolojik olarak belirli bir dış düşmana karşı topyekûn Mısırlılar olarak ulusal bir mücadele içinde olmak uygulamada görünür bir durumdu.<sup>424</sup> Ek olarak, devrimin başarısı Nâsır döneminde açıkça görülecek bir konuya, Mısır'ı bölgesel milliyetçi yönelim için bir merkez haline getirdi.<sup>425</sup> Sonuç olarak 1919 Devrimi'nin sonuçları, Mısır'ı ve Nil Vadisi'ni ayrı bir ulusal varlık, Mısır merkezli bölgesel milliyetçi bir oluşum olarak gören bir anlayış ortaya çıkardı. Bu anlayışta diğer Araplar yoktu.<sup>426</sup>

19 Nisan 1923'te yayımlanan, sadece tek bir maddesinde İslam ve Araplardan bahseden Mısır odaklı Anayasa'nın ilk maddesi de şöyleydi: "*Mısır egemen, özgür ve bağımsız bir devlettir*".<sup>427</sup> Buna göre Arap milliyetçiliğinin birleştirici başat özelliği

<sup>420</sup> James Whidden, "The Generation of 1919", **Re-Envisioning Egypt 1919-1952** ed. Arthur Goldschmidt, Amy J. Johnson, Barak A. Salmoni), American University of Cairo, Kahire-New York, 2005, ss. 19-42.

<sup>421</sup> Saad Zağlul, **Mecmuat Kutub ve Hadid**, Kahire, s. 69'dan akt. Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 43

<sup>422</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 43.

<sup>423</sup> Leland Bowie, "The Copts, the Wafd, and Religious Issues in Egyptian Politics," **Muslim World**, Sayı: 67, 1997, s. 107-108.

<sup>424</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 43.; Bowie, "The Copts, the Wafd, and Religious Issues in Egyptian Politics," **Muslim World**, s. 108.

<sup>425</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 41, 54.

<sup>426</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 54.

<sup>427</sup> Marcel Colombo, **L'evolution de l'Egypte**, Paris, 1951, ss. 281-304.'den akt. Gershoni ve Jankowski, **Egypt, Islam, and the Arabs**, s. 54.



olan lisan birliği ve ondan çok sonra gelen din kardeşliği hususu bildirideki ve anayasadaki söylemlerle etkisiz bırakılmaya çalışıldı.

Mısır'ın İngilizler tarafından hem mali hem de stratejik nedenlerle işğali Mısırlıların tarım, ticaret, eğitim, sağlık, refah, ordu ve ekonomi gibi her alanında belirleyici bir söz sahipliği sunuyordu. Çeşitli şekillerde 1956'ya kadar süren işgal boyunca teknolojik, tarımsal ve endüstriyel büyüme yavaştı ve nüfus artışına asla ayak uyduramadı. Ülkede yaşayan Avrupalıların ayrıcalıklarının ve üstün maddi koşullarının bilincinde olan Mısırlılar, İngiliz otoritesine karşı gösterilerde ve protestolarda neredeyse tüm halkın desteğini toplayan canlı bir milliyetçi hareket ortaya çıktı. Ulusal kendi kaderini tayin etme mücadelesi, devrimci soldan İslami sağdakilere kadar siyasi yelpazenin her yerinden insanlar tarafından benimsendi; aralarında pek çok ılımlı da vardı. Mısırlılar, bir ulus olarak var olmanın tartışılmaz bir hakkına sahip olduklarına inanıyorlardı.<sup>428</sup> Devrime giden yol, barışçıl bir siyasi öneri olarak ortaya çıkmış ancak halk kitleleri tarafından gerçekleştirilen devrimci bir faaliyete dönüşmüştü. Savaş sonrası dönemde dünyadaki diğer sömürgeleştirilmiş ya da emperyalizmin tehlikesi altındaki ülkeler gibi Mısırlılar da ulusal kendi kaderlerini tayin etme arzusunun yoğunlaştığını ve protestonun temelini oluşturduğunu fark etmişti; ama devrim İngilizleri Nil Vadisi'nden çıkaramasa da, ulusal gururu yeniden keşfeden ve milliyetçi siyasette bir ölçüde güç kazanan bir nüfusu siyasallaştırdı.<sup>429</sup> Tüm bu devrimler, isyanlar ve manda rejimi altında Mısırlıların toplumsal hafızasının özlem duyduğu iki duygu milliyetçi siyasetin söylemi olmaktaydı. Bunlar edebiyatta ve sanatta da sıklıkla karşımıza çıkan *gurur* ve *haysiyet* konusuydu. Danşüvay olaylarından başlamak suretiyle, modernleşen ve mandater sistemden kurtulmaya çalışan Mısırlıların beklentileri, haysiyeti geri kazanacak ve Antik dönemin gururlu Mısırlı imajını yeniden sağlayacak, halkın çocuğu olan gerçek bir Mısırlının geleceği yönündeydi. Bu, Nâsır Hür Subaylar Devrimini yaptıktan ve bağımsızlık ile millileştirmeyi sağladıktan sonra sona erdi.

---

<sup>428</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, s. 18.

<sup>429</sup> Botman, , **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, s. 28.

### 2.1.2. Kültürel Gelenekle Bağ Kurmak ve Yeni-Firavunculuk

Mısır 1923'te ilk liberal anayasasına kavuşunca, Mısır nüfusu zaten uluslararası bir çatışmaya (Birinci Dünya Savaşı) ve ulusal bir ayaklanmaya (1919 Mısır devrimi) katlanmıştı. Üstelik liberalizm çağı başlarken Mısırlılar giderek artan bir şekilde siyasi faaliyetlere dâhil olmaya başlıyorlardı. Mısırlı kitlelerin sürekli olarak siyasi süreçte karşı kayıtsız bir duruş benimsedikleri şeklindeki geleneksel görüşün aksine ulusal kriz anlarında sürekli olarak seslerini yükselttiler ve değişim çağrısında bulundular; gözdağı ve olası baskılara rağmen periyodik olarak sokaklarda gösteriler ve protestolar düzenlediler.

Kültürel tarih ve sanat tarihi dönemlendirmeleri, önemli siyasi tarihler ile nadiren bire bir eşleşir ve kültür politikası ile üretimi böyle katı ayrımlara ve indirgemeci kurallara nadiren bağlı kalır. Ancak Mısır'ın modernleşme dönemi ve sanatı bağlamında tam aksi söz konusudur. Oldukça politize olmuş Mısır toplumunda bu dönem sanatçıları, çeşitli gruplar ve etnik kökenler arasında bölünmek yerine, Mısırlı kimliğini, tarihsel bağlarını özellikle vurgulayarak yeni bir kültürel ve ulusal kimlik yaratma sürecinde belirleyici oldular.<sup>430</sup> Bunda kanaat önderi olabilen, eğitilmiş, milliyetçi ve modernleşmeci dini liderlerin varlığı çok etkili oldu. Örneğin 1913 yılına ait Şeyh Muhammed Süleyman'ın şu satırları buna örnektir.

*"Ruhu büyüleyen ve ilham veren tüm güzellikleri kucaklayın ve bunların bir milletin gelişmişlik düzeyinin göstergesi olduğunu bilin."*<sup>431</sup>

1920'lerin Mısır'ında yeni bir kimlik inşası iki kavramsal güzergâh üzerinden ilerliyordu: Birincisi kökleri kadim ve gösterişli antik Mısır uygarlığına bağlayarak, Mısırlı olmanın gururlu ve haysiyetli dönemlerini yeniden hatırlatmak; bununla bağlantılı olarak da Mısırlı kimliğinde eksik kaldığı düşünülen Antik Mısır öğeleriyle inşa edilmiş bir görsel dil oluşturmaktı. Bu birinci kavramsal güzergâhın da kendi içinde dikkate değer bir boyutu vardır. Mısır milliyetçiliğinin İslâm ile ilgili başat sorunlar yoktu. Öyle ki daha önceki bölümlerde de geçtiği gibi Mısır'daki ilk modernleştiriciler içinde Rifaa el-Tahtavi, Cemaleddin Afgani, Muhammed Abduh

<sup>430</sup> Correa-Calleja, "The Feminine Nude as an Expression of Modernity in the Work of Mahmud Mukhtar", **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, s. 129.

<sup>431</sup> Şeyh Muhammed Suleyman, "al-Funun al-Jamila" (tr. Güzel Sanatlar), Majallat al-Funun al-Jamila wa al-Taswir al-Shamsi 2 Haziran 1913, s. 55 aktaran Kanafani, **Modern Art**, s. 54.

gibi öncü, İslami reformistler yer alıyordu. Bu isimler milliyetçilik ve modernleşme kavramlarının entelijansiya içerisinde yayılıp benimsenmesinde önemli katkılar sunmuştu. Yeni Mısırlı kimliği inşasında kökleri Antik Mısır uygarlığına bağlamak, modernleşmenin dinden soyutlanmış seküler paradigmasına işaret etmekten farklı bir anlam taşıyordu. Yerli Mısırlıların kendilerini bağımsız biçimde yönettikleri son dönem Firavun dönemi, bu döneme ait kültür Batı tarafından hayranlıkla çalışılıyordu, hatta Avrupa’da Antik Mısır etkilerinin hissedildiği, mimariden resme, grafikten gündelik eşya tasarımına ve moda kadar hâkim olan Art d’Eco bir sanat üslubu sınırlarını genişletmişti. Firavun dönemi sembolizminin Mısırlı kimliği inşasında belirleyici olmasının altında yatan sebep, Avrupa kültürünün Antik Mısır’a duyduğu merak ve hayranlıktır. Bir işçinin sendika yayın organında yazdıkları Antik Mısır medeniyetinin modernleşme dönemi Mısır’ındaki etkisini gösterir; çünkü kökleri buraya bağlamak değerli ve gurur vericidir: “Bizler Firavun’un donanmasını yapan kişileriz. Ve bu dünyada güzel olan bu.”<sup>432</sup>

Firavun, Tanrı’nın egemenliğini reddetme küstahlığının tarihseli benzersiz ikonik örneğidir.<sup>433</sup> Öncelikle Firavun imajının İslâm’daki olumsuzluğu düşünüldüğünde,<sup>434</sup> İslami referanslarla sorunu olmayan bir Mısırlı kimlik inşasında kullanılıyor olması ironik gelse de buradaki meselenin, her ne kadar dönemin sanatına Yeni-Firavunculuk olarak ismini de verse, Firavunculuktan öte, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında başlayan ve uzun bir süre Batı dünyasına hâkim olan *Egyptomania* fenomeninin diğer bir deyişle Antik Mısır kültürüne, sanatına ve arkeolojisine olan takıntı derecesindeki bir merakın ve hayranlığın sonucunda gerçekleşmiştir. Modern Mısır sanatında tüm bu bahsedilen Firavuncu Canlandırma, kültürel milliyetçilik ve *Egyptomania* fenomenini anıtsallaştıran sanatçılar içinde heykeltraş Mahmud

---

<sup>432</sup> Sendika işçilerinin yayın organlarında yazan, değirmencilik ve dokumacılık yapan işçi, şair Fethi el-Mağribi’ye ait dize aktaran Dika-Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 182.

<sup>433</sup> Elliott Colla, **Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity**, Duke Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 77.

<sup>434</sup> **Kur’an, Kâmer Sûresi**, 41. ve 42. Ayetler: “Şüphesiz Firavun’un halkına da uyarılar gelmişti. Ama onlar bütün delillerimizi yalan saydılar, biz de onları üstün ve güçlü olana yaraşır biçimde kısıvrak yakaladık.” **Kur’an, Enfal Sûresi**, 54. Ayet: “Firavun ailesinin ve onlardan öncekilerin gidiş tarzı gibi. Onlar Rablerinin ayetlerini yalanladılar. Biz de günahları dolayısıyla onları helâk ettik. Firavun ordusunu suda boğduk. Onların tümü zulmeden kimselerdi.” **Kur’an Hûd Sûresi**, 97. ve 98. Ayetler: “Firavun’a ve onun önde gelen çevresine. Onlar Firavun’un emrine uymuşlardı. Oysa Firavun’un emri doğruya-götürücü (irşad edici) değildi. O, kıyamet günü kavminin önderliğine geçer, böylece onları ateşe götürmüş olur. Sonunda vardıkları yer, ne kötü bir yerdir.”

Muhtar<sup>435</sup> ikonik bir örnektir. Mahmud Muhtar'ın sanat anlayışı Mısır milliyetçisi Vefd ideolojisi ve Firavuncu yeniden canlandırma sembolizmi etrafında şekillenmiştir. Yirminci yüzyılın başlarındaki Mısır'ın toplumsal, kültürel ve siyasi ortamını karakterize eden milliyetçi ideolojilerin yükselişi ve bununla bağlantılı olarak Antik Mısır'ın görkemli dönemlerinin yeniden yorumlanarak bir kültürel kimlik inşa etme politikaları Muhtar'ın eserlerinde doğrudan izlenir. Böylece kendisi yirminci yüzyılın erken dönemlerindeki Mısır tarihinin görsel bir tanığı, belirleyicisi ve taşıyıcısı olur. 1908 yılında açılan Mısır Güzel Sanatlar Okulu'nun ilk öğrencilerinden olan Muhtar, 1911-12'de Paris'e öğrenim amaçlı devlet bursu ile gönderildikten sonra eğitimine orada devam etmiştir.<sup>436</sup> Kahire'deki yıllarında eserleri ulusal kahramanların büstleri, İslam tarihinden kahramanların heykelleri ve Mısır kırsalına ait etnik temalar üzerine yoğunlaşmışken, Paris yıllarında Antik Mısır temalarına yönelmiştir. Bu oldukça kayda değer bir dönüşümdür; çünkü değişen bu temalar, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde genel olarak tüm batı-dışı modernliklerde görülen, ancak bu bölümde Mısır özelinde izleyeceğimiz ulusal ve uluslararası kimlik tanımlama söylemlerini yansıtır.

Muhtar Paris yıllarında, çok çeşitli olan heykel tarzları, sanatsal ifade biçimleri içinden bazıları ile daha ilgilenmekteydi. Anıtsal ve kahramanca yorumlar, gerçekçilik, klasik etkiler barındıran pastoral bir modernizm, anatomi üzerine yoğunlaşan heykeller ve dönemin saat anlayışına damga vurmuş olan zanaatkârlığa, zaman zaman eklektizme vurgu yapan Art deco bunlar içinde sayılabilir. Ancak tüm bunların ötesinde, Muhtar'ın Paris yıllarındaki eserlerinde belirgin biçimde öne çıkan, Mısır'ın ulusal mirası olarak sık sık belirtilen Antik Mısır tarihine ilgi duymaya başlamasıdır. Muhtar'ın ilgisi, Paris'te başlıca iki sebepten dolayı Firavun dönemi sanatına çekilirken; aynı yıllarda Kahire merkez olmak üzere yerli bir Mısır milliyetçiliği ruhu ile İngiliz işgalinden kurtulma çabaları yaşanmaktaydı.

Muhtar'ın sanatı üzerine yazılan metinlerde, kendisinin Paris yıllarında, ulusal kimlik inşası döneminde Mısır'ın ulusal mirasına sahip çıkarak, seküler bir bakıştan İslâm öncesi görkemli Mısır uygarlığının sembolizmini yeniden yorumladığı ve ulus kimlik inşasına katkı sunduğu belirtilir. Ancak Paris'e güzel sanatlar eğitimi almaya gitmeden önce de Kahire'de dört yıldır güzel sanatlar eğitimi almış olan ve Paris'e

---

<sup>435</sup> Mahmud Muhtar (1891-1934 Kahire)

<sup>436</sup> Arthur Goldschmidt, "Mukhtar, Mahmud", **Biographical Dictionary of Modern Egypt**, Lynne Rienner Yayınları, Boulder, 2000, s. 138.

gitmeden önce de Mısır'ın ulusal kahramanları (sadece Antik dönem ile kısıtlı değil) ile ilgili eserler üreten Muhtar'ın, İslami referanslarla sorunu olmayan bir Mısır milliyetçiliğindeki ulusal kimlik inşası için İslami dönem dışındaki bir sembolizmi kullanarak kimlik inşasına katılımı bir noktada içten değil dıştan bir bakış olarak okunabilir. Bu dıştan bakışın iki yönü vardır: Birincisi Mısır modernleşmesini iki seneden fazla sürmemiş bir Fransız işgaliyle başlatan Avrupa-merkezci tarih yazımı, ikincisi ise yirminci yüzyılın bu erken dönemlerindeki ulusal kimlik inşalarında sekülerizm ile birlikte ilerleyen ulusalcılıktır. Oysa Mısır milliyetçiliğinde din ve dini referanslar, Orta çağ Avrupası'na benzer şekilde karanlıkla ilişkilendirilen bir dönemin özelliklerinden değildir. O halde *Neo-Pharaonism* olarak geçen, Türkçeye Yeni-Firavunculuk olarak çevrilebilecek sanat dönemi hangi noktalarda Mısır'ın ulusal kimlik inşasında yorumlanmaya başlanmıştı? Muhtar'ın Paris yıllarına, hatta École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ın gününe dönersek, yaklaşık bir yüzyıldır Avrupa'ya hâkim olan *Egyptomania* fenomeninin ve arkeolojik önemli buluntularla değişen Mısırlı arketipinin Muhtar'ı nasıl şekillendirdiğini görmeye başlayabiliriz. Böylece Yeni-Firavunculuk bir tercih mi, bir dayatma mı yoksa dönemin Mısır gündeminde de sıklıkla ifade edilen haysiyetini geri kazanmak düsturunu ifade etmede sadece bir araç mı olduğunu anlayabiliriz:

*"Beaux Arts'ta ilk gittiğimde yeni bir öğrenci olma deneyimini şöyle yaşamak zorunda kaldım. Diğer deneyimli öğrenciler beni önce çırılçıplak soydu ve bir sandalyeye bağladı. Başıma kâğıttan yapılmış bir firavun tacı taktılar ve bana II. Ramses unvanını verdiler. Okuldan çıkıp Cafe Bonaparte'a ulaşana kadar Paris sokaklarını o şekilde dolaştık; yoldan geçenler bize bakıp gülümsediler, hâlâ çıplaktım ve beni o şekilde kanepeye yatırdılar. Sonra da yiyecek ve içecek ısmarladılar."*<sup>437</sup>

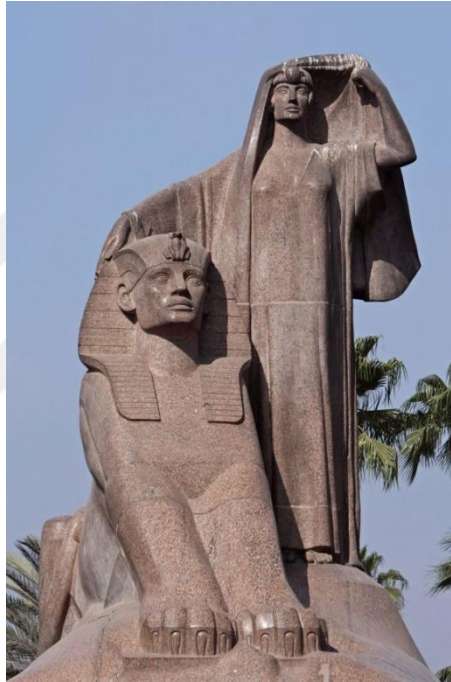
Muhtar Paris'e varır varmaz Mısırlı olmayı Parisli gözünden Antik Mısır mirasının kabul edilebilirliği, tanınırlığı ve saygı değeri üzerinden fark etmişti. Antik Mısır görkemli, güçlü ve büyüktü; en önemlisi Mısırlıların uzun süredir gündeminde olan, hasret duydukları, uğruna isyanlar ve devrimler başlattıkları bir durumu, yani Mısır'ı Mısırlıların yönetmesi idealinin iki bin yıl önce gerçekleştirmiş hâlini barındırıyordu. Mısır'da İngiliz işgaline karşı yaşanan 1919 Devrimi sonrasında yaptığı Nahdet Misr<sup>438</sup> heykelinin ilk versiyonunu ilk kez 1920 yılında Paris'te Salon

<sup>437</sup> El-Şaruni, **Mahmoud Mukhtar: A Traditional and Contemporary Artist**, s. 27, 28.

<sup>438</sup> Egyptian Renaissance olarak da geçer. Türkçesi: Mısır'ın Yeniden Uyanışı

des Artistes Français’da sergileyen Muhtar, Nahda hareketinin ve Mısır ulusal uyanışının simgesi olacak anıtsal boyuttaki heykelini, sekiz yıllık bir hazırlama süreci sonunda, 20 Mayıs 1928’de Kahire’de, modernleşen Kahire’nin simgelerinden olan metro istasyonunun önündeki Bab al-Hadid Meydanı’na yerleştirdi. Heykel, sadece Firavuncu estetik tarzının değil, Mısır ulusal kurtuluş hareketinin ve daha genel olarak Nahda dönemi kültürünün simgesi haline aynı zamanda bu sekiz yıllık hazırlanma süreci sebebiyle de gelir.<sup>439</sup>

**Şekil 63:** Mahmud Muhtar, Nahdet Misr, 1920-28



Kaynak: Alexandra Dika-Seggerman, “Mahmoud Mokhtar”, **Mathaf Encyclopedia of Modern Art and Arab World** <https://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Mahmoud-Mokhtar-.aspx> (Erişim Tarihi: 01.04.2021)

Öte yandan Bab el-Hadid meydanı özelinde, Kahire’deki modern kentsel planlama ve modern kentin özelliği olarak meydanlar da sembolik bir anlam taşımakta. Mısır modernleşmesinde kentin geçirdiği dönüşüm, modern iktidar yöntemlerinin uygulanması hakkında da bilgi vermekte. Mehmed Ali Paşa’nın 1830’daki emirnamesi ile başlayan ve 1882’de Mısır’ın İngilizler tarafından işgali ile perçinleşen modern iktidar yöntemleri Mısırlıların daha önce deneyimlediği biçimlerden keskin şekilde

<sup>439</sup> Colla, **Conflicted Antiquities**, s. 228.

farklıydı. Sadece fellahları, orduyu ya da elitleri etkileyen politikalar yerine topyekûn Mısırlıları ve Mısır'ın geleneklerinden coğrafyasına kadar etkileyen bir tertip disiplini yaygınlaşmıştı.

Mahmud Muhtar'ı yaşadığı Paris'ten ülkesine geri döndüren Nahdet Misr heykeli oldu. Genç Mısırlılar kendisini ziyaret ettiklerinde, heykeldeki ulusalcı sembolizmi kavradılar ve anıtsal halinin yapılmasını istediler. Heykelin finansmanı için bir kampanya başlatıldı. Başta el-Letaif el-Musavara gazetesi olmak üzere birçok ilân ve duyuru ile Mısır'ın doğuşunu simgeleyecek bir heykelin yapılacağı halka duyuruldu ve yardım istendi.<sup>28</sup> Haziran 1920 tarihli el-Letaif el-Musavara gazetesindeki ilân şöyleydi:

*“Ulusumuzun Muhtar'ın büyük yeteneğini görmesi gerekir. Kendisi sanatı, yetenekleri ve Mısırlı oluşu için kutlanmalı ve onunla guru duyulmalıdır. Heykelin yapımı için henüz bağış yapmamış olanları bağışa çağırıyoruz. Bu eseri finanse edip, Mısır'ın büyüleyici ve ölümsüz bir yerine, Mısır'ın uyanışı ve doğuşunu simgeleyen bu heykeli dikerek; Mısır'ın evlâtlarını antik babalarımızın ve antik Mısır krallığının göz alıcı zaferlerini yeniden diriltmeye ve onurlandırmaya çağırmaktan başka da yol göremiyoruz.”<sup>440</sup>*

Abonelik duyuruları ve sokaklarda yapılan kampanyalara ek olarak, gazeteler onlara gelen bağışçı mektuplarını yayınlıyorlar ve coşkulu bir iş birliği oluşturuyorlardı. el-Akbar gazetesine gelen mektuplardan biri, birçoğu gibi, şöyleydi:

*“Ben çok fakir bir adamım, günlük 70 Mısır lirası gelirim var. Gazetede ilânı okuyunca çok ağladım. Mısır'ın Yeniden Uyanışı heykeli için bizim de küçük (600 Mısır lirası) bir katkımız bulunsun istedik.”<sup>441</sup>*

Nahdet Misr heykeli, 1928 yılında tamamlanmasından çok daha önce, ulusal bir yeniden uyanışın, kadim atalarla kurulan ve sürdürüldüğünün bilinmesi istenen bir bağın, millete karşı sorumluluk duygularının ve monarşiden yardım talep etmeden halkın kendi fonlayarak hamisi olduğu bir sanat eserinin, Mısır'ın Antik Mısır'dan sonraki -bağımsızlık, güç ve kudret anlamında- yeniden dirilişinin kolektif bir sembolü

<sup>440</sup> **Al-Lataif al-Musawara** 28 Haziran 1920 (Arapça'dan İngilizce'ye çeviri: Alex Dika Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 100.)

<sup>441</sup> İbrahim el-Kilani isimli bir dilencinin el-Akbar Gazetesine yazdığı mektubu Bedreddin abu Gazi, **Al-Maththal Mukhtar**, Al-Dar al-Kawmiyah lil-Tiba ah wa-al-Nashr, 1964. aktaran Alex Dika Seggerman, s. 102.

olmuştu. Doğrudan Genç Milliyetçilerin teklifi, kamu himayesi ile fonlanması da bu sürecin en önemli özelliklerinden biriydi.

Kahire’de Osmanlı-Türk monarşisini simgeleyen ve yabancı sanatçılar tarafından işgalcilerin ya da monarşinin hamiliğinde yapılmış halka açık anıtlar ve heykeller bulunur.<sup>442</sup> Bu eserlerde bronz malzemenin tercih edilmesine rağmen Nahdet Misr, Asvan’a özgü pembe granit malzemedan yapılmıştır. Pembe granit, özellikle II. Ramses zamanında ve genel olarak da eski Mısırlıların heykelde kullandığı birincil malzemeydi. Bilinçli ve özenli bir seçim ile Firavuncu Yeniden Canlandırma, Nahdet Misr’in malzeme seçiminde vurgulanmaktadır. Heykelin Kahire’de yerleştirileceği mekânın da ulusu, ilerlemeyi ve modernleşmeyi simgelemesine dikkat edilmiştir. 1893 yılında inşa edilen Kahire metro istasyonu üç sebeple önemliydi. Birincisi Kahire’deki Antik dönem Heliopolis ile aynı mahalde yer alıyordu ve dönemin Avrupa’sının gözünde, Egyptomania fenomenine karşılık geliyordu. Ancak Firavuncu Yeniden Canlandırma sadece Avrupa tarafından kabul edilebilir olduğuna inanılan bir tarih yazımı üslubu ve estetik bir üsluptan fazlasıydı. Bu aynı zamanda sömürgeci güç hakkında konuşmak için kullanılan siyasi bir üslup ve yeni bir ulusal topluluk duygusu yaratmaya yönelik siyasi bir söylem olarak da düşünülmekteydi.<sup>443</sup> İkincisi çağdaş bir ulaşım sistemi olan metronun merkez istasyonunun önünün tercih edilmesi sebebiyle modern teknolojiyi yani ilerlemeyi simgeliyordu. Üçüncüsü ise yerli Mısırlı vurgusunun bulunduğu, Memlûk dönemine denk gelen klasik Mısır mimarisinin yeniden yorumlanmış Neo-Memlûk stilindeki istasyon binası ile herhangi bir işgalci devlete ya da sömürgeciliğe gönderme bulunmuyordu. Oldukça sembolik olan eserin oluşum fikrinden, yapım sürecine, maddi kaynaklarından temsil ettiği manevi noktalara kadar her aşaması doğrudan kadim, görkemli, güçlü, haysiyetli dönemlerin, Vefdist milliyetçi ideolojisi ile estetize edilmiş hâliydi.

Kahire’nin modern disipline edici düzenin uygulanabilmesi için değiştirilmeye başlanmasının üzerinden neredeyse bir asır geçmişti. Yönetim, disiplin ve egemenlik için mekânın yani kentin, sokakların ve kamusal tüm alanların iktidar tarafından görülecek ve egemen olunacak biçimde değiştirilmesi hususu Foucault’nun “*bakışın*

<sup>442</sup> Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997, ss. 103-117.

<sup>443</sup> Colla, **Conflicted Antiquities**, s. 274.



oyunu sayesinde mecbur eden bir mekânizma” gerektiriyordu.<sup>444</sup> Bu mekanizmanın işleyişindeki esas husus, iktidarın görünmez olarak tıpkı Bentham’ın<sup>445</sup> Panoptikon’una benzer bir gözetleme, denetleme düzeni kurmakta yatıyordu; böylece disipline edici iktidarın görünmez olması ancak disipline edilmesi gereken kitlelerin bunu sezmesi gerekiyordu.<sup>446</sup> Tipik Ortadoğu kentlerinin bir özelliği olarak organik gelişim, Avrupalı gözü için düzenleme gerektiriyordu. Egemen olunamayan meydanlarının yokluğu ve denetim dışı kalabilen çıkmaz sokakların varlığı Kahire’de meydanlar, meydanlara açılan sokaklar kurarak düzenlenmeye çalışıldı: Raymond’ın belirttiği gibi, “*Kahire kentsel simetri çarpıklığının örneğiydi.*”<sup>447</sup> Tüm bu asimetriyi yok etmek ve modern iktidar yöntemlerinin bir sembolü olarak Kahire değiştirilirken, bu amaçla kurulan bir meydanda Mısır’ın yeniden doğuşunun simgesi olacak ve maliyeti için ülkenin seferber olduğu Nahdet Misr heykeli yerleştirildi.

Nahdet Misr, güçlü bir Mısır köylüsü kadın ile sfenksvarî bir aslandan oluşmaktadır. Genç Mısırlıların ve dahil oldukları ulusalcı modernleşme taraftarı siyasi ve entelektüel kesimin Mısır modernleşmesinin temel taşı olarak gördükleri kadının kurtuluşu meselesi, bu heykelde Mısır’ın doğuşunun bir köylü kadın ile sağlar. İki temel figür var: Bir kadın ve sfenks formu verilmiş bir erkek. İkisi de alınlık takıyor. Kadının alınlığında böcek, sfenksin tacında ise Antik Mısır’a özgü yılan tacı var. Antik Mısır’da yılan tacı hem firavun monarşisini koruyarak sürdürmeyi hem de gençlik, iyileştirme, ihya etme ile nitelenen bir hâli simgeler. Aynı zamanda yılan, tıpkı spiral gibi bir döngüyü ve dönüşü de simgeler. Yılan sembolizminin bir diğer anlamı ölümsüzlüktür; kabuk değiştirerek yenilenir ve varlığını sürdürür. Kutsaldır ve ebedi

<sup>444</sup> Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s. 301.

<sup>445</sup> Jeremy Bentham, **Panoptikon Gözün İktidarı**, çev. Zeynep Özarslan, Barış Çoban, 2. Basım, Su Yayınları, İstanbul, s. 38. (Bentham, 1748-1832 yılları arasında yaşamış İngiliz hukukçu ve düşünür. Panaptikon olarak adlandırdığı bir hapishane modeli mevcuttur. Bu hapishane modeli Avrupa merkezli bir düşünce olsa da uygulama alanları Fransız ve İngiliz sömürge ülkelerinin yönetimine ilham olmuştur. Üst bir aklın yönetilmeye, düzenlenmeye ve disipline muhtaç kitleleri görünmez ama tüm noktalarına vâkıf biçimde egemen olmasını içeren modeli geliştirirken Bentham’ın Ortadoğu’ya yaptığı seyahatler ve özellikle mimari bir unsur olarak minare ilgi çekicidir. Panaptikon modelinin ortasında bulunan kuleye benzeyen minareye çıkıp kente baktığı için hoş karşılanmadığını anlattığı bir anısı mevcuttur.)

<sup>446</sup> Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**, s. 301; Mitchell, **Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi**, s. 23;

<sup>447</sup> André Raymond, **Osmanlı Döneminde Arap Kentleri**, çev. Ali Berkay, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, s. 202.

bir yenilenme mitinin sembolüdür.<sup>448</sup> Sol eliyle sfenksin yılanlı tacını tutan köylü kadın, sağ eliyle örtüsünü kaldırmaktadır. Bunu seküler bir duruştan ziyade, Mısır köylüsünün nehirden su taşıyan kadınla özdeşleşmiş stereotipinin meydan okuması olarak okumak daha makul görünmekte. Heykelin küçük boyutlu ilk örneği 1919 yılında Paris’te sergilenirken henüz 1923 yılında yaşanan peçe atma eylemleri henüz gerçekleşmemişti. Her ne kadar bu heykelin yorumlanmasındaki örtü kaldırmayı feminist hareketle yorumlayanlar olsa da<sup>449</sup>, Mısır’da ve Ortadoğu’da kadın, Batılı feminist kuramların beden ve cinsellik ile ilgili özgürleşme aşamalarından önce başka bir şeyin sembolüdür. Modernleşme tecrübeleri bağımsızlık mücadelesi ya da sömürge karşıtı mücadele ile geçmiş toplumlar da kadın vatan, kutsallık, mücadele, erkeklerin asker de ya da hapishanede bulundukları zamanda mücadeleyi sürdürmeye devam eden misyonları ile yeniden doğma, diriliş sembolüdür. Bundan dolayı bu tez kapsamında göreceğimiz modernleşme dönemi resimlerinde kadın ressamın bir modeli olmaktan öte, bir ideolojinin ve duruşun sembolüdür. Bu heykeldeki örtünün kaldırılışı aslında Mısırlıların üzerindeki sembolik örtünün kaldırılışını anlatmaktaydı. Mısır’ın çalkantılı geçen siyasi yaşamı içerisinde oldukça politik ve provakatif olan bu eser, değişen hükümetlerin ideolojilerine göre de öne çıkarılıyor ya da yeriliyordu. Bir insan yüzüne sahip sfenks ile olağan boyutlarının dışında olan kadının yan yana getiril biçimine dair gelen çeşitli eleştirilere karşılık olarak Muhtar, ulusalcı el-Siyasa el-Usbuiyya gazetesinde bir makale yayınladı: <sup>450</sup>

*“Fırayun dönemi şehrinin ve ihtişamının sembolü olan bir sfenks yükseliyor ve Mısırlılar onun yanında duruyor, sonsuz ihtişamlı parlayan şanlı geçmişleriyle gurur duyuyor, sonra örtüyü kaldırıyor ve Batılı ülkelere yüzyıllardır örtülü kalan bu şanlı geçmişi gösteriyor. İşte Mısır’ın yükselişi! Heykeldeki her şey, her sembol, her duruş, her pozisyon, kolların hareketinden kıyafetlerin kıvrımına, tüm bunlar Nahdet Misr ile somutlaşan hâkim ve kapsamlı ideoloji ile örtüşüyor. Nahdet Misr’in her bir bölümü, bir diğerinden ayrılamaz bir bütünlük ihtiva ediyor. Heykeli iki parçaya ayırmaya çalışın: Bir kadın ve bir sfenks. İkisi de tek başına (Nahdet Misr’in sembolize ettiği) ahlaki, duyusal ve uyumlu bir bütünlük sunamaz.”*

<sup>448</sup> Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I**, çev. Ali Berkay, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 143.

<sup>449</sup> Beth Baron, **Egypt as a Woman: Nationalism, Gender and Politics**, s. 87’de heykeldeki peçe kaldırma hareketini feminizm ile değil ulusun üzerindeki ağırlığı ve hareketsizliği kaldırma olarak yorumlar. İşin özü Mısırlı kadının özgürleşmesi değildir. Bir kadın bedeniyle metaforlaşan Mısır ülkesinin özgürleşmesidir.

<sup>450</sup> Mahmud Muhtar, “Abu el-Hul wa Timthal Mukhtar: Rad el-Mathal Mukhtar ‘ala el-Ustedh el-Mazini” **as-Siyasa al-Usbu’iyya**, 16 Haziran 1928, akt. Abu Gazi, **Al-Mathal Mukhtar**, ss. 120-125.

Sfenks, Firavunların görkemli geçmişinin ve Mısır'ın binlerce yıldır onu gizleyen kalın bir örtüyü açmasıyla birlikte yükselen yakın geleceğinin simgesidir. Kadının sfenksin üzerine bilinçli biçimde yerleştirdiği parmakları ise Mısırlıların geçmişin şanlı medeniyetiyle kurduğu ve bugüne kadar taşıdığı bağının sürekliliğini ifade eder.<sup>451</sup> Hem kadın hem de sfenks Mısır'ın yeniden uyanışını, Vefdist milliyetçi iddialar ve ulus inşası retoriğini güçlendiren bir tema ile birbirine bağlar. Eski ihtişamlı, gururlu ve haysiyetli dönemleri işaret ederek Mısırlıların yeniden uyanıp gücü ellerine alma konusunda anıtsal bir anlatı sunar. Mısır kültüründe, yerlilerin anavatanlarını “Mısır ana”<sup>452</sup> olarak nitelendirmesi de sadece bu heykelde değil, modern Mısır'ın sanat tarihinde, Mısır metaforu olarak bir kadın formunun tercih ediliyor olmasını da açıklamaktadır.

Nahdet Misr'daki kadın formuna geri dönersek, bunun 1919 yılında Kahire'de başlayan ve diğer kentlere de ulaşan halk ayaklanmalarında kadınların oldukça önemli rollerde bulunmasını da ekleyebiliriz. Kadınların bu süreçte öne çıkmasının bir sebebi de isyancı olduğu düşünülen erkeklerin uzun süreli haislere atılmasında yatmaktadır. Bundan dolayı davayı devam ettirmek için Mısırlı kadınlar eylemlere daha yoğun biçimde dahil oldular. Nahdet Misr Mısır'ın kültürel milliyetçiliğindeki önemli bir kimlik oluşturma görevi olan Antik Mısır heykellerini, Mısır'ın yeni ulusal uyanışının sembolü olan kadın bedeni üzerinden tasvir etmesi ve modern Mısır'ın devlet tahayyülünde ön plana çıkan Antik Mısır, Avrupa ve çağdaş Mısır'ın değerlerini birleştirme çabası görünmektedir.

Nahdet Misr'daki kadın figürü, 1919 Devrimindeki kadın göstericilerin duruşundan etkilenmiştir. Kadın oldukça dik bir duruş sergilemekte. Güçlü ve kaslı kollarıyla, omuzların aşağı süzülen tipik Mısırlı kadın örtüsünü bir ucundan kaldırmaktadır. Yüz hatları da aynı şekilde köşeli biçimde erkeksilikle sembolleşen güçlü ve kuvvetli olmayı simgelemektedir. Bu aynı zamanda dönemin yaygın çağdaş Art deco sanat anlayışındaki formları ile de uyumludur. Kadının gözlerinin etrafındaki vurgu antik Mısır'ın ikonik Horus'un Gözü formu ve başındaki alınlığın ortasında yer alan yine Antik Mısır'a özgü kutsal böceğin varlığı ile kökenlere işaret etmektedir. Kültürel bir ulusalcılık, sadece Mısır'a özgü olan formların kullanımı ile

<sup>451</sup> Israel Gershoni, **Commemorating the Nation**, s. 81.

<sup>452</sup> Sobhi el-Şaruni, **Memory of the Nation: Materpieces of Mahmoud Mukhtar**, çev. Ramazan Abdel Kader, el Dar el Masria el Lubnaniah Yayınları, Kahire, 2007, s. 54.

sergilenmiştir. Kral Fuad'ın isteği üzerine açılıшта temsili sadece 3-4 kadın katılmıştı.<sup>453</sup> Ancak kadınlık ile Mısır'ın yeniden dirilişı ve ulusal uyanışı arasındaki sembolik söyleminin bir diğeryüzü kadının anne olarak neslin devamını sağlaması ve böylece onurlu bir haysiyet edinmesi ile de ilgiliydi.<sup>454</sup> Ek olarak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde gittikçe artan Doğu temalı oryantalist geziler, seyahatnameler, fotoğraflar Mısırlı kadını Nil Nehri'nden su taşıyan, işçi ve egzotik olarak göstermekteydi. Bu köylü kadınlar işleri gereği örtünme konusunda katı kurallara da tâbi değildi. Yani sadece kadını bir anne olarak gören bir Mısır milliyetçiliği değil, halihazırda yarım yüzyıldır dolaşımda olan ve pazarlarda dahi sıklıkla bulunan kartpostallarla Mısırlı emekçi bereketli “az örtünmüş” köylü kadın imajı da etkili olmuş olmalıdır.

20 Mayıs 1928'de Mısır başbakanı Nahhas, Kral Fuad, parlamento üyeleri, basın ve İngiliz işgal güçlerinden Lord Lloyd heykelin açılışına geldi. Kalabalıklar adına konuşan Nahhas;

*“Mısır ulusunun, hükümetinin, parlamentosunun ve halkının tüm kesimleri ulusun yeniden canlanışının canlı, görkemli bir sembolü olan ve bugünden sonra da böyle anılacak olan, gelecek nesillerdeki Mısırlılara da ilham verecek bu heykelin açılışını kutluyor.”*<sup>455</sup>

Heykel, açılışının ilerleyen günlerinde ulusal basında Nahhas'ın cümleleri ve övgülerle yer bulmaya devam etti. Dönemin ulusal hareketi üzerinde etkili gazetecilerinden el-Siyasa el-Usbuiyya'nın editörü Muhammed Hüseyin Haykal'ın heykel hakkındaki şu görüşleri tıpkı Nahhas'ın da satır aralarında vurguladığı bir söylemi içeriyordu:

*“Heykelin açılışının olduğu bu sihirli saatlerde burada bulunup buna şahit olan kalabalığın her bir üyesi, kısa ömürlerine geçmişin ve geleceğin binlerce yıllık beraberliğini bir arada hissettikleri büyük ve şaşırtıcı bir duyguyu sığdırdı.”*<sup>456</sup>

<sup>453</sup> Daisy Griggs Philips, “The Awakening of Egypt's Womanhood”, **The Muslim World**, Cilt: 18, Sayı: 4, Ekim 1928, s. 402.

<sup>454</sup> Beth Baron, **Egypt as a Woman: Nationalism, Gender and Politics**, California Üniversitesi yayınları, Berkeley, 2005, s. 1, 2.

<sup>455</sup> James Jankowski ve Israel Gershoni, “**Commemorating the Nation: Collective Memory, Public Commemoration, and National Identity in Twentieth-Century Egypt**”, Middle East Documentation Center Yayınları, Chicago, 2004, s. 72.

<sup>456</sup> “Timthel Nahdat Misr Qad raf'a el-Setar anhu”, **as-Siyasa al-Usbu'iyya**, 26 Mayıs 1928.(akt. Abu Gazi, **al-Mathal Mukhtar**, s. 105.

Heykel, Mısırlıların ihtiyaç duyduğu birlik ve kimlik ruhunun sembolüydü. Ulusalıcıların ve firavunculuk dönemi Mısırlıların görkemini hatırlatarak yeniden uyanmanın bir ikonu haline de geldi ve zamanında Kahire'nin yönetici elitlerinin ve işgalcilerinin modern iktidar yöntemlerinin bir aracı olarak düzenlediği geniş sokakların açıldığı meydanda kendine yer buldu. Bu heykel yapıldığı zamanı aştı ve barındırdığı kültürel ve bölgesel milliyetçilik sembolü olma gücünü sürdürdü. Heykel, basında oldukça güçlü yer buldu ve Mısır'ın modernleşme dönemi tarihyazımında bir ulusun birlik ve beraberliğinin bir heykelde manifestosu olarak yer aldı.<sup>457</sup>

Muhtar'ın basında kamuoyunun dikkatini çekmesi ve seferberlik halinde heykelin fonlanması sanatçı duruşu ile ilgili bir noktayı da gözler önüne seriyordu. Muhtar, ulusal bir sanatçı olarak statüsünün ve sorumluluğunun farkındaydı ve doğrudan iktidardakiler tarafından desteklenme konusunda sanat-siyaset bağının içinde yer almak zorunda olmadığını biliyordu. Kendisinin iktidar güçlerinden bağımsız, daha geniş bir topluluk ve özellikle daha özgür bir Mısır için çabalayanlar tarafından desteklenmesi, dönemin Nahda hareketinin ruhuna da tam anlamıyla uygundu.

Muhtar'ın çağdaşı bir diğer sanatçı olan Muhammed Naci (1888-1956), batı-dışı modernliklerde gördüğümüz, sömürge karşıtlığı, modernleşme ve ilerlemecilikle nitelenen milliyetçi duruşa sahip sanatçılardan biriydi. Onun, tıpkı çağdaşı Türkiye Cumhuriyetindeki kurtuluş ve mücadele ruhunu coşkuyla yansıtan İnkılap ressamı gibi toplumsal ve milliyetçi idealleri bulunmaktaydı ve sanatını da bunda araç olarak kullanmaktaydı.

*“Benim gerçekleştirmek istediğim hayali bilemezsiniz... Ben milli bir ressam, destanların ressamı olmalıyım. (Bizden) Özür dileyen hiç kimse (tarih boyunca) olmadı. (Bundan dolayı) Bizim karanlıkta kalan ve gün yüzüne çıkamamış ulusal kahramanlarımız açısından hiçbir eksikimiz de yok. Bu cesur insanları, bu özeri örtülmüş ve hareketsiz dehayı, yumuşatan ve rafine eden sanatla fethetmek istiyorum.”<sup>458</sup>*

<sup>457</sup> Correa-Calleja, Elka M. “The Feminine Nude as an Expression of Modernity in the Work of Mahmud Mukhtar”, **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, (ed.) Octavian Esanu, Routledge Yayınları, Londra/New York, 2018, s (e-book)

<sup>458</sup> Muhammed Naci'nin kız kardeşi ressam Effat Naci'ye yazdığı 1911 tarihli mektup. Akt. Nadia Radwan, **Les modernes d'Egypte: Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués**, Peter Lang Yayınları, Bern, 2017, s. 205.

Muhammed Naci, kız kardeşi ressam Effat Naci'ye modern Mısır resminde görmek istediğinin destansı ve tarihsel epik anlatım olduğunu bu şekilde ifade ediyordu. Yeni Firavunculuğa benzer ancak farklı bir retorik içeren bu tür, Antik Mısır'dan o güne, her dönemi ulusal miras içerisinde tasavvur etmekle karakterize edilmektedir. Yeni Firavunculuk, belirtildiği gibi Avrupa'nın Antik Mısır kültürüne ve estetik stiline duyduğu takıntı derecesindeki ilgilinin sonucu olarak bir tür siyasi söylem olarak karşılık bulmuştu. 1918 Paris Barış Konferansına Mısır heyetinin katılarak bağımsızlık isteğini dile getirme çabalarının İngilizler tarafından engellenmesi ve Saad Zağlul'un sürülmesinin ardından başlayan 1919 gösterileri ile toplu bir ayaklanma ve devrim gerçekleşmişti. Yeni Firavuncu sembolizmi de tam bu dönemde Avrupa'ya kendini kanıtlama amacıyla olan Mısır siyasi yaşamındaki gurur ve haysiyet tartışmalarıyla birlikte okunmuştu. Yeni-Firavunculuk estetiği ve Vefdist milliyetçi ideolojinin birlikte yürütüldüğü, ulusal söylemin eserin yerleştirileceği yerden içindeki ikonografiye kadar baştan sona ulusal bir retorik olarak anıtsal biçimde ifade edilen diğer eser yine aynı isimle Muhammed Naci'nin eseridir. Yüzyılın başında Mısır'daki Nahda hareketi hem siyasi söylem hem de sanatsal ifadede el-Ruvvad (Öncüler) olarak adlandırılan ressamların da sıklıkla resimlediği gibi Yeni-Firavunculuk denen bir stil ile ulusal uyanışın birleştirilmesinden oluşuyordu. Burada yapılan, modernleşme ile ulusallaşma arasındaki etkileşim yoluyla bir yandan evrensel bir kültür iddiasında bulunurken, öte yandan tarihsel geçmişi yeniden canlandırmaya çalışarak bir kültürel kimlik yaratmanın çok katmanlı ve karışık bir sentezi oluyordu. Mısırlının kim olduğuna dair süregelen tartışmalara, en uzak, en bilindik ve en görkemli dönemin devamı olduklarına dair cevap veriliyor ve kimlik konusunda bir çözüm bulunmaya çalışılıyordu. Yeni Firavunculuk denen sanatsal, siyasi ve politik yönelim, ulusalcı ve özellikle Vefd Partisi çevresinde karşılık buluyordu. Öncülerden, kültürel ve ulusal bir uyanışı simgeleyen yerli ve ulusal bir üslup geliştirmeleri siyasi ve toplumsal açıdan beklenirken diğer yandan sanatçı kimlikleri açısından sanatsal ve estetik olarak da yeni türler ve tekniklerle karşı karşıya kalıyorlardı. Sonuçta birçok soruna cevap olarak yeni Firavuncu stil doğmuş oldu. Kültürel açıdan yerli, söylem açısından ulusal, teknik olarak modern ve stil olarak da Avrupa'da o yıllarda yaygın olan ve ortaya çıkışında Mısırlı antik formların büyük etkisi olan Art deco tarzı mevcuttu.

Muhammed Naci, öncü bir sanatçı olduğu kadar eğitimeydi. Kahire Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluşundan bu yana yaklaşık otuz yıldır akademik müfredatındaki çok büyük bir eksiği, eski Mısır heykellerinin kopya modellerine yer verilmemesini sonlandıran, Firavun mirasına ilişkin çalışmaları ve eserleri müfredata dahil eden kendisiydi.<sup>459</sup> Eski Mısır sanatına ait eserlerin Greko-Romen heykellerden ya da Fransa'dan ithal edilen heykel dökümlerinden daha kolay erişilebilirken, uzun süre Firavun mirasına ilişkin çalışma programa dahil edilmemişti. Okulun ilk Mısırlı müdürü olarak Naci'nin etkisiyle ancak 1937 civarında eski Mısır objelerinin incelenmesi müfredata eklendi. Naci daha sonra, 1944'te, genç sanatçıları Theban Vadisi'nin fresklerini ve heykellerini incelemeye teşvik etmek amacıyla, Luksor yakınlarındaki Luxor Atölyesi'ni kurdu. O andan itibaren Yukarı Mısır'a yolculuk, herhangi bir genç Mısırlı sanatçının eğitiminde bir ön koşul haline gelecekti.<sup>460</sup>

Muhammed Hüseyin Heikal gibi bazı entelektüeller, Avrupalı araştırmacıların oryantalist vizyonunun hâkim olduğunu düşündükleri Mısır tarihini yeniden değerlendirdikleri eserler yayınlıyorlardı. Naci de benzer şekilde görsel sanatlar aracılığıyla tarihselci bir canlanmayı hedefliyordu. Sanatın sosyal ve eğitimsel işlevine sıkı sıkıya inanan sanatçı, Avrupa tarih yazımının ihmal ettiğini düşündüğü Mısır tarihindeki olayları ve önemli şahsiyetleri öne çıkarmayı amaçlamaktaydı. Naci'ye göre devlet sanatçılara, kurumlarını duvar resmi yoluyla dekore etme emri vererek öncü bir rol oynamalıydı çünkü halkı ders kitaplarının dışındaki bir yoldan eğitmenin bir ulusal bilinç yaratmak için elzem olduğuna inanıyordu.<sup>461</sup>

Naci'nin eserlerindeki Antik formlarda dönemin arkeolojik kazıları da etkili olmuştu. 1922'de İngiliz Mısırbilimci Howard Carter tarafından Tutankamon'un mezarı keşfedildi. Halk üzerinde benzersiz bir etkisi olan bu keşif ile Akhenaton, Ramses ve Tutankamon'un figürleri kahramanlar haline geldi. Ahmed Zeki Ebu Şadi, Ahmed Şevki ve Halil Mutran gibi yazarların yazıları ve özellikle Sayed Derviş'in şarkılarında bu kadim kahramanlar yüceltiliyordu.<sup>462</sup> Tutankhamon'un mezarının

---

<sup>459</sup> Radwan, *İdeal Nudes*, s. 70.

<sup>460</sup> Radwan, *Les modernes d'Égypte*, s. 205.

<sup>461</sup> Radwan, *Les modernes d'Égypte*, s. 206.

<sup>462</sup> Radwan, "Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo-Pharaonic Style (1920s–1930s), *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte: Une perspective transnationale et transmédiée*, (ed.) Mercedes Volait ve Emanuelle Perrin, l'Institut national d'histoire de l'art Yayınları, Paris, 2017, s. s. 2

açılışı ile 1919 Devrimi sonucunda Mısırlılara verilen sözde bağımsızlık sonrası meclisin açılışı aynı güne denk getirilerek Yeni Firavunculuk estetizminin de söyleminde bulunan Antik Mısır ile çağdaş Mısır arasındaki bağ gösterilmek istendi. Parlamento binasının 1923 yılındaki açılışı için Naci'den Meclis el-Şuyuk<sup>463</sup> için bir duvar resmi sipariş edildi (**Şekil 73**). Yine oldukça sembolik bir eser olan Naci'nin Nahdet Misr isimli eseri İngiliz himayesinin sonunu (en azından öyle olduğuna inanılıyordu) ve yeni anayasanın kutlanmasını Mısır doğurganlık tanrıçası İsis'in önderliğinde kutluyordu. Mahmud Muhtar'ın Nahdet Misr'ındaki köylü kadın figürü ile yaratılan "Mısır ana", Naci'nin Nahdet Misr'ında doğurganlık ve bereket tanrıçası İsis ile yaratılan "Mısır ana" ile görselleşti.

**Şekil 64:** Muhammed Naci, La Renaissance de l'Egypte<sup>464</sup>, Meclis al-Şuyuk (Senatörler Meclisi), Mısır Parlamentosu, Kahire, 1923.



Kaynak: Nadia Radwan, **Les modernes d'Egypte: Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués**, Peter Lang Yayınları, Bern, 2017, s. 22.

Resimde İsis, iki mandanın çektiği bir arabanın üzerinde durarak eski ve çağdaş Mısır'a mensup insanlardan oluşan bir kalabalığın eşlik ettiği bir zafer kortejine liderlik etmektedir. İsis önderliğindeki kortejin en önünde, mandanın üzerinde bir bebek, metaforik olarak yeniden doğuşu ve tazeliği simgeler. Mısır'ın geçmişten o güne kültürüne ait olan simgelerle dolu figürlerden oluşan kalabalık arabayı takip etmekte, tanrıçaya hasattan elde edilen meyveler ve bereket tanrıçası Hathor'un heykelciği gibi sanatsal nesneler de dahil olmak üzere ürünler sunmaktadır. Bu kortejde nây ve rababa<sup>465</sup> çalan iki müzisyeni, İslami etkilerin de modern Mısır'ın ulusal kimliğine dahil olduğunu göstermek amacıyla bir şeyh takip etmektedir. Ulusal kimlik inşa

<sup>463</sup> Şu anki Senato Binası, diğer adıyla Meclis el-Şura.

<sup>464</sup> Fransızca Cortège d'Isis (İsis'in Korteji) olarak da geçiyor. Arapçası Nahdet Misr (Mısır'ın Uyanışı/Dirilişi/Rönesansı)

<sup>465</sup> Yukarı Mısır'ın geleneksel enstrümanları



süreçlerinde sekülerizmin daha ön planda olduğu modernlikler için ilginç olabilecek bir nokta dikkat çekmektedir. Eserde kronolojik bir silsileden kopulmadığını yani şeyhin, İsis'in kortejini takip ettiğini görülmektedir; tam tersi değildir ya da şeyh söylemden dışlanmamıştır. Naci, resmi bir tarihselci sanatın, Mısır'ın geçmişinin ihtişamını sergileyecek yeni bir destan türünün yaratılmasının gerekliliğine inanıyordu. Onun bu çabası, "milli bir tarihin" yeniden yazıldığını iddia eden Mısırlı entelektüellerin önderlik ettiği çağdaş bir harekette de yankı buldu. Tarihi eserlerin keşfi, sanatsal ifadeler ile birlikte Mısır'da tarihyazımı yerli aydınlar ve akademisyenler tarafından yeniden değerlendirmeye alındı.<sup>466</sup>

Naci, 1908 yılında kurulmuş olan Güzel Sanatlar Okulu'na ancak 1939'da ilk Mısırlı müdür olarak atanmıştı.<sup>467</sup> Naci'nin bakış açısı, Türk çağdaşı Namık İsmail ile oldukça benzerdi. İkisi de sanat ve devletin ayrılmaz olduğu görüşündeydi. Patrick Kane, Marksist bir tarihyazım kuramından hareketle yazdığı tezinde Mısırlı entelektüellerin, Faşist İtalya'daki Faşist teorilere olan aşinalıklarından ve deneyimlerinden yararlanarak, sanatta devlet aktivizmi teorileri geliştirdiklerini belirtir.<sup>468</sup> Aynı dönem Türkiye'de benzer biçimde Almanya etkisi mevcuttur.

Ancak Mısır'daki milliyetçilik ile sanat arasındaki bağlantı tıpkı Türkiye'de olduğu gibi, Avrupa kökenli faşizmin sanata yüklediği katı propagandacı anlayıştan oldukça uzaktır. Zaten Nadia Radwan da, Naci hakkında sanatçının bireysel özgürlüğünün devletin ideolojik propagandasının amaçları içine çekilmesini onaylamadığını açıkça ifade ettiğini ve bunu destekleyen de çokça yazısı olduğunu belirtir.<sup>469</sup> Batı dışı, sömürge karşıtı, milliyetçi, aydınlanmacı ve toplumsal ilerlemeci ülkelerde, ilk akla gelen örneklerden Namık İsmail ve Muhammed Naci düşünüldüğünde, bu sanatçıların İtalyan ve Alman faşizminin duruşundan etkilenmelerinin altında yatanın "kendi milletini refaha ulaştıran teknoloji, eğitim ve ekonomi politikaları" sebebiyle olduğu düşünülebilir. Muhammed Naci'nin de kaleme

---

<sup>466</sup> Nadia Radwan, "Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo-Pharaonic Style (1920s–1930s), **Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte: Une perspective transnationale et transmédiée**, (ed.) Mercedes Volait ve Emanuelle Perrin, l'Institut national d'histoire de l'art Yayınları, Paris, 2017, ss. 1-19. ( s. 2)

<sup>467</sup> Radwan, "Ideal Nudes", s. 73.

<sup>468</sup> Patrick Kane, **Politics, Discontent and the Everyday in Egyptian Arts, 1938-1966**, (State University of New York Yayınlanmamış Doktora Tezi), Binghamton, 2007, s. 31

<sup>469</sup> Radwan, **Ideal Nudes Iconic Bodies**, s. 77.

aldığı makaleleri<sup>470</sup> iki savaş arası dönemde Mısır’da ciddi boyutlara ulaşan faşizm ve komünizm hareketlerinin sanattaki yansımından da göreceğimiz gibi Avrupa merkezli faşizm iddialarından bambaşka bir yerdedir.

Mahmud Muhtar ve Muhammed Naci’nin Antik dönem estetiğinden etkilenen, milliyetçi duruşları yanında bir sanatçı daha vardır ki kendisi üst düzey Osmanlı seçkinlerinden olmasına ve milliyetçi eserler vermemesine karşın “*Bu toprakların tanıdığı, bu dünyanın bildiği en Mısırlı ressam!*”<sup>471</sup> olarak tarihe geçebilmiştir. Mahmud Said’in eserleri Muhtar’ın Yeni Firavunculuğundan, Naci’nin devlet güdümlü eğitimci tarihsel epik resim anlayışından tamamen farklıdır. Dönemin Vefdist milliyetçiliğine bir Osmanlı-Türk seçkini olarak mesafeli kalan Mahmud Said aynı zamanda eserlerinde ulusal Mısır kültürünün temel özelliklerinden olan İslami referansları da kullanmaz. Buna rağmen dönemin sanat eleştirmeni Ahmed Rasim kendisinde “en Mısırlı ressam” olarak bahsetmiştir. Bu unvanı almasını sağlayan, eserlerinde Mısır coğrafyasını özellikle kadın bedeni ile eşleştirerek ifade etmesinde yatmaktadır. Said, yerli Mısırlı kadın figürlerini Mısır coğrafyasına ait nehir, toprak, renk, doku ile bütünleştirerek bu toprakların gerçek sahiplerini bu şekilde ifade etmiştir. Ahmed Rasim Revue du Caire gazetesindeki Said hakkındaki yorumuna şöyle devam etmekteydi:

*“Said’in tablosu, su birikintilerinin alüvyon mavisi, yansımaların kükürtlü parıltısı ve çamurlu sokakların yapışkan kirleri üzerinde eriyen, rengi Nil’in taşkın sırasındaki rengine benzeyen bazı fosforlu kahverengiler nedeniyle “Mısırlı”dır.”*<sup>472</sup>

Mısırlı kadınları özellikle nû olarak çalışan Mahmud Said, seçkin kadınları resmederken onları çıplaklıktan, coğrafyadan ve Mısırlılıktan soyutlar. Nû, batı güzel sanatlarına ait bir tür olarak “modernitenin göstergesi” olarak işaretlenmişti. Nahda entelektüel rönesansının ve milliyetçi ve sömürgecilik karşıtı duyguların ortaya çıkışının damgasını vurduğu Mısır özel bağlamında, nûler değişim ve ilerleme fikrini

<sup>470</sup> Muhammed Naci, “الدولة الفن” “el-Fann va’el-Davlah” (Sanat ve Devlet), el-Hilal, Sayı: 7, 1 Mayıs 1938, ss. 740-743.; Muhammed Naci, “الجميلة والفنون الحرب” “el-Harb va’el-Fann el-Cemile” (Savaş ve Güzel Sanatlar), el-Hilal, Sayı: 3, 1 Ocak 1940, ss. 301-305.; Muhammed Naci, “Art et Dictature,” (Sanat ve Diktatörlük) La Revue du Caire, Sayı: 25, Aralık 1940, ss. 163-167 aktaran Radwan, **Les Modernes**, s. 61.

<sup>471</sup> Ahmed Rassim, “Mahmoud Said”, **Revue du Caire**, Sayı: 24 (fr. le peintre le plus égyptien que cette terre ait connu), 1952.

<sup>472</sup> Ahmed Rassim, “Mahmoud Said”, **Revue du Caire**, Sayı: 24 (fr. le peintre le plus égyptien que cette terre ait connu), 1952 aktaran Dika Seggerman, s. 82.

ifade eden sanatsal yeniliğin bir ifadesi haline geldi.<sup>473</sup> Dolayısıyla nü, Mısırlı el-Ruvvad'ların modernizmle ilgilenmeleri ve biçimci söylemle bağlantı kurmaları için etkili oldu. Nüler öncülerin bağlı kalmayı amaçladığı bu gelenekte merkezi bir yer tutuyordu. Mısır'daki kadın figürü, diğer birçok kültürel bağlamda olduğu gibi, ulusun ve bölgesel değerlerin ifadesiyle bağlantılıydı. Mısır görsel kültüründe millet (ümme) alegorileri uzun süredir cinsiyetlendirilmişti<sup>474</sup> ve bunun sonucunda kadın bedeni, özgünlüğün inşasında ve milliyetçi ideolojilerin temsilinde etkili olacaktı.<sup>475</sup>

Avrupalı seyyahların fahişelere ve fahişelere her zaman ulaşabildikleri gerçeğine rağmen, Oryantalist söylem esas olarak "Doğulu kadının" gizliliği ve erişilemezliği fikrine yönelmişti.<sup>476</sup> Kadınlık, Oryantalist resimde büyük ölçüde Harem veya Türk hamamı gibi تنها iç mekânın yinelenen temasıyla yansıtılmıştır.<sup>477</sup> Oryantalist resim geleneğinin mirası, çıplak kadına yönelik başka kriterlerin ve anlamların oluşturulmasında önemli bir rol oynadı. Oryantalist resimler, Mısır'da en yaygın görülen ve muhtemelen görülmesi en kolay nü tasvirleri arasındaydı. Mısırlı öncüler, konu kadın çıplaklığı tasvirleri olduğunda Oryantalist bir estetiğe alışkindılar. İlginç bir şekilde, bu stereotiplerden uzaklaşmak yerine, kadınsı çıplaklığa tamamen farklı bir anlam veren yeni özellikler kattılar.<sup>478</sup>

1937 tarihli Bather (Şekil 65), Nil Nehri'nde kıyısında, boş bir teknenin gövdesine yaslanmış, bileklerine kadar suyun içinde yer alan çıplak bir kadını tasvir etmektedir. Oldukça geniş bedeni (*Mısır toprağı*), tamamen çıplaktır (*çekici, sahipsiz*). Kalın ve güçlü bacakları (*Mısır'ın güçlü ve köklü geçmişi*), ayakları görülmese de anlaşılmaktadır. Zaten ayaklar (*kökler*) Mısır medeniyetinin sembolü olan Nil Nehri'nin içindedir (*Mısırlıların kökleri ve ait oldukları toprak*). Kadının göğüsleri

<sup>473</sup> Nadia Radwan, "Ideal Nudes and Iconic Bodies in the Works of the Egyptian Pioneers", **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, Ed. Octavian Esanu, Routledge Yayınları, Londra, 2017, s. 56.

<sup>474</sup> Beth Baron, **Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics**, California Üniversitesi Yayınları, Londra, Berkeley ve Los Angeles, 2005, s.

<sup>475</sup> Radwan, "Ideal Nudes and Iconic Bodies in the Works of the Egyptian Pioneers", **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, s.

<sup>476</sup> Madeleine Dobie, *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*, Stanford Üniversitesi Yayınları, Stanford, 2004, s. 6, 7.

<sup>477</sup> Reina Lewis, **Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi**, çev. Beyhan Uygun Aytemiz, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006; Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, çev. Zeynep Rona, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

<sup>478</sup> Radwan, "Ideal Nudes" s. 79.

dolgunudur (*bereketli ve doğurgan*). Figürün karın bölgesindeki kıvrımlar ve boğumlar, çöl kumunun dalgalanışını hatırlatmaktadır. Kadının bakışı, Said'in diğer eserlerinde de göreceğimiz gibi, izleyiciye yönelmemektedir. Kadın dingin, sakin, kolları arkada birleşmiş yani pasif biçimde, tüm güzelliği ve heybetiyle öylece durmaktadır. (*Mısır'ın üzerinin örtülmüş olması ve ulusal uyanış için yıllardır ihtişamı ve aktivizmi saklayan örtünün kaldırması gerektiği metaforu*)

**Şekil 65:** Mahmud Said, Bather, 1937.



Kaynak: <https://mavcor.yale.edu/material-objects/bather> (Erişim Tarihi 19.12.2021)

Ahmed Rasim'in dikkat çektiği bir teknik<sup>479</sup> olarak Said'in diğer resimlerinde de tekrarlanan bir örüntü vardır. Nil nehrindeki üçgen yelkenli formunu, yerli Mısırlı figürleri tasvir ederken de kullanmaktaydı. Burada da figürün bedenindeki gölge ve ışıklar aracılığı ile, arkadaki yelkenlilere benzer üçgenler yaratılmıştır. Kadının ten rengi, Mısır toprağı ile ve kadının bacaklarının hemen arkasındaki zenginlik ve kadim uygarlık sembolü amfora ile aynı renklerde. Böylelikle her ikisinin de aynı coğrafyaya ve kültüre ait olduğuna dair bir gönderme yer almaktadır. Said bunu yerlileri tasvir ettiği birçok eserinde de tekrarlamaktaydı.

Said'in eserlerindeki yerli Mısırlı kadınlar içinde gücü barındıran cinsel bir çekicilik içerisinde yer almaktaydı. Resmettiği Osmanlı-Türk seçkini kadınlar ise sadece iç mekânlarda tasvir edilerek Mısır toplumundan soyutlanmış biçimde

<sup>479</sup> Rassim, "Mahmoud Said.", s. 10.

verilmekteydi (Şekil 75) Osmanlı-Türk seçkinleri ve monarşinin gittikçe azalan, toplumdan uzak (iç mekânda, tüm Mısır coğrafyasının karakteristik özelliklerinden yoksun) duruşları, buna karşın yerli çoğunluğu fellah ve işçi Mısırlıların coğrafyanın içinde güçlenmesi ve yükselmesi eserlerde açıkça belli olmaktadır. Kendisi de bir seçkin olan Mahmud Said, bu portrelerle kendi sınıfını da belirttiği gibi, çekici, güçlü, Mısır coğrafyasına ait bronz tenli kadınlar, ek olarak sosyo ekonomik olarak alt bir sınıfı da temsil etmektedir.

Şekil 66: Mahmud Said, Madam Riad, 1938. 103.5 x 72. 8 cm



**Kaynak:** <https://mavcor.yale.edu/material-objects/madame-riad> (Erişim Tarihi 19.12.2021)

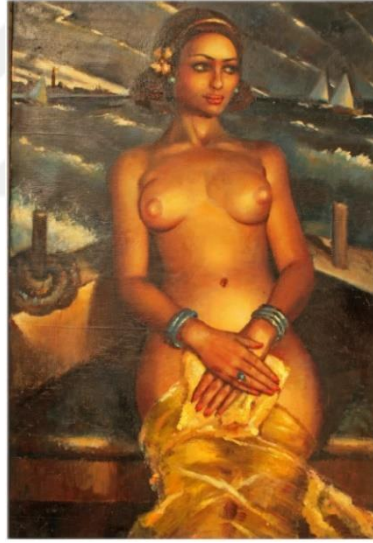
Yüzyıllar boyunca Mısır, üstte birkaç zengin ve güçlü ailenin, altta ise yoksullaşmış ve siyasi güçten kopmuş nüfus kitlesinin bulunduğu, katı bir şekilde katmanlaşmış bir toplum olmuştu. Mülk sahibi sınıflar her zaman nispeten az sayıda insanı oluşturmuştur, ancak yaşamın neredeyse her alanında egemen oldukları için etkileri orantısız olmuştur. Nil Nehri kıyısında yaşayan köylülerin ve Kahire, İskenderiye ve çevrelerindeki yoksul mahallelere yığılan kent proletaryasının aksine, Avrupa tarzı bir yaşam süren zengin toprak sahipleri, aristokratlar, iş adamları ve hükümet görevlileri vardı. Botman'ın ifadesiyle “*zenginlere yoksulların kişisel olarak hizmet verdiği yerler dışında, iki dünya nadiren birleşiyordu.*”<sup>480</sup> Said'in resimlerindeki yerli Mısırlı kadınlar da ya temizlikçi ya da fahişe olarak zengin seçkin erkeklerle karşılaşabiliyordu. Kültürel düalizmin dahi sınırlarını aşan, seçkinler ve

<sup>480</sup> Botman, s. 21.

yerliler arasındaki bu büyük fark, Nâsır dönemi ressamlarından İnci Eflatun'un anılarında açıkça kendini gösterecekti. Bir örnek olarak İnci Eflatun, Kahire'de doğup büyümesine ve çok iyi bir eğitim hayatı olmasına rağmen on sekiz yaşına geldiğinde ne Arapça biliyordu ne de Mısır tarihine ve coğrafyasına dair bir eğitim müfredatından geçmişti.

Coğrafyayla, toprakla ve suyla bütünleşmiş beden renkleri ya da sembollerle resimlenen Mısırlı kadınların bulunduğu Mahmud Said nûlerinde şunlar açıkça belliydi: Yerli Mısırlılar ırksal ve ekonomik olarak farklıydı; Mısırlı kadınlar güçlü ve üretkendi; seçkin-yerli gerilimini yansıtan bu eserlerle dönemin ruhu ve döneme hâkim olan politik, sosyal gerilim hissettiriliyordu. **Şekil 67'deki** İskenderiye Denizkızı ile **Şekil 66'daki** Madam Riad portresi karşılaştırılınca Mısırlı halk ile Osmanlı seçkinleri arasındaki fark belli olmaktadır.

**Şekil 67:** Mahmud Said, Alexandria Mermaid, İskenderiye Denizkızı, 1937.



Kaynak: <https://mavcor.yale.edu/material-objects/alexandria-mermaid> Fotoğraf: Stephen Poellot, (Erişim Tarihi 19.12.2021).

İskenderiye Deniz Kızı'nda, bronz tenli bir kadın İskenderiye körfezindeki bir teknede uzanmakta, arkasında küçük yelkenli tekneler yüzmektedir. Bacaklarını saran şal kum renginde sarılığa sahiptir. İki kürek sapının arasında oturur, bakışları izleyiciye ya da bu resimlerin alıcısı veya beğenicisi olan beyaz ya da seçkin ya da işgalci izleyiciye bakmaz. Boyalı tırnaklar ve turkuaz bir yüzükle süslenmiş elleri tıpkı Madam Riad portresindeki gibi önde bacaklarının arasında birleşerek buraya bakışı engeller. Matematiksel olarak bakıldığında ise resmin merkezinde bereket, yaratım ve

güç sembolü olarak kadının dolgun göğüsleri yer alır. Seçkinler ve Mısırlılar arasındaki keskin vurgu Mahmud Said'in tüm kadın portre ya da nülerinde izlenir. Kendisi de bundan dolayı da en Mısırlı ressam ünvanını almıştır. Said'in hiçbir zaman özdeşleşmediği daha ziyade vücutlarını açığa çıkardığı Nil'in koyu tenli insanlarıyla, o topraklara ait olmayan açık tenli insanların arasındaki sosyo-politik ve ekonomik dengesizlik modernleşen Mısır'ın tarihindeki kritik Urâbi Paşa ve 1919 Devrimlerinin sebebiydi. 1952'deki Hür Subaylar Devrimi de bir türlü çözülemeyen bu dengesizliğin yarattığı tehdidin bir sonucu olacaktı. Gerçek Mısırlılar ulusu temsil eden ve siyasi güç kazanmaya başlayan, artık beyaz tenli seçkinler değil, tarlalardaki koyu tenli köylüler ve buna bağlı olarak yükselen yerli seçkinlerdi. Zeytunî kadın nüleri yalnızca cinsel arzuyu değil, aynı zamanda özyönetim için kışkırtan yerli kitlelerin artan gücünü de ifade ediyordu.

**Şekil 68:** Mahmud Said, Bint al-Balad / Yurdun Kızı 1943. 70x56



Kaynak: Gabriel Boctor, **Artistes contemporains d'Égypte: Maḥmoud Saïd, Editions Aladin, Kahire, 1952, s. 19.**

Mısırlı öncülerin Oryantalist nüden kaynaklanan bazı görsel ve estetik kriterleri bünyelerine kattıkları görülse de konuyu yeniden yorumlamaları değişim ve yenilik göstermektedir. Said çok sayıda nü resmetmişti ve bunlar, "Şark" olarak adlandırılan hayali bir mekâna ait soyut bir bedeni cisimleştirmemeleri açısından on dokuzuncu yüzyıl Avrupalı seyyahların eserlerinden farklılık göstermektedir.<sup>481</sup> Mısırlı kadınların hiçbirisi sadece arzu nesnesi olarak resmedilmemiştir. Hatta hepsi kent hayatı içinde çalışan, emek veren veya sömürülen kadınlardı. Said'in Bint al-Balad (Şekil 68) resmi

<sup>481</sup> Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 273

için öncelikle resmin adının anlamını açmak gerekiyor. Bint al-Balad, alt veya orta-alt sınıfa mensup, *milaya-laff* denen siyah kare şeklindeki bir tür kumaşın bedene sıkı biçimde saracak şekilde sarmalanmasıyla tarif edilebilecek bir tür geleneksel kadın elbisesi giyen, muhakkak alt veya orta-alt sınıfa ait Kahireli çalışan kadın demektir ve Bind al-Balad'ın alt sınıfa mensup olmasının dışındaki en tipik özelliği tamamen yerli Kahireli olmasından kaynaklanır.<sup>482</sup> Hatta bu yüzden farklı dillere “kentın kızı, ülkenin kızı, bu toprakların kızı olarak” çevrilir. Eserin ismini yerliliği ve halktan olma duygusunu daha çok hissettirdiği için Yurdun Kızı olarak Türkçeleştirebiliriz. Esere geri dönersek, Said'in yerli Mısırlı modelleri genellikle hizmetçi, kabare dansçısı veya fahişe gibi meslekleri icra ediyorlardı. Bazen sanatçıların sokakta karşılaştığı, çıplak model kılığına girerek mütevazı bir gelir elde edebilen dilencilerdi. Mahmud Said en sevdiği modellerden birinin sokaklarda sigara izmaritleri toplayan bir kız olduğunu ve bir gün arkadaşları onu stüdyosuna getirdiklerinde "büyük bir asalet ve zarafet modeli" bulmuş gibi hissettiğini belirtir.<sup>483</sup> Bu, Said'in oryantalist imgelerden etkilense de eserin retoriği açısından oryantalist söylemden tamamen uzakta olduğunu bir göstergesidir. Bint al-Balad'ın çıplaklığı, Nil ile sembolleşmiş felucca isimli minik yelkenlilerin önünde resmedilmesi, köklenmenin ve bereketin sembolü memelerinin açık olması oryantalizmin arzu uyandıran erotik kadınından çok, bu toprakların sahibi olmasına vurgu yapılarak, güç ve bereket sembolü erotik kadınına dönüşerek politikleştirilmiştir.

Said'in eğitimli bir seçkin olarak statüsü, ondan beklenen oryantalist "Doğu" tahayyülünün dışına çıkmıştır. Çağdaşı ve arkadaşı Ahmed Rasim onun tablolarını “*Kelimenin tam anlamıyla Mısırlı*” olarak tanımlamış ve Oryantalist ressamların aksine onun eserinde ne haremler ne çölü geçen kervanlar ne de oryantal dekorlara sahip gösterişli kanepeler üzerinde otantik kıyafetler bulunduğunu söylemiştir.<sup>484</sup> Eleştirmen Gabriel Bector da benzer biçimde Said'in sahte bir Oryantalizm sunmadığını onun yerine gerçek Mısır'ı yeniden görebilmek için ülkenin derin ruhuna nüfuz etmeyi başardığını yazmıştır.<sup>485</sup>

<sup>482</sup> Sawsan el-Messiri, “Self-Images of Traditional Urban Women in Cairo”, **Women in The Muslim World**, (ed.) Lois Beck ve Nikki Keddie, Harvard Üniversitesi Yayınları, Harvard, 1978, ss. 522-540.

<sup>483</sup> Gabriel Bector, *Artistes contemporains d'Égypte: Mahmoud Saïd*, Editions Aladin, Kahire, 1952, s. 13, 14.

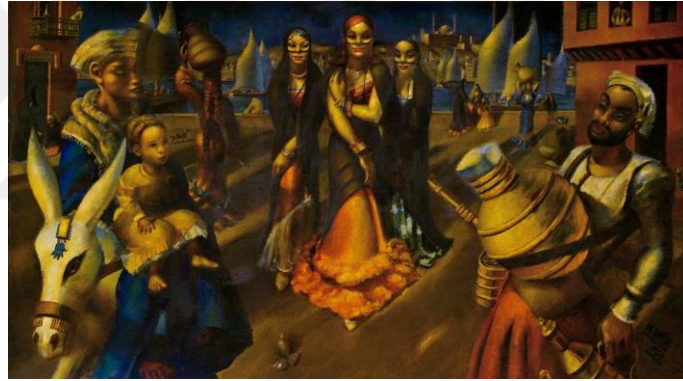
<sup>484</sup> Ahmed Rassim, “Mahmoud Saïd,” *La Semaine Égyptienne*, Mayıs / 1952, s. 24.

<sup>485</sup> Gabriel Bector, *Artistes contemporains d'Égypte*, s. 14.



Mısır Modern Sanatlar Müzesi'nin girişinde merkezi bir konumda yer alan Said'in 1937 tarihli *La Ville / al-Medina / Şehir* (**Şekil 69**) resminde de olduğu gibi kentin sahiplerinin yerli Mısırlılar olduğu, seçkinlere ya da işgalcilere ait bir göndermenin eserde yer almamasıyla anlayabiliyoruz. Eserin merkezinde Kahireli alt, orta-alt sınıfa ait olduğu üzerlerine aldıkları *milaya-laff* larından ve elbiselerinin kıvrımlarının arkadaki tipik Mısır imgelerinden *fellucaların* formuyla aynı olmasından anladığımız üç kadın durur. Nil'in kadınları olarak geçen başlarında tek elleriyle testi taşıyan kadınlardan, arka plandaki evlerin mimarisine kadar her şey Mısırlıdır. Solda Antik Mısır firavunların kıyafetlerine benzer giyinmiş genç bir erkek, kucağında küçük bir çocukla eşek üzerinde durmaktadır. Erkeğin yani Antik Mısır'ın gözleri kapalıdır, ancak tarihsel mirası genç nesilleri yani resimdeki çocuğu kucağında taşımasıyla devam etmektedir.

**Şekil 69:** Mahmud Said, *La Ville, al-Medina (Şehir)*, 1937, 350x198



Kaynak: Alex Dika Seggerman, **Modernism on the Nile**, The University of North Carolina Press, 2019, s. 212.

Frederic Jameson, çokuluslu kapitalizm çağında üçüncü dünya ülkeleri olarak adlandırdığı ülkelerin edebiyatındaki romanların birer ulusal alegori olduğu ve ne kadar öznel algılanırsa algılsın, kişisel bir hikâyeden ziyade özünde ulusal bir mücadeleyi ya da gerilimi anlattıklarını belirtir.<sup>486</sup> Mahmud Muhtar'ın heykeli, Mahmud Said'in kadınları ve ilerleyen bölümlerde de göreceğimiz gibi modern Mısırın sanatında çok belirgin olan bir durum kendini yeniden belli etmektedir. Modern Mısır resminde ve heykelinde (ve romanı da buraya katarak diyebiliriz ki) bir kadın portresi nadiren bir kadın portresidir. Bir Kahire manzarası da nadiren sadece

<sup>486</sup> Fredric. Jameson "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", **Social Text**, Sayı: 15, Güz / 1986, ss. 65-88.

bir manzara resmidir. Jameson'un ulusal alegori tespiti her ne kadar oryantalizm, az-çok gelişmişlik, kolonyalizm gibi tartışmaları batı-merkezli bir açıdan okuma eğilimde oluşa olsun ulusal alegori kavramının sadece Mısır değil diğer batı-dışı modernliklerde de karşılık buluyor olması, bu ülkelerin üçüncü dünya ülkesi olmasından değil, modernleşen toplumda değişen görme biçimlerini ifade ederken modern sanatın daha uygun bir alan sunmasından kaynaklanmaktadır. Ahmad'ın Jameson'a yönelik eleştirileri<sup>487</sup> farklı görme ve ifade biçimlerinin altında yatan sebebi daha iyi analiz etmemizi sağladığı için bu konuda ufuk açıcıdır. Batı-dışı modernliklerin güzel sanatlarındaki az gelişmişlik, geç kalınmışlık, aşağılık ve eksiklik duyguları, bu toplumların eserlerinin niteliksiz olmasından değil, dönemin hâkim Avrupa merkezli tarihyazım kurgusundan kaynaklanmaktadır.

### 2.1.3. İki Dünya Savaşı Arası Mısır'da Toplumsal Gerçeküstücülük

1940'ların Kahiresi, İngiliz Mısır Anlaşması'ndan sonra, tarihçi ve gezgin bir araştırmacının aktarımıyla şöyle görünüyordu:

*Kiltler, türbanlar, tarbuşlar, geniş şapkalar ve jodhpurlar<sup>488</sup> vardı. Kenyalı öncüler, Hintli katırcılar, Avustralyalı tank mürettebatı, İngiliz topçuları, Yeni Zelanda savaş pilotları ve Güney Afrikalı mühendisler vardı. Doğrudan Oxford kolejlerinden gelen akademisyen kurmay subaylar, Balkanlar'daki gizli görevlerden geri dönen havalı ve karizmatik görevliler, devasa koyun çiftliklerinde ve sahillerde ziyadesiyle gürültücü askerler vardı.”<sup>489</sup>*

1936 tarihli İngiliz-Mısır Anlaşması'nın VII. Maddesine göre, Büyük Britanya'nın savaşa girmesi halinde Mısır, ulusal kaynaklarını tüm altyapısıyla birlikte İmparatorluğun emrine vermek zorunda kalacaktı.<sup>490</sup> Böylece Mısır fiilen İkinci Dünya Savaşı'nı fiilen yaşamış oldu. Anlaşma, oldukça yüzeysel bir bakış açısından, Mısırlılara belirli alanlarda daha fazla özerklik vererek tam özyönetime giden yolu

<sup>487</sup> Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"", **Social Text**, Sayı: 17, Güz / 1987, ss. 3-25.

<sup>488</sup> Statübildiren bir tür binici pantolonu. Özellikle Hindistan'da kraliyet ailesi ya da üst sınıflar tarafından tercih edilirdi.

<sup>489</sup> James Morris, *Farewell the Trumpets: An Imperial Retreat*, Helen and Kurt Wolff Books, New York, 1978, s. 419.

<sup>490</sup> Laila Morsy, "The Military Clauses of The Anglo-Egyptian Treaty of Friendship and Alliance, 1936," **International Journal of Middle East Studies**, Cilt: 16, Sayı: 1, Mart / 1984, ss. 67-97.

açıyor görünmesine rağmen, İngiliz Başkonsolosunun elinde olan örtülü bir koruyuculukla doğrudan savaş dönemindeki İngiliz çıkarlarını destekliyordu.<sup>491</sup>

1919 Devrimi'nin milliyetçi coşkusu, büyük umutlarla başlanan liberal anayasal düzen içerisinde geçen 1920'lerin sonlarında azalmaya başlamıştı. Sözde bağımsızlığın başarısızlıkla sonuçlandığına yönelik farkındalıkla birlikte, 1936 İngiliz Mısır Anlaşması ile milliyetçi mücadele neredeyse sönme noktasına geldi.<sup>492</sup> Mısır'ın anayasal yaşamının ilk on iki yılı boyunca, yönelimleri ne olursa olsun, ülkenin tüm önde gelen politikacılarının üzerinde anlaşılabileceği çok az konu vardı. Bunun tek istisnası İngilizlerle müzakere süreciydi. Mısırlılar işgalin sona ermesini, Mısır ordusunun gücüne uygulanan kısıtlamaların kaldırılmasını, ordunun komutasının İngilizlerden Mısırlılara devredilmesini, Sudan üzerinde tam yetkinin kurulmasını ve Mısır'ın azınlıklar üzerinde kontrol kurmasını talep ediyordu.<sup>493</sup> Ancak İngiliz-Mısır müzakere çabaları 1924, 1927 ve 1929-1930'da başarısızlıkla sonuçlandı. Fakat 1936'da Britanya, Avrupa demokrasilerinin yanında tutmak için artan Mısır'a özerklik verdi. Böylece amacı Almanya ve İtalya'da hızla öne çıkan faşist ideolojiye ve yayılmacılığa karşı kendi saflarını güçlendirmektir.<sup>494</sup> Böylece Kahire savaşın ilk aylarından itibaren İngiliz Milletler Topluluğu askerlerinden oluşan İmparatorluk birliklerinin Mısır topraklarına konuşlandırılmasıyla etnik olarak oldukça eklektik bir kent haline geldi. Bu eklektik kalabalık sadece askerler ve idareciler ile sınırlı kalmayarak; savaş boyunca Faşizm tehlikesinden kaçan birçok Avrupalı yazar, sanatçı ve düşünürün de kısa süre içerisinde Kahire'ye sığınmasına yol açtı. Bunun sonucunda Modern Mısır sanatının tarihinde uluslararası ağlarla sıkı sıkıya bağlantılı, faşizm karşıtı, sürrealist akımın hâkim olduğu bir sanat ortamı meydana geldi. Aynı zamanda 1936 Anlaşması ve ülkeye zarar veren sosyal ve ekonomik krizler sonucunda liberalizme ve laikliğe yönelik ılımlı görüşlerinden vazgeçen alt ve orta sınıf

---

<sup>491</sup> Peter Mansfield, **The British in Egypt**, Holt, Rinehart and Winston Yayınları, New York, 1972, s. 58, 59.

<sup>492</sup> Caroline Williams "Twentieth- Century Egyptian Art: The Pioneers, 1920-52," **Re-Envisioning Egypt 1919-1952**, (Ed. Arthur Goldschmidt, Amy J. Johnson ve Barak A. Salmoni), Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları, Kahire, 2005, ss. 426-448.

<sup>493</sup> Botman, **From Independence to Revolution**, s. 20.

<sup>494</sup> Botman, **The Rise of Egyptian Communism, 1939-1970**, University of Syracuse Press, New York, 1988, s. 39.

mensupları, İtalya ve Almanya'dan ithal edilen radikal milliyetçi ideolojilere olumlu bakmaya başladı.<sup>495</sup>

Oldukça çarpıcı bir tezat olarak radikal sol ve faşizm karşıtı hareketler ile 1930'ların sonlarından itibaren temelden yayılarak yükselen önemli bir hareket, İhvân ya da diğer adıyla Müslüman Kardeşler, Hasan el-Benna liderliğinde toplumsal tüm tabakalarda örgütlenmeye başlamıştı.<sup>496</sup> Hem milliyetçiler hem de dini aktivistler modern bir ulusal Mısır kültürünü yeniden tanımlama girişimlerinde birbirleriyle iş birliği yapmışlardı. Avrupa'daki iki dünya savaşı ve 1930'lardaki Büyük Buhran, yükselen orta sınıftaki pek çok Mısırlı arasında liberal kapitalizm ve demokrasiye güven telkin etmedi. İç siyaset kurumunun felç olmasına karşı duyulan öfke devam ederken, Müslüman Kardeşlerin aktivist bakış açısı, siyasi ve dini gündemi ne olursa olsun Mısırlılar arasında yankı buldu. Ana akım siyasi partilerin aksine, İslamcı örgüt halkın duygularına hitap eden girişimlerde bulundu. Örneğin, İngiliz işgalinin ardından Avrupalı misyonerlerin ülkedeki yetimhanelerin çoğunu kontrol etmesine izin verilmişti. Şiddet ve zorla din değiştirme de dâhil olmak üzere bu tesislerdeki çocukların ağır koşullarına ilişkin skandallar ortaya çıktığında, İhvan Mısırlı yetimleri savunmak için güçlü bir şekilde ortaya çıktı.<sup>497</sup> 1940'lara gelindiğinde İhvan hem işçi sınıfını hem de yükselen orta sınıfı yanına çekmeye başlamış, hükümeti protesto eden sendikalarla temaslar kurmuş, spor faaliyetleri ve kooperatif ekonomik girişimler organize etmiştir. Müslüman Kardeşlerin ilk yıllarında en büyük kurucu üyelerinin ulema ve imamlar değil, profesyoneller ve eğitilmiş efendiler olduğunu da belirtmek gerekir.<sup>498</sup>

1920'lerdeki Mısır milliyetçiliğinin ideali olan, Mısır'ın eski haysiyetli ve güçlü günlerine döneceğine dair romantizm yavaş yavaş sönmüş ve yerini Mısır'daki açlık, yoksulluk ve umutsuzluğa bırakmıştı. Oldukça politik, devrimci ve sürrealist ifadeyi benimsemiş bir sanat örgütlenmesi olan Art ét Liberte/ el-Fann va-l-Hurriya /

---

<sup>495</sup> Botman, **Egyptian Communism**, s. 40, 41.

<sup>496</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egyptian Nationhood 1900-1930**, s. 163.

<sup>497</sup> Michael Ezekiel Gasper, **The Power of Representation: Publics, Peasants, and Islam in Egypt**, Stanford University Press, Stanford, 2009, s. 111.

<sup>498</sup> Gerger, **Making the Arab World: Nasser, Qutb, and the Clash That Shaped the Middle East**, s. 164-5.

Sanat ve Özgürlük<sup>499</sup> böylece dönemin kültürel ortamına uygun biçimde toplumsal meseleleri oldukça dramatik gerçeküstü öğelerle ifade eden bir üslupla doğmuş oldu.

1919 Devrimi'nden sonra Mısır sınırlı bir bağımsızlıkla birlikte parlamenter monarşi ile yönetilmeye başlanmıştı. Bu dönemde modernliğin temel göstergesi milliyetçilikti. Bu mesele 1940'ların Mısır'ında ağırlığını korumaya devam etmesine rağmen, toplumsal sorunlar ve konular giderek daha çok önem kazandı. Ancak geçen yirmi sene ile kıyaslandığında artık milliyetçilik ve Yeni-Firavunculuk değil, komünist hareket ve solculuk hem ulusal hem de sosyal konularda radikalizmi ve modernliği temsil etmeye başladı.<sup>500</sup>

Britanya'nın uzun süreli varlığı nedeniyle bu dönemde Mısır siyasetine ulusal bağımsızlık talebi hala hâkimdi ve Vefd ülkedeki en ciddi siyasi parti olduğundan, her türlü büyük tartışmaya ve İngilizlerle yapılacak her türlü büyük müzakereye katılımı kritik önem taşıyordu. Hiçbir ana akım parti, hiçbir laik lider, Vefd dâhil olmadığı sürece halk kitlelerini siyasi bir değişimi desteklemeye ikna edemezdi. Ancak diğer gruplar da ülkedeki siyasi yaşamın gidişatını etkilemek için çok çalıştı. Bu yıllarda Müslüman Kardeşler, Genç Mısır, Vefdist Öncü, Feminist Birlik ve Mısır Ulusal Kurtuluş Hareketi, İskra ve Yeni Şafak gibi komünist gruplar tam da siyaset sisteminin çoklu görüşlere izin vermesi nedeniyle ortaya çıktı ve gelişti.<sup>501</sup> Bu grupların özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda gösterdikleri yoğunlukla eleman toplama, örgütlenme, gösteriler düzenleme, işçi grevlerini teşvik etme, gazete ve broşür basabilmeleri şaşılacak bir şey değildi. Daha ziyade, mevcut siyasi sistemin meşruiyet mücadelesinin bir kanıtıydı.<sup>502</sup> Gerçekten de 1936 yılı pek çok değişikliğin yaşandığı bir yıl oldu. Serbest seçimler yapıldı ve Vefd iktidara seçildi. Mustafa Kâmil'in milliyetçi partisi dışındaki tüm siyasi partilerin temsilcilerinden oluşan çok partili bir heyet, İngiltere ile bir anlaşmanın müzakere edilmesiyle görevlendirildi. 26 Ağustos 1936'da tarihi bir anlaşmaya varıldı ve İngiliz-Mısır Antlaşması imzalandı. Katılımcıların tümü anlaşmanın Mısır'ı bağımsızlığa doğru ilerlettiği için avantajlı olduğuna inanıyordu. Anlaşma, Mısır'ı bağımsız ve egemen bir ulus olarak tanıyordu ancak aynı zamanda Britanya'nın acil durumlarda Mısır'a yardım edeceğini ve Mısır'ın Britanya'nın iletişim

<sup>499</sup> Tr. Sanat ve Özgürlük. Metnin geri kalanında Türkçe ismi kullanılacaktır.

<sup>500</sup> Didier Monciaud “Les engagements d’Inji Aflatun dans l’Égypte des années quarante”, **Cahiers d’histoire: Revue d’histoire critique**, Sayı: 126, 2015.

<sup>501</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egyptian Nationhood 1900-1930**, ss.41-46

<sup>502</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, s. 8.

hatlarını korumak için gerekli askeri tesisleri İngiltere'ye vermesi gerektiğini de öngörüyordu.<sup>503</sup> Son olarak İngiltere, Mısır'ın Milletler Cemiyeti'ne üyelik başvurusunda bulunmasına ve dünya çapında yabancı büyükelçilikler ve konsolosluklar kurmasına izin verdi.<sup>504</sup> Böylece işgalden yani 1882'den bu yana ilk kez Mısırlıların kendi dış politikalarını oluşturmalarına ve kendi iç işlerini belirlemelerine izin verilmiş oldu.

1940'lara ilerlerken yoksulluk ve işçi sınıfının sıkıntıları başta edebiyat olmak üzere sanatsal ifadenin her alanında kendini göstermekteydi. Kentin varoşlarındaki sorunlar, ülke çapında yoksullaşan işçilerin taleplerinin merkezî konuları haline gelmişti. Zengin, modern Avrupaî mahalleler ile hayal kırıklığına uğramış kırsal emekçi kitlelerinin akın ettiği Kahire'nin yoksulluk içindeki mahalleleri arasındaki keskin eşitsizlik, politikacıların eksikliklerinden, işgalcilerin sömürülerinden ve üst sınıf Mısırlı seçkinlerin fildişi kulelerinden inmemesinden kaynaklanıyordu. Yerli-yabancı karşıtlığına karşı sınıf bilincinin aşılması, Sanat ve Özgürlük Grubu'nun hem görsel hem de edebi ifade biçimlerinde milliyetçilik eleştirisinde kullanacağı birçok saldırı hattından biriydi.<sup>505</sup>

Çalışan işçi kesim, öğrenciler ve entelektüeller eylemlerde ya da çeşitli yayın organlarında nüfus artışının tehlikelerine dikkatleri çekmeye çalışsa da hükümet çevresinde başarılı olamadılar.<sup>506</sup> Özellikle ciddi bir mesele haline gelmekte olan kırsal kesimden göçenlerin entegrasyonu, devlet tarafından değil hedefini kentlere yönlendirmiş Müslüman Kardeşler tarafından sağlandı. Bunda sendikal faaliyetlerin kısıtlanmasının da rolü olmuştu. Sendikaların ve işçi birliklerinin evrimi 1920'lerin başından itibaren ve 1930'lar boyunca gündemdeydi.<sup>507</sup> Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaygınlaşan sendikalar ile milliyetçi Vefd Partisi arasındaki yakın ilişkiler ve yerel burjuvazinin büyük ölçüde yabancı kaynaklı olması, işçiler arasında bir sınıf bilincinden öte yabancı egemenliğine karşı bir örgütlenme oluşmasına neden oldu.<sup>508</sup> Böylece işçi mücadelesi, az ücrete tabi tutulan çalışkan yerli Mısırlılar ile İngiliz işgali

<sup>503</sup> Bardouil, **Surrealism**, s. 93, 95. .

<sup>504</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, s. 39.

<sup>505</sup> Bardouil, **Surrealism**, 302/1000.

<sup>506</sup> el-Sayyid Marsot, s. 94.

<sup>507</sup> Joel Beinin ve Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class, 1882–1954*, s. 19.

<sup>508</sup> Marius Deeb, "Labour and Politics in Egypt, 1919–1939," *International Journal of Middle East Studies*, Cilt:10, Sayı: 2, Mayıs / 1979, s. 203.

ile gittikçe tırmanan, ekonomide ve idari işlerde üst kademeleri tutan yabancılara duyulan hoşnutsuzluğunun vücut bulduğu sanayiciyle karşı karşıya kaldığı bir anlatı çerçevesinde şekillendi. Mısır'da işçi örgütlenmesi vardı ancak bu, batı-merkezli modernleşme süreçlerinin sınıf mücadelesine dayanan işçi örgütlenmesi pratiklerindeki ile aynı özellikleri taşımıyordu. Marksist ideolojiyi model alan toplumsal meselelere özellikle ilgili Sanat ve Özgürlük Grubu'nun eserlerinde ve yazılarında çokça tartışacağı gibi işçi meselesi Mısır'da bir milliyetçilik, bağımsızlık ve haysiyet merkezinde gelişmişti. Bir sınıf mücadelesi çekirdeği dışında milliyetçi bir öz çevresinde örgütlenen işçilerin gittikçe kötüleşen koşulları aynı zamanda faşizm tartışması içine de dâhil oluyordu ve bu, ülke içinde yükselen faşist duyguların bir başka tezahürüydü.<sup>509</sup>

Komünizmin ve faşizmin 1940'ların Mısırına damga vuran genel huzursuzluğa ve yoksulluğa çözüm olacağına inananlar bir yandan örgütlenirken, Kahire'de hızla palazlanan bir diğer yapı, köktendinci bir diriliş ideali ile ortaya çıkan Müslüman Kardeşlerdi.<sup>510</sup> İlk örgütlenmeye başladıkları kırsal kesimden taşarak, 1930'ların ortalarında Kahire'ye yayılan ve burada yoğun göçün entegrasyonu için farkındalıkla çalışmayan devletin yarattığı boşluğu başarıyla dolduran bu örgüt, önemli bir ihtiyaca cevap verdi. Kaotik bir siyasi ve ekonomik duruma karşı kabul ve kadercilik; kültürel ezilmişlik, kente uyumlanamama ve bununla birlikte yalnızlık hissine yönelik dayanışma ağı Müslüman Kardeşlerin sunduğu en önemli mesajdı ve çok hızlı yayıldı. Kahire'nin aldığı göçün niteliği de otuz yıl öncesinden oldukça farklıydı. Vefd Partisi'nin milliyetçi ideolojisi Kahire'ye eğitim almak için gelmiş öğrenci hareketleri içinde hızla yayılmışken, 1930'lardaki göçmenler büyük depresyon sürecinde aileleriyle işgücü için gelen Mısırlılardı.

Eskiden localar veya tasavvuf tarikatları gibi köyden kente gelenlere yardımcı olan ve yabancılıklarını yok eden geleneksel birlikler vardı ancak tüm bunlar 1930'lara geldiğinde modernleşme süreci ile birlikte neredeyse yok olmuştu. Sendika veya işçi örgütü kurmak da zaten yasaklanmıştı. Bu durumda geleneksel birliklerin ve sendikaların olmadığı yerde göçmenler hem işverenler tarafından sömürüye açık hem de bağ kurma açısından çaresizdi. İşte tam bu noktada Müslüman Kardeşler harika bir

<sup>509</sup> Bardouil, **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, I.B.Tauris, Londra-New York, 2017, s. 86/1000.

<sup>510</sup> el-Sayyid Marsot, s. 90, 91.

alternatif sunuyordu. Ailenin tüm üyelerini kucaklayacak cemiyetler; devlet okullarında verilen yeni laik eğitim yerine geleneksel Müslüman irfanını öğreten kurumlar; ihtiyaç duyanların iş bulabildikleri dayanışma birlikleri sunuyordu. Müslüman Kardeşlerin kadın derneği de vardı. Dini öğretiyor ve aşına olunmayan bir çevrede yabancılıklarını aşmaya çalıştırıyordu. Fikir ayrılığına yer olmayan örgütte değişimden geçen ve ekonomik gerilemenin dağdağasına kapılmış bir toplumun bütün sıkıntıları Mısırları kendi geleneksel yaşam tarzlarından koparan Avrupalıların nüfuzuna yükleniyordu. İngilizlerin reddi, İngilizlerce teşvik edildiğine inanılan yabancı her şeyin reddiyle eşit sayılıyordu.<sup>511</sup> Modern Mısır tarihinde ilk 1907 Danşuvay Olayları ile toplumsal bellekte acıyla hatırlanan İngiliz işgalci varlığı ve bundan kurtulamamanın verdiği öfke, Avrupalı yabancı düşmanlığı merkezinde gittikçe büyüyen sorundu. Bununla birlikte, 1910'ların ve 1920'lerin ilericiliğine ilişkin okumalar farklılık gösterse de 1930'ların, başka hiçbir şey olmasa bile, politik ve ekonomik olarak muhafazakârlığın arttığı bir dönemi başlattığı konusunda çok az şüphe vardır. Dünya çapında ekonomik krizin başlamasıyla birlikte ücretler, hızla artan fiyatlar ve sürekli gıda kıtlığı, hükümete karşı memnuniyetsizliğin artmasına yol açtı; 1930'lar boyunca gösteriler ve şiddet normal seyrinde devam etti. Vefd'in öneminin azalmasıyla birlikte, Hasan el-Bana liderliğindeki Müslüman Kardeşler ve Mussolini'nin modellerinden etkilenen paramiliter faşist bir örgüt olan Misr el-Fatat (Genç Mısır) şeklinde muhalefet grupları ortaya çıktı. Bu durum, 1937'de İsmail Paşa Sıdkî'nin başbakanlığı döneminde parlamentonun askıya alınmasıyla doruğa ulaştı ve sonuç olarak, sonuçları solcu ve komünist hareketler tarafından da hissedilen ve geniş çapta "Mısır'ın bildiği en baskıcı hükümet dönemi" olarak kabul edilen dönemi başlattı.<sup>512</sup>

Bu dönemde Mısır siyasetinin kelime dağarcığı ve tarzı yavaş yavaş değişiyordu. Aktörlerden bazıları bile yeniydi; bu da genç çoğulculuk geleneğinin, en azından siyasi yaşamın en yüksek düzeylerinin altında, bir ölçüde etkili bir şekilde işlediğini kanıtlıyordu. Müslüman Kardeşler, Genç Mısır ve Sosyalist ve Komünist grupların Mısır'da ortaya çıkabilmesi ve zaman zaman gelişebilmesi hem yapısal hem de toplumsal engellere rağmen popüler aktivizmin azminin kanıtıydı.<sup>513</sup>

---

<sup>511</sup> el-Sayyid Marsot, s. 90, 91.

<sup>512</sup> el-Sayyid-Marsot, s. 104

<sup>513</sup> Botman, **Egypt**, s. 42.



Çoğunlukla siyasi yelpazenin sol kanadını temsil eden diğerlerine göre, İngiliz birliklerinin Mısır'da ilave bir yirmi yıl daha kalması ve engelsiz demokrasi ve kendi kaderini tayin etme vaatlerinin mevcut olmaması nedeniyle anlaşma yetersizdi. Başta Müslüman Kardeşler ve Genç Mısır olmak üzere aşırı sağ açısından işgalci yetkililerle uzlaşma kabul edilemezdi ve anlaşma kınandı.

Ana akım siyasi görüşün dışında kalan bu gruplar için anlaşma, Vefd'in, sarayın ve azınlık partilerinin o zamanın üç temel sorusuna cevap vermedeki başarısızlığını yansıtan kusurlu bir anlaşma olarak görülüyordu: ulusal mesele, iç reform ve siyasi temsil. Dahası, anlaşmanın yol açtığı olumsuz tepki, siyasi merkeze karşı giderek artan bir sabırsızlığa ve popüler siyaset üzerindeki tekeli yavaş yavaş kaybeden Vefd'e karşı artan hoşnutsuzluğa işaret ediyordu. 1930'larda Mısır'daki milliyetçi ruh halini, 1929 bunalımının acılarını ve Avrupa'da faşizmin büyümesini yansıtan yeni kavramlar ortaya çıkıyor ve yeni örgütler kristalleşiyordu. Özellikle dikkate değer olan, Müslüman Kardeşlerin, Genç Mısır'ın ortaya çıkışı ve sonunda 1940'ların Komünist hareketine dönüşen antifaşist grupların yükselişidir.

Ortaya çıkan bu gruplar Mısır toplumunun sorunlarını ve çözümlerini farklı kavramsallaştırdılar ancak Vefdist tarzı liberalizmi reddetme konusunda birleştiler. Ana akım siyasi görüşün dışında kalanlar, Mısır'da uygulanan liberal siyaset sistemini İngilizleri yatıştırmanın bir biçimi olarak yorumladılar ve bu sistemi siyasi açıdan iflas etmiş olarak değerlendirdiler. Teokratik inançlarıyla Müslüman Kardeşler ve firavunluk<sup>514</sup> ile şovenist tutumların karışımıyla Genç Mısır, Vefd'in tereddütleri nedeniyle özellikle hayal kırıklığına uğradı. Hem iç siyasi liderliğe hem de İngiliz işgaline karşı çıkan bu iki örgüt, II. Dünya Savaşı sırasında Almanya ve İtalya'yı destekledi ve böylece Mısır'ın Müttefiklere verdiği desteğe meydan okudu. Bu görüş, faşizmin milliyetçiliğin militan bir biçimi olarak görüldüğü aydınların önemli kesimleriyle tutarlıydı.

İngilizlerin, Fransızların ve Sovyetlerin Nazizm'i yenme çabalarına olan bağlılıkları açıktı. Bu hareketler demokrasi ve dünya barışı davalarını savundular ve Mısır'da reform ihtiyacının altını çizdiler. Görüşleri hem yasal kültürel gruplarda hem de yasa dışı siyasi örgütlerde ifade edildi. Buna ek olarak Vefd, Müttefiklerin safında

---

<sup>514</sup> Beinin ve Lockman, **Workers on the Nile**, s. 286.

haklı bir duruş sergiledi ve 1940'ların başlarında ülkedeki en İngiliz yanlısı partilerden biri olarak görülmeye başlandı.

1950'lerin ortalarına gelindiğinde, Batı'da meydana gelen ekonomik ve politik krizlerin doğrudan bir sonucu olarak, kapitalizmin çekiciliği uluslararası alanda zayıflamıştı. Eş zamanlı olarak Batı kapitalist dünyasının partilerini örnek alan Vefd de Mısır'da zayıflıyordu. Avrupa'da mevcut olan siyasi eğilimler Mısır'da da yankılanmaya başladı; bu, Mısır tarzı liberalizm uygulamasına yerel bağlılıkta genel bir düşüşe işaret ediyordu. Özellikle Mısır'da yeni doğmakta olan bir sol entelektüel hareket ortaya çıktı ve ek olarak köyden kente gelen göçmenlerin adaptasyonunu sağlayan loncalar gibi sosyal kurumların zayıflamış olması, bu boşluğu dolduran kökten dinci Müslüman Kardeşlerin ellerinde şekillenmeye başladı. Ayrıca Avrupa'daki faşizm dalgası, disiplinli ve özgüvenli algılanmaya ve Mısır'daki yandaşlarına ilham vermeye başladı.<sup>515</sup> Yarı bağımsızlık ile Hür Subaylar Devrimi arasındaki otuz yıllık dönemde, çeşitlilik arz eden ve giderek genişleyen bir siyasi kültür gelişti. Bu gelişen siyasi kültürün çarpıcı bir özelliği, romanlarda, oyunlarda, denemelerde ve özellikle gazete makalelerinde ifade edilen felsefi ve kültürel fikirlerin çeşitliliğinde de belli olduğu gibi, Mısır entelektüel hayatının görece açık olduğunu göstermesiydi. Mısır'daki süreli basın, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren, uluslararası ilişkilerden bilimsel ve edebi gelişmelere kadar bir dizi konuyu ele alarak modern fikir ve deneyimlerin yayılmasında önemli bir rol oynamıştı. İstanbul'daki sultanın Büyük Suriye topraklarında uyguladığı katı sansürden korunan Mısır, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında çalışmak için daha özgür ve daha açık bir ortamdı.<sup>516</sup> Bundan dolayı Mısır gazeteciliği, 1860'lardan sonra Mısır'a gelen ve medyanın Mısır'da kurulmasından büyük ölçüde sorumlu olan Büyük Suriye'den gelen göçmenlerin emekleri ve girişimleri ile şekillenmişti. El-Ahram, El-Muktataf ve el-Hilal, Lübnan'dan gelen gazeteciler tarafından kuruldu.

1930'ların siyasi kültürüne ve bu kültürle iç içe giden sanat yaşamına bakacak olursak komünist grupların diğerlerine göre daha etkili olduğunu söyleyebiliriz. Sömürgecilik ve kapitalizmin birlikte yayılması, komünizmin çeşitli kılıklarda sadece kapitalizme karşı bir pozisyon olarak değil, aynı zamanda sömürgeciliğe karşı aktif bir

---

<sup>515</sup> Botman, **Egypt**, s. 41.

<sup>516</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution**, s. 136.

direniş mekanizması olarak benimsenmesinin başlıca nedenlerinden biridir. Bu durum, komünizmin Birinci Dünya Savaşı sonrasında itibaren Mısır'da neden verimli bir toprak bulduğunu da açıklayabilir.<sup>517</sup> Bu durum aynı zamanda komünizmin neden özellikle Mısır'daki Yahudi ve Yunan toplulukları gibi etnik ve kültürel azınlık gruplarından entelektüelleri ve aktivistleri cezbettiğine de ışık tutmaktadır.<sup>518</sup> Şu açıkça söylenebilir ki bu gruplar Mısırlı çağdaşlarının aksine milliyetçi projeye ve onun sömürgecilğe karşı bir pozisyon olarak Yeni-Firavunculuk mirasına yaptığı vurguya katılmamışlardır.<sup>519</sup> Bu durum, saflarında birçok Yunan ve Yahudi Mısırlıyı barındıran Sanat ve Özgürlük hareketinin doğuşu için fazlasıyla belirleyici olmuştur.<sup>520</sup>

Sanat ve Özgürlük'ün öncüllerinden hangi yönleriyle farklılaştığını ve yaklaşımlarının dönemin sanatsal ve kültürel söyleminde nasıl bir değişikliğe işaret edip etmediğini daha iyi tanımlamamız; eserlerin metinsel, tarihsel, dönemsel bağlamını da anlamamızı sağlayacaktır. Bu nedenle dönemin Mısır kültürel manzarasını ve bu manzaranın daha geniş ulusal ve küresel bağlamla ilişkisini kurabilmek adına Mısır sanat tarihi yazımındaki bir hatayı belirtmekle başlanabilir. Bu sanat tarihi yazımı 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarını korkunç bir durgunluk dönemi olarak görme eğilimindedir. Bu hem o döneme ait yazılar hem de daha yakın tarihli tarih yazımı için geçerlidir. Bu durgunluk, Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulmasını ve Yeni-Firavunculuk akımıyla bilinen el-Ruvvad sanatçıların üretimini takip eden 1910'lar ve 1920'lerin başlarını 'altın çağ' olarak yazarken, toplumsal gerçeküstücü dönemi durgunluk zamanı olarak göstererek tuhaf bir tezat oluşturur.<sup>521</sup>

Vefdist milliyetçi bir yazımın hâkim olduğunu anladığımız bu ifadede, özellikle sanat eleştirmeni Subhi el-Şaruni etkisi mevcuttur. Ona göre Muhtar'ın erken ölümü güzel sanatlar üzerinde dramatik bir etki yaratmış, sonrasında güzel sanatlar

---

<sup>517</sup> Botman, *The Rise of Egyptian Communism, 1939–1970*, Syracuse Üniversitesi Yayınları, New York, 1988; Joel Gordon, "Contentious Comrades: Egyptian Communism Reconsidered," *Bustan: The Middle East Book Review*, Cilt: 5, Sayı: 1, 2014, ss. 36–43

<sup>518</sup> Botman, *The Rise of Egyptian Communism, 1939–1970*, Syracuse, New York, 1988.

<sup>519</sup> Rami Ginat, *A History of Egyptian Communism: Jews and Their Compatriots in Quest of Revolution*, Lynne Rienner Yayıncılık, Boulder, 2011; Anthony P. Gorman, "Egypt's Forgotten Communists: The Postwar Greek Left," *Journal of Modern Greek Studies*, Cilt: 20, Sayı: 1, Mayıs / 2002, ss. 1–27.

<sup>520</sup> Bardouil, *Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group*, I.B.Tauris Yayınları, Londra-New York, 2017, s. 113/1000.

<sup>521</sup> Ramadan, *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*, (Columbia Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Columbia, 2013, s. 156-157.

hareketinin sesi boğuklaşmıştır. Şaruni'ye göre bundan sonra düşünce ve sanatta devrimci akım küçülmüş ve bununla birlikte Muhtar'ın güzel sanatlarda yaktığı milliyetçi ateşin söndüğü bir dönem yani Sanat ve Özgürlük'ün enternasyonalist toplumsal gerçeküstücü dönemi gelmiştir.<sup>522</sup> Bu dönem üzerine yazan bir diğer çağdaş sanat eleştirmeni İzzeddin Necib de benzer şekilde 1939'a bir dönüm noktası, bir gerileme döneminin başlangıcı olarak yaklaşır.<sup>523</sup> Necib göre dönüşüm sanatçıların kendi geçmişlerindeki ve ilgi alanlarındaki değişimle bağlantılıydı. Kısacası, sanat eserlerindeki Vefdist milliyetçi söylemin belirsizleşmesi oldukça özgün olan Sanat ve Özgürlük grubunun temsilcisi olduğu toplumsal gerçeküstücü stilin bir duraklama ve gerileme dönemi olarak hatalı bir şekilde sanat tarihi yazımında yer almasına neden olmuştur.

Sanatsal söylemin böylesine gerçeküstü biçimde dışa vurumu Mısır'da faşist siyasetin yükselişiyle birlikte arttı. 1936'ya gelindiğinde, Vefd Partisi 1920'lerin başındaki liberalizmi terk etti ve gençleri siyasi kadrolar olarak örgütlemeye peşine düştü.<sup>524</sup> Rakip bir parti olan Misr al-Fattah (Genç Mısır), Ahmed Hüseyin tarafından yönetiliyordu ve Yeşil Gömlekliler olarak bilinen gençleri bünyesine katmaya odaklanarak kuruldu. Bu dönemdeki gerek Vefd gerek Genç Mısır partilerinin ve oluşumlarının gençleri örgütlemeye konusuna eğilmeleri, Müslüman Kardeşler'in başarılı biçimde ve geniş bir çevreye yayılarak yaptıkları örgütsel faaliyetlerine doğrudan bir yanıt niteliğindeydi.

1930'ların ortalarından itibaren Mısır'da faşizmin erdemleri ve faydaları hakkında giderek hararetlenen bir tartışma ortamı mevcuttu. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine giden aylarda tartışma çok daha şiddetli bir boyut kazanıyordu. Bunun nedeni, aynı anda Avrupa'da gelişen olaylar olduğu kadar ülke içindeki koşullardı. Mısır'da siyasi ve sosyal koşullarla ilgili hayal kırıklıkları 1935'ten 1939'a kadar geçen dört istikrarsız yıl boyunca Mısırlılar beş kadar başbakanın gelip gittiğini gördü. Hepsi o zamanın önde gelen iki rakip siyasi partisinden birinden geliyordu: 1919'da kurulan ve çoğu kişi tarafından sokaklardaki ulusal duyarlılıkla en uyumlu parti olarak kabul edilen liberal Vefd Partisi ve 1925'te Kral Fuad tarafından

<sup>522</sup> Subhi el-Şaruni, "Markasiyya wa-l-Funnun al-Jamil al-Misriyya," **al-Yasar fi al-Thaqafa al-Misriyya**, ed. Ramsis Labib, Darülalet el-Thalith Yayınları, Kahire, 2005, s. 105. Akt. Ramadan, **The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952**, s. 157.

<sup>523</sup> Ramadan, **The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952**, s. 157.

<sup>524</sup> Gershoni ve Jankowski, **Egyptian Nationhood 1900-1930**, s. 117.

parlamento üzerindeki kontrolü sürdürmek için kurulan ve birçok kişi tarafından anti-demokratik olarak görülen, Saray kontrolündeki daha muhafazakâr İttihad Partisi.<sup>525</sup> Bu iki parti arasındaki çekişmelere tanık olan birçok Mısırlı siyasi kurumlara, liberalizme güveninin kaybetmeye başladı. İtalya ve Almanya'nın hızlı yükselişi, mücadele edilecek yeni büyük uluslar olarak algılanmaları ve her türlü muhalefeti reddeden ve coşkulu kitlesel övgülerden başka bir şey göstermeyen propaganda stratejileri, alternatif bir yönetim modeli arayanlara faşizm üzerinde düşünmeye sevk etti.<sup>526</sup>

1 Şubat 1936'da el-Mecelle el-Cedide'nin sayfalarında "el-fāshiyyah kama yaraha du'atuha" ("Savunucularının gözünden faşizm") başlığıyla çıkan İtalyanca bir makalenin çevirisinde, yazar şöyle diyordu:

*"Mussolini'nin, İtalya'yı yeniden canlandırmasıyla kendisini tüm gözlerin dikildiği büyük devletler arasında konumlandığını ve kendi ülkelerinin ilerlemesi için pek çok kişinin arzuladığı bir liderlik örneği haline getirdiğini belirtmekte fayda var. . Onun çabaları sayesinde İtalya, herkesin büyük saygıyla baktığı büyük ulusların ön saflarında yer aldı."*<sup>527</sup>

Ülke çapında dolaşan dergi ve gazete sayfalarının ötesinde, bu ideolojik tartışma aynı zamanda Mısır'ın sokaklarında da oldukça hissedilir bir şekilde kendini gösteriyordu. Birkaç yıldan beri, Nazi Almanyası ile Faşist İtalya'nın seferberlik çabalarını ve silahlı gücünü gururla sergileyen askeri geçit törenlerinin fotoğrafları yerel basının ana malzemesi haline gelmişti. Bu görüntüler ne kadar çarpıcı olsa da 1930'ların sonlarına kadar devam edecek, Sanat ve Özgürlük'ün bizzat şahit olacağı farklı türde bir seferberlik yaşıyordu. 10 Ocak 1936'da üniformalı gençlerden oluşan 1000 kişilik bir geçit töreni, Kral'a ve partilerine bağlılıklarını ilan etmek için Kahire şehir merkezinde yürüdü. Bunlar, Vefd'a ait paramiliter bir örgüt olan Mavi Gömlekliler'di. Son yirmi yılda Vefd Partisine olan bağlılık gençler içerisinde hissedilir ölçüde azalmıştı çünkü 1936 İngiliz-Mısır Anlaşmasının başarılı olmadığı düşünülüyor ve Mavi Gömlekliler en azından partinin azalan popüleritesi için bir çare olarak görülüyordu.<sup>528</sup>

<sup>525</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution**, s. 54.

<sup>526</sup> Bardouil, 75/1000.

<sup>527</sup> Ghali Ameen, "Al-fāshiyyah kama yaraha du'ātuhā," el-Mecelle el-Cedide, Sayı: 2, 1 Şubat 1936, s. 45. Akt. Bardouil, s. 337/1000.

<sup>528</sup> Bardouil, **Surrealism** s. 78/1000.

Askeri gücün cazibesine ve kitlelerin sarsılmaz bağlılığına kafayı takmış, birbiriyle çatışan bir dizi siyasi eğilim arasında kutuplaşmış bir ideolojik tartışmanın yaşandığı bu yerel atmosfer, Sanat ve Özgürlük'ün ortaya çıkışının ardındaki resmin tamamını anlamamız açısından son derece önemlidir. Ancak grubun siyasi ve sosyal arka planına daha yakından bakıldığında Sanat ve Özgürlük'ün 22 Aralık 1938 tarihli manifestosunun İkinci Dünya Savaşı dönemine giden ve bu döneme denk gelen yerel olaylarla ne kadar ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu anlaşılabilir. Bu bağlamda, manifestonun arkasındaki motivasyon ve manifestonun yönelimi çok farklı bir eylemlilik kazanmaktadır. Bu yerel arka plan göz önünde bulundurulduğunda, belgenin Avrupa'da sanata karşı yürütülen faşizanlığa bir tepki olarak yorumlanması tamamen yanlış olmasa da kesinlikle yeterli değildir; zira manifesto aynı zamanda, sanat da dahil olmak üzere çeşitli sosyal alanlara girmeye başlayan ve ülke içinde giderek daha popüler hale gelen faşizme uyum sağlamaya karşı bir tepki olarak tasarlanmıştır.<sup>529</sup>

Sanat ve Özgürlük, kendi 1938 manifestosunu bu yerel arka plana yerleştirirken, sürrealizmin sadece sanatsal bir özgürleşme biçimi olarak değil, aynı zamanda siyasi bir özgürleşme biçimi olarak da yeniden işlenmiş bir versiyonuna dair vizyonları olduğunu ortaya çıkarmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde, faşist ideoloji Mısır toplumunun dokusuna az ya da çok ama muhakkak bir ölçüde sızmıştı ancak meselenin esas özü tüm halkı etkileyen yoksulluktu. Bu yoksulluğun ortadan kaldırılması Sanat ve Özgürlük'ün ana reform projelerinden biri olacaktı.<sup>530</sup>

Yoksulluğun bir diğer sonucu ise Müslüman Kardeşlerin yükselişe geçmesiydi. Böylece sanatta da mistisizme duyulan ilginin artmasında Müslüman Kardeşlerin etkisi vardı ve Müslüman Kardeşlerin böylesine etkili olmasında da milliyetçi mücadeleye ve yönetimlere duyulan güvensizlik ile birlikte yoğun bir ekonomik kriz, kentlerdeki zorlu yaşam ve bunun sonucunda kaderciliğe duyulan ihtiyaç yer alıyordu. Müslüman Kardeşler bu konuda sağladığı hem fiziksel şartlar hem de psikolojik destekle halkın ihtiyacını karşılıyordu. 1942'ye gelindiğinde akademik resmin merkezi olan salon sergileri de buna karşı duramayarak meditasyon veya tasavvufla uğraşan şeyhlerin portrelerini içermeye başladı. Abdurrahman Sıdkı bir sergide Said'in

---

<sup>529</sup> Bardouil, **Surrealism** s. 161/1000.

<sup>530</sup> Bardouil, s. 82/1000.

meditasyon yapan bir şeyhi resmettiği Şeyh Yusallay (Namazda Bir Şeyh) adlı tablosunu inceleyerek derin bir tefekkür halinde yerde tek başına oturan şeyhin zayıflamış bedeninin metafiziksel yönlerine dikkat çekti. Ona göre Said gerçekle rüyayı birbirine bağlayan doğal bağı sunarak hayatın hakiki gerçeklerini ortaya koyuyordu.<sup>531</sup>

“Rüya ile gerçek”, “hakikatı aramak”, “görünenle görünmeyen arasındaki sezgi” gibi ifadeler bir yanda; kapitalizm, komünizm, sınıf ve toplum gibi tartışmalar bir yanda, bunlara ek olarak dönemin uluslararası koşullarındaki faşizm, komünizm ideolojilerinin İngiliz işgali altındaki Mısır’da ciddi biçimde çare olarak görünüyormuş olması birleşerek sanat tarihinde oldukça bilinen bir ifade biçimin toplumsal gerçekçiliğin de ekseninde oynatma yaratarak, bu kavramı toplumsal gerçeküstücülüğe dönüştürdü.<sup>532</sup>

1935 gibi erken bir tarihten itibaren Georges Henein’in makale ve denemelerinde, kısa bir süre sonra da Kâmil el-Telmisani ve Ramses Yunan’ın yazılarında sürrealizmden söz edilmeye başlanmıştı ve bunları Fuad Kâmil izledi. Sanat ve Özgürlük grubunun üç temel misyonu vardı. Birincisi sanat ve kültür özgürlüğünün korunması; ikincisi modern yazılar yayınlamak, dersler vermek, modern çağın büyük düşünürleri hakkında kısa açıklamalar yazmak ve üçüncüsü de Mısırlı gençlerin uluslararası düzeyde edebi, sanatsal ve sosyal hareketler hakkında bilgilendirmektir.<sup>533</sup> Grubun misyonunda siyasi, sanatsal ve eğitsel gündemler bir aradaydı ve bunu sağlayabilmek adına ulusal ve uluslararası gündemleri sıkı sıkıya takip eden aylık bir dergi yayımlamaya başladılar. el-Tatavvur (Evrım) Dergisi’nin ilk sayısındaki açılış metni Mısır’ın yoksulluk ve umutsuzluk yıllarının bir dışavurumu olarak, Mısır toplumunun temel dertleri olarak görünen yoksulluk, cehalet, eşitsizlik ve eğitimsizliğe vurgu yapan, Kral Faruk’un eski hocası ve Mısır’ın güçlü isimlerinden Ahmed Hassanayn Paşa’nın uzun bir açıklamasının eleştirisine odaklanan, “Bu Ebedi Yoksulluk” başlıklı bir makaleyle başlıyordu. Bu makale, el-Tatavvur’a gelecek

<sup>531</sup> Abdurrahman Sıdkı, “Mahmud Said: The Artistic in Our Life,” **el-Thakafa**, Sayı: 181, 18 Haziran 1942, ss. 10-12. Akt. Kane, “Art Education”, s. 98.

<sup>532</sup> Kane, “Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group, 1938–1951”, **The Journal of Aesthetic Education**, Cilt: 44, Sayı: 4, Kış / 2010, s. 97.

<sup>533</sup> Dina A. Ramadan, **The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi Columbia Üniversitesi) 2013, s. 152.

eleştirinin tonunu büyük ölçüde belirlemiş ve onun neden potansiyel olarak tehlikeli görüldüğünü de gösteriyordu. el-Tatavvur'un her sayısı genellikle sosyal, politik ve ekonomik konulara odaklanan, yoksulluktan fuhuşa ve mevcut eğitim sistemindeki başarısızlıklara kadar çeşitli konuları ele alan bir makaleyle başlardı.<sup>534</sup>

Sanat ve Özgürlük'e göre Mısır'ın ihtiyacı olanın çeşitli reformlardan öte köklü bir devrimdi ve ancak bu şekilde bir ilerleme sağlanacağı belirtilirdi. Sanatçıların hem edebi ve politik metinlerinde hem de tablolarında sanat, politika, eğitim ilişkisi yoğun olsa da estetik kaygılardan ödün vermeden bunu yapma amacı görünürdü. Sanatsal ifade siyasi hedefin gerçekleştirilebileceği bir eğitim aracı olduğunda estetik değerlerin arka plana atılması veya yok sayılması ile birlikte propagandaya varan kuru ve didaktik bir ifade ile sonuçlanıyor olması,<sup>535</sup> bu grubun kaçınmak istediği bir durumdu.

Sanat ve Özgürlük, bir önceki dönemin radikal olmayan, onun yerine devletin rolünün önemi ve sanatla ilişkili olması gerektiği anlayışına bağlı olan, çok özel bir ilerleme ve ulusal inşa hayaliyle tarif edilebilecek Vefdist milliyetçi ideoloji ile o dönemin el-Ruvvad sanatçıları arasındaki ilişkiyi eleştirmektedir; çünkü yoksulluğu temsil etmediklerini düşünüyorlardı.<sup>536</sup> Edebi ya da politik metinler ve resimsel imgelem arasında sıkı bir ilişkiye sahip olan Sanat ve Özgürlük Grubu'nun, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında Kahire'nin kültür sahnesine çıkması yani bu zamanlama önemlidir. Savaşla, olayların gidişatıyla, yol açtığı yıkımla ve körüklediği yoksullukla derin bir ilişki, grubun edebi ve görsel üretiminin tüm yelpazesine yayılan bir örüntüydü. Düzyazı ve şiir eserlerinde, resim, fotoğraf ve enstalasyon aracılığıyla, parçalanmış bedenlerin ve ıssız çorak arazilerin akıldan çıkmayan edebi ve resimsel imgelerinde yansıtılan ıstırap ve ölümün ezici yakınlığı tarafından tüketilen huzursuz, genellikle alaycı bir neslin portresini sundular. Bu nedenle, Sanat ve Özgürlük'ün evrimi ve 1930'ların sonundan 1940'ların sonuna kadar bakış açılarındaki değişim, özünde İkinci Dünya Savaşı'nı yansıtır ve Mısır'da ve ötesinde ortaya çıkardığı siyasi, ekonomik ve sosyal sonuçlarla ayrılmaz bir şekilde de bağlantılıdır.

---

<sup>534</sup> Ramadan, *The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952*, s. 178.

<sup>535</sup> Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşçusu, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

<sup>536</sup> Ramadan, *The Aesthetics of the Modern*, s. 159.



Bu dönemde Mısır'daki kültür ortamının neredeyse tamamen iki dilli bir şekilde yürütülmekteydi ve 1952 Devriminin sonrasına kadar da böyle devam edecekti ancak grubun yayın organı olan el-Tatavvur'un yalnızca Arapça olarak yayınlama tercihi hem sanatsal hem de politik bir misyon açısından uyumluydu. Siyasi söylem açısından el-Tatavvur Arapça yayınlanan ilk sosyalist dergiydi ve el-Tatavvur'a katkıda bulunanların Arapçayı tercih ederek önceki dilsel engellerin ötesine geçmeye ve farklı türden ve daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmaya çalıştıkları açıkça söylenebilmektedir. el-Tatavvur, sonuçta ayırmaya, kategorize etmeye, sanatsal ve politik olanın ayrılmasına karşı bir girişimdi. İzleyiciler bu ikisini ayrılmaz biçimde birbirine bağlı, neredeyse birbirinin yerine geçebilecek şeyler olarak görmeye teşvik ediliyordu.<sup>537</sup> Sınırların bulanıklaşması, tıpkı dönemin Kahire'sindeki kozmopolitliğe benzer şekilde ilerliyordu. El-Tatavvur'un açılış metni Yeni Yol başlığı ile şöyleydi:

#### *“YENİ YOL*

*Sonsuz gelişime ve sürekli değişime inanıyoruz. Mitlere ve batıl inançlara direnir, bireyin maddi ve manevi yaşamındaki güçlü yönlerinin sömürülmesi için var olan, miras alınan değerlere karşı mücadele ederiz. Mısır toplumunun mevcut haliyle hasta, dengesiz bir toplum olduğuna inanıyoruz. Doğal standartları bozuk, sosyal ve ekonomik gelenekleri eksik... Bu eksikliğin işaretini, güçlülük unsurlarına yayılan parçalanma belirtilerinde açıkça görüyoruz. Eğitimli gençler, bir yandan eğilimlerinin bastırılması nedeniyle çektikleri sıkıntı nedeniyle zamanlarını hastalıklı rüyalar içinde geçirirken, diğer yandan kitleler, yoksulluk, sefalet ve hastalığın vahim koşullarında yaşıyor. Bu içinde bulundukları sistemde adalet ruhunun bulunmamasının bir sonucudur. Biz bu dergiyi yayınlayarak bu kuşağın ruhundaki gizli dürtülerin önünü açıyoruz, içinde yaşadığımız toplumda entelektüel mücadelenin aşamalarında yeni bir aşama ve batıl inançlara ve mitlere direnen özgür bir hareket duygusu yaratıyoruz. Bireyin maddi ve manevi hayatındaki güçlü yönlerinin sömürülmesi için var olan, miras alınan değerlere karşı mücadele ediyoruz.*

*Çünkü bu toplum için çağrı yaptığımız hareket gibi yeni bir fikir hareketinin ortaya çıkması kaçınılmazdı. Eğer insanlara farklı sorunlarının çözümü için özel bir program uygulamaları konusunda tutturmayorsak, bu, kuşağın evlatları olan gençlerin özgür fikirlerini ve reformist eğilimlerini paylaşmaları için uygun bir alan açmak amacıyladır. Bunu yaparak büyüyüp olgunlaşacak yeni bir dünyanın önünü açmış oluyoruz. Bu, ülkenin kalkınmasının yolu!”<sup>538</sup>*

<sup>537</sup> Ramadan, *The Aesthetics of the Modern*, s. 179.

<sup>538</sup> *El-Tatavvur*, Ocak / 1940, Sayı: 1 aktaran Kanafani, s. 238.

Yoksulluk teması özellikle Ahmed Ruşdi'nin şiirlerinde yaygındı. Yoksulluğun yıkıcı etkileri, böylesine zor zamanlarda işçi sınıfını daha da sömüren savaş kışkırtıcıları nedeniyle daha da artmış olarak tasvir edilirdi. Şubat 1940 sayısındaki الاستعباد (el-İsti'bad / Köleleştirme) şiiri ve Mart 1940 sayısındaki Kâmil el-Telmisani tarafından resimlenen مكسورة جمجمة (el-jumjumah al-muḥattamah / Kırık Kafatası) dokunaklı örneklerdir.<sup>539</sup>

Bir önceki dönemin milliyetçiliğinden ve Yeni-Firavunculuğundan uzaklaşmayı tercih eden Sanat ve Özgürlük grubunun merkezinde ne olursa olsun milliyetçilik meselesi yer almaya devam ediyordu çünkü bu mesele modern Mısır tarihinin en sorunlu meselesiydi ancak bu ulusallık algısı milliyetçilikten öte refah ve insani yaşam noktasına kaymıştı.

*“Modern sanatın, sömürgeleştirilen ülkeleri askeri olduğu kadar kültürel olarak da işgal eden ve böylece geleneklerini ve sanatlarını yok eden sömürgeciliğin bir sonucu olarak uluslararası hale geldiği sıklıkla söylenir. Ancak modern Avrupa sanatının, herhangi bir Doğulu ya da Afrikalı sanatçının Avrupa sanatından etkilenmesinden önce Doğu ve Afrika sanatından etkilendiğini fark etmeliyiz. Dolayısıyla mesele kültürel istila değildir. Mesele daha ziyade kültürel tepkidir. . . . Geçmiş mirasımızın uluslararası mirasla reaksiyon göstermesine izin verilmediği sürece gerçek Mısır sanatı var olamayacaktır. . . . Ne kadar aşırı olursa olsun hiçbir yenilikten korkmamalıyız; zira ulusal kimliğimizi koruma bahanesiyle yeniliklerle savaşanlar, onların gelişme potansiyeline olan inançlarının zayıflığını ortaya koymaktadır.”<sup>540</sup>*

Yunan'ın yukarıdaki satırları gerçek Mısır sanatına, milliyetçiliğe, ulusal kimliğe yine odaklanmakta ancak buna giden çözümün el-Ruvvad'lar ya da Vefdist milliyetçi ideolojinin sunduğundan çok daha farklı bir yerde bulunduğunu belirtmektedir: Bunlar günceli takip etmek ve yeniliğe açık olmaktır.

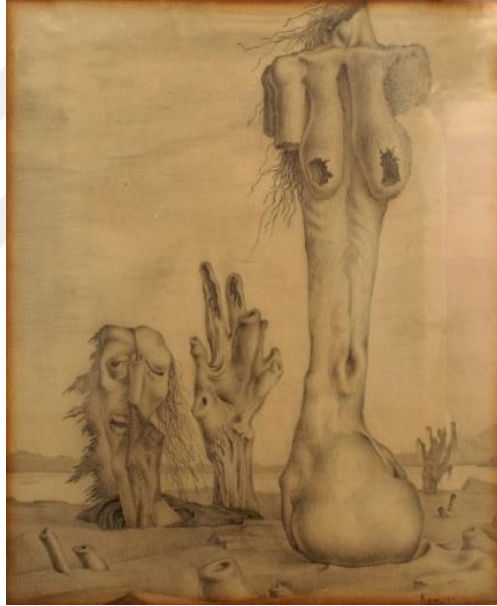
Bir önceki bölümde ressamların eserlerinde “bir kadın olarak Mısır” sembolüğü vurgulanmıştı. Bu, toplumsal gerçeküstücülükte de devam etmektedir. Yunan, 1939 tarihli kâğıt üzerine grafit çalışması À la surface du sable'da (Kumun Yüzeyinde) (Şekil 70) dönemin Mısır'ını yine bir kadın olarak ifade etmiştir. Mısır ülkesi, toprağı, bereketin ve gücün sembolü yine kadın memeleri ile tasvir edilmiştir. Bu kadın yani Mısır süt verebilir (halkını besleyebilir) ve bu kadının memeleri sadece anneliğe değil

<sup>539</sup> Bardouil, **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, s. 83/1000.

<sup>540</sup> Ramses Yunan'ın 1956 tarihinde yazdığı bir makaleden akt. Liliane Karnouk, **Modern Egyptian Art: 1910–2003**, Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları, Kahire, 2005, s. 35.

cinsel güce (Mısırlıların harekete geçme gücüne) de sahiptir. Fakat meme uçları yoktur. Potansiyel vardır fakat o süt (bereket ve refah) dışarı çıkacak yolu bulamaz. Böylesine zayıf ve dik duran bedende bu denli iri memeler, sömürülen bir toprağın ve yoksul halkın hala dimdik biçimde ayakta durabildiğini ancak çok da zayıf düştüğünü anlatmaktadır. Zayıf bedenin toprağa dokunan karın bölgesi gebe bir kadının rahmi gibi büyümüştür. Bir umut, yeniden doğula yönelik bir umut hala vardır. Deforme olmuş bedenin parçaları birbirinden uzak yerlere de savrulmamıştır. Hemen solda kadının başı bulunur ve yüzüne baktığımızda tek gözünün açık olduğunu görürüz. Böylesi bir deformasyona, sömürüye, yoksulluğa, açlığa rağmen hala hayatta kalabilen Mısır'a dair umutların ve meydan okumanın bir göstergesidir.

**Şekil 70:** Ramses Yunan, À la surface du sable / Kumun Yüzeyinde, 1938/9



Kaynak: Bardaouil, **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, s.120.

Her ne kadar ilk bakışta bir çöl manzarası olarak düşünülse de arka planda bir su kaynağı, büyük ihtimalle bereketin sembolü Nil Nehri belirgindir. Burada kurak ve çorak bir çöl değil, Nil'in bereketlendirdiği ve canlandırdığı tipik Mısır coğrafyası resmedilmiştir. Fakat bu resmetme, bilinç akışı şeklinde sürrealist biçimde Mısır'ın toplumsal meselelerinin bir metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır. Mısır'ın sömürülen bir kadın bedeni olarak tasvir edildiği diğer bir resim grubun kurucularından Kâmil el-Telmissani'nin 1938 tarihli Woman from the City (**Şekil 71**)

eseridir. Kentteki Kadın resminde de dolgun memeleri olan kadın (bereketli ve haysiyetli Mısır), kadın bedenini yemeye çalışan belki sömürgecilerin belki siyasilerin ya da yoksulluğun ve eğitimsizliğin sembolü olarak karşımıza çıkar. Mahmud Said'de izleyiciye (seçkinlere) bakmayan kadınlar, bu resimde de Mısır'ı sömüren kişilere ve durumlara bakmamaktadır; yani durumu fark etmemektedir. Mavi taşlardan oluşan mücevherlerin kadının hareketini kısıtlıyor olduğu görünmektedir. Yani Mısır, işgalcilerin ve sömüren sermayenin ellerinde, halkın kanaat ettiği göstermelik refah ile ellerini kollarını bağlamış, insiyatif almalarını engellemektedir. Ancak değişim için umut vardır çünkü memeler dolgundur ve geceyi aydınlatan dolunayın ışığı kadının yüzüne yansımaktadır. Bu resimdeki kadın aynı zamanda bir fahişedir. Deforme olmuş kadın figürü motifiyle ifade edilen fahişe imgesi, el-Telmissani'nin resimlerinde en çok tekrarlanan temalardan biri haline gelecek ve sonunda meslektaşlarının eserlerine de yansiyacaktır.<sup>541</sup>

Bu tema 1940'ların ortalarına kadar yani İkinci Dünya Savaşı bitene kadar yeniden ele alınacaktır. Savaş fahişeliği sorununa dair reform odaklı birkaç makale el-Tatavvur'da da o dönemde yayınlanmıştır. Ramses Yunan'ın, "Al-bagha' mushkilah laha juthour" ("Fuhuş Kökleri Olan Bir Sorundur") başlıklı makalesi birkaç örnekten biridir. Sanat ve Özgürlük'ün edebi ve gazetecilik yazılarında ve çok sayıda çizim ve resimde ifade edilen çalışmalarında fuhuş temasının yaygınlığı, savaşın grup üzerindeki etkisinin bir başka göstergesidir.

Savaş fahişeliği imgesinde hem kadınların sömürülmesi hem de metaforik anlamda fahişe bir kadın olarak Mısır'ın sömürülmesi anlatısı bulunur. el-Telmissani'nin Fahima adında bir fahişeye rastladığı ve fahişenin "*Nahhas Paşa'nın halkıyla olan ahlaki işini*" gece 1.30'a kadar bitirmediğini anlatır. Nahhas Paşa ulusal tarih yazımında haysiyetsizlik olarak anılan 1941 Olaylarında İngilizlerin Kral Faruk'un sarayına çıkartma yapıp, başbakan olarak atamalarını emrettikleri kişidir. 1919 Devrimi'nde İngiliz işgaline karşı önde gelen bir örgütlenme olan Vefd Partisi'nin 1941 yılına geldiğinde İngilizlerle olan ilişkisi, Mısır'da milliyetçiliğe duyulan güvenin azalmasında çok önemli bir paya sahip olmuştu.

Resimlerdeki yoksulluk, çaresizlik ve deformasyon Mısır'da giderek büyüyen bir sorunun kırsal kesimden kent merkezlerine doğru yoğun bir köylü göçmen akının

---

<sup>541</sup> Bardouil, *Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group*, s. 275/1000.

yarattığı kentsel, toplumsal ve bireysel parçalanmışlığı da ifade etmektedir. Pek çok sıkıntılara rağmen kırsal kesim işçileri, feodal bir sistemin pençesinde kıvranan ve genellikle ciddi bir tarım reformu yapmaya niyeti olmayan zengin toprak sahipleri için çalışan tarım işçilerinden daha yüksek ücretler kazanıyorlardı.

**Şekil 71:** Kâmil el-Telmissani, Woman from the city / Kentteki Kadın, 1938



Kaynak: Bardaouil, **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, s. 129.

Bunun karşılığında köylülere temel ihtiyaçlarını karşılamalarına ancak yetecek kadar kaynakla birlikte cılız bir toprak parçası tahsis ediliyordu. Muhammed Hüseyin Haykal, el-Risâle'nin Haziran 1934 tarihli sayısında yer alan "Wujüb al-'ināyah bil qaryah al-mişriyyah" (Mısır Köyüne Bakma Yükümlülüğü) başlıklı makalesinde köylerdeki yaşamın katı gerçekliğinin canlı bir portresini çiziyor:

*"Mısır'da bunların hiçbiri yok, öyle ki içme suyu temini, gübrelerin köylerden uzağa yerleştirilmesi, zorunlu ilköğretimin sağlanması gibi temel hayati projeler ve insanca bir yaşam için temel adımlar olarak kabul edilen bu türden daha birçok şey Mısır'da hala ihmal ediliyor."*<sup>542</sup>

Bu zorlu yaşam koşullarının ötesinde, tarım işçilerinin sıkıntıları, işverenlerinin onları giderek daha fazla modern teknolojik cihazlarla değiştirmesiyle daha da

<sup>542</sup> Muhammad Husayin Haykal, "Wujüb al-'ināyah bil qaryah al-mişriyyah," el-Risâle, Sayı: 49, 11 Haziran 1934, s. 943. Akt. Bardouil, 296/1000

artıyordu. El emeğinin yerini makine gücünün alması, kentlerdeki fabrikalara da aynı şekilde yayılıyor ve işçi sayısında kitlesel bir azalmaya yol açıyordu. İronik bir şekilde bu durum, çalışan nüfusun büyük bir kısmının bu işletmeler tarafından üretilen ürünleri -en başta kendi tüketimleri için tasarlanmış olan ürünleri- satın alamayacağı anlamına geliyordu. İşçilerin işten çıkarılması ve ücretlerinin artırılmasının reddedilmesi, işçi sınıfının satın alma gücünün orantısız bir piyasa arzını karşılayamayacağı anlamına geliyordu ve bu da yerel üreticilerin zarar etmesini kaçınılmaz hale getiriyordu. Sanat ve Özgürlük Grubu'nun önde gelen isimlerinden Ramses Yunan, grubun kültürel ve sosyal faaliyetlerinin zirvesinde olduğu 1941 yılında tam da bu ikilemi ele aldı. "الفقر الاجتماعية قضية" (Al-fuqr mas'alah ijtima'iyah / Yoksulluk Toplumsal Bir Meseledir)<sup>543</sup> başlıklı makalesinde, Mısır kimliğinin ağırlıklı olarak Arap-İslam bağlamında ayrılmaz bir şekilde detaylandırılmış kültürel bir ifadesini benimseyen haftalık edebiyat, bilim ve sanat dergisi el-Risâle'de yer aldı. Sanat ve Özgürlük Grubu üyeleri gibi savaş sonrası sanatçılar kuşağına, distopik dünyalarını yansıtmaya, kaçmaya ve hatta zaman zaman yeniden şekillendirmeye çalıştıkları bir ikonografi sağlayan, sürreal biçim şaşırtıcı değildir. İnsan ve makinenin bu melezleşmesi<sup>544</sup>, Sanat ve Özgürlük'ün iki önemli ressamı Fuad Kâmil ve Laurent Marcel Salinas'ın resim ve desenlerinde ve Sanat ve Özgürlük el-Tatavvur dergisine düzenli olarak katkıda bulunan Sam Kantarovitz ve Ahmed Ruşdi'nin bazı yazılarında ortaya çıkacaktır.<sup>545</sup>

Fuad Kâmil 1940 ile 1943 yılları arasında, her zaman profilden tasvir edilen bir kadının meditasyon halinde, transa benzer bir durumda uyuduğu bir dizi sürrealist portreye başladı. Bu serideki resimlerin çoğunda yinelenen iki nesne ortaya

<sup>543</sup> Ramses Yunan, "اجتماعية قضية الفقر" (Al-fuqr mas'alah ijtima'iyah / Yoksulluk Toplumsal Bir Meseledir), el-Risâle, Sayı: 427, 8 Eylül 1941, ss. 1124–1126 akt. Israel Gershoni ve James P. Jankowski, *Redefining the Egyptian Nation, 1930–1945*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 2002, s. 63–64.

<sup>544</sup> İlk olarak 1748 yılında Julien Offray de La Mettrie tarafından materyalist felsefe üzerine bir çalışmanın başlığı olarak icat edilen kitabı, Descartes'ın "bête machine" kavramının eleştirel bir uzantısıydı. Selefinin aksine Mettrie, "Descartes tarafından vurgulanan insan ve hayvan arasındaki ayrımı ortadan kaldırır ve insana yalnızca karmaşık bir makine statüsü atfeder. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, insan-makine sanayileşmenin ve toplumsal regülasyonun bir sembolü olarak görülecektir. Büyük Savaş'ın sona ermesiyle birlikte, modernist avangard için bir ilham perisi haline gelecektir. Raoul Hausmann'ın mekanik kafaları ve cyborg fotomontajlarından Duchamp'ın mekanize gelinlerine kadar, l'homme-machine'in hem Dadaistlerin hem de Sürrealistlerin teorik ve biçimsel girişimleri üzerinde, doğal olarak değişen derecelerde, bariz bir etkisi olduğuna şüphe yoktur. Ann Thompson, *Bodies of Thought: Science, Religion and the Soul in the Early Enlightenment*, Oxford Üniversitesi Yayınları, Oxford, 2008, ss. 175–216.; Christoph Asendorf, *On The History of Things and Their Perception in Modernity*. California Üniversitesi Yayınları, Berkeley, 1993, s. 7.

<sup>545</sup> Bardouil, *Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group*, s. 299/1000.

çıkıyordu: Bir mum ve bir afyon bitkisi. Sahne her zaman koyu mavi, bulutlu gökyüzünün genellikle kadının saçının havada uçan bukleleriyle birleştiği gece vaktinde geçmekteydi. Bazı resimlerde akşam gökyüzü cehennem turuncu-kırmızı bir renkle tasvir edilmiştir. Birinde kadeh, diğerinde köpek beliriyor, bazen de bir sandalyenin kolunda ya da kadının göbeğinde kilit şeklinde üçüncü bir göz gizlenmekteydi. Sürrealizmin modern Mısır sanatında kayda değer bir yer kaplamasının sebepleri birbiriyle bağlantılı ve çeşitliydi. Öncelikle dönemin Kahire’indeki uluslararası ve ideolojik sebeplerle Kahire’ye gelmiş entelektüelleri içinde barındıran eklektik kozmopolitlik birinci sırada yer alır.

Yayınların çift dilli olması ve entelektüeller arasında çift dilliliğin yaygın olması iletişimi kolaylaştırıp kültür sanat alanında sınırlar ötesi bağlar kurulmasını sağlamıştır. Bunlar sürrealizmin benimsenmesi kolaylaştırırsa da esas sebepler 1940’ların Mısır’ındaki toplumsal, siyasi ve kültürel ortamın yarattığı kaosun ifadesinde en uygun yöntemin sürrealizm olmasında yatmaktadır. Önceki dönem siyasilerin iyileştirmeyi başaramadıkları köylü ve tarım reformları orantısız ve desteksiz göçler yaratmıştır.

**Şekil 72:** Fuad Kâmil, Untitled / İsimli, 1950.

**Şekil 73:** Fuad Kâmil, Untitled / İsimli, 1940.



Kaynak: Bardouil, **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, s. 143.



Aynı dönemde radikalleşmeye başlayan ve ideolojik bir duruştan çok bir kurtuluş reçetesi, pragmatik bir araç olarak görünen yükselen faşizm, siyasal İslâm ya da sosyalizm, oldukça politik bir halkın yaşadığı ciddi ekonomik buhranla birleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren fark edilmeye başlanan geçmiş günlerin haysiyetli dönemlerine dönme arzusu gerçekleştirilememiştir. Modern Mısır'ın bağımsızlık mücadelesi uzunca bir süre Antik Mısır'ın gücü altında, yani tarihin yükü altında kalmıştır.

Kâmil el-Telmissani'nin el-Tatavvur'da yayınlanan aşağıdaki makalesi bu dönemin ruhunu şu şekilde ifade etmektedir:

*“Bu zor ve karanlık zamanlarda, bu ülkenin sanatçıları yüksek aristokrat kulelerde, içinde yaşadıkları toplumun özünden daha fazla uzaklaşamayacakları tuhaf bir izolasyon içinde yaşıyorlar. [...] Bu izolasyon, sanatçılarımızın az gelişmişliğinden ve kültürel standartlarının kolektif bir insanlık kültürü seviyesinin altına düşmesinden kaynaklanmaktadır; her şeyden önce "mutlak insanlık" ve insanın hem içgüdüsel bir birey olarak kişisel yaşamında hem de ortak bir ebedi topluluk içinde çalışan üretici bir kardeş olarak yaşamında yüceltilmesiyle meşgul olan bir kültür.*

*Bu kültürel yozlaşmanın ardında bir trajedi yatmaktadır; bu trajedi, sanatçılarımızın ilköğretim yıllarını geçirdikleri Avrupa okullarından öğrendikleri ve hükümetlerin klasik okullarının duvarlarında ve müzelerinin koridorlarında depoladıkları miras kalmış "sanatsal çöp ve bakkaliye" yığınlarından kopyalama ve yeniden üretme zilleti içinde yaşadıkları eski bir ilke olan "sanat için sanat" trajedisidir. Bunlar, bedeni zehirleyen durgunluk ve ölümcül sükûnet duygularıyla insanlığı her gün uyuşturuyor, bazı genç coşkulu ruhları utanç verici bir hoşnutluğun kuyularına sürüklüyor ve zihinleri, iktidar dizginlerini ellerinde tutanların çok sevdiği düşük bir eylemsizlik, uyusukluk ve dalkavukluk seviyesinde tutuyor. [...] "Sanat için sanat" sloganı bazıları için kâr ve yüzeysel saygı ve takdir üreten bir amentü olarak işe yarayabilir. Ancak sanatsal ifadenin kaderini, onu bütün bir halk için apaçık olan çıplak bir gerçekten uzaklaştırarak sona erdiremez ve erdirmeyecektir [...] kendisini insanlığına bağlayan her şeyi neredeyse unutmuş sefil bir halkın kaderi [...] bireylerinin yüzde doksanının okuma yazma bilmediği bir halk [...] tüm kalabalıkları hastalıklarını ve yoksulluklarını, kötü beslenme ve pis yaşam koşulları nedeniyle körelmiş yüzleri ve zayıflamış bedenleriyle taşımaya devam eden bir halk.”<sup>546</sup>*

El-Telmissani'nin, toplumdan uzak biçimde yaşayan duyarsız sanatçılara ilişkin yargısı, grup üyelerinin aynı zamanda siyasilere karşı düşündükleri ile uyumludur.

<sup>546</sup> Kâmil el-Telmissani, “El-fann al-maṣrī ve’al-mujtama’a ae-hahder,” el-Tatavvur, Sayı: 5, Mayıs / 1940, s. 30 akt Kanafani, s. 79.



Grubun eleştirdiği ve rahatsızlık duyduğu Mısır'daki burjuva sanat ortamında hüküm süren Avrupa taklitçisi akademizm ve estetizm ile Mısırlı sanatçıların izleyiciyi özgürleştirebilecek, zamanında ve anlamlı bir sanat yaratma sorumluluklarından vazgeçmeleri, aynı zamanda Avrupa'nın kolonyalizmine, kilise sanatının katılığından etkilenen Mısırlı ressamların mensup olduğu itaatkâr topluma duydukları rahatsızlıkla aynıdır. Mısırlı sanatçıların özgürleştirici ve anlamlı sanat yaratma sorumluluğundan vazgeçmiş olmalarının yargılanması, sanatçı özelinde Mısır'a karşı sorumluluğu olan siyasiler ve seçkinler için de geçerlidir. Bir sanat ortamına dair bir eleştiri olarak yayınlanan makale, doğrudan Mısır'ın o günkü siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal tüm hasarlı noktalarına ithafen kaleme alınmıştır. Fildişi kulesinden inmeyen sanatçıya yönelik eleştiriler ile dönemin Arapça konuşmayı dahi bilmeyen ve toplumdan uzaklığı ile bilinen Kralı Faruk'a yönelik eleştiriler paraleldir.

İnci Eflatun 1942'de Sanat ve Özgürlük'ün üçüncü bağımsız sanat sergisine ilk katılımı için yaptığı resmi, Canavarlı Kız serisinden 1941 tarihli İsimsiz eseri ile yine bir “kadın olarak Mısır” alegorisi oluşturmuştur. 1942 tarihli Oğlan ve Lamba adlı eserde ise eserin geneline hâkim olan ıssız, etrafta sürünen canavar benzeri bitki örtüsü ile çöle benzeyen bir manzara görürüz. Ön planda, solda bir sokak lambasını tanırız. Bir başka lamba, toprak tarafından yutulmuş gibi göründükten sonra arka planda kısmen yarıya kadar ortaya çıkmaktadır. Arka planda, dalları sallanan ve vücutları kıvrılan antropomorfik ağaç benzeri yaratıklar topluluğu, fahişeye benzeyen gövdesi, her şeyi yutan ve sürekli bir öfkeyle yayılan obur bir canavar olarak betimlenmiştir.

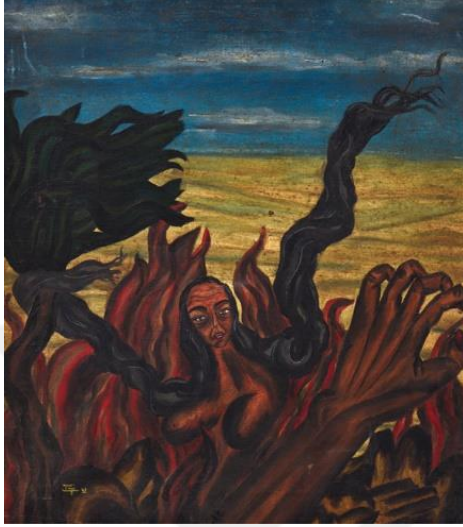
Eserde belki de en göze çarpan özellik, lambanın dibinde yatan genç bir oğlan çocuğunun bedenidir. Kırmızı bir yılan benzeyen yaratık etrafını sarmış, çocuk ise yetersiz bedenini bu ölümcül kucaklamadan kurtarmak için başarısızca çabalamaktadır. Dehşete düşmüş yüzünde acı ile yenilgi, hatta boyun eğme arasında gidip gelen bir ifade hâkimdir.

Sanat ve Özgürlük özelinde Mısır'da toplumsal gerçeküstücülüğün hikayesi on yıl içinde grubun bazı üyelerinin ya hapse atılması ya da sürgüne gönderilmesi ile son buldu. Sanat ve Özgürlük'ün 1940'ların başındaki küresel olmasa da uluslararası sanatsal fikirleri, on yılın sonunda yok olmuş gibi görünüyordu ve sanatsal, otantik ve bireysel bir ifade arayışı ile Arap ulusal kimliğinin inşası arasında kalan yeni bir

gerçeküstücü tarza yer açıyordu. Nâsır döneminde bu gerçeküstü tarz, absürdeyönelen bir ifadeye bürünecekti.<sup>547</sup>

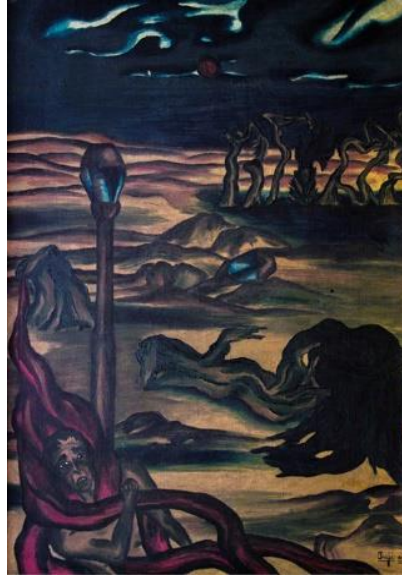
**Şekil 74:** İnci Eflatun, Untitled / İsimsiz (Canavarlı Kız serisinden), 1941.

**Şekil 75:** İnci Eflatun, الوحش / Canavar, 1942.



Kaynak: DAF Beirut [https://dafbeirut.org/en/inji-efflatoun/works/1929-232782-;](https://dafbeirut.org/en/inji-efflatoun/works/1929-232782-;https://dafbeirut.org/en/inji-efflatoun/works/1929-232782-)  
<https://dafbeirut.org/en/inji-efflatoun/works/1929-232782-> (Erişim Tarihi 22.02.2022)

**Şekil 76:** İnci Eflatun, Boy and Lamp / Oğlan ve Lamba, 1942. 47.5 × 33.3 cm.



Kaynak: DAF Beirut <https://dafbeirut.org/en/inji-efflatoun/works/1929-232782-> (Erişim Tarihi: 04.05.2021)

<sup>547</sup> Shalem, “Exceeding Realism: Utopian Modern Art on the Nile and Abdel Hadi Al-Gazzar’s Surrealistic Drawings”, *South Atlantic Quarterly*, Cilt: 109, sayı:3, Yaz, 2010, s. 593.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları gibi dönüm noktası niteliğindeki olayların Mısır'ı geri dönülmez biçimde sosyal, ekonomik ve politik olarak değiştirmesi, askeri sanayiye ve kendi kendine yeterliliği teşvik etti ve siyasi muhalefetin militanlığına yol açan yeni fikirlerin büyümesine katkıda bulundu. 1930'ların sonları ve 1940'ları en belirgin şekilde karakterize eden ideolojik çeşitlilik ile politik ve entelektüel ortam gelişmeye devam etti ve çok geçmeden, mevcut liderliğin sorunları çözmemesi nedeniyle aldatıldığını düşünen öfkeli bir grup subayın devrimi ile son buldu. 1940'ların sonunda resmî bağımsızlığına rağmen İkinci Dünya Savaşı, Mısır'ın İngiliz işgalcilere olan bağlılığını artırdı. Antlaşma Mısır'ı İngiltere ile ittifak kurmaya ve desteklemeye bağlıyordu.<sup>548</sup> Bundan dolayı bu antlaşmanın zorunluluktan, yerli çocukları askeri okula kabulüne daha geniş imkân veren bir maddesi sebebiyle 1937 ile 1939 yılları arasında mezun olan Nâsır gibi genç subaylar üst kademelere yükselebildi ancak bu genç subayların ülkeye dair hayal kırıklıkları da giderek artmaktaydı.

---

<sup>548</sup> Gordon, Nasser: **Hero of the Arab Nation**, s. 19.

## 2.2. MISIR RESİM HEYKEL SANATINDA ULUS, TOPLUM VE MODERNLEŞME

### 2.2.1. Bağımsız Mısır Coşkusunun Resim Sanatına Yansıması

Yirminci yüzyılın başlarında ülkeyi Mısırlaştırma ve yerli nüfusu Avrupalıların seviyesine, en azından orada yaşayan Avrupalılaştırmış Mısırlıların seviyesine yükseltme çabası vardı. Aynı zamanda Mısır'ın yönetimini Mısırlıların devralması yönünde Britanya'ya, işgalci güce ve Britanya'nın Mısır'daki yandaşlarına yönelik sürekli bir talep söz konusuydu. Değişimin ilk kıpırtıları 1936'da İngiliz-Mısır Antlaşması'nın Mısırlılara daha fazla yerel güç tahsis etmesiyle hissedildi. Daha sonra, 1940'ların ortasından itibaren milliyetçi faaliyet, 1948 Filistin Savaşı'nın etkileri ve 1952 Devrimi ile artan bir ivme kazandı. Nâsır öncülüğündeki Hür Subaylar devrim ile başkanlığı devraldığında, yerli Mısırlılar yüzyıllar sonra ilk kez kararlı bir şekilde ülkelerinin kontrolünü ele geçirdiler. Artık para kazananlar, tefeciler, gazeteciler, kuyumcular, büyük mağaza sahipleri ve makinistler ağırlıklı olarak Avrupa etnik kökenli değildi. Teknokratlar, subaylar ve üst düzey yetkililer çoğunlukla yerli halktan gelmeye başlıyordu. Mısır Cumhuriyetinin kurulmasıyla birçok insanın Mısır'ı terk etmesi veya iş ve mesleklerde daha ikincil roller üstlenmesi nedeniyle azınlık nüfusunun statüsü değişmek zorunda kaldı.<sup>549</sup> Mısır tarihinde bundan böyle yeni bir dönem başlamıştı.

1930'larda Nâsır'ı harekete geçiren Genç Mısır hareketinin bir uzantısı olan Mısır Sosyalist Partisi'nin haftalık gazetesinin manşetinde "*Devrim-Devrim-Devrim*" yazıyordu.<sup>550</sup> Savaş sonrası ekonomik çöküşte, sosyal çalkantılar ülkeyi sarma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. İkinci Dünya Savaşı, büyüyen bir endüstriyel temel için güçlü bir ekonomik teşvik olmuştu, ancak yaşam maliyeti 1939 ile 1945 arasında neredeyse üç katına çıkmıştı.<sup>551</sup> Gelir dağılımı oldukça dengesiz kaldı. Hükümetin enflasyonu düşürme çabalarına rağmen yoksulluk daha da kötüleşerek devam etti ve

<sup>549</sup> Botman, *Egypt from Independence* s. 24.

<sup>550</sup> Gordon, *Nasser: Hero of the Arab Nation*, s. 22.

<sup>551</sup> Jankowski, s. 306.

1950'de bir milyondan fazla işçiye sahip olan endüstriyel işgücü giderek daha huzursuz hale geldi.<sup>552</sup>

1946-47'de yaşanan bir dizi grev ve oturma eylemi, Mısır'ın en büyük endüstrisi olan tekstili felç etmişti. İşçiler bir dizi siyasi koalisyonda öğrenci aktivistlerle güçlerini birleştirdi, ancak daha da önemlisi giderek şiddetlenen düzenli ortak gösteriler gerçekleştirdiler.<sup>553</sup> 9 Şubat 1946'da ise daha sonraki yıllarda ulusal bir gün olarak anılan bir olayda, Kahire Üniversitesi'nden parlamentoya doğru yapılan öğrenci yürüyüşü sırasında polis, Nil Nehri üzerindeki Abbas asma köprüsünü kaldırdı ve bunun sonucunda yirmi kadar protestocunun öldü. Bu, toplumsal hafızada öylesine yer etti ki Gazbia Sirri'nin **Şekil 77'de** görülen resminde ve daha nice eserlerde tekrar tekrar işlendi.

**Şekil 77:** Gazbia Sirri, Abbas Bridge / Abbas Köprüsü, 1955.



Kaynak: Barjeel Art Foundation <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/prisoners/> (Erişim Tarihi: 15.05.2021)

<sup>552</sup> Robert L. Tignor, **State, Private Enterprise and Economic Change in Egypt: 1918–1952**, Princeton University Press, Princeton, 1984, s. 216 - 221.

<sup>553</sup> Tignor, s. 217, 218.

Sirri'nin Abbas Köprüsü, 1947 yılında Mısır'ın sanayi kenti El-Mahalla el-Kubra'da meydana gelen ve o dönemde ülke tarihinde bu türden en büyük protestolar olarak kabul edilen gerçek olaylara dayanmaktadır. Hükümet buna güç kullanarak karşılık verdi ve beş yıl içinde kral, Mısırlı işçilerin katalizör bir siyasi rol oynadığı 1952 Subaylar Darbesi ile devrildi. Aslında, Mısır Devlet Başkanı Nâsır döneminde işçilerin imajı köklü bir değişim geçirecekti. Artık gözlerden saklanmayacak ya da sanat eserlerinin arka planında pasif seyirciler olarak resmedilmeyeceklerdi. İşçiler, Mısırlı sanatçıların birçok eserinde ön planda ve merkezde yer almaya böylelikle başlayacaklardı. Gazbia Sirri'nin Abbas Köprüsü adlı tablosu, Mısırlı bir ressam tarafından yapılmış en eski modern işçi tasvirlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserde bir grup işçi ve öğrenci, kasklı ve süngülü askerler tarafından bir köprüden aşağı itilmektedir. Bir askerın botu bir sivilin ellerine bastırırken, bir başka protestocu da onun tutunmasına yardım etmeye çalışmakta. Sosyalizmi simgeleyen, sopalara tutturulmuş kırmızı bir bayrağın üzerinde "Öğrenci ve İşçi Yürütme Komitesi" yazısı ise okunmaktadır.

Bu olaydan iki hafta sonra, gösteri yapan öğrenciler ve işçiler İngiliz kışlasını bastığında, askerler ateş açarak yirmi üç kişiyi daha öldürdü ve yüz yirmi kişiyi de yaraladı.<sup>554</sup> Oldukça karışık ve kaotik geçen bu yıllarda Vefdist milliyetçilere olan güven de azalmıştı. Bununla birlikte Müslüman Kardeşlerin toplumun her katmanına ek olarak hem polis hem askeriye içinde gittikçe büyüyen bir etkisi de mevcuttu.

1940'ların sonları siyasi şiddetin tavan yaptığı yıllardı. Müslüman Kardeşler hükümet güçleriyle tehlikeli bir çatışmaya girdi ve Aralık 1948'de Başbakan hareketi yasakladı. Birkaç gün sonra, polis memuru kılığına giren genç Müslüman Kardeşler üyesi, İçişleri Bakanlığı'nın önünde Nukraşı'yi vurarak öldürdü. Karşılık olarak Şubat 1949'da Kahire şehir merkezinde polis ajanları, Müslüman Kardeşlerin kurucusu ve lideri Hasan el-Benna'yı öldürdü.<sup>555</sup> Tüm bu kaotik sürecin sonunda Nâsır ve silah arkadaşları Hür Subaylar adı altında, 1949'da gizli topluluk halinde birleştiler ve ideolojik yakınlıklarına bakılmaksızın tüm sivil temelli siyasi muhalefet hareketlerinden bağımsız olarak örgütlenmeye karar verdiler. Kendilerini sivil siyasetten izole ederek vatanseverlik ve vatani kurtarma odağında buluştular. Ancak

---

<sup>554</sup> Gordon, s. 21.

<sup>555</sup> Marsot, **Mısır Tarihi**, s. 103, 105.

siyasetten uzak kalamadılar. Bu örgütlenmeyi ateşleyen en önemli olaylardan biri Nâsır'ın yıllar sonra devleti kast ederek “*bizi aldattılar, aldatıldık*” şeklinde ifade edeceği İsrail-Filistin Savaşı'ndaki yalnızlıkları oldu:

*“Aldatıldık; hazırlıksız olduğumuz bir savaşa itildik. Aşağılık hırslar, sinsî entrikalar ve aşırı hırs kaderimizle oynuyor ve biz burada silahsız ateş altında kalıyoruz.”*<sup>556</sup>

İki önemli gelişme bu kararlı örgütlenmenin altını çizdi. Bunlardan ilki, Mısır'ın 1948 Filistin Savaşı'na kaderlerini değiştirecek şekilde dahil olmasıydı; bu çatışma, hükümet tarafından gönülsüzce ve son dakikada onaylandı. İkincisi, hükümetin muhalefet hareketlerine, özellikle de Müslüman Kardeşler'e ve ayrıca Nasır'ın çevresinin çoğunun bağlı olduğu komünist hareketlere yönelik daha sonraki baskılarıydı. Mısır'ın doğu sınırının ötesinde yürüttükleri savaş deneyimleri Hür Subayları ülkelerindeki siyasi mücadeleye katılmaları gerektiğine ikna etti.<sup>557</sup>

Filistin'deki Savaşın Mısır'ın tarihinde bir mihenk taşı olmasının altında yatan sebep, Hür Subayların devletlerine, hükümetlerine ve yıllardır siyasi arenada olmasına rağmen dişe dokunur bir ilerleme sağlayamayan Vefdistlere olan güvenlerini kökünden sarsması oldu. Nâsır'ın daha sonra Devrimin Felsefesi<sup>558</sup> adlı manifestosunda tanımlayacağı kişisel deneyimleri, örgütsel beceriksizlik ve siyasi ihanetle mahvolmuş bireysel kahramanlıkların damgasını vurduğu, Mısır'daki Filistin Savaşı anlatısının simgesiydi. Birim komutanları kendilerini alt düzey silahlarla ve yeterli kumanya veya ikmal hatları olmadan yetersiz donanıma sahip buldular. Nâsır, birimi için yerel tüccarlardan erzak satın almak zorunda kaldı. Subaylar, siyasi görünürlüğü artırmak için tasarlandığından şikâyet ettikleri konuşlandırma emirlerini eleştirirken, hayali zaferleri anlatan devlet radyo yayınlarını acı bir şekilde dinlediler; etkili hücum hareketliliği pahasına birimleri çok ince bir şekilde yaydılar. Hafif bir yara aldıktan sonra kısa bir süre hastanede kalan Nâsır, artçı destek hizmetlerinin yetersizliğini ilk elden gözlemledi. Silahlar sıkıştıkça veya geri teptikçe, Kral ve başbakanların Mısır'ın en iyi ekipmanlarını uluslararası silah pazarında sattıkları ve kârı cebe indirdikleri yönünde söylentiler yayıldı.<sup>559</sup>

<sup>556</sup> Nasser, **Egypt's liberation: The philosophy of the revolution**, Public Affairs Yayınları, Washington, 1955, s. 13–14.

<sup>557</sup> Gordon, **Nasser**, s. 23.

<sup>558</sup> Nasser, **Egypt's liberation: The philosophy of the revolution**, s. 13-14.

<sup>559</sup> Gordon, **Nasser**, s. 25.

Hür Subaylar Devriminden kısa bir süre önce ülkede kaos iyice tırmanmıştı. Siyasi girişimlerle İngiliz varlığını net biçimde yok edemeyen Mısırlılar, Kanal Bölgesi'ndeki İngiliz üslerine karşı gerilla saldırıları düzenlediler ve 15 Ocak 1952'de, İngiliz ordu birliklerinin, polisin gerillalara yardım ve yataklık ettiği inancıyla İsmailiye'deki bir polis karakolunu kuşatması sonucu polislerin teslim olmalarını talep etti. Ancak polisler bunu reddetti. Sonuç olarak 40 mısırlı polis öldü ve 70'i yaralandı.<sup>560</sup> Bu olay Kahire'nin yabana atılmayacak bir bölümünü yakıp yıkan bir yangını tutuşturacak kıvılcımdı. Kahire'deki İngilizlere ait kuruluşlar, kulüpler, iş yerleri, yabancılara ait diğer binalar ateşe verildi. Asayiş sağlanana kadar Kahire'nin merkezi yakılıp yıkılmıştı. Kahire'nin yakılması, bir dönüm noktası oldu; çünkü liberal deneyim çağının sonlanışını simgeliyordu. Hükümdarın tüm itibarının yitirildiği, siyasi partilerin sadece tepki gösteren ama öncü olmayan yapıları 1922'den beri var olan yönetim biçimini alaşağı edecek bir darbe ile sonlandı.<sup>561</sup>

23 Temmuz 1952'de, 1936'daki antlaşmayla askeri akademinin kapılarının açıldığı alt sınıfın fellah çocukları yani Hür Subaylar darbe yaptı.<sup>562</sup> Hür subayların çoğu 1936 anlaşması sayesinde akademiye girdi, çoğu aynı yıl mezun oldu. Birlikte hizmet ettiler ve silah arkadaşlığının yanı sıra yakın dostlardı. Nasır'ın nesli, Mısır'ın bocalayan parlamento deneyinin ikinci on yılı olan çalkantılı otuzlu yıllarda reşit oldu. İngiliz güdümlü liberal düzeni devirecek olan adamlar, İngiliz yönetimine karşı yapılmış, pek çok Mısırlı için milliyetçi tarih yazımının en parlak anı olan 1919 Devrimi sırasında doğmuşlardı ve hem zaferlerine duyulan hayranlık hem de başarısızlıklarına karşı duyulan öfkeye dair hikayelerle büyüdüler. Gençliğin onları sokağa çeken iyimserliğini lekeleyen hayal kırıklığı, sonunda onları, ulusu yüzüstü bırakanlara karşı kendi devrimlerini geliştirmeye kararlı askerlere dönüştürecekti.”<sup>563</sup> Meslek hayatlarının başında örgütlenerek tekniklerini ve amaçlarını öğrenmek amacıyla her türlü siyasal kümelenmeye bir şekilde sızmışlardı.<sup>564</sup> Bunlar hep aynı toplumsal çevreden orta alt sınıf geliyordu.<sup>565</sup> Hür Subaylar askeri darbe öncesi ağır zorluklara rağmen yıllardır isyanlarını planlıyorlardı. Mısır'da yok olması gerektiğine

---

<sup>560</sup> Botman, s. 154.

<sup>561</sup> Botman, s. 156.

<sup>562</sup> el-Sayyid Marsot, s. 105.

<sup>563</sup> Gordon, **Nasser**, s. 13.

<sup>564</sup> Gordon, **Nasser**, s. 14.

<sup>565</sup> el-Sayyid Marsot, s. 107.



inandıkları dört durum vardı. İlki ve en önemlisi İngiliz işgali, diğerleri ise Osmanlı-Türk monarşisi, dış siyasi nüfuz ve Mısır'ın kendi kamusal yaşamındaki yozlaşma olarak sıralanabilir. Ayrıca Mısır'ın sahip olması gerektiğine inandıkları ideal, bağımsızlığı hak etmiş, cefakâr ve haysiyetli topluma dair geniş bir vizyonları vardı ancak vizyonun gerçeğe dönüşmesini gerektiren siyasi ve politik manevraları dikkate almak için de çok az zamanları vardı. Hür Subayların bir kısmı Müslüman Kardeşler ile yakın ve birkaçı da Marksizme eğilimliydi; ancak 34 yaşındaki Albay Cemal Abdülnasır'ın kendisi de dahil olmak üzere büyük çoğunluğa, o aşamada 'Mısır milliyetçisi' dışında herhangi bir siyasi etiket verilemezdi.<sup>566</sup> 1949 sonbaharında Nâsır, Müslüman Kardeşler hüccesinden dört yoldaş ve diğer üç yakın meslektaş, Nasır'ın başkanlığında bir yürütme komitesi oluşturdu. Bu üyeler farklı siyasi yönelimleri temsil ediyorlardı ama kendilerini her şeyden önce asker olarak görüyorlardı ve hareketlerini askeri bağlılık etrafında örgütüyorlardı.<sup>567</sup>

Devlet yetkilileri bu zamana kadar barışı korumada başarısız olmuştu; sıkı otoriter önlemler ve gerileyen ekonominin körüklediği artan toplumsal memnuniyetsizlik ise *"kanun ve düzene yönelik ortak bir küçümseme... Mısır'ın parlamenter yaşamının sonunu hızlandıran bir şiddet gerekçesi"* yaratmıştı.<sup>568</sup> 1952'de yaptıkları darbe sonucunda Hür Subaylar, Mısır'daki siyasi, ekonomik ve sosyal hayatın yapısını değiştirdi. Önlerindeki üç yıl boyunca en yüksek otoriteyi devrimin resmi lideri General Necib'in ellerine veren geçici bir anayasa ilan edildi.<sup>569</sup> Devrimde Filistin'deki savaşın büyük etkisi olduğu belirtilmişti Sadece Müslüman Kardeşler'in askeri gücünün dikkat çekerek cemiyetin lağv edilmesi ve başbakan ile Hasan el-Bennâ'ya yapılan suikast dışında ordunun monarşiyi hep destekleyen, siyasete karışmayan yapısı da bu savaşla değişti. Hür Subaylar, Filistin'de savaşırken krala karşı düşmanlık aralarında yeşerdi, görev anlayışları kralın subaylar kulübü başkanlığı seçimindeki adam kayırmacılığı sebebiyle değişti. Bir yıl sonra 18 Haziran 1953'te eski Osmanlı 'bey' ve 'paşa' unvanlarıyla birlikte monarşi ilga edildi ve ilk

---

<sup>566</sup> Peter Mansfield, "Nasser and Nasserism", **International Journal**, Cilt: 28, Sayı: 4, Güz/1973, s. 670.

<sup>567</sup> Gordon, **Nasser: Hero of the Arab Nation**, s. 27.

<sup>568</sup> Richard P. Mitchell, **The Society of the Muslim Brothers**, Oxford Üniversitesi Yayınları, Oxford, 1969, s. 313.

<sup>569</sup> Peter Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 672.

cumhurbaşkanının General Muhammed Necib olduğu Mısır Cumhuriyeti ilan edildi.<sup>570</sup>

Kahireli yetkililer, bağımsızlık öncesi halkın apolitik olmasını istiyorlardı ama bağımsızlık döneminde, insanlar siyasileşmenin ana hedefi haline geldi. Kahire gibi özgürlüğüne yeni kavuşan kentlerin yeni Mısır'ın inşasına büyük destek vermesi beklendi.<sup>571</sup> Nâsır devrime yeni safhalar yaratmak için Heyet el-Tahrir (Kurtuluş Konseyi) ve el-İttihad el-Kavmi (Ulusal Birliği) kurdu. On yıl sonra bu durum sadece toplumsal seferberliğin aracı olarak değil, yeni rejimin meşruluğunun temellerini çoğalttığı için demokratikleşmenin de habercisi olarak bildirildi.<sup>572</sup> Ancak İlan Pappé, Nâsır'ın bu toplumsal seferberliği başka amaçlar için araç olarak gördüğünü belirtir. Belki modern olabilir ama batılı veya demokratik değil bu amaçlar. Nâsır modernleşme yolculuğuna dahil edilmesi gerekenleri belirlemek istiyordu ve bunun için de Marksist söylemi kullanarak toplumu farklı katmanlara böldü. Nâsır 1950'lerde toplumsal seferberliğe öncülük edecek kentli orta sınıfı kurmak istedi ve bunda da başarılı oldu. Bu başarı aynı zamanda modernleşmenin önünde engel gibi görünen büyük toprak sahiplerinin kaybolmaya yüz tuttuğunun da işaretiydi.<sup>573</sup>

Nâsır'ın kalkınma modelinin, esas olarak hem Batılı tüketim modelinin hem de sosyalist modelin bir karışımından etkilenen tüketimci yaşam tarzları geliştiren büyük bir orta sınıfı desteklediği ilerleyen süreçlerde de açıkça belli oldu. Her ne kadar Nâsır'ın modernleşme projesi, retorik olarak sömürgecilik karşıtı olsa da uygulamada Batılı zihinsel yapıların ve stereotiplerin etkisi altındaydı. Batı-dışı modernliklerin bir karakteristiği olarak batı modernleşmesine evrensel değerler üzerinden mâkul derecede yakın olmak ve yerli değerler üzerinden de Batılı sterotipinin karşısında yerli-özgün bir kimlik yaratma Nâsırcı modernleşmenin de özelliği idi. Modernleşme, gündelik yaşamda Batılı yaşam tarzlarını, kıyafetleri, mimariyi ve eşyaları ithal etmek, ancak yerel uyarlamalar ve yerel üretim girişimlerinde bulunmak anlamına da geliyordu.

Hür Subaylar ülkeyi İngiliz hegemonyasından kurtarmayı başardıkları ancak, yerli kalkınmaya yol açacak net bir ideolojiye sahip olmadan yönetimi devraldıklarına

---

<sup>570</sup> Al-Sayyid Marsot, **Mısır Tarihi**, s. 106.

<sup>571</sup> Pappé, **Modern Ortadoğu**, s.174.

<sup>572</sup> Pappé, **Modern Ortadoğu**, s.174.

<sup>573</sup> Pappé, **Modern Ortadoğu**, s.174.; Hudson, **Arab Politics**, ss. 126-162.

dair de çokça eleştirilerle tarihe yazıldılar.<sup>574</sup> Bu batı-merkezli ilerleme odaklı eleştirilerin, modernleşme süreçlerinin çokluğu ve kendine özgülüğü meselesini göz ardı ettiği söylenebilir. Modernleşme sürecinin en önemli belirleyicisinin bağımsızlık ya da sömürge karşıtlığı mücadelesi ile geçmiş olduğu, karizmatik bir lider önderliğinde sıklıkla tepeden inmece ya da otoriter olarak nitelenen bir devrim ile şekillenmiş olduğu toplumlarda yerli kalkınmaya yönelik ideolojik program, devrim sonrasına ve süreç içerisine yayılmak durumunda kalır. Hür Subaylar da daha çok pratik sosyal meselelerle ve "eski rejimin" yıkılmasıyla ilgileniyorlardı. Yine de Nasır'ın sosyalist idealleri ve birbirini izleyen tarım reformları eski feodalist rejimin gücünü kırdı.<sup>575</sup> Ayrıca millileştirme çalışmaları hızla yayıldı. Devrimden bu yana, 1952'den önce yabancı kapitalizmin baskın etkisine bir tepki olarak kapitalizmi Mısırlılaştırma çabası vardı. Avrupalı şirketlerin toprak sahibi burjuvazi ile birlikte ekonomiyi büyük ölçüde kontrol etmesi yönündeki güç giderek küçüldü.<sup>576</sup>

Ortadoğu ve Kuzey Afrika kültürü, sanatı, siyaseti ve düşünsel hayatı üzerinde Mısır merkezde yer alıyordu. Özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda Mısır'ın Orta Doğu siyaseti üzerinde hem lütuf olarak görülebilecek hem de sahip olduğu merkezi yer yüzünden suçlu da ilan edilebilecek etkisi, eşi benzeri olmayan bir düzeydeydi. Nâsır'ın liderliği üzerine yazılan eserlerde, Arap dünyasında Nasır'ın pek çok rakibi olduğu ama hiçbirisinin onunla akran sayılamayacağı ve Nâsır'ın her zaman çağdaşlarına karşı belirli bir avantaja sahip olduğu ve çağdaşlarının onun gölgesinde yaşadığına dair tespitler yer alır.<sup>577</sup>

Nasır ikonik bir Arap hükümdarı haline geldi. Ortadoğu dışındaki pek çok kişi için o, diğer Arap yöneticiler için “yeni Nasır” olmaya çalışmakla suçlandıkları veya itibar edildiği bir figür olarak bölge genelinde kişisel etki yaratma arzusunun somut örneği oldu.<sup>578</sup> Değerlendirmeler, ulus ve hükümdarın ayrılmaz bir şekilde birbirine

---

<sup>574</sup> Abaza, **Changing Consumer Cultures of Modern Egypt**, s. 104.

<sup>575</sup> Abaza, s. 105.

<sup>576</sup> Mona Abaza, **Changing Consumer Cultures of Modern Egypt: Cairo's Urban Reshaping**, Brill Yayınları, Londra, 2006, s. 103, 104.

<sup>577</sup> Malcolm H. Kerr, **The Arab Cold War: Gamal Abd al-Nasir and his rivals, 1958–70**, 3. Baskı, Oxford Üniversitesi Yayınları, OUP New York, 1975, s. 154.

<sup>578</sup> Kapsamlı Nâsır biyografileri için bakınız: Joachim Joesten, **Nasser: The rise to power**, Odhams Yayınları, Londra, 1960.; Robert Stephens, **Nasser: A political biography**, Penguin Yayınları, 1971.; Jean Lacouture, **Nasser**, Knopf Yayınları, New York, 1973.

bağlı olduğu ve bunun benlik ve ulus adına katı bir hırsla ifade edildiği tarih yazımlarında kendine yer buldu.

Mısırlıların çok uzun bir süre özlemine çektiği haysiyetli iktidarın karizmatik lideri olarak Nâsır'ın karakteri ve dış görünüşü özellikle de onun nesli ve dönemi için vücut bulan karizmanın gücünün sembolüydü. Literatürde Nâsır'ın yıldızının, son yıllarında hızla düştüğüne dair tespitlerin ve daha sonra halefi Enver Sedad tarafından kasıtlı olarak neredeyse imajının silindiğine dair değerlendirmeler oldukça yoğun olsa da <sup>579</sup> Nâsır'ın yakışıklı, düşünceli, hayalperest ve genç sıfatlarıyla tasvir edildiği üniformalı bir tam sayfa fotoğrafı Yirminci Yüzyılın İkonları başlıklı ciltte yer almaktaydı.<sup>580</sup> Nâsır'ın kişiliğinin ve imajının gücü yirmi yıl boyunca etkili bir şekilde dirençli kaldı; çünkü bu güç Mısır'ın köklü tarihine gömülüydü. Çoğu sonuçsuz kalmış ve uzun yıllara yayılmış İngiliz işgalinden ve monarşiden kurtulma mücadelelerinin, yerli bir Mısırlının tıpkı Antik dönemdeki ataları gibi haysiyetli biçimde kahraman olacağına dair umutların vücut bulmuş hali olarak Nâsır gerçek bir kişilik ve yerli bir karakter olarak ortaya çıktı.

Sömürgecilikten kurtulma mücadelelerine adanmış toplumların, Nâsır'daki seçkin olmayan, yerli ve ilham verici hikâyesi, Nâsır'ın tarihe hâkim olma ve onu şekillendirme, kamuoyunun hayal gücünü yakalama ve başarısızlıklar ve yenilgiler karşısında bile halkın beğenisini koruma yeteneği, imajının büyük bir kısmının gerçekliğine işaret etmektedir.<sup>581</sup> Nâsır, 1956 yılında Süveyş Kanalı'nı millileştirme<sup>582</sup> projesi sırasında İskenderiye'de eylemini duyurduğu konuşmasının başında *'Arap Anavatanının Atlantik Okyanusundan Basra Körfezine kadar uzandığını görme mücadelesine'* atıfta bulunarak ve konuşmasını şöyle devam ettirdi:

*'Halk, emperyalist ihanet eylemlerine karşı tek bir adam olarak birlik içinde duracaktır. Ne istersek onu yapacağız. . . Bu kararı, geçmişin ihtişamının bir kısmını geri getirmek ve ulusal onur ve*

<sup>579</sup> Gordon, **Nasser: Hero of the Arab Nation**, s. 5.

<sup>580</sup> Barbara Cady ve Jean-Jaques Naudet (ed.), **Icons of the Twentieth Century: Two Hundred Men and Women Who Have Made a Difference**, Overlook Yayınları, New York, 1998, s. 260 – 61.

<sup>581</sup> Gordon, **Nasser: Hero of the Arab Nation**, s. 5.

<sup>582</sup> Nâsır'ın S.S.C.B ile yakınlaşmasına misilleme olarak Washington ve Londra, Mısır'ın devrimci ilerleyişinin sembolü olan Asvan'daki Yüksek Baraj'a verdiği desteği geri çekince, Nâsır da Süveyş Kanalı Şirketini millileştirdi.

*gururumuzukorumak için aldık. Yaradan sizi korusun ve doğruluk yolunda size rehberlik etsin.”*<sup>583</sup>

1956'dan sonra Nâsır tartışmasız liderdi. Üstelik rejim, meşruluğunun büyük bir kısmını Nâsır'ın kişiliğiyle olan ilişkisinden ve 1956 Süveyş Savaşı'nda da görüldüğü gibi onun Mısır halkıyla ve diğer Arap devletleriyle doğrudan temasından elde etti. Nâsırcı devrimin olumlu başarıları dikkate değerdı. Bunlar arasında tarım reformu, Yüksek Baraj'ın inşası, sanayileşmede önemli ilerlemeler, eğitim, sağlık ve diğer sosyal hizmetlerin genişletilmesi ve yabancı egemenliğin ortadan kaldırılması yoluyla ülkenin ekonomik ve kültürel yaşamının 'Mısırlılaştırılması' yer alıyordu. Nâsır, yüzyıllarca süren aşağılanmanın ardından Mısırlılara ulusal saygınlık ve özgüven duygusunu yeniden kazandırmak için çok şey yaptı. Mısırlılara kayda değer derecede sadakat ve bağlılık aşılamayı başardı; bu da onları küçük bir ödül karşılığında büyük çabalara (Yüksek Baraj'ın inşası veya Süveyş Kanalı'nın yönetimi gibi) teşvik etme konusunda çok değerliydi. Başlıca başarısızlığı, Mısır yaşamı üzerindeki güçlü hâkimiyetinin yalnızca bir başka yönüydü: Onun yönetimi, halkının katılımını değil rızasını güvence altına alıyordu.<sup>584</sup> Bu anlamda 1958 yılı, Nâsır'ın milyonlarca kişi tarafından gerçekten sevildiği dönemin zirvesini temsil ediyordu. Geçmiş beş yıl içinde kendisi ve devrimci arkadaşları yozlaşmış bir siyasi düzeni devirmiş, uluslararası alay konusu haline gelen bir kralı tahttan indirmiş ve monarşiyi tamamen ortadan kaldırmıştı.

Nâsır, Arap birliğini teşvik etmeye, komşu devletleri emperyalizmden veya İsrail saldırganlığından korumaya ve Filistinlilerin ulusal istekleri adına konuşmaya çağrılarak Arap dünyasının lideri olma imajını taşıyordu. Nâsır'ın kahraman imajı, 1961'e kadar olan yıllar boyunca, Nasır'ın Mısır'daki İngiliz işgalini sona erdirmedeki başarılarına, Ortadoğu'ya silah satışındaki Batı tekeline karşı çıkmasına, Bağdat Paketi'ne karşı çıkmasına, Süveyş Kanalı Şirketi'ni millileştirmesine, 1956'daki kısa Süveyş Savaşı'nda siyasi zafer kazanmasına, yabancı mülklere ve ticari işletmelere el koymasına dayanarak gelişti. Bu olaylardan çıkarılan sonuç, Nasır'ın modernleşme ve

<sup>583</sup> Nasır, 1956 yılında Süveyş Kanalı'nı millileştirme projesi sırasında İskenderiye'de eylemini duyurduğu konuşmasının başında 'Arap Anavatanının Atlantik Okyanusundan Basra Körfezine kadar uzandığını görme mücadelesine' atıfta bulunur ve konuşmasını yukarıdaki şekilde devam ettirir.

<sup>584</sup> Peter Mansfield, "Nasser and Nasserism", **International Journal**, Cilt: 28, Sayı: 4, Güz/1973, ss. 670-688, s. 688.

kalkınmayı başarmak için yeni bir stratejik model ürettiği yönündeydi.<sup>585</sup> 1961'de Suriye ile üç yıllık birliğin çöküşünden sonra, Arap etnik kökeninden çok sosyal ve teknik ilerlemelere dayanan sömürgecilik sonrası Nâsırcılıkta yeni bir aşama da başlamış oldu.

Karizması ve öncülüğü sebebi ile Arap dünyasında birleştirici bir güç olarak görünmesine rağmen Nâsır'ın Mısır milliyetçiliğinin, kendinden önceki Mısırlı milliyetçi ideologlarda da görüldüğü gibi Mısır odaklı olmasının birçok sebebi vardı. Bu sebepleri, birincisi Mısır'ın tarihsel, coğrafi ve kültürel koşulları; ikincisi siyasi ve politik şartları olarak ikiye ayırabiliriz. Tarihsel olarak, Mısır'ın Antik Dönemin ihtişamına geri kavuşma özlemi Mısır'ı Araplardan çok güney komşuları olan Sudan'a yönlendiriyordu. Mısır'ın Sudan üzerindeki tarihsel iddiası olan Mısır ve Sudan entegrasyonu fikri, firavun dönemine kadar giden Nil Vadisinin birleştirilmesi hayalinin bir yansımasıydı ve Sudan'a ciddi bir iç mesele olarak bakılıyordu.<sup>586</sup> Ayrıca Sudan meselesi, Nâsır'ın hayranlık duyduğu ve Mısır milliyetçiliğinin öncülerinden Mustafa Kâmil için de önemliydi. Yani sadece Antik Mısır değil, öncü milliyetçilerin özelemleri de Sudan meselesini önemli bir hale getiriyordu. Anthony Nutting'in belirttiği gibi, Nâsır modern Mısır milliyetçiliğinin ilk "peygamberi" Mustafa Kâmil tarafından dile getirilen Mısır'ın Sudan'daki tek egemenlik iddiasının İngilizler tarafından sürekli olarak reddedilmesinin kendisini küçümsemediğini hissediyordu.<sup>587</sup> Bu erken deneyimler Nâsır'ın İngiltere'yi Mısır'dan kovma ve gerçek bağımsızlığa kavuşma kararlılığını pekiştirdi.<sup>588</sup>

1950'lerde Batılı gözlemcilerin çoğu onu, kişiliğinin katıksız gücüyle, cüretkârlığıyla ve gayri resmi ama ciddi söylemiyle eski bir toplumu dönüştüren atılğan, yakışıklı subay olarak görüyordu. Onun sadece Mısır'daki değil, Arap ve İslam dünyasındaki kitleler üzerindeki etkisi şaşırtıcı ve hatta biraz da korkutucuydu.<sup>589</sup>

---

<sup>585</sup> Leonard Binder, "Gamal 'Abd al- Nasser: Iconology, Ideology, and Demonology", **Rethinking Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt** (Ed. Elie Podeh ve Onn Winckler), (Gainesville: Florida University Press, 2004), s. 45.

<sup>586</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği: Zaferden Umutsuzluğa**, s. 124.

<sup>587</sup> Anthony Nutting, **Nasser**, Michigan Üniversitesi Yayınları, 1972, s. 15.

<sup>588</sup> Gerges, **Making the Arab World: Nasser, Qutb, and the Clash That Shaped the Middle East**, s. 160.

<sup>589</sup> Binder, "Gamal 'Abd al- Nasser: Iconology, Ideology, and Demonology", **Rethinking Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt**, s. 48.

Nâsır'ın ikonografisinin Mısır'da farklı, Arap dünyası ve ötesine yayılan farklı anlamları vardı. Nâsırcı ikonolojinin son derece politik karakterine rağmen, Nâsır nadiren politik bir ideolojinin vücut bulmuş hali veya otoriter makamın en yüksek sahibi olarak tasvir ediliyordu. Nâsır, basit ve anlaşılır bir şekilde, zor yılların geride kaldığına dair bir izlenim yaratan ve gelişime vurgu yapan halkın bir çocuğu olarak görselleştiriliyordu. Bu da Mısır kolektif hafızasında oldukça değerliydi; çünkü Mısır'da otoriter ve korku salan bir yönetici ikonografisinden çok yerli Mısırlı, umut veren ve halkın içinden geldiği için Mısır'ın firavunlardan beri hasretini çektikleri toprağın çocuğu bir yönetici ikonografisine ihtiyaç vardı. Mısır'ın kolektif hafızasının biyolojik bir dışavurumu olarak Nâsır bunu tam anlamıyla yansıtıyordu.

Mısır'ın iki savaş arasındaki döneminde modernist kültürel ortamında büyümekte olan kozmopolit fikirler, 1940'ların sonunda büyük ölçüde sönüştü. Genel olarak Nil'deki sürrealist hareketin ve onun enternasyonalizm arzusunun Mısır'da milliyetçiliğin büyümesine meydan okuduğu ve Kahire'deki sanat okullarında hala devam eden akademizmden ayrıldığı anlaşılmaktadır. Sürrealist sanatçıların eserlerindeki anlatım, 1950'lerin Mısır'ındaki dönemin zihniyetine ve bakış açısına uymadığı için yabancılaşmaya başlamış ve sonuç olarak siyasi ve mali destekleri de kaybetmişlerdi.<sup>590</sup> Biraz daha geriye giderek Mahmud Muhtar ve Mahmud Said gibi Nahda dönemi sanatçılarına ve eserlerine dönersek, bu dönemin sanatçıları ulusal bir kimlik ve uyanış için akademik bir üslupla Firavun dönemi estetiğini merkeze almışlar, İslami estetiği aktif olarak reddetmiş ya da bastırmışlardı. Nû yağlıboya tablolar ve anıtsal heykeller ile ve özellikle 1920'ler ve 1930'larda İslam ve Batı sanatı arasındaki ayrımlara dair yerleşik anlayışlara kasıtlı olarak meydan okumuşlardı.<sup>591</sup> İkinci Dünya Savaşı sonrasında ve Hür Subaylar Devrimi arifesinde Mısır'ın politik ve kültürel ortamı bolca deneyim geçirmiş; milliyetçilik, kozmopolitlik, kurtuluş için komünizm ve faşizm olanakları, yükselen bir İslâmî köktendincilik ile tanışmış ve bu süreçleri yaşamıştır. 1950'lere gelindiğinde dönemin ruhu Vefdist milliyetçilik ideolojisinden uzaklaşmış, komünizm ve faşizm tartışmaları eski hararetini yitirmişti. Ancak 1930'lardan beri başta kırsal olmak üzere hızla kente yayılmış Müslüman Kardeşlerin

<sup>590</sup> Shalem, "Exceeding Realism: Utopian Modern Art on the Nile and Abdel Hadi Al-Gazzar's Surrealistic Drawings", s. 592.

<sup>591</sup> Alex Dika Seggerman, **Modernism on the Nile: Art in Egypt Between the Islamic and the Contemporary**, North Carolina Üniversitesi Yayınları, Chapel Hill, 2019, s. bölüm 4/1.

etkisi, savaş sonrası dönemdeki sanatçıların İslami formları bambaşka anlamlarda yeniden bir araya getirdikleri bir stil yaratmalarını sağlamıştı. Bu dönemde eserler İslâm kültüründen referanslar taşıyordu ancak bunu İslami sayılabilecek bir şekilde değil doğrudan yapıbozuma uğratarak, naif, ilkel ve hatta primitivist bir şekilde, tılsım, büyü, halk gelenekleri gibi bilgi alanlarından yararlanarak yaptılar. Resimler oldukça toplumsal hiciv içeriyordu ve gerçeküstü sayılabilecek kadar absürd bir gerçekliğe sahiptiler. Bu dönemin zihinsel ve duygusal dünyasına uygun biçimde şekillenmişlerdi. Eserlerdeki hissiyat, biçim ve içerik Mısır'ın kolektif ruhuna ve ulusal kimliğine ilişkin hayali, tuhaf desenlere ve sembollere dönüşmüştü.

### 2.2.2. İslami Mistizm Etkisi ve Absürd Gerçekçilik

Mısırlı sanatçıların 1930'ların sonlarından itibaren kitlesel bir hareket olarak Müslüman Kardeşler ile ilişkisi, plastik sanatların seküler bir bütünlük olarak ortaya çıktığını ve var olduğunu varsayan akademisyenler tarafından tamamen göz ardı edilmişti.<sup>592</sup> Benzer şekilde, Müslüman Kardeşler tarafından sanatın ve görsel imgelerin kullanımının genişletilmesi de ihmal edilmişti.<sup>593</sup> İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat akademilerinden mezun olan sanatçılar için Müslüman Kardeşlerin varlığı kaçınılmazdı. 1940'ların sonlarından itibaren Çağdaş Sanat Grubu'na bağlı sanatçılar, konuları için sıradan Mısırlılara ve onların günlük yaşamlarına yöneldi, popülist sömürgecilik karşıtlığını erişilebilir bir üslupla ele alan ve grubu uluslararası hareketlere de dâhil eden çalışmalar yaptılar. Çağdaş Sanat Grubu'nun eleştirel duruşu, Naci ve Muhtar'ın temsil ettiği resimsel akademizme ve sanatta Nahda'nın milliyetçi ideolojisine muhalefet eden Sürrealistlerin bir devamıydı.<sup>594</sup> Eleştirel duruş ve toplumsal gerçekçilik bağlamında bu böyleydi. Ancak biçimsel olarak ve o biçime anlam katan metaforik anlatım olarak Çağdaş Sanat Grubu sanatçıları, önde gelen dini şeyhlerin çocuklarıydı. Mısır'ın ciddi anlamda yoksulluk yaşadığı yıllarda Kahire ve İskenderiye'nin alt-orta sınıf mahallelerinde, Müslüman Kardeşlerin büyük örgütlenmelerinin olduğu bölgelerde büyümüşlerdi. Nahda dönemi milliyetçi selefleri

<sup>592</sup> En çok bilinen, yayılan ve etki eden metin olarak Wijdan Ali, **Modern Islamic Art: Development and Continuity**, Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 1997, s. 2.

<sup>593</sup> Wijdan Ali, **Modern Islamic Art: Development and Continuity**, Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 1997, s. 2.

<sup>594</sup> Aimé Azar, **La Peinture moderne en Egypte**, Les éditions nouvelles, Kahire, 1961, s. 64-67.



Mahmud Muhtar ve Mahmud Said'in aksine, Çağdaş Sanat Grubu sanatçıları tek bir ulusal Mısır hareketinin parçası değildi. İlerleyen sayfalarda üzerinde sıklıkla durulacak olan ve Nâsır döneminin sanatçılarından Gazzar'ın da dâhil olduğu bu grup Avrupa üsluplarının egemenliğini reddediyor ve daha erişilebilir bir estetiği hedefliyordu. Mısır sürrealist hareketi 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında bu sanat gruplarının ortaya çıkışını etkilemişti; ancak, Mısırlı sürrealistlerin milliyetçilik karşıtı evrenselciliğinin aksine, Gazzar ve çağdaşları kendilerini özellikle yerli ve Mısırlı bir konuya yönelttiler. Avrupa sanat akımlarından ödünç aldıkları stratejileri kullanırken, geleneksel ve tarihi Mısır imgelerine referansları çalışmalarına yeniden dahil ettiler.<sup>595</sup> Batı-dışı modernliklerdeki pek çok sanatçı gibi Gazzar da yerel mistik gelenekleri sürrealist uygulamaları sürdürmek için kullanmış, ancak sürrealist Sanat ve Özgürlük gibi evrensel idealler yerine yerel kimliklere kaymıştır.

Gazzar 1940'ların ortalarında sanat okuluna girdiğinde İslami olan popülerdi çünkü Hasan el-Benna ve Müslüman Kardeşlerin giderek yükselen ve kitlelere seslenen etkisi buna sebep olmuştu. Aynı zamanda Vefdist milliyetçiliğe duyulan hayal kırıklığı da bu buhranlı yılların İslami motiflere yönelmedeki etkisini açıklamaktaydı. Özellikle İslami ve mistik kaynaklardan Mısır imgelerine ve hikâyelerine açıkça atıfta bulunarak milliyetçiliğe ya da evrenselciliğe yönelik hiçbir imaj kullanmıyordu. Mısır sanat ortamında sürrealist hareketin ruhunu sonraki on yılda da devam ettirebilen önemli figürlerden biri olarak el-Gazzar ve büyüdüğü çevre hakkında Liliane Karnouk şöyle der:

*"Burada her tür popüler büyü hala uygulanıyor: Falcılık, arınma ritüelleri, toplu şeytan çıkarma. O halde, muhafazakâr bir dindarın oğlu ve bir önceki sürrealist ressamın kuşağının varisinin, sanatın sezgisel yönünü, ruhunu, popüler mistik sanatlardaki temel unsurla nasıl ilişkilendirmeye başladığı tahmin edilebilir."*<sup>596</sup>

Modern Mısır sanatının pek çok sanatçısı gibi el-Gazzar da gelenekler ve mitler arasında ve ülkesinin yakın geçmişinin ve tarihinin yükü ile geleceğine yönelik büyük beklentiler arasında kalmıştır.<sup>597</sup> El-Gazzar, 1938 yılında 13 yaşındayken, 1919 Devrimi'nde İngiliz işgaline karşı protestolarda ön sahalarda yer alan ve ideolojik olarak da katkısı olan Hüseyin Yusuf Amin tarafından sanata yönlendirildi. Tıp

<sup>595</sup> Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 4/2

<sup>596</sup> Karnouk, **Modern Egyptian Art**, s. 47.

<sup>597</sup> Kane, **The Politics of Art**, s. 104.

fakültesinde aldığı kısa bir eğitimin ardından bunu yarım bırakarak güzel sanatlara devam etti. Gazzar, 1940'ların sonu ve 1950'lerde Çağdaş Sanat Grubu'nun ve sergilerinin kilit isimlerinden biri oldu. Bu grubun ikinci bir üyesi olan Hamid Nada da Gazzar gibi Seyyide Zeynep Camii'nin idaresinden sorumlu bir şeyhin oğluydu.<sup>598</sup> Bu camii tıpkı Müslüman Kardeşlerin yoğun biçimde aktif olduğu mahallelerdeki diğer cami ve külliyelerin olduğu gibi, günlük hizmetler için önemli merkezler ve bir dinlenme yeri olmanın yanı sıra geleneksel bayramlar, törenler, toplantılar için de bir merkezdi.<sup>599</sup> Dolayısıyla hem el-Gazzar hem de Nada, Müslüman Kardeşler'in aktif olduğu ve temel sosyal hizmetlerin çoğunu sağladığı mahallelerde büyüdü.<sup>600</sup>

1940'larda Hasan el-Benna ve Müslüman Kardeşler, örgütlerini kitle desteği için yarışan iki rakip güç olan faşistler ve komünistler hareketinin arasına yerleştirerek çoğunluğun desteğini kazanmak amacıyla kitlesel örgütlenmeye başvurarak toplumun orta katmanlarının elini güçlendirmeye yönelik Bolşevik bir strateji benimsedi.<sup>601</sup> 1949 yılına gelindiğinde komünistler ve Müslüman Kardeşler işbirliği ve mücadele için ortak noktalar aramak üzere bir araya geliyorlardı.<sup>602</sup> Müslüman Kardeşler, özellikle sağlık klinikleri, okullar ve gıda bankaları gibi temel ihtiyaçlara verdiği yanıtla halkın daha çok ilgisini çekmiştir. Ayrıca kraliyet rejimi tarafından desteklenen gönüllü yardım kuruluşları ile karşılaştırınca, Müslüman Kardeşlerin etkisi daha da görünür olur. Müslüman Kardeşlerin ve onun temsil ettiği zihin dünyasının Gazzar üzerinde etkisi olmuştur. Gıda bankaları ve tıbbi klinikler, El-Gazzar'ın kendi mahallesi Seyyide Zeyneb'de Müslüman Kardeşler tarafından sağlanan önemli bir hizmetti.

Gazzar ve meslektaşları, hastalık ve açlığın yarattığı yıkımı tasvir eden resim ve sanat eserleri ürettirler. Sıtmanın 1944'te Asvan çevresinde yayılması, İngilizlerin

---

<sup>598</sup> İzzeddin Necib, *الشهداء الفنانون: التشكيلية الفنون* ( Tr. **Sanatçılar ve Şehitler: Plastik Sanatlar ve İnsan Hakları**), Kahire İnsan Hakları Çalışmaları Merkezi Yayınları, Kahire, 2000, ss. 41-47.

<sup>599</sup> Anadia Abu Zahra, “زينب السيدة حجاج مخيلة في والنور الحب صورة” ( Tr. “Seyyide Zeynep Hacılarının Hayalindeki Sevgi ve Nur Tasavvuru”), *Alif: A Journal of Comparative Poetics*, Sayı: 8, Bahar /1988, ss. 118- 32.

<sup>600</sup> Kane, *The Politics of Art*, s. 104.

<sup>601</sup> İshak Musa Husaini, *The Moslem Brethren: The Greatest of Modern Islamic Movements*, Khayat's College Book Cooperative Yayınları, Beyrut, 1956, s. 93.

<sup>602</sup> Husaini, *The Moslem Brethren: The Greatest of Modern Islamic Movements*, s. 144.

savaş malzemelerine el koymasıyla daha da kötüleşen gıda kıtlığıyla birleşti.<sup>603</sup> Mısır bu ciddi kolera salgınlarını yaşarken, Gazzar ve Nada'nın 1940'ların sonlarına ait, sokaklarda hastalık ve evsizliği gösteren resim ve çizimlerinde uyuşukluk, hastalık ve gıda kıtlığı temaları ortaya çıkmaktadır. Georges Henein, kolera'nın Kahire'de yarattığı yıkımı sadece fiziksel olarak değil, dayatılan ahlaki karantinanın bir metaforu olarak da not etmiştir.<sup>604</sup> Kolera salgını, halk sağlığı politikası ve kaynakları sınırlı olan devletin düzensiz ve dengesiz bir müdahalesine neden olmuştur.<sup>605</sup>

Gazzar kariyerine devrimden önce Kahire'deki Mısır Güzel Sanatlar Okulu'nda genç bir sanat öğrencisi olarak çorak manzaralar içinde büyük, ilkel figürler çizerek ve boyayarak başladı. 1940'ların sonlarında, eleştirmenlerin "al-āsātīr al-sha'abīa [popüler mitolojiler]" olarak adlandırdığı bir üslup geliştirdi.<sup>606</sup>

**Şekil 78:** Abdel Hadi el-Gazzar, The Popular Chorus / Halk Korosu 1948-1951



Kaynak: Patrick Kane, **The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building**, I.B Tauris, 2013, s. 23.

<sup>603</sup> Fakhry Labib, in 'Asim Dasuqi and Fakhry Labib, eds., *min tarikh al-haraka al-shi'u'iya fi misr: shahadat waru'an* [From the History of the Communist Movement in Egypt: Witnesses and Visions] (Cairo: Markaz al-buhuth al-'arabiya, 1999), 2:55.'den aktaran Kane, s. 105.

<sup>604</sup> Georges Henein, **L'Esprit Frappeur (Carnets 1940-1973)**, Encre Yayınları, Paris, 1980, s. 60.

<sup>605</sup> Abbas Al-Sayyis, Hasan al-Banna muwaqif fi al-da'ua wa-al-tarbiya [Hassan Al-Banna, an Intellectual in the Enlightenment and Education] (İskenderiye, Dar al-Hamu'a, 1981), 235. 'den akt. Kane, **The Politics of Art**, s. 105.

<sup>606</sup> Bu ifade, Roussillon'un 1990 tarihli Gazzar monografisinde kullanılmıştır. (Roussillon, 'Abd al-Hādī al-Jazzār'. Şaruni de bu dönemi Mitlerin ve Rüyaların (dönemi) olarak adlandırır. (Şaruni, 'Abd al-Hādī al-Jazzār', s. 14).

Gazzar'ın Halk Korosu eserine baktığımızda boş kâselere bakan sekiz hüznü figürü ve bakışı boş kâsede olmayan ve hatta bakışlarını izleyiciden başka bir tarafa çevirmiş dekoratif bir sürahinin arkasındaki mücevherli bir kadını görürüz. Tüm bu kadınlar farklı giysiler giymişlerdir. Her biri, Modern Mısır sanatındaki karakteristik örüntü olan Mısır'ı bir kadın şeklinde simgeleştirmenin dışavurumudur. Bu bağlamda resimde de Mısır'ın tüm sosyo-ekonomik ve kültürel kozmopolit yapısı farklı "kadın Mısırlar" olarak resmedilmiştir. Biri çıplak görünürken, bir diğeri geleneksel metal işçiliği burun plakası ile bir nikap takmaktadır. Saçları taranmamış iki figür soğuktan korunmak için kollarını vücutlarına sararken, halk desenleriyle süslü pelerinler içindeki diğer üç figür dışarıya boş boş bakmaktadır. Gazzar, modern Mısır görsel kültürünün bir diğer temel sembolizminden köylü ve su testisini burada da kullanıyor ancak bu sefer anlam farklılaşmıştır. Buradaki köylü ve su testisi ne Muhtar'daki gibi ulusal kimliği ve görkemli geçmiş, ne Said'deki gibi arzu nesnesi bir kadınla bütünleşmiş Mısır coğrafyanın ve suyun sahibi yerli Mısırlıları simgeler. Burada su testisi ve köylü tıpkı dönemin söylemine uygun biçimde toplumsal bir gerçekliği büyümlü biçimde yansıtarak hicvetmiştir. Su testisi ve arkasındaki köylü kadın hem izleyiciye hem de boş kâselere bakmayarak, bakışlarını kaçırarak kentli alt sınıfların yoksulluğuna karşı duyarsızlığı temsil etmektedir. Testi arkasındaki kadın köylü ancak altın takılar takan zengin bir kadındır ve yurttaşları yoksuldur, açtır. Kendinden öncekilerin aksine Gazzar bu sembollerini ulusu desteklemek için değil, eleştirmek için kullanmıştır. Mısır'ın görsel kültüründe aşına olunan figüratif sembollerini resmeder, ancak bunlar asil ve durağan olmak yerine aç ve fakirdir.<sup>607</sup>

Eserin içeriğini bir kenara bırakıp üsluba ve biçime bakarsak Gazzar'ın, toplumsal gerçekçi eleştirel resminde ne Yeni-Firavuncu stilizasyon ne de akademik biçimcilik görürüz. Eser sürreal de değildir. Eserdeki küt ve hantal bedenler geç-kübizimde gördüğümüz türden de değildir. Eserde figürlerin büyük elleri ve siyah konturlarla çizilmiş düz yüz hatları rafinelikten, gerçekçilikten ve renk kullanımını da göze alırsak açıkça dışavurumculuktan da uzaktır. Gazzar, bu hantal ve düz üslubuyla, duvar resimleri, figürinler ve mistik dini pratiklerle ilişkili yerel el sanatları gibi kentli alt sınıflar tarafından üretilen imgeleri çağrıştıran, naif ve ilkel diyebileceğimiz bir biçimi Mısırlı kimliğinin "hakikatine" ve bilinçaltı akıntılarına yaklaşmak için

<sup>607</sup> Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. b 4/2.

kullanır. Eser İngiliz işgali altındaki Mısır'da sergilendiğinde hoş karşılanmadı ve sanatçı tutuklandı. İngiliz işgalinden kurtulduktan ve Gazzar da Nâsır döneminin en aktif sanatçısı olduğu yıllarda eleştirmen Şaruni bu konuyla ilgili şöyle yazacaktı:

*"Sanatçı, toplumsal sorunları ve halkın uzun süredir çektiği sefalet ve açlığı gözler önüne seren tablonun bariz devrimci içeriği nedeniyle tutuklanmıştır."*<sup>608</sup>

Bu anlatılar Gazzar'ın Nasır dönemi sanatçısı statüsünü kanıtlar niteliktedir; Halk Korosu, yerli kentli orta sınıf askerlerin İngiliz işgalini ve zayıflamış Osmanlı-Türk-Mısır monarşisini devireceği yaklaşan halkçı devrimin değerlerini açıkça haber veriyordu. Bu dönüşte Gazzar, mistik halk uygulamalarını çağrıştıran imgeler aracılığıyla dini referansları aktif bir şekilde yeniden dahil etmekteydi. Eser aynı zamanda bir kimlik (Mısırlı) ve sınıf (eğitilmiş, orta sınıf sanatçı) işareti olarak da işlev görüyordu. Eser, işgal ve frankofon yönetici seçkinlerle ilişkilendirilen akademik Fransız tarzını reddettiği için de Mısır kamusal söyleminde varlığını sürdürmüştür.<sup>609</sup> Sanat tarihi yazımına dair bir not olarak, Gazzar'ın Halk Korosu gibi resimlerinde primitivist teknikleri kullandığı 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında, primitivizm 1980'lerden bu yana sahip olduğu aşağılayıcı çağrışımları taşııyordu.<sup>610</sup>

Sanat eleştirmeni Aime Azar, Gazzar'ın melek ve canavar, bilinçdışı ve zekâ, gelenekler ve mitler arasında savaştığını ve onun temsili olmayan yaklaşımının, birçok gerçekçi ifadeden daha fazla gerçekçiliğe sahip olduğunu yazar.<sup>611</sup> Korkularını, endişelerini, arzularını, kaybolan anılarını ve hayatın sıradanlıklarını açığa çıkaran insan zihninin özgürlüğüne takıntılıdır ve bunun özlemini çeker. O halde Gazzar,

<sup>608</sup> Şaruni, **Al-Gazzar**, 1966, s. 30.

<sup>609</sup> Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. b4/2

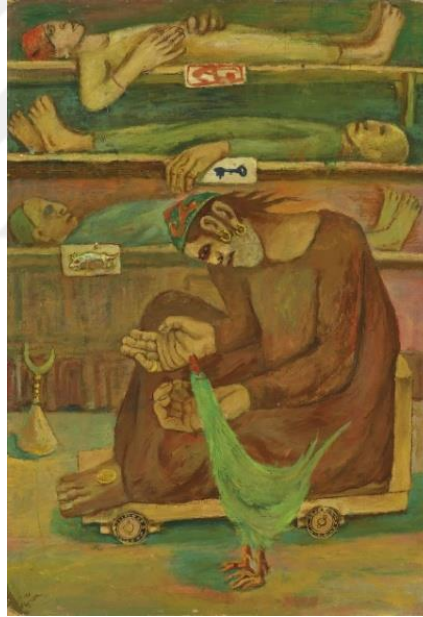
<sup>610</sup> Rasheed Araeen, "From primitivism to ethnic arts", **Third Text**, Cilt: 1, Sayı: 1, 1987, ss. 6-25.; Hal Foster, "The "Primitive" Unconscious of Modern Art", **October**, Cilt: 34, Güz / 1985, ss. 45-70. Primitivizm, modern sanat tarihinde sorunlu ama merkezi bir yere sahiptir. Pablo Picasso'nun Les demoiselles d'Avignon (1907) adlı eserinde kübizmi "icat etmek" için Afrikalı heykelleri kullanmasıyla örneklendirilen Avrupa modernizminin primitivist mirası, 1982 yılında Modern Sanat Müzesi'nde açılan 20. Yüzyıl Sanatında Primitivizm adlı meşhur serginin ardından 1980'lerde kapsamlı bir şekilde eleştirilmiştir. Eleştirmenler ve tarihçiler sergiyi, Afrika eserlerini ırkçı bir şekilde sahiplenmesi ve bu nesnelerin ardındaki insanları ya da tarihleri dikkate almaması nedeniyle eleştirmiştir. Bu geçerli ve gerekli bir eleştiri olsa da primitivizm sadece Avrupalı sanatçıların kullandığı bir biçim değildi. Küresel sanatçı ağı üzerinden bakarsak primitivizm farklı kültürlerde farklı anlamlarda kullanılabilirdi. 1980'lerde bu göz önüne alınmamıştır. Hem sergi hem de eleştirmenler primitivizmin küresel modern sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığını göz önüne almakta eksik kaldılar. Dolayısıyla, Fransız ressamların primitivizmi ortaya atmasından sonra ve sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından yaygın bir şekilde karalanmasından önce dünyanın dört bir yanındaki sanatçılar farklı amaçlar için primitivizmi benimsemişlerdi.

<sup>611</sup> Aime Azar, **La Peinture moderne en Egypte**, s. 116.

Mısır'ın iç zihnine ve ruhuna bakarak Mısır ruhunu görselleştirmek için özgün bir yöntem geliştirmiş gibi görünmektedir.

Gazzar'ın büyüğü ve primitivist gerçekçilikle başladığı toplumsal hicve dayanan eserleri, Mısır'ın görsel geçmişinin bilindik temalarından yararlanmak yerine, ulusal kolektif ruha odaklanmış ve yeni "insanlık durumu "nu gösteren yeni semboller ve ikonlar yaratmıştır. Gerçek bir Mısırlı kimliği arayan Gazzar'ın 1940'lardan 1960'ların ortalarına kadar bir sanatçı olarak gelişimini takip etmek, Mısır'da modernizmin algılanmasına ve ilk başta bireycilik ve sanatçının özgür ruhuyla doğrudan bağlantısından daha sonra milliyetçilik ve insanların kolektif kimliğiyle ilişkilendirilmesine kadar geçirdiği dönüşüme dair anlamlı ve tutarlı bir örnek sunmaktadır.

**Şekil 79:** Abdel Hadi el-Gazzar, An Ear of Mud, An Ear of Paste / Çamurdan Bir Kulak, Macundan Bir Kulak, 1951



Kaynak: Patrick Kane, **The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building**, I.B Tauris, 2013, s. 55.

Gazzar'ın "Çamurdan Bir Kulak, Macundan Bir Kulak" (Şekil 79) şeklinde Mısır Arapçasında, çevresinde olup bitenlere karşı sağır olan birini ifade etmek için kullanılan bir deyimden yola çıkarak isimlendirdiği eserinde bir dilencinin başının yan tarafındaki iki kulak bu deyim çağrıştırmak için kullanılmıştır. Arka planda üç adamın yüzükoyun yatan bedenleri dünyaya karşı "ölü" olduklarını göstermektedir. Gazzar ve Mısır'ın Çağdaş Sanat Grubu'nun (kuruluşu 1946) diğer üyeleri, kentli alt sınıfın alışılmışın dışındaki

mistik inançlarını ve popüler kültürünü sanatsal ve siyasi ilham kaynakları olarak tanımladılar. Bir sene sonra gerçekleşecek olan Hür Subaylar Darbesi'nin ve İngiliz yönetiminin sona ermesinin arifesinde resmedilen eser, büyük bir baskı altında acı çeken Mısır toplumunun bir portresi gibidir.<sup>612</sup>

Gazzar için primitivizm daha fazla erişilebilirlik anlamına geliyordu. Ulaşılmaz akademizmin aksine Gazzar, Mısır halkına anlayabilecekleri görsel bir dille daha doğrudan hitap etmek için bu naif tarzda resimler yaptı. Gazzar'ın 1951 yılında Kahire'deki Modern Mısır Sanatı Müzesi'nde açtığı kişisel serginin sergi kataloğunda Hüseyin Yusuf Emin şöyle yazıyordu:

*"Bu [yeni Mısır sanatı] hareketinin özelliklerinden biri... sanatsal üretimi yüzeysellikten ve sanatçılar ile hayatın yönleri arasında bir bariyer oluşturan kısıtlayıcı akademik geleneklerden kurtarmak olmuştur."*<sup>613</sup>

Gazzar'ın kentsel İslami mistik uygulamaları tercih etmesinde İslami referansların eski Mısır kaynaklarından daha ilkel (veya daha az görkemli) görülmesiydi. Klasik geçmişin aksine, bu yerel uygulamalar Gazzar'ın arzuladığı keşif türüne, toplumun bilinçaltını ve dolayısıyla onun en gerçek özünü ortaya çıkaran naif veya dışarıdan bir yaklaşıma daha uygundu. Dolayısıyla, İslami referansların sanata geri dönmesi dini uygulamalarda herhangi bir rolü olduğu için değil, ilkelci çağrışımları olduğu için gerçekleşti; çünkü bu dini referansların anlamı ve amacı güzel sanatlar çerçevesinde değişiyordu.<sup>614</sup> Burada yine Egyptomania ve Mısırlı kimliği oluşturmadaki rolü karşımıza çıkmakta. Antik Mısır'a ait formlar, çizgiler, anlamlar ilkel olarak değil kadim ve yüce olarak algılanıyordu.

Gazzar'ın Mısır'ın ulusal kimlik mücadelesi bağlamında "zamanı" resmettiği çalışması Geçmiş, Bugün ve Gelecek'te (**Şekil 80**) zamana ilişkin üç insani durumu tanımlamak için semboller kullanılmıştır. Gazzar bununla ilgili şöyle der:

*"Resmin arka planında geçmiş açıkça görülmektedir. . . . Şimdiki zaman ise resimde görülen büyük yüzdür; yüz ifadesi güç, kararlılık, nefret dolu bir geçmişe karşı dalgınlık ve mutlu bir yarını düşünmenin birleşimidir. . . . Bu arada gelecek, şimdinin önüne konan anahtarda temsil*

<sup>612</sup> <https://www.mutualart.com/Artwork/An-Ear-of-Mud--An-Ear-of-Paste/E33CCAEFA25E2776?login=1>

<sup>613</sup> Amin, **El Gazzar**, s. 13.

<sup>614</sup> Dika-Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. B4/4.

*edilmektedir. Anahtar, sırları ve gizli yönleriyle geleceği müjdelemektedir.*<sup>615</sup>

Gazzar'ın ruhunu ve zihnini özgürleştirme arzusunun geçmişin yükünden kurtulma mücadelesiyle ilişkili olduğu açıktır. İç ve dış olaylar, savaş sonrası dönemin estetik söyleminin siyasi bağlamını şekillendirmiştir. Müslüman Kardeşler'in 1948 Filistin savaşında görev alan gönüllülerinin deneyimi, çatışma ve travmayı bir iç meseleye dönüştürmüş ve tüm Arap dünyasının radyo yayıncılığının merkezi olan Kahire'de, Filistin'deki 1948 Savaşı eşzamanlı biçimde haberleştirilmiştir. Bu savaş haberciliği Mısırlıların gündelik yaşamları üzerindeki etkisini pekiştirdi.<sup>616</sup> Eşzamanlı haberler ve olaylar ile günlük yaşamın Filistin'deki dış koşullara bağlılığı, Gazzar'a zaman, mekân ve sınıf bilinci ile maddi koşullar sorununa dair ilk iç gözlemine sundu. Gazzar'ın halk sanatları, kültürü ve dininden amblemler, dövmeler ve semboller kullanması benzersiz olmasa da onu folklorik modelden ayıran, kompozisyonlarına sosyal bir bağlam entegre etmesiydi. Gazzar'ın tıbbi olan ilgisi ve açlık ve salgın hastalıkların sonuçlarıyla ilgili endişeleri, folklorik modeli bu dönem resimlerini yorumlamada daha az kullanışlı hale getirir. Ressam Muhammed Naci'nin kız kardeşi ressam Effat Naci gibi başka sanatçılar da halk bilgisi ve kozmolojisinin kullanımını vurgulamaya başlamış, halk konularına tılsım ve muskaları yerleştirmiştir.<sup>617</sup>

Belirtilen sebeplerle folklorik olarak yorumlanamayacak eserler özünde otoriterliğe karşı verilen diğer yirminci yüzyıl sivil ve siyasi mücadelelerini yansıtıyordu. Gazzar'ın eleştirel bir söylem oluşturması ve arayışı, maddi ihtiyaçları ve sıradan öznenin felsefe ve sanatını tanıma kaygısının yanı sıra çeşitli geleneksel ve modernist temsil tarzlarından yararlandı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dini referansların sanata geri dönmesiyle Gazzar, Avrupa sanat akımları ve Arap siyasetine dair bilgisinin yanı sıra Kur'an hikâyelerini ve mistik sembolleri de resimlerine taşıdı. Ancak bu İslâm sanatına bir dönüş değil, eserin ve içeriğinin açıkça seküler bir içeriğe sahip olmaması olarak açıklanabilir; çünkü dini referanslar dünya çapındaki benzer savaş sonrası, post-gerçekçi eğilimleri yansıtmakta ve daha önceki Mısırlı sanatçıların eğilimlerini de

<sup>615</sup> Şaruni, *Al- Gazzar*, s. 17.

<sup>616</sup> Ilan Pappé, *Modern Ortadoğu Tarihi*, s 346.

<sup>617</sup> Samir Gharib, *A Hundred Years of Fine Arts in Egypt, Prism Art Series 7*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Giza, 1998, s. 14.



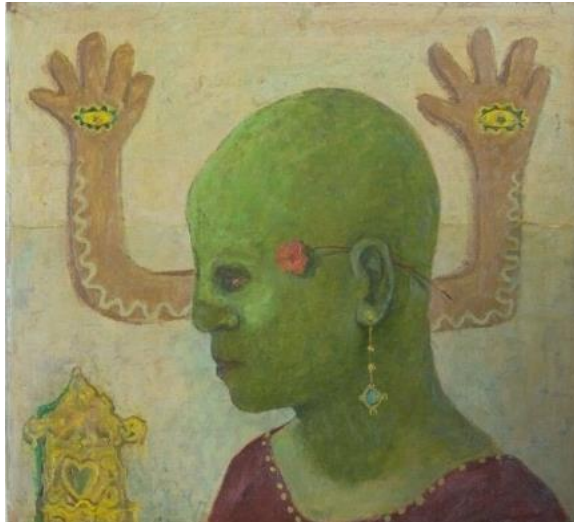
güçlü bir şekilde sürdürmektedir. Gazzar'ın dini referansları bir araya getirmesi spesifik ve amaca yöneliktir ve ortaya çıkan sanat eseri ne açıkça dini ne de sekülerdir. Aksine, Gazzar'ın resim ve çizimleri bu ikisini tıpkı Mısır'ın kültürel ve politik ortamı gibi melezleştirmiştir. Genel olarak eser, dini niyet ve maneviyatın modern sanattan nasıl kaybolmadığını, aksine onun içine nasıl gömüldüğünü ifade etmektedir.

**Şekil 80:** Abdel Hadi Al-Gazzar, The Past, the Present, and the Future / Geçmiş, Bugün, Gelecek, 1951.



Kaynak: Dika-Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 364.

**Şekil 81:** Abdel Hadi el-Gazzar, Yeşil Adam / The Green Man, 1955.



Kaynak: Patrick Kane, **The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building**, s. 366.

Gazzar'ın Yeşil Adam eserinde sembolleri okuyabilmek için yerel, dini referanslarını tanıması gerekiyor. Profilden resmedilmiş turkuaz taşlı, sarkan bir altın küpe takan yeşil tenli kel bir adamın başından iki kol uzanmaktadır. Her elin merkezinde, yerel Mısır kültüründe yaygın bir dini muska olan Fatima'nın eline benzeyen küçük birer göz vardır. Yuvarlak yakalı koyu kırmızı gömleği yeşil tenini ortaya çıkarır ve kulağının arkasındaki tek bir kırmızı çiçek de gömlek ile birlikte yeşilin canlılığını vurgulamaktadır. Adam küçük bir Ramazan fenerinin hemen üstüne bakmaktadır. Net bir anlatımın ve gerçek bir mekân bulunmaması ve yeşil tenli bir adam açıkça gerçeküstü görünmektedir ancak kompozisyon bağlam ile birlikte düşünülünce oldukça semboliktir. Eser yerel, mistik, kültürel ve dini bağlamıyla düşünüldüğünde Yeşil Adam'ın anlamı kavranabilmektedir. Yeşil Adam, Kuran'da doğrudan ismi geçmeyen ancak hakikate giden manevi bir rehber olduğuna inanılan Hızır<sup>618</sup> figürüdür. Musa Peygamber döneminde yaşayan, kendisine ilâhî bilgi ve hikmet öğretilen kişi olarak geçer.<sup>619</sup> Bu açık kültürel ve İslami referansına rağmen Gazzar, bu sembollerin İslam sanatındaki geleneksel temsillerini kullanmaz. Hızır figürü mistizm yoluyla hakikat arayışı ile mükemmel bir uyum içindedir. Mahmud Muhtar, Antik Mısır'a ait biçimleri yine benzer bir kudretli ve haysiyetli ruh yaratmak için kullanıyordu. Gazzar ise klasik İslam sanatına özgü motifleri ve anlamları, yerleşik biçimlerinden uzaklaştırarak kullanıyor.

Dini referansların yeniden dahil edilmesinin ardındaki motivasyon, sanatçının yerel halkla konuşurken “naif/ilkel” bir estetik üzerinden kendisini sömürgecilik karşısı modern bir sanatçı olarak kimliklendirme amacından kaynaklanmaktadır. Gazzar tıpkı Nasırcı modernleşme gibi, sömürgecilerin estetiğini bir ilham kaynağı olarak benimsememekte ve Mısır'ın kendine özgü yerel kültürünü modern sanat ile yansıtmaktadır. Nâsır döneminde oldukça benimsenen ve devlet sanatçısı olarak görülen Gazzar'ın eserlerindeki İslami motifler dahi Nasırcı sekülerizmin ılımlılığının bir kanıtıdır. Keza bu, katı sekülerizm ile nitelenen Atatürk dönemi Türkiye'sinde karşımıza çıkmaz.

---

<sup>618</sup> **Hızır, Hızır** (الخضر Ar.), Yeşil adam.

<sup>619</sup> İlyas Çelebi, “Hızır”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C: 17, 1998, ss. 406-409. “Arapça kaynaklarda hadır (hadr, hıdr) şeklinde yer alan ve Arapça menşeli olduğu kabul edilen kelime Türkçe’de Hızır ve Hızır biçiminde kullanılmaktadır. Hadır “yeşil, yeşilliği çok olan yer” mânasındaki ahdar ile eş anlamlıdır.”

Nâsır döneminin modernleşme zihniyetini yansıtan Gazzar'ın sanat eserleri, eğitimsiz halkın da anlayabileceği figürlerle oluşturulmuştur. Dolayısıyla köylüleri veya sfenksleri ulusal birliğin değişmez sembolleri olarak tasvir eden Said ve Muhtar'ın aksine Gazzar, Mısır toplumunun kentli alt kültürünü de temsil etmekteydi.

Ekim 1952'de rejim, üç yıllık bir kalkınma programı hazırlamakla görevli bir Ulusal Üretim Konseyi kurdu.<sup>620</sup> Hükümet 1950'ler boyunca, Hür Subayların yönetimi ele geçirmesinden önceki yıllarda başlamış olan sanayinin Mısırlılaştırılması sürecini ilerletmeye çalıştı. Süveyş Savaşı'ndan sonra İngiliz ve Fransızlara ait tüm şirketlere ve mülklere el konuldu. Ulusal Birlik Anayasası'nın 1. Maddesi Mısır'ı *"her türlü sosyal ve siyasi sömürüden arınmış, sosyalist, demokratik, kooperatif bir toplum"* olarak tanımlıyordu.<sup>621</sup> Ulusal Şart'ın öncülleri, Devrim'in dokuzuncu yıldönümü olan Temmuz 1961'de ilan edilen geniş çaplı kamulaştırmalardır. Ancak bunların arkasındaki dürtü, rejimin ilk günlerine, Nâsır'ın iktidarının ilk on yılına kadar uzanmaktadır. Hür Subaylar, Altı İlke'de Mısır'ı feodalizmden ve sermayenin egemenliğinden ve hükümet üzerindeki tekelden kurtarmaktan söz ediyorlardı.<sup>622</sup> Nâsır, 21 Mayıs 1962'de Ulusal Halk Güçleri Kongresi'nde yaptığı konuşmada Ulusal Şart'ı tanıttı. Başkan, Arap sosyalizmi ile Marksizm arasında net ayrımlar yaptı. Mısır'ın izleyeceği yol kilit sektörlerde serbest girişimi kısıtlayacak ve devlet ekonomik kalkınmada doğrudan bir rol oynayacaktı, ancak kapitalizm tamamen ortadan kaldırılmayacaktı.<sup>623</sup> Aynı şekilde Arap devriminin kökleri sınıf mücadelesine dayanmayacaktı. Düşmanlar "emperyalizm ve onun ajanları" ve "aydınlanmamış dini fanatizm" olarak kalacaktı.<sup>624</sup>

Gazzar'ın el Misak isimli tablosu (**Şekil 92**) Nâsır'ın yeni Arap sosyalist politikalarının ana hatlarını çizen 1962 hükümet belgesine gönderme yaparak teknolojik gelişme, eşit toplum ve din özgürlüğüne yönelik planları görselleştirdiği bir eserdir. Bu nedenle resim yalnızca modern Mısır sanatı açısından değil, aynı zamanda son derece önemli bir tarihsel anın belgesi olarak da önemlidir. Eserin merkezinde tılsımlı kolyesi olan yeşil tenli bir kadın yer alıyor. Kadının elinde Arapça olarak الميثاق (Misak) yazan bir kitap vardır ve "kadın olarak Mısır" sembolü olan bu kadının önünde

<sup>620</sup> Gordon, **Nasser**, s. 69.

<sup>621</sup> Gordon, **Nasser**, s. 71

<sup>622</sup> Gordon, **Nasser**, s. 71

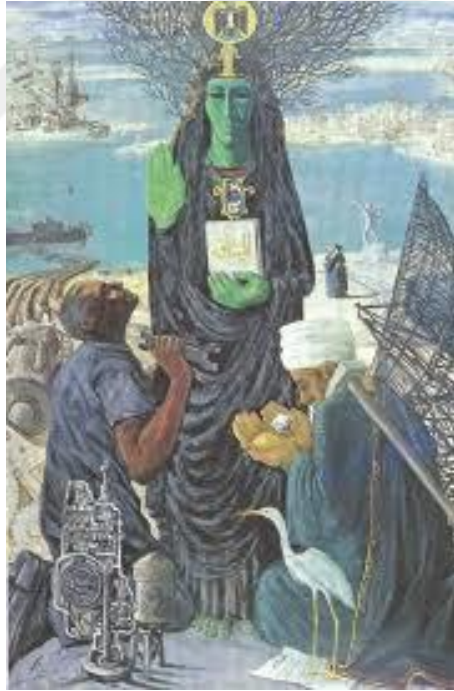
<sup>623</sup> Samir Amin, **Mısır'da Sosyalizm**, çev. Bilgin Yav, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2016.

<sup>624</sup> Gordon, **Nasser**, s. 74.

eğilen bir işçi ve köylü bulunmaktadır. Sağdaki köylünün hemen solunda bir ak balıkçıl kuşu, üzerinde الارض ملكية (toprağın sahipliği) yazan bir kağıdın üzerinde durmaktadır.

Bu tasarımın Nâsır'ın Mısır'ın tarım arazilerinin mülkiyetini bir avuç zengin aileden toprağı işleyen köylülere yeniden dağıtmasını öngören yarasını temsil ettiğı söylenebilir. Soldaki işçi önünde ise mekanik bir nesne, bir boru ve dişli ağı bulunur. İşçinin arkasında daha fazla makine vardır ve bunlar Süveyş Kanalı'na doğru uzanmaktadır. Bu kompozisyon Nâsır politikalarıyla uyumlu modern endüstriyi temsil eder. Başka bir okumayla, işçi ve köylü Mısır devletinin gelişimini yani geleneksel tarım tarzlarından gelişmiş sanayi ve teknolojiye geçişe ilişkin güncel politik bilgiyi de içerdığı gibi, Nâsır tarafından toplanan ve eşit oranda işçi ve köylülerden oluşan yeni Ulusal Kongre'nin kompozisyonunu da yansıtmaktadır.

**Şekil 82:** Abdel Hadi el-Gazzar, The Charter, el Misak / Yemin, 1962.



Kaynak: Dika-Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 144.

Ek olarak kadının başında Selahaddin Eyyübi'nin kartalı bulunmaktadır. Bu kartal, ortadaki yeşil tenli kadının “bir kadın olarak Mısır” metaforunu daha da güçlendirmiştir. Arka planda ise Nâsır'ın aynı dönemdeki politikalarından Süveyş Kanalı ve Yüksek Baraj gibi Nâsırcı gelişimin en önemli sembolleri bulunmaktadır. Nâsır'ın köycü söylemi, yüzyıllardır toprak mülkiyetinin çok büyük kısmını elinde

barındıran az sayıdaki seçkinden bu mülkiyeti almak ve toprak haklarının yeniden dağıtarak köylüyü yükseltmek üzerine kuruludur. Ülkeye hidroelektrik enerji sağlamak ve sulamayı istikrara kavuşturmak için Yüksek Baraj'ı inşa etmek bu noktada oldukça hayati öneme sahiptir. Bu tıpkı Atatürk dönemi Türkiye'sindeki en önemli ilerleme sembollerinden olan demiryolları inşası ile benzerlik sunar. Burada da Kemalist ideolojinin halkçı söylemi, halkın her kesimine ulaşmak, onları eğitmek ve asrileştirmek için hızlı bir iletişim ve ulaşım ağına ihtiyaç duymuş; birçok Cumhuriyet dönemi eserinde de demiryolları teknolojik ilerlemenin ve güçlenmenin sembolü olarak tablolarla kendine yer edinmiştir.

Gazzar'ın el-Misak eserinde Nâsırcı modernleşmenin tekno-politikasını öne çıkaran eserin içinde yine İslami semboller yer almaktadır. Böylece Mısır modern sanatının ayırt edici özelliği olan semboller, örüntüler ve görsel referanslar hayata geçirilmiştir Merkezdeki kadının yeşil cildi ise iki türlü yorumlanabilir. Birincisi Nil Nehri'nin taşkın yatağının yeniden doğuşunu ve bereketini temsil etmek için genellikle yeşil olarak tasvir edilen eski Mısır tanrısı Osiris'e ithafen; ikincisi ise Gazzar'ın daha önceki resmindeki gibi Hızır'a gönderme yapan Yeşil Adam'ı olarak düşünülebilir. Eserde dikkat çeken bir diğer metinsel gönderme köylünün cellabiyesinin kenarında yer alan ayettir. Sülüs Arapça hat yazısında, Kur'an-ı Kerim'in Ra'd Suresi'nin 11. ayeti iki kez tekrarlanır. Ayetin meali şöyledir:

*“Kişinin önünde ve arkasında Allah'ın emriyle onu kayıt ve koruma altına alan takipçiler<sup>625</sup> vardır. Bir toplum kendisindekini değiştirmedikçe Allah onlarda bulunanı değiştirmez. Allah herhangi bir toplumun başına bir kötülük gelmesini diledi mi, artık onun geri çevrilmesi mümkün değildir. Onların Allah'tan başka yardımcıları da bulunmaz.”<sup>626</sup>*

Kutsal olduğu anlaşılan yeşil bir varlığın önünde dua eder gibi eğilen iki erkeği gösteren eserdeki İslami referanslar da düşünüldüğünde, o kadının bir tanrı, tanrıça ya da herhangi bir pagan sembolü olması mümkün değildir. Bundan dolayı işçi ve köylünün kutsal vatan önünde eğildikleri açıkça söylenebilir. Temmuz Yasaları ve Ulusal Şart, Nâsırcı deneyimin yeni bir aşamasını başlatmıştı. Dönüşümlerin temelinde devlet planlaması yatıyordu. Nasır, Mısır'ın "tohumdan füzeye kadar" her

<sup>625</sup> “Takipçiler” ifadesini “koruyucu melekler” veya “dünyevi güçler” olarak da yorumlayan müfessirler vardır. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra'd-suresi/1718/11-ayet-tefsiri>

<sup>626</sup> <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ra'd-suresi/1718/11-ayet-tefsiri>

şeyi üretmeyi hedeflediğini ilan etmişti ve Nâsır döneminin siyasi ortamı, Arap sosyalizmi ve bunun sonucunda sanat kurumlarında meydana gelen değişiklikler, sanatın konusu ve estetiğinde de değişimlere yol açtı. Yeni sanat himayesi sistemi, milliyetçi temaları önceki nesil sanatçılara oranla daha incelikli ve toplumun anlayacağı biçimde birleştirme yetenekleri nedeniyle Gazzar ve Çağdaş Sanat Grubu üyelerini kolayca benimsedi.

Nâsır'ın tıpkı modern Mısır'da yeni bir dönemi temsil ettiği gibi, Gazzar'ın çalışmaları da modern Mısır sanatında yeni bir güzergâhı, toplumsal hafızayı, halk inanışlarını, kalkınma ideallerini, bağımsızlığı ve yerli Mısırlı olarak anlaşılmayı temsil etmekteydi. Gazzar'da gördüğümüz naif eğilimler ile tanımlanan postkolonyal milliyetçi eserler yerel kutlamaları, kültürel bir form olarak dini sembolleri, mistik imgeleri, ikonları ve folklorik bezemeleri kullanarak yeni bir tarz oluşturdu.

Shalem, yirminci yüzyılın ilk yarısında sürrealizme verilen ütöpic ve neredeyse efsanevi statüye karşın Gazzar'ın bireysel ve özgün sanatsal ifadesinin 1940' ların sonunda ve 1950' ler boyunca Mısır'da değişen sosyopolitik bağlamın bir yansıması olarak okunması gerektiğini belirtmiştir.<sup>627</sup> Gazzar'ın yukarıda bahsedilen eserleri bunu örnekliyordu.

### 2.2.3. Mısır Cumhuriyetinde Modernleşme ve Devrimci Sanat

Hür Subaylar 1952' de iktidara geldiklerinde kapsamlı bir sosyal ve ekonomik reform programı yoktu; tarım reformu ise siyasi bir önlemdi. Zenginliğin daha eşit dağılımını, daha iyi ve daha yaygın sağlık ve eğitim hizmetlerini ve yeni ağır sanayiye istiyorlardı, ancak bu hedeflere nasıl ulaşılabileceğine dair çok az fikirleri vardı.<sup>628</sup> Umutlarını Nil Nehri üzerinde Asvan yakınında dev bir baraj inşa etmeye odakladılar; bu baraj yalnızca Mısır'ın ekili alanını yüzde 20 ila 25 oranında artırmakla kalmayacak, aynı zamanda sanayileşme için muazzam miktarlarda ucuz hidroelektrik enerji sağlayacaktı.<sup>629</sup> Gazzar'ın Yüksek Baraj resmi, Mısır'ın modern tarihindeki en önemli projelerden birine çarpıcı bir görsel övgü niteliğindedir. Asvan'daki Yüksek Baraj'ın

<sup>627</sup> Avinoam Shalem, "Exceeding Realism: Utopian Modern Art on the Nile and Abdel Hadi Al-Gazzar's Surrealistic Drawings", *South Atlantic Quarterly*, Cilt: 109, Sayı: 3, Yaz / 2010, ss. 577-594, s.

<sup>628</sup> Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 679.

<sup>629</sup> Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 679.

inşası anıtsal bir başarı, ülkenin ilerlemesinin ve Nil'in gücünden yararlanma kararlılığının bir simgesiydi.

1960'lara gelindiğinde ise Nâsırcı politikaların da değişmesiyle devlet ideolojisinin sanatçısı Gazzar'ın 1960' lardaki resimlerinin naif ve büyüğü gerçekçi tarzı da değişmiştir. Soğuk Savaş'ın artan gerilimi ve 1950'lerin sonunda İtalya'da geçirdiği dört yıl, Gazzar'ı halk mitolojileri ve sembollerinin yerine tuhaf, mekanik, mühendislik çizimlerini resmetmeye teşvik etti. Aynı dönemde mühendislerin Mısır hükümeti için diğer meslek gruplarından daha fazla anlamı vardı. Nâsır'ın sanayileşmeye verdiği önem ve üniversitede sınıf arkadaşları olan ordu mühendisleri aracılığıyla Hür Subaylar ile olan bağlantıları nedeniyle bu açılardan en hızlı yükselişi onlar sağladı.<sup>630</sup> Geleneksel olarak hukuk öğrencilerinin yerine getirdiği işlevi üstlenerek, Nâsır'ın üst düzey politik ve ekonomik seçkinler içindeki avukatları mühendislerle değiştirmesini yansıtıyorlardı.<sup>631</sup> 1955 ortalarında, sendikanın resmi yayın organı olan Mecellet el-Muhendisin bir köşe yazarı, okurlarına koşulsuz olarak "devrimcileri" desteklemelerini tavsiye ediyordu çünkü "*onların genellikle yaptıkları her şey için iyi bir nedenleri vardı.*"<sup>632</sup>

Gazzar'ın sanat eserleri projenin büyüklüğünün yanı sıra arkasındaki insan hikayelerini de yansıtmaktadır. Barajı inşa etmek için gece gündüz çalışan işçiler zorlu koşullarla karşı karşıya kaldılar, ancak çabaları projenin başarısı için çok önemliydi. Gazzar'ın Yüksek Baraj serisi, onların direncinin ve fedakârlıklarının bir kanıtı ve barajın Mısır'ın ekonomisi ve geleceği için taşıdığı önemin bir hatırlatıcısıydı.<sup>633</sup> Nâsırcı modernleşmenin ikinci aşaması olan 1960'ı yılların ikonografisi, köylüler, işçiler, Nubyalılar gibi ulusal sembolleri sosyalist gerçekçilik ile birleştiriyordu. Dönemin marşları açıkça tüm Mısırlıların katılacağı sosyalist bir devrimden söz ediyordu.<sup>634</sup> Altmışlı yılların imgelerinin çoğu teknoloji, bilim, sanayi ve halk sağlığı ile bağlantılıdır. Devrimin on dördüncü yıldönümünü kutlayan bir hükümet yayını şöyle diyordu:

---

<sup>630</sup> Clement Henry Moore, "Authoritarian Politics in Unincorporated Society: The Case of Nasser's Egypt", **Comparative Politics**, Cilt: 6, Sayı: 2, Ocak/1974, s. 211.

<sup>631</sup> Moore, "The Case of Nasser's Egypt", s. 211.

<sup>632</sup> **Magallat al-Muhandisin** (Mühendisler Dergisi), Temmuz, 1955, s. 13.

<sup>633</sup> <https://www.bonhams.com/auction/28654/lot/1/abdel-hadi-el-gazzar-egypt-1925-1965-aswan-from-the-high-dam-series/> (Erişim Tarihi 01.12.2023)

<sup>634</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği**, s. 188.

*"Ülkemiz özgürlük mücadelesinin ve yeterlilik, adalet ve verimli çalışmaya dayalı yeni bir sosyalist toplumun inşasının sembolü haline gelmiştir."*<sup>635</sup>

Mısır sosyalizmi ile ilgili Charles Issawi, 1962 yılında Mısır'ı "*totaliter sosyalist bir devlet*" olarak tanımlıyordu.<sup>636</sup> Solcu eleştirmenler ise bunun orta sınıf tarafından yönetilen bir burjuva devrimi olduğunda ve kitlesel siyasi örgütler tarafından kamufle edilse bile otoriter yönetimin devam etmesinin kitlelerin arzularını asla açıklayamayacağına ısrar ediyorlardı.<sup>637</sup> Mısırlı Marksist Abdel-Malek 1968 yılında "*planlama ve devletçiliğin kesinlikle sosyalizmle eşanlamlı olmadığını*" açıkça ifade etmişti.<sup>638</sup> Devrimden kırk yıl sonra, Mısırlı bir ekonomist olan Riad El Ghonemy, sosyalizmle tam olarak "neyin kastedildiğini" anlamakta güçlük çektiğini belirtirdi.<sup>639</sup> Tespitler ve sonuçlar kuşkusuz karışık ve muğlaktı ancak ne olursa olsun bazıları Mısır'ın kontrolü dışında olan çeşitli nedenlerle, ekonomik kalkınma hiçbir zaman 1960'ların iki beş yıllık planında öngörülen seviyelere ulaşamadı. 1956 Süveyş Savaşı'nın, Mısır'da sosyalizme doğru eğilimi vurgulamasının yanı sıra, bununla bağlantılı bir başka etkisi de Sovyet bloku devletleriyle daha yakın ekonomik ilişkilere yönelik mevcut eğilimi teşvik etmesi ve Batı ile ilişkileri zayıflatmasıydı.<sup>640</sup> Ancak şimdiye kadarki en önemli gelişme, Sovyetler Birliği'nin Nil yüksek barajının inşasına yardım etme konusunda Batı'nın yerine geçme kararıydı. Bu devasa proje üzerindeki çalışmalar 1961'de başladı ve Temmuz 1970'te tamamlandı. Her ne kadar Sovyetler Birliği barajın döviz maliyetinin tamamını ve teknik uzmanlığın büyük kısmını karşılasa da Mısır'ın emek, malzeme ve para açısından katkısı çok yüksekti.<sup>641</sup> Gelişmekte olan bir ülkeydi ve hiç şüphe yok ki bu devasa proje için insan ve kaynakların başarılı bir şekilde seferber edilmesi Nâsırcı devrimin büyük bir başarısıydı. Baraj, Mısır'ın ekonomik kalkınma programının temel taşı, sanayileşme planlarının temeli ve ülkenin ekonomik kalkınmaya ulaşmasının temel umuduydu.

---

<sup>635</sup> Gordon, **Nasser**, s. 75.

<sup>636</sup> Charles Issawi, **Egypt in revolution: An economic analysis**, Oxford Üniversitesi Yayınları, Londra, 1963, s. 47.

<sup>637</sup> Gordon **Nasser**, s. 76.

<sup>638</sup> Enver Abdel-Malek, **Egypt: Military society**, Vintage Yayınları, New York, 1968, s. 368.

<sup>639</sup> M. Riad el-Ghonemy, "An assessment of Egypt's development strategy, 1952–1970", Elie Podeh ve Onn Winckler, **Rethinking Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt** Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 2004, s. 256.

<sup>640</sup> Samir Amin, Mısır'da Sosyalizm, s. 123.

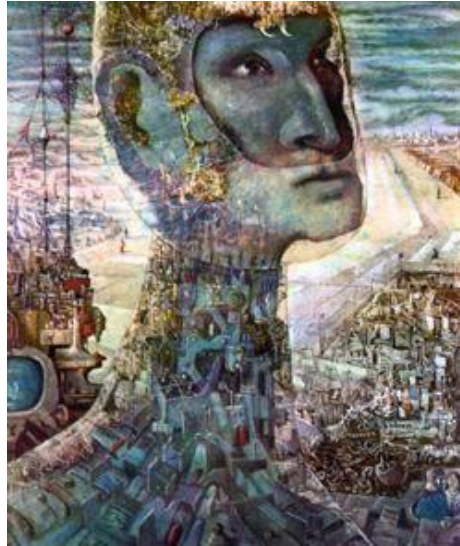
<sup>641</sup> Amin, s. 125.



Barajın tamamlanması, Mısır'ın elektriği olmayan köylerinin yüzde 90'ına elektrik getirilmesini mümkün kıldığından, Mısır kırsalında ekonomik olduğu kadar sosyal bir devrimin de gerçekleşmesine olanak sağladı.<sup>642</sup> 1963'teki bir dizi millileştirmeye Nâsır'ın Mısır'ın ekonomik yapısına ilişkin modeli neredeyse tamamlanmış oldu.

Nâsır, siyasi ve ekonomik öğretisinde ortodoks Marksizmden bazı önemli farklılıkları vurguladı.<sup>643</sup> Ateist devlet, proletarya diktatörlüğü, tüketim mallarının üretimi ve kolektif devlet çiftçiliği pahasına ağır sanayiye verilen mutlak öncelik gibi kavramları reddetti.<sup>644</sup> Şartın diğer önemli noktaları arasında her vatandaş için belirli temel haklar olarak tanımlanan 'fırsat eşitliği' vurgusu yer alıyordu. Fiyatından bağımsız tıbbî bakım, eğitim, yetenekleri ve ilgileri doğrultusunda istihdam ve eğitim, yaşlılık ve hastalıklara karşı sigorta; kadınların eşitliği ve nüfus patlamasını kontrol altına almak için aile planlamasının gerekliliği ve son olarak kasabaların ahlaki bir sorumluluk taşıdığı kırsal kesimdeki sosyal seviyelerin yükseltilmesine yönelik mutlak ihtiyaç bunlar arasında yer almaktaydı.<sup>645</sup> Böylece dönemin sanatçılarının eserlerinde de 1960'lı yıllardan itibaren teknolojik tasarımlar, dişliler, makineler gibi mekanik tasarımlar görülmeye başlandı.

**Şekil 83:** Abdel Hadi el-Gazzar, Yüksek Baraj / The High Dam, 1964.



Kaynak: Dika-Seggerman, **Modernism on the Nile**, s. 296.

<sup>642</sup> Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 681-2.

<sup>643</sup> Abdel-Nasser, s. 15.

<sup>644</sup> Abdel-Nasser, s. 16.

<sup>645</sup> Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 683.

Gazzar, 1961'de İtalya'dan Mısır'a döndüğünde, büyümlü toplumsal gerçekçilik konusuna olan bağılılığından vazgeçti ve bilim ve teknolojinin evrensel görüntülerine yöneldi. Bu farklılık en çok çizimlerinde belirgin olsa da tablolarında da izleri görünür. 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarında Gazzar'ın çizimleri kesin ve bilimsel bir tarza sahipti.<sup>646</sup> Gazzar'ın mekanik dönüşünün ikinci itici gücü Asvan Yüksek Barajı'nın inşasıydı. 1960 yılında yapımına başlanan ve 1970 yılında tamamlanan baraj, Mısır'ın sömürgecilik sonrası ideolojisinin bir sembolüydü. Timothy Mitchell'in işaret ettiği gibi, birçok postkolonyal hükümet için, doğal ve sosyal çevreyi yeniden düzenleme yeteneğı, modern devletin tekno-ekonomik güç olarak gücünü göstermenin bir yoluydu.<sup>647</sup> SSCB tarafından finanse edilen Asvan Yüksek Barajı, dev bir mühendisliğı temsil ediyordu ve Nâsırcı Mısır'da yeni bir tekno-siyaset çağının habercisiydi; inşasını çevreleyen retorik devlet siyaseti ile iç içeydi.<sup>648</sup>

Joel Gordon'un yazdığı gibi, Yüksek baraj, kararlı köylülerin, işçilerin, askerlerin, erkek ve kadın mühendislerin imgeleriyle süslenmiş, ulusun hayal gücünün merkezinde yer alıyordu.<sup>649</sup> Haziran 1967'ye giderken Nâsır yönetimindeki Mısır, yeni özgürleşmiş devletler arasında hep arzu edilen o gururlu yere sahipti. SSCB ile Asvan Yüksek Barajı inşası için iş birliğinde olmak ve Arap sosyalizmi uygulamaları iki ülkeyi birbirine yaklaştırmıştı. Bunun sonucunda başta Marksist sanatçı İnci Eflatun olmak üzere hapis cezası çeken birçok komünist özgürlüğüne kavuştu. İnci Eflatun'un kişisel tarihi, Mısır'ın gerilimli seçkin-yerli düalizminin özeti gibidir.

İnci Eflatun, Osmanlı köklerine sahip Osmanlı-Mısırlı seçkinlerden, yarı-feodal ve burjuva bir aileden gelmektedir. Oldukça eğitimli ve varlıklı olan ailesi onu önce anılarında hapishane olarak geçen Katolik okuluna oradan da Fransız lisesine göndermiştir. Doğduğu, eğitim aldığı çevrenin gerçek Mısır'dan oldukça uzak olduğunu fark etmesi ve bunun onu büyük bir mutsuzluğa sürüklemesi bir dönem resimden dahi uzak kalmasına sebep olmuştur. İnci'nin gittiğı okullardaki ve toplumdan oldukça izole bu çevredeki genç kızların yaşam tarzı genellikle Mısır'a ve

---

<sup>646</sup> Kane, *The Politics of Art in Modern Egypt*, s. 201.

<sup>647</sup> Mitchell, **Rule of Experts, Egypt, Techno-Politics, Modernity**, California University Press, 2002, s. 21.

<sup>648</sup> Mitchell, **Rule of Experts**, s. 21.

<sup>649</sup> Gordon, *Nasser*, s. 69.

Arap diline ait her şeyi reddetme biçimleriyle belirgindir.<sup>650</sup> Fransızca konuşmaktan gurur duyan, Mısırlı, Arap ya da herhangi bir şekilde bunlarla ilgili olan her şeyi küçümseyen bir çevrede İnci Eflatun için bu Mısır Arapçasını da bilmemek anlamına geliyordu.<sup>651</sup> Böylece İnci'nin içine doğduğu aile yapısı, kökleri, sosyo-ekonomik düzeyi ve toplumdan oldukça farklı eğitim hayatı tüm yaşamında en belirleyici unsur oldu. Ailesinin onu Fransa'ya yaşaması ve resim yapması için gönderme teklifini reddettikten sonra anılarında şöyle bunu şöyle belirtecekti:

*"Kendim için, Fransızca konuşan ve selofanla sarılmış bir toplumda on sekiz yılını kaybetmiş benliğim için uzun ve sancılı bir Mısırlılaşıma sürecini tüm kalbimle düşünürken, Mısır'ı terk edip birkaç yıllığına khawagât<sup>652</sup> topraklarına gitmek benim için kabul edilebilir ya da mantıklı değildi. On yedi yaşıma kadar dilim Fransızcadı ve insanlarla iletişim kurmaya başladığımda dilimi bağlayan düğümü çözemiyordum! Ağaçtan koparılan ben!"<sup>653</sup>*

Fransa'ya gitmeyi reddedip köklerini bulmak için Mısır kırsalına yolculuğa çıktıktan sonra tüm eğitim hayatı boyunca kendi topraklarının tarihi ve sömürgeci, işgalci güçlere karşı verilen mücadeleler hakkında hiçbir bilgisi olmadığını öğrenir. Tüm bu yolculuklardan oluşan ve kendisinin "gerçek okulum" dediği bu dönemi, Mısır topraklarının gerçek sahiplerinin işçiler, köylüler, emekçiler olduğunu ona hissettirir. Tüm bunlar tablolarında halkı yani Mısır'ın gerçek sahipleri olduğunu düşündüğü toplumsal tabakayı coğrafyayla bütünlük içinde tasvir etmesine yol açmıştır.

Eflatun, 1940'ların sonunda kız kardeşinin ikamet ettiği Paris'te yaşama ve eğitim alma fırsatı bulduğunda Mısır'daki devrimci akımlar daha cazip geldi ve akademik eğitimi reddederek İsviçreli-Mısırlı sanatçı Margo Veillon gibi sanatçılarla ve Kahire Üniversitesi ile Ragheb Ayad ve Hamed Abdullah'ın stüdyolarında ders veren Mısırlı sanatçılarla bağımsız çalışmayı tercih ederek yurdu terk etmedi. Aynı zamanda savaşın sonlarına doğru bilinçli olarak Sürrealizmin teorik ve sanatsal

<sup>650</sup> Jacques Berque, *Égypte: impérialisme et révolution*, Gallimard Yayınları, Paris, 1969, s. 492. Akt. Monciaud, ss. 73-95

<sup>651</sup> Didier Monciaud "Les engagements d'Inji Aflatun dans l'Égypte des années quarante", **Cahiers d'histoire: Revue d'histoire critique**, Sayı: 126, 2015. ss. 73-95. <https://journals.openedition.org/chrhc/4136#text>

<sup>652</sup> İnci Eflatun, **Mudhâkirât**, s. 33. ( khawagât : Arap olmayan yabancıları, özellikle de Avrupalıları tanımlamak için kullanılan bir terim. Bknz. Saadia Radi, L'image de l'Occident chez les prêcheurs musulmans et coptes au Caire, aujourd'hui, Open Edition Journals, Egypte/ **Les visions de l'Occident dans le monde arabe Özel Sayısı**, Sayı: 30/31, 1997)

<sup>653</sup> İnci Eflatun, **Mudhâkirât**, Dâr Suad el-Sabbah, Kuveyt, 1993, s. 34.

sınırlamaları olarak algıladığı şeylerin ötesine geçerek kadınların yaşamlarının psikolojisi ve ifadesine odaklandı. Sanat tarihçileri için özellikle ilgi çekici olan ise Eflatun'un 1959-1963 yılları arasındaki dört yıllık dönemde hapisanede ürettiği bir dizi resimdir.

Mısır hükümetinin sanatçının statüsünü iyileştirme kararı, Asvan Barajı projesinde Sovyet katılımının aktif olduğu bir dönemde uluslararası ilişkilerin iyileştirilmesi ihtiyacını algılayan bürokrasinin belli bir mahcubiyetini ve paradoksal duruşunu yansıtmaktadır. Sanatı, Mısır'daki kırsal çevreyi ve kadınların koşullarını tasvir etmek için dışavurumcu bir ifade gösterir. Kendine özgü üslubu zaman içinde gelişerek, kısa süreli erken Sürrealist evreden sosyal gerçekçiliğe hem erkek hem de kadın köylüler ve doğa çalışmalarına doğru ilerlemiş ve 1970'lerin ortalarında Beyaz Işık resimlerine yol açmıştır.<sup>654</sup>

Kadınların Mısır'ın taban siyasetine katılımı en azından 1919 devrimine kadar uzanmaktadır; o dönemde Mısırlı kadınlar İngiliz işgalini protesto etmiş ve ailelerinin erkek üyeleriyle birlikte sokaklarda gösteriler düzenlemişlerdir.<sup>655</sup> Hatta birkaç kadın siyasi faaliyetleri nedeniyle kısa süreliğine hapse atılmıştır. "Kibar kadınlardan" oluşan gruplar peçelerini atarak ve Mısır'ın sosyal hizmetlerini organize etmeye başlayarak sosyal bir devrim başlattılar. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Mısır'ın en önde gelen ailelerinden bazı kadınlar tarafından kadınların özgürleşmesi için bir hareket örgütlendi ve yönetildi. Kadınların durumunun iyileştirilmesinin genel refaha katkıda bulunacağını ve göz ardı edilmemesi gerektiğini savundular. Kadınlar ayrıca milliyetçi Vefd Partisi'ne üye oldular, 1930'larda Mısır'da çoğalan anti-faşist gruplara katıldılar ve 1940'larda İnci Eflatun da filizlenmekte olan yeraltı Komünist hareketine katıldı.<sup>656</sup> Eflatun'un radikal politikaya, sanata ve feminizme tutkuyla katılımı dört buçuk yılını tutuklu olarak geçirmesine sebep oldu ve 1964 yılında serbest bırakıldığında güncel politikaya dair radikal duruşu ve sanatsal yaratıcılığı azalmadan devam etti.<sup>657</sup> Hem siyasi hayata katılımcılığı hem de sanatı ortak bir amaca ulaşmanın,

---

<sup>654</sup> Patrick Kane ve Salwa Mikdadi, "Inji Efflatoun", **Oxford Bibliographies**, Oxford Üniversitesi Yayınları, online son güncelleme 22.02.22; DOI: 10.1093/OBO/9780195390155-0290

<sup>655</sup> Beth Baron, **The Womens Awakening in Egypt**, Yale University Press, New Jersey, 1994, s. 6, 7.

<sup>656</sup> Selma Botman, "Women's participation in radical egyptian politics 1939-1952", **Khamsin Bulletin**, Sayı: 6, 1987, ss. 12-25; (Khamsin -1975-83- ve Khamsin Bulletin -1984-90 arşivi için bkz. <https://matzpen.org/english/khamsin/>)

<sup>657</sup> Betty LaDuke, "Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics", **NWSA Journal**, Cilt: 1, Sayı: 3, Bahar / 1989, s. 474.

köklerini ve kültürünü aramanın ve korumanın yoluydu. Anılarında şöyle ifade ederek Mısır'ın modern sanatının toplumsal ve politik olandan bağımsız olmayacağını altını çizmiştir.

*“Siyasete girmem ve resim yapmam ülkemi aramamın iki yoluydu. Arapçam çok iyi değildi, on yedi yaşımdan sonra Arapça öğrenmeye başladım.”*<sup>658</sup>

*“İngiliz karşıtı siyasi faaliyetlerin kurbanlarını onurlandırarak halkın duygularını ifade ettim. Sergim bir çeşit gösteri”*<sup>659</sup>

**Şekil 84:** İnci Eflatun, *Nous N'oublions Pas / We Can not Forget / Unutamayız*, 1951.



Kaynak: Betty LaDuke, “Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, *NWSA Journal*, s. 5.

1952’de Galerie Adam Le Caire’deki tek kişilik sergisinde, işgalcilere yönelik milliyetçi mücadeleyi anlatan diğer resimleriyle birlikte sergilenen **Şekil 84**’teki bu eser İnci Eflatun’un hapse atılmasına sebep oldu. Eserde tuvali yoğun kalabalık figürler ve belli belirsiz suretler doldurmaktadır. Yüzleri diyagonal biçimde kesen beş tabut görünür. Bu tabutlar, İngiliz işgalcilere karşı Süveyş Kanalı’nın Krizinde mücadele eden milliyetçi Mısırlıların tabutlarıdır. Onları anmak ve yüceltmek için tabutlar yukarıda tutulmaktadır. Ön planda gördüğümüz figürlerin hepsi kadındır.

<sup>658</sup> Selma Botman, “Women’s participation in radical egyptian politics 1939-1952”, *Khamsin Bulletin*, Sayı: 6, 1987, ss. 12-25.

<sup>659</sup> İnci Eflatun, *Unutamayız* adlı resminin de sergilendiği 1951 kişisel sergisi için söylüyor.

Çoğunun sadece gözleri belirli ve üzgün biçimde başlarını öne eğmiş şekilde dururlar. Bunun dışında önde yer alan, yüzü belirgin kadınlar, tabuttaki gençlerin anneleri olarak kollarını kaldırmış, sert, öfkeli, üzgün biçimde ilerlemekteler. Eser daha sonra Kahire Üniversitesi'nin merkez ofisinde sergilenmeye başladı.

1919 Devriminde de gördüğümüz gibi Mısır tarihinde politik öğrenci hareketlerinin önemli bir rolü vardı. Bu öğrenci aktivizmi hiç değişmedi ve bu eser de yine öğrenciler tarafından politik bir araç haline geldi ve çeşitli öğrenci protestolarına ilham oldu. Bu güçlü tasvir posterlerde, pankartlarda ve bildirilerde sıklıkla yer aldı. Şu an kayıp olan eserin bir reproduksiyonu Bibliotheca Alexandrina'da (İskenderiye Kütüphanesi), Memory of Modern Egypt (Modern Mısır Belleği) bölümünde yer almaktadır. Eflatun, keşfetmesi gereken gerçek Mısır'ın ve köklerinin peşine düşmeye karar verdiğinde Luksor gibi antik kentlere yönelik yolculuklara çıkmıştı. Nubia ve Barrage gibi halk geleneklerinin çok az değişimle devam ettiği, çiftçi kadınları ve erkekleri gözlemleyebildiği Mısır kırsalına yaptığı gezileri, ilerleyen yıllarında gittiği en iyi okul olarak değerlendirecektir.<sup>660</sup>

1948-1958 yılları arasında ortak bir amaç ve faaliyet için bir araya gelmiş çalışan ve emekçi insanlardan özellikle köylülerden oluşan grup ve portre resimleri yapmaya başladı. Eflatun'un lise yıllarında tutkulu biçimde ait hissettiği Marksist ideolojinin de etkisiyle toplumsal gerçekçi resimler bu dönem eserlerinin karakteristiği oldu. Bu resimlerde kalın boya darbeleri ile yapılmış ve yoğun Mısır güneşinin ve parlaklığının yansıması olarak dramatik gölgeler yaratmıştır.

1950'lere gelindiğinde sendikacılığın meşalesi demiryollarından, tekstil işçilerinin eline geçti. Tekstil işçileri sanayii iş gücünde yüksek bir oranı temsil ediyordu. Kendilerine ait makaleler ve denemeler yazdıkları yayın organları da vardı ve bu sayede başka işçilere de ulaşabiliyorlardı. Tekstil işçileri grev ve iş yavaşlatma gibi silahları iyi kullanarak 1945-1952 arasında çok sayıda grev başlattı.<sup>661</sup> Sendikaların heves ve enerjisi, ulusal devrim 1952'de başarıya ulaşınca güç kaybetti. O yıldan sonra Mısır'daki sendikalar Nâsır devletine dâhil oldular ve üyeleri lehine yaptıkları pazarlık gücünü önemli ölçüde yitirdiler. Grevler çoğunlukla protesto amacı

<sup>660</sup> La Duke, "Egyptian Painter Inji Eflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics", s. 477.

<sup>661</sup> Ilan Pappé, **Modern Ortadoğu**, s. 156.



olmaktan çıktı ve grevler de acımasızca bastırıldı.<sup>662</sup> 1952 Hür Subaylar Devriminden sonra, Gazbia Sirri'nin Abbas Köprüsü eseri, İnci'nin 1957 ve 58 yıllarında yaptığı Port Said ve Mahkûmlar (Şekil 85) eserleri de 1959'daki tutuklanmasının hemen önceki sergide yer aldı.

Şekil 85: İnci Eflatun, Prisoners / Mahkumlar 1957, 42 x 29



Kaynak: Barjeel Art Foundation <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/prisoners/> (Erişim Tarihi: 02.06.2022)

Mansfield, Hür Subaylar'ın komünistlerden ilham aldığını, işçilerin bu devrim ile artık efendi seviyesine çıkacaklarına inandığını ancak devrimden sonraki bir ay içinde komünistlerin Mısır solunun amansız düşmanları haline geldiğini yazar.<sup>663</sup> Arap dünyasında 20. yüzyılın ortalarında yükselen özgürlük hareketleri, yaratıcı sektörden bir dizi tamamlayıcı çalışmayı da beraberinde getirdi. Sürekli protesto gösterilerine katılan genç erkek ve kadınların söyleyecek sloganlara ve taşıyacak pankartlara ihtiyacı vardı; bu ihtiyaçlar da sokaklarda protestoculara eşlik eden şairler ve çizerler tarafından kolayca karşılanıyordu. Bu özgürleşme hareketlerinin önemli bir bileşeni, sanat camiasının üyeleri arasında hevesli ortaklar ve destekçiler bulan işçi hareketiydi. Bu kitlesel çaba, işçi haklarını ön plana çıkaran sosyalist ve komünist eğilimli grupların güçlenmesi ve çoğu durumda iktidarı ele geçirmesiyle aynı zamana denk geldi. Eflatun'un Marksist komünist destekleri 1959'dan 1963'e kadar dört buçuk yıl boyunca hapiste kalmasına sebep oldu. Onun tutuklanması, Nâsır hükümeti tarafından Mısır'da binlerce şüpheli siyasi muhalif ve entelektüelin ülke çapında tutuklanmasının

<sup>662</sup> Sami Zubaida, "Islam, the State and Democracy: Contrasting Conceptions of Society in Egypt", **Middle East Report**, Sayı: 179, Kasım-Aralık/1992, s. 7.

<sup>663</sup> Peter Mansfield, "Nasser and Nasserism", s. 671.

bir parçasıydı. Mısır Komünist Partisi'nin Nâsır tarafından kararlaştırılan ve 1958'de Birleşik Arap Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından pekiştirilen tek parti aygıtı içinde iş birliği veya yeniden örgütlenme için bir anlaşmaya aracılık etmeyi reddetmesi, Ocak 1959'da komünistlerin toplu olarak tutuklanmasına yol açtı.<sup>664</sup>

Eflatun'un Mahkûmlar adlı eserinde kırmızılar giyinmiş, uzun kollarını yukarı kaldırmış ve orantısız biçimde büyük ellerini göğse açmış bir kadın görünmektedir. Bir isyan ve feryat hâli mevcuttur. Hemen sağında grili bir figür, başını öne eğmiş oturmaktadır ve bu figürün çok benzeri arka planda tekrarlanmıştır. Oturan, başını iki avucunun arasına almış bir kadın ve onun etrafında hareketli, huzursuz bir kalabalık bulunur. Bir ağıt, isyan, feryat, öfke ve kollarını önünde bağlamış yeşiller içinde küçük bir kız çocuğu eserde, izleyiciye bakan, göz kontağı kuran tek figürdür. Resimdeki tüm figürlerin acı, umutsuzluk, üzüntü ve öfke içinde hareketli bir silüetleri mevcutken, çocuk hareketsiz, öfkeli bakışlarıyla, doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Bu çocuk mahkûm edilen veya edilecek birinin evladı olacağı gibi modern Mısır resminde sıklıkla gördüğümüz, geleceğin ve yeni nesillerin sembolü olarak da büyük ihtimal kullanılmış olmalıdır. Modern Mısır resminde sıklıkla tekrar eden bir gösterge olarak gururlu olmak, masum olmak, haksızlığa uğramak, sürekli mücadele etmek ama elde edememek durumları resmin genel havasında yine hissedilmekte. Resimdeki yoğun öfke, acı, çaresizlik duygularının gerek fırça darbeleri gerek renkler ve figürlerin duruşları ile hissettirilmesi, dışavurumcu bir ifadedir.

Bir yapı malzemesi olan büyük ve ağır beyaz taşları taşıyan mahkûmları resmettiği tablosu olan Beyaz Taş Taşıyıcıları (**Şekil 86**), ve yaşlı bir denizciyi mahkûmlarla aynı ifadede, yorgun, mutsuz ve umutsuz resmettiği Yaşlı Denizci (**Şekil 87**) tablosu veya Köylü Kadın Düşüncelerde (**Şekil 88**) Mısır resminde özellikle Mahmud Said'de çokça gördüğümüz toprak, ırmak ve Mısır'ın coğrafyasına ait renkleri ve formları insanların ten rengiyle uyumlu biçimde bir bütünlük oluşturacak şekilde resmetme seçimini gösterir. Hem Said hem Eflatun, toplumdan ve Mısır kültüründen oldukça uzak Osmanlı-Türk-Mısır seçkinlerindendi ve bu durum diğer yerli Mısırlı ressamalarda görmediğimiz bir ifade tarzının bu iki sanatçıda belirgin olmasına neden olmuş görünmekte. Said bildiğimiz kadarıyla seçkinlikten muzdarip

664

<https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195390155/obo-9780195390155-0290.xml#obo-9780195390155-0290-div1-0008>



değilken Eflatun toplumla ve Mısır kültürüyle hemhal olmak için çok çabalar sarfetti. Ancak sonuç olarak iki sanatçının da eserlerinde gördüğümüz gerçek Mısırlıları coğrafyayla bütün biçimde gösterirken kendi portrelerinde bunu tercih etmemeleridir.

**Şekil 86:** İnci Eflatun, Beyaz Taş Taşıyıcıları / Carriers of White Stone, 1958, (sol)

**Şekil 87:** İnci Eflatun, Old Sailor / Yaşlı Denizci, 1958, yağlıboya, 14x18. (sağ)



Kaynak: La Duke, “Egyptian Painter İnji Eflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, s. 9.

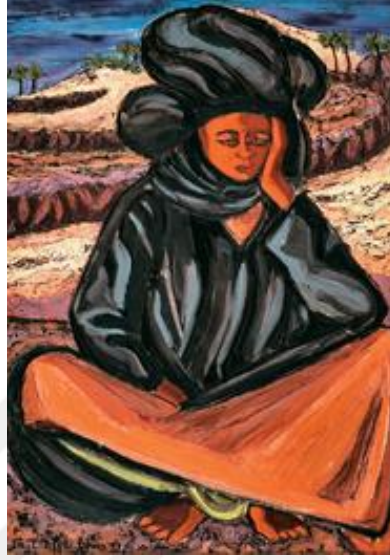
1958 yılında yaptığı portresine baktığımızda (Şekil 89) yerli Mısırlıları resmederken kullandığı tekniği ve renk seçimlerini göremeyiz. Durgun, sakin bir ifade ve soluk bir ten rengi mevcuttur. Fransızcanın ana dil olarak konuşulduğu bir evde Mısırlı bir anne baba tarafından Katolik okuluna ve Fransız lisesine giderek büyümüş bir kadın olan İnci Eflatun’un Paris’te aldığı resim eğitimi eğitim sonrası, ailesinin orada kalarak resim eğitime devam etmesi talebine karşın yurduna dönmesinin altında yatan sebeplere bakarsak; kendi portresindeki yerli ve Mısırlı görünmeme konusunu anlamlandırabiliriz.

Kendisi Paris’te kalma konusundaki ısrarlara rağmen köklerini bulmak, Arapça konuşmak ve gerçek Mısır tarihini bilmek için Paris’te kalmayı reddetmişti. Kahire’de doğup büyüüp okumasına rağmen bir Mısırlı gibi olamamanın eksikliğini hissetmişti.<sup>665</sup> 1952 yılında Demokratik Ulusal Hareket yasadışı ilan edildi ve siyasi suçlular terörize edilerek mahkûm edilmeye başlandı. Bu suçluların erkek olduğunu belirtmekte fayda var. 1919 Devriminde de erkekler hapse atıldığında mücadele alanı

<sup>665</sup> Eflatun, s. 32.

kadınlara kaymıştı. Mısır’da kadınların siyasi suçlu olarak tutuklanması bir skandal olarak görülüyor ve kamuoyuna aykırı bulunuyordu. Basın ve gazeteler de zaten bundan bahsetmeyi asla tercih etmezdi.<sup>666</sup>

**Şekil 88:** İnci Eflatun, Köylü Kadın Düşüncelerde, 1958



Kaynak: La Duke, “Egyptian Painter İnji Eflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, s. 5.

**Şekil 89:** İnci Eflatun, Kendi Portesi, 1958



**Kaynak:** La Duke, “Egyptian Painter İnji Eflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, s. 7.

<sup>666</sup> Betty LaDuke, “Egyptian Painter İnji Eflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, **NWSA Journal**, Cilt : 1, Sayı: 3, Bahar / 1989, s. 480. ( Betty La Duke ve İnci Eflatun görüşmesinden)

1959'a kadar polis baskınında komünist bir provakatif kanıt bulunmadan kimse tutuklanamıyor olsa da Nâsır'ın bu tarihten sonra gittikçe otoriterleşmesi yasayı da değiştirtti. Bundan böyle çıkarılan bir tutuklama kararnamesine göre şüpheli olduğuna dair bir tehlike varsayılıyorsa kanıt olmadan da tutuklanabiliyordu. Sonuç olarak Mısır'da komünizm propagandası sebebi ile siyasi suçlu olarak tutuklanan yirmi beş kişilik bir kadın grubunun içinde İnci Eflatun da yer aldı. Mahkumiyetleri basında yer almadı; kız kardeşi ve kadın hareketi içinde yer alan birkaç kadın dışında kimsenin haberi olmadı. Haziran 1959 – Temmuz 1963 arasında tutuklu kaldı. Hapishanede geçen sürede yaptığı eserler içerisinde 1961 tarihli Parmaklıkların Ardında resminde mavi çizgili mahkum elbisesinin dış hatları turuncu ile belirginleştirilmiş ve ortadaki figüre ve onun mahkum olduğunu gösteren kıyafete odaklanılmıştır. Dudakların belirsizliği, sessizlik, ifade özgürlüğünün olmamasının dışavurumu olarak İnci Eflatun'un eserlerindeki karakteristik bir öğedir. Yine iri gözlerin umutsuzca bakışı ve bu bakışların izleyiciye odaklanması; kadının başı omuzları dik biçimde duruşu İnci Eflatun'un ve modern Mısır sanatındaki benzer bir örüntünün devamıdır: Gururlu, haklı ancak haksızlığa uğramış, umutsuz fakat yıkılmamış bir kadın ya da kadının bir sembol olduğu bir Mısır ülkesi.

**Şekil 90:** Gazbia Sirri, The Kite / al-Khamasîn / Uçurtma, 1960.



Kaynak: Mursi Saad el Din, **Gazbia Sirry: Lust for Colour** The American University in Cairo Press, Kahire, 1998, s. 28.

Aynı dönemlerde komünistlerin hapisanede olduğu ve Nâsırcı modernleşmenin oldukça otoriterleştiği bir dönemde Gazbia Sirri de Uçurtma (**Şekil 90**) ismi eseriyle hayallerin gerçekleşmediğine vurgu yapmaktadır. Sirri, yakın zamanda bağımsızlığını kazanan Mısır'da yönetim tarafından sunulan vaatlerin kaybolmaya başlamasıyla birlikte yeni siyasi ve kültürel kaygıların ortaya çıkışını alegorik terimlerle yansıtan ünlü bir Mısırlı sanatçıydı. Bu eserde kollarını uzatmış bir figür, kendisini kararmakta olan gökyüzüne doğru çekişiyormuş gibi görünen uçurtmanın ipine tutunmaya çabalamaktadır.

Renkler, orantılar ve kapıları açık ancak siyah rengi ve güven vermeyen duruşuyla tehditkâr duran bir yuva, Mısır'ın metaforu olarak okunabilir. 1960'ların Nâsırın otoriterliği, katılımın sınırlandırılması, gücün yoğunlaşması ve ifade özgürlüğünün kısıtlanmasıyla karakterize edilmekteydi. Desouki, uzun vadede işlerin bu kadar kötü sonuçlanmasının nedenlerinden en önemlisinin, tam olarak Nâsır'ın kişiliğinin karizmatik veya “tarihsel” doğasından ve kurumların aracılığı olmaksızın kitlelere doğrudan hitap etme yeteneğinden kaynaklandığını belirtir.<sup>667</sup>

**Şekil 91:** İnci Eflatun, Behind the Bars / Parmaklıkların Ardında, 1961



Kaynak: La Duke, “Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, s. 8.

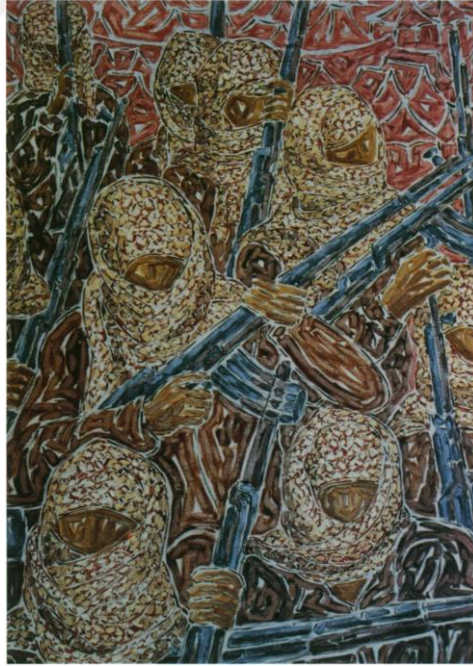
<sup>667</sup> Ali el-Din el-Hilal el-Desouki, “El-Mushkila al-Siyasiyya fi Misr wal- Tahawwul ila Taaddud al Ihzab,” **Tajribat al-Dimuqratiyya fi Misr: 1980–1981**, Al-Qadaya al-Siyasiyya, sayı: 2, Kahire, 1982, s. 30, 39 akt. Binder, “Gamal ‘Abd al- Nasser: Iconology, Ideology, and Demonology”, ss. 45-72.



1960'lı yılların hapishane dönemindeki üretimi, genellikle eserlerinin en önemli parçası olarak kabul edilir. Bunun nedeni, Nasırcı rejimin siyasi muhaliflere yönelik baskısına tanıklık etmeleri ve kadın hapishanesinin gizli gerçekliğini göstermeleri nedeniyle belgesel değer taşımaları, bir aktivist sanatçının kişisel tarihine ışık tutmaları ve eserlerdeki üstün estetik nitelikleri sebebiyledir. İnci Eflatun'un çalkantılı siyasi ve sanatsal yaşamının modern Mısır'ın dönemeçlerini yansıtır. Yıllar sonra röportajında şöyle diyecekti: “*Nâsır beni hapse atmasına rağmen büyük bir vatanseverdi.*”<sup>668</sup>

Nâsır'ın ölümünden bir yıl önce, 1970 tarihli *Homage to Fedayins* (Şekil 92) eserinde İnci Eflatun'un tasarladığı resimsel mekân düzenlenmesi dikkat çekicidir. İnsan figürlerini oluşturan fırça darbelerindeki boyanmamış alanlarla dikey ve yatay formlar elde edilmiş ve bu formlar silahların boyanma şekli ile organik bir bağ oluşturulmuş. Silahların ve fedayinlerin birbiri ile bütünleşmiş iç içe geçmiş bir bütünlüğü açıkça görünmektedir.

Şekil 92: İnci Eflatun, *Homage to Fedayins*, 1970, 80 x 60



Kaynak: La Duke, “Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, s. 9.

<sup>668</sup> İnci Eflatun ile Betty La Duke görüşmesi, s. 483.

1963 Yılında Mısır Komünist Partisi feshedilmişti. Bu eserde Mısır'daki komünist hareketin adanmışlığına, fedayinlerin adanmışlığına ve davaları ile bütünleşmiş olmalarına yönelik bir anlatım mevcuttur. Eflatun'un geç dönem eserlerinde dikkat çeken tuval boyamasında beyaz alanları bırakma tekniği bu eserde belirgindir. Kendisi Cairo Today'de bunu şu şekilde anlatmıştır:

*Cezaevi çok kasvetli, renk ve ışık efektlerinden yoksundu. 1964'te serbest bırakıldığında gözlerim dış dünya tarafından kamaştırılmıştı. Tuvallerimi renklerle doldurmaya ve beyaz çizgiler bırakmaya başladım. . . Mısır ışığının kendine özgü niteliğini ifade etmek her zaman ilgimi çekmişti. . . Beyaz ışık (boyanmamış tuvaldeki beyaz çizgiler) dönemi 1974 yılında başladı. Luksor yakınlarındaki Garagoz köyüne gittiğimde palmyelerle dolu manzarayı çok ilham verici buldum. Daha cesur oldum ve daha büyük alanları renksiz bırakmaya başladım. . . Bu, hareketi detaylandırmanın yanı sıra resmin nefes almasını da sağlıyor.... Beyaz ışığın Mısır'ın özel niteliklerinden bir diğerini ifade etme yolunda bir adım olduğunu düşünüyorum.*"<sup>669</sup>

Yüzlerce yıl sonra alt-orta sınıfa mensup, anadili Mısır Arapçası olan, bu toprakların yetiştirdiği yerli bir Mısırlı olan Cemal Abdül Nâsır, karizmatik bir lider olarak Mısır Cumhuriyetinin kurucusu olmuştu. Nâsır'a yakınlığı ile bilinen gazeteci arkadaşı Haykal tarafından da sıklıkla dile getirildiği gibi kendisi başarıları ve başarısızlıkları olan bir liderdi.<sup>670</sup> Bu hataların rasyonelleştirilmesine örtük bir anlamda olanak sağlasa da Nâsır dönemi Mısır, Arap, Ortadoğu ve sömürgecilik sonrası dünya tarihi açısından, bağımsızlığını yeni kazanan Afro-Asya uluslarının hayallerinin ve özlemlerinin ne kadar önemli olduğunu, ulusal kurtuluş mücadelelerine öncülük edenlerin çoğunun ne kadar karizmatik olduğunu ve yeni nükleer çağda iki kutuplu bir dünyada karşılaştıkları engellerin ne kadar zor olduğunu gösteren bir dönemdi.

<sup>669</sup> Heba Saleh, "From Surrealism to Socialism," **Cairo Today**, Ağustos, 1986, s. 18. Akt. La Duke, s. 484.

<sup>670</sup> Gordon, Nasser: **Hero of the Arab Nation**, s. 4.

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **KARŞILAŞTIRMALAR**

#### **3.1. OSMANLI VE MISIR MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL**

Bu bölümde Türk ve Mısır modernleşmecilerinden etkili figürler sanata bakışları ve dönemin sanat anlayışını etkileme şekilleri açısından karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Karşılaştıracak figürlerin ve olguların çağdaş olmasına dikkat edilmiştir; çünkü modernleşme, Batılılaşma ve Şarkiyatçılık kavramları ile bakış açıları, Batı-dışı bu modernliklerde aynı zaman dilimi içerisinde nüfuz eder. Buradaki karşılaştırmalar içerisinde tek istisna, karizmatik liderler Atatürk ve Nâsır'ın analiz edildiği bölümdür. Bu iki lider birbirleriyle çağdaş değildir ancak çok daha önemli ve kritik ortaklıklarda buluşmakta “ulusların kaderini değiştiren” sıfatını kendilerinde barındırmaktadırlar. İkisi de karizmatik lider nosyonunun tüm şartlarını sağlamakta ve vefatlarının üzerinden geçen onca zamana ve onca spekülasyona rağmen ulusal bir kült, saygıdeğer ve bir sembol, bir kurtarıcı ve Türkiye ile Mısır'ın yakın döneminde yaşanan tüm çalkantılı olaylara rağmen karizmaları sarsılmayan liderlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın başında Mısır, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir vilayeti statüsündeydi. Mısır'ın, aslen Türk, Çerkes ve Gürcü kökenli köleleştirilmiş askerlerden oluşan bir askeri sınıf olan Memluk yöneticileri altında uzun bir yarı özerklik geçmişi vardı. Memlükler zamanla geniş toprakları kontrol eden ve önemli siyasi nüfuza sahip olan güçlü bir oligarşi kurdu. Mısır'ın nüfusu ağırlıklı olarak kırsal kesimden oluşuyordu ve ağır vergiler ve feodal yükümlülükler altında ezilen bir köylülük vardı. Sosyal yapı hiyerarşikti; Memlükler ve Osmanlı memurları en üstte yer alıyor, onları şehirli tüccarlar ve zanaatkarlar takip ediyor ve kırsal köylüler sosyal piramidin tabanını oluşturuyordu. Ulema, özellikle din ve eğitim konularında da önemli bir nüfuza sahipti. Ancak imparatorluğun zayıflayan kontrolü nedeniyle yerel yöneticiler sıklıkla fiili bağımsızlığı kullanıyorlardı. Bu merkezi olmayan kontrol dönemi, iktidarı sağlamlaştırma ve önemli reformlar uygulama fırsatını gören Mehmed Ali Paşa gibi hırslı bir liderin yükselişine olanak sağlayabildi. 1805'te Mısır'a Osmanlı valisi olarak atandı, ancak hırsları eyalet yöneticisi olarak hizmet etmenin çok

ötesine uzanıyordu. Mehmed Ali, Mısır'ı modernleştirmeye ve onu güçlü ve bağımsız bir devlet olarak kurmaya çalıştı. Mehmed Ali'nin iktidara yükselişi, Memluk seçkinlerinin ortadan kaldırılmasını, Mısır yönetimi üzerindeki kontrolün sağlamlaştırılmasını ve orduyu, ekonomiyi ve toplumu modernleştirmeyi amaçlayan bir dizi reformun başlatılmasını içeriyordu. Yaklaşımı pragmatikti: Avrupa modellerinden ilham alırken onları Mısır bağlamına uyarlıyordu. II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa'nın modernleşmeci anlayışının karşılaştırıldığı bu bölümde yaptıkları reformlardan, modernleşme anlayışlarından ve bunların onların portrelerinde nasıl ifade edildiğinden bahsedilmiştir ancak esas mesele bütünsel bir açıdan bu iki modernleşmecinin motivasyonlarının ne olduğunu ve sanatta nasıl temsil edildiğini anlamaktır.

II. Mahmud'un devlet odaklı, Mehmed Ali Paşa'nın ise kişisel güç odaklı modernleşme çabaları bile zihniyet yapıları, dünya görüşleri ve topluma bakış açıları konusunda önemli veriler sağlar. II. Mahmud reformlarında, toplum yararı ve tebaayı bir topluma dönüştürme zihniyeti hakimken, Mehmed Ali Paşa, Mısır toplumuna bir şarkiyatçının gözünden bakar. Bundan dolayı da modernleşme çabaları toplumun iyileşmesini sağlama motivasyonuna sahip değildir fakat yaptığı yatırımlar ve yenilikler Kahire halkının yaşamında muhakkak ciddi değişikliklere sebep olmuştur.

II. Mahmud'un profesyonel bir bürokrat sınıfı oluşturma çabaları halefleri ile devam ederken; Mehmed Ali Paşa'nın bu konuda sistematik bir politikası olmamış ancak Hıdiv İsmail, bürokrasi sınıfının oluşması için girişimlerde bulunarak, Kavalalı'dan farklı bir zihniyette olduğunu göstermiştir. Sultan Abdülmecid'in Sultan Abdülaziz'in ve Hıdiv İsmail Paşa'nın modernleşmeye yönelik mirasları kültürel alanda ise daha belirgindir. Bu yöneticilerin temel motivasyonu şarkiyatçılığın söylemlerine karşılık olarak modern, Batılı ve eğitilmiş Osmanlı ve Osmanlı-Mısır kimliklerini yansıtmak, sergilemek ve İstanbul ile Kahire'yi dönemlerinin en modern şehri haline getirmektir. İlk Sanat sergileri, Türk ve Mısır edebiyatına romanın girişi, modernleşmeci bürokrat aydınlar bu dönemin karakteristiğidir.



### 3.1.1. II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa Dönemleri: Devleti Güçlendirme ve Bireysel Güç İstenci

On dokuzuncu yüzyılın başlarında Mısır, geleneksel tarım ekonomisine dayalı, Osmanlı dünya görüşü etrafında yapılandırılmış bir Osmanlı vilayetidir. Yerel yöneticilerin altında özerk bir konumda olan Mısır'da Memlûklü seçkinleri gücü elinde tutmakta ve topraksız köylüler olarak fellahlar toplumun büyük kısmını oluşturmaktaydı.<sup>671</sup> Mehmed Ali Paşa, 1805'te Mısır'a vali olarak atandığında kendi yönetimini güçlendirmek adına modernizasyon ihtiyacının farkına vararak bir dizi kapsamlı reformu hayata geçirmeye başladı. Bunların ilki, gücü elinde tutmak adına Memlûklerin askeri güç üzerindeki tekeli kırarak otoritenin merkezileşmesi için önemler almak yer almaktaydı.<sup>672</sup> İdari olarak hayata geçirdiği yenilikler ise geleneksel feodal sistemin bürokratik bir devletle değiştirilmesini sağlayarak otoritenin merkezileşmesini sağlamaya çalışma amacı gütmekteydi. Mehmed Ali Paşa, gücünün temeli olarak modern bir ordu kurmaya odaklanarak zorunlu askerlik sistemini hayata geçirip profesyonel bir ordu oluşturdu.<sup>673</sup> İstanbul'da da ordunun modernizasyonu II. Mahmud'un modernleşmeci reformlarının önünün açan temel yenilikti. Yeniçeri Ocağını 1826 yılında ilga edilmesi ile sadece orduyu teknik olarak modernleştirmek değil, aynı zamanda ordu mensuplarının modern ve reformcu politikaları destekleyebilecek çağdaş bir zihniyete sahip olması adına kaldırılan Yeniçeri Ocağı yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla, Avrupa çizgilerini örnek alan yeni bir ordu kuruldu.<sup>674</sup> Böylece yenilikler karşısında tehdit unsuru olan köhneleşmiş bir kurum yok edilmiş, modern bir devletin sahip olması gereken temel kurumlar, hukuk ve zihniyet yapısı için yollar açılmıştı.<sup>675</sup>

II. Mahmud, orduyu modernleştirmeye girişmeden önce, modern bir devletin sahip olması gereken iki konu üzerinde çalışmalara başlamıştı. Bunlardan ilki merkezileşme, ikincisi ise bürokrasiyi profesyonelleştirmeydi. Böylece reformlarını

<sup>671</sup> Gelvin, **Modern Ortadoğu Tarihi**, s. 20.

<sup>672</sup> Mitchell, **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, s. 28

<sup>673</sup> Arthur Goldschmidt, **Modern Egypt: The Formation of a Nation State**, Westview Press, 2004, s. 24.

<sup>674</sup> Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, s. 82.

<sup>675</sup> Taner Timur, **Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine**, 4. Basım, İmge Yayınları, Ankara, 2010, (**Osmanlı Çalışmaları**), s. 38.

gerçekleştirebilmek için tek bir merkezi güç ve reformların kalıcılığı için modern eğitilmiş bürokrasi sınıfı ile Osmanlı modernleşmesi başlamış oldu. II. Mahmud'un ideal devlet sistemi merkezîyetçi güç altında şekillenmekteydi ve bu otoriteyi sarsma ihtimali olan kişiler ve kurumları saf dışı bırakma politikaları güdülmüştü.<sup>676</sup> Ancak bu merkezîyetçilik reformları, imparatorluğun iki önemli merkezi olan ve Mısır ve Mora'da geniş ölçüde başarılamadı.<sup>677</sup> Bu dönemde Mehmed Ali Paşa, Osmanlı otoritesine karşı giriştiği mücadele ile açık ara diğer eyaletlerden ayrılmaktaydı.<sup>678</sup> Osmanlı otoritesinin karşısında durarak, kendi hükümlarlığını sağlamlaştıracağına inandığı modern kurumlar ve yöntemlerle otoriter bir yönetici olarak kendi hanedanlığını özgür biçimde oluşturmak ve devam ettirmek isteyen Mehmed Ali Paşa döneminde modern iktidarın göstergeleri olan kimi uygulamalar yapılmıştır. Mehmet Ali Paşa milliyetçi bir devlet kurmak adına girişimlerde bulunmamıştı ancak orduda Arapça konuşmayı yasaklayarak ve fellahların üst rütbelere yükselmelerini engelleyen bir sistem kurarak, Mısırlılarda bu dillerini korumak ve adaletsiz sistem karşısında birlik içinde durmak noktasında milliyetçi bilincin güçlenmesini sağladı.<sup>679</sup> Şarkiyatçı anlayışın ve emperyal iktidar sistemi anlayışının temel yöntemleri olan “ötekinin sömürgeci güçler adına düzenlenmesi” Mehmet Ali Paşa'nın ordusunda aynı şekilde karşılık bulmaktaydı. Fehmi, Mehmet Ali Paşa'nın iktidar yöntemine dair “*Mısırlılara ulus olmanın temel doğrularını öğreten, bir şiddet, susturma ve dışlama süreci*” yorumunu yapar.<sup>680</sup> Tüm bu şiddet ve susturma süreci öylesine modern ve rasyoneldir ki Foucault'nun bahsettiği modern iktidar yöntemlerinin tüm bileşenlerini içerir.<sup>681</sup>

Merkezi gücü kazanmak ve korumak Mehmet Ali Paşa'nın ve II. Mahmud'un temel itici güçleridir. Fakat önemli bir farklılık vardır. Kahire merkezli bir devlet geleneği olmamasına karşılık İstanbul'da bu devlet geleneği bulunmaktadır ve II. Mahmud modernleşmeci bir sultan olarak devletin gücünü koruma ve devleti modernleştirme çabaları içerisindeyken, Mehmed Ali Paşa'da bu oldukça şahsi bir

<sup>676</sup> Çelik ve Yeşil, **Tereddüt ve Teceddüt**, s. 123.

<sup>677</sup> Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, s. 79.

<sup>678</sup> Halid Fehmi (Khaled Fahmy), **Paşanın Adamları: Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Ordu ve Modern Mısır**, çev. Deniz Zarakolu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 299.

<sup>679</sup> Pappe, **Modern Ortadoğu**, s. 234.

<sup>680</sup> Fehmi, **Paşa'nın Adamları**, s. 307.

<sup>681</sup> Foucault, **Discipline and Punish**, Vintage, New York, 1979, s. 141.

mesele olarak durur. Keza Mehmed Ali Paşa'nın Mısırlılara yönelik şarkiyatçı duruşu ve bir Mısırlı olmamasına rağmen Mısır toprakları üzerindeki hakimiyet isteği bir noktada modern emperyal güçlerle benzeşirken; II. Mahmud'un modernleşmeci yöntemleri şahsi menfaatin ötesinde olduğu gibi, Mehmet Ali Paşa'nın tersine yerli bir yönetici olmasından da kaynaklı özşarkiyatçı bir bakış açısına sahip değildir. İki yöneticinin de tebaasına karşı birbirinden farklı bu duruşları ve bakış açıları, doğrudan devlet geleneğine sahip olmak ve olmamak ile karakterize edilen bir farklılıktır.

İdari açıdan bakıldığında II. Mahmud'un Osmanlı yönetimini merkezileştirmeye ve güçlendirmeye çalışması ve askeri görevlilere toprak veren tımar sistemini kaldırıp yerine maaşa dayalı bir sistem getirerek eyalet valilerinin yetkilerini azaltması,<sup>682</sup> daha verimli ve merkezi bir bürokrasi yaratmak için bir dizi yasal ve eğitimsel reformu da gerekli kıldı.<sup>683</sup> Öte yandan Mehmed Ali Paşada benzer şekilde idari kontrolü merkezileştirerek yerel elitlerin gücünü azalttı ve Mısır'ın idari bölümlerini yeniden yapılandırdı. Ancak bu Mehmed Ali Paşa'nın doğrudan kendisine karşı sorumlu olan bir bürokrasi kurma amacıyla oldu.<sup>684</sup> Oysaki II. Mahmud'un merkezileşme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bürokrat sınıfı doğrudan II. Mahmud'a değil II. Mahmud'un merkezileştirmeye çalıştığı devlete karşı sorumluydu.

Mehmed Ali Paşa ile II. Mahmud'un modernleşme anlayışı kültürel ve sosyal alandaki reformlarında kendini belli etmektedir. II. Mahmud'un toplumu çağdaşlaştırma girişimleri arasında Batı tarzı kıyafet kurallarının getirilmesi ve dini eğitim dışında okulların kurulması yer alırken, Mehmed Ali Paşa sosyal ve kültürel reformlara daha az odaklandı ancak eğitimi, okul açmayı ve yurt dışına öğrenci göndermeyi ciddi anlamda teşvik etti.<sup>685</sup> Bu dönemde Paşa'nın reformları toplumu dönüştürme amacı taşıyor onun yerine modern bir devlet aygıtı yaratmayı önceliklendiriyordu.<sup>686</sup> Ancak II. Mahmud özellikle toplumsal alandaki giyim kurallarına yönelik reformu yani 1829'da devlet memurları ve askeri personel için geleneksel Osmanlı kıyafetlerinden bir kopuşu simgeleyen fes ve Avrupa tarzı kıyafetler giyilmesini zorunlu kılması, Kahire'de yirminci yüzyılın ortalarında Nâsir

<sup>682</sup> Hassan Ahmed İbrahim, "The Egyptian empire, 1805-1885", *Egypt*, s. 211.

<sup>683</sup> Findley, **Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire: The Sublime Porte, 1789-1922**, Princeton University Press, 1980, s. 76.

<sup>684</sup> Fehmi, **Mehmed Ali: From Ottoman Governor**, s. 36.

<sup>685</sup> El-Seyyid Marsot, **Mısır Tarihi**, s. 107.

<sup>686</sup> Ehud R. Toledano, "Social and economic change in the 'long nineteenth century'", s. 255.

döneminde ancak daha az radikal biçimde gerçekleşti. II. Mahmud'un giyim reformu, Osmanlı İmparatorluğu'nu çağdaş Avrupa normları ve uygulamalarıyla uyumlu hale getirmeye yönelik esasında daha geniş ve şekilci bir çabanın parçasıydı.<sup>687</sup>

II. Mahmud'un en önemli girişimlerden biri, modern tekniklerle eğitilmiş yeni nesil askeri subaylar yetiştirmeyi amaçlayan askeri okulun 1834'te kurulmasıydı ve aynı yıl Kahire'de de bir mühendishane kuruldu.<sup>688</sup> II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa arasındaki iletişim ve rekabet eğitim kurumlarının açılmasının eş zamanlılığında kendini oldukça belli etmektedir. Tıp fakülteleri aynı şekilde İstanbul ve Kahire'de 1827 yılında eğitim hayatına başladı. Bu örnekler iki figürün de modernleşme ve eğitim bağlantısını önceliklendirdiğini göstermektedir. Eğitim ve modernleşmeye yönelik gereklilikler, kentsel planlama ve altyapıya yönelik çalışmaları da beraberinde getirdi. II. Mahmud döneminde altyapıyı, halk sağlığını ve idari verimliliği iyileştirme ihtiyacı, kentsel planlama çabalarının temel itici güçleriydi.<sup>689</sup> II. Mahmud, bağlantıyı ve idari kontrolü geliştirmek için yeni yolların, köprülerin ve kamu binalarının inşasını başlatır ve dikkate değer projeler arasında modern kışlaların inşası ve imparatorluğun idari kalbi olan Babıâli'nin yeniden inşası yer aldı.<sup>690</sup> II. Mahmud, şehrin estetik çekiciliğini artırmak ve kent sakinlerine rekreasyon alanları sağlamak için park ve meydan gibi kamusal alanların oluşturulmasını teşvik etmiştir.<sup>691</sup> Gülhane Parkı gibi insana ve kamuya yönelik alanların kurulması da bu çabanın bir parçasıdır.

II. Mahmud'un toplumsal yaşamı da modernleştirme yönündeki atılımlarına karşın Mısır'da ise bu çalışmalar toplumsal yaşamı değil sanayileşmeyi desteklemeye yönelik oldu. Mısır'da sanayileşmeyi destekleme, halk sağlığını iyileştirme ve idari verimliliği artırma ihtiyacı temel motivasyonlardı.<sup>692</sup> Mehmed Ali Paşa, Kahire'de şehrin endüstriyel büyümesini kolaylaştıracak şekilde fabrika ve atölyeleri barındıracak bir planı hayata geçirdi.<sup>693</sup> Hem II. Mahmud hem de Mehmed Ali Paşa, idari verimliliği, halk sağlığını ve ekonomik kalkınmayı artırmak için şehirlerini modernleştirme vizyonunu paylaştılar. Ancak II. Mahmud'un çabaları daha çok

<sup>687</sup> Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, s. 57.

<sup>688</sup> Raymond, **Cairo**, s. 326.

<sup>689</sup> Akyürek, "New History for Old Istanbul", s. 312.

<sup>690</sup> Çelik, **The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century**, University of California Press, 1986, s. 177.

<sup>691</sup> Çelik, **The Remaking of Istanbul**, s. 180.

<sup>692</sup> El Seyyid Marsot, **Mısır Tarihi**, s. 25.

<sup>693</sup> Raymond, **Cairo**, s. 306.

İstanbul'u Avrupa standartlarıyla uyumlu hale getirmeye odaklanırken, Mehmed Ali'nin girişimleri Kahire'yi endüstriyel ve kültürel ilerlemenin merkezi bir merkezi haline getirmeyi amaçlamaktaydı. II. Mahmud'un merkezi Osmanlı yönetiminin gücünden yararlanması ve Mehmed Ali'nin Mısır üzerindeki otokratik kontrolünü kullanması ile her iki lider de şehir planlama çabaları üzerindeki kontrolü merkezileştirdi.

Her iki lider de Avrupa mimari tarzlarını ve kentsel planlama ilkelerini Avrupa şehirlerinden aldıkları ilhamla projelerine dahil etti ancak farklı noktalar mevcuttu. İstanbul'un parkları, mağazaları, bulvarları, tiyatroları gibi modern kamusal alanlarına yatırım yapılırken,<sup>694</sup> Kahire'deki değişim endüstrileşme yolunda atölyeler ve altyapı gelişimlerine yönelikti.<sup>695</sup> Burada da yine modernleşmeci yöneticilerin önceliklerinin bir yansıması mevcuttur. İstanbul'daki modernleşme bireyin ve kamunun keşfi ve ihtiyaçlarını kent planlamasında gösterirken, Kahire'deki modernleşme henüz kamu odaklı değildi. Mehmed Ali Paşa haleflerine modern temelleri atılmış bir Mısır bırakırken, halihazırda Osmanlı vilayeti olan konumunu nispeten güçlü ve otonom bir devlete dönüştürdü.<sup>696</sup> II. Mahmud ise Osmanlı devletinin merkezi otoritesini güçlendirme ve bürokratik devlet için modern kurumlar oluşturarak kendinden sonraki Tanzimat reformlarının yürütülebilmesi için zemin hazırladı.

Her iki modernleşmecinin de birbirine benzer reformları olsa da amaçları ve motivasyonları farklıydı. Hem II. Mahmud hem de Mehmed Ali Paşa, devletlerini iç ve dış tehditlere karşı güçlendirme ihtiyacından hareket ediyorlardı. Bununla birlikte, II. Mahmud'un reformları İmparatorluğu'nu yeniden canlandırma ve onu Avrupalı güçlerle aynı hizaya getirme arzusuyla yönlendirilirken,<sup>697</sup> Mehmed Ali Paşa'nın çabaları Mısır'ı Osmanlı çerçevesinde güçlü, özerk bir devlet olarak kurmayı amaçlıyordu.<sup>698</sup> II. Mahmud'un saltanatı, yalnızca Batı'ya karşı yeni bir farkındalık ve hayranlık uyandırmakla kalmadı, aynı zamanda imparatorluğun hayatta kalabilmesi ve

---

<sup>694</sup> Mansfield, *A History of The Middle East*, s. 131.

<sup>695</sup> Janet Abu-Lughod, *Cairo: 1001 Years of the City Victorious*, s. 87, 91.

<sup>696</sup> Helen B. Rivlin, *The Agricultural Policy of Muhammad Ali in Egypt* Cambridge, 1961, s.42.

<sup>697</sup> Shaw, s. 49.

<sup>698</sup> Cleveland, *Modern Ortadoğu Tarihi*, s. 86.

teknolojik açıdan gelişmiş bir Avrupa'ya karşı kendini koruyabilmesi için geleneksel Osmanlı usullerinin terk edilmesi gerektiği hissini de beraberinde getirdi.<sup>699</sup>

Bu iki modernleşmecinin yönetimi altındaki İstanbul ve Kahire kentlerinde, değişimlerde dikkat çeken bir nokta daha bulunur. İstanbul'da mimari ile görselleşen bir modernleşme süreci yaşanırken, Kahire'de bu durum inşaat ve mühendislik üzerinden ilerlemektedir. Bu durum, Atatürk ve Nâsır dönemini karşılaştırdığımızda da karşımıza çıkar. Türkiye'nin gerek modernleşme ve gerek uluslaşma evresinde mimari tasarımın rolü büyüktür ve mimarinin sahip olduğu üsluplarla kamusal alanda anıtsal kıldığı ideoloji Osmanlı sultanları için de Cumhuriyetin kurucu kadroları için de önemlidir. Cumhuriyet'in ideolojisine ve yeni bir ulus kurma yolunda çabalara tasarımları ile destek olan mimarların bu çabaları Mimar ve Arkitekt gibi dönemin mimarlık dergilerinden de okunur. Mısır'da ise aynı durum mühendislik ve mühendisler için geçerli olmuştur. Nâsır döneminde Nasırcı ideolojinin taşıyıcı ve çabalarıyla Nasırcı milliyetçiliğin savunucuları olmuşlardır. Aynı dönemde mühendislerin Mısır hükümeti için diğer meslek gruplarından daha fazla anlamı vardı. Nâsır'ın sanayileşmeye verdiği önem ve üniversitede sınıf arkadaşları olan ordu mühendisleri aracılığıyla Hür Subaylar ile olan bağlantıları nedeniyle bu açılardan en hızlı yükselişi onlar sağladı.<sup>700</sup> Geleneksel olarak hukuk öğrencilerinin yerine getirdiği işlevi üstlenerek, Nâsır'ın üst düzey politik ve ekonomik seçkinler içindeki avukatları mühendislerle değiştirmesini yansıtıyorlardı.<sup>701</sup> 1955 ortalarında, sendikanın resmi yayın organı olan Mecellet el-Mühendisin bir köşe yazarı, okurlarına koşulsuz olarak "devrimcileri" desteklemelerini tavsiye ediyordu çünkü "*onların genellikle yaptıkları her şey için iyi bir nedenleri vardır.*"<sup>702</sup> denilmekteydi.

Türkiye'deki uluslaşma sürecinde mimarların rolü, Mısır'daki uluslaşma sürecinde ise mühendislerin rolü dikkat çekicidir. Mimarının kamusal alanla ve toplumla olan ilişkisi, mimarinin görünürlüğü Cumhuriyet modernleşmesinin zihniyet yapısı hakkında da bilgi vericidir. Mısır'da mühendislere düşen bu görev, mühendisliğin özellikle Mısır'ın gurur meselesi ve bağımsızlık sembolü olan

<sup>699</sup> Stanford J. Shaw, Ezel Kural Shaw, **History Of The Ottoman Empire and Modern Turkey, Volume II: Reform, Revolution, and Republic: The Rise of Modern Turkey, 1808-1975**, s. 49, 51.

<sup>700</sup> Clement Henry Moore, *Authoritarian Politics in Unincorporated Society: The Case of Nasser's Egypt*, **Comparative Politics**, Cilt: 6, Sayı: 2, Ocak/1974, s. 211.

<sup>701</sup> Moore, *Authoritarian Politics in Unincorporated Society: The Case of Nasser's Egypt*, s. 211.

<sup>702</sup> Gerges, **Making the Arab World**, s. 325.

barajların yapımındaki rolleri düşünüldüğünde, Türk modernleşmesinin kamusal alana ve görünüme yönelik ilgisi Mısır modernleşmesinde aynı şekilde yaşanmamış, kamusal alan ve görünümünden ziyade inşaa faaliyetleri ve bağımsızlık sembolü teknolojik yapılar üzerinden ilerlemiştir. Bu dünya görüşünün on dokuzuncu yüzyıla dayanan kökleri II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa'nın modernleşme politikaları incelendiğinde de görülmektedir.

**Şekil 93:** John Young, II. Mahmud, 1815. (solda)

**Şekil 94:** Louis-Charles-Auguste Couder, Muhammad Ali of Egypt, 1840 (sağda)



Kaynak: John Young, **A Series of Portraits of the Emperors of Turkey: From the Foundation of the Monarchy to the Year 1815**, W. Bulmer and Company, Londra, 1815, s. 4; <https://photo.rmn.fr/archive/08-533737-2C6NU0TEWLO6.html> (Erişim Tarihi 09.12.2023)

II. Mahmud'un modernleşmeci kişiliği onun gelenekselden uzak resim sanatını teşvik etmesinde kendine yer bulur. Mehmed Ali Paşa dönemi Mısır'ında ise ne resim ne de heykel kamuya açık bir alanda varlığını gösterir. Yönetim tarafından da kullanımı Hıdiv İsmail dönemine kadar yoktur. **Şekil 93** ve **Şekil 94**'teki II. Mahmud ile Mehmed Ali Paşa portreleri iki yöneticinin de modernleşmeci duruşları hakkında bilgi verir. 1815 ve 1840 yıllarına ait iki portrede de II. Mahmud ve Mehmed Ali Paşa

oturuşları, kıyafetleri ve kavukları ile oldukça geleneksel biçimde resimlenmiştir. 1839 ve 1841 yılına ait iki farklı portrede ise ikisi de kendi reformlarını temsil edercesine daha modern görünmektedir. II. Mahmud’a kıyasla, modernleşme anlayışı çok daha kısıtlı bir çevreye hitap eden ve bir devlet geleneğini çağdaşlaştırmaktan çok kendi hanedanlığını güçlendirmeye yönelik olan Mehmed Ali Paşa’nın **Şekil 96**’daki resminde kapalı mekânda ve sadece kendisine odaklanılan bir kompozisyon varken; II. Mahmud’un **Şekil 95**’teki resmi gerek ayakta duruşu ve gerekse de arka plandaki yeni modern orduya ait ayrıntılarla daha devlet odaklıdır.

**Şekil 95:** Henry Guillaume Schlesinger, II. Mahmud Portresi, 1839 (solda)

**Şekil 96:** Sir David Wilkie, His Highness Muhemed Ali, Pacha of Egypt, 1841 (sağda)



Kaynak: Versay Sarayı Müzesi envanterinde MV 4842 numarasıyla “Mahmoud-Khan II, sultan (1785-1839)” ismiyle kayıtlı esere çevrimiçi erişmek için: Château de Versailles, Louis-Philippe Koleksiyonu: <https://collections.chateauversailles.fr/?lng=gb#/query/b08ef0a8-6d23-4124-aa69-5fd15e0ab909> (Erişim Tarihi: 09.12.2023); <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wilkie-his-highness-muhemed-ali-pacha-of-egypt-n04276> (Erişim Tarihi: 22.02.2023)

II. Mahmud geleneksel Osmanlı sultan portreciliği dışında ayakta ve modern kıyafetler ile resmedilirken; Mehmed Ali Paşa da yine geleneksel olarak sedirde bağdaş kurmuş biçimde otururken değil, modern bir koltukta resmedilmiştir. Ancak fesi dışında kıyafetleri modern değil, gelenekseldir.



### 3.1.2. Abdülmecid, Abdülaziz ve Hıdiv İsmail Dönemleri: Kamu Tepkisinin Yaptırım Gücü ve Kamu Tepkisine Karşı Duyarsızlık

1850'lerden itibaren Osmanlı ve Mısır'ın modernleşme çalışmalarında kent artık daha çok yer kaplamaktadır ve kentsel yenilenme artık sadece modernleşme süreci ile ilgili değil, doğrudan kimlik yaratma ve temsil üzerine odaklanmaktadır. 1851'de Londra'da başlayan evrensel sergilerde Şark'ın başlıca kentleri İstanbul ve Kahire, Batı'dan uzakta, öteki, egzotik, yani modern bir uygarlık için gerekli olan özelliklerden uzak birer kent olarak kendilerine yer bulur.<sup>703</sup>

Mısır Abdülaziz'in emriyle 1863'te hıdivliğe dönüşür. İlk hıdiv İsmail zamanında Kahire de tıpkı İstanbul gibi hızla değişmiş, 1869'da açılan Süveyş Kanalı sebebiyle yapılan Kahire Opera Binası dönemin kültür sanat etkinliklerinin merkezi olmuştu. Aynı yıl Arap Sanatı Müzesi'nin açılması ve bir sene sonra 1870'de yönetim dilinin Osmanlı Türkçesi'nden Arapçaya geçmesi, Mısırlılar ile Osmanlı-Mısır elitlerinin arasındaki çekişmenin sonuçlanacağı yönü göstermeye başlamıştı.

Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) ve Hıdiv İsmail'in (1863-1879) modernleşme çabaları da bu bağlamda İstanbul ve Kahire'yi Avrupa yönetim, altyapı ve toplum modelleriyle uyumlu hale getirmeyi amaçlayan, toplumsal yaşamda ve kültürel alanda değişim arayışları ile kendini gösterir. İki yönetici için de gücün merkezileştirilmesine yönelik çabalar devam ederken, kentli modern toplumun ihtiyacı olan alt yapı geliştirme, eğitim ve kültürel modernizasyon olarak üç temel alanda çalışmalar hızlanır. Hıdiv İsmail Mısır'ı Avrupa tarzı bir devlete dönüştürmeyi amaçlayan iddialı bir modernizasyon programına girdi. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi Osmanlı otoritesinden tamamen bağımsızlaşmak, ikincisi ise başta Kahire olmak üzere kenti modern bir çehreye kavuşturarak Dünya Fuarlarında Mısır Pavyonu sergilerinde Batılı ve modern bir kimlik inşası gerçekleştirmekti. Hıdiv, yeni bulvarların, kamu binalarının inşası ve Paris'ten ilham alan Avrupa tarzı şehir merkezinin kurulmasıyla Kahire'yi modernleştirirken, Mısır'ın sembolik, ulusal ve jeopolitik olarak en önemli konusu Süveyş Kanalı'nın inşasıdır.<sup>704</sup> Bu proje yalnızca Mısır'ın ulaşım altyapısını

<sup>703</sup> Çelik, *Şark'ın Sergilenişi*, s. 3, 46.

<sup>704</sup> Leila Fawaz ve Robert Gilbert, "Political Relations Between City and State in the Colonial Period", *The Urban Social History of the Middle East, 1750–1950*, Syracuse University Press, Syracuse, 2008, s. 149. (ss. 149-161)

modernize etmekle kalmayıp, aynı zamanda önemli jeopolitik etkileri de olan anıtsal bir projedir.<sup>705</sup> Hıdiv İsmail'in 1869 yılında Avrupa başkentlerine yaptığı seyahatler de bu bağlamda iki amaca yönelik olmuştur. Birincisi Süveyş Kanalı'nın açılış törenine Avrupalı hükümdarları davet etmek ve ikincisi bununla ilgili olarak hem kanalın hem de Kahire'yi modernleştirme çabalarının ortaya çıkardığı başta Kahire Opera Binası'nın inşaatı olmak üzere yüklü miktarda ödemeler için yine Avrupalılardan borç istemektir.<sup>706</sup>

Hıdiv'i borçlanmaya iten büyük inşaat yapıları ve mühendislik projeleri aynı zamanda kendisini Osmanlı yönetimi ile arasını açar ve Babıâli 'nin nüfuzunu Mısır'da hissettirme gerekliliğini ortaya çıkarır.<sup>707</sup> Böylece 1869 yılı Osmanlı-Mısır gerginliğinin borçlanmaya bağlı doruk noktasını oluştururken, Hıdiv İsmail'in Mehmed Ali Paşa'ya oranla daha diplomatik çözüm önerileri ile Osmanlı-Mısır arasında herhangi bir askeri huzursuzluk mecbur kalmadıkça yaşanmaz. Fakat bu durumun ihtimali dahi, Hıdiv İsmail'in merkezi gücü sağlamlaştırmak ve olabildiğince modern bir devlet kurmak için yoğun çabalarına yansır. Bu dönemde yüklü bir masraf gerektireceği için anıtsal bir proje rafa kaldırıldı. Bu proje ufak değişikliklerle 1886'da New York'ta Özgürlük Anıtı ismiyle yer alacaktı. Hıdiv İsmail'in mali yetersizlik sebebiyle gerçekleşmeyen projesinden önce İstanbul'da da iki anıt masraf değil ancak halktan gelebilecek tepki sebebiyle birer proje olarak kalmıştı. (Şekil 97 ve 98). Herhangi bir figüratif öge içermemesine rağmen hoş karşılanmayan bu anıtlar Mısır örneği ile karşılaştırınca kamunun gücünü ve Osmanlı sultanları için isyanlardan ve tepkilerden kaçınmanın önemini gösterir. Aynı çekingen durum Mısır yönetimi için ise geçerli değildir. Kamunun tepkisi yöneten ve yönetilen arasında başta dil ve etnisite olarak derin bir uçurumun olduğu Mısır'da göz önüne alınmazken, kurumsallığın ve devlet geleneğinin nispeten daha köklü olduğu İstanbul yönetiminde önemli bir yer kaplar.

<sup>705</sup> Hunter, *Egypt under the Khedives*, s. 79.

<sup>706</sup> Goldschmidt ve Davidson, *A Brief History of Egypt*, s. 253

<sup>707</sup> Hayrettin Pınar, *Tanzimat Döneminde İktidarın Sınırları: Babıâli ve Hıdiv İsmail*, s. 59.

**Şekil 97:** Gaspare Fossati, Hatt-ı Şerif Anıtı (Proje çizimi), 1840 (solda)  
**Şekil 98:** Artin Bilezikçi, Tanzimat Abidesi, 1855. (sağda)



Kaynak: Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt (1840-1916)”, **Muqarnas**, Cilt: 14, Yale University Press, 1997, s. 103.; L’Illustration Journal Universel, Cilt 26, Sayı: 154, 07/07/1855, Paris, s. 176, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1215704j/f188.item>; (Erişim Tarihi: 25.09.2024)

**Şekil 99:** Frederic Bartholdi, Egypt Carrying the Light to Asia, 1869



Kaynak: Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997, s. 106.

Blunt, Hıdiv İsmail'in hesapsızca borçlanması altında sadece ekonomik değil politik sebepler de olduğunu söyler: Hıdiv İsmail, Doğu'nun bağımsız devletinin en büyük hükümdarı olmak istemektedir.<sup>708</sup> Bir diğer dikkat çeken konu ise, Osmanlı merkezine bağlı bir vali olarak, Osmanlı'nın onayı olmadan böylesine borçlanabilecek bir cesareti ve meydan okuması bulunmaktadır.<sup>709</sup> Hıdiv'in bağımsızlaşma çabaları onu modern devletin daimî unsuru bürokrasiyi yaratma konusunda harekete geçirir.<sup>710</sup> Burjuva sınıfı olmayan Osmanlı ve Mısır için modern devlet için gerekli olan bürokratların oluşturulması, yetiştirilmesi önem arz ediyordu. Hıdiv, Avrupa modellerini takip eden okullar ve kurumlar kurarak eğitim fırsatlarını genişletti.<sup>711</sup> Ancak Hıdiv İsmail'in temel motivasyonu tıpkı çağdaşı Abdülaziz gibi kültürel kimliği modern biçimde sergilemekti. Bunun için dünya fuarları Şarkiyatçı klişelere modern ve Batılı bir üslupla cevap vermenin önemli yollarıydı. Böylece uluslararası sergilerden yararlandı.<sup>712</sup> Hıdiv İsmail'in kimlik oluşturmak için kültürel ve mimari projeler kullanarak Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrı, ayrı bir Mısır kimliği yaratmaya çalışırken, Abdülaziz Tanzimat'ın kazanımlarını korumak ve Osmanlı kimliğini bir arada tutmak için bir sentez yoluna gidiyordu.

Hem Abdülaziz hem de İsmail'in yönetimi altında Osmanlı ve Mısır, ekonomik bağımsızlıklarını kaybetme yolunda ilerlerken, iki kentte de ciddi bir kozmopolitlik hakimdi. Bu kültürel çeşitlilik altında kültür ve sanat faaliyetleri, basın yayın ve edebi çalışmalar çeşitlenirken yüzyılın sonunda 1881'de Osmanlı ekonomik bağımsızlığını kaybetti ve Hıdiv İsmail'in iddialı projeleri de ciddi mali sıkıntılara yol açarak, ağır borçlara ve sonunda Avrupa'nın Mısır'ın maliyesine müdahalesine yol açmasına sebep oldu.<sup>713</sup> İki yöneticinin de bir yandan modernleşmeci projeleri ve milli bir kimlik yaratma çabaları mali durumları zorlamış olsa da Abdülaziz'in reformları, İsmail'in kapsamlı ve maliyetli projelerine kıyasla nispeten daha kontrollüydü. Ayrıca Abdülaziz'in İstanbul tipi modernleşmesi bu dönemde Osmanlı devletini geleneksel çerçevesi içinde güçlendirmeye ve modernleştirmeye odaklanırken; Hıdiv İsmail'in

<sup>708</sup> Botman, *Citizenship in Egypt*, s. 12.

<sup>709</sup> Pınar, **Babîâli ve Hıdiv İsmail**, s. 61.

<sup>710</sup> Robert Hunter, *Egypt under the Khedives 1805-1879. From Household Government to Modern Bureaucracy*, 1984, s. 80.

<sup>711</sup> Hunter, *Egypt under the Khedives*, s. 83.

<sup>712</sup> Alia Nour, **Egyptian-French Cultural Encounters at the Paris Exposition Universelle of 1867**, s. 217.

<sup>713</sup> Jesman, **Economic History of Egypt**, s. 15.

Kahire tipi modernleşmesi daha kapsamlıydı ve bununla birlikte ikisinde de uzun vadeli başarılarını sınırlayan önemli mali ve siyasi zorluklar bulunmaktaydı.

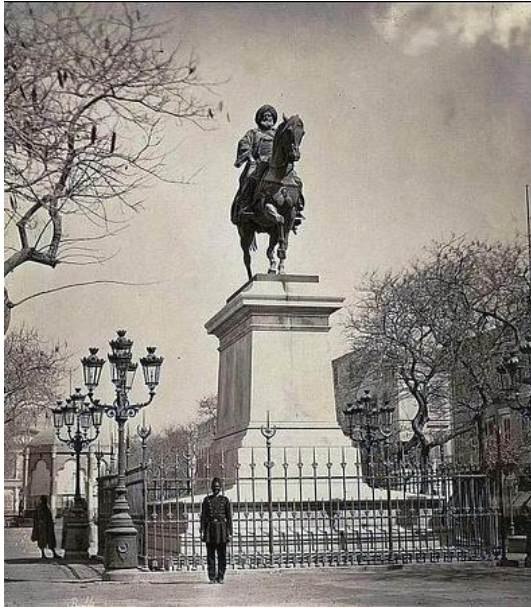
**Şekil 100:** Charles Fuller, Sultan Abdülaziz At Üstünde, 1872-3



Kaynak: Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997, s. 109.

**Şekil 101:** Henri-Marie-Alfred Jacquemart, Equestrian Statue of Muhammad ‘Ali, 1872.

**Şekil 102:** Charles Cordier, Equestrian Statue of Ibrahim, 1872, Bronz, Opera Meydanı, Kahire (sağda)



Kaynak: Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997.

İslami gelenekten gelen iki toplumda da tasvir sanatları ve özellikle heykelin, kamusal alanda varlığı modernleşme sürecine dair ipuçları sunar. İstanbul'da heykelini ilk kez yaptıran Abdülaziz'in **Şekil 100**'de görülen heykeli kamusal bir alanda, gelebilecek tepkiler sebebiyle yer alamazken; Mısır'da gelebilecek tepkilerin yönetim için yaptırım gücüne sahip olmaması sebebiyle heykeller kentin farklı yerlerine yerleştirilebilmiştir. Bu, kentin ve toplumun modernlik derecesi ile değil, yöneticilerin kamunun tepkisini dikkate alması sebebiyledir.

Abdülaziz'in heykelden bir sene önce Hıdiv İsmail, biri Mehmed Ali Paşa'yı diğeri ise İbrahim Paşa'yı tasvir eden iki anıtı kamusal alana yerleştirmişti. Sultan Abdülaziz'in modernliğini gösteren heykel ise kamusal alanda değil, Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesinde tıpkı Osmanlı modernleşmesinin ruhunu yansıtırcaasına özel bir alanda, kısıtlı seyirciye hitaben yer almaktaydı. Kahire'de kamusal alanda yer alabilen anıtların İstanbul'da daha geç bir vakitte yer alması da Mısır ve Osmanlı modernleşmesinin kamu ile ilişkisini de yansıtır. Mısır'da yöneten ve yönetilenler arasındaki derin uçurum, halkın oldukça zor şartlarda yaşaması ve eğitimsiz olması, halkın modern anlamda bir kamu ya da vatandaş mertebesine yükselmemiş olduğunu, onlardan bir tepki gelebilme ihtimalinin dahi bulunmadığını gösterir.

Hıdiv İsmail'in vizyonu, Mısır'ı, hayranlık duyduğu ve taklit etmeye çalıştığı çağdaş Avrupa standartlarına uygun hale getirerek modernleştirmektir. Onun meşhur sözü, "*Ülkem artık Afrika'da değil; artık Avrupa'nın bir parçasıyız*",<sup>714</sup> onun Mısır'ın dönüşümüne yönelik isteklerini özetlemektedir. İsmail'in reformlarından önce Kahire hareketli ama geleneksel bir şehirdi. Dar, dolambaçlı sokaklar, yoğun konutlar ve ağırlıklı olarak tarıma dayalı bir ekonomi ile karakterize edildi.<sup>715</sup> Açık bir hiyerarşiye ve sınırlı sosyal hareketliliğe sahip sosyal yapılar, İslami ve Osmanlı geleneklerine derinden kök salmıştı. Hıdiv İsmail Paşa'nın vizyonu Mısır'ı, başta Fransa olmak üzere Avrupa ülkelerini örnek alan modern bir devlete dönüştürmektir, çağdaşı Sultan Abdülaziz'in ise Osmanlı İmparatorluğu'nu modernleştirmek, askeri gücünü artırmak ve prestijini yeniden sağlamak, aynı zamanda Avrupa'daki idari ve askeri reformları da dahil etmek esas amacıydı.<sup>716</sup> İsmail Paşa'nın Avrupa'ya, özellikle de Paris'e yaptığı seyahatlerden güçlü bir şekilde etkilenecek Kahire'yi Avrupa başkentleriyle eşit

<sup>714</sup> Caroline Williams, "Nineteenth Century Images of Cairo", **Making Cairo Medieval**, s. 98.

<sup>715</sup> Raymond, **Cairo**, s. 181.

<sup>716</sup> Cleveland, **Modern Ortadoğu**, s. 99.

düzeyde modern bir şehir yapmayı hedeflemesi ve bunun için altyapı geliştirme, ekonomik modernizasyon ve kültürel ilerlemeye odaklanması sanat ve kültürün desteklenmesini içeriyordu.<sup>717</sup>

Kahire, Opera Binası ve Süveyş Kanalı gibi projeler içerisindeyken; İstanbul'da demiryolları ve iletişim ağları da dahil olmak üzere altyapının iyileştirilmesi için çalışılıyordu. İsmail Paşa'nın geleneksel Arap kenti özelliği gösteren dağınık ve düzensiz Kahire'yi geniş bulvarlar, halka açık parklar ve Avrupa tarzı binalarıyla dönüştürdü. İsmailiye bölgesinin (şimdiki Kahire Şehir Merkezi) yaratılması onun şehir planlamasının ayırt edici özelliği idi.<sup>718</sup> Derin ekonomik ve jeopolitik etkileri olan Süveyş Kanalı'nı (1869'da tamamlandı) tamamlayarak hızlı biçimde demiryolları, telgraf hatları ve modern limanlar inşa etti. Tüm bu modernleşme ve Batılılaşma çabaları modern bir kimlik inşası, günceli yakalamak, kamuyu gözetmek gibi sebeplerle yapılmış olursa olsun modernleşmenin faydalarının halkçı bir söylemi bulunmuyordu ve eşit olmayan bir şekilde dağıtıldığı için toplumsal eşitsizlikleri daha da artırdı. Ancak modernleşme çabaları, yeni bir kentli orta sınıfın ve entelektüel elitin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu yeni kentli orta sınıf, modernleşmenin Osmanlı özelinde Anadolu'yu öteleyen ve İstanbul ile sınırlı kalan iyileştirmelerini,<sup>719</sup> Mısır özelinde köylü Mısırlıların yok sayan ve seçkinlere yönelen iyileştirmelerini fark edecek ve Türkiye'de Anadolu temelli bir halkçı milliyetçi ideoloji; Mısır'da köylü söylemi üzerinde yükselen Arap milliyetçi ideolojisinin ortaya çıkmasını sağlayacaktı. İki yöneticinin de aşırı borçlanma eğilimleri Abdülaziz'in 1876'da görevden alınmasına ve Osmanlı'nın 1881'de ekonomik bağımsızlığın kaybedilmesine Duyun-u Umumiye'ye varacak, Mısır'da ise 1882'de Urabi Paşa Devrimi bahanesiyle İngiliz işgali gerçekleşecekti. İngilizlerin İstanbul ve Kahire'deki yöneticiler üzerindeki baskıcı tutumları bu şekilde başlamış olur. Uzun vadeli etkileri açısından düşünüldüğünde, tüm mali zorluklara karşın bu iki yönetici döneminde filizlenen kültürel çalışmalar, edebi alandaki yenilikler, düşünce hayatını yönlendirecek etkili aydınların varlığı ile Türkiye ve Mısır'ın kültürel mirasına, modern görme biçimlerini ve bir kimlik yaratma girişimlerini miras bırakmıştır.

<sup>717</sup> Goldschmidt, **Modern Egypt**, s. 24

<sup>718</sup> Raymond, **Cairo**, s. 183.

<sup>719</sup> Çelik, **The Remaking of Istanbul**, s. 22



İstanbul yönetimi devleti kurtarmak amacıyla ilan ettiği Tanzimat'ın hukuki, idari ve toplumsal getirileri ile ilgilenirken, yeni oluşan bürokrasi sınıfının verimi artırmak ve böylece idari kontrolü merkezileştirmek amaçlanmaktaydı.<sup>720</sup> Bürokrasinin oluşması ve iyileşmesi çabaları başta onları eğitecek kurumların oluşturulması ihtiyacını ortaya çıkardı.<sup>721</sup> İdari sistemin modernizasyonu Batılı bürokratik uygulamaların benimsenmesini içeriyordu. İsmail, geleneksel patronaj sisteminin yerine, devlet istihdamında liyakate dayalı bir sistem başlattı.<sup>722</sup> Bu değişim, daha verimli ve hesap verebilir bir yönetim yaratmayı amaçlıyordu. Avrupa yasalarını örnek alan yeni yasal kanunların uygulamaya konulması, İsmail'in modernizasyona olan bağlılığının bir örneğiydi.<sup>723</sup> Bu bağlamda Hıdiv İsmail ile II. Mahmud'un bürokrasi sınıfı yaratma girişimleri birbirine benzer. Bunun dışında merkezileşme çabaları da II. Mahmud ile benzemektedir; çünkü Hıdiv İsmail, Mehmed Ali Paşa gibi gücü kendisinde toplayacak bir monarşi düzeni yerine, II. Mahmud'da gördüğümüz bürokrasi sınıfı ile karakterize bir merkezi güç oluşturma amacındaydı. Bu reformlar yerel yönetimi önemli ölçüde etkiledi ve daha önce önemli bir güce sahip olan geleneksel liderler, etkilerinin azaldığını fark etmeye başladı.<sup>724</sup> Yeni idari yapılar Kahire'nin doğrudan kontrolünü kolaylaştıracak ve İsmail'in politikalarının Mısır genelinde aynı biçimde uygulanmasını sağlayacak şekilde tasarlandı. Bu merkezileşme bazı çevrelerin direnişiyle karşılandı ancak sonuçta daha uyumlu ve modern bir devlet aygıtının temelini attı.<sup>725</sup>

İsmail'in Batı bilgi ve ideallerini Mısır toplumuna tanıtan politikaları uygulamasıyla birlikte eğitim ve kültürel değişimler bu değişikliklerin ön saflarında yer alır. Yeni eğitim kurumlarının kuruluşu, müfredattaki değişiklikler ve bunun sonucunda ortaya çıkan daha geniş kültürel dönüşümler açısından Hıdiv İsmail'in El-Ezher'e yönelik reformları İslamcı dünya görüşünün modernleştirilmesi adına önemlidir.<sup>726</sup> El-Ezher Üniversitesi uzun zamandır İslami öğrenimin merkezi olsa da

<sup>720</sup> Halil İnalcık, "Tanzimat Nedir?" ss. 31-34.

<sup>721</sup> Walter F. Weiker, "The Ottoman Bureaucracy: Modernization and Reform", **Administrative Science Quarterly**, Cilt: 13, Sayı: 3, Aralık / 1968, ss. 451-470.

<sup>722</sup> Cole, *Colonialism and Revolution in the Middle East: Social and Cultural Origins of Egypt's 'Urabi Movement*, s. 44

<sup>723</sup> Goldschmidt, *Modern Egypt: The Formation of a Nation-State*, s.49.

<sup>724</sup> Cole, **Colonialism**, s. 45

<sup>725</sup> Reid, **Whose Pharaohs?**, s. 117.

<sup>726</sup> Albert Hourani, **Arabic Thought in Liberal Age 1798-1939**, s. 221.



İsmail, modern konuların müfredatına entegre edilmesini teşvik eder. Bu değişiklikler özellikle Batı bilgisinin tanıtılmasını içermektedir.<sup>727</sup> El Ezher dışında da İsmail'in hükümdarlığı sırasındaki en derin değişikliklerden biri, Batı bilgisi ve pedagojik yöntemleri birleştirmeye başlayan eğitim müfredatının elden geçirilmesidir. Avrupa ders kitapları ve yöntemleri özellikle fen bilimleri, matematik ve mühendislik gibi konularda Avrupa ders kitaplarını kullanılmaya başlanır. Coğrafya ve Avrupa tarihi de yine bu dönemde Batı bilgisini içselleştirmek adına müfredata eklenir. İki dilli eğitim ile Arapçanın yanı sıra İngilizce ve Fransızca da eğitim dili olarak tanıtılır ve bu iki dilli yaklaşım, Batı bilgisine doğrudan erişimi kolaylaştırmayı ve Mısır'ın küresel topluluğa entegrasyonunu geliştirmeyi amaçlar.

Hıdiv İsmail'in eğitim reformları Mısır toplumunu Batılılaştırmayı amaçlayan daha geniş bir kültürel dönüşümün parçasıydı.<sup>728</sup> Bu Batılılaşma, sanattan mimariye, toplumsal geleneklerden toplumsal davranışlara kadar hayatın çeşitli alanlarında kendini göstermekteydi. Aynı dönemde Abdülaziz'in 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşen toplumsal dönüşüm Ortadoğu'da modern bir kamusal alanın doğuşuna temel oluşturdu. Osmanlı'nın merkez ve çevre şehirlerinde yeni sosyal, siyasal ve ekonomik gerekçelerle ilgili her türden yeni fikir hızla ortaya çıkarak yayılmaya başladı. Özellikle Abdülaziz ve Hıdiv İsmail dönemlerinde, İstanbul ve Kahire'deki kültür sanat ortamındaki dönüşümler döneme damgasını vurmaktaydı.

19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul ve Kahire, doğunun cazibe merkezleri olmalarından dolayı karşılaşmaların arttığı, görme biçimlerinin değişmeye başladığı, eğitim faaliyetlerinin çoğalarak okulların kurulduğu, yurtdışına öğrencilerin gönderildiği, sergilerin açıldığı, güzel sanatlar okullarının kurulduğu ve tüm bunların hareketli bir siyasi, idari, askeri ve ekonomik şartlar altında gerçekleştiği yıllardı. 1867'de Abdülaziz'in Avrupa'ya seyahat etmesi, bu olaydan iki yıl sonra 1869'da mecmua terimi yerine müze teriminin kullanılmaya başlanması ve 1873'te tamamen halka açık ilk serginin Sanayiî Mektebi'nde Şeker Ahmet Paşa tarafından açılması, Osmanlı'nın modernleşme sürecini göstermesi bakımından önemlidir.

Hıdiv İsmail'in hükümdarlığı dönemindeki modernleşme çabaları Mısır'ın edebi ve sanatsal manzarasını önemli ölçüde etkiler. Mısır Batılı fikir ve uygulamalara

<sup>727</sup> Hourani, *Arabic Thought*, s. 220.

<sup>728</sup> Hunter, *Egypt Under The Khedives*, s. 131.

açıldıkça edebiyat ve sanat alanında da bir dönüşüm yaşanır. Bu dönemde, geleneksel Mısır temalarını Batılı tarz ve tekniklerle harmanlayan yeni edebi ve sanatsal hareketlerin ortaya çıkışına tanıklık edilir. Avrupalı eğitimcilerin, akademisyenlerin ve sanatçıların akını, yerel entelektüel ortamı zenginleştiren bir kültürel alışverişi kolaylaştırır. Avrupa romanları, şiirleri, sanatı ve eleştirisi Mısırlı izleyicilerin erişimine açıldı ve onları yeni biçim ve türleri denemeye teşvik eder. Yazarlar Batı edebiyatından etkilenen yeni temaları, tarzları ve anlatıları keşfetmeye başladıkça Mısır'ın edebi manzarası önemli değişikliklere uğradı. Bu değişim Tanzimat dönemi yayın hayatı ile benzerlik gösterir. Tanzimat aydınları ile Mısırlı öncülerin temel meseleleri modernleşmenin gerekliliği ve aydın, modern bir kimlik inşa etme içerikleri ile doludur.

Hıdiv İsmail'in hükümdarlığı Mısır için özellikle edebiyat ve sanat alanında dönüştürücü bir dönemdi. Batılı bilgi ve kültürel değerlerin tanıtılması, Kahire ve Mısır'ın kültürel manzarasını bir bütün olarak yeniden şekillendiren yeni edebi ve sanatsal hareketlerin gelişimini teşvik etti. Ancak bu dönemde, çağdaşı Osmanlı'daki gibi henüz Mısırlı resamlara ait kayıtlara geçmiş eserler yoktur.<sup>729</sup> Fakat Abduh, Sanu ve el Tahtavi'nin dünya görüşleri el Ruvvad'lar olarak adlandırılan öncü resamlarda 1920'ler itibarıyla karşılığını bulur. Özellikle Abduh'un, sanatı ulusal kimliğin ve kültürel mirasın önemli bir bileşeni olarak gördüğü ve İslam medeniyetinin yeniden canlandırılması ve modernleşmesi için gelişen bir sanat kültürünün gerekli olduğuna inandığını ifade ettiği, İslam kültür ve tarihinin zenginliğini öne çıkaran, Müslümanlar arasında gurur ve birlik duygusunu geliştiren sanatsal çalışmaları desteklemesi Mahmud Muhtar ve Muhammed Naci'nin ulusçu ve Antik Mısır canlandırmacılığını içeren eserlerinin yolunu açan bir zihniyet oluşmasını sağlar.<sup>730</sup>

Her ne kadar Mısırlı resamların sergilere katılımı kayıtlara geçmemişse de Kahire'de yoğun sanat faaliyetleri vardır ancak bunlar Kahire'de yaşayan Avrupalı resamların sergilerinden oluşmaktadır. Aynı dönemde on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da ise Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi gibi yenilikçi resamlar varlıklarını sürdürürken Şeker Ahmed Paşa ilk sergisini 1872 tarihinde açmıştır. Eserlerinde gördüğümüz perspektif, natüralizm, yağlı boya

<sup>729</sup> Mostafa Kanafani, **Modern Egyptian Art**, s. 36.

<sup>730</sup> Ramadan, "Muhammed Abduh the Reformer", s. 11.

kullanımı gibi Batı-merkezli görme biçimlerinin ifade biçimleri ve araçları ise Mısırlı ressamların alanına daha sonra girecektir. Sanatçılar Batı sanatından ilham alan yeni teknikleri, araçları ve konuları keşfetmeye başladıkça Mısır'daki sanat ortamı başta 1869'da açılan Kahire Opera Binası'nda olmak üzere sergi etkinlikleri ile canlanır. Mısırlı sanatçıların perspektif, gerçekçilik ve chiaroscuro gibi Batı resim tekniklerini tercih etmeye başlaması, geleneksel İslami görme biçimlerinin ve estetik değerlerinin sembolü olan daha soyut, stilize ve geometrik formların kullanımını azaltmıştır. Biçime yansıyan bu değişim İslam'da tasvir meselesini gündeme getirirse de portre ve manzara dönemin en çok tercih edilen türleri olarak kalmıştır.

İki kentin modernleşme süreçlerinde geçirdiği değişimler benzer olmakla birlikte Kahire'nin İsmail Paşa yönetimindeki modernizasyonu, kapsamlı kentsel yeniden yapılanmayla doğrudan Paris'i örnek alırken İstanbul'un modernleşmesi daha geniş kapsamlıydı ve Tanzimat'ın bir parçası olarak hukuki ve idari reformları da içeriyordu. Bir diğer farklılık olarak Kahire'nin modernleşmesi, Mehmed Ali ve Hıdiv İsmail gibi bireysel yöneticilerin hırsları tarafından yönlendirilirken, İstanbul'un çabaları daha büyük, imparatorluk çapında bir reform hareketinin parçasıydı. Bu, köklü bir devlet geleneğinin modernleşmeye dair bakış açısını ne ölçüde etkilediğinin de göstergesidir.

Osmanlı ve Mısır'daki bireysel modernleştiricilerin temsil ettiği zihin dünyaları, iki ülke için uzun süredir var olan kesişimin birbirinden ayrılmaya başladığının da simgesiydi. 19. yüzyıl sonlanırken İstanbul'da 1891 yılında Çinili Köşk'ün karşısına yeni müze binası yapılmış ve Kahire'de de 1892 yılında bir Greko Roman Müzesi açılmıştı. Başkentin bu dönemde zaman zaman çevre kent Kahire'den daha sonra bir takım modern unsurlarla karşılaşması dikkat çekicidir. 1889'da İttihat ve Terakki'nin yönetime gelmesi ve sanatçılarla olan yakın ilişkileri eş zamanlı olarak Kahire'de Prens Yusuf Kamil'in, Osmanlı ressamı Halil Paşa'dan etkilenecek ve destek alarak bir güzel sanatlar okulu kurma girişimi, Said Halim Paşa'nın İstanbul'daki modernleşme hareketlerindeki etkisi bu iki ülkenin sanat ve himaye ağları birbirlerine bağlayan unsurlardan bir kaçıydı.<sup>731</sup>

1875'e gelindiğinde modernleşme yanlısı entelektüeller (İstanbul'da ve Kahire'de) ve İslami modernistlerden (Kahire'de) oluşan kayda değer bir grubun

---

<sup>731</sup> Roberts, *İstanbul Karşılaşmaları*, s. 107.

kentliler ve siyasal reformcularla ittifak içine girmeye başladı; siyasal enerjilerini meşrutiyetin hayata geçirilmesi için harcadıkları bir dönemdi. Osmanlı memurları ve askerlerinden, 1881-82 yıllarında Mısır hıdivinden anayasal belge talep eden Ahmet Urabi taraftarlarına kadar herkes meşrutiyeti tek çare olarak görüyordu. İstanbul'da 1876'da II. Abdülhamid başa gelir ve aynı yıl meşrutiyet ilan edilerek 1878'e kadar bu şekilde Osmanlı Devleti yönetildi. Mısır'da ise aynı yıllarda Osmanlı-Mısır elitleri ve yerli Mısırlılar arasındaki mesafe kapanmaya başladı ancak sosyal ayrımcılık hala had safhadaydı. Arap oldukları için yükselişleri engellenen subaylar Albay Ahmet Urabi başkanlığında ayaklandılar ve Urabi iktidarı ele geçirdi. Yerli Mısırlıların ülke yönetiminde daha çok temsil edilmelerine yönelik istekleri sebebiyle çıkan kargaşa, İngilizlerin Mısır'ı işgal etmesi ile sonuçlandı. "Mısır Mısırlılarındır" sloganının 1880'ler sonrası benimsenmesi, Mısır sanat tarihi yazımında köken milliyetçiliğine yönelik yaklaşımı yumuşatarak Kahire'nin var olan çeşitliliğinin temsiliyetinde önemli rol oynamıştı. Ayrıca Şeyh Muhammed Abduh gibi entelektüel bir İslamcının 1904 yılındaki fetvasının etkisiyle güzel sanatların gelişmesi, müze kurulmasının hızlanması ve hatta kadının kurtuluşu için Abduh'un gösterdiği çabalar Osmanlı İstanbul'u ile karşılaştırmca Kahire'de daha önce gerçekleşti. Yirminci yüzyılın başında Mısır'da İslami modernistlerin özgürleştirici tavırları kültürel ve toplumsal yaşamda etkiliyken; bu durum Osmanlı'da Türkçülük hareketinin savunucuları aydınlar ile sağlanabilmisti.

### **3.1.3. Türk ve Mısır Milliyetçiliğinin Yükselişi Döneminde Sanat ve Propaganda**

İttihat ve Terakki Cemiyeti (İTC) ile Vefd Partisinin (VP), 20. yüzyılın başlarında sırasıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Mısır'ın siyasi manzarasının biçimlenmesinde önemli rol oynayan iki önemli siyasi örgüt olarak ilki Atatürk'ün ikincisi ise Nâsır'ın modernleşmeci dünya görüşlerine ve ideolojilerini şekillendirmede kayda değer yere sahiptir. Her iki parti de milliyetçi saiklerle iç krizlere tepki olarak ortaya çıkar. Bu bölümde bu iki oluşum ve dönemlerindeki fikir hareketleri Atatürk ve Nasır'a bıraktıkları miras üzerinden karşılaştırmalı biçimde incelenmektedir.

Abdülaziz döneminden beri Osmanlı kimliğinin Batılı devletlere tanıtımda önemli bir rolü olan Dünya Fuarlarına katılan Osmanlı Devleti, II. Abdülhamid zamanında, Fransız İhtilali'nin 100. yıl dönümüne denk gelen ve Paris'te gerçekleşecek olan 1889 tarihli fuara katılmayı, devrimin Osmanlıcılık düşüncesi için tehlike oluşturacak idealleri olduğu için uygun görmez ve katılmayı reddetti.<sup>732</sup> Ancak Ahmed Rıza, *"Paris'e giderek orada şikayetlerimi dile getirmeyi düşündüm"*<sup>733</sup> diyerek fuar bahanesiyle Paris'e gitmiştir. Bu sayede İttihat ve Terakki Cemiyetini örgütlemiş ve cemiyetin yayın organı Meşveret'i çıkarmaya başlamıştır. Böylece hızla Osmanlı İmparatorluğu'nda anayasacılığı ve reformu savunan daha geniş bir siyasi hareket ortaya çıktı. İTC, Osmanlı Devleti'nin siyasi yolsuzluk, ekonomik zorluklar ve toprak kayıplarıyla karakterize edilen son dönemlerinde bu durumun bir sonucu olarak ortaya çıkarak 1908 Devrimi'nden sonra daha da önem kazandı.

Milliyetçilik, geleneksel İslami değerleri modernleştirme arzusu ve bu düşüncenin savunucularının halk kitleleri üzerindeki etkisi ve Batı etkileri ve ortaya çıkan milliyetçi duygular, farklı ideolojik düşünceler için verimli bir zemin yarattı. Bu dönemde Mısır'ın entelektüel manzarasını birçok önemli ideolojik eğilim şekillendirmekteydi. Bunlardan ilki Vefd Partisinin merkezi bir rol oynayarak güçlü bir birleştirici politik unsur olarak ortaya çıkmasıdır. Vefd Partisinin milliyetçi duruşu açık biçimde seküler bir yapı sergilemez ve İslami modernleşmeciler ile birlikte İngiliz işgalcilerin ve Osmanlı-Türk seçkinlerinin ayrıcalıklı yerlerinden edilmeleri için milliyetçi bir ideolojide buluşurlar.<sup>734</sup> Vefd Partisi ise 1919'da Saad Zağlul ve Mısırlı milliyetçiler tarafından kuruldu. Parti, Mısır'ın İngiliz yönetiminden bağımsızlığını talep etmek ve Paris Barış Konferansı'nda Mısır çıkarlarını temsil etmek için başta bir heyet olarak ortaya çıktı.<sup>735</sup> Ancak taleplerin reddedilmesi ve Saad Zağlul'un sürülmesi ile siyasileşmiş ve bir parti olarak siyasileşti. İTC, henüz I. Dünya Savaşı deneyimi yaşanmadan ve Sevr ile ülke işgal edilmeden önce, özünde devleti kurtarma çabalarının bir sonucuyken; Vefd, I. Dünya Savaşı deneyimi sonrası Mısır'daki İngiliz sömürge yönetimine yönelik yaygın memnuniyetsizliğe karşı Mısırlılar arasında köklü bağımsızlık arzusunun bir sonucu olarak kurulmuş ve asıl amacı tam bağımsızlık

<sup>732</sup> Ahmed Rıza, **Meclis-i Mebusan ve Ayan Reisi Ahmed Rıza Bey'in Anıları**, Arba Yayınları, İstanbul, 1988, s. 10.

<sup>733</sup> Ahmed Rıza, **Ahmed Rıza Bey'in Anıları**, s. 10.

<sup>734</sup> El Şakri, **Colonial and Postcolonial Egypt**, s. 206.

<sup>735</sup> Botman, **Egypt from Independence to Revolution**, s. 20.

olmuştur. Bu noktada karşılaştırmada akılda tutulması gereken en önemli vurgu iki partinin de kuruluş aşamalarının zamanlamasıdır. İTC savaş öncesi ve Vefd savaş sonrası kurulduğu için ilk aşamadaki amaçları bu savaş öncesi ve sonrasının durumunu yansıtır. Öyle ki İTC'nin anayasacılığı II. Abdülhamid'in otuz yıl süren İstibdad Rejimine karşı ortaya çıkmıştı.<sup>736</sup> Böylece Parti, padişahın mutlak yetkilerini sınırlandıracak ve daha hesap verebilir ve temsili bir hükümet yaratacak bir anayasal monarşi kurmaya çalışmaktaydı. Ayrıca İTC'nin yine devleti kurtarma ihtimalini göz önünde tutan duruşu modernleşme ve merkezileşme projelerinde yansımaktaydı. İttihat ve Terakki, henüz yok olmamış Osmanlı İmparatorluğu'nu idari, askeri ve ekonomik reformlarla modernleştirmeyi amaçlamakta ve ayrıca merkezi hükümetin otoritesini güçlendirmek ve farklı bölgeleri ve etnik grupları imparatorluk içinde bütünleştirmek için merkezileştirme politikaları izlemekteydi. Vefd Partisi ise kökleri milliyetçiliğe dayansa da eğitim reformları, altyapı geliştirme ve ekonomik ilerleme dahil olmak üzere modernizasyon çabalarını desteklemekteydi ancak, Wilson İlkelerinin yayınlandığı tarihten sonra kurulan bir parti olarak modern, bağımsız bir Mısır devleti kurmayı hedefliyordu.<sup>737</sup> Parti'nin Mısır'ın bağımsızlığını, egemenliğini ve kendi kaderini tayin hakkını vurgulayan güçlü bir Mısır milliyetçiliği ideolojisi tarafından yönlendirilmesi 1956'ya kadar varlığını koruyacak İngiliz işgaline son verme isteği ve Mısır halkının iradesini temsil eden anayasal bir hükümet kurma amaçları bulunmaktaydı. Bu noktada Mısır milliyetçiliği vurgusu önem kazanmaktadır. 1919 Devriminin liderleri kendi idealleri ile diğer Arap ülkelerindeki milliyetçilerin idealleri arasında doğrudan bir bağlantı görmemekte, ne Mısır'ın Arap boyutuna ne de Mısır ile Arap milliyetçiliği arasındaki olası bir bağa dikkat çekmekteydiler.<sup>738</sup> Vefd'in Mısır milliyetçiliğini Arap milliyetçiliğinden ayırması ve çok nadiren Mısır'ın Araplığı ile ilgili kamuya açık söylemlerde bulunması, Nasır dönemi milliyetçiliğinde de karşımıza çıkar. Arap milliyetçiliği Mısırlı milliyetçilerin ilgi alanına girmeye 1936-39 Filistin Arap İsyanından sonra başlasa da 1950'lerin

---

<sup>736</sup> Hanioglu, **A Brief History of the Late Ottoman Empire**, s. 367/559 (epub-ebook)

<sup>737</sup> Nabila Ramdani, **The Rise of the Egyptian Nationalist Movement: The Case of the 1919 Revolution**, London School of Economics and Political Science Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Londra, 2016, s. 18.

<sup>738</sup> Abdürrahman el Rafi'i, **Thawrat Sanat 1919: Tarih Misr el Kavmi min Sanat 1914 ila Sanat 1921** (1919 Devrimi: Mısır'ın Ulusal Tarihi, 1914-1921), Maktabat el Nahda el-Misriyya, Kahire 1955, s. 107'den aktaran Ramdani, **The Case of the 1919 Revolution**, s. 17.

sonlarında Nasır yönetimi altında bile Mısırlılar Arap milliyetçiliğine kayıtsızdır ve Arapçılık Mısır milliyetçiliğinin önüne geçmeyi başaramamış bir ideoloji olarak kalır.<sup>739</sup>

İTC ve VP arasındaki karşılaştırmada üzerinde durulması gereken bir husus da politik stratejilerini dayandırdıkları yöntemdir. Bu, modern Türkiye ve Mısır'ın karizmatik liderlerinin yöntemlerine dair de ipuçları vermektedir. İTC'nin devrimci duruşu ve iktidarı ele geçirme arzusu, özellikle 1908 Devrimi ile görünür olur. Böylece hedeflerine ulaşmak için devrimci taktikler kullanan İTC, hükümetin de başına gelir. İTC'nin daha otoriter bir yöntem benimsemesi de VP ile arasındaki temel farklardandır. Öyle ki İTC hükümeti kontrolü sürdürmek için daha otoriter tedbirler benimsemiş, muhalefeti bastırma ve egemenliği pekiştirme için propaganda ve sansür kullanmıştır. Bu otoriter tedbirlerin büyük kısmının aynı zamanda savaş hali gibi olağanüstü bir durumda kullanıldığını da belirtmek gerekmektedir. İTC'nin pragmatistliği, aktivistliği, otoriter ve devrimci duruşu Kemalist ideolojinin de özellikleri arasındadır.<sup>740</sup>

VP'de yüzlerce yıl Osmanlı hakimiyeti sonrasında da İngiliz mandası altında olmanın da vermiş olabileceği diplomasi ve müzakere yolu, İTC'nin devrimci duruşundan farklıdır. Öyle ki Vefd Partisi, Mısır'ın bağımsızlığına uluslararası destek sağlamak için diplomatik çabalara da girer ve davalarını uluslararası topluma sunmak ve taleplerine destek toplamak için Avrupa ziyaretleri yaparlar. Bu bağımlılık ve destek toplama durumu iç işleyişe de yansır. Kitlesel bir seferberlik ve halk direnişlerini örgütlemek, bir devrim yapma ihtimalinden daha uygun görülmüştür. Bu strateji bir noktada Mısır halkının kendi davasına sahip çıkması için itici bir güç de oluşturmuştur. Bu özelliklerin Nasır'a bıraktığı miras ise onun soğuk savaş döneminde Sovyetler ya da Amerika ile yakınlaşma ve güç birliği oluşturma istekleri arasında görülebilir. Oysaki Kemalist modernleşmenin böyle amaçları olmamış hatta iki savaş arası döneme denk gelen yıllarda iç meselelere ve inkılapların yerleştirilmesi sürecine odaklanılmıştır. Bu iç meselelere dönüşte bir noktada İTC deneyiminin de etkisi olmuştur. Öyle ki Birinci Dünya Savaşı'na katılma yönünde İTC'nin başta çekimser duruşu, daha sonra ise Enver Paşa'nın sonu mağlubiyetle ve işgal ile sonuçlanacak

<sup>739</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği**, s. 121, 122.

<sup>740</sup> Stefano Taglia, **İttihat ve Terakki'nin Fikri Doğuşu**, çev. Selen Ak, Fol Yayınları, İstanbul, 2023, s. 199.

savaşa girme kararı Türkiye tarihi için çok önemli bir dönemeçtir. Berkes de öğretici deneyim bilgileri ile ilgili özellikle kalkınma çabaları özelinde Kemalizm'e miras kalan üç değerli şeyden birinin başka devletlerin kavgalarına bulaşmamak olduğunu belirtir.<sup>741</sup> Uyar da benzer şekilde Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının savaş dönemini ve sonuçlarını doğrudan yaşayan kurmay subaylar ya da bürokratlar olarak, şartlar üzerinde yeterince ve demokratik biçimde muhakeme edilmemiş bir savaşa giriş kararının ne denli yıkıcı olduğunu deneyimlediklerini ve bundan başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere gerekli dersleri çıkardıklarını belirtir.<sup>742</sup>

İTC ile VP'nin Atatürk'e ve Nasır'a bıraktığı ortak ideolojik şemalar ve deneyim bilgisi de bulunmaktaydı. Bunların en başında iki liderin de başat söylemleri olan milliyetçilik ve modernleşme gelir. Hem Vefd Partisi hem de İttihat ve Terakki milliyetçi ideolojiler barındırıyor ve kendi ülkelerini modernleştirmeye çalışıyorlardı. Bununla bağlantılı olarak ulusal egemenliği savunma ve dış etkiyi azaltma hedefleri arasındaydı. Yine her iki parti de hedeflerine ulaşmak için devrimcilikten yararlandı. İTC daha devrimci bir duruş sergilese de Vefd Partisi de devrimciliği savunmaktaydı. Vefd Partisi'nin 1919 Devrimi sırasındaki liderliği ve İttihat ve Terakki'nin 1908 Devrimi'ni organize etmesi, onların kitlesel desteği harekete geçirme ve yerleşik otoritelere meydan okuma konusunda başarılarını gösterdiği gibi, toplumsal ve siyasi olarak böyle bir devrimciliğe de ihtiyaç olduğunun göstergesidir. Bu iki partinin liderliği ve kitleleri organize edebilme becerisi Atatürk ve Nasır'ın kişiliğinde kendini göstermektedir. Aynı zamanda Atatürk ve Nasır'ın karizmatik liderler olarak ortaya çıkarak uluslarının kaderini belirlemesi, onların “hep beklenen o lider” olmaları, iki toplumun da bu liderlere ihtiyaç duymasına sebep olan çetin ve zorlu dönemlerden geçmiş olmalarına bağlıdır.

Atatürk ve Nâsır otoriter eğilimleri olan liderlerdi ve bu otoriteleri liderliklerinin ikinci on yılında daha da görünür olmuştu. İTC ve Vefd Partisi de başlangıçta anayasacılık ve demokrasiye bağlılıklarına rağmen, iktidara geldikten sonra otoriter eğilimler sergileyen oluşumlardır. İttihat ve Terakki otoriteyi merkezileştirip muhalefeti bastırırken, özellikle Mustafa Nahhas Paşa yönetimindeki Vefd Partisinin otokratik uygulamaları nedeniyle eleştirilerle karşı karşıya kalması;

<sup>741</sup> Berkes, **Türk Düşününde Batı Sorunu**, s. 105.

<sup>742</sup> Hakkı Uyar, “Millî Mücadele ve Cumhuriyet Kadrolarının İkinci Meşrutiyet'ten ve Birinci Dünya Savaşı'ndan Çıkardığı Dersler, **Belgi**, Sayı: 7, Kış / 2014, s. 830, 831. (ss. 829-833)



İTC ve Vefd üzerine onlarca yıl sonra dahi yapılan spekülasyonlar Atatürk ve Nasır üzerinde de gerçekleşmiştir. İki liderin de modernleşme ve yönetim anlayışları oryantalist bir anlayışla otoriter modernleşme, tepeden inme modernleşme, militer modernleşme gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Oysaki batı-dışı modernleşme hareketleri içerisinde, Atatürk ve Nâsır politikalarında mevcut olan laik, milliyetçi, kalkıncı ve barışçıl ilkeler kendi toplumlarının ve tarihlerinin çerçevesinde değerlendirildiğinde militer otoriter ve tepeden inme anlayıştan ziyade toplumu ileri götürme ve toplumun ihtiyaçlarından doğan bir karizmatik liderlik idolu ile karşılaşılmaktadır. Yüzeysel bir bakışla tepeden inme otoriterlik olarak algılanan durum, özünde iki liderin yapılarında bulunan karizmatiklik ve edindikleri kurtarıcı rollerinin etkisiyle toplumlarını etkileyebilme ve önderlik etme kabiliyetlerinin yanlış değerlendirilmesi sonucu gibi durmaktadır. Her iki liderin de toplum için toplumla birlikte ve zaman zaman da toplum için topluma rağmen yürüttükleri politikalar göstermektedir ki Türk Devrimi ve Mısır Devrimi öncelikle milliyetçilik, kalkınma, ilerleme ve bağımsızlık ile nitelenen, gücünü ve karakteristiğini toplumdan alan halkçı devrimlerdir.

İTC'nin ve VP'nin bahsedilen tüm benzerlikleri, karşıtlıkları, yöntemleri gibi karakterlerini belirleyen meselelerden en önemlisi aslında Vefd Partisi, Mısır'daki İngiliz sömürge yönetimi altında ve bağlamında faaliyet gösterirken, İttihat ve Terakki Osmanlı İmparatorluğu'nun karşı karşıya olduğu iç karışıklıklar ve dış baskılar altında ve bağlamında politikalarını belirlemişti. Bu farklı bağlamlar stratejilerini ve politikalarını şekillendirdi. İki partinin dış güçler ile olan ilişkisi de birbirinden farklıydı. Vefd Partisi'nin öncelikli hedefi diplomasi ve müzakere yoluyla Mısır'ın İngiliz yönetiminden bağımsızlığını güvence altına almakken; İttihat ve Terakki birden fazla Avrupalı güçle ilişkileri dengelemeye ve Birinci Dünya Savaşı'nın karmaşıklıklarını aşmaya çalışmaktaydı. Vefd Partisi'nin bir noktada İngiliz yönetimine olan bağımlılığı İTC'de görülmemekte ve denge siyaseti Birinci Dünya Savaşı'na katılma kararı verilene kadar İTC bağlamında öne çıkmaktaydı.<sup>743</sup>

İTC'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarındaki rolü ve Birinci Dünya Savaşı sırasındaki etkisi; Vefd Partisinin harekete geçirdiği kitlelerle Mısır'ın

---

<sup>743</sup> Peter Mansfield ve Nicolas Pelham, **A History of The Middle East**, 5. Basım, Penguin Books, UK, 2019, s. 153

bağımsızlığı için çabalanması ve partinin anayasal bir hükümetin (İngiliz otoritesi altında da olsa) kurulmasıyla yakından bağlantısı, kurucu liderlere verdikleri kararlar, aldıkları önlemler ve politikaları ile önemli bir deneyim bilgisi bırakmıştır. Bu iki siyasi parti, Atatürk ve Nâsır dönemindeki tek parti anlayışına erken birer örnek oluşturmuşlardır.

İttihat ve Terakki ile Vefd Partisi arasındaki karşılaştırma Türk milliyetçiliğinin ve Mısır milliyetçiliğinin beslendiği geleneklere dair bilgi vermektedir ancak İTC'nin bir diğer önemli rolü daha vardır. İTC ile Arap milliyetçiliği arasındaki ilişki, İTC'nin Ortadoğu vilayetlerindeki fikir hareketlerine olan etkisi açısından önemlidir; çünkü burada yürütülen politikalar Mısır ve Arap milliyetçiliklerinin şekillenmesinde İstanbul yönetiminin katkılarını gösterir.

İTC'nin ideolojik temelleri Osmanlıcılık, modernleşme ve milliyetçiliğin bir karışımından ortaya çıkmıştı ve ideolojileri başlangıçta kapsayıcıydı; meşrutiyet ve modernleşme ilkeleri altında birleşmiş çok etnikli ve çok dinli bir Osmanlı İmparatorluğu fikri desteklenmekteydi.<sup>744</sup> Osmanlıcılık ile devlete bağlılığın vurgulanması ve çeşitli tebaaları arasında birliği teşvik ederek Osmanlı kimliğini güçlendirmeye çalışması, ayrılıkçı eğilimlere karşı koymayı ve çeşitli etnik grupları uyumlu bir emperyal yapıya entegre etmeyi amaçlamaktaydı. İttihat ve Terakki'nin Arap eyaletlerine yaklaşımı ise onun bu Osmanlıcılık, milliyetçilik ve merkezileşme politikalarının bir yansıması şeklinde yer aldı. Ancak bu politikalar, daha fazla özerklik ve kendi farklı kimliklerinin tanınmasını isteyen Arap milliyetçilerinin arzularıyla sıklıkla da çatışmaktaydı ve İslam'ın birleştirici gücü üzerinden halifelğe bir bağlılıkları da söz konusuydu. Bunun ayrılıkçı düşünceleri kısmen dizginlediği Arap milliyetçiliğinin bu dönemde Arap bağımsızlığı için çabalamayıp sadece merkez yönetimden yeni haklar talep etmesinden de anlaşılmaktadır.<sup>745</sup> Bu durum Jön Türklerin Osmanlıcılık düşüncesi içerisindeki reformcuların yurttaşlık temelinde şekillendirdiği hukuki eşitlik ideallerine karşı harekete geçmeleriyle değişti ve Arap tarihinde dört yüz yıllık bir yere sahip olan Osmanlı'dan farklı, kendilerine özgü bir kaderleri olabileceklerini düşünmeye başladılar.<sup>746</sup> Ancak bu Arap milliyetçiliği ve

<sup>744</sup> Kayalı, **Jön Türkler ve Araplar**, s. 96.

<sup>745</sup> Emrence, **Osmanlı Ortadoğusu'nu Yeniden Düşünmek**, s. 104.

<sup>746</sup> Karl K. Barbir, "Bellek, Miras ve Tarih: Arap Dünyasında Osmanlı Mirası", **İmparatorluk Mirası**, s. 145, 151, 152.(ss. 144-163).

Osmanlı'nın Ortadoğu'daki Arap toprakları için geçerlidir. Mısır milliyetçiliği için durum daha farklıdır ve tarihselliğin gururu ve özgüllüğü üzerinden şekillenmiştir.

Türk ve Arap milliyetçiliği, kimlikleri yeniden tanımlamayı ve yeni ulus devlet yaratmayı amaçlayan önemli siyasi ve kültürel güçler olarak ortaya çıktılar. Ancak Arap milliyetçiliği ile Mısır milliyetçiliği birbirini tamamen kapsamaz ve farklılıklar içerir. Nâsır'ın önce Mısır milliyetçiliği ile başlayan ancak Arap ülkeleri içerisinde Mısır'ın öncü bir kültür merkezi olması ve Arap ülkelerinin Nâsır'ın karizmatik liderliğinin öncülüğünde birleşme arayışları ve Mısır'ın bölgesel güç olma arzuları, Nâsır'ın siyasi yaşamında Arap milliyetçiliğine yönelimi ortaya çıkarır. Benzer bir durum olarak milliyetçi ideolojideki kaymalar ve sınırların değişkenliği Atatürk düşüncesinde geçerli değildir. Kendisinin Türk milliyetçiliği ideolojisi durum ve şartlardan ya da pragmatist politikalarından etkilenmemiş ve istikrarlı bir biçimde değişmez ilkeleri ile devam etmiştir.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu şartlar ve dağılmaya doğru giden süreç hem milliyetçi hareketler için verimli bir zemin yaratır hem de İmparatorluğun dağılmasında milliyetçi ayrılıkçıların önemli payı olur. Özellikle Osmanlı'nın Arap topraklarında bu iki kavram birbirinin hem sebebi hem sonucu olabilmıştır. Öncelikle 1908 Jön Türk Devrimi ve ardından İttihat ve Terakki'nin yükselişi Türk milliyetçiliğini önemli ölçüde etkilerken benzer şekilde, 1913 Arap Kongresi ve 1916 Arap İsyanı, Arap milliyetçiliğinin gelişmesinde önemli olaylardı.<sup>747</sup> Bununla birlikte Mısır milliyetçiliği Nâsır döneminin ikinci on yılına kadar Arap milliyetçiliği ile paralel ilerlememiştir. Mısır milliyetçiliği en başta Mısır halkının benzersiz kimliğini ve tarihsel sürekliliğini vurgulayan daha yerel bir odağa sahiptir. Tarihsellik ve Antik Mısır'ın ihtişamını yakalamak onu diğer Arap ülkelerinin tarihinden ayırır. 1881-82 Urabi Paşa Devrimi ile Türk ve Arap milliyetçiliklerine göre görece erken bir tarihte Mısır içine yerleşmeye başlar ve İngiliz işgaliyle 1882'den itibaren artarak devam eder.<sup>748</sup> Böylece Arap milliyetçiliği İttihat ve Terakki'nin Ortadoğu'daki milliyetçilik ve Türkleştirme politikalarına bir karşılık iken Mısır milliyetçiliği Kavalalı'dan bu yana Osmanlı-Türk seçkinlerinin ayrıcalıklı konumuna ve İngiliz işgaline karşı büyümüştür. Bu farklı şartlar, coğrafyalar ve

<sup>747</sup> G.K. "Arab nationalism and Nasserism", s. 540.

<sup>748</sup> Botman, **Egyptian Revolution**, s. 28.

tarihselliğin Mısır özelindeki gücü birlikte düşünüldüğünde Arap milliyetçiliği, bireysel devlet sınırlarını aşan tek bir Arap ulusu fikrine dayanarak Arap halkları arasındaki dilsel, kültürel ve tarihi ortaklıklara atıfta bulunurken; Mısır milliyetçiliği tarihin gücünü arkasına alarak Mısır'ın tarihinin, kültürünün ve kimliğinin farklılığını vurgular ve Mısır devletinin egemenliği ve bağımsızlığına odaklanır.

Osmanlı hakimiyetindeki Arap topraklarında yeşeren milliyetçilikte görülen özerkleşme ideali Mısır'da bulunmaz. Bu bahsedilen farklılıklar iki farklı milliyetçiliğin temel yapısında da kendini gösterir. Mısır milliyetçiliğinin özelliklerinden olan Mısır'ın eşsiz tarihi mirasını vurgulayan, modern Mısırlıların eski Mısırlıların doğrudan torunları olduğu fikrini görselleştiren Antik Mısır canlandırmacılığı, bölgesel milliyetçilik olarak adlandırılan Mısır'ın toprak bütünlüğünün ve egemenliğinin önemine olan inanç ve üçüncü olarak haysiyet meselesi olarak karşımıza çıkan kültürel gurur (Antik mirası ve Arap ve İslam dünyasındaki rolü de dahil olmak üzere Mısır'ın medeniyete katkılarına vurgu) Arap toplumları içerisinde Mısır dünyasına özgüdür. Arap toplumlarında ise Mısır milliyetçiliğinin karakteristiği olamamış Pan-Arabizm etkilidir ve Arap milliyetçiliği genellikle tek bir Arap devletinin veya Arap cumhuriyetlerinden oluşan bir federasyonun kurulmasını savunarak, Arap devletlerinin siyasi ve ekonomik entegrasyonunu arar. İronik biçimde bunu başarma amacıyla Mısır ve Suriye arasında 1958-1961 gibi kısa bir dönemi kapsayan Birleşik Arap Cumhuriyeti kurulması ise bir Mısır milliyetçisi olan Nâsır öncülüğünde yaşanacaktır.

İTC ve Arap milliyetçilerine geri dönersek, İTC'nin, Arap vilayetleri üzerindeki merkezi kontrolü artırmayı amaçlayan idari reformları arasında sadık olduklarını düşündükleri valilerin atanması, eyalet idarelerinin yeniden düzenlenmesi ve yerel seçkinlerin imparatorluk bürokrasisine entegre edilmesi çabaları yer almaktaydı. Ek olarak tıpkı 1882 Urabi Paşa Devrimindeki temel motivasyonlardan olan Mısır ordusu içinde Arapça konuşulmasının yasak olması ve Türkçe zorunluluğu Arap milliyetçileri için gerginlik yaratan bir meselesi olmaktaydı. İTC'nin kendi milliyetçi duruşunun da verdiği merkezileştirme politikası, Arap vilayetlerindeki kültür politikaları üzerinde de belirleyici olduğu için Türkçeyi yönetim ve eğitimin resmi dili olarak tanıtmaya yoluna gittiler ancak bu Arap kimliğini baltalama girişimi olarak düşünüldüğü için Arap topluluklarıyla gerginlikleri de beraberinde getirdi;

çünkü ideolojik tutumları en başta kültürel milliyetçiliği içermektedir. Arap dilinin milliyetçilikle olan sıkı bağı ve kitleleri harekete geçirme gücü ikinci bölümde Urabi Devrimi konusunda üzerinde durulmuştur. Bu bakış açısının ve dil konusundaki hassasiyetlerinin İTC'nin Arap vilayetleri içerisindeki en çok kültür ve dil politikalarına karşı duruşlarından da anlaşılır. Ancak bir genelleme yapmaktan ziyade İTC politikalarının direniş göstermekten iş birliğine varan geniş bir yelpazede karşılık bulduğunu da belirtmek gerekmektedir.<sup>749</sup>

Sati' el-Husri<sup>750</sup>, Reşid Rıza<sup>751</sup> (İslami modernleşmeci Muhammed Abduh'un da öğrencisidir) ve Şakib Arslan'ın öncülüğünü yaptığı Arap milliyetçiliği ideolojisi Arap kimliğini öne sürmekte ve halifelüğün gücünün merkezinin İstanbul olmasından da kaynaklı ayrılıkçılıktan ziyade Osmanlı'dan özerkleşmeyi savunmaktaydı.<sup>752</sup> Zaten Arap milliyetçileri, haklarını savunmak için Arap Osmanlı Kardeşlik Derneği ve Beyrut Reform Cemiyeti gibi siyasi örgütler kurarak, idari bir ademi merkeziyetçilik, kültürel tanınma ve siyasi reformlar talep etmesi ayrılıkçılığın başlıca amaç olmadığını gösterir.<sup>753</sup> Ancak Arap milliyetçileri ademi merkeziyetçilik talepleri ile İTC'nin merkezileştirme politikalarının çatışması, giderek artan biçimde Arap milliyetçileri arasında ayrılıkçı fikirleri de körükleyecekti. Fakat bundan önce 1913 yılında Paris'te gerçekleşen 1913 Arap Kongresi Arap milliyetçilerinin özerklik ve reform taleplerini dile getirdikleri önemli bir dönüm olaydı ve kongrede İttihat ve Terakki'nin politikalarına karşı artan hoşnutsuzluğun ve Osmanlı hükümetinde Arapların daha fazla temsil edilmesi arzusunun altı çizilmekteydi.<sup>754</sup> Fakat kesin kopuş denecek olaylar 1916 yılında gerçekleşir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve bunu takip eden 1916'daki Arap İsyanı bu kopuşun görünür olduğu olaydır. Mekke'deki Şerif Hüseyin bin Ali liderliğindeki isyan, bağımsız bir Arap devleti kurmayı hedeflemekte ve İngilizler tarafından desteklenmekteydi.<sup>755</sup> İttihat ve Terakki'nin, Arap milliyetçisi

<sup>749</sup> McMeekin, **Osmanlı'da Son Fasl**, ss. 51-73; Kayalı, **Jön Türkler ve Araplar**, ss. 105-11.

<sup>750</sup> Sati' el-Husri (1880-1968), etkili bir Arap milliyetçi düşünürü olarak Arap halklarını birleştirmede ortak bir Arap dili, kültürü ve tarihinin önemini vurgular ve yazıları da bu bağlamda Arap milliyetçiliğinin entelektüel temellerini atar

<sup>751</sup> Reşid Rıza (1865-1935) da gelen İslami modernist ve milliyetçilerden biri olarak İslami değerlerin yeniden canlandırılması ve bir Arap halifeliğinin kurulmasını savunmaktadır. Onun dergisi el-Manar, milliyetçi fikirlerin yayılmasında önemli bir rol oynar.

<sup>752</sup> McMeekin, **Osmanlı'da Son Fasl**, s. 55.

<sup>753</sup> Hourani, **Emergence of the Modern Middle East**, ss. 36-40.

<sup>754</sup> Hourani, s. 69.

<sup>755</sup> Kayalı, **Jön Türkler ve Araplar**, s. 222.

olduğundan şüphelenilen kişilere karşı sert tedbirler de dahil olmak üzere savaş zamanı politikaları, Arap nüfusunu daha da yabancılaştırarak ilişkileri geri dönülmez noktaya taşır. Bu olaydan sekiz sonra Arapların özerklik arayışlarında etkisi olan halifelik kurumuna dini açıdan bağlı hissetme geleneği kesin olarak 1924 yılında halifeliğin Türkiye Cumhuriyeti tarafından resmen kaldırılmasıyla son bulur. Halifeliğin 1 Mart 1924'te kaldırılması en başta Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden laiklik ile tutarlı bir karardır ama bunun dışında doğrudan Arap toplumlarının ademi merkezîyetçi ideallerinin ve bunun yeni kurulan ulusun milliyetçi ilkelerine zarar verebilme ihtimalinin de önünü kesen devrimci bir karardır.

İTC'nin Arap vilayetlerindeki politikalarının üzerinde bu tez bağlamında durulmasının esas sebebi bu politikalardan etkilenenlerin sadece Arap milliyetçileri olmaması ve Osmanlı'nın yaptırım gücünün ve düzeninin de ciddi bir yara almasıdır. İttihat ve Terakki'nin merkezileşme politikaları Osmanlı devletinin Arap halkları arasındaki meşruiyetini baltaladı. Zaten Mısır özelinde Hıdiv İsmail'in İstanbul'dan onay almadan Avrupa'ya borçlanması başta olmak üzere, Osmanlı yetki sınırlarının Arap vilayetlerinde yaptırım gücünün zayıfladığını göstermekteydi. Üzerine İTC'nin devleti kurtarma ve merkezileşme çabalarının Arap vilayetlerindeki başarısız sonucu Osmanlı kontrolünün durma noktasına gelmesini sağlar. Ayrıca İttihat ve Terakki ile Arap milliyetçileri arasındaki gerilim, ayrı bir siyasi hareket olarak Arap milliyetçiliğinin yükselişini körükler ve 20. yüzyılın başlarındaki deneyimler, Osmanlı sonrası dönemde bağımsız Arap devletlerinin nihai olarak ortaya çıkmasının temelini atar.<sup>756</sup>

1882'den bu yana İngiliz mandası altında olan Mısır'da, başta Mısırlı fellahlara sonra da yerli ve eğitilmiş Mısırlılara karşı yürütülen adaletsiz ve seçkin politikalar Mısır milliyetçiliğinin elitizme ve sömürgeciliğe karşı bir konumda oluşmasını sağlamıştır. Dönemin temel durumu farklı ideolojik akımlarla ulusun kimliğini, modernleşme yolunu ve yabancı egemenliğine tepkisini tanımlamaya çalışmasıyla belirgindir. Bunlardan ilki Osmanlı Türk seçkinlerin ordu içindeki ayrıcalıklı konumuna, ordu içinde Arapça yasağına ve yerli Mısırlıların üst rütbelere yükselmesini engelleyen ordu içi kurallar bütününe karşı başlayan 1881-82 yılına tarihlenen Urabi Paşa Devrimidir. 1881 yılında Osmanlı'nın da ekonomik

---

<sup>756</sup> Sean McMeekin, *Osmanlı'da Son Fasıl*, s. 335.

bağımsızlığını kaybetmesi, aynı yıl Kahire’de patlak veren Urabi İsyanlarını sonucu olarak İngiliz işgaline alan açtı. Ancak işgalin temel sebebi İstanbul’un artık yaptırım gücü bulunmayan Kahire’de, bozulan düzeni sağlamak gibi belirtilse de temel amaç Hıdiv İsmail dönemi boyunca modernleşme, merkezileşme ve batılılaşma amacıyla maddi kaynakların sınırlarının aşarak borçlanmaya gidilmiş olmasıydı. Bu borçlanmanın Süveyş Kanalı gibi oldukça stratejik ve önemli bir mühendislik projesi ile oluşmuş olması işgalci güçlerin Mısır’a yerleşme arzularının en önemli sebebidir. Burada özetlenen durum, Nasırcı milliyetçiliğin itki gücünü oluşturan, Hür Subaylar Devriminin ve Mısır’ın bağımsızlık mücadelesinin sebebi olan olayların başlangıcıdır.

Mısır milliyetçiliği içinde Nasırcı dünya görüşü, başta Osmanlı-Türk seçkinciliğinin uzun yıllara dayanan, yerli Mısırlıları devletin önemli görevlerine gelme hususunu kısıtlayan gidişata ve ütöpik olarak görülen, asla çözüme kavuşulamayacağına inanılan İngiliz işgalinin sona ermesi hayalini gerçekleştirmeye dayanır. Nasır’ı, tıpkı Atatürk gibi, karizmatik bir lider ve bu liderliğin özelliklerinden biri olan ulusun yıkılmaz sembolü olarak konumlandıran, halk genelinde asla gerçekleşeceğine inanılmayan ve hayal olarak görülen meseleleri cesaret ve risk alma becerisiyle toplum yararına çözüme kavuşturmuş olmasında yatar. Bu ütopyalardan biri de Süveyş Kanalı’nın millileştirilmesidir. Nasır ve Atatürk karşılaştırması bölümünde üzerinde durulacak bu konuya geçmeden önce yirminci yüzyılın başlarında Nasır’a miras olarak kalan diğer fikir hareketleri içerisinde bir diğer önemli mevzu İslami modernizmdir. Öyle ki İslami modernizmin Arap milliyetçiliği üzerindeki ve Nasırcılığa etkisi, Türkiye örneği ile benzerlik taşımaz. Atatürkçülük laiklikten beslenirken, Nasırcılık İslami modernizmden beslenir. Bu durum 1919 Devrimi ile de kendini göstermiş ve Mısır’ın ilk milliyetçi partisi olan Vefd Partisi de İslami modernistlerin katkıları ile siyaset sahnesine çıkmıştır.<sup>757</sup> Vefd Partisi’nin Nasırcılığa mirası, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin Cumhuriyet milliyetçiliğine olan mirası ile benzer.

Bu dönemde kültürel canlanma edebiyata, sanata ve mimariye yansıdı ve gurur ve birlik duygusunu besledi. Bunlar içinde Mahmud Muhtar ve Muhammed Naci’nin Antik Mısır imgelerini, Mısır köylüsü imajını ve geleneksel yapım tekniklerini birleştirdiği eserleri dönemin ruhunu anlamak açısından değerlidir. Antik Mısır’ın

---

<sup>757</sup> Hourani, *Emergence of the Modern Middle East*, s. 96.

şanlı günlerini yeniden hatırlatmak, o kültüre ait kült karakterleri, (örneğin tanrıça İsis), Mısır'ın kültürel dokusundaki dönemler ve imajlarla birlikte (örneğin Memlûk tarzı giyim ve Müslüman olduğu belli olan örtülü kadın gibi) süreklilik yaratan bir kültürel gelenek söylemi oluşturuldu. Bu kültürel devamlılık söylemi Mısır milliyetçiliğinin, Mısır'daki feminist hareketlerin de yapısında görülmekteydi. Türkiye ile karşılaştırdığımızda kültürel geleneğin sürekliliğini sağlama Modern Mısır düşüncesinde önemli bir beslenme alanıdır. Türkiye'de ise bu, kırılmalar ve atlamalar ile belirgindir. Zafer Toprak, bu derin kırılmayı oldukça sade biçimde şu şekilde aktarmaktadır.<sup>758</sup>

*“Kolağası Mustafa Kemal ile Gazi Mustafa Kemal Atatürk iki farklı yüzyılın insanlarıydı. Cihan Harbi tüm insanlığı derinden dönüşüme uğratarken, Milli Mücadele'yi yaşayan Anadolu insanı kendini yeni bir dünyanın eşiğinde bulmuştu.”*

Bundan dolayı Atatürk'ün modernleşmeci devlet adamı tutumu, köktenci inkılapları bu değişimin yansımasıdır. Türkiye'nin yaşadığı Millî Mücadele deneyimine benzer bir durum Mısır'da yaşanmamıştır ve Mısır'da başlıca sorunlar olarak seçkincilik ile işgalcilik görünmektedir. Türkiye'de ise Millî Mücadele kimi düşüncelerin daha radikal biçimde yok edilmesini veya bazılarının da güçlendirilmesi ihtiyacını doğuracak bir deneyim bilgisi katarak sonlanmıştır. Bunlar Atatürk ve Nâsır'ın devrimlerindeki ve ilkelerindeki ılımlılığı ya da katılığı belirlemiştir.

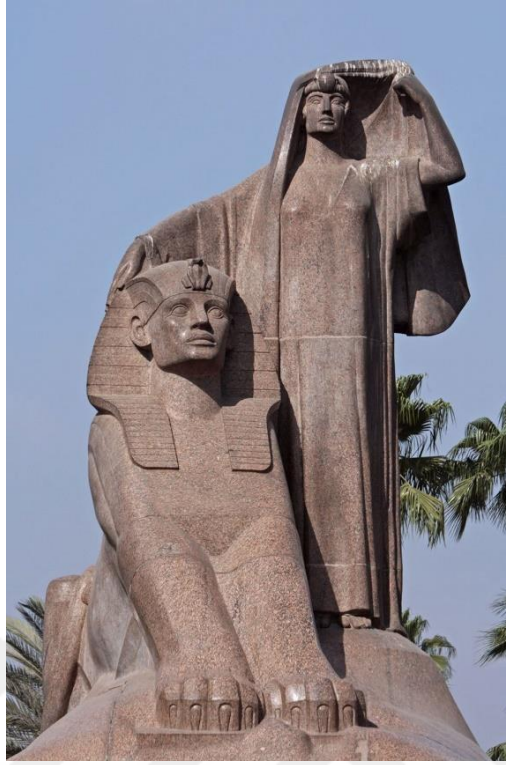
**Şekil 103 ve 104**'te Yeni Firavunculuk söylemi çerçevesinde yapılmış iki eser yer almaktadır. İkisinde de ortak olan Mısır tarihinin her dönemini ayırt etmeden ancak Antik Mısır'ı daha da ön plana çıkararak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu, Mısır modernleşmesinde gelenekten beslenmeyi ve kültürel sürekliliği reddetmemeyi gösterir.

---

<sup>758</sup> Zafer Toprak, **Atatürk: Kurucu Felsefenin Evrimi**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019, s. 4



**Şekil 103:** Mahmud Muhtar, Nahdet Misr, 1920-28



Kaynak: Alexandra Dika-Seggerman, “Mahmoud Mokhtar”, **Mathaf Encyclopedia of Modern Art and Arab World** <https://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Mahmoud-Mokhtar-.aspx> (Erişim Tarihi: 01.04.2021)

**Şekil 104:** Muhammed Naci, La Renaissance de l’Egypte<sup>759</sup>, Meclis al-Şuyuk, 1923.



Kaynak: Nadia Radwan, **Les modernes d’Egypte: Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués**, Peter Lang Yayınları, Bern, 2017, s. 22.

<sup>759</sup> Fransızca Cortège d’Isis (İsis’in Korteji) olarak da geçiyor. Arapçası Nahdet Misr (Mısır’ın Uyanışı/Dirilişi/Rönesansı)

İslami modernizmin öncülerinin Antik Mısır'ın mirasına yönelik olumsuz söylemleri olmaması ve bu kişilerin Mısır milliyetçiliğinin oluşumundaki öncü rolleri onları hem sekülerizmi de içeren bir modernizm hem de İslamiyet ile ortak noktada buluşturmuştur.

Türkiye örneğinde ise, milliyetçiliğin ortaya çıktığı İTC yönetimi altında tarihsel canlandırmacı eserler verilmemiştir. Bu dönemde hâkim sanat üslubu, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi boyunca beslendiği ve içinde barındırdığı çeşitli kültürlerin harmanlanması üzerinedir. Bu da devleti kurtarma ve sahip olduğu çeşitliliği gösterme açısından özellikle mimariye uygulanmıştır. Resim sanatında ise savaş resimleri Cumhuriyet'in ilanına kadar birincil konu olur.

**Şekil 105:** Namık İsmail, Al Bir Daha / Son Mermi, 1917 civarı



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat: Fotoğraftan İzlenimciliğe 1908-1930, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2012, s. 192.

**Şekil 106:** Mehmet Ruhi Arel, Köprünün Üstündeki Tabur, 1919



Kaynak: Daniel-Joseph MacArthur-Seal ve Gizem Tongo, “Representing Occupied Istanbul: Documents, Objects, and Memory”, **YILLIK: Annual of Istanbul Studies** Sayı: 4, 2022, ss. 91-98.

Yirminci yüzyılın ilk yirmi beş yılında Mısır, çoğunluğu kentlerde gerçekleşen isyanlar ve devrimler ile bağımsızlık kazanma sürecini yönetirken, Türkiye’de bu arda sıra büyük savaşlar sonrasında tam bağımsızlık ile sonuçlanan, Mısır’a oranla daha kısa sürede zorlu, radikal ve dramatik olaylar ile geçmiştir. Nasır’ı karizmatik lider yapan ütöpik bir hayal olarak İngilizlerin ülkeden gönderilmesi süreci Mısır’da uzun yıllara dayanan mücadele ile gerçekleşirken, Atatürk’ü karizmatik lider yapan özelliklerinden biri olan, ütöpik olarak görülen emperyalizme karşı mücadeleyi kazanmadaki liderliğidir ve bu, Mısır örneğindeki gibi uzun yıllara yayılmamış, birkaç yıl içinde ağır şartlarda gerçekleşmiştir. Milli Mücadelenin sadece yabancı güçlere karşı değil, saltanata ve İslami modernleşmecilerin bu dönemde Türkiye’de etkili bir varlığı olmaması etkisiyle de hilafete ve irtica ile nitelenen sembollere ve kurumlara karşı yürütölmüştür. Bu durum kültürel gelenekte yer eden kimi sembollerin ve dönemlerin sürekliliğe katılmasını engelleyen bir ortam yaratmıştır. Ulusallaşma sürecinde Türk modern resminde Anadolu’ya özgü motifler, köylüler ve sonrasında inkılaplar ve Anadolu insanı genel temalar ve figürler olarak karşımıza çıkar. Mısır sanatında Antik Mısır’ın tarihsel canlandırmacılığı geçmişin haysiyetli günlerini bugüne bağlayarak onurlu bir mücadele için ilham verici bir rol üstlenirken, Türk sanatında Anadolu coğrafyasının keşfi söz konusudur. Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul odaklı kültür politikaları ve İstanbul sanatçılarının İstanbul resimleri, yirminci yüzyılın başında öncelikle Halka Doğru dergisindeki kültür yazıları ve sonrasında Milli Mücadele’nin yönetildiği alan olan Anadolu’nun aydınlar tarafından keşfedilmiş ve sonrasında Cumhuriyet’in köycü, halkçı söylemi ile Anadolu coğrafyası resme girmiştir. Temel amaç İmparatorluk tarafından ötelenmiş bir coğrafyanın ve köklerin yani Türk kültürünün ortaya çıkarılmasıdır. Türk uluslaşma sürecinde hem Türk dilinin hem Anadolu coğrafyasının keşfi söz konusuyken, Modern Mısır resminde tarihi yeniden canlandırma isteği karşımıza çıkar. Böylelikle Antik Mısır’ın devamı olarak bir soy kütüğü inşa edilir ve bu, Mısırlı kimliğinin yüceliğini ve başarılarını hatırlatmak amacıyla eserlerde kendini gösterir.

Mısır’daki fikir hareketlerinin temel motivasyon kaynağı olan sömürgecilik karşıtlığı Marksist ve sosyalist oluşumların milliyetçi mücadele içerisinde belirli bir amaç için birleşmesinde rol oynar. Gerek İslami modernizm gerek liberalizm ve sosyalizm Mısır’da uzun süren işgalden kurtulma yolunda birleştikleri ve milliyetçi

duruşu hem destekleyip hem de zenginleştirdikleri için Nasır milliyetçiliğinin dünya görüşünde kendilerine yer bulmuşlardır.<sup>760</sup> 1919 Devrimi, Mısır toplumunun çeşitli kesimlerini İngiliz yönetimine karşı birleştiren büyük bir sömürge karşıtı ayaklanmaydı. Bu devrim ile birlikte entelektüeller, sömürgeciliği eleştirmek ve kendi kaderini tayin hakkını savunmak için edebiyatı, gazeteciliği ve kamusal söylemi kullanarak sömürgecilik karşıtı duyguların dile getirilmesinde önemli bir rol oynadılar.

Milliyetçi ideoloji, ulusal kimliğin, egemenliğin ve kendi kaderini tayin etmenin önemini vurguladı. Milliyetçi liderler bağımsızlık hareketine kitlesel destek sağladılar. İslami modernistler, sömürgecilik karşıtı mücadeleyi, yabancı egemenliğine karşı İslami değerlerin ve mirasın savunulması olarak çerçevelediler. Mısır toplumunu güçlendirecek ve bağımsızlığı teşvik edecek reformları savundular. Öte yandan sosyalist ve Marksist ideolojiler, sömürge yönetiminin sürdürdüğü ekonomik sömürüyü ve sosyal adaletsizlikleri vurguladı. Bu, Nâsır'ın da temel ortaya çıkış söylemi olmaktaydı. Gerek İslami modernizm gerek milliyetçilik ya da sosyalizm, hepsi bu dönemde sömürgecilik karşıtı bir duruş içerisindeydi ve sonuçta hepsi belirli bir noktada birleşmekteydi. Bu, bir tür iş birliğini de ortaya çıkarmaktaydı. Öyle ki Nâsır'ın Müslüman Kardeşler ile olan bağlantısı dahi bu işbirliği ve tek bir amaca odaklanmış zihniyet yapısının sonucudur. Aynı durum Kemalizm için Mısır örneğinde olduğu kadar geçerli değildir; çünkü tam bağımsızlık mücadelesi Türkiye'de açık ara milliyetçilik üzerinden ilerlemiştir. Saltanat veya hilafet gibi köklü geçmişe sahip yapıların devamlılığını isteyen ya da kaldırıldığında buna muhalefet edenler olur ancak aynı durum Mısır'da monarşi sona erdiğinde yaşanmaz. Türkiye'de kendi kimliğini saltanat ve hilafet üzerinden şekillendiren dünya görüşüne sahip bir grup olmasına rağmen, Mısır'da, Osmanlı-Türk monarşisinin yerli Araplar üzerindeki ayrıştırıcı etkisi sebebiyle Mısırlıların kendi kimliklerinde bu monarşiyi bir zenginlik olarak görmemeleri ayrıkçılığın bir noktada daha az dramatik şekilde yaşanmasını da sağlamıştır.

---

<sup>760</sup> Pappe, **Modern Ortadoğu**, s. 155.

## 3.2. TÜRKİYE VE MİSİR'DA KARİZMATİK LİDERLER DÖNEMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞİM ARACI OLARAK RESİM VE HEYKEL

### 3.2.1 Sanat Eserlerinde Kemalizmin ve Nâsırcılığın Temel İlkeleri

Amin Maalouf, Atatürk ve Nasır'ı ülkelerini modernleştirmeye çalışan ancak bunu farklı felsefelerle ve değişen başarı dereceleriyle hayata geçiren liderler olarak incelediği kitabında yurtsever meşruiyet kavramına değinir.<sup>761</sup> “*Halkını yıkımdan kurtarmayı başarmış, bu yüzden de savaşçı meşruiyetini hak etmiş, böylesi bir kozun ne kadar güçlü olabileceğini açıkça göstermiş bir önder*” olarak çok özel bir yere sahip olduğunu düşündüğü Atatürk üzerinden bu kavramı açıklamaya başlar. Atatürk'ün zor şartlar altında Millî Mücadele'yi başarıya götüren önderliği ve sonrasındaki kökten değiştirmeci inkılaplarından bahsettikten sonra yurtsever meşruiyetini temellendirir. *O halkını tekrar gururlandırmıştır ve halka haysiyetini geri vermiştir.* Gücünü, karizmasını en temelde bunu başarmasından alan Atatürk gibi Nâsır'da devrim ile yönetimi aldığı anda kendisi hakkında en çok yazgıyı değiştirmesi, gururlandırması ve Mısır'ı gerçek bir yerli olan Arap'ın yönetecek olması coşku yaratmıştır.

Bu bölümde Ortadoğu'da farklı zamanda farklı koşullar altında ortaya çıkan iki önemli lider Atatürk ve Nâsır, birbirleriyle çağdaş olmamalarına rağmen, liderlik vasıflarının karizmatikliği, ilkeleri ve ulusal hafızada edindikleri güçlü yerlerinin sanat eserlerinde gösterimi üzerinden karşılaştırılacaktır. Ellen Kay Trimberger, yönetim, ekonomik ve sosyopolitik koşulları başta olmak üzere devrim ile ciddi bir dönüşüm yaşayan batı-dışı modernliklerde askeri ve bürokratik elitlerin rolünü analiz ederken teorisi, öncelikle yarı-çevre veya çevre ülkelerdeki askeri-bürokratik koalisyonların tarihsel olarak modernleşmeyi ve kalkınmayı nasıl kolaylaştırdığını veya hatta yönlendirdiğini araştırır. Trimberger'in analizinde, Türkiye ve Mısır askeri bürokrasilerin, siyasi istikrarsızlık ve dış baskılar bağlamında, burjuvazi veya aristokrat sınıflar gibi diğer toplumsal güçlerin önemli reformları başlatmada başarısız olduğu durumlarda modernleşmenin dizginlerini nasıl ele aldığını gösteren örnek

<sup>761</sup> Amin Maaoluf, **Çivisi Çıkış Dünya: Uygarlıklarımız Tükendiğinde**, çev. Orçun Türkay, 24. Basım, YKY, İstanbul, 2020, s. 80.

çalışmalar olarak hizmet eder.<sup>762</sup> Dönüştürücü politik, ekonomik ve sosyal değişimlerin taban hareketleri veya halk ayaklanmaları yerine askeri ve devlet elitleri tarafından başlatıldığı anlamına gelen tepeden inme devrimine odaklanır. Bu teori, askeri ve bürokratik elitlerin güçlü kapitalist burjuvazilerin veya sağlam halk devrimci hareketlerinin yokluğunda modernleşmeyi yönlendirmek için yapısal reformları dayatmada merkezi bir rol üstlendiği durumları inceler. Trimberger'in Türkiye ve Mısır'a odaklanması, diğer sınıflar nispeten zayıf olduğunda veya modernleşme hedefleriyle uyumsuz olduğunda askeri ve bürokratik aktörlerin nasıl modernleşmenin araçları olarak hizmet edebileceğine dair içgörüler sağlar. Hem Türkiye hem de Mısır, askeri bürokratların önderlik ettiği devlet odaklı modernleşme için onları olgunlaştıran belirli tarihsel koşulları paylaşmaktadır. Her iki ülkede de sanayileşmeyi yönlendirebilecek yerli bir kapitalist sınıf ya zayıftı ya da politik olarak kenara itilmişti. Her iki devlet de Avrupa güçlerinden yoğun baskı gördü ve bu durum askeri ve bürokratik elitler arasında, yabancı egemenliğine direnmek için devleti güçlendirmeleri gerektiği yönünde bir kabule yol açtı. Trimberger'e göre ne Türkiye ne de Mısır, dönüştürücü toplumsal değişime yol açabilecek kitle tabanlı bir devrimci hareket yaşadı.<sup>763</sup> Bundan dolayı da tepeden inme devrim anlayışı burjuvazi veya halk güçlerinin bir koalisyonu yerine, askeri ve devlet bürokrasisi tarafından yönetilen bir modernleşme sürecinin temelini oluşturduğunu savundu. Trimberger'in teorisi, devlet liderliğindeki modernleşmeyi anlamak için bir çerçeve sunarken halk hareketinden yoksun bulduğu Türkiye ve Mısır modernleşmesi için eksik kalmaktadır. Zamanın görgü tanıklığını yapan yayınlar, sanat eserleri, edebi eserler göstermektedir ki Türkiye ve Mısır'da öncüler askeri bürokratlar da olsa tabana yayılabilmiş mücadeleler yaşanmıştır. İki halkın mücadelesinin önderleri ve yeni ulusun kurucuları olan karizmatik liderler Atatürk ve Nâsır'ın böylesine ön plana çıkması ve desteklenmesi onların liderlik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Karizmatik liderlik, liderin iletişim becerilerini, ikna kabiliyetini ve çekiciliğini başkalarını etkilemek için kullandığı, vizyonları, güvenleri ve kişisel çekicilikleri aracılığıyla ilham verici ve motive edici liderlerdir.<sup>764</sup> Onlar kriz zamanlarında veya önemli değişim zamanlarında

<sup>762</sup> Ellen Kay Trimberger, *Tepeden İnme Devrimler*, ss. 61-67.

<sup>763</sup> Trimberger, ss. 31-39.

<sup>764</sup> Willner, Ann Ruth ve Dorothy Willner. "The Rise and Role of Charismatic Leaders." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Cilt. 358, 1965, ss. 77-88.

ortaya çıkarlar, geleceğe dair ikna edici bir vizyon sunarlar ve diğerlerini bu vizyon doğrultusunda çalışmaya teşvik ederler. Max Weber tarafından türetilen bir terim olan karizmatik liderlik, takipçilerin bir lidere olağanüstü nitelikler atfettiği, genellikle derin bir bağlılık ve yoğun bir takipçi kitlesiyle sonuçlanan bir liderlik biçimini ifade eder.<sup>765</sup> Weber, karizmatik liderlik ve otorite kavramını, geleneksel ve yasal-rasyonel otoritenin yanı sıra, meşru tahakkümün üç türünden biri olarak tanıtır. Weber'e göre karizmatik liderler doğaüstü, insanüstü ya da en azından istisnai niteliklere sahip olarak görülür ve meşruiyetleri, sahip olduklarına inanılan olağanüstü niteliklerden dolayı takipçilerinde uyandırdıkları bağlılıktan gelir.<sup>766</sup> Karizmatik liderlik üzerine yazan Robert J. House, Weber'in çalışmasını genişleterek karizmatik liderlerin gelecek için güçlü bir vizyona sahip olduğunu, bu vizyonun takipçiler arasında yankı uyandıracak şekilde ifade ettiklerini, kişisel risk alma ve fedakarlık gösterme mizacında olduklarını ve bundan dolayı takipçilerin ihtiyaçlarına duyarlılık gösterdiklerini ve amaçlarına ulaşmak için alışılmadık davranışlar sergileme yeteneklerine sahip olduklarını öne sürer.<sup>767</sup> Alışılmadık davranışlar sergileme ile kast ettiği, bu konu bağlamında Atatürk ve Nâsır için, toplumun nezdinde ulaşılması güç hatta imkansız olarak görülen kimi durumlara erişme konusunda kararlılık ile hareket etme, dayanıklılık ve gerektiğinde devrimci kararlarla ortaya çıkma olarak özetlenebilir.

Atatürk ve Nasır'ın toplumdaki güçlü imajları, bir başka teorisyen House'un belirttikleri ile de örtüşür. House, liderin, takipçilerinin benlik kavramları üzerindeki etkisini, liderle güçlü duygusal bağlar kurma ve kişisel özdeşleşme yarattığını vurgular.<sup>768</sup> Bernard M. Bass ise karizmatik liderlik kavramını genişletmiştir. Onun önerdiği dönüşümsel liderlik teorisi kapsamında karizmatik liderlik dört özellikten oluşur. Bunlar, idealleştirilmiş etki olarak tanımladığı karizma, bu etkiyi sağlayan ilham verici motivasyon, entelektüel uyarım ve kişiselleştirilmiş bir görüşür.<sup>769</sup> Böylece Bass, dönüşümcü liderlerin bu bileşenleri sergileyerek takipçilerinin

<sup>765</sup> Max Weber, **The Theory of Social and Economic Organization**, Free Press, Illinois, 1947, s. 358.

<sup>766</sup> Weber, a.g.e., s. 363; Thomas E Dow, "An Analysis of Weber's Work on Charisma." **The British Journal of Sociology**, Cilt: 29, Sayı: 1, 1978, ss. 83-93

<sup>767</sup> House ve Howell, "Personality and Charismatic Leadership" **The Leadership Quarterly**, Cilt: 3, Sayı: 2, 1992, ss. 81-108.

<sup>768</sup> R. J. House, "A 1976 Theory of Charismatic Leadership", **Leadership: The Cutting Edge**. Southern Illinois University Press, Illinois, 1977, s. 193.

<sup>769</sup> Bernard M. Bass, **Leadership and Performance Beyond Expectations**, The Free Press, 1985, s.16.

motivasyon ve ahlak seviyelerini yükseltebileceklerini savunur.<sup>770</sup> Boas Shamir, Robert J. House ve Michael B. Arthur'un benlik kavramı teorisi karizmatik liderliği benlik kavramı teorisi üzerinden açıklar. Bu teori, karizmatik liderlerin vizyonlarını ve davranışlarını takipçilerinin benlik kavramları, değerleri ve kimlikleriyle uyumlu hale getirdiğini öne sürmektedir.<sup>771</sup> Bu uyum, takipçilerin özgüvenini ve öz değerini güçlendirerek daha yüksek düzeyde motivasyon ve performans sağlar.<sup>772</sup>

Karizmatik liderliğin tasavvur etme, harekete geçirme ve etkinleştirme olarak belirttikleri üç aşamaya sahip olduğunu ifade eden Jay A. Conger ve Rabindra N. Kanungo, karizmatik liderlik teorisini daha da geliştirir.<sup>773</sup> Onlara göre karizmatik liderlerin yenilikçi bir stratejik vizyon geliştirerek coşku ve heyecan uyandırmaları ve belirledikleri vizyona ulaşabilecekleri bir ortam yaratarak takipçilerini güçlendirmeleri ve ilham verici eylemler yoluyla statükoyu dönüştürmedeki becerileri karizmatik liderlerin ön plana çıkan temel rolüdür.<sup>774</sup>

Birbirini tamamlayan ve kavramın kapsamını genişleten teorilere bakarsak, bütün teoriler karizmatik liderlikte vizyon ve iletişimin önemini vurgulamaktadır. Weber'in teorisi liderin olağanüstü niteliklerine odaklanırken, House, Conger ve Kanungo'nun teorileri lider ve takipçileri arasındaki etkileşimi, yani vizyonun ifade edilmesi ve iletilmesini öne çıkarır. Bass ve Shamir ise vizyonun iletilmesinin ilham verici ve motive edici yönlerini karizmatik liderliğin özelliği olarak görür. Her iki lider de konuşmaları ve yazılarıyla halkın desteğini harekete geçirebilen iletişimcilerdir. Atatürk'ün, Türkiye'nin geleceğine dair vizyonunu dile getiren açık ve etkileyici konuşmaları onun Nutuk eserinde somutlaşırken; bu eser Türk Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyetin kuruluşunun ilke ve başarılarını özetlediği önemli bir mirastır. Nasır, hitabet becerileriyle, özellikle de radyo aracılığıyla kitlesel izleyicilere hitap etme yeteneğiyle öne çıkar.<sup>775</sup> Özellikle 1956'da Süveyş Kanalı'nın millileştirilmesi gibi

---

<sup>770</sup> Bass, s. 24.

<sup>771</sup> Howell Shamir, "The Role of Followers in the Charismatic Leadership Process: Relationships and Their Consequences", **Academy of Management Review**, 1995, Cilt: 30, Sayı: 1, ss. 96-112.

<sup>772</sup> Shamir, House ve Arthur, "The Motivational Effects of Charismatic Leadership: A Self-Concept Based Theory" **Organization Science**, 1993, Cilt: 4, Sayı: 4, ss. 577-594.

<sup>773</sup> Conger ve Kanungo, "Toward a Behavioral Theory of Charismatic Leadership in Organizational Settings", **Academy of Management Review**, 1987, Cilt: 12, Sayı: 4, ss. 637-647.

<sup>774</sup> Conger ve Kanungo, s. 639.

<sup>775</sup> Elie Podeh ve Onn Winckler "Nasserism as a Form of Populism", **Rethinking Nasserism: Revolution and Historical Memory in Modern Egypt**, University Press of Florida, 2004, s. 10, 17.



konuşmaları Mısır ve Arap tarihinde karizmatikliğini göstermesi bakımından kilit olaylardır.<sup>776</sup>

House, liderlerin takipçiler üzerindeki psikolojik etkisini; Conger ve Kanungo ise karizmatik liderliğin ortaya çıktığı ayrıntılı bir süreci anlatır. Bu teoriler ışığında siyasi karizmatik liderler genellikle büyük insan gruplarına ilham verme, onları harekete geçirme ve ortak bir hedefe yönlendirme yetenekleriyle karakterize edilir. Tipik olarak kriz veya önemli sosyal değişim dönemlerinde ortaya çıkarlar ve bir yön ve umut duygusu sağlarlar. Bu liderler olağanüstü retorik becerilere, ilgi çekici bir vizyona ve takipçileriyle duygusal olarak bağlantı kurma yeteneğine sahiptir. Karizmatik liderlikte kişisel risk almanın ve alışılmadık davranışların önemine özellikle dikkat çekilmesi, liderlerin bu davranışlar ile statükoya meydan okumak ve takipçileri yeni yollar izlemeye teşvik etmek için gerekli görmesinden kaynaklanır. Shamir ve arkadaşlarının benlik kavramı teorisi, lider ve takipçileri arasındaki ilişkiye, özellikle de liderin vizyonunun takipçilerin değerleri ve benlik kavramlarıyla nasıl uyumlu olduğuna önemli bir vurgu yapmaktadır. Bu uyum, takipçiler arasında derin bir duygusal bağ ve motivasyon yaratmak için çok önemlidir.

Conger ve Kanungo'nun teorisi ve House'un sonraki çalışmaları karizmatik liderliğin ortaya çıktığı bağlamı içermektedir. Bu bağlamsal duyarlılık, karizmatik liderliğin farklı ortamlara ve zorluklara göre nasıl değişebileceğini anlamak için gereklidir. Bass'ın dönüşümcü liderlik teorisi, karizma kavramını daha geniş bir dönüşümsel davranış çerçevesi içine entegre ederek, liderin sadece ilham vermekle kalmayıp aynı zamanda entelektüel olarak teşvik edici ve takipçileri bireysel olarak dikkate alan rolünü vurgulamaktadır.

Yukarıda bahsedilen karizmatik liderlik teorilerine göre bu kapsama giren liderlerin özellikleri Mustafa Kemal Atatürk ve Cemal Abdül Nasır'ın liderlikleri ve karakterleri ile örtüşmektedir. Atatürk, Türk bağımsızlık mücadelesinde merkezi bir figür olarak ortaya çıktı. Atatürk'ün bu dönemdeki liderliği, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve yeni devletin modernleştirilmesini ve laikleştirilmesini amaçlayan kapsamlı reformların uygulanmasıyla doruğa ulaştı. Mısır'ın 20. yüzyılın başlarındaki siyasi manzarası İngiliz sömürge etkisi ve bağımsızlık mücadelesiyle

---

<sup>776</sup> Waterbury, **The Egypt of Nasser and Sadat: The Political Economy of Two Regimes**. Princeton University Press, 1983, s. 54.

şekillendi. Vefd Partisi liderliğindeki 1919 Devrimi, bağımsızlığa doğru atılan önemli bir adımdı ve 1922'de Mısır'ın tek taraflı bağımsızlığının ilanıyla sonuçlandı. Ancak İngiliz etkisi, özellikle monarşi aracılığıyla devam etti. Bir askeri subay olan Cemal Abdülnasır, Kral Faruk'u deviren 1952 Hür Subay darbesinin ardından lider olarak ortaya çıktı. Nasır'ın iktidara gelmesi, Mısır siyasetinde sosyalist ve milliyetçi politikaların uygulanmasıyla karakterize edilen yeni bir dönemin başlangıcına işaret ediyordu.

Atatürk'ün, Osmanlı Saltanatının kaldırılması, laik, modern bir devletin kurulması gibi cesur ve kararlı eylemleri politik karizmatik liderliğinin en görünür olduğu alanlar olurken; Nâsır ise hitabet yeteneği, popülist ve coşkulu söylemi ve kitlelerle bağlantı kurma yeteneğiyle karizmatik bir lider vasıflarını taşıyordu. Atatürk döneminin teknolojik şartları ile karşılaştırdığımızda Nâsır dönemine kitle iletişim araçlarının yaygınlığını da göz önüne alarak kendisinin özellikle radyo yayıncılığı ile Arapça konuşan toplumlara erişebilmesi diğer Arap halklarına ilham vermesini ve tanınırlığını sağlamıştır.<sup>777</sup>

Asker kökenli olan iki lider de otoriter fakat kapsayıcı bir yönetim anlayışı benimsemiş ve halkçı duruşları ideolojilerinin temel nüvesi olmuştur.<sup>778</sup> Hem Kemalizm hem de Nasırcılık katı sınırlara sahip birer ideoloji değil, duruma ve şartlara göre hareket etme potansiyelini barındıran, pragmatist ve halkçı fikirler barındırır.<sup>779</sup>

Robert Tucker'ın zamanın belirleyiciliğini öne sürdüğü düşüncesine göre, hangi özelliklerin belirli bir kişiyi lider olarak öne çıkaracağını ve hangi özelliklerin diğerlerinde böyle bir sonucu engelleyeceğini belirleyen şey zamandır.<sup>780</sup> Burada, Tucker'ın, lider olarak ortaya çıkacak bireyin özelliklerini büyük ölçüde toplumsal koşulların önceden belirlediğini öne süren durumculuk kavramı karşımıza çıkar ve bu kavram karizmatik liderlik ile birlikte iki liderin de neden halkın gözünde beklenen o kişi olduğunu açıklar. Bu durumda gerek Atatürk'ün gerek de Nâsır'ın başarısının anahtarı fikirlerinin özgünlüğünde çok o fikirleri duyurma ve hayata geçirme noktasında yakaladıkları fırsatın benzersizliğinde ve bu fırsatları değerlendirebilme

<sup>777</sup> Podeh ve Winckler, "Nasserism as a Form of Populism", s. 15.

<sup>778</sup> Patrick Kinross, **Atatürk: The Rebirth of a Nation**, Phoenix Yayınları, Londra, 2012, s. 102.

<sup>779</sup> Şevket Süreyya Aydemir, **Tek Adam**, Cilt: 3, s. 501, 502.; Gerges, **Making the Arab World: Nasser, Qutb, and the Clash That Shaped the Middle East** s. 156.

<sup>780</sup> Robert C. Tucker, "Personality and Political Leadership." **Political Science Quarterly**, Cilt: 92, Sayı: 3, 1977, ss. 383–393.

becerisinde yatar.<sup>781</sup> Bu durumculuk kavramı da göz önüne alındığında iki liderin birer ideolog olmaması hem dönemin şartları ile hem de teoriden ziyade eylemi önceleyen liderler olmalarından kaynaklanır.

Durumculuk üzerinden devam edersek Atatürk ve Nâsır'ın faaliyet gösterdiği zamanların ve siyasi bağlamların farkı Atatürk'ün Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından ulusal bir kimlik ve devlet yapısı inşa etmeye odaklanarak ortaya çıkmasını buna karşılık Nasır'ın sömürgecilik sonrası bir bağlamda anti-emperyalizm ve bölgesel birliğe vurgu yaparak çıkmasına neden olur. Atatürk'ün reformları kapsamlı ve dönüştürücüdür; Türkiye'yi modernleştirmeyi amaçlayan çok çeşitli siyasi, sosyal ve kültürel değişiklikleri hayata geçirir. Doğrudan toplumsal hayatı devrimci bir değişime tabi tutar. Nasır'ın reformları da tıpkı Atatürk gibi ekonomik ve sosyal modernleşmeye odaklanır. Ancak Nâsır modernleşmesinde öncelik toprak reformlarını uygulamak,<sup>782</sup> kilit endüstrileri kamulaştırmak ve sosyal refah programlarını desteklemek gibi Mısır'ın bağımsızlığının ardından birincil çalışma alanları olur.

Mustafa Kemal Atatürk ve Cemal Abdül Nâsır, kendi toplumlarında büyük bir kriz anında ortaya çıktılar ve “hep beklenen o kişi” oldular. Teorisyenlerin alışılmadık davranışlarda bulunmaları olarak genelledikleri durum iki liderin ortak özelliğidir. Risk alma becerilerini belirleyen akılcı bir cesarete sahip olmaları ve toplum üzerinde karar verici olmalarını sağlayan güvenilir imajları iki liderin de alışılmış düzeni değiştirebilme kararlılığını uygulamaya dökmesinde yatar.

Karizmatik liderliğin özelliklerinden olan alışılmadık ve beklenmeyen bir şekilde, kararlı olduğu konuda normların karşısında durmak Atatürk'ün hayatında ve yıkılmayan ulusal bir sembol olmasında önemli bir yere sahiptir. Kendisinin önderlik ettiği ve zaferle sonuçlanan Millî Mücadele, yenilmez emperyaller tarafından tek taraflı olarak yeni dünya düzenine dayatılan ilk meydan okumadır. Böylece Atatürk'ün liderliğine yürütülen mücadele öncelikle emperyalizm karşıtlığına odaklanır. Atatürk'ün ütöpik olarak görülen yenilikleri hayata geçirebilme becerisi de bu mücadelenin zaferle sonuçlanmasında da görüldüğü gibi onun karizmatik liderliğinin devrimci özelliğini oluşturur. Her iki lider de kişisel risk alma ve mevcut güç

<sup>781</sup> Tucker, “The Theory of Charismatic Leadership.” *Daedalus*, Cilt: 97, Sayı: 3, 1968, ss. 731–756.

<sup>782</sup> Mansfield, “Nasser and Nasserism”, s. 679.

yapılarına meydan okuma istekliliği göstermiştir. Atatürk, yeni bir cumhuriyet kurmak için hayatını ve itibarını riske atarak, işgalci Müttefik kuvvetlere ve İstanbul hükümetine karşı Türk Kurtuluş Savaşı'na liderlik ederken; Nasır, 1952'de Mısır monarşisini deviren Hür Subaylar Hareketi'ne liderlik ederek askeri kariyerini riske atar. Mısır'ın bağımsızlığının sembolü olarak Süveyş Kanalı'nı millileştirme yönündeki cesur hamlesi de aynı zamanda Batılı güçlerle yüzleşme konusundaki istekliliğinin bir örneğidir.<sup>783</sup> Batı ve onun gücünün yönelimi olan emperyalizm ve sömürgecilik politikaları iki liderin de öncelikli mücadele alanları olmuş ve bunlar karşısındaki duruşları ve mücadeleleri onların liderliğini olağan liderlik kavramından ayıran çıkış noktası olmuştur.

Siyasi liderlik, siyasi bağlamda başkalarını etkileme, yönlendirme ve ilham verme yeteneğini içerir ve siyasi liderlerin kişiliği, onların etkinliğini, yönetişime yaklaşımlarını ve ülkeleri üzerindeki etkilerini belirlemede çok önemli bir rol oynamaktadır.<sup>784</sup> Atatürk ve Nâsır'ın kişilik özellikleri ile siyasi liderlikleri arasındaki ilişkiyi çeşitli teoriler üzerinden analiz edilebilir. Bunlar içinde Özellikler Teorisi, doğuştan gelen özelliklerin bireyi başarılı bir lider yaptığını ileri sürmektedir. Bu özellikler arasında zekâ, kendine güven, kararlılık, dürüstlük ve sosyallik yer alır.<sup>785</sup> Bir diğeri, liderlerin özelliklerinden ziyade eylemlerine odaklanan Davranış teorileridir. Bu teoriler, etkili liderliğin görev odaklı veya insan odaklı eylemler gibi belirli davranışlarla belirlendiğini öne sürmektedir.<sup>786</sup> Durumsallık teorilerinde ise liderlik tarzının etkililiğinin duruma bağlı olduğu üzerinden gidilir.<sup>787</sup> Anahtar modeller arasında, liderin etkililiğinin, liderin tarzı ile durumsal bağlam arasındaki eşleşmeye bağlı olduğunu ileri süren Fiedler'in Acil Durum Modeli de bulunmaktadır.<sup>788</sup> Son olarak ise Dönüşümcü liderlik, takipçilerin organizasyonun iyiliği veya daha büyük bir amaç uğruna kendi kişisel çıkarlarını aşmaları konusunda ilham verme ve motive etmeyi içerir.<sup>789</sup> Dönüşümcü liderliğin bir bileşeni olan

<sup>783</sup> Kyle, **Suez: Britain's End of Empire in the Middle East**. I.B. Tauris, Londra, 2003, s. 109.

<sup>784</sup> Friedrich, Carl J. "Political Leadership and the Problem of the Charismatic Power." **The Journal of Politics**, Cilt: 23, Sayı: 1, 1961, s. 23.

<sup>785</sup> Stogdill, "Personal Factors Associated with Leadership: A Survey of the Literature". **Journal of Psychology**, 1948, Cilt: 25, Sayı: 1, s. 46.

<sup>786</sup> Blake ve Mouton, **The Key to Leadership Excellence**. Gulf Publishing, 1964, s. 88.

<sup>787</sup> Stogdil, s. 43.

<sup>788</sup> Fiedler, **A Theory of Leadership Effectiveness**. McGraw-Hill. 1967, s. 10.

<sup>789</sup> Bass, **Leadership and Performance Beyond Expectations**, s. 51.

karizmatik liderlik, vizyonu ifade etme, sıra dışı davranışlar sergileme ve takipçileriyle güçlü duygusal bağlantılar kurma becerisiyle karakterize edilir.<sup>790</sup> Belirtilen tüm bu karizmatik liderlerin kişilik özelliklerine odaklanan teoriler gösteriyor ki karizmatik liderlerin sahip oldukları özellikler aynı zamanda bir güç sorununu da ihtiva etmeye oldukça müsaittir. Liderliğin güç ile olan ilişkisi bir yana, bunun siyasi bir liderlik olması ve hatta karizmatik siyasi bir liderlik olması güç meselesini daha da görünür kılmaktadır; çünkü birbiriyle alakalı siyaset, karizma ve liderlik kavramlarının hepsi gücün yoğun varlığına işaret eder. Özellikle Ortadoğu gibi bir coğrafyada, askeri, diplomatik ve ideolojik ilişkilerin girift yapısında, dış müdahalelerin, sömürgecilüğün ve emperyalizmin yoğun yayımlı zamanında liderlik yapan Atatürk ve Nâsır için gücün sürdürülebilirliği, vizyonlarının başlıca amacı olan uluslaşma, modernleşme, popülizm, ekonomik kalkınma ve bağımsızlık meselelerinin yerleşmesi ve sağlamlaşması için elzemdi. Bu durumda karizmatik güç, aynı zamanda karizmatik liderlerin halk üzerinde yarattığı olağanüstü etkiyi de ifade etmekteydi. Bu güç, liderin sahip olduğu nadir niteliklerinden ve toplumla kurdukları güçlü duygusal bağdan kaynaklanmaktadır. Bu gücün büyüklüğü, dönüştürücülüğü ve derinliği çoğu zaman çeşitli zorluklar barındırır. Bunların başında lidere bağımlılık mevzuu gelir. Halkın, kurumların lidere, liderin arzu ettiğinden fazla aşırı bağımlı hale gelmesi radikalleşmeye varabilecek ve liderlerin arzusunun dışında gelişebilecek sonuçlara da varabilir. İkinci zorluk veraset sorunlarıdır ve hem Türkiye’de hem Mısır’da Atatürk ve Nâsır’dan sonra yeni liderin karizmatikliği doğal olarak karşılaştırma konusu olur. Liderin karizmasının kolayca aktarılamayacak bir güce sahip olması bu güç aktarımını imkansız ve sorunlu hale getirerek, kendinden sonraki süreçte istikrarsızlık yaratabilir. Ancak bu iki zorluk yanında üçüncü bir zorluk bulunur ki, bu hem Atatürk’ün hem Nâsır’ın modernleşme ile liderlik vasıfları üzerine yoğunlaşan tartışmaların merkezini oluşturur. Otoriterlik potansiyeli olarak tanımlanabilecek bu zorluk gücün tek bir karizmatik liderde yoğunlaşmasına ve otoriter yönetime yol açabilmesi sebebiyle eleştirilere ve spekülasyonlara sebebiyet verir. Modernleşmeleri ve reformculukları tepeden inme, otoriter, militer gibi kavramlarla karakterize edilerek bu iki liderin modernleşme tarzı, otoriter gücü halka rağmen kullanma olarak algılanacak kavramsallaştırmalara maruz kalır. Atatürk’ün iktidarı merkezileştirmesi, siyasi

---

<sup>790</sup> House, “A 1976 Theory of Charismatic Leadership”, s. 194.

çoğulculuğu bastırabilecek güçlü bir devlet aygıtının oluşmasına yol açarken; Nasır'ın otoriter eğilimleri ve gücün merkezileşmesi, siyasi baskıya ve ekonomik verimsizliklere de yol açmıştır.

Her iki lider bağımsızlık sonrası ülkelerini modernleştirmek için kapsamlı reformlar uygular. Atatürk'ün reformları oldukça kökten toplumsal ve kültürel değişimlerin sürdürülebilirliğini sağlayacak Latin alfabesinin benimsenmesini, Avrupa modellerine dayalı yeni bir yasal yasanın getirilmesini, laik eğitimin teşvik edilmesini ve kadın haklarında önemli ilerlemeleri içeriyordu.<sup>791</sup> Nasır'ın reformları toprağın yeniden dağıtımına, kilit endüstrilerin millileştirilmesine, eğitim ve sağlık hizmetlerinin genişletilmesine ve devlet öncülüğündeki ekonomik planlama yoluyla sosyal adaletin desteklenmesine odaklandı.<sup>792</sup> Atatürk ve Nasır'ın faaliyet gösterdiği tarihi ve jeopolitik bağlamlar temelde farklıydı. Atatürk, Birinci Dünya Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü sonrasında faaliyet gösterdi. Onun öncelikli görevi, dış müdahaleye direnirken bir imparatorluğun kalıntılarından yeni bir ulus devleti birleştirmek ve modernleştirmektir. Nasır, asıl zorluğun Soğuk Savaş dinamikleri ortasında Arap dünyasında ulusal egemenlik ve liderliği savunmak olduğu sömürgecilik sonrası dönemde Mısır'a liderlik etti. Onun çabaları, Batılı sömürgeci güçlere karşı mücadele ve Pan-Arabizm arayışıyla damgasını vurdu.<sup>793</sup> Bundan dolayı Nasır, Soğuk Savaş'ta Pan-Arabizm, sosyalizm ve bağlantısızlık politikaları aracılığıyla Mısır'ı Arap dünyasında bir lider olarak kurmayı hedefledi. Onun vizyonu "birlik, özgürlük, sosyalizm" gibi sloganlarla ifade ediliyordu.<sup>794</sup> Nâsır, Kral Faruk tarafından yönetilen bağımsız bir Mısır'ın uygulanabilir bir yönetim sistemi olacağı fikrine güçlü bir şekilde inandığı yıllara dair Nutting'in şu tespiti oldukça açıklayıcıdır.

*"Nâsır'ın ilk amacı, tahta karşı olmaktan çok, sonradan bana söylediği gibi, Kral'ı biraz sıkıştırmaya çalışmak ve ordu içinde militan bir muhalefet yaratarak Faruk'un Mısır'ın egemenliğine daha fazla tecavüz edilmesine karşı direncini güçlendirmektir."*<sup>795</sup>

<sup>791</sup> Andrew Mango, **Atatürk: The Biography of the Founder of Modern Turkey**. Overlook Press. 2002, ss. 415-430.

<sup>792</sup> Beattie, **Egypt During the Nasser Years**, s. 311.

<sup>793</sup> Jankowski, **Nasser's Egypt, Arab Nationalism, and the United Arab Republic**. Lynne Rienner Publishers. 2001, s. 200.

<sup>794</sup> Jankowski, **Nasser's Egypt**, s. 203.

<sup>795</sup> Nutting, **Nasser**, s. 21.

Nâsır, hükümdarı yozlaşmış olarak görse de onu hala iyi ya da kötü, Mısır'ın ulus olma sembolü olarak görüyordu.<sup>796</sup> Nâsır bir Mısır vatanseveri ve Mısır milliyetçisi olarak Filistin Savaşı'na kadar kralı ulusun sembolü olarak görmeye devam etti. Bu aşamada Muhiddin'e göre, Nâsır'ın Mısır toplumu için derinden dönüştürücü devrimsel bir ideale sahip olduğu söylenemez; sosyal ve ideolojik olarak bir devrimci olmaktan ziyade Nâsır'ın temel amacı anavatanı İngiliz sömürgeciliğinden kurtarmak ve Mısır'ı Mısırlılara geri vermektir.<sup>797</sup> Kendi kuşağı gibi Nasır da özgürlük veya al- demokrasiden ziyade Mısırlılaştırma ve sömürge yönetiminden kurtulma ile ilgileniyordu.<sup>798</sup>

Nâsır'ın başlangıçtaki bu durumu göz önüne alındığında Nasırcı milliyetçiliği de anlamak daha kolay olabilir. Arap milliyetçiliği Mısırlı milliyetçilerin üzerinde çok durmadığı bir meseledir. Arap ideolojisi eğilimi Mısır'da özellikle 1936-39 Filistin Arap İsyanından sonra ivme kazandıysa da birincil ideoloji olmayı başaramamıştır ve Mısır milliyetçiliği hâkim ideoloji olmayı sürdürmüştür.<sup>799</sup> Nâsır düşünceleri de devrimin ilk yıllarında daha çok Mısır üzerine yani siyasal ve toplumsal düzenin yozlaşması ve İngiliz işgalcilerin Mısır'ın siyasal hayatı üzerinde süren hakimiyeti üzerine mücadele etmeye yönelikti. 1950'lerin sonlarında bile Mısırlılar Arap milliyetçiliğine kayıtsızdı ve asla derinlere inemedi.<sup>800</sup>

Atatürk ve Nasır'ın uyguladıkları siyasi sistemler ve yönetim modelleri, onların liderliğe ve devlet inşasına yönelik farklı yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Hem Kemalizm hem de Nasırcılık, monarşilerin yerine laik cumhuriyetleri koyarak cumhuriyetçi hükümet biçimleri kurdu. Ancak Atatürk döneminde CHP ile tek parti yönetimi uygulansa da Kemalizm çok partili demokratik sistemi vurgulamaktaydı, buna karşın Nasırcılık merkezi siyasi güce sahip tek partili bir devletle karakterize ediliyordu. Atatürk'ün yönetim modelinde laiklik, Nâsır'ın yönetimindeki laiklik ile karşılaştırınca da oldukça katı kalmaktadır. Bunun ilk sebebi Osmanlı teokratik sistemi ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında ciddi bir sınır çekmek ve bilim ile rasyonalizmi düşünce sisteminin mutlak metni yapmak yer alır. Nasır, Arap Sosyalist Birliği'nin

---

<sup>796</sup> Nutting, s. 22.

<sup>797</sup> Gerges'in K. Muhiddin ile yaptığı röportajdan akt. Gerges, **Making the Arab World: Nasser, Qutb, and the Clash That Shaped the Middle East**, s. 160.

<sup>798</sup> Gerges, **Making the Arab World**, s. 161.

<sup>799</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği**, s. 235.

<sup>800</sup> Davışa, s. 238.

(ASU) kurulmasıyla sosyalist ve otoriter bir modeli benimsese de onun laikliğe bakışı ılımlı bir yön çizer ve politikalarında hayati bir yön taşımaz. Onun yönetimi, ekonomi üzerinde önemli bir devlet kontrolünü ve sosyal refah programlarına odaklanmayı içerir.<sup>801</sup> Nasır'ın modeli ayrıca rejiminin istikrarını korumak için güçlü bir güvenlik aygıtını da devreye sokmaktadır.<sup>802</sup> Nâsır'ın bu güçlü güvenlik ve istihbarata dayalı sistemi Atatürk dönemindeki bir kurumdan ziyade II. Abdülhamid'in İstibdad dönemindeki haber alma teşkilatlanmasına benzemektedir.

Atatürk ve Nasır'ın ekonomi politikaları odak noktası ve uygulama açısından farklılık gösteriyordu. Kemalizm, devletçilik politikası ile devletin ekonomiye müdahalesini vurgulasa da aynı zamanda özel girişimi ve yabancı yatırımı da teşvik etmekteydi.<sup>803</sup> Burada amaç, Kemalizm'in diğer alanlarında da görüldüğü gibi katı bir ekonomi politik ideolojiye sahip olmak değil modernleşme çabalarını destekleyebilecek, kendi kendine yeten bir ekonomi yaratma için şartlara göre değişebilen ve esneyebilen bir sistem yaratmaktır. Mısır'da ise Nasır, kapsamlı toprak reformları ve Süveyş Kanalı da dahil olmak üzere büyük sanayilerin millileştirilmesiyle sosyalist bir ekonomi modeli benimsemiştir. Nasırcılık da daha önce belirtildiği gibi pragmatist, halkçı ve şartlara göre halk ve devlet için esneyebilen fikirler bütünü olduğundan dolayı ekonomi politikaları eşitsizliği azaltmayı ve sosyal adaleti teşvik etmeyi amaçlıyordu.<sup>804</sup> İslam kültürü temeli üzerinde şekillenmiş iki toplumda da bir modernleşme sürecini kökten ve devrimci yapan husus laiklik meselesi ile sıkı ilişki içindedir.

Kemalizm ve Nasırcılık sırasıyla Türkiye ve Mısır'ın modern tarihlerini şekillendiren iki önemli siyasi ideolojidir. Kemalizm laikliği, milliyetçiliği, modernleşmeyi ve devlet odaklı ekonomik kalkınmayı vurgularken Nasırcılık, Mısır ve Arap milliyetçiliğini, sosyalizmi, anti-emperyalizmi ve ekonomik modernleşmeyi savunur. Her iki ideoloji de farklı vurgular ve stratejilerle sahip olsa da Ortadoğu'nun modernleşmesinde kurtarıcı olarak görülmüş iki önemli karizmatik liderin kendi ülkelerini modern, bağımsız devletlere dönüştürme çabaları. Kemalizm

---

<sup>801</sup> Gordon, **Nasser: Hero of the Arab Nation**, s. 77, 78.

<sup>802</sup> Dekmejian, R. H, **Egypt Under Nasir: A Study in Political Dynamics**, State University of New York Press, 1971, s. 55.

<sup>803</sup> Boratav, "1923-1929 Yıllarının İktisat Politikası Açısından Değerlendirilmesi", **Atatürk Döneminin Ekonomik ve Sosyal Sorunları**, s. 42.

<sup>804</sup> Waterbury, **The Egypt of Nasser and Sadat**, s. 171.



ile Nasırcılığı karşılaştırmak, Orta Doğu ve Kuzey Afrika bölgesindeki modernleşme ve devlet inşasının daha geniş dinamiklerini anlamak için önemlidir.

Her iki ideolojinin de kendi ülkelerindeki siyasi, sosyal ve ekonomik yapılar üzerinde önemli etkileri oldu ve daha geniş bölgesel politikaları etkiler. Ayrıca her iki ideoloji de kendi kültürlerindeki geleneksel dünya görüşünden etkilenecek sınırlarını ve çizgisini belirler. Benzerliklerini ve farklılıklarını incelemek özünde 20. yüzyılda milliyetçi ve modernist hareketlerin zihniyet yapısı hakkında bilgi verdiği gibi, özellikle Atatürk ve Nâsır'ın modernleşmeyi dayandırdıkları temel öğeler arasındaki nüanslar Türk ve Mısır toplumuna dair farklı bir bakış kazanmayı da sağlar. Keza Atatürk ve Nâsır karşılaştırmasında sadece sekülerizmi modernleşmeye dahil etme şekilleri dahi toplumsal, sanatsal, dilsel ve tarihsel çokça veri içermektedir.

Kemalizm, modern, laik ve ulusal bir devlet yaratmayı amaçlayan Mustafa Kemal Atatürk'ün fikir ve politikalarına dayanırken Nasırcılığın kökleri modern, sosyalist ve Pan-Arapçı bir devlet yaratmaya çalışan politikalara dayanmaktadır. İki fikir dünyasının başlıca politikaları ve reformlarına bakarsak, Kemalizm ve Nasırcılıkta temel siyasi reformlar benzerdir. İkisinde de Cumhuriyetin kurulması, monarşinin kaldırılması ve siyasi gücün merkezileştirilmesi görülür. Ekonomik reformlar arasında ise Nasırcılık öncelikle toprak reformlarını uygulamaya ve toprağın adaletsiz dağıtımına yönelirken kilit endüstrilerin millileştirilmesine başlandı. Kemalizm'in ekonomik politikalarında ise destekleme ve baştan inşa etme yer almaktaydı. Devlet öncülüğünde sanayileşme ve ekonomik planlama uygulandı ve devlet, yabancı ithalata bağımlılığı azaltmayı ve kendi kendine yeterliliği teşvik etmeyi amaçlayan kilit endüstriler ve altyapı projeleri oluşturdu. Nasırcılıktaki millileştirme projesi sömürgecilik sonrasının bir politikası iken Kemalizm'in devletçiliği ile ilk kez kurulan endüstri alanı, bu iki düşünce sistemindeki ulus oluşturma stratejileri ile benzer. Mısır'da bağımsızlık ideali kültürel devamlılık ve İngiliz etkisini yok etme amaçlı millileştirme içerirken, toplumsal alandaki devrimci kararlar da Türkiye'deki gibi derinden dönüştürücü özellik içermez. Oysa ki Türkiye'de bağımsızlık ideali kültürel devamlılıktan değil, kopuştan, baştan yaratma ve yeniden kurma gibi nosyonlarla sağlanmıştır. Bu kökten devrimci kararlar toplumsal hayatta, dilin kullanımında, hukukta ve ekonomide hissedilir.

Nâsır benzer şekilde toprak reformlarına, sanayileşmeye ve Asvan Yüksek Barajı gibi büyük altyapı projelerine odaklanarak devlet öncülüğünde modernleşmeyi sürdürürken politikaları sosyo-ekonomik eşitsizlikleri azaltmayı ve sosyal refahı artırmayı amaçlıyordu.<sup>805</sup> Nasır'ın ekonomi politikaları arasında toprak reformları, kilit endüstrilerin millileştirilmesi ve büyük ölçekli altyapı projeleri yer alıyor. Bu politikalar sosyo-ekonomik eşitsizlikleri azaltmayı hedeflerken aynı zamanda ekonomik verimsizliklere ve dış yardımlara bağımlılığa da yol açtı.<sup>806</sup>

İki liderin ekonomik reformlarına bakacak olursak, Atatürk'ün temel ekonomi politikası devlet destekli bir kapitalizmdir. Öncelikle bu politikayı 1929 Dünya Ekonomik Buhranı çerçevesinde ve Cumhuriyet'e miras kalan herhangi bir endüstrileşmiş bölge olmaması çerçevesinde düşünmek gerekir. Atatürk'ün devletçilik politikası ilk bölümde de üzerinde durulduğu gibi 1931 yılında belirlenmiş ve 1935 CHP kurultayında resmileşmiştir. Bu politika öncelikle kendi kendine yeterliliği sağlamayı amaçlar. Osmanlı'dan kalan bir deneyim olarak borçlanma ve yabancı desteği sağlama konularının ülke güvenliği açısından ne denli kötü sonuçlar doğurduğunu bilen Cumhuriyet kurucuları ve ideologları, kendi kendine yetebilecek bir ekonomik gelişime olumlu bakmaktadırlar. Böylece ekonomiye devletin müdahalesini vurgulayan devletçilik ilkesi etrafında tercihler yapılır.

Bunun dışında Türkiye ve Mısır'ın birer tarım toplumu olduğu düşünüldüğünde hem Atatürk hem Nasır köycü söylemlerinin uygulamaya dökülmüş hali olarak tarımı modernleştirme ve verimliliği artırmak için toprak reformlarını uyguladılar. Arazinin yeniden dağıtılması, tarım eğitimi verilmesi ve modern tarım tekniklerinin tanıtılması gibi çabalar bu reformlar arasında yer alır. Arazinin yeniden dağıtılma politikası Türkiye ve Mısır'da farklı işler; çünkü Mısır'da arazi mülkiyetindeki büyük eşitsizlikler mevcuttur ve bunu gidermek için arazinin yeniden dağıtılması Nasır'ın sosyalist, halkçı ve köycü söylemlerinin de parçasıdır. Nasır'ın reformlardan önce nüfusun küçük bir yüzdesi toprağın çoğunluğuna sahipken çoğunluk ise fellah olarak geçen topraksız köylülerden oluşmaktaydı. Öyle ki arazinin yeniden dağıtımı konusu Nasırcılığın karakteristik stratejilerinden biridir. 1952'de Nasır, toprak mülkiyetini kişi başına 200 fedan (daha sonra 100 fedana düşürüldü) ile

---

<sup>805</sup> Mark N. Cooper's "The Transformation of Egypt", s. 32.

<sup>806</sup> Aburish, **Nasser: The Last Arab**, s. 134.

sınırlayan Tarım Reformu Yasasını çıkarır.<sup>807</sup> Devrim ile aynı yıl gerçekleşen bu yasa, konunun Mısır halkı için aciliyetini de gözler önüne serer. Fazla toprak, topraksız köylülere ve küçük çiftçilere yeniden dağıtılır. Bu durum, yani toprak mülkiyeti üzerinden ilerleyen bir yapı, Türkiye’de bu denli eşitsizlik ve orantısızlık üzerinde var olmamıştır.

Ekonomik reformların ve tarım reformlarının ülkeye yayılabilmesi ve ticarete karşılık bulabilmesi adına altyapı geliştirme Türkiye’de II. Mahmud ve Mısır’da Mehmed Ali Paşa döneminden beri üzerinde durulan bir konudur. Türkiye özelinde demiryolları ilerlemenin ve sanayileşmenin göstergeleri iken, Nasır’ın Mısır’ında bu durum özellikle baraj ve sulama teknolojileri konusunda açığa çıkar. Buradaki temel nüansın birinci coğrafya ve iklim; ikincisi ise Türkiye’de nüfusun bölgelere göre dağılıma oranı Mısır’dakine oranla daha orantılıdır. Bu da ulaşımı daha önemli hale getirir. Mısır’da ise hava şartları ve çöl sebebi ile yerleşim alanı olmayan çok sayıda toprak parçası bulunur. Bu durumda Türkiye için demiryollarına ve nüfus hareketliliği için ulaşım ihtiyacı duyulurken, Mısır’da ekonominin ve tarımın can damarını kuraklık sebebi ile su ve sulama mevzuları oluşturur. Bundan dolayı zaten dönem resimlerinde de ilerleme sembolü olarak Türkiye’de demiryolları bir sembolken Mısır’da aynı sembol baraj üzerine kurulur.

Değişimlerin ve reformların köktenci doğası Türkiye örneğinde daha belirgin olduğu için Kemalizm’e karşı bir iç muhalefet mevcuttu ve özellikle 1925 tasfiyesi ile dinci muhafazakârlar başta olmak üzere, etnik azınlıkları ve laikliğe ve modernleşmeye direnen siyasi muhalifleri içeriyordu. Oysa Nasırcılığa karşı iç muhalefetten ziyade rakipler kendini göstermektedir. Bağımsızlık ve İngiliz işgalini sonlandırma konusunda hemfikir olan farklı ideolojiden kişiler, yönetime karşı durmaktan ziyade bu gücü paylaşmak ister. Kemalist politikalar ve öncesinde saltanatın ve hilafetin kaldırılması gibi devrimler ise bunlardan hoşnut olmayan grupları ortaya çıkarır.

Mısır’da özellikle 1960’lar itibariyle Sovyetler ile yakınlaşma sonucu sosyalist politikalar Nasırcı söylemin içerisinde kendine daha çok yer bulduktan sonra sosyalizme ve merkezileşmeye direnen siyasi rakipleri olur. Sosyalizm sebebiyle

---

<sup>807</sup> Richards, Alan ve Waterbury, **A Political Economy of the Middle East**. Westview Press, 2008, s. 347.

ortaya çıkan muhalefette de ise Mısırlı üst sınıf elitlerin ekonomik çıkarları sebebiyle hoşnutsuzlukları oluşur. Bunların dışında ve aslında en başta sayılması gereken Müslüman Kardeşler olmak üzere dini muhafazakârlar da Nasırcı muhalefetin içindedir ancak bu Atatürk'e muhalif olan muhafazakârlardan farklı bir özellik taşır. Keza Atatürk'ün laiklik çizgisi baştan beri mevcuttur ve siyaset hayatının ne öncesinde ne de sonrasında bu çizgiyi bozacak girişimlerde bulunulmaz. Ancak Nasır ve Hür Subaylar, İngiliz sömürmesine son verme mücadelesi içerisindeyken, 1952 Devrimi arifesinde halk üzerinde büyük etkisi olan Müslüman Kardeşler ile anlaşmalara girişmiş ve desteklerini almışlardır. Bundan dolayı iki liderin dünya görüşü çerçevesinde, dini muhafazakârların tepkisi ile karşılaşmaları farklı bağlamlarda anlamlar içerir. Bu bilgiler ışığında mevcut muhalifler içerisinde Kemalizm'e karşı başlıca isyanlar laikliğe direnmeyi ve bölgesel özerkliği teşvik etmeyi amaçlayan Kürt ayaklanmaları ve din temelli ayaklanmalardır Nasırcılığa karşı başlıca direniş hareketleri ise Nasır'ın, Atatürk'e karşı çok daha az radikal olsa da laiklik ve sosyalist politikalarına karşı çıkan Müslüman Kardeşler tarafından gelir.

Hem Kemalizm hem de Nasırcılık, milliyetçiliği, halkçılık temelli köycü söylem üzerinden sosyal eşitliği vurgulayarak devlet öncülüğündeki girişimler yoluyla kendi ülkelerini modernleştirmeye çalıştılar. Her iki ideoloji de kontrolü sürdürmek ve reformları uygulamak için otoriter önlemleri uygulamaktaydı. Kemalizm laik ve ulusal bir Türk devleti yaratmaya odaklanırken, Nasırcılık başlıca amacı öncelikli Arap birliğini kurmak olmasa da bir süre sonra bu birliği ve Sovyetler ile yakınlaşması sebebiyle sosyalizmi de vurgulamaktaydı. Kemalizm'in yaklaşımı ise iki savaş arası dönemde olabildiğince tarafsız olma üzerinden şekillendiği için daha çok iç modernleşme ve istikrara odaklanırken, Nasırcılık aktif bir dış politika izleyerek Mısır'ın Arap dünyası ve ötesindeki nüfuzunu savunmaya çalıştı. Nasır'ın 1953-1971 arasındaki siyaset hayatı aynı zamanda Soğuk Savaş dönemi ve iki kutuplu dünya tasavvurunun dünya siyasetini etkilediği zamanlardı. Bunun dışında İsrail ile süregelen huzursuzluk Nasır'ı Arap dünyasının karizmatik lideri olarak dış politik gelişmelerle daha meşgul olmasını da gerektirmekteydi.

Kemalizmin ve Nasırcılığın siyasi ve ekonomik reformları hem ideolojilerinin görünürlüğü hem de halkçı duruşlarının bir ifadesi olarak karşılaştırılabilir. Ayrıca yine siyasi ve ekonomik reformların içeriği demokratik sistemlere yabancı ve

ekonomik olarak kalkınmaya ihtiyacı olan iki toplumun şartlarına dair de bilgiler verir. Öncelikle Atatürk'ün siyasi reformlarının temel amacı demokrasi, cumhuriyet ve bilimsel bilgi üzerinden ilerleyen laik toplum yaratma amacı güder. Karizmatik lider kavramının özellikleri olan risk alma, beklenmeyeni yapma yani bir diğer deyişle ütopyik olarak görülen ve değişmeyeceğine inanılan kimi konularla ilgili kararlı biçimde aksiyon olarak bunu gerçekleştirme, siyasi reformların türünde kendini gösterir. Bilindiği gibi devrimciliği ve kuruculuğu sağlayan temel kararı 1922'de Osmanlı Saltanatının kaldırılması ve ardından 1924'te Hilafetin kaldırılmasıydı. Bu eylemler, yüzyıllarca süren Osmanlı yönetimine ve dini liderliğe son vererek geleneksel ve kemikleşmiş, aynı zamanda toplumsal kimlik üzerinde etkisi büyük iki kurumdu. Devamında zaten 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması da saltanatın ve hilafetin lağvedilmesi derecesinde etkili bir karar olarak Türk ulusunda geçmiş ve bugün arasına katı bir sınır çekerek durmadan ilerleme söylemini yansıtmaktadır. Laikliğe yapılan vurgu hukuk sisteminde de kendini gösterir ve yeni bir medeni kanun Osmanlı hukuki geleneğinden farklı bir hukuk anlayışını oluşturmak istemeyi gösterir. Bu sadece laiklik değil, iç içe olduğu halkçılık kavramını da barındırır keza dinine bakılmaksızın tüm vatandaşlara eşit haklar sağlamaya yönelik daha kapsamlı bir çaba mevcuttur. Her ne kadar kuruluş aşamasında Cumhuriyet Halk Partisi'ne (CHP) bağlı olarak tek partili bir devlet olarak faaliyet gösterildiyse, demokratik yönetimi geliştirmek için çok partili sistem fikri teoride desteklenir.

Nasır'ın siyasi reformları birçok açıdan Atatürk'ün reformları ile benzerlik gösterir. Bunun en başında iki liderin de cumhuriyet yönetimine geçmiş olması gelir, ki bu başlı başına demokratik ve halkçı bir söylemin göstergesidir. Ancak Türkiye örneğinde monarşinin lağvedilmesiyle bağlantılı muhalif grupların güçlenememesi için tek parti yönetimi devam eder ve Nasır da aynı politikayı uygular. Ancak Atatürk, mecliste bir muhalif partisinin varlığını, CHP'yi en azından denetleme ve motive etme açısından gerekli görür fakat bu muhalefete yoğun bir katılım gösterilerek CHP iktidarının önüne geçme ihtimali arzu edilmez. Nasır da aynı şekilde tek partili bir yönetim anlayışı benimser. 1952 darbesinde iktidarı ele geçiren Nasır ve Hür Subaylar, monarşiyi ortadan kaldırarak Kral Faruk'un yönetimine son verir ve bir cumhuriyet kurar. Başlıca amaçları monarşinin kaldırılması, sömürge nüfuzunun ve feodalizmin kalıntılarını ortadan kaldırmasıdır. 1956 yılına gelindiğinde Nasır, sosyalizmin ve

Arap birliğinin ilkelerini vurgulayan yeni bir anayasa çıkarır ve burada siyasi gücü başkanın elinde merkezileştirme yönünde maddeler bulunur.<sup>808</sup> Nasır, iktidarını pekiştirmek için tüm siyasi partileri fesheder ve 1962'de Arap Sosyalist Birliği'ni (ASB) kurar. ASB, Mısır'daki tek yasal siyasi örgüt haline gelir ve Nasır'ın politikaları ve reformları için bir araç görevi görür. ASB kitleleri harekete geçirmeyi, sosyalist ilkeleri teşvik etmeyi ve siyasi istikrarı sağlamayı amaçlar.<sup>809</sup> Nasır, siyasi muhalifleri izlemek, hapsetmek ve bazen de idam etmek için güvenlik güçlerini ve istihbarat teşkilatlarını kullanır. Bu baskı, ulusal birlik ve istikrarın korunması için gerekli olduğu gerekçesiyle meşrulaştırılır.<sup>810</sup> Atatürk döneminin İstiklal Mahkemeleri de siyasi muhaliflerden çok, uluslaşmayı ve ilerlemeyi engelleyeceği düşünölen kişiler üzerinden yargı süreci yönetir.

İki liderin sosyal ve kültürel alandaki reformlarına bakarsak, uluslaşma ve batılılaşma amacı Atatürk'te; uluslaşma ve modernleşme amacı ise Nasır politikalarında daha belirgindir. Yani batılılaşma arzusunun Türkiye kültür politikalarını daha çok şekillendirdiği görülür. En önemli kültürel reformlardan biri, 1928'de Arap alfabesinin yerine Latin alfabesinin benimsenmesidir. Bu reformun amacı okuryazarlık oranlarını artırmak ve Türk toplumunun Batı dünyasına entegrasyonunu kolaylaştırmaktı. Ancak çok daha ideolojik bir sebep olarak Şarklı imajı ve Osmanlı kültürel imgeleri ile yeni ulusun kimliği arasına mesafe koymak yer alır. Dönemin sanat eserlerinde de bu vurgu kendini belli eder. Arap harfleri ile gericilik ve gelenekselcilik, Latin harfleri ile yeni ve ileri bir toplum sembolleşir.

Batılılaşmaya yönelik çabalar kaçınılmaz olarak Batı kültürünün teşvik edilmesini de içerir. Böylece Atatürk, Türkiye'yi Batı kültürel normları ve uygulamalarıyla uyumlu hale getirmeye çalışır. Bunun en açık örnekleri Batılı kıyafet kurallarını benimseme, Batı müziğini ve sanatını teşvik etme ve modern, ilerici değerleri yansıtan sosyal gelenekler olarak görölen (dans, balo düzenleme gibi) teşvik etmeyi içeriyordu.

---

<sup>808</sup> Cook, **The Struggle for Egypt: From Nasser to Tahrir Square**. Oxford University Press, 2011, s. 30.

<sup>809</sup> Hinnebusch, **Egyptian Politics Under Sadat**, s. 7.

<sup>810</sup> Aburish, **Nasser: The Last Arab**.s. 129.

### 3.2.2. Kemalizm ve Nâsırcılıkta Halkçı Sanat

Atatürk yönetimindeki Türk milliyetçiliği, homojen bir ulusal kimlik yaratmayı amaçlar ve Atatürk, halkını Türk dili ve kültürü altında birleştiren laik bir Türk devleti inşa etmeye odaklanır. Buradaki ayrıntı Türk milliyetçiliğinin Osmanlı geçmişinden kopmanın ve modern bir ulus devlet kurmanın bir yolu olarak görülmesinde yatar. Oysaki Nasırcı milliyetçilik anlayışı Mısır tarihinin herhangi bir döneminden radikal bir kopuş isteğini barındırmamaktadır. Nasır'ın başta Mısır ve Sudan'dan oluşan Antik Mısır'ın siyasi sınırlarını yeniden canlandırma amacı bulunur. Arap toplumları tarafından Arap uluslarının birliği ve dayanışmasının lideri olma sorumluluğu beklendi. Zaten Arap milliyetçiliğinin dil birliği altında tüm Arapların toplanmasını teşvik eden ideolojisi Nasır'ın vizyonuna da dönemin şartları gereği yansır. Böylelikle Nasır'ın vizyonu Mısır'ın ötesine geçerek Arap dünyasını ortak bir kültürel ve siyasi kimlik altında birleştirmeyi hedefler.<sup>811</sup>

Laiklik Kemalizm'in temel taşıdır. Atatürk, İslam'ın kamu hayatındaki etkisini azaltmak için halifeliğin kaldırılması, dini okulların (medreselerin) kapatılarak laik eğitim sisteminin kurulması ve İsviçre Medeni Kanunu'nun kabul edilmesi de dahil olmak üzere çok sayıda reformu hayata geçirir ve bunların kalıcı olmasını sağlayıcı tedbirler alır, ancak Nasır laikliği savunsa da yaklaşımı Atatürk'e göre daha az radikaldir. Ancak yine de özellikle İslami bir kurum olan el Ezher Üniversitesi de dahil olmak üzere dini kurumları devlet kontrolü altına alır ve reformlar ile din eğitimi modernleştirmeyi ve devlet politikalarıyla uyumlu hale getirmeyi amaçlar. Nasır, Müslüman Kardeşler'in ve diğer İslamcı grupların siyasi etkisini sınırlamayı, laik bir devleti teşvik ederken İslami kültürel mirasla bağlantıyı sürdürmeyi amaçlar ve sürdürür.<sup>812</sup> Mısır'da İslami modernizmin ideolojik temelleri ve İslami reform hareketlerinin rolünde Batı sömürgeciliğinin ortaya çıkardığı zorluklar ve Müslüman toplumlardaki iç reform ihtiyacına bir yanıt verme gayesi bulunur. Modernistler, İslami öğretilerin bilimsel ilerlemeyi, rasyonelliği ve sosyal reformu benimseyen yeniden yorumlanmasını savunarak İslami ilkeleri modernitenin talepleriyle uzlaştırmaya çalıştılar. İslami modernistler Batı ideolojileriyle ilgiliydiler ve İslami kimliği korurken faydalı yönleri benimsemeye çalıştılar. Bu etkileşim, toplumun

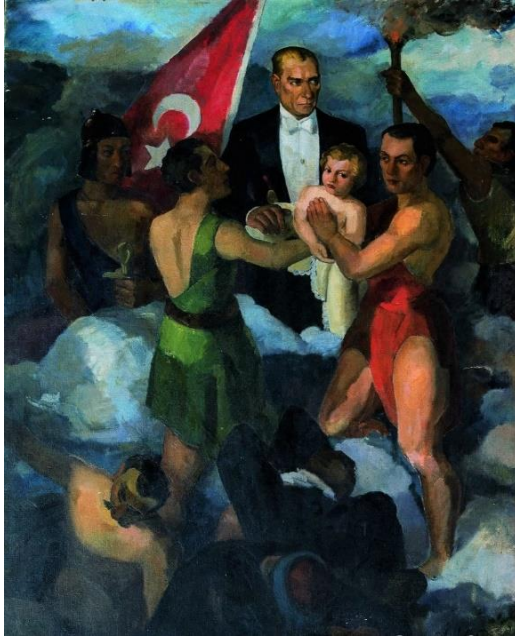
<sup>811</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği**, s. 22.

<sup>812</sup> Aburish, **Nasser: The Last Arab**, s. 83.

çeşitli yönlerini etkileyen dinamik bir entelektüel alışverişe yol açtı. Aynı zamanda bu modernistler, çağdaş zorluklarla başa çıkabilen bir nesil yetiştirmeyi amaçlayarak modern bilimleri ve eleştirel düşünmeyi içeren eğitim reformlarını savundular ve en önemlisi konumları gereği yönetim kadrolarınca bu talepler dikkate alınarak modern eğitim müfredatına yerleştirildi. İslami modernizmin kadınların statüsünün ve haklarının iyileştirilmesini de içeren, eğitim ve sosyal katılımı vurgulayan sosyal reformları savunmaları ve İslami ilkeleri modern demokratik ideallerle birleştiren yönetim sistemlerini, milliyetçiliği, demokrasiyi savunmaları Nasırcı modernleşmeye de bıraktıkları önemli bir mirastı. Kezâ bu durumun benzeri Türkiye’de yaşanmadı. Kemalist düşünceye, İslami modernizmin mirasını taşıyacak etkili figürlerin bulunmaması, laiklik ilkesinin ulus oluşturmada ve inkılapların yenilikçi devamlılığını sürdürmede Kemalizm’in ayrılmaz bir parçası olmasını sağlar.

**Şekil 107:** Arif Bedii Kaptan, Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii, 1933 (solda)

**Şekil 108:** Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda, 1933 (sağda)



Kaynak: Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, s. 189, 190.

Gerek Nasır gerek Atatürk belirli bir kültürel geleneğin ve fikir hareketlerinin birikiminden beslenmiş liderler olarak öncelikli amaçları tam bağımsızlık ve uluslaşma ekseninde ilerlerken, bu amaçlara ulaşmayı destekleyen veya engelleyen kişilere, kurumlara ve ideolojilere tavırları onaylama ya da reddetme üzerinden olur.



Bu durumda Kemalist sekülerizmin Nasırcı sekülerizmden daha radikal olması, dönemin ve şartların gereği olarak okunabilir. İslami modernistlerin etkin varlığı veya yokluğu bu iki liderin modernleşme, ilerleme ve din eksenindeki düşüncelerini toplum yararına belirlemesinde önemli olmuştur. **Şekil 107** ve **108**'deki eserler, İnkılap sergileri kapsamında yapılmıştır. İki eserde de Atatürk yol gösterici ve koruyucu olarak gösterilmiştir fakat önemli bir ortak noktaları daha vardır. İkisi de Kemalist sekülerizme dair nüans barındırır. Köhneleşmiş dini gelenek, iki eserde de sarıklı figürlerin ayak altında, yerle bir olmalarıyla sembolize edilmektedir.

Bu bağlamda Atatürk'ün laikliği katı laiklik kavramı etrafında şekillenirken;<sup>813</sup> Nasır'ın laikliği ılımlı laiklik kavramıyla nitelenebilir; çünkü Nasırcılık da laikliği benimser ve dini kurumlar devletin kontrolü altına alınır ancak din, kültürel yaşamın önemli bir parçası olmaya da devam eder.<sup>814</sup> Nasır, halk arasında geniş bir ilgi uyandırmak için siyasi retoriğinde İslami sembolizmden yararlanır. Aburish, Nasır'ın laikliği İslami kültürel unsurlarla nasıl dengelediğini açıklar.<sup>815</sup> Bu pragmatik yaklaşım, Nasır'ın çeşitli sosyal gruplardan destek almasına da yardımcı olur. Bu, laik yönetimi kültürel ve dini hassasiyetlerle dengelemeyi amaçlar. Atatürk laikliğinin batılılaşma ile olan ilişkisi Nasır'ın ılımlı laikliğinde olmadığı için İslami sembolizmden yararlanma konusunda daha aktif davranır. Bu, Nasır döneminin en verimli sanatçısı Abdül Hadi el-Gazzar'ın eserlerinde de belirgindir. Atatürk ise dini sembolizmleri herhangi bir grupta ya da halk ile uzlaşım aracı görme ve şekilde bir imaj çizmekten uzak kalır.

Nasır'ın sosyal reformları eğitim, sağlık ve sosyal refahın iyileştirilmesine odaklanmaktaydı. Nasır'ın politikaları, kültürel açıdan Atatürk'ün reformları kadar dönüştürücü olmasa da birçok Mısırlının yaşam standartlarını önemli ölçüde iyileştirdi.<sup>816</sup> Kemalizm ve Nasırcılık, milliyetçilik, laiklik ve devlet öncülüğünde modernleşme gibi temel ilkeleri paylaşıırken, farklı tarihsel bağlamlar ve liderlik tarzları nedeniyle farklı şekilde uygulandı. Atatürk'ün modernleşmesinde ilki mutlakiyetçi Osmanlı idaresinin sona erdirilerek, yerine yöneticiyle yönetilen arasında engellerin olmadığı, demokratik bir sistemin ihdas edilmesi ikincisiyse toplumsal,

<sup>813</sup> Frederick E Anscombe, "Islam and the Age of Ottoman Reform", **Past & Present**, Sayı: 208, Ağustos / 2010, s. 162, 163.

<sup>814</sup> Raymond Hinnebusch, **Egyptian Politics Under Sadat**, s. 12.

<sup>815</sup> Aburish, **Nasser: The Last Arab**, s. 53.

<sup>816</sup> Cooper, **The Transformation of Egypt**, s.119

kültürel ve ekonomik açıdan Batılı değerlerin egemen olduğu, bireylerin iktisadi, bilimsel ve kültürel alanlardaki yetkinliklerini geliştirip kullanabilecekleri bir toplumun oluşturulması esastır.<sup>817</sup> Birçok Osmanlı, Jön Türk ve Kemalist modernleşmecilerde biçimsel değişim modernleşmeyle birlikte yer alıyordu ve bu düşünce dış görünümünden, caddelerin temizliğine kadar karşılık bulmaktaydı.<sup>818</sup>

Ortadoğu ve Kuzey Afrika kültürü, sanatı, siyaseti ve düşünsel hayatı üzerinde Mısır merkezde yer alıyordu. Özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda Mısır'ın Ortadoğu siyaseti üzerinde hem lütuf olarak görülebilecek hem de sahip olduğu merkezi yer yüzünden suçlu da ilan edilebilecek etkisi, eşi benzeri olmayan bir düzeydeydi. Nâsır'ın liderliği üzerine yazılan eserlerde, Arap dünyasında Nasır'ın pek çok rakibi olduğu ama hiçbirisinin onunla akran sayılamayacağı ve Nâsır'ın her zaman çağdaşlarına karşı belirli bir avantaja sahip olduğu ve çağdaşlarının onun gölgesinde yaşadığına dair tespitler yer alır.<sup>819</sup>

Nâsır'ın kişiliğinin ve imajının gücü yirmi yıl boyunca etkili bir şekilde dirençli kaldı; çünkü bu güç Mısır'ın köklü tarihine gömülüydü. Nâsırcı devrimin olumlu başarıları arasında tarım reformu, Yüksek Barajın inşası, sanayileşmede önemli ilerlemeler, eğitim, sağlık ve diğer sosyal hizmetlerin genişletilmesi ve yabancı egemenliğin ortadan kaldırılması yoluyla ülkenin ekonomik ve kültürel yaşamının 'Mısırlılaştırılması' yer alıyordu. Bu anlamda 1958 yılı, Nâsır'ın milyonlarca kişi tarafından gerçekten sevildiği dönemin zirvesini temsil ediyordu. Geçmiş beş yıl içinde kendisi ve devrimci arkadaşları yozlaşmış bir siyasi düzeni devirmiş, uluslararası alay konusu haline gelen bir kralı tahttan indirmiş ve monarşiyi tamamen ortadan kaldırmıştı. Süveyş Kanalı Bölgesi'ndeki İngiliz birliklerine karşı dikkatli bir gerilla savaşı yürüterek işgalciyi pazarlık masasına oturmaya ve tahliyeyi müzakere etmeye ikna etmişlerdi. Askeri kapasitelerini artırmaya çalışmaları Batı tarafından reddedildiğinde ise Sovyet bloğuna başvurarak ideolojik olarak pragmatist ve kararlı tutumunu belli etmişti. Bölge tarihinde çok önemli bir yıl olan 1958'de onun damgası

---

<sup>817</sup> Osman Okyar, "Atatürk's Quest for Modernism", *Atatürk and the Modernization of Turkey*, Jacob Landau (ed.), Westview Press, Colorado, 1984, s. 51

<sup>818</sup> Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2014, s. 30.

<sup>819</sup> Malcolm H. Kerr, *The Arab Cold War: Gamal Abd al-Nasir and his rivals, 1958–70*, 3. Baskı, Oxford Üniversitesi Yayınları, OUP New York, 1975, s. 154.

Irak'taki monarşi karşıtı devrimde, Lübnan'daki iç savaşta ve Ürdün'deki isyanın alevlenmesi gibi kritik Ortadoğu süreçlerinde görünüyordu.<sup>820</sup>

Nâsır'ın Temmuz 1952'deki Hür Subaylar Devrimi'ndeki baskın bir şahsiyet olarak ortaya çıkması birçok Mısırlı ve birçok yabancı gözlemci için Mısır'ın kendisini, yeni bir sınıfı, uyanışı, Arap özgünlüğünü ve hatta Üçüncü Dünya'nın yeniden dirilişini temsil eden bir sembol olarak çokça şeyi temsil ediyordu. Aksini gösteren somut kanıtlar hem döneminde hem de süreç içinde ortaya çıkıp görünür olsa da Nâsır ikonografisi Mısır ve Arap kitleleri için bir nimet, ilk başta gelenekleri yıkabilen ve bastırılmış büyük güçleri serbest bırakabilen karizmatik bir lider; aynı zamanda Batı için bir tehlike ve Sovyetler için iki ucu keskin bir kılıç olarak tasvir edildi.<sup>821</sup>

Mısır'ın coğrafi konumu, Arap dünyasının doğusu ve batısı arasında bir köprü meydana getirmesi ve sınırlarının dört bin yıldan bu yana emperyalist güçler tarafından yapay biçimde çizilmiş diğer Arap ülkelerinin aksine köklü ve değişmez oluşu ile Mısır en önemli Arap devleti olarak görülüyordu. Mısır'ın kendi bölgesindeki kültürel merkeziliği oldukça dikkate değerdi. Edebiyat, müzik, sinema, karikatür gibi dolaşımı kolay olan kültürel araçlar Mısır lehçesini bölgedeki genel Arap lehçesi yaptı. Bu kültürel etki başta sinema, edebiyat ve müzikte Mısır'ı rakipsiz yapıyordu. Kendi ayakları üzerinde durabilen ve ciddi biçimde film üretilip yayabilen tek Arap ülkesi olması<sup>822</sup>, müzik sektöründeki sanatçıların tüm Arap ülkelerinde yoğun bir etkisinin olması ve edebiyatta da köklü bir yazın literatürünün bulunması diğer Arapların dillerinde, kültürlerinde, zihinlerinde kalıcı kültürel izler bıraktı. Gazetecilik, basın yayın konusundaki sadece Arap devletleri içinde değil doğrudan tüm Orta doğuda ve Afrika'da en özgür, köklü ve ilklerin yaşandığı bir sektör de bulunuyordu. Mısır'ın Arap milliyetçiliğine öncü olma gücüne sahip olmasına ve diğer Arap devletlerin ve halkların buna razı olmasına rağmen, Mısır bunu yürekten hiç istemedi.<sup>823</sup> Tarihi, coğrafi, kültürel tüm bu Mısır'a özgü öncü durumlar, Mısır'ı Arapların ve Arap milliyetçiliğinin merkezi olarak işaretledi. Mısır merkezli radyo yayınlarının,

<sup>820</sup> Gordon, **Nasser: Hero of the Arab Nation**, s. 6.

<sup>821</sup> Leonard Binder, "Gamal 'Abd al- Nasser: Iconology, Ideology, and Demonology", **Rethinking Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt** (Ed. Elie Podeh ve Onn Winckler), Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 2004, s. 45.

<sup>822</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği: Zaferden Umutsuzluğa**, s. 128, 129.

<sup>823</sup> Davışa, **Arap Milliyetçiliği: Zaferden Umutsuzluğa**, s. 131.

filmlerin, şarkıların diğer Arap ülkelerine ulaşması öylesine kolaydı ki, bu kültürel üstünlüğü Nasır muazzam biçimde kullandı ve onu öven şarkıları, filmler, programlar çok büyük kitlelere ulaşıyordu.

Mısır milliyetçiliğinin siyasi ve politik köklerine baktığımızda İngiliz işgalinin bu kökleri besleyen en önemli birleştirici güç olduğunu söyleyebiliriz; çünkü Mısırlılar, İngiliz varlığının rahatsız edici biçimde artmış olması sebebi ile ülkelerine hep birlikte ve yoğun biçimde odaklanmış durumdalar. Mısır kültüründe yer edinmiş sembolik mekânların İngilizlerce zapt edilmiş olması oldukça gurur kırıcı olarak düşünülüyordu. Özellikle 1936 İngiliz-Mısır Anlaşması ile Kanal bölgesinde İngiliz garnizonunun bulunması bu rahatsızlıklardan biridir.<sup>824</sup> Ancak en dikkate değer İngilizlerin 1946'ya kadar Kahire'de şehrin silüetine hâkim olan en göz alıcı tarihi anıtı, Büyük Selahattin Eyyübi Kalesini boşaltmamaları oldu. Ayrıca siyasi güç üzerinde de aşırı nüfus kullanıyorlardı ve bu yine haysiyet meselesine, küçük düşürülme ile bağlantılı olarak gurur kırıcı olarak oldukça dikkat çekiyordu.<sup>825</sup> Sonuçta Mısır'da milliyetçi olmak ve bir vatansever demek her şeyden önce Mısır'ı İngilizlerden temizlemek anlamına geliyordu. Nâsır her şeyden önce Mısırlılar için psikolojik bir sınırın aşılmasını ve psikolojik gücü temsil ediyordu. Peter Mansfield'in 1965 tarihli kitabında belirttiği gibi;

*"Mısırlılar uysal ve esprili bir halktır....Fakat dünyayı Mısır'ı yeniden değerlendirmeye zorlayan esasen Nâsır'dı, Mısırlıların kendisi değil. . Rolü oynamak için Mısır halkını dünya sahnesine çekmeyi başardı. Çoğu hâlâ sahne korkusu yaşıyor."*<sup>826</sup>

Modern ikon anlayışı çoğu zaman geleneksel sembollere başvurarak, sembolün anlamını başka bir yöne çevirir. Yani geleneksel sembol kullanarak yeni bir fenomeni, yeni bir nesli, yeni bir kültürel gelişmeyi veya yeni bir dönemi temsil eden çarpıcı ve sıra dışı bir görsel dil oluşturur.<sup>827</sup> Nâsır'ın modern ikonografisi, fotoğraflarda, filmlerde, resim veya heykellerde, sadece kişisel bir liderin temsili olmaktan öte Modern Mısır'ın kolektif hafızasının ve yüzlerce yıllık ideallerinin temsili olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Lacouture, "lider kültünü" kolektif kimlik arayışıyla

<sup>824</sup> Davışa, s. 123.

<sup>825</sup> Jacques Berque, **Egypt: Imperialism and Revolution**, Praeger Yayınları, New York, 1972, s. 581.

<sup>826</sup> Peter Mansfield, **Nasser's Egypt**, Methuen Educational, Londra, 1965, s. 246.

<sup>827</sup> Binder, s. 65.

ilişkilendirerek insanların kendiliğinden ve coşkulu bir şekilde, her birine haysiyeti ve ihtişamını aşılayan görünür ve prestijli bir insanla özdeşleştiğini yazar.<sup>828</sup>

**Şekil 109:** Cemal el- Sagini, Nasser, 1960 (solda)

**Şekil 110:** Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928 (ayrıntı)(sağda)



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Nasser/1784676ACF6CD1C9>; Fotoğraf: Allan Henderson

Lider, ulusun gücünü, kaderini ve bağımsızlığını kişileştirerek güçlü ve ışıltılı bir görüntü, arındırıcı bir portre, kör edici bir şekilde sergilenen cesur güç ve kurtarıcı gibi teatral imgelere başvurulur. **Şekil 109**'da Modern Mısır tarihinde en çok kullanılan sembol olarak fellah ikonografisi Nâsır üzerine uygulanmıştır. Oysaki Nasırcı modernleşmenin göstergelerinden ve kültürel düalizmin simgelerinden biri olan cellabiye Mısır'da açıkça bir damgalama sebebi de olmuştur ve onu giyenlerin devlet görevlileri tarafından anında ayrımcılığa maruz kaldığı bilinmektedir.<sup>829</sup> Cellabiyeye özellikle köylü cellabiyesine yönelik bu ayrımcılık, köylü kültürüne karşıt olan, orta sınıf çalışanlarının kültürünü geliştirmeye ve genişletmeye yönelik Nâsırcı

<sup>828</sup> Jean Lacouture, **The Demigods: Charismatic Leadership in the Third World**, (İng. Çev. Patricia Wolf) Knopf Yayınları, New York, 1970, s. 48, 49.

<sup>829</sup> Abaza, **Changing Consumer Cultures of Modern Egypt**, s. 195.

modernizasyonunun doğasından kaynaklanmaktadır ve her ne kadar resmî söylem köylüleri övse de, köylü kültürün yeni rejim için bir model olmadığı açıktı.<sup>830</sup> Ancak ne olursa olsun Nâsır, emekçi, işçi ve köylü kitlelerinin popüler duygularını ve deneyimlerini paylaşan ve önderlik ettiği toplumsal devrimin nihai gerekçesinin aynı sosyal adalet olduğunu tüm içtenliğiyle savunabilen biri olarak tasvir ediliyordu.<sup>831</sup> Nâsır, basit ve anlaşılır bir şekilde, zor yılların geride kaldığına dair bir izlenim yaratan ve gelişime vurgu yapan halkın bir çocuğu olarak görselleştiriliyordu. Bu da Mısır kolektif hafızasında oldukça değerliydi çünkü Mısır’da otoriter ve korku salan bir yönetici ikonografisinden çok yerli Mısırlı, umut veren ve halkın içinden geldiği için Mısır’ın firavunlardan beri hasretini çektikleri toprağın çocuğu bir yönetici ikonografisine ihtiyaç vardı. Mısır’ın kolektif hafızasının biyolojik bir dışavurumu olarak Nâsır bunu tam anlamıyla yansıtıyordu. Bunun dışında Nâsır’ı içeren sanat eserlerinde Nâsır, halktan daha büyük, üstte, ulaşılması zor bir karakter olarak gösterilir. **Şekil 110**’daki Atatürk figürüne bakarsak bunun tam tersi bir durum söz konusudur. İçinde Atatürk’ü barındıran heykel gruplarında ve resimlerde Atatürk, boyut olarak halkı temsil eden diğer figürlerle aynı boyda fakat duruşu ya da işaretleriyle öncü ve vakur olarak verilir. Zeki Faik İzer’in aşağıdaki eserinde de aynı durum söz konusudur. İşaret parmağı ile ileriye gösterir. En önce bir kadın bayrağı taşısa da onu yönlendiren Atatürk’tür ve onun diğerlerinden farklılığı bedeninin boyutları ile değil halkın içinde yer alarak korumacı bir duruşla gösteriminden gelmektedir.

Keza yine aynı eserde Atatürk’ün eli, hemen kendi sağında yer alan modern giyimli bir kadın ve erkeğin omzunda verilmiştir. Bu destekleme ve gücünü paylaşma anlamına gelerek Kemalizmin duruşuyla oldukça uyumludur. **Şekil 111**’deki Nâsır ve halkı içeren bir diğer tabloda ise, yukarıda bahsedilmiş heykel ile aynı retorik mevcuttur. Nâsır sadece başları görünen halk kalabalığının ortasında, onlardan çok daha büyük ve yukarıda destekleyici bir duruştan ziyade hükmedici bir jest ile verilmektedir. Her iki liderin de halkçı özellikleri ve her ikisinin de “halkın çocuğu” olarak kariyer ve subaylık hayatlarını belirli bir aileye mensup olarak değil, kendi

---

<sup>830</sup> Abaza, s. 199

<sup>831</sup> Mahar, “Who Are ‘the People’ in the Thought of Gamal \_Abd al-Nasser,” s. 12.

başarıları ve zekâları ile inşa etmiş olmaları böylesine benimsenmelerinde önemli bir yere sahiptir.

**Şekil 111:** Hamed Owais, Nâsır ve Kanalı Millileştirilmesi, 1957 (solda)

**Şekil 112:** Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933 (sağda)



Kaynak: <https://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Hamed-Owais.aspx>; (Erişim Tarihi: 09.12.2023); Shaw, **Osmanlı Resmi**, s. 190.;

Bu iki resim Nâsır ve Atatürk'ün modernleşme zihniyetlerinin kurumsallığını da sembolize eder. Mısır'da Mehmed Ali Paşa ile başlayan modernleşme süreci devlet geleneğinden, kurumsallaşmadan uzakta kişisel güç istenci ile kendini göstermekteydi. Bu şekilde başlayan süreç sonunda Nâsır, öncesi ve sonrası olmayan, beklenen kurtarıcı lider pozisyonunda iken; Osmanlı'da II. Mahmud'un yaptığı reformların özü devlet geleneğini kurumsallaştırmak üzerineydi. Atatürk'ün dünya görüşü ise değerlerini kendinden sonrasına miras bırakmak üzerine kuruludur. Bu resimler iki liderin sadece dünya görüşlerini değil, mensup oldukları toplumun devlet geleneğini de böylece sembolleştirir.

## SONUÇ

Bu tezde Osmanlı, Türkiye ve Mısır'ın modernleşme süreçleri dönemin resim ve heykel sanatı üzerinden ve Batı-dışı modernlikler kavramı çerçevesinde incelenmiştir. Bu kavram, Türkiye ve Mısır'ın modernleşme süreçlerini, Batı merkezli anlayıştan uzaklaştırarak, modernliğin farklı toplumlarda koşullara göre dönüşebileceği üzerinden bir analiz olanağı sağladığı için tercih edilmiştir. Böylelikle kendine özgülük kavramını görünür olması hedeflenmektedir. Birbirinden farklı coğrafyalara, tarihe ve kültürel değerlere sahip toplumların evrensel modernlik kavramını, kendilerine özgü modernleşme deneyimlerine dönüştürerek yorumlamaları çeşitli modernleşme şekillerinin oluşmasını sağlamıştı. Bu tezde de modernleşme sürecine bakış açısı, Batı-dışı modernlikler kavramı çerçevesinde belirlenmiştir. Bunun belirlenmesinde Avrupa-merkezli modernleşme kuramlarının Osmanlı, Türkiye ve Mısır'ın modernleşme deneyimine uygun olmaması yatmaktadır. Sınıf toplumuna dayanmayan, burjuvazinin bulunmadığı, kültürel olarak homojen bir yapı oluşturmayan, İslami gelenek geçmişi bulunan, milliyetçi duruşu emperyalizme ve sömürgecilğe karşı mücadele ile geçmiş bu toplumlarda Avrupa merkezli modernleşme ölçütleri değişime uğramıştır.

Bu tezde Osmanlı ve Türkiye modernleşmesinin izi II. Mahmud'dan başlayarak Tek Parti döneminin sonuna kadar elli sekiz tane sanat eseri üzerinden sürülmüştür. Mısır modernleşmesi ise otuz üç eser ile tezde yer almaktadır. Bunların dışında Osmanlı-Mısır ve Türkiye-Mısır şeklinde yirmi iki eser karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu eserlerin seçiminde döneminin modernleşme zihniyetini çeşitli şekillerde yansıtmaya dikkat edilmiştir. Bundan dolayı sadece yerli ressamın değil, zaman zaman İstanbul veya Kahire'de hiç bulunmamış ya da çok kısa süreli ikamet etmiş ancak sultanlar tarafından sipariş usulü ile çalışan yabancı ressamın ve heykeltıraşın eserleri de tezde yer almıştır. İlk heykel siparişlerinin yabancı sanatçılara verilen siparişle yapılmış olması dahi Osmanlı ve Mısır modernleşmesinin bir özelliği olan askeri, teknolojik, kent planlama gibi alanlarda yabancı uzmanlardan destek alma politikasının sanat hayatına bir yansımasıdır. Bundan dolayı eser seçimleri sadece içeriklerinin modernleşme ile olan bağından değil, sanatçının etnisitesinden eserde kullanılan malzemeye kadar çeşitli sebeplerle teze dahil edilmiştir. Buna verilebilecek bir diğer örnek Mısır'daki yerli sanatçı tarafından yapılan ilk anıtsal



heykeldir. 1919 Devrimi sonrasında yapımına başlanan heykelde dönemin milliyetçi ruhu Antik Mısır mirasını yeniden keşfetme yoluna girmişti ve buna yönelik izler de malzeme seçiminde kendini gösterdi. Osmanlı ile olan bağlara bir rest çekme eylemi olarak heykelde bronz değil, Antik Mısır'ın kullandığı pembe granit tercih edilmişti. Bu tercih, heykelin sadece içeriği ile değil malzeme seçimiyle de dönemin ruhunu ve ideolojisini yansıttığını göstermekte ve onu Mısır modernleşmesinin bir simgesi yapmaktadır.

Benzer bir diğer örnek Osmanlı resminde modernleşmeye dair ilk izlerin Batılılaşma dönemi olarak bilinen on dokuzuncu yüzyılda değil, on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde minyatürdeki değişimlerle görünür olduğudur. Lale Devri'nde tarihlenen bu örnekler geleneksel minyatür değerlerinin değiştiğini gerek renk gerek sayfa yapısı kullanımındaki farklılıklarla ortaya koymaktadır. Örneğin gök yüzünü altın yıldızlarla manevi aleme atıfta bulunarak boyama geleneği değişmeye başlamış ve daha önce karşılaşılmayan ve dünyeviliğe yönelen mavi gök yüzü minyatürlere girmiştir. Bu, daha birçok örnekle birlikte, uhrevilik ve dünyevilik arasındaki dengenin Osmanlı zihniyetinde oynamaya başladığını göstermektedir.

Tez boyunca incelenen eserler ve sanatçılar göstermektedir ki yerli sanatçılar, sadece sanatçı kimlikleri ile değil Tanzimat döneminde bürokrat ve asker, Meşrutiyet döneminde öğretmen, Cumhuriyet döneminde devletin ideolojisini taşıma, öğretme, aktarma sorumluluğu olan kişilerdir. Mısır'da da aynı şekilde bürokrat sanatçılar, öğretmen sanatçılar gibi örnekler çoğunluktadır. Sanatçıların bu çok yönlülüğü dahi batı-dışı modernliklerdeki modernleşme sürecine dair bilgi vermektedir. Toplumun eğitim alma şansına sahip ufak bir azınlığında olmaları aydın-halk arasındaki uçurumun bir göstergesidir. Cumhuriyet döneminin halkçı politikaları aydın ve halk arasındaki büyük boşluğu olabildiğince kapatabilmek için öğretmen-aydın-sanatçı olan Cumhuriyet ressamlarına halka ulaşma görevi verecektir. Benzer bir uygulama Mısır'da hiç görülmemiştir. Aydınlar ile köylü halk arasındaki uçurumun çok daha uçlarda olduğu Mısır'da böyle bir devlet politikasının olmaması yönetenler ile yönetilenler arasında millet kavramına dayalı kültürel bağ olmamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Mısır'daki Osmanlı monarşisi halkı bir denetim mekanizması olarak da kabul etmemekteydi. Buna dair izler Osmanlı ve Mısır'daki ilk anıt heykel yapım aşamalarında görülmektedir. 1872'de dedesi Mehmed Ali Paşa'nın

at üstünde anıt heykelini yaptırarak kamusal alana yerleştiren Hıdiv İsmail birkaç yıl içinde benzer figüratif anıtların hem Kahire hem de İskenderiye şehirlerinin meydanlarında sergilenmesini sağlamıştı. Aynı dönemin İstanbul'una baktığımızda ise 1873'te tamamlanan Abdülaziz'in at üstündeki heykelinin özel bir alanda kendine yer bulduğunu görmekteyiz. Kamusal alanda oldukça dikkat çekeceği ve tepkiyle karşılanacağı düşünülmüş olmalı çünkü I. Abdülmecid döneminde, Tanzimat'ın anısına yapılması planlanan iki anıt tepkiler sebebiyle ya iptal edilmiş ya da kamusal alanda kendine yer bulamamıştı. Ayrıca bu anıtlarda herhangi bir figür dahi bulunmuyor, hatta geleneksel nişan taşlarına benziyorlardı. Yönetilenlerin tepkisi, bir devlet geleneği olan Osmanlı için denetim mekanizması iken, Osmanlı-Türk monarşisi altındaki Mısır'da yönetilenlerin tepkisi Hıdiv için hiçbir anlam ifade etmiyordu.

Abdülmecid'e tepki gösterenlerin veya onu uyaranların sıradan halktan ziyade devlet erkânından kişiler olması bu noktada önemlidir; çünkü aynı kurumsallık Mısır'da bulunmamaktadır. Burada II. Mahmud'un devleti modernleştirerek güçlendirmek için modern asker ve bürokrat sınıfı yaratma politikalarının değeri akla gelmektedir. Çağdaşı Mehmed Ali Paşa oldukça reformcu biri olarak Mısır'ı modernleştirmeye çalışsa da esas amacı kişisel güç sağlamaktı. İki modernleştirici yöneticinin zihniyetindeki bu farklılık, yani birinin kurumsal diğerinin bireysel idealleri Türkiye ve Mısır'ın bağımsızlık sonrası dönemine dair miras olarak kalmıştır. Mısır Cumhuriyetini kurarak, Osmanlı-Mısır monarşisine ve İngiliz varlığına son veren Nâsır döneminde dahi bir devlet geleneğine sahip olmamanın ve uzunca zamana yayılmış devlet kurumsallığından yoksun olmanın zorlukları kendini göstermekteydi.

II. Mahmud ile Mehmed Ali Paşa'nın devlet ve güç kavramına bakışındaki değişiklik, yani kurumsal güç ile bireysel güç istenci arasındaki farkın mirası Türkiye ve Mısır'ın cumhuriyet dönemlerindeki karizmatik liderlerin politikalarında ve bu dönemin sanat eserlerinde de görünmektedir. Köklü bir devlet geleneği Atatürk'ün şahsında, ilkelerinde ve politikalarında kendine yer bulmuş, milliyetçi ve halkçı duruşu bireysel güç istencine değil Türkiye Cumhuriyeti devletine ve halkına hizmet etme amacındaydı. Tek partinin hâkim olduğu bir dönem yaşanmışsa da Nâsır'ın Mısır'ı ile karşılaştırdınca fark anlaşılmaktadır. Keza Nâsır dönemi tek parti ile değil tek adam sistemi ile anılmaktadır. Dönem resimlerinde ve heykellerinde bu farklılık dikkat çeker. Atatürk'ün kalabalık içinde tasvir edildiği tüm eserlerde, onun liderliği duruşu,

bakışı ya da ileriye işaret edişiyile anlaşılırken; Nâsır'ın kalabalıklar içerisindeki tasvirlerinde üstünlük göstergesi Nâsır'ın çok daha büyük resmedilmesi ile anlatılmaktadır. Atatürk tasvirlerinde liderin büyüklüğü ile halktan figürlerin boyutu eş tutulmakta yani kendisine bir tanrısallık yüklenmemektedir. Oysa Nâsır'ın liderliği tek adamı üstün ve tanrısallık gösteren çizimlerle aktarılmıştır.

Cumhuriyet dönemi eserlerinde Türkiye ve Mısır'daki tasvirlerde dikkat çeken bir fark daha vardır ki bu her iki liderin de sekülerlik biçimini yansıtmaktadır. Bu noktada İslami modernizm kavramının Mısır'daki serüveni öne çıkmaktadır. Osmanlı Dönemi İstanbul'u ve Kahire'si arasındaki önemli farklardan biri, hilafet kurumunun İstanbul'da yer almasıydı. Halifenin aynı zamanda padişah olduğu bu sistem içerisinde, Millî Mücadelenin sadece işgalci devletlere değil saltanat makamına karşı da verilmesi İslami modernizmin Cumhuriyet değerlerine katkı sunmamasıyla sonuçlanmıştır. Ancak bu durum Mısır'da tam tersi durumdadır. Öncelikle Mısır'da milliyetçi ve aydın modernleşmeci öncüler içerisinde dini eğitimin köklü bir kurumu olan el Ezher Üniversitesi'nden birçok şeyh bulunmaktaydı ve bunlar milliyetçi protestolara destek veren, kimi zaman ön saflarda yer alan, fetvaları, eserleri ve dersleri ile modernleşmeyi ve milliyetçiliği teşvik eden din adamlarıydı. Mısırlı milliyetçiler İslamiyet'i kendi kültürlerinin milliyetçiliğe ve bağımsızlığa engel teşkil etmeyen önemli bir parçası olarak görmekteydiler. Bu da İslami modernizmin milliyetçi modernleşme ile birlikte güçlenmesini sağladı. Böylelikle Nâsır dönemine geldiğinde sekülerizm önemli bir değer olsa da Atatürk döneminin sekülerizm anlayışına göre çok daha ılımlıydı. Ancak aynı İslami modernizm süreci Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde yer almamaktaydı. Hilafet makamına bağlılık milliyetçi mücadelenin karşısına ümmetçiliği çıkararak milliyetçi modernleşmeyi sekteye uğratma tehlikesini barındırmaktaydı. İki liderin birbirinden farklı biçimde benimsediği katı ve ılımlı sekülerizm kavramları dönemin eserlerinde de kendini göstermektedir. Atatürk'ün kalabalıklar ile resmedildiği, düşmanı yenme ve zafer temalı eserlerde sadece işgalci askerler değil, fes ile sembolleşen saltanat, sarık-cübbe ile sembolize edilen hilafet ve ümmetçi anlayış da bozguna uğratılmış olarak aktarılmaktadır. Buna karşın Mısır'da hem 1920'lerdeki Antik Mısır'ı canlandırma dönemindeki eserlerde hem de Nâsır dönemi eserlerinde böyle bir ifade biçimi bulunmaz. Dini kostümler içerisindeki insanlar ya Mısır kültürünün önemli bir bileşeni

olarak verilir ya da kalabalıklar içerisinde milliyetçi mücadele içerisinde destekleyici olarak gösterilir.

Batı-dışı modernliklerin emperyalizm ya da sömürgeciliğe karşı verdikleri mücadeleler ile yeni bir ulus yaratma sürecini deneyimlemiş toplumlarda gelenekten kopuş çok daha katı biçimde olabilmektedir. Türkiye ve Mısır modernleşmelerinin özelliklerinden biri de gelenekten kopuşun ne ölçüde yaşandığıdır. Sanat eserleri Hem Atatürk hem de Nâsır döneminde halkı eğitmek ve cumhuriyetçi ideolojiyi benimsetmek için kullanıldığından dolayı eski ile yeni arasında katı bir sınır çizmek yeni ulus kimliği için gerekli görülmekteydi. Mısır modernleşmesi Türkiye'ye oranla çok daha geçirgen biçimde kültürel gelenekten beslenmeye devam etmiştir. Bu Antik dönemden başlayan, İslami dönemi de kapsayan bir milliyetçi anlayışla eserlerde kendine yer bulmuştu. Modernleşen Türkiye'de ise kültürel bir kopuş bilinçli olarak eserlerde görselleştirilmiştir. Bu kopuş Osmanlı'ya ait estetik değerlerin modernleşen Türk resminde ve mimarisinde yer almamasıyla kendini göstermiştir. İki ülke için gelenek ve modernleşme arasındaki kopukluk, modernliğin temel özelliklerinden biridir ancak bu kopukluğun yoğunluğu ve keskinliği sadece modernleştirici merkezi bir güce değil, Ortadoğu özelinde tarihsel ve dönemin uluslararası koşullarının da derin etkisiyle belirlenmiştir. Türkiye'nin köklü bir devlet geleneği ile birlikte deneyimlediği bağımsızlık mücadelesi ve Mısır'ın uzun süre köklü bir devlet geleneğinin önemli bir eyaleti olarak, İngiliz işgali altında deneyimlediği sömürgeci kurtulma mücadelesi iki toplumun modernleşme süreçlerinde gelenek ile ilişkilerindeki esas farklılığın temel nüvesini oluşturmaktadır. Ek olarak hem Mısır'ın hem de Türkiye'nin kadim uygarlıkların coğrafyasında bulunmaları gelenekten kopuş meselesinin radikalliğini ve geleneğin nerde başlayıp nerde bittiği sorununu da belirlemiştir.

Türk modernleşmesinde, yeni bir ulus oluşturma süreci Şarklı kimlikten uzaklaşarak çağdaş Batı'ya yaklaşma ekseninde yürütülmekteydi. Mısır modernleşmesinde ise uzun süre mücadele edilen İngiliz işgaline karşı büyük bir hoşnutsuzluk mevcuttu ve Mısır milliyetçiliği önceliğini çağdaş bir ulus oluşturmaya değil, sömürgeciliğin izlerini silmeye adanmıştı. Bu durum sanatta da kendini gösterdi. Modern Türkiye'nin inkılapçı resimlerinde figürler modern giyimli, Batılı çağdaş yaşam stillerini benimsemiş aydınlar olarak karşımıza çıkarken Modern Mısır'ın resim

sanatında aynı Batılı sömürgecileri hatırlatan figürlere ve simgelere yer verilmemiştir. Sömürgecilik altındayken aşağılanmış olduğunu düşündükleri yerli adetlerini, gelenek ve göreneklerini, mistik anlayışlarını resimler yoluyla sergileme Mısır'ın sömürgecilik sonrası dönemi sanatında karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye ve Mısır'ın modernleşme sürecindeki sanat anlayışları içerisinde birbirinden açık ara en farklı oldukları zaman diliminin iki dünya savaşı arasındaki süreç olduğu görülmüştür. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on yılı sona ermiş ve sanatta da inkılapları anlatan eserler belirli bir standarta erişmişti. Mısır ise İngiliz mandası ve halktan tamamen kopmuş kral yönetimi altında bu süreci yaşamaktaydı. Avrupa'daki faşist düzenden ve yaklaşan savaştan kaçan birçok sanatçı ve yazar İngilizler tarafından Kahire'ye kabul edilmekteydi. Aynı zamanda halk köyden kentlere göçün hızlandığı, yoksulluğun ciddi biçimde arttığı kaotik bir süreçten geçiyordu. 1930'ların Türkiye'si ile Mısır'ı bu noktalarda birbirlerinden ciddi biçimde ayırırlar. Bu durum dönemin sanat eserlerine de yansımıştır. Türk sanatında karşımıza çıkmayan sürrealizm, bu dönem Mısır'ındaki resim sanatında ana akımdı.

On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak Osmanlı, Türkiye ve Mısır'ın modernleşme sürecinin resim ve heykel sanatına yansımalarının incelendiği bu tezde sanat tarihi ve modernleşme tarihinin kesişiminde bulunan bazı meseleler üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki batı-dışı modernliklerin sanat tarihi yazımına egemen olan sanatta geri kalmışlık paradigmasının ne ölçüde gerçeği yansıttığıydı. İkincisi batı-dışı modernliklerde sanatın modernleşme güzergâhına girmesinin altında yatan sebebin sadece yüzeysel bir Batılılaşma ideali mi yoksa değişen zihniyet yapısının olağan bir sonucu mu olduğunun tespitiydi. Bu iki mesele sanat tarihinin araştırma alanına dahil gibi görünse de batı-dışı modernliklerde tarih ve sanat tarihi disiplinlerini birbirinden ayrı düşünmek oldukça zor olmaktadır. Özellikle milliyetçilik ve modernleşme süreci gibi sanatın provokatif amaçlar için kullanımının oldukça yaygın olduğu bir zaman diliminde, sanatçıların aynı zamanda devlet ve siyaset adamı olduğu, sanat alıcısı ve teşvik edicisinin sivil bir burjuvazi olmadığı bir kültürde resim ve heykel sanatı sadece estetik kaygıların ötesinde anlamlar taşıyabilmektedir. Bu anlamların başında devlet eliyle ve isteğiyle kültürel kimliği sergileme, tarihsel köklerin yüceliğini kanıtlama veya çağı yakaladığını, geri kalmadığını gösterme gibi sebepler sayılabilir. Tarihi siyasi dönemlere ayırırken belirlenen ölçütlerin nadiren

sanat tarihi dönemlendirmeleriyle örtüştüğü düşüncesi dünyanın batısında yer alan kültürler için geçerli olabiliyorken, batı-dışı modernliklerin modernleşme sürecinde birbiriyle örtüştüğü görülmektedir.

Batı-dışı modernlikler içerisinde bulunan Türkiye ve Mısır örneğinde, sanatın farklı zamanlarda ve değişen yoğunluklarda bürokratlar eliyle bir toplum mühendisliği aracı olarak kullanıldığı tez boyunca görülmektedir. II. Mahmud'un modernleşme, merkezileşme çabaları ekseninde yağlıboya tablolarını kışlalara ve devlet kurumlarına göndermesi, orduyu ve bürokrati, özetle devleti çağdaştırma amacı gütmektedir. Osmanlı kurumsal kimliğinin çağının gerisinde kalmadığını resmî biçimde ifade etme arzusu Batı usulü yapılmış yağlı boya portreler ile sağlanmıştı. Aynı durum Osmanlı Devleti ile kıyaslandığında oldukça basit ve gelişmemiş bir kurumsallığın söz konusu olduğu on dokuzuncu yüzyıl Mısır'ı için geçerli değildi. Ancak Birinci Dünya Savaşı sonrası Mısır milliyetçiliğinin Antik Mısır'ın mirasını sahiplenerek, kültürel kimliklerini kadim köklere bağlama isteğinin artması onlarda da sanatın bir toplum mühendisliği aracına dönüşmesini sağladı. Ancak bu, İngiliz mandası altındaki Mısır'da Osmanlı-Türk monarşisi tarafından değil, eğitilmiş, kentli Mısırlı aydınlar, öğrenciler ve sanatçılar tarafından teşvik edilmekteydi. Keza Mısır'da yöneten ve yönetilen arasındaki büyük uçurumun kültürel bazda kapandığı Nâsır dönemine kadar da sanatın bürokratlar eliyle devletin resmi propaganda aracı olarak yoğun biçimde kullanımı mümkün olmadı.

Türkiye ve Mısır'ın cumhuriyet rejimine geçtikleri dönem sanatın bir toplum mühendisliği olarak kullanımının zirve noktasını oluşturmaktaydı. Türkiye'de okuma-yazma oranı düşük halkı modern estetiğe sahip görsel malzeme ile eğitime ve inkılapları bu şekilde belleklere işleme motivasyonu cumhuriyet değerlerinin önemli bir parçasıydı. Aynı zamanda çağdaşlaşma idealindeki yeni ulus, Batı medeniyetinin estetik dilini ve sanatsal ifade biçimini resmî olarak kabul ederek Türkiye'nin modern bir kimliğe sahip olduğu söylemini güçlendirmekteydi. Nâsır dönemi de sanatın toplum mühendisliği olarak sadece ülke içinde değil, topyekûn Arap coğrafyasında kullanıldığı bir zaman dilimiydi.

Atatürk ve Nâsır döneminin sanat anlayışlarının karşılaştırıldığında dikkat çeken önemli bir mesele sanat eserlerindeki simgelerdir. Türk resminde zamanın ruhuna uygun biçimde çağdaş görünmek modernlik simgesi iken, Mısır resminde yerli

ve sömürgeci simgelerden arınmış bir görünüm modernliğin kanıtıydı. Bunda Türkiye ve Mısır'ın uğruna mücadele verdikleri ideallerin farklılığı belirleyici olmuştur. Türkiye'de emperyalizme ve Osmanlı saltanatına karşı sürdürülen bağımsızlık mücadelesi, Mısır'da sömürgecilğe ve elitizme karşı yürütölmüştü. Bundan dolayı yöneten ve yönetilen arasındaki etnisite ve költür farklılığının çok olduğu Mısır'da, yerli költürün uzunca bir süre değersizleştirilmesi, sömürgecilik sonrası resmî sanat dilinin “haysiyetli yerli Mısırlı költür” olarak belirlenmesinde etkendi. Türkiye'de ise emperyalistlere karşı yürütölen mücadele başarıyla sonuçlanınca, köklü saltanat geleneğini ve temsil ettiğı değerleri “modern Türk ulusu” algısı ile değıştirmek için dönemin çağdaş estetik dili ve yaşam biçimi eserlerde görselleştirildi. Mısır'da tarihin gücünü de arkaya alarak “kim olduğunu ve Mısır'ın haysiyetli günleri hatırlamak” Nâsır döneminin sanatındaki resmî dil iken; Türkiye'de ileriye dönük bir bakış açısı ile “kim olacağını belirleyip ona doğru yol almak” söylemi ulaşılması gereken hedef olarak sanat yoluyla işaret edilmekteydi.

Sarayda başlayan modernleşme hareketlerinin tepeden tabana doğru yayılım sürecinde, çağdaşlaşmanın bir göstergesi olarak görölen resim ve heykel sanatları da ideolojik birer aygıt olmuştur. Meydana geldikleri dönemin modernleşme sürecinde araçsallaştırılmışlar, tarihin görgü tanıklığını yapmışlar, zamanın ruhunu ve zihniyetini estetik değerler, tasarımlar ve renklerle ölümsüzleştirmişlerdir.

## KAYNAKÇA

Aydemir, Şevket Süreyya. “İnkılap Heyecanı”, **Kadro**, Sayı: 2, 1 Şubat 1932, Ankara,

Abdel Nasser, Hoda Gamal. **Biography: A historical sketch of President Gamal Abdel-Nasser**, [http://nasser.bibalex.org/common/pictures01-%20sira\\_en.htm](http://nasser.bibalex.org/common/pictures01-%20sira_en.htm) (30.06.2022)

Abdül Nâsır, Cemal. **Egypt's liberation: The philosophy of the revolution**, Public Affairs Yayınları, Washington, 1955.

Abdullah Kâmil, “Le Turbé de Sultan Mohammed Tchélébi: Tableau par Hamdy Bey”, **Osmanlı**, 13 Ramazan 1297 / 19 Ağustos 1880.

Abdülmelik, Enver. **Egypt: Military society**, Vintage Yayınları, New York, 1968.

Abdülmelik, Enver. “Orientalism in Crisis”, **Diogenes**, Cilt: 44, Kış / 1963, ss. 103-140.

Abu el-Haj, Rifa'at Ali. **The Formation of the Modern State: The Ottoman Empire, Sixteenth to Eighteenth Centuries**, State University of New York Press, Albany, 1991.

Abu Gazi, Bedreddin. **Al-Maththal Mukhtar**, Al-Dar al-Kawmiyah lil-Tiba ah wa-al-Nashr, 1964.

Abu Zahra, Anadia. “زينب السيدة حجاج مخيلة في والنور الحب صورة” (Tr. “Seyyide Zeynep Hacılarının Hayalindeki Sevgi ve Nur Tasavvuru”), **Alif: A Journal of Comparative Poetics**, Sayı: 8, Bahar /1988, ss. 118- 32.

Abu-Lughod, İbrahim. “The Transformation of the Egyptian Élite: Prelude to the 'Urābī Revolt”, **Middle East Journal**, Cilt: 21, Sayı: 3, Yaz/1967, ss. 325-344.



Abu-Mannah, Butrus. “The Islamic Roots of the Gülhane Rescript”, **Die Welt des Islams**, New Series, Cilt: 34, Sayı: 2, Kasım / 1994, ss. 173-203.

Adıyeke, Nuri. “Milletler Sistemine Dair Tartışmalar”, **Yeni Türkiye**, Sayı: 60, 2014, ss. 1-13.

Ağraz, Gülhayat, Esmâ Eroğlu ve Merve Ertosun Yıldız. “Modern Kentin Saati: Sivas Cer Atelyesi”, **Mimarlık**, Sayı: 414, Temmuz-Ağustos 2020.

Ahmad, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory", **Social Text**, Sayı: 17, Güz / 1987, ss. 3-25.

Akşin, Sina. “İkinci Meşrutiyetin İlk Dönemleri”, **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 13. Basım, Cem Yayınları, İzmir, 2018, ss. 27-34.

Akyürek, Göksun. **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011.

Ali Süreyya, “Ankara Mektupları: Beklediğimiz terbiye inkılabı”, **Cumhuriyet**, 4 Ekim 1932, s. 3.

Alkan, Burcu. “Faustyen Anlatıların İzinde”, **Faust’un Tahlil ve Tefsiri**, haz. Göktürk Ömer Çakır, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2022, ss. 10-16.

Alkan, Mehmet Ö. “Laik bir İdeolojinin Doğuşu ya da II. Meşrutiyet’te Türkçülüğün Toplumsal İdeolojisi: Yeni Hayat ve Yeni Felsefe Mecmuası”, **Tarık Zafer Tunaya’ya Armağan**, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 377-407.

Altan Ergut, Elvan. “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt 7, Sayı: 13, 2009, ss. 121-130.

Amin, Samir. **Mısır’da Sosyalizm**, çev. Bilgin Yav, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2016.

Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

Anonim, Le Figaro, 19 Haziran 1867, s. 1.

Anonim, “Art in Continental States”, **Art Journal**, Virtue & Co., Cilt: 35, Londra, 1873, s. 212.

Anonim, “C.H.P. Genyönkurul toplantısında: Sanat hayatımız için müsbet kararlar alındı”, **Ulus**, 28 Temmuz 1938

Anonim, “C.H.P.nin güzel kararı: 10 Ressamımız tablolar yapmak üzere yurt içine dağılıyorlar”, **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

Anonim, “Her Sene On Temmuz (23 Temmuz) Tarihinin Ayad-ı Resmiye-i Osmaniye’den Addine Dair Kanun”, **Düstur**, Cilt: 1, 10 Temmuz 1324-29 Teşrinievvel 1325, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul, 1329/1908

Anonim, “Kadro”, **Kadro**, Sayı:1, Ankara, Ocak 1932, s. 3.

Anonim, “Sovyet sanat sergisi”, **Ulus**, 20 İlkânun 1934, s. 1, 3.

Anscombe, Frederick E. “Islam and the Age of Ottoman Reform”, **Past & Present**, Sayı: 208, Ağustos / 2010, ss. 159-189.

Araç, Ünal. **İktidar ve Sanat: Damat İbrahim Paşa’nın Hamiliği (1718-1730)**, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2022.

Araeen, Raşid. “From primitivism to ethnic arts”, **Third Text**, Cilt: 1, Sayı: 1, 1987, ss. 6-25.

Arat, Gül Bek. “Siyasi Parti Başkanı, “Sosyalizm ve Sanat” Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 33 Sayı: 1, Haziran / 2016, ss. 13-28.

Arseven, Celal Esad. **Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim Süsleme ve Teyzini Sanatlar**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1984.

Artan Tülay, “I. Mahmûd Saltanatında Boğaziçi Eğlenceleri: Temâşâ, Tefekkür, Tevakkuf ve ‘Şehr-i Sefa’”, **Gölgelenen Sultan ve Unutulan Yıllar: I Mahmûd ve Dönemi (1730-1754)**, haz. Hatice Aynur, I. Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 92-160.

Asendorf, Christoph. **On The History of Things and Their Perception in Modernity**. California Üniversitesi Yayınları, Berkeley, 1993.

Atatürk, Mustafa Kemal. **Nutuk**, Cilt: 2, MEB, İstanbul, 1997

Aydemir, Şevket Süreyya. **Suyu Arayan Adam**, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

Aydın Çolak, İnci. **İmge ve İmaj: Türkiye’de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil**, Corpus Yayınları, İstanbul, 2019.

Aydın Dikmen, Bengü. **İnkılabı Nakşedecek Resimler: Tek Parti Döneminde Resim ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022.

Azar, Aimé. **L’Eveil de la Conscience Picturale en Egypt**, Kahire, 1954.

Azar, Aime. **La Peinture moderne en Egypte**, Les éditions nouvelles, Kahire, 1961.

Bachelard, Gaston. **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. **Demokrasi ve Sanat**, Sanayii Nefise Matbaası, İstanbul, 1931.

Bann, Stephan **Romanticism and the Rise of History**, Twayne Publishers, New York, 1995.

Baraka, Magda. **The Egyptian Upper Class Between Revolutions, 1919 - 1952**, St. Antony's College Middle East Center Yayınları, Oxford, 1998.

Barbir, Karl K. "Bellek, Miras ve Tarih: Arap Dünyasında Osmanlı Mirası", **İmparatorluk Mirası**, ss. 144-163.

Bardouil, Sam. **Surrealism in Egypt Modernism and the Art and Liberty Group**, I.B.Tauris Yayınları, Londra-New York, 2017.

Baron, Beth. **Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics**, California Üniversitesi Yayınları, Londra, Berkeley ve Los Angeles, 2005.

Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, 10. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021.

Baudrillard, Jean. **Tüketim Toplumu**, çev. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

Batur, Afife. "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, ss. 1060-1061.

Baydar Nalbantoğlu, Gülsüm. "Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey" **Journal of Architectural Education**, Cilt: 47, Sayı: 2, 1993, ss. 66-74.

Baydar, Nasuhi. "Ressamlarımız iş başında", **Ulus**, 19 Ağustos 1938.

Baykara, Tuncer. **Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve 19. Yüzyıla Dair Araştırmalar**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992.

Beinin Joel ve Zachary Lockman. **Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882–1954**, The American University in Cairo Press, Kahire, 1998.

Belting, Hans. **Floransa ve Bağdat Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

Berk, Nurullah ve Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.

Berk, Nurullah. “Büyük Bir Türk Ressamı Şeker Ahmed Paşa”, **Yeni Mecnua**, Sayı: 67, 9 Ağustos 1949.

Berk, Nurullah. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında ne Diyorlar?”, **Yeni Muhit**, Sayı: 13, 13 Teşrinisani 1929.

Berkes, Niyazi. **200 Yıldır Neden Bocalıyoruz**, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1965.

Berkes, Niyazi. **Türk Düşününde Batı Sorunu**, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2016.

Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 31. Baskı, YKY, İstanbul, 2020.

Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

Berque, Jacques. **Egypt: Imperialism and Revolution**, Praeger Yayınları, New York, 1972.

Binder, Leonard. "Gamal 'Abd al- Nasser: Iconology, Ideology, and Demonology", **Rethinking Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt** , Ed. Elie Podeh ve Onn Winckler, Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 2004, ss. 45-72.

Boctor, Gabriel. **Artistes contemporains d'Égypte: Maḥmoud Saïd**, Editions Aladin, Kahire, 1952.

Boratav, Korkut. "1923-1929 Yıllarının İktisat Politikası Açısından Değerlendirilmesi", **Atatürk Döneminin Ekonomik ve Sosyal Sorunları**, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Mezunları Derneği, 1977.

Bostrom Leslie ve Marlene Malik, "Re-Viewing the Nude," **Art Journal**, Cilt: 58, Sayı: 1, 1999, ss. 42-48.

Botman, Selma. "Egyptian Communists and the Free Officers: 1950-54", **Middle Eastern Studies**, Cilt: 22, Sayı: 3, Temmuz, 1986, ss. 350-366.

Botman, Selma. "Women's participation in radical egyptian politics 1939-1952", **Khamsin Bulletin**, Sayı: 6, 1987, ss.12-25.

Botman, Selma. **The Rise of Egyptian Communism, 1939–1970**, Syracuse Üniversitesi Yayınları, New York, 1988.

Botman, Selma. **Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952**, Syracuse University Press, New York, 1991.

Bowie, Leland. "The Copts, the Wafd, and Religious Issues in Egyptian Politics," **Muslim World**, Sayı: 67, 1997, ss. 106-126.

Boyar, Ali Sami. "Propaganda ve Sanat", **Ülkü**, Sayı: 19, Eylül 1934, ss.46-50.

Bozdoğan, Sibel. **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür**, çev. Tuncay Birkan, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik. **Sanat ve Estetik Yazıları**, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.

Breton Andre ve Diego Rivera, “Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art”, **Partisan Review**, Güz / 1938, New York.

Burhan Asaf, “Sanat’ın salamuraşı karşısında (Ankara Resim Sergisi münasebetile)”, **Kadro**, Sayı: 17, Mayıs 1933, ss. 46-49,

Cezar, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt: 1, 2, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995.

Cezar, Mustafa. “Şeker Ahmed Paşa’nın Düzenlediği Resim Sergileri”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, İstanbul, 2012.

Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, çev. Esin Hoşçusu, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Cole, Juan R.I. **Colonialism and Revolution in the Middle East: Social and Cultural Origins of Egypt’s Urabi Movement**, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Colla, Elliot. **Conflicted Antiquities Egypology, Egyptomania, Egyptian Modernity**, Duke University Press, Durham / Londra, 2007.

Colombe, Marcel. “Une lettre d’un prince egyptien du xixe Siecle au Sultan Ottoman Abd al-Aziz”, **Orient**, Cilt: 2, 1958.

Cook, Steven A. **The Struggle for Egypt: From Nasser to Tahrir Square**, Oxford Academic Yayınları, Oxford, 2011.

Correa-Calleja, Elka M. “The Feminine Nude as an Expression of Modernity in the Work of Mahmud Mukhtar”, (ed.) Octavian Esanu, **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, Routledge Yayınları, Londra / New York, 2018.

Criss, Bilge. **İşgal Altında İstanbul 1918-1923**, çev. Ahmet Kaçmaz, 13. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023.

Çelik, Zeynep. **Şark’ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslâm Mimarisi**, çev. Nurettin Elhüseyni, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2005.

Çelik, Zeynep. **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**, çev. Selim Deringil, 4. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.

Çelik, Zeynep. **Avrupa Şark’ı Bilmez: Eleştirel Bir Söylem 1872-1932**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2020.

Çelik Yüksel ve Fatih Yeşil, **Osmanlı Modernleşmesinde Tereddüt ve Teceddüt Yılları (1768-1908)**, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2023,

Çetin, Atilla. “İsmâil Paşa Hıdiv”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 23, İstanbul, 2001, ss. 117-119.

Dastarlı, Elif. “Abdülmecid Efendi’nin ‘Haremde Goethe’ Resmini Yeni Bilgilerle Yorumlamak”, **XXIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları**, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2021, ss. 262-270.

Davişa, Adid. **Arap Milliyetçiliği: Zaferden Umutsuzluğa**, çev. Lütü Yalçın, 2. Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2016.



Deeb, Marius. “Labour and Politics in Egypt, 1919–1939,” **International Journal of Middle East Studies**, Cilt: 10, Sayı: 2, Mayıs / 1979.

Denny, Walter B. “Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting”, **Muqarnas**, Cilt: 10, 1993, ss. 219-230.

Deringil, Selim. **Simgeden Millete: II. Abdülhamid’den Mustafa Kemal’e Devlet ve Millet**, 5. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Deringil, Selim. **The Well Protected Domains: Ideology and Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909**, I.B. Tauris, Londra ve New York, 1998.

Dino, Abidin. **Kısa Hayat Hikâyem**, çev. Ferit Edgü, YKY, İstanbul, 1995.

Dino, Abidin. **Toplu Yazılar 1938-1994**, Everest Yayınları, İstanbul, 2018

Duben, İpek. **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.

Dupont, Anne-Laure. **Ortadoğu Tarihi-19. Yüzyıldan Günümüze**, çev. Ayşe Meral, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2022.

Eflatun, İnci. **Mudhakkarat**, Dâr Suad el-Sabbah, Kuveyt, 1993.

Eflatun, İnci. **Muthakkarat Inji Eflatoun** (İnci Eflatun’un Hatıraları), Ed. Saïd Khayyal, Darül Thakafah el-Cedide Yayınları, Kahire, 2014.

Eldem, Sedat Hakkı. “Milli Mimari Meselesi”, **Arkitekt**, Sayı: 9- 10, 1939.

el-Desouki, Ali el-Din el-Hilal. “El-Mushkila al-Siyasiyya fi Misr wal- Tahawwul ila Taaddud al Ihzab,” **Tajribat al-Dimuqratiyya fi Misr: 1980–1981**, Al- Qadaya al-Siyasiyya, Sayı: 2, Kahire, 1982.

el-Gazzali, Abdel Munem. **Tarīkh al-ḥaraka al-niqabiyyah al-miṣriyyah, 1899–1952**. Dār al-‘ālam al-thālith Yayınları, Kahire, 1968.

el-Ghonemy, M. Riad. “An assessment of Egypt’s development strategy, 1952–1970”, **Nasserism: Revolution and historical memory in modern Egypt** (Ed. Elie Podeh ve Onn Winckler), Florida Üniversitesi Yayınları, Gainesville, 2004.

Eliade, Mircea. **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I**, çev. Ali Berktaş, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.

Elibal, Gültekin. **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.

el-Janabi, Abdülkadir. “The Nile of Surrealism,” **Faradis**, 2007.

el-Messiri, Sawsan. “Self-Images of Traditional Urban Women in Cairo”, **Women in The Muslim World**, (ed.) Lois Beck ve Nikki Keddie, Harvard University Press, Harvard, 1978, ss. 522-540.

el-Raffi, Abdül Rahman. **Mustafa Kâmil: baf el-ḥaraka el-vaṭaniyye**, Darülmaarif Yayınları, Kahire, 1999.

el-Seyyid Marsot, Afaf Lütfi. **Mısır Tarihi Arapların Fethinden Bugüne**, çev. Gül Çağalı Güven, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2007.

el-Şaruni, Subhi. “Markasiyya wa-l-Funnun al-Jamil al-Misriyya,” **al-Yasar fi al-Thaqafa al-Misriyya**, ed. Ramsis Labib, Darülalem el-Thalith Yayınları, Kahire, 2005.

el-Şaruni, Subhi. **Abdel Hadi Al- Gazzar**, Elias Modern Yayınları – Sergi Kataloğu, Kahire, 2007.

el-Şaruni, Subhi. **Memory of the Nation: Materpieces of Mahmoud Mukhtar**, çev. Ramazan Abdel Kader, el-Dar el-Mısria el-Lubnaniah Yayınları, Kahire, 2007.

Emrence, Cem. **Osmanlı Ortadoğu'sunu Yeniden Düşünmek**, çev. Gül Çağalı Güven, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

Ergin, Osman Nuri. **Mecelle-i Umur-ı Belediye**, Cilt: 1, İstanbul, 1914.

Erol, Turan. "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

Ersoy, Ahmet. "Osman Hamdi Bey ve Tarihsever Ruh Hali: Geç Osmanlı Kültüründe Oryantalist Tasavvur ve Geçmiş Algısı", **Mekânın Poetikası, Mekânın Politikası: Osmanlı İstanbul'u ve Britanya Oryantalizmi**, İnankur, Zeynep, Reina Lewis ve Mary Roberts (ed), Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 147-157.

Eyüboğlu (Eyüboğlu), Sabahattin. "D Grubu Sergisinden Çıkarken", **Tan**, 26 Temmuz 1935, s.10.

Eyüpoğlu Bedri. (Bedri Rahmi Eyüboğlu), "Resim havadisleri: Yeni Ankara Garı İçin Açılan Müsabakaya ve Ressamlarımızın Anadolu'ya Gönderilmelerine Dair", **İnsan**, Cilt: 1, Sayı:4, Temmuz 1938, s. 375, 376.

Fehmi, Halid. **Paşanın Adamları: Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Ordu ve Modern Mısır**, çev. Deniz Zarakolu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.

Findley, Carter V, **Kalemiyeden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi**, çev. Gül Çağalı Güven, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020.

Flood, Finbarr Barry. "From to Prophet to Postmodernism? New world orders and the end of Islamic Art", **Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions**, ed. Elizabeth Mansfield, Routledge, Londra, 2007, ss. 31-53.

Florenski, Pavel. **Tersten Perspektif**, çev. Yeşim Tükel, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2021.

Foster, Hal. **"The "Primitive" Unconscious of Modern Art"**, October, Cilt: 34, Güz / 1985, ss. 45-70.

Foucault, Michel. **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul, 1992.

Frank, Mitchell B. **Painterly Thought: Max Liebermann and the Idea in Art**, Carleton University Press, 2012.

Garib, Samir. **A Hundred Years of Fine Arts in Egypt**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Giza, 1998.

Garib, Samir. **مصر فى السريالية** (el-Surrialiyyah fi Misr / Mısır'da Sürrealizm), General Egyptian Book Organization Yayınları, Kahire, 1986.

Gasper, Michael Ezekiel. **The Power of Representation: Publics, Peasants and Islam in Egypt** Stanford Üniversitesi Yayınları, Stanford, 2009.

Genç, Mehmet. **Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.

Georgeon Francois. **Osmanlı Türk Modernleşmesi**, çev. Ali Berkay, YKY, İstanbul, 2016.

Gerges, Fawaz A. **Making the Arab World: Nasser, Qutb, and the Clash That Shaped the Middle East**, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2018.

Germaner, Semra. "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 8-25.

Gershoni, Israel ve James P. Jankowski. **Commemorating the Nation: Collective Memory, Public Commemoration, and National Identity in Twentieth-Century Egypt**, Middle East Documentation Center, Chicago, 2004.

Gershoni, Israel ve James P. Jankowski. **Redefining the Egyptian Nation, 1930–1945**, Cambridge Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 2002.

Ginat, Rami. **A History of Egyptian Communism: Jews and Their Compatriots in Quest of Revolution**, Lynne Rienner Yayıncılık, Boulder, 2011.

Goldberg, Ellis. “Peasents in Revolt-Egypt 1919”, **International Journal of Middle East Studies**, Cilt: 24, Sayı: 2, Mayıs, 1992, ss. 261-280.

Goldschmidt, Arthur. “Mukhtar, Mahmud”, **Biographical Dictionary of Modern Egypt**, Lynne Rienner Yayınları, Boulder, 2000.

Gordon, Joel. “Contentious Comrades: Egyptian Communism Reconsidered,” **Bustan: The Middle East Book Review**, Cilt: 5, Sayı: 1, 2014, ss. 36–43.

Gordon, Joel. **Nasser: Hero of the Arab Nation**, Oneworld Yayınları, Oxford, 2006.

Gorman, Anthony P. “Egypt’s Forgotten Communists: The Postwar Greek Left,” **Journal of Modern Greek Studies**, Cilt: 20, Sayı: 1, Mayıs / 2002, ss. 1–27.

Gritchenko, Alexis. **İstanbul’da İki Yıl 1919-1921: Bir Ressamın Günlüğü**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2020.

Güçbilmez, Beliz. **Zaman, Zemin, Zuhur: Geçmişin Tiyatral Temsili-Doğrusal Perspektifli Resimden Minyatüre**, Kolektif Kitap, İstanbul, 2023.

Gündoğdu, Abdullah ve Çağfer Güler. **Halka Doğru Mecmuası ve Halkçılık Düşüncesi**, İstanbul Türk Ocağı Yayınları, İstanbul, 2023.

Hadjinicolaou, Nicos. **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, çev. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998.

Hafez, Melis. **Tembelliğin İcadı: Geç Osmanlı'da Verimlilik Kültürü**, çev. Dâra Elhüseyni Fol Kitap, İstanbul, 2023.

Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî, **Mecmuâ-i Tevârih**, haz. Fahri Ç. Derin ve Vahid Çabuk, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1985.

Haki, Ahmed. "Al-imbratûriyyah al-almāniyyah al-nāziyyah," **el-Majallah el-Cedide**, Sayı: 6, 1 Haziran 1939, ss. 33-41.

Hamadeh, Shirine. "Splash and Spectacle: The Obsession with Fountains in Eighteenth-Century Istanbul", **Muqarnas**, Cilt: 19, 2002, ss. 123-148.

Hamam, Yusuf. "el-Fünun el-Yevmmiya," **El-Thakafa**, Sayı: 89, 10 Eylül 1940.

Hamid, Rauf Abbas. **العربية الثورة من عام مائة، للمصريين مصر / Misr Lil Misriyyin, Maiat `Am ala al-Thawrah al-`Urabiyyah** (Mısır Mısırlılarıdır, Urabi Devriminin Yüz Yılı), Politika ve Stratejik Çalışmalar Merkezi, Al-Ahram Organization, Kahire, 1981.

Harvey, David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi IV: Natüralizm, Empresyonizm, Film Çağı**, çev. Duygu Şahin, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2021.

Haşim, Ahmet. **Bütün Şiirleri**, Eski ve Yeni Harflerle Eleştirel Basım haz. Necati Tonga, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2020.

Haykal, Muhammed Hüseyin. “Wujüb al-‘ināyah bil qaryah al-miṣriyyah,” (Mısır Köyüne Bakma Yükümlülüğü), **el-Risâle**, Sayı: 49, 11 Haziran 1934.

Henein, Georges. “René Crevel”, **Un Effort**, Sayı: 56, Ekim / 1935, ss. 6–9.

Hentsch, Thiery. **Hayali Doğu: Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı**, çev. Aysel Bora, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2016

Hilav, Selahattin, “II. Meşrutiyet Düşüncesi”, **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, ss. 383-388.

Hobsbawm, Eric J. **1780’den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik Program, Mit, Gerçeklik**, çev. Osman Akınhay, 6. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

Husaini, İshak Musa. **The Moslem Brethren: The Greatest of Modern Islamic Movements**, Khayat’s College Book Cooperative Yayınları, Beyrut, 1956.

Huyssen, Andreas. **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Iskender, Ruşdi, K. Al-Mallakh, ve S. el-Şaruni, **ييلي سيكيز ساناتين /Thamanun Sana min el-Fann** (Sanatın Sekiz Yılı), al-Haya al-Misriyya al-Amma lil Kitab Yayınları, Kahire, 1991.

Issawi, Charles. **Egypt in revolution: An economic analysis**, Oxford University Press, Londra, 1963.

Itzkowitz, Norman. “Eighteenth Century Ottoman Realities”, **Studia Islamica**, Sayı: 16, 1962, ss. 73-94.

İnalcık, Halil. “Tanzimat Nedir?”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 29-56.

Halil İnalcık, “Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayûnu”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

İnan, M. Rauf. **Mustafa Necati: Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980.

Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, **Social Text**, Sayı: 15, Güz / 1986, ss. 65-88.

Jankowski, James P. **Egypt’s Young Rebels “Young Egypt: 1933-1952**, Hoover University Press, Stanford, 1997.

Kane, Patrick. “Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group, 1938–1951”, **The Journal of Aesthetic Education**, Cilt: 44, Sayı: 4, Kış / 2010, ss. 95-119.

Kane, Patrick. **Politics, Discontent and the Everyday in Egyptian Arts, 1938-1966**, (State University of New York Yayınlanmamış Doktora Tezi), Binghamton, 2007.

Kansu, Aykut. **1908 Devrimi**, çev. Ayda Erbal, 9. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023.

(Karaosmanoğlu), Yakup Kadri. “Bir kıssa ve bir hisse.”, **Kadro**, Sayı: 14, Ankara, Şubat 1933.

Karnouk, Liliane. **Modern Egyptian Art: 1910–2003**, Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları, Kahire, 2005.



Karpat, Kemal. **Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller**, İstanbul, 1967.

Kawtharani, Wajih. “The Ottoman Tanzimat and the Constitution”, **Al Muntaqa**, Cilt: 1, Sayı: 1, Nisan / 2018, ss. 51-65.

Kayaalp, Ali. **Asrileşen İstanbul 1923-1940 Yılları Arasında İstanbul’da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Deco**, MSGSÜ Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2018.

Kaynar, Hakan. **Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2018.

Kerr, Malcolm H. **The Arab Cold War: Gamal Abd al-Nasir and his rivals, 1958–70**, 3. Baskı, Oxford University Press, OUP New York, 1975.

Khalifah, Omar. **Nasser in the Egyptian Imaginary**, Edinburgh Üniversitesi Yayınları, Edinburgh, 2016.

Kırlı, Cengiz. “Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı’da Sosyal Kontrol”, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 601-624.

Kırlı, Cengiz. **Sultan ve Kamuoyu: Osmanlı Modernleşme Sürecinde “Havadis Jurnalleri” (1840-1844)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

Kinross, Patrick. **Atatürk: The Rebirth of a Nation**, Phoenix Yayınları, Londra, 2012.

Kishvar, Rizvi, Kishwar, “Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse of ‘Persian Art’” **Muqarnas**, Cilt: 24, 2007.

Koçak, Cemil. **Türkiye’de Milli Şef Dönemi (1938-1945)**, Cilt: 1, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Köroğlu, Erol, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Kreiser, Klaus. “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916”, **Muqarnas**, Cilt: 14, 1997, ss. 103-117.

Kuran, Ercüment. “Osmanlı İmparatorluğu’nda İnsan Hakları ve Sâdık Rıfat Paşa”, **VIII. Türk Tarih Kongresi 11-15 Ekim 1976, Kongreye Sunulan Bildiriler**, Cilt: 2, Ankara, 1981, ss. 1449-1453.

Lacouture, Jean. **The Demigods: Charismatic Leadership in the Third World**, (İng. Çev. Patricia Wolf), Knopf Yayınları, New York, 1970.

LaDuke, Betty. “Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics”, **NWSA Journal**, Cilt: 1, Sayı: 3, Bahar / 1989, ss. 474-485.

Lançon, Daniel. “Le Caire (1934–1941): le défi des avant-gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier”, Edith Kunz ve Thomas Hunkeler (ed), **Les Métropoles des avant-gardes**, Peter Lang Yayınları, Bern, 2009.

Lefebvre, Henri Lefebvre, **Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961**, çev. John Moore, Verso, Londra / New York, 1995.

Lefebvre, Henri. **Gündelik Hayatın Eleştirisi I**, çev. Işık Ergüden, 4. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017.

Lenssen. Anneka. “Inji Efflatoun: White Light”, **Boletín de Arte-UMA**, Sayı: 41, 2020 ss. 33-44.

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Metin Kırıatlı, 7. Basım, TTK Basımevi, Ankara, 1998.

Maaoluf, Amin. **Çivisi Çıkış Dünya: Uygarlıklarımız Tükendiğinde**, çev. Orçun Türkay, 24. Basım, YKY, İstanbul, 2020.

Makdisi, Ussama. "Ottoman Orientalism", **The American Historical Review**, Cilt: 107, Sayı: 3, Haziran / 2002, ss. 768-796.

MacArthur, Daniel-Joseph, Seal ve Gizem Tongo, "Representing Occupied Istanbul: Documents, Objects, and Memory", **YILLIK: Annual of Istanbul Studies** Sayı: 4, 2022, ss. 91-98.

Mango, Andrew. **Atatürk: The Biography of the Founder of Modern Turkey**. Overlook Press. 2002.

Mansfield, Peter. "Nasser and Nasserism", **International Journal**, Cilt: 28, Sayı: 4, Güz/1973, ss. 670-688.

Mansfield, Peter. **Nasser's Egypt**, Methuen Educational, Londra, 1965.

Mansfield, Peter. **The British in Egypt**, Holt, Rinehart and Winston Yayınları, New York, 1972.

Mardin, Şerif. **Türk Modernleşmesi**, 25. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Matossian, Marry. "Ideologies of Delayed Development", **Nationalism**, der. J. Hutchinson ve A. D. Smith, Oxford Univerity Press, Oxford, 1994.

Mayer, Thomas. **The Changing Past: Egyptian Historiography of the Urabi Revolt, 1882-1983**, Gainesville, 1988.

McMeekin, Sean. **Osmanlı'da Son Fasıl: Savaş, Devrim ve Ortadoğu'nun Şekillenışı**, çev. Nurettin Elhüseyni, YKY, İstanbul, 2019.

Megill, Allan. **Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çev. Tuncay Birkan, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2022.

Menteşoğlu, Feridun Osman. "Çallı ile 48 Dakika...", **Cumhuriyet**, 5 Temmuz 1932.

Mitchell, Richard P. **The Society of the Muslim Brothers**, Oxford Üniversitesi Yayınları, Oxford, 1969.

Mitchell, Timothy. **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, çev. Zeynep Altok, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Mitchell, Timothy. **Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity**, California University Press, 2002.

Monciaud, Didier. "Les engagements d'Inji Aflatun dans l'Égypte des années quarante", **Cahiers d'histoire: Revue d'histoire critique**, Sayı: 126, 2015. ss. 73-95.

Moore, Clement Henry. "Authoritarian Politics in Unincorporated Society: The Case of Nasser's Egypt", **Comparative Politics**, Cilt: 6, Sayı: 2, Ocak/1974.

Morris, James. **Farewell the Trumpets: An Imperial Retreat**, Helen and Kurt Wolff Kitapları, New York, 1978.

Morsy, Laila. "The Military Clauses of The Anglo-Egyptian Treaty of Friendship and Alliance, 1936," **International Journal of Middle East Studies**, Cilt: 16, Sayı: 1, Mart / 1984, ss. 67-97.

Mortaş, Abidin. "Evlerimiz", **Arkitekt**, Sayı: 1, 1936, ss. 24-27

Muhtar, Mahmud. “Abu el-Hul wa Timthal Mukhtar: Rad el-Mathal Mukhtar ‘ala el-Ustedh el-Mazini” **as-Siyasa al-Uсбу’iyya**, Kahire, 16 Haziran 1928.

Munslow, Alan. **Tarihin Yapısökümü**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Naci, Elif. **On Yılda Resim 1923-1933**, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., İstanbul, 1933.

Naci, Muhammed. “Art et Dictature,” (Sanat ve Diktatörlük) **La Revue du Caire**, Sayı: 25, Aralık 1940, ss. 163-167.

Naci, Muhammed. “الجميلة والفنون الحرب” (el-Harb va’el-Fann el-Cemile / Savaş ve Güzel Sanatlar), **el-Hilal**, Sayı: 3, 1 Ocak 1940, ss. 301-305.

Naci, Muhammed. “والدولة الفن” (el-Fann va’el-Davlah / Sanat ve Devlet), **el-Hilal**, Sayı: 7, 1 Mayıs 1938, ss. 740-743.

Naef, Silvia. **İslam’da “Tasvir Sorunu” Var mı?**, çev. Can Belge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018.

Namık İsmail. “Güzel san'atların memleketimizde inkişafına dair proje ve kanun lâyhaları esbabı mucibe raporu”, **Mimar**, Sayı: 8 (32), 1933, ss. 252-257.

Nas, Halef. **Hür Tefekkürün Kalelerinden İbret Gazetesi**, Kriter Yayınları, İstanbul, 2023.

Necib, İzzeddin. “el-Yasar ve’a-l-Fünun el-Cemile fi Misr,” **el-Yasar fi al-Thaqafa el-Misriyya**, ed. Ramsis Labīb, Darülalem el-Thalith Yayınları, Kahire, 2005.

Necib, İzzeddin. الإنسان وحقوق التشكيلية الفنون: والشهداء الفنانون (**Sanatçılar ve Şehitler: Plastik Sanatlar ve İnsan Hakları**), Kahire İnsan Hakları Çalışmaları Merkezi Yayınları, Kahire, 2000, ss. 41-47. (al-Fanaanun v'al-Shuhada'i: al-Funun al-Tashkiliat v'ah-uquq al'iinsan)

Necipoğlu, Gülru. "Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces", **Ars Orientalis (Pre-Modern Islamic Palaces)**, Sayı: 23, (ed.)Gülru Necipoglu, Michigan University Press, 1993.

Necipoğlu, Gülru. "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", **Islamic Art and the Museum**, (ed.)Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber ve Gerhard Wolf, Saqi Books, Londra, 2012, ss. 1-26.

Necipoğlu, Gülru. **The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture: Topkapı Palace Library MS H.1956**, Getty Center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1995.

Nochlin, Linda. **Kadınlar, Sanat ve İktidar**, çev. Süreyya Evren, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2021.

Nochlin, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**, Harper & Row Yayınları, New York, 1989.

Nora, Pierre. **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan, 2. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2022.

Nutting, Anthony. **Nasser**, Michigan Üniversitesi Yayınları, 1972.

Okçuoğlu, Tarkan. **Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2020.

Okyar, Osman. “Ataturk”s Quest for Modernism”, **Atatürk and the Modernization of Turkey**, Ed. Jacob Landau, Westview Press, Colorado, 1984.

Öndin, Nilüfer. **Süleyman Seyyid**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2022.

Öndin, Nilüfer. **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950)**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2023

Özden Mehmet. “Bir Halkçı Münevverler Platformu: Halka Doğru Dergisi (1913-1914)”, **Millî Folklor**, 2011, Yıl 23, Say: 89 ss. 109-119.

Özel, Sevgi. **Atatürk’ün Türk Dil Kurumu ve Sonrası**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986.

Özkoç, Özge. **Mısır’ın Uzun 19. Yüzyılı Modernleşme, Merkezileşme ve Özerklik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

Özyiğit, Halil. **1830-1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2012.

Pamuk, Şevket. **Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914**, 4. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Pappe, İlan. **Modern Ortadoğu Tarihi**, çev. Gül Atmaca, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Paret, Peter. **The Berlin Secession**, Harvard University Press, Cambridge, 1980.

Parla, Jale. “Tanzimat Düşününde Batılılaşmanın Sınırları”, **I. Osman Hamdi Bey Kongresi 2-5 Ekim 1990 Kongre Bildirileri**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 133-46.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 7. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Parla, Jale. **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022

Peker, Recep. Recep (Peker), “Ülkü Niçin Çıkıyor”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, Cilt: 1, Sayı: 1, Ulus Basımevi, Ankara, Şubat 1933, s. 1, 2.

Pekin, Ersu. “Hızır Ağa’nın Çalgıları: Tefhîmü’l-Makâmât’ın Resimlerini Okuma Denemesi”, **Gölgelenen Sultan ve Unutulan Yıllar: I Mahmûd ve Dönemi (1730-1754)**, haz. Hatice Aynur, I. Cilt, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 218-281.

Pelvanoğlu, Burcu. **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, YKY, İstanbul, 2018.

Pelvanoğlu, Burcu. **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, Corpus, İstanbul, 2017.

Pelvanoğlu, Burcu. **Türk İzlenimcileri: Renk, Işık, Titreşim**, 12 Nisan -27 Temmuz 2018 Sergi Kataloğu, Arkas Sanat Merkezi, İzmir, 2018.

Peyami Safa, “Soysuzlaşmış san’at”, **Cumhuriyet**, 10 Mayıs 1938.

Pınar, Hayrettin. **Tanzimat Döneminde İktidarın Sınırları: Babıali ve Hıdiv İsmail**, Kitap Yayınları, İstanbul, 2012.

Radi, Saadia. L’image de l’Occident chez les prêcheurs musulmans et coptes au Caire, aujourd’hui, Open Edition Journals, Egypte/ **Les visions de l’Occident dans le monde arabe Özel Sayısı**, Sayı: 30/31, 1997.



Rado, Şevket. “d Grubu kuruluşunun on beşinci yılını kutluyor”, **Akşam**, 22 Ekim 1947.

Radwan, Nadia. “Between Diana and Isis: Egypt’s ‘Renaissance’ and the Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s)”, **Dialogues artistiques avec les passés de l’ Égypte: Une perspective transnationale et transmédiale**, Ed. Mercedes Volait ve Emmanuelle Perrin, Open Edition Books Yayınları, Paris, 2017.

Radwan, Nadia. “Dal Cairo a Roma. Visual Arts and Transcultural Interactions between Egypt and Italy”, **Asiatische Studien/Etudes Asiatiques**, De Gruyter, Cilt: 70, Sayı: 4, Aralık / 2016.

Radwan, Nadia. “Ideal Nudes and Iconic Bodies in the Works of the Egyptian Pioneers”, **Art, Awakening, and Modernity in the Middle East: The Arab Nude**, Ed. Octavian Esanu, Routledge Yayınları, Londra, 2017, ss. 69-85.

Radwan, Nadia. **Les modernes d’Égypte: Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués**, Peter Lang Yayınları, Bern, 2017.

Radwan, Nadia. **Une Renaissance des Beaux-Arts et des Arts appliqués en Égypte: synthèse ses, ambivalences et définitions d’une nation imaginée (1908–1938)** (Cenevre Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Cenevre, 2013.

Ramadan, Dina. **The Aesthetics of the Modern: Art, Education, and Taste in Egypt 1903-1952**, (Columbia Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Columbia, 2013.

Ranciere, Jacques. “The Politics of Literature”, **Substance**, Cilt: 33, Sayı: 1, 2004, ss. 10-24.

Rassim, Ahmed. “Mahmoud Said”, **La Revue du Caire**, Sayı: 24, 1952.

Raymond, Andre. “Islamic City, Arab City: Orientalist Myths and Recent Views”, **British Journal of Middle Eastern Studies**, Cilt: 21, Sayı: 1, 1994, ss. 3-18.

Raymond, Andre. **Osmanlı Döneminde Arap Kentleri**, çev. Ali Berktaş, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018.

Reid, Donald Malcom. “The Urabi Revolution and the British Conquest, 1879–1882” **The Cambridge History of Egypt, Cilt: 2 Modern Egypt from 1517 to the End of The 20th Century**, ed. Martin W. Daly, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1998.

Renda, Günsel. **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1970.

Rıza Tevfik, **Sanat ve Estetik Yazıları**, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.

Roberts, Mary. **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, çev. Zeynep Rona, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

Rona, Zeynep., “Namık İsmail”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 2, YEM Yayınları, İstanbul, 2008.

Rosemont, Franklin. **André Breton and the First Principles of Surrealism: A Companion Volume to What is Surrealism?: Selected Writings of André Breton**, Pluto Yayınları, Londra, 1978.

Rosenthal, Steven. **The Politic of Dependency: Urban Reform in İstanbul 1855-1865**, Greenwood Press, Westport, 1980.

Roussillon, Alain. “Republican Egypt interpreted: revolution and beyond”, **The Cambridge History of Egypt, Cilt: 2 Modern Egypt from 1517 to the End of The 20th Century**, ed. Martin W. Daly, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1998.

Safran, Nadav. **Egypt in Search of Political Community: An Analysis of the Intellectual and Political Evolution of Egypt, 1804-1952**, Harvard Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 1961.

Sakisian, Armenag. "La peinture à Constantinople et Abdoullah Boukhari," **Revue de l'art ancien et moderne**, Sayı 54, Haziran-Aralık / 1928, ss. 191–201.

Saleh, Heba. "From Surrealism to Socialism," **Cairo Today**, Ağustos, 1986.

Schölch, Alexander. **Egypt for the Egyptians!: The Socio-political Crisis in Egypt, 1878-1882**, Middle East Center Yayınları, Oxford, 1981.

Seggerman, Alex Dika. **Modernism on the Nile: Art in Egypt Between the Islamic and the Contemporary**, North Carolina Üniversitesi Yayınları, Chapel Hill, 2019.

Seyitdanlıoğlu, Mehmet. "Sadık Rıfat Paşa ve Avrupa Ahvâline Dair Risâlesi", **Liberal Düşünce**, Sayı: 3, Yaz / 1996.

Shalem, Avinoam. "Exceeding Realism: Utopian Modern Art on the Nile and Abdel Hadi Al-Gazzar's Surrealistic Drawings", **South Atlantic Quarterly**, Cilt: 109, sayı:3, Yaz, 2010, ss. 577-594.

Shaw Stanford J. ve Ezel Kural Shaw, **History of the Ottoman Empire and Modern Turkey**, Cilt: 2, Cambridge Üniversitesi Yayınları, Cambridge, 1977.

Shaw, Wendy M. K. **Osmanlı Resmi: Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Batı Sanatının Yansımaları**, çev. Zeynep Şen, Bozlu Art Project, İstanbul, 2022.

Shaw, Wendy M. K.. **Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Shechter, Relli, Haim Yacobi. “Cities in the Middle East: Politics, Representation and History”, **Cities**, Cilt: 22, Sayı: 3, Haziran / 2005, ss. 183-188.

Sıdkı, Abdürrahmanç “Mahmud Said: The Artistic in Our Life,” **el-Thakafa**, Sayı: 181, 18 Haziran 1942, ss. 10-12.

Simmel, Georg. Georg Simmel, “Metropol ve Tinsel Hayat”, **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Nazile Kalaycı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Somel, Sina Akşin. **Osmanlı’da Eğitimin Modernleşmesi 1839-1908: İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin**, çev. Osman Yener, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Sunata, İsmail Hakkı. **İstanbul’da İşgâl Yılları**, 11 Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2024.

Şerifoğlu Ömer Faruk, İlona Baytar (haz.), **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, TBMM Milli Saraylar, İstanbul, 2008.

Şerifoğlu, Ömer Faruk. “1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet’in İlanı ve Yeni İdealler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 156, Ocak-Şubat 2017, ss. 42-63.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 33. Basım, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2022.

Tanyeli, Uğur. “Westernization-Modernization in the Ottoman Wohnkultur: The Evolution of a New Set of Symbols”, **Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme / Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective**, (der. Yıldız Sey), Tarih Vakfı, İstanbul, 1999.

Tekeli İlhan ve Gencay Şaylan, “Halkçılık İdeolojisinin Evrimi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 6-7, Yaz– Güz / 1978, ss. 44-100.

Tekeli, İlhan Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt: 3, 8. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 19-42.

Tekeli, İlhan ve Selim İlkin. **Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2003.

Tekeli, İlhan. **Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009.

Tevetoğlu, Fethi. **Türkiye’de Sosyalist ve Komünist Faaliyetler (1910-1960)**, Komünizmle Mücadele Yayınları, Ankara, 1967.

Thompson, Ann. **Bodies of Thought: Science, Religion and the Soul in the Early Enlightenment**, Oxford Üniversitesi Yayınları, Oxford, 2008.

Tignor, Robert L., “The Egyptian Revolution of 1919: New Directions in the Egyptian Economy”, **Middle Eastern Studies**, Cilt: 12, Sayı: 3, Ekim, 1976, ss. 41-67.

Tignor, Robert L., **State, Private Enterprise and Economic Change in Egypt: 1918–1952**, Princeton Üniversitesi Yayınları, Princeton, 1984.

Timur, Taner. **Osmanlı Kimliği**, 5. Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 2010.

Taner Timur, **Osmanlı Çalışmaları: İlkel Feodalizmden Yarı Sömürge Ekonomisine**, 4. Basım, İmge Yayınları, Ankara, 2010

Todorov, Tzvetan. “Resimde Bireyin Gösterimi, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, çev. Esra Özdoğan, 2. Basım, YKY, İstanbul, 2012, ss. 11-23.

Toksöz, Meltem. “Reform ve Yönetim: Devletten Topluma, Merkezden Bölgeye Osmanlı Modernleşmesi, **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, ed. Halil İnalcık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu, 11. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 209-226.

Tollu, Mehmet Cemal. **Şeker Ahmed Paşa**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967.

Tollu, Mehmet Cemal. **Talimğâh’tan Güzel Sanatlar’a 1921-1923**, haz. Servet Avşar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

Toprak, Zafer. “Avni Lifij’in Yazı Dünyası ve Entelektüel Kimliği”, **Avni Lifij: Çağının Yenisi**, SSM, İstanbul, 2020, ss. 18-29.

Toprak, Zafer. **Türkiye’de “Milli İktisat” 1908-1933**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.

Toprak, Zafer. **Türkiye’de Popülizm 1908-1923**, Doğan Kitap, İstanbul, 2013.

Toprak, Zafer. **Atatürk: Kurucu Felsefenin Evrimi**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.

Trimberger, Ellen Kay. **Tepeden İnme Devrimler: Japonya, Türkiye, Mısır, Peru**, çev. Mehmet Fatih Uslu, Gaye Kitabevi, İstanbul, 2003.

Tunaya, Tarık Zafer. **Türkiye’de Siyasi Partiler İkinci Meşrutiyet Dönemi**, Cilt: 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 2024.

Uçman, Abdullah. “Beş Hececiler”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 5, İstanbul, 1992, ss. 544-545.

Uyar, Hakkı. “1930’lar Türkiyesinde Kemalizm Algılamaları”, **Atatürkçü Düşüncenin Bilimsel ve Felsefi Temelleri**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, 2007, ss. 157-171.

Uyar, Hakkı. “Atatürk Dönemi İç Politikası (1920-1938)”, **Yakın Dönem Türk Politik Tarihi**, 3. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara, 2011, ss. 43-76.

Uyar, Hakkı. “Resmî İdeoloji ya da Alternatif Resmî İdeoloji Oluşturmaya Yönelik İki Dergi: Ülkü ve Kadro Mecmualarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 74, Güz / 1997, ss. 181-193.

Ülken, Hilmi Ziya. **Resim ve Cemiyet**. Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942.

Ülken, Hilmi Ziya. **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 18. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

Ünsal, Behçet. “Kübik Yapı ve Konfor”, **Arkitekt 9**, Sayı: 3, 4, 1939, ss. 60-62.

Üredi, Kadir Üredi, **Şehrin Beş Hali**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017.

Vatikiotis, P. J., **The Egyptian Army in Politics: Pattern for New Nations?**, Indiana Üniversitesi Yayınları, Bloomington, 1961.

Whidden, James. “The Generation of 1919”, **Re-Envisioning Egypt 1919-1952** (ed. Arthur Goldschmidt, Amy J. Johnson, Barak A. Salmoni), Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları, Kahire / New York, 2005, ss. 19-42.

Williams, Caroline. “Twentieth- Century Egyptian Art: The Pioneers, 1920-52,” **Re-Envisioning Egypt 1919-1952**, Ed. Arthur Goldschmidt, Amy J. Johnson ve Barak A. Salmoni, Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları, Kahire, 2005, ss. 426-448.

Yalçın, Hüseyin Cahit. “Romanlara Dair: Edebiyat Haric-i Edbiyat”, **Servet-i Fünun**, Sayı: 347, 1897, ss. 135-138. [http://www.servetifunundergisi.com/sayi/347/\(04.05.2024\)](http://www.servetifunundergisi.com/sayi/347/(04.05.2024))

Yamak, Sanem. “Meşrutiyet’in Bayramı: 10 Temmuz İd-i Millisi”, **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, Sayı: 38, Mart/2008

Yasa Yaman, Zeynep. “İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat: Fotoğraftan İzlenimciliğe 1908-1930, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2012, ss. 91-370.

Yaycıoğlu, Ali. **Partners of the Empire: The Crisis of the Ottoman Order in the Age of Revolutions**, Stanford University Press, Stanford, 2016.

Yetik, Mehmet Sami. **Ressamlarımız**, Maarifet Basımevi, İstanbul, 1940.

Yunan, Ramses. “Ghayat al-Fannan al-Mu’asir,” **Dirasat fi al-Fann**, Al-Mu’assasa al Misriyya al-‘amma li-l-Ta’lif wa-l-Nashr Yayınları, Kahire, 1969.

Zihnioğlu, Yaprak. **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Kitap Yayınları, İstanbul, 2007.

Zonaro, Fausto. **Abdülhamid’in Hükümdarlığında Yirmi Yıl**, YKY, İstanbul, 2008 (1924).

Zubaida, Sami. “Islam, the State and Democracy: Contrasting Conceptions of Society in Egypt”, **Middle East Report**, Sayı: 179, Kasım-Aralık / 1992.

Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, çev. Yasemin Saner, 34. Baskı İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.